

Colección Letral

Monografías Letral, 8

LETRAL (Líneas y Estudios Transatlánticos de Literatura) nace como proyecto vinculado a la Universidad de Granada. Esta colección homónima –interdisciplinar y en cooperación con otras instituciones internacionales– se inaugura en 2011, y tiene como objetivo el análisis de los distintos campos literarios que conectan América y España a través de textos, autores y lecturas que se han producido y circulan en la contemporaneidad, enfocados en el fenómeno de las migraciones, el mercado global y las propuestas estéticas transnacionales, que convergen en un espacio transatlántico común.

Con este horizonte, las monografías Letral cartografían la literatura latinoamericana de los siglos xx y xxi sobre la base de zonas geográficas y géneros literarios, empleando una metodología teórica plural que atiende a la naturaleza híbrida de este objeto y a la problemática geopolítica a la que se aviene su estudio.

Directora:

Ana Gallego Cuiñas (Universidad de Granada)

Comité científico:

Michèle Soriano (Université de Toulouse)
Ksenija Bilbija (University of Wisconsin-Madison)
Fernando Blanco (Bucknell University)
Pablo Brescia (University of South Florida)
Magdalena Cámpora (Universidad Católica Argentina)
Roberto Domínguez Cáceres (Tecnológico de Monterrey)
Oswaldo Estrada (University of North Carolina at Chapel Hill)
Pedro García-Caro (University of Oregon)
Josebe Martínez (Universidad del País Vasco)
Gesine Müller (Universität zu Köln)
Guadalupe Silva (Universidad de Buenos Aires)
Ricardo F. Vivancos (University of George Mason)

Materia frágil

Poéticas para el siglo XXI en
América Latina y España

ERIKA MARTÍNEZ (ED.)



Libro financiado por la Ayuda Ramón y Cajal (RYC-2015-18632), del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, y por el Proyecto “Letral. Comienzos de la novísima literatura latinoamericana” (FFI2016-79025-P), con la colaboración del grupo de investigación “Hybris. Literatura y Cultura Latinoamericanas” (HUM-980).

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

© Iberoamericana, 2020
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22
Fax: +34 91 429 53 97

info@iberoamericanalibros.com
www.iberoamericana-vervuert.es

© Vervuert, 2020
Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17
Fax: +49 69 597 87 43

ISBN 978-84-9192-127-1 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-96456-966-0 (Vervuert)
ISBN 978-3-96456-967-7 (ebook)

Depósito legal: M-22208-2020



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional.

Para más información consulte: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.

Weitere Informationen unter: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

The paper on which this book is printed meets the requirements of ISO 9706
Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico sin cloro
Impreso en España

Materia frágil

Poéticas para el siglo XXI en
América Latina y España

ERIKA MARTÍNEZ (ED.)



Iberoamericana • Vervuert • 2020

Índice

Presentación.....	9
I. Recorridos	
Hacer aguas o la materia decible del poema en América Latina y España ERIKA MARTÍNEZ.....	17
Transmedialidad y campo poético: un recorrido por Amé- rica Latina GUSTAVO GUERRERO	47
¿Cómo llegamos a la promoción poscoma del siglo XXI? De cómo las minorías se van tomando la palabra MAGDA SEPÚLVEDA ERIZ	73
Mujeres que escriben, mujeres que hablan, mujeres que se escuchan: un horizonte colectivo para la poesía brasileña contemporánea LUCIANA DI LEONE	85
Poetas peruanas últimas: ¿qué dicen, qué piensan? VICTORIA GUERRERO PEIRANO.....	103
Panorama neoyorquino de la poesía reciente en lengua es- pañola, con algunas notas sobre su traducción ALMUDENA VIDORRETA	115
Algunas poéticas disidentes en el Uruguay de finales del si- glo XX y principios del XXI: Clemente Padín, Luis Bravo y Maca MARÍA JOSÉ BRUÑA BRAGADO.....	133
II. Aproximaciones	
Maternidad y la nueva lírica: <i>Madre soltera</i> de Marina Yuszczuk BEN BOLLIG.....	151

Poética de la criatura: <i>Animales pequeños</i> de Luciana A. Mellado JENNY HAASE.....	167
Las comandantas, o sobre la poesía de Fernanda Laguna SERGIO RAIMONDI.....	183
Haciendo solitarios con Adorno: en torno a <i>Cantos de concentración</i> de Pablo de Cuba JULIO PRIETO.....	197
La poesía de Emma Villazón. Figuras alternativas de hijas y niños: sin padres, sin patrias, sin patrón BERTA GARCÍA FAET.....	225
Elementos dramaturgicos en <i>Antígona González</i> de Sara Uribe: estrategias para nombrar el horror GRACIA MORALES ORTIZ.....	247
Construir la escritura y el sujeto desde los restos del pasado: el paradigma de la poesía de Susanna Rafart MARTA LÓPEZ VILAR.....	261
 III. Resonancias	
El equilibrista en el vacío: sobre Eduardo Chirinos ÁLVARO SALVADOR JOFRE.....	277
El siglo XXI de Piedad Bonnett VICENTE CERVERA SALINAS.....	293
Juego y secreto: Rosalía de Castro como figura gótica MARÍA DO CEBREIRO RÁBADE VILLAR.....	311
 IV. Epílogo	
El sueño universal de La Paz HÉCTOR HERNÁNDEZ MONTECINOS.....	333
Autoras y autores	339

Presentación

ERIKA MARTÍNEZ
Universidad de Granada

Todo poema es testigo, aunque el objeto de su testimonio sea inestable. Aunque sea, de hecho, algo a punto de suceder. Algo que el poema suscita, diciéndolo. ¿Cómo íbamos a decirlo antes si carecíamos de un lenguaje para ello, como señala Agamben? La poesía acontece y lo hace interviniendo en el régimen de lo decible: lo que puede ser dicho, lo que se calla, sus posibilidades y condiciones¹.

Este conflicto productivo se expande en los diversos acontecimientos históricos, nacionales y lingüísticos de la palabra, así como en la singularidad de sus continuos cruces. El propósito del presente volumen es atender a todos esos procesos que atañen a la poesía escrita en el siglo XXI en Latinoamérica y España, mediante una serie de aproximaciones críticas abiertas a su feroz heterogeneidad. Lejos de aspirar a ofrecer un panorama o un continuo, la reunión de es-

1 En otro sitio, he planteado que el conflicto productivo del aforismo sería la *pensabilidad*, en tanto “un aforismo tiene como furtivo propósito la discusión de convenciones, lugares comunes, ideas que han perdido su capacidad de litigio” (2019a). La *decibilidad* sería, de forma complementaria, lo que define la especificidad de la poesía como arte de la palabra. Se podría recurrir también a lo *escriturable*, como eco del *scriptible* de Barthes, pero quería mantener el apego a la connotación de habla, que parece imprescindible para entender —aunque sea como problema— la poesía de los siglos XX y XXI.

tos ensayos aspira a poner la diferencia al descubierto, a evidenciar posibles nudos pero ante todo brechas. En un poema siempre hay algo que se está rasgando, agrietando o que amenaza con quebrarse, como un mástil con su haz de cuerdas náuticas. Profundizar en esa sintaxis material y en su acontecimiento implica alejarse de dos vías críticas, la formalista y la contextual, que piensan el poema como burbuja o espejo. En otras palabras, que reducen su porción de ilegibilidad, aquello que se resiste y, según Miguel Dalmaroni, mete miedo al sujeto de la cultura².

Los textos aquí reunidos dicen mucho más de lo que cabe en este volumen. Constituyen una serie de recorridos, aproximaciones y resonancias que se distribuyen en cuatro secciones. Dentro de la primera, se han agrupado aquellos ensayos que abarcan horizontes poéticos colectivos cuya extensión varía desde el alcance transatlántico o latinoamericano, hasta el nacional o incluso urbano. En mi texto, trazo un recorrido posible por la poesía del siglo xxi, deteniéndome en su economía del sentido y en su perturbación de la norma, el tiempo o el canon, para cerrar con la propuesta de algunas líneas de tensión que se cruzan, entrelazan, retuercen y hasta rompen dentro de las diferentes tradiciones analizadas. Por su parte, Gustavo Guerrero trabaja en su ensayo sobre algunas experiencias transmediales dentro del ámbito de la poesía latinoamericana actual, estructurando su lectura en torno a “tres zonas de disrupción”: la genealogía y articulación de estas prácticas, cómo afecta su proliferación al estatuto de la obra poética y cómo se enuncia el problema de su yo lírico. Magda Sepúlveda Eriz presenta un estudio sobre lo que ella misma ha denominado la “promoción poscoma” y su abandono del ostracismo que caracterizara a la generación anterior en Chile. Frente a los naufragos, los poetas que comenzaron a publicar ya en el siglo xxi vendrían reclamando la visibilización de lo antes oculto (a nivel económico, sexual, étnico), aunque no pueda hablarse todavía de posdictadura. Luciana di Leone analiza el víncu-

2 Dalmaroni afronta esta cuestión en diferentes ensayos, entre los que se puede consultar, por ejemplo, “Resistencias a la lectura y resistencias a la teoría: algunos episodios en la crítica literaria latinoamericana” (2015). En “La literatura y sus restos”, comenta: “En la primera versión de este relato usé una figura judicial desproporcionada: la figura del contexto como homicida de la lectura (...). Sí pensé luego que en el episodio —aunque no hubiese homicida alguno— había alguna clase de muerte de algo” (2013: 1).

lo entre arte e intervención en la poesía brasileña actual escrita por mujeres, destacando la importancia de la afectividad y la voluntad de construir comunidades abiertas, para centrarse finalmente en la experiencia de tres colectivos, Abrasabarca, Mulheres que Escrevem y la red Slam das Minas, como ejemplos de la reconfiguración de los modos de producir y hacer circular la palabra. Victoria Guerrero Peirano plantea un acercamiento a la obra de algunas poetas peruanas recientes, como Valeria Román Marroquín, Myra Jara y Rosa Granda, desde su relación con la poesía coetánea, la tradición y el activismo, reflexionando sobre lo que significa ser mujer y escribir desde la periferia neoliberal. Almudena Vidorreta nos muestra un plano de la geometría poética en lengua española que no deja de expandirse en Nueva York, atendiendo a la confluencia de gentes y escrituras, el surgimiento de foros, la proliferación de publicaciones y, especialmente, a la eferescencia traductora de la ciudad. María José Bruña Bragado cierra la sección analizando algunas poéticas uruguayas del último cambio de siglo. Su recorrido se centra en la obra de Clemente Padín, Luis Bravo y Maca, así como en la articulación de sus disidencias en torno a dos polos: lo audiovisual o tipográfico; y la oralidad, performance o “puesta en voz”.

La segunda sección reúne, bajo el título “Aproximaciones”, toda una serie de ensayos sobre poemarios o poetas concretos, que se abre con el trabajo que dedica Ben Bollig a la argentina Marina Yuszczuk y su libro *Madre soltera* (2014). El capítulo afronta la maternidad, sus representaciones líricas y problemas, analizando la forma en que Yuszczuk se adentra en ellos desde sus tensiones políticas y su puesta en crisis de la verdad confesional a través de un permanente retractarse. Jenny Haase presenta un estudio del libro *Animales pequeños* (2014), de la poeta patagónica Luciana A. Mellado, desde un enfoque postsecular y postantropocéntrico. Identificando una “poética de la criatura”, rastrea la construcción de una subjetividad lírica dentro de una red de otredades y cruces entre el sujeto, el discurso y el mundo material. Sergio Raimondi parte de la obra de Fernanda Laguna para una consideración de cuáles son las posibilidades actuales de la poesía y la acción política. Su lectura detecta en Laguna una desjerarquización *amateur* del género y analiza la irrupción lírica de un no-saber subversivo, así como de los afectos y registros simultáneos de lengua que pone en juego su convocatoria para la revolución. Julio Prieto se adentra en los *Cantos de concentración* (2015)

de Pablo de Cuba, señalando su práctica del *trobar clus* y su complicidad con Lorenzo García Vega. Dilucida asimismo de qué manera se actualiza en este libro el método ideogramático de Pound y la reescritura de sus *Cantos* a partir del doble significado de la palabra “concentración”, hasta llegar al escándalo y el desplazamiento de los sentidos. Berta García Faet escribe sobre la poética de la boliviana Emma Villazón, su extrañamiento de la lengua materna, su sintaxis anómala y cierto intento de sonar irreconocible, mientras emprende un trabajo singular con las subalternidades femeninas y migrantes. En su ensayo, García Faet se centra en las figuras de las hijas y los niños, apuntando a una problematización del origen familiar y nacional, hasta lograr que el decir poético sea un decir de *los otros*. Gracia Morales Ortiz presenta, por su parte, un estudio sobre los elementos dramáticos del libro *Antígona González* (2012), de la mexicana Sara Uribe, remontándose al origen teatral de la obra y deteniéndose en los diferentes recursos artísticos que despliega, con especial atención a las nociones de voz, coro, personaje, conflicto o progresión dramática. Finalmente, Marta López Vilar cierra la sección con una lectura de la poeta catalana Susanna Rafart, su traslación del sentido y su poética del tránsito. Atiende asimismo a las fuentes místicas de su obra y a su anamnesis, apuntando a los restos del pasado como materia de construcción escritural y subjetiva.

En la sección “Resonancias” se han reunido dos ensayos sobre poetas-puente del cambio de siglo, a los que se añade un tercero sobre lo que hacen hoy las políticas institucionales con el cuerpo remoto de una poeta. Álvaro Salvador Jofre lleva a cabo un estudio sobre Eduardo Chirinos, su recuperación del espacio clásico y su aproximación a la tradición culturalista, desde una lucidez humilde y una “épica menor”. Destaca Salvador el carácter ecléctico de la obra del peruano, que transitó por el experimentalismo y la abstracción, pero también por la poesía más directa, coloquial y comunicativa. Y propone un análisis de libros como *El equilibrista de Bayard Street* (1993) o *Mientras el lobo está* (2010). Vicente Cervera Salinas trabaja sobre el afianzamiento de la escritora colombiana Piedad Bonnett en el siglo *xxi* y, muy en concreto, sobre la trilogía que constituyen *Las herencias* (2008), *Explicaciones no pedidas* (2011) y *Los habitados* (2017). En los tres poemarios, Bonnett despliega una visión desasosegante de la existencia, como una forma de manifestar pero también trascender su realidad dolorida hasta construir una poética del desaliento.

Finalmente, María do Cebreiro Rábade Villar emprende un análisis necropolítico de la construcción social e institucional de la figura de Rosalía de Castro dentro de los valores del galleguismo histórico, para adentrarse en los principios que han guiado la instrumentalización de su cuerpo como fetiche gótico imbricado en una cultura hegemónica de la muerte.

Cerrando este volumen, Héctor Hernández Montecinos nos regala una crónica en doce fragmentos conjurados por un viaje a Bolivia, que constituyen una meditación altamente lírica sobre el empeño de escribir, sobre la literatura indócil de Latinoamérica, el universo y el deseo de que todo sea la última vez. Hernández Montecinos parte de una renuncia y llega a La Paz como capital posible del continente recobrado, dejándonos un ronroneo: el que hace su prosa mientras piensa la poesía desde un origen prelingüístico y un regreso, a partir del silencio, el ruido y las conjugaciones, en su incansable hacer para la vida.

I
Recorridos

Hacer aguas o la materia decible del poema en América Latina y España

ERIKA MARTÍNEZ
Universidad de Granada

¿La materia es qué?

Puede que el poema sea el más temible de los objetos literarios. O al menos eso transmite la inquietud con que un amplio sector de la crítica viene afrontando desde el siglo xx su peculiaridad: negándose a deponer un idealismo que jamás le propinaría a otros géneros. El llamado giro material¹ ha supuesto, dentro de los estudios literarios,

1 Este giro material ha sido identificado por Ewa Domanska (2006) como un “retorno de las cosas”, concretado en estudios como el de la “nueva cultura material” de Bill Brown (2004) o *The Material Culture Reader* (2002) de Victor Buchli, así como en la revista *Journal of Material Culture* (1996). El mencionado giro apunta a la cultura material entendida como un estudio de la realidad social que producen o en la que participan los objetos. Un análisis literario de las culturas materiales latinoamericanas que excede a estos planteamientos es el que abarcan los ensayos del dossier dirigido por Héctor Hoyos en 2016 para *Cuadernos de Literatura*, donde se incluye el artículo “Materialismo, realismo y prosaísmo en la joven poesía latinoamericana de los años noventa”, de Gustavo Guerrero.

una serie híbrida de aproximaciones cuya consideración de la literatura apuntaba a la cultura objetual de sus representaciones o a su producción, circulación y consumo dentro del tecnocapitalismo globalizado. El título que propongo y sus búsquedas incorporan dicho giro, pero gravitan más ampliamente en torno al concepto de materia impulsado por los ensayos de Gustavo Bueno². En el poema “La voz de las cosas”, José Asunción Silva englobaba dentro de la misma categoría un lirio, un soplo de mayo, un fantasma o un sueño confuso: “frágiles cosas” del universo a las que aspira el poema. “¡Si os encerrara yo en mis estrofas!” (36), anhela Silva en su estribillo, dejando la oración irresuelta, con el subjuntivo en el aire a la espera de otro verbo que no llega y que, desde su hueco, no deja de transformarse. ¿Cómo pensar su materialidad?

La propuesta filosófica de Gustavo Bueno comienza con una negación del monismo de la sustancia: no solo existirían diferencias entre los seres del mundo, sino que estas diferencias serían discontinuas e irreducibles. La materia del mundo no se reduciría a su corporeidad, quedando dividida en tres géneros. Al primero de ellos pertenece la materia corpórea, constituida por entidades en el tiempo y el espacio, por contenidos de la realidad física con hechura fenomenológica (un color, un lirio). Al segundo género pertenece la materia mental, integrada por contenidos psicológicos, emocionales, vivencias de la experiencia interna (una obsesión, un sueño confuso). Finalmente, el tercer género corresponde a la *materia ideal objetiva*, entendida como “una idealidad resultante de llevar al límite, siguiendo operaciones lógicas, determinadas configuraciones prácticas, empíricas” (la *langue* de Saussure, el fantasma de los idos) (MMF: 75).

Además de esta constitución tripartita, la materia se organizaría *morfológicamente*, o sea, atendiendo a sus componentes diferenciales, delimitados en categorías pero también en *plataformas*: materia viviente, orgánica, inorgánica, social, institucional, etc. (MMF: 1 y 818). No se trataría, en ninguna medida, de un determinismo cultural. Ni tampoco de una idea de la materia como indeterminada,

2 Las claves de este materialismo filosófico han sido recogidas por Pelayo García Sierra en su *Diccionario filosófico. Manual de materialismo filosófico. Una introducción analítica*, que aquí se cita en su segunda edición (versión 4, 2019). En adelante referenciado como MMF.

pura o trascendental, sino capaz de conformarse, múltiple y co-determinada. Una realidad sintácticamente compleja que conjuga diferentes órdenes, una multiplicidad de elementos, operaciones y relaciones.

Una aproximación material al poema implicaría, por tanto, atender a este sistema de elementos en el seno de un acontecimiento verbal. Podría así abarcar planos tan diferentes como sus condiciones de producción, el desarrollo de sus tensiones ideológicas, sus conflictos con la gramática o la articulación de su plasticidad y sus sonoridades. Todo esto sin olvidar que los procesos culturales, históricos y políticos atraviesan tanto la forma como la materia.

Un poema puede hacerse cargo desde muy diversas perspectivas de su realidad material. Pienso de inmediato en Néstor Perlongher, que definió al nuevo barroco —vía Deleuze— como un “teatro de las materias” (17). O en *Material memoria* (1979) de José Ángel Valente, un poeta de temblor metafísico que, en ese libro, trabaja el poema como espacio de construcción. También es posible divagar líricamente sobre la que Leibniz y Heidegger consideraban la gran pregunta de la filosofía: *¿Por qué existe algo en lugar de nada?* Sobre ella ironiza, por ejemplo, el poema “Introducción a la metafísica”, de Mario Montalbetti, que comienza planteándose “por qué hay peruanos en lugar de no haber peruanos”, para terminar comparando la pregunta con otras cosas que se cargan, véase, “un atado de ajos” (346). Y así es cómo la cosa le propina su opacidad material a la pregunta metafísica por antonomasia. De lo que quizás pueda deducirse que la realidad es: carece de respuestas.

Para Rafael Espinosa, el todo identitario que da título al poema “Día nacional” no parece representar a sus partes y encubre cierta segregación, un sufrimiento. Solo tras la muerte —en lo que parece un sarcasmo heideggeriano— se recoge al ser patrio por primera vez en su totalidad: “muertos, en fichas, somos los tres el todo peruano” (103). Como si a la consabida pregunta que abre *Conversación en La Catedral* (“¿En qué momento se jodió el Perú?”) se respondiera: Perú es lo-que-está-jodido. Mientras divaga sobre la ocultación perversa de las jerarquías que persigue la aplanadora de la patria, el poema de Espinosa va evidenciando las dimensiones inabarcables, simultáneas, complementarias o en discordia que constituyen ese espesor de mundo llamado Perú. Y lo hace con desplazamientos abruptos que pueden ir de un vello en el escroto a los neveros andinos. Su

materialidad es también la de una conciencia inmersa en ese espesor, capaz de producir un acontecimiento verbal que dé cuenta de él en el interior del poema. Que fluya y cruja y también se quiebre. Que ilumine y enceguezca.

Frente a aquello que puede ser acumulado, se despliega la singularidad de los accidentes materiales, su irrupción concreta en el espacio-tiempo, su color, su textura: el objeto que no es ya una realidad a disposición del capital, aunque posea una lógica económica. Igual que el sujeto. Así, *Postales* (2008), de Frank Báez, comienza con un “Autorretrato”, donde la génesis del poeta se remonta a una caída iniciática por las escaleras durante la infancia, algo que convierte al propio accidente en acto fundacional del sujeto y constituye en sí una experiencia límite, que tiene paradójicamente mucho de desubjetivación³.

La economía poética del sentido

En todo poema hay una dimensión amorfa de la materia que es insalvable: la invocadísima ilegibilidad con la que Paul de Man nombrara el permanente boicot al sentido de la literatura moderna⁴. Frente a la idea de que aproximarse a un libro consiste en descifrarlo, De Man propone la lectura como una experiencia que entraña cierta cualidad inaccesible del sentido. La lectura no solo provoca una reacción emocional ante lo que hace el lenguaje, sino sobre todo ante la imposibilidad de saber lo que andará tramando (33)⁵.

3 Al respecto he escrito de forma más extensa en el artículo “Señales de vida: apelación y vulnerabilidad en las *Postales*, de Frank Báez” (Martínez 2019b: 116).

4 A esto añadirá Derrida la dificultad de distinguir lo legible de lo ilegible, siendo su economía de la escritura el resultado de una interacción entre ambos. Por otro lado, dice Derrida, “tal ilegibilidad no es, ciertamente, un límite exterior a lo legible, como si, leyendo, uno se topara con una pared, no: en la lectura es donde la ilegibilidad aparece como *legible*” (1986: s/p).

5 De forma complementaria, para Barthes, interpretar es apreciar la pluralidad que atraviesa al texto, más que darle un sentido, por muy fundado y libre que este sentido sea. La literatura estaría constituida por ese *plural triunfante* (3). Barthes establece, por otro lado, una diferencia entre lo legible (*lisible*) y lo trazable o escribible (*scriptible*), ya anteriormente citado. Las obras clásicas son legibles, en su opinión, quedando reservado el término *scriptibles* para ciertos textos-límite de la modernidad.

Lo ilegible consistiría así en una dimensión del texto imposible de controlar, un resto empeñado en hostigarnos, capaz de morderle la mano a quien escribe. Algo que acontece incluso a quienes son refractarios a su existencia, porque su mella en el sentido tiene un carácter constituyente. Pienso, por ejemplo, en las poéticas de la claridad, no tanto en aquellas que trabajan a conciencia con el poema como realidad objetual, como en las que se conducen por una aspiración a la comunicabilidad y la transparencia. Es posible no hacerse cargo de la resistencia de la literatura a totalizar el sentido, pero esta resistencia no deja de operar por mucho que se la niegue o se aspire a doblegarla. Reducir la ilegibilidad propia de la literatura al experimentalismo o al arte concreto (por muy ostensible y deliberada que sea en ellos) implicaría paradójicamente creer en la posibilidad utópica de una absoluta transparencia. Es posible entregarse a ella, es posible trabajarla desde una poética dada, pero la ilegibilidad no parece un elemento optativo, sino más bien una dimensión operante con diferentes cualidades e intensidad. Sea cual sea su poética, si un poema tiene espesor como acontecimiento de la palabra, dirá más de lo que pretende su claridad expositiva, tendrá un exceso que no puede reducirse: hará aguas. Ese punto débil es paradójicamente su fuerza. El lugar donde discute las formas anquilosadas del consenso.

La escritura poética trabaja al mismo tiempo con el sentido y con el sinsentido. Se inscribe en un sistema que trasgrede, poniendo en juego una economía de la reserva y el puro gasto, como en la diferencia derrideana⁶. El poema nos mantiene en relación con el sentido difiriéndolo de forma permanente, algo que rebasa en realidad el binarismo de la presencia y de la ausencia, porque aquello que se posterga está y no está al mismo tiempo⁷. No muy lejos de ello afirmaría Borges: “Esta inminencia de una revelación que no se produce es, quizá, el hecho estético” (1989, II: 13). Además de esta inminencia nunca satisfecha, es posible leer en la economía poética

6 En *Márgenes de la filosofía* (1972), revisa Derrida dos conceptos de Bataille: la economía restringida (que se apropia del excedente de energía que circula sin permitir que se pierda nada) y la economía general (que tiene en cuenta el derroche). Ambas economías pueden ser entendidas como lógicas o formas de organizar el sentido.

7 Señala Derrida: “Hay que admitir aquí un juego donde quien pierde gana y donde se gana y pierde cada vez” (1989: 55).

del sentido un conflicto permanente entre la violencia propia del discurso y la violencia absoluta del silencio. Pero también un bucle de fricciones con la institución del lenguaje. En un libro emblemático del cambio de milenio, *Punctum* (1996) de Martín Gambarotta, se despliega por ejemplo una conciencia del fracaso: la herencia dictatorial y el gran festín de los mercados han arrasado con la experiencia revolucionaria colapsando sus discursos. Pero hay también contestación: un uso impropio de la lengua. De esa lengua que trataron de pacificar, que incapacitaron para la acción histórica y cuya impotencia se hace patente en el libro. Frente a todo ello, el lenguaje poético se evidencia como una práctica patológica y bélica, se abre paso en la experiencia con su carácter interrumpido, antinatural y definitivamente inapropiado.

Un poema siempre se está extralimitando. Su violencia se ejerce también contra lo que una vez instituyeron, contra ese círculo en el que cada elemento se define con relación a un todo y a un fin. Y es así como su acción boicotea la lógica del sentido que impera en la comunidad consensual.

El desarreglo: norma, tiempo y tradición

A ese territorio boicoteado parece apelar la antología *ZurDos. Última poesía latinoamericana* (2005), donde Yanko González y Pedro Araya llaman rimbaudianamente al desarreglo de los sentidos y se declaran “secos de academia”: “Anormales, frente a lo que se asume natural. Obtusos, de mal augurio” (9). Lo zurdo sería así, al mismo tiempo, aquello que se reivindica como oposición a la norma y la disciplina, pero también lo siniestro, capaz de sembrar el terror en el centro del orden simbólico. Sería definitivamente aquello que cuestiona la *doxa*. Algo que implica no solo una forma de hacer poesía, sino también de entenderla. Cierta eco de ese carácter defectuoso que se atribuye a lo zurdo puede encontrarse en *Tara* (2006), de Elena Medel, y en la poética del fracaso que supuso *Chatterton* (2014). O, en otro orden, dentro del ensayo que dedica Mario Montalbetti a un poema de Blanca Varela, que lee a partir de un error gramatical, considerándolo como su clave productiva⁸. En “Mi ángel de la guarda”,

8 El ensayo se titula *El más crudo invierno. Notas a un poema de Blanca Varela* (Lima: FCE, 2016).

escribe Victoria Guerrero: “Y escapo a bosques con lagos artificiales / Donde poetas tuertos me hablan de libros / Solo conocidos por ellos / Y bebemos juntos porque la poesía ha muerto / Y musas cojas aparecen y me rodean” (46).

La relación del poema con las literaturas a las que en teoría pertenece es igualmente violenta: un poema en paz con su tradición está muerto. Algo que, en cierto sentido, parecía compartir José Emilio Pacheco, cuyo vínculo con las obras del pasado (propias y ajenas) era de una polemicidad inagotable y que discutía con los clásicos, anquilosados por la tradición, como quien le quita las vendas a una momia para después besarla. Las dinámicas emergentes de lectura y escritura les cambian el sentido a las series del pasado, diría Eliot. Son capaces de trastornar su serialidad mediante acciones anticronológicas⁹. Para Héctor Hernández Montecinos, Latinoamérica no viene solo releendo las obras del pasado, sino también densificando lo nuevo a partir de diferentes “marcos de recomposición y reescritura, lográndose un cruce de pulsiones que cuestiona las nociones de genealogía y devenir” (2010: 8).

Aquello que resiste en las ruinas del lenguaje, de la historia, de la cultura, sigue hablando gracias a la yuxtaposición permanente de tiempos que se produce en el interior del poema, a la heterogeneidad de eso que Didi-Huberman ha llamado anacronismos, que nace de la imagen dialéctica de Benjamin y que encuentra concomitancias con la conceptualización de la imagen de la socióloga aymara Silvia Rivera Cusicanqui (2015): hay algo indecible que se manifiesta en contrastes de secuencias e intervalos, en la polaridad de los espacios poéticos o en la confusión del material histórico con la imaginación poética¹⁰. Más allá del propio anacronismo de

9 Sobre la relación anticronológica de la literatura con la tradición me gustaría subrayar el eco, no por obvio menos significativo, entre dos ensayos clave del siglo xx: “Tradición y talento individual”, de Eliot, y “Kafka y sus precursores”, donde Borges argumenta que las obras del autor checo nos ayudan a entender a escritores que le precedieron, hasta el punto de que algunas de esas obras no existirían sin Kafka. Para Octavio Paz, la tradición era también una cuestión de futuro.

10 La comparativa pertenece al trabajo inédito *Para acercar los hilos y los cuerpos: la construcción del espacio en la poesía de Blanca Wiethüchter*, escrito por Laura Montes Romera, que tutoricé en 2019 y cuyas conclusiones formarán parte de sus próximas publicaciones.

la metáfora, la historia nunca deja de suceder, de actuar en el interior del poema. No es ya que el futuro sea incierto, es que el pasado mismo sigue siéndolo. Y cabría plantearse de qué manera afronta cada poema en cada momento una pregunta como: ¿Qué será del pasado?

El libro *La sodomía en la Nueva España* (2010), de Luis Felipe Fabre, propone una intervención del Archivo General de Indias y de los documentos inquisitoriales que allí se recogen sobre un proceso contra catorce homosexuales, desarrollado en el siglo xvii. El libro está constituido por un irreverente tríptico de poemas, que se travisten de géneros barrocos, que parodian el villancico, la loa o el auto sacramental, invirtiendo por la vía carnavalesca su función ideológica. Las voces y los tiempos se cruzan, chocan, se dispersan, mezclan sus líneas de acción y se desvían, para exponer la violencia de la Inquisición desde su médula verbal. En el procedimiento se lee una voluntad, no ya de recuperación de la memoria, restitución o denuncia, sino de acción y reescritura logradas mediante saltos y fracturas, apropiaciones y tergiversaciones, mediante un uso impropio de los discursos.

El libro y su canon: la zona sísmica

Una performer venezolana y un médico chileno leen *Trilce*. ¿Están leyendo el mismo libro? Estoy convencida de que no. Los vectores que condicionan una lectura son inagotables y adquieren diferente protagonismo en cada momento. El vector de género siempre ha configurado, por ejemplo, lo que se lee o no dentro de un texto, pero quizás seamos hoy más conscientes que nunca de su incidencia. Algo que no desactiva obviamente otros vectores políticos como los nacionales o de clase, que configuran comunes muy disímiles desde la especificidad de sus realidades históricas. Mientras tanto Vallejo sigue dirigiéndose a cada cual a su manera, no porque hable varios castellanos, sino porque los deja a todos tocados. Quizás la capacidad potencial de ser zarandeados como hablantes por Vallejo nos convierta en una fugaz comunidad lectora, aunque Vallejo nos zarandee de muy diferentes formas.

Cada nación tiene mecanismos autónomos de consagración, sus propias validaciones críticas, culturales, académicas. En un género

tan precarizado como el de la poesía, Nora Catelli ha subrayado, además, el estrecho vínculo que existe entre las sociedades poéticas nacionales y los subsidios públicos (45). Las antologías, por su parte, siguen operando como herramientas de canonización, aunque habría que valorar su menor capacidad de influencia en esta era digital en la que, para ser editada o simplemente leída, la poesía joven parece depender de las redes sociales más que del beneplácito de la crítica o de otros autores reconocidos.

Respecto a los mecanismos de consagración, Susana Zanetti afirmaba en 1998 que “uno de los problemas del canon latinoamericano es que más bien se afianza débilmente, dado el carácter errático de las lecturas y relecturas, la carencia de interpretaciones críticas reiteradas, así como la ausencia de una suerte de Academia supranacional que se plante como voz autorizada” (92). Dando por cierto el polémico diagnóstico, cabría preguntarse: ¿y no será ese carácter precisamente su mayor fuerza? Al menos su fuerza entendida como una capacidad para socavar predominios, proliferar desde el choque, la inestabilidad, el desacuerdo. Si existiera, se trataría a todas luces de un problema feliz: el canon latinoamericano es zona sísmica.

Para Walter Mignolo, la formación del canon en los estudios literarios manifiesta “la necesidad de las comunidades humanas de estabilizar su pasado, adaptarse al presente y proyectar su futuro” (251). Quizás haya llegado el tiempo de atender a la necesidad de las comunidades humanas de desestabilizar su pasado, para pensar un presente y un futuro menos cautivos¹¹. El malestar con lo que fue y será el pasado de la patria está, por ejemplo, en la obra de Legna Rodríguez Iglesias: “De todos los abrazos que mi grandfather me dio / sólo uno me lo dio por la noche / y cuando me lo dio / hombre demente / habíame confundido con la patria. / Colocando sobre mí otra vez / el dedo de la autocrítica / me pre-

11 Manuel Asensi propone, por su parte, “una concepción ‘plástica’ de canon en la que este adopte la forma de un constante ‘por venir’, un canon abierto por sus bordes en cuya confección participe un conjunto colectivo y democrático de agentes sociales en representación de las diferentes razas, géneros y clases que componen una comunidad determinada. Para ello es necesario ejercer una crítica tanto correctiva como radical. Sin embargo, igual de necesario es usar e interpretar las obras canónicas de acuerdo con los intereses de esas comunidades heterogéneas. Ello supone emplear una forma de lectura como sabotaje que ponga de relieve las modelizaciones que lleva a cabo un texto” (45).

gunto si haber sido confundida con la patria / fue una circunstancia que merecí”¹² (2012: s/p).

La tendencia a manejarse en un nivel nacional —a la que también aludía Zanetti— parece más cierta en la poesía que, por ejemplo, en la novela. Partiendo de que sus lectores y los propios poetas constituyen comunidades de por sí bastante cerradas, la insularidad nacional del género podría explicarse además por el cruce, entre otros, de estos dos motivos:

1. Su escaso número de lectores la aboca a las impresiones locales, especialmente en aquellos países con una industria editorial muy precarizada. Pocas editoriales asumen, partiendo de ahí, el riesgo económico de editar poesía actual de otros lugares y pocas librerías el riesgo de importarla, más allá de los valores consagrados y un par de raras excepciones.
2. La poesía trabaja con lo que podríamos llamar *vida del habla*, lo cual la convierte en un objeto literario especialmente permeable a las singularidades lingüísticas, históricas y culturales de cada lugar. Eso puede intensificar su feliz extranjería, reduciendo el ya reducido número de lectores más allá de una frontera dada.

La cultura digital y la movilidad internacional de las últimas décadas han relativizado obviamente la insularidad editorial de la poesía. Las revistas electrónicas, YouTube y muy especialmente las redes sociales han funcionado como plataformas de distribución autogestionada de poemas e incluso poemarios, algo a lo que ayuda la tendencia a la brevedad del género y el hecho de que, como (casi) nadie espera ganar dinero con la poesía, (casi) nadie vigila su circulación pirata. Estoy convencida de que el principal medio de distribución de la poesía entre Colombia y México, Uruguay y España no ha sido, en este comienzo de siglo, ni Amazon ni MercadoLibre ni las librerías, sino el Messenger. Algo que delata otras dependencias económicas. Pasar por Mark Zuckerberg en vez de por tu librería de barrio no parece necesariamente una mejora. Sí la ha supuesto, en todo caso, el choque de heterogeneidades que implica ese frenético intercambio electrónico, haciendo patentes las diferencias entre sus

12 El fragmento, perteneciente al poemario *Tregua fecunda* (2012), está incluido en Lage, 2013.

movimientos y ciertas alianzas que también vienen articulándose como resistencias a través de las redes.

Durante el reciente confinamiento global por la pandemia y tras la parálisis de la industria editorial, el editor de Barba de Abejas, Eric Schierloh, publicó en la revista chilena *Mímesis* el ensayo “Cómo prepararse para el colapso del sistema industrial de publicación”, que constituye una especie de ideario del libro por fuera de esa industria y para lo que denomina una auténtica “reforma agraria” de la escritura (2020: s/p). A ambos lados del océano, las editoriales cartoneras de poesía han venido siendo —desde la fundación pionera de Eloísa en 2003— el fenómeno quizás más disruptivo, iconoclasta y complejo de este afuera¹³. Sobre él, afirmaba Raúl Zurita:

Las ediciones cartoneras son una creación genial, no sólo por lo que son, sino por lo que significan. Hay algo profundamente democrático en su manufactura, en todo lo que interviene: el papel, el cartón de la tapa, la portada única, que tiene algo de ghandiano, una refutación al histerismo de la tecnología y un regreso a la manualidad como si, más incluso que libros, Eloísa Cartonera fuera una propuesta de vida. (...) Representa un futuro más que plausible: cuando las grandes imprentas sean unos dinosaurios obsoletos y hayan desaparecido Anagrama, Mondadori, Planeta, sólo existirán los libros electrónicos y los libros hechos a mano, sólo sobrevivirá el Kindle y las ediciones cartoneras (2008: s/p).

De los innumerables proyectos que siguieron a Eloísa, puede citarse por ejemplo la editorial Retazos, gestionada por trabajadores bolivianos emigrantes y cuyas portadas están fabricadas a partir de descartes de moldes textiles utilizados en talleres clandestinos (bolsillos defectuosos, pedazos de cuellos, sobrantes de mangas)¹⁴. Su diseño se convierte así en razón de ser para una editorial que trabaja con todo aquello que se queda fuera, los desechos laborales e industriales, desplazando lo descartable al centro de la producción, convirtiendo la institución del libro en una escombrera.

13 Con relación al fenómeno puede consultarse, por ejemplo: Knesija Bibija y Paloma Celis Carvajal (eds.) (2009): *Akademia Cartonera: Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina*. Madison: Universidad de Wisconsin, pp. 5-30. Versión digital: <<http://www.meiotom.art.br/AkademiaCartoneraArticles.pdf>>.

14 En 2016 realicé una entrevista a Juan Vázquez, de la editorial Retazos, que puede leerse en el número 16 de la *Revista Letral*, pp. 154-156: <<https://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/4935/4744>>.

El cambio de siglo ha asistido igualmente al afianzamiento y proliferación de encuentros alternativos tan polifacéticos como el Festival de Poesía Sudaka, el Festival de Poesía del Riachuelo o EDITA: Festival Internacional de la Edición, la Poesía y las Artes. El Festival de Poesía de Medellín tiene, por ejemplo, su correspondiente Festival Alternativo de Poesía de Medellín y en Madrid se ha convocado en varias ocasiones ¡Hostia, un libro! Festival de Microedición y Guantazos. Además, se han multiplicado ferias del libro independiente, artesanal y autoeditado como la chilena Furia del Libro, probablemente la más importante de su ámbito en Latinoamérica. A todo ello vienen sumándose las iniciativas de VideoBardo, Maldito Festival de Videopoesía o las ferias virtuales del libro independiente, inauguradas tras caer la persiana de la pandemia en 2020. No puede olvidarse, finalmente, que estas dos primeras décadas de siglo son también herederas de los incipientes activismos por la bibliodiversidad¹⁵, cuyo aniversario, el Día B, fue celebrado por primera vez el 21 de septiembre de 2010 en Argentina, Chile, Colombia, México y España.

Al contrario de lo que suele afirmarse (como hago yo misma un poco más arriba) e incluso obviando el reciente fenómeno *best seller* o de poesía juvenil estudiado en *La lira de las masas* (Rodríguez Gaona 2019), creo que en español hay un enorme número de personas que lee poesía, algo que no debe confundirse con el número de compradores de libros¹⁶. No es sorprendente, por ello, que uno de los libros más atendidos críticamente de la última década, *Antígona González* (2012) de Sara Uribe, fuera publicado con una licencia Creative Commons y su PDF esté disponible en múltiples espacios digitales que han favorecido su extraordinaria difusión.

15 El término “bibliodiversidad” fue utilizado por primera vez a finales de los pasados años noventa por un equipo de editores chilenos agrupados en torno al colectivo Editores Independientes de Chile, que podría considerarse precedente de la Alianza de Editores Independientes, fundada en 2002.

16 Parece incuestionable que la poesía se lee fuera de la página impresa con más frecuencia que, por ejemplo, la novela. Además, el hecho de que el género conserve socialmente su aura de culto o práctica para iniciados hace que, bajo recomendación, circule más a menudo de mano en mano. Incluso si nos ceñimos al número de compradores de libros, no podemos olvidar que hay una incontrolable cantidad de editoriales artesanales de poesía que no distribuyen por canales tradicionales y que, por su economía informal, no son ni pueden ser consideradas en la contabilidad de la industria editorial.

Lo que se traduce en un poema

En su artículo “What Is World Poetry?”, Stephen Owen señala que casi cualquier poeta que no escriba en inglés se enfrenta a la “limitación dolorosa” y el “sentido de provincianismo” derivados de este hecho: poquísimos poetas son traducidos y por tanto leídos más allá de sus fronteras lingüísticas (28). El sentido de provincianismo al que alude Owen —quizás condicionado por su visión anglo— resulta cuestionable, sin duda en el caso de la poesía escrita en español: ¿cómo considerar una *limitación dolorosa* el hecho de escribir en una lengua que es oficial en veinte países del mundo, cuenta con más de 400 millones de hablantes, múltiples horizontes culturales y ecosistemas literarios tan dispares? Incluso obviando consideraciones cuantitativas —y como señalara Borges— no puede olvidarse que las culturas hegemónicas adolecen a menudo de miopía nacionalista, lo cual las convierte en mucho más provincianas que las culturas periféricas¹⁷. Dentro de cualquier estructura de poder (colonial, patriarcal, étnica) la necesidad de ponerse en el lugar del prójimo es siempre de los sujetos subalternos, lo cual les permite ser conscientes no solo de su propia perspectiva sino también inevitablemente de la ajena. Aunque no esté traducido al inglés, un poeta limeño no es ni tampoco se siente más provinciano que un poeta de Washington.

Por otro lado, la traducción de poesía (al menos de poesía reciente, no estoy hablando de valores consagrados) es una práctica en la que a menudo se comprometen los traductores por razones que atañen mucho más al capital simbólico que al económico. Esto hace que dichas traducciones no encajen dentro de esa producción *digerible* y llena de estereotipos culturales a la que alude Owen, sino que se trate más bien de obras cuyo prestigio local desea adquirir la editorial extranjera¹⁸. Esto incluye títulos fácilmente calificables como eso que Owen denomina “true national poetry” (28). La traducción al alemán y al inglés de dos libros tan exigentes como *Poesía civil* (2001), de Sergio Raimondi, o *Matar a Platón* (2004), de Chantal Maillard, no se explica desde el fetiche étnico sino más bien desde su reconocimiento nacional. Algo que, cuando deriva en tra-

17 Véase “El escritor argentino y la tradición” (1989, I: 267-274).

18 No quiero decir con esto que la economía simbólica no persiga ningún tipo de rentabilidad, sino que lo hace por otros medios sin duda oblicuos.

ducciones, suele hacerlo mucho tiempo después de su publicación original, con un desfase muy característico del género. La segunda tipología de poetas que se traducen quizás englobe a aquellos que acumulan capital tecnológico (éxito en las redes) o encarnan a gusto de los lectores algún tipo de padecimiento identitario, político o nacional que parezca usufructuable, y desde el cual se puede escribir obviamente muy buena y muy mala poesía¹⁹.

Señala Owen que, en muchos lugares, los poetas se forman leyendo libros de otras tradiciones en traducciones de escaso valor literario (19). En español, sin embargo, también pueden leerse poemarios de tradiciones radicalmente diferentes a la propia sin necesidad de recurrir a una traducción. El castellano no existe, como dice Moltalbeti en el poema que da título a su obra reunida²⁰, pero los ingobernables castellanos que sí conocemos permiten a un ecuatoriano leer a Elvira Hernández y a una chilena leer a Jorge Enrique Adoum sin recurrir a una traducción.

Por otro lado, en el caso concreto de las traducciones de poesía al español, puede que las habitualmente restringidas ediciones nacionales del género y su escaso interés económico hayan sorteado mejor la imposición monolítica del español de España, produciéndose así una mayor variedad lingüística que, por ejemplo, en las traducciones de novela. Esta heterogeneidad hace que leer la poesía traducida que se distribuye en internet o en librerías especializadas resulte una experiencia más fiel a la complejidad real del castellano. A lo que cabría añadir una segunda ventaja lectora: un libro traducido en una variante lingüística del castellano que no es la propia produce un efecto de distanciamiento añadido que ayuda a percibir la existencia del espesor específico que aporta a cualquier texto su traducción.

Lejos de considerar que nuestras prácticas lectoras se ven fatalmente lastradas por la pobreza habitual de las traducciones, tiendo a

19 Sobre la circulación internacional de la poesía en nuestro ámbito, puede leerse *Poesía española en el mundo: procesos de filtrado, selección y canonización* (2017), volumen editado por Jorge J. Locane y Gesine Müller cuyas “Palabras preliminares” recogen algunas de las claves teóricas de la categoría *World Poetry*, de Ezra Pound a Jahan Ramazani.

20 El poema, incluido en *8 cuartetas en contra del caballo de paso peruano* (2008), se titula “Lejos de mí decirles compañeros [55 versos]” y en él puede leerse: “castellano total lengua total en el centro de una pira / espero que digan de nosotros se fueron de la lengua” (298).

pensar que nos encontramos hace décadas ante una edad de oro de la traducción poética (pienso en autores-traductores del *xxi* como Ezequiel Zaidenweg, Natalia Litvinova, Juan Andrés García Román o Adalber Salas Hernández²¹). En el ámbito brasileño, Álvaro Faleiros ha publicado recientemente el ensayo *Traduções Canibais: uma poética xamânica do traduzir* (2019). Mucho antes, Jorge Monteleone y Heloisa Buarque de Hollanda habían compilado la antología bilingüe *Puentes/Pontes* (2003). Jaime Huenún, por su lado, ha preparado varias antologías imprescindibles sobre poesía mapuche, además de *Los cantos ocultos: poesía indígena latinoamericana contemporánea* (2008)²².

Según la opinión más extendida y sintéticamente formulada por Robert Frost, poesía es lo que se pierde en una traducción²³. Más en consonancia con Simic²⁴ y releendo a Badiou, Mario Montalbetti afirma: “Lo que el poema piensa sobrevive victoriosamente a la prueba del ritmo mutilado. No solo del ritmo mutilado. Lo que el poema piensa sobrevive a todo aquello que se pierde en una traducción” (45). Al margen de lo que se pierda o permanezca, quizás resultaría interesante pensar las traducciones desde su espesor específico, atendiendo a cómo modifican la materia poética, provocando algunas de sus potencias silenciadas.

Lupa, tijeras: la intervención de las antologías

El cambio de siglo nos dejó, desde su doble vocación recapituladora y visionaria, una serie de antologías que se presentan como muestras panorámicas, generacionales, alegatos de una poética continen-

21 Adalber Salas es además autor del libro *Palabras sin dueño. Variaciones sobre la traducción literaria* (Ciudad de México: Dirección de Literatura/UNAM, 2019).

22 No podemos aspirar aquí más que a nombrar el problema de la traducción, que abarca todas las lenguas del continente americano, así como las diferentes lenguas cooficiales de la península ibérica. El asunto, complejísimo, queda totalmente fuera de nuestro alcance.

23 Delatando el prejuicio del *traduttore traditore*, Borges afirmaba, sin embargo, que “el original es infiel a la traducción” (1989, II: 110) y que “la traducción es un sorteo experimental de omisiones y de énfasis” (1975: 163).

24 En una entrevista de 2001, puntualizaba Charles Simic: “Creo que es al contrario: lo que sobrevive a la traducción es la poesía” (349). En todo caso, no puede ignorarse que *eso que sobrevive* parece muy diferente en Simic y en Montalbetti, para quien el pensamiento es el vacío que encierra el poema.

tal o incluso artefactos conscientemente parciales, añadiéndose a la función crítica e histórica que les atribuyese Alfonso Reyes otra que podríamos calificar de autoirónica. Y digo *se presentan* porque todo antólogo tiene una poética y desde ella suele imponerse la obligación de una “autoscopia estética”²⁵. La mayoría de las antologías recientes es refractaria a asumirse como dispositivo de canonización, aunque algunas declaran su discusión del canon vigente o de alguna otra poética. Si cumplieron en el siglo XIX una función dentro de los proyectos políticos nacionales en marcha (Achugar), las antologías no han dejado desde entonces de implicarse en la construcción de las nuevas identidades americanas.

Por su influencia y valor cronológico de bisagra, quisiera comenzar nombrando *Medusario* (1996), selección de poesía experimental con ecos neobarrocos preparada por Roberto Echavarren, José Kozzer y Jacobo Sefamí, cuya heterogeneidad se estructura en torno a las claves del rizoma y la hipersintaxis mallarmeana. Casi diez años después, Julio Ortega publicaba *El turno y la transición* (2005), que sigue un orden cronológico inverso, mientras busca una anticipación y *futuridad compatible* a través de la siguiente paradoja: “¿Cómo leer la poesía que vendrá?” (11).

También en 2005 se publicaron la nombrada *ZurDos*, de Yanko González y Pedro Araya, y *El decir y el vértigo*, de Rocío Cerón, Julián Herbert y León Plascencia Ñol. Por su parte, Gustavo Guerrero realiza en *Cuerpo plural* (2010) una selección que, junto al criterio geográfico, atiende a otros temáticos (la crítica a la sacralización moderna de la poesía) y estéticos (la singularidad y variedad de las escrituras). La antología reúne a autores que, en palabras de Guerrero, se han formado en “el periodo inestable de rupturas y transiciones que sigue a la caída del paradigma moderno” (25)²⁶.

25 La terminología es utilizada por Ruiz Casanova en un monográfico titulado “El rompecabezas de las antologías”, coordinado por Fernando Valls y publicado en *Ínsula* en noviembre de 2018 (n.º 863). Ruiz Casanova es también autor de *Anthologos: poética de la antología poética* (Cátedra, 2007).

26 Podrían añadirse a estas antologías, entre otras muchas, *Muestra de poesía hispanoamericana actual* (Diputación Provincial de Granada, 1998) de Álvaro Salvador, *Pristina y última piedra* (Aldus, 1999) de Eduardo Milán y Ernesto Lumberras, *Jardim de camaleões* (2003), *La piel del jaguar* (Vandalia, 2006) de Álvaro Salvador, *Una gravedad alegre* (Difácil, 2007) de Armando Romero, *Casa de luciérnagas* (Bruguera, 2007) de Mario Campaña, *Pulir huesos* (Galaxia Gutenberg, 2007) de Eduardo

Son numerosos los estudios en marcha sobre antologías de poesía latinoamericana reciente. De entre todos ellos, me gustaría destacar la serie de trabajos elaborados por Ana Porrúa en el marco del proyecto “Topografías selectivas: Antologías de poesía hispanoamericana (modernismo, vanguardia y poesía reciente)”. En *Los museos de la poesía* (2007), editado por Alfonso García Morales, se lleva a cabo un estudio de las antologías poéticas modernas en español que se extiende desde la selección hecha por Menéndez Pelayo en 1892 hasta *Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española* (1941), de Xavier Villaurrutia, Emilio Prados, Juan Gil Albert y Octavio Paz. Pensada desde el presente del exilio republicano, Laurel puede considerarse el antecedente de una serie de compilaciones transatlánticas publicadas en España en el siglo XXI, entre las que se encuentran *Las ínsulas extrañas* (2002), de Eduardo Milán, Andrés Sánchez Robayna, José Ángel Valente y Blanca Varela, *Poesía hispánica contemporánea* (2005) de Andrés Sánchez Robayna y Jordi Doce, o *Poesía ante la incertidumbre* (2011) y *El canon abierto* (2015), de Remedios Sánchez.

Más que una antología, quisiera destacar el proyecto en tres volúmenes que viene desarrollando Héctor Hernández Montecinos bajo el título 4M3R1C4. *Novísima poesía latinoamericana* (2010, 2017), cuya vocación declarada es presentar no tanto un panorama como una selección de lecturas convertidas en comunidad. Desde su título, el proyecto se hace eco del “virus fractal de la poesía latinoamericana más reciente” (2010: 21), aludiendo con lucidez anticipatoria a las combinaciones de letras y números que suelen utilizarse para nombrar algunos virus (H1N1 o COVID-19). Los dos volúmenes publicados hasta ahora en Chile y España reúnen un total de ochenta poetas nacidos entre 1976 y 1990, que compartirían un espíritu

Milán, *Cajita de música* (AEP, 2011) de Augusto Rodríguez, *Nueva poesía contemporánea* (Milena Caserola/Nulu Bonsai, 2009) de Sebastián Kirzner, *The Oxford Book of Latin American Poetry* (Oxford UP, 2009) de Cecilia Vicuña y Livon-Grosman, *Antología de poesía latinoamericana contemporánea* (Norma, 2010) de Piedad Bonnett, *Los cantos ocultos* (LOM, 2011) de Jaime Luis Huenún, *Poesía latinoamericana hoy* (Fósforo/Universidad Tecnológica de Hermosillo, 2011) de Roberto Arizmendi, *Jinetes del aire* (RIL, 2011) de Margarito Cuéllar, *Hallucinated Horse* (Pidhog, 2012) de Nicole Delgado, *País imaginario. Escrituras y transtextos* (Trifaldi, 2013) de Maurizio Medo, Mario Arteca y Reynaldo Jiménez, *Extracomunitarios* (FCE, 2013) de Benito del Pliego, *Diez de ultramar* (Visor, 2014) de Ramón Cote o *Divina metalengua que pronuncio* (El Lamparero Alucinado, 2017) de Rubén Quiroz Ávila.

de dislocación, rareza o anormalidad respecto a sus lugares de origen. En el primer volumen, se apela a la existencia de una nueva tradición “que ya no se pregunta por biografías o nacionalidades, sino por territorios en su libre nomadismo. Zonas autónomas de identidad y escritura” (2010: 7). Si en aquella primera entrega se apelaba al creacionismo huidobriano frente a la pulsión revisionista de tantas antologías, en la segunda se alude al futurismo de unos poemas tocados por el desbordamiento imaginario: “Animalidades y nahualidades, niños, niñas e infancias post-edípicas, instituciones normalizadoras enfrentadas a sus propias infracciones, afectos cooperativos en vez del deseo competitivo, la misma poesía entregada a sus puntos de fuga rebeldes y delirantes, épicas en el sentido más trágico y remoto: la propia existencia” (2017: 24-25).

El poeta como trans: un giro político

La frecuente despolitización atribuida a la literatura desde postulados posmodernos no parece tal si atendemos al giro subalternista, tanto de los estudios literarios como de la poesía en Latinoamérica. A lo que se podrían añadir los giros feminista, LGTBIQ, ecologista, las poéticas de la memoria o las disputas por lo popular, todos ellos extraordinariamente activos también en España, aunque sea con otros funcionamientos.

La discusión de la función legitimadora del canon en tanto “proyecto cultural de élites ilustradas” ha sido subrayada por Ignacio Sánchez-Prado como una consecuencia de la asimilación postcolonial de los conceptos de heterogeneidad y transculturación de Ángel Rama y Cornejo Polar (265). Un ejemplo de la revisión de otro concepto, el de mestizaje, puede encontrarse en las recientes aportaciones de las bolivianas Silvia Rivera Cusicanqui (2015) o María Galindo (2015), que ha recurrido al término *bastardismo*²⁷ por su capacidad para evidenciar la violencia, sometimiento y clandestinidad que la palabra mestizaje blanquearía con una mezcla de “vergüenza e hipocresía”:

27 Sus aportaciones fundamentales sobre la intersección entre feminismo y postcolonialismo en el ámbito latinoamericano están recogidas en su segundo libro, *No se puede descolonizar sin despatriarcalizar. Teoría y propuesta de la despatriarcalización*, publicado en 2013 por Mujeres Creando, Bolivia.

“El mestizaje es una verdad a medias de un lugar social brutalmente conflictivo, desgarradoramente irresuelto, ardorosamente ilegítimo y cientos de veces prohibido. Es un acto liberador nombrarlo con nombre propio y poder decir que aquí no hay mestizas sino bastardas” (39-40). Néstor Perlongher había recurrido a este término en el prólogo a *Medusario* para referirse al carácter “furiosamente antioccidental” del barroco, calificándolo como un arte “listo a aliarse, a entrar en mixturas *bastardas* con culturas no occidentales” (15). En esta dirección, Darwin Bedoya cuestiona en *Hijos de puta. 15 poetas latinoamericanos* (2011) y desde la ironía del título la necesidad de su selección, aunque también puede leerse en ella una burla a la autoridad patriarcal y una reapropiación de lo ilegítimo para la resistencia. No es extraño tampoco que se haya leído en *Hija de perra* (1998), de Malú Urriola, un devenir animalizado que se adentra en lo popular entendido como oralidad *bastarda* (Sutherland 2015: 292).

Hernández Montecinos subraya que la colectivización sería una de las claves de la temprana poesía del siglo XXI: “Me refiero a un sentido colectivo de la enunciación, a un nosotros que en tiempo de ruina y mercado vuelve a ser peligroso y problemático, pues huele a desacato, complot y sedición” (2010: 20-21). Esa enunciación colectiva es, por ejemplo, uno de los ejes de la estructura coral de *Antígona González* (2012), de Sara Uribe, atravesada por las violencias de la guerra contra el narco, así como de los procesos económicos y necropolíticos que la sostienen.

La politización del movimiento peruano setentista Hora Zero no se disuelve precisamente en Victoria Guerrero. Lo que se disuelve es la veterana ambición de totalidad. El “poema integral” que reivindicara Juan Ramírez Ruiz en el colofón de *Un par de vueltas por la realidad* (1971), implicaba la búsqueda poética de “una totalización, donde se amalgame el todo individual con el todo universal” (110). La obra de Victoria Guerrero supone no solo una revisión feminista de la poesía activista, sino también de la modernidad fundacional todavía vigente en parte de la postvanguardia. En este punto, estoy recurriendo a la terminología de Niall Binns, que dividió la postvanguardia latinoamericana en dos movimientos canónicos: la “poesía fundacional” y la “poesía antifundacional”. La última sería refractaria a la pulsión abarcadora de la primera y habría heredado a su vez el rupturismo de las vanguardias históricas, apostando por la desacralización del poema y un cambio radical del lenguaje poético (507).

Es posible que aquella primera fase posmoderna se haya transformado en el siglo XXI, dando paso a una segunda fase de constantes fundaciones y desfundaciones, que debe más a la intermitencia que a la voluntad de continuo²⁸. Como señalara Jean-Luc Nancy, ese proceso articularía las nuevas comunidades sobre el eje de la exposición al afuera de toda singularidad, sin consagrarse a un fin trascendente, respondiendo a los conflictos de nuestro olvido del ser en común, pero también de sus nuevas condiciones de posibilidad. Pienso, por ejemplo, en *Fuga de ida y vuelta* (2000), de Martín Barea Mattos, donde las voces subterráneas se persiguen unas a otras: puertas, ventanas y espejos se convierten en fronteras del sí dentro de un plano ontológico con proyecciones colectivas (Martínez 2018: 6-7). Poco después, se publicó en Argentina un poemario imprescindible para comprender la configuración del nuevo giro político: *Poesía civil* (2001), de Sergio Raimondi. Su propuesta tensa hasta límites imprevistos dos líneas de fuerza contraria: por un lado, una metódica documentación literaria, histórica y hasta científico-técnica, acompañada en los poemas de un sofisticado rigor métrico; y por otro, un despojamiento radical del lirismo, doblegado por cierta asepsia descriptiva, por largas frases subordinadas que se descalabran en los encabalgamientos. Se trata de un encuentro entre dos modos del lenguaje concebidos como impropios el uno para el otro. De un combate, cuerpo a cuerpo, entre la palabra poética y la palabra oficial, que entrelazan sus miembros y los fuerzan, que se someten mutuamente a una torsión insoportable. La palabra sale de este combate resucitada para la acción.

Dentro de la producción reciente en español, la imposibilidad de hablar de una sola poética de la comunidad o de un aislamiento entre las existentes legitima el uso del término poética de lo *transcomunal*²⁹, que va más allá del carácter excluyente de todo parroquialismo en sus diferentes formas de concebir la plasticidad del tiempo y el espacio. La poesía no sería tanto una herramienta de representación

28 Puede que este proceso deba pensarse a escala continental y no ya solo en el Cono Sur, como señalé en otro sitio (Martínez 2018).

29 En nuestro acercamiento a las literaturas latinoamericanas del siglo XXI, Ana Gallego Cuiñas y yo venimos proponiendo con este término algunas hipótesis de lectura a través del proyecto “Políticas de lo común en las literaturas del siglo 21: estéticas disidentes y circulaciones alternativas” (PID2019.110238GB.I00).

de comunidades existentes, como de comunidades por venir, idea donde puede escucharse el eco de “le peuple a venir” de Deleuze, pero también a Agamben. Este último invoca una singularidad del *cualsea* que adquiere resonancias en el *poder de cualquiera* con que Rancière definiere la democracia en la era de su cuestionamiento³⁰. Allí donde a menudo se proclama la muerte de la democracia y la poesía, irrumpe la singularidad del *cualquiera*, que tal vez constituya la unidad mínima subjetiva de las comunidades que se fundan y desfundan en la poesía del siglo XXI³¹.

Para un autor como Frank Báez, el poeta no solo tiene algo de mártir paródico y de artesano, sino que también es quien puede convertirse en cualquier cosa: “Soy el tipo que se echa a correr y le / rompe con un hierro la pierna a la viejita / y se lleva su cartera. / Y al mismo tiempo soy la viejita. / Y por supuesto, también la cartera” (59). Quien escribe es un camaleón, un Zelig. O más emblemáticamente una mujer trans, como la del poema “La Marilyn Monroe de Santo Domingo”, que recita para sacar dinero, emigrar, operarse, y a quien persigue una turba con piedras. Todo poeta, se diría, es una *trans*³².

Más que palabras: lo que es y no es la poesía

“Transitorio, todo es transitorio. Estar allí en esplendor”. Así termina Rocío Cerón uno de los poemas de su libro *Diorama* (2012: 59). Si para Lezama el neobarroco es un arte de la *contraconquista*, la propuesta de Cerón parece una prueba de su resemantización en un mundo atravesado por la comunicación global y las nuevas tecnologías, pero también

30 Véanse Agamben 1990 y Rancière 2005.

31 En este punto, los planteamientos de Franca Maccioni (2014) se encuentran con los de Mazzoni y Selci (2006), que han analizado el campo de la poesía argentina reciente recurriendo al término “cualquierización”. Creo que dicho proceso podría ser analizado como el resultado de una crisis que habría atravesado con particularidades nacionales la Argentina post-2001, pero que encuentra resonancias en los movimientos de ocupación del siglo XXI y en la nueva política aparejada a ellos. Frente al gobierno de las oligarquías, Rancière define la democracia como “el poder de cualquiera” (*El odio a la democracia*, 2005). Cualquiera sería, al mismo tiempo, el sujeto político de una idea radical de la nueva política y un sustrato subjetivo de la poesía del siglo XXI.

32 Véase “Señales de vida: apelación y vulnerabilidad en las *Postales*, de Frank Báez” (Martínez 2019b).

por nuevas prácticas performáticas de la comunidad. El verso apunta, por otro lado, a una resignificación del prefijo *trans*, elevado a categoría capaz de acoger toda una serie de prácticas liminares. Lo *trans* sería también la cualidad propia de los sistemas que no están en equilibrio y poseen una enorme libertad molecular, en la que se inscribe la acción de “sufragar lo destituido” a la que se refiere Cerón en su poema.

En una definición amplia del término, la *poesía expandida* implica esa ruptura con la especificidad del arte que perseguía la modernidad. Una ruptura realizada —siguiendo a Rosalind Krauss— mediante el cuestionamiento de sus convenciones compositivas y perceptivas, poniendo en marcha un sistema complejo de relaciones entre lo que es y no es poesía, sumándole a sus voces las de otros medios³³. En consonancia con ello, “Apuntes de creación desde la poesía hacia lo digital” (2017), de Cerón, se plantea “cuestionar el límite entre lenguaje poético y no poético, investigar las nebulosas de fricción entre esos puntos” (párr. 8)³⁴. De una forma parecida, Luis Felipe Fabre termina su introducción a *Leyendo agujeros. Ensayos sobre (des)escritura, anti-escritura y no escritura* (2005) declarando su voluntad de adentrarse en diferentes textos latinoamericanos que considera representativos del *post-poema*: “poesía atravesada por lo que no es poesía” (14). En algunos casos, el *post-poema* provendría de la desaparición de una palabra, un verso, un fragmento; en otros, de la ausencia misma del poema. Su propósito sería, de esta manera, leer cada texto desde sus agujeros, entendiendo que el hueco es la marca de una ausencia, pero también una forma de escritura: “el braille de lo desaparecido” (12).

Más allá de la performance en sí, la tendencia a la apropiación e intervención de los archivos coloniales, los documentos históricos, periodísticos o literarios, así como su yuxtaposición con los testimonios, supone ya la creación de un espacio para la acción. En el ámbito español puede citarse, por ejemplo, a tres poetas que vienen trabajando durante el siglo *xxi* en obras de enorme tensión reescritural y que se nutren de un alud de materiales procedentes de ámbitos

33 Como es sobradamente conocido, la propuesta de Krauss partía de un análisis de la escultura que posteriormente ha sido aplicado a otras artes, igual que hago yo aquí para el caso de la poesía.

34 Texto escrito para la mesa “Navegar entre la escritura y la tecnología: Poesía, creatividad e imagen”, que formó parte del Cuarto Seminario de Fomento a la Lectura “La vida a control remoto: Leer los mundos a través de la pantalla”, en la UNAM.

tan disparejos como la filosofía, la literatura clásica, la publicidad o los debates asamblearios. Me refiero a Berta García Faet, Ángela Segovia y María Salgado. Salgado fue también cofundadora del Seminario Euraca, proyecto de enormes resonancias latinoamericanas y que hoy puede leerse retrospectivamente como un efecto poético de algunos de los vuelcos suscitados por movimiento 15M: “Euraca consiste en robarse un montón de lengua y de lenguajes para poder escribir en otros términos, más precisos y exuberantes, nuestra presencia y nuestra potencia como lenguajeadores del presente, seamos o no queramos ser poetas”³⁵.

En esos espacios de reescritura se articulan tres tipos de relaciones, semejantes a las atribuidas por Rancière a la performance política: la del estar juntos, al lado o en contra (2020: 5). Muchos de estos artefactos poéticos pueden ser entendidos como dispositivos de ocupación, con su correspondiente dramaturgia del tiempo y del espacio. Trabajan de tú a tú con otras materias verbales, en un espacio permanente de paso, investigación, traducción y desplazamiento, que convierte a la poesía en una práctica simbólica única para suscitar otras formas de vida³⁶.

Líneas de tensión: cruces, nudos, quiebres

Frente a la habitual división entre tradición y vanguardia (o conservadurismo y ruptura, depende de quién la esgrima), Hernández Montecinos entiende que dicha dupla es, en realidad, una “mancomunidad” acostumbrada a excluir las numerosas propuestas que no

35 Véase <<https://seminarioeuraca.wordpress.com/about/>>. En la presentación del Seminario Euraca, puede leerse: “Toma la forma de un seminario, en el sentido de un lugar de discusión sería donde cada participante se relacione con los demás en igualdad, pero a diferencia de los seminarios académicos, Euraca organiza sus lecturas, sus ensayos y su metodología a partir de la práctica de la escritura de poesía/romance. También es un dispositivo de emisión-recepción de textos, recitales y poéticas. Euraca es, o sobre todo es, un experimento de aprendizaje colectivo en busca de un píj pidgin, en busca de un ¡eureka!, en busca de un hallazgo del procesador de lengua” (2012).

36 Recojo aquí algunos fragmentos de un ensayo inédito titulado “Nueva poesía expandida. La palabra como zona de paso en el siglo XXI: de México a España”, que publicaré próximamente dentro del volumen titulado *Literatura latinoamericana y otras artes en el siglo XXI* (Peter Lang, 2020).

encajan dentro de ella. Y propone concebirlas de otro modo: “La tradición es un flujo lento y más bien asociado a la concreción del Libro, mientras que la ruptura tiene que ver con una rapidez de la velocidad y se acerca a la idea de Obra” (2010: 8). Aun partiendo de esa voluntad de reconsiderarlas, parece inevitable plantearse cómo pensar producciones tan disímiles. Quizá sea posible examinar qué líneas de tensión se cruzan, entrelazan o retuercen dentro de cada poética. De qué manera se contradicen y hasta rompen unas líneas que están situadas en diferentes órdenes, aunque no sean excluyentes entre sí. Para adentrarse de esta manera en la poesía que venimos analizando, cabría hacerse algunas preguntas.

¿Cómo trabaja una obra su propia materialidad? ¿Por adición o por sustracción? Sabemos que el verso neobarroco se juega su densidad lírica en la superficie, acumula materiales, es un arte del puro devenir y del exceso. Pero también existe toda una serie de poéticas que opera mediante estrategias de contención o recorte, proliferando desde su negatividad. El exceso y el defecto, la acumulación y el recorte son dos formas diferentes de saturar la institución del sentido, de ejercer una violencia que existe en todas las estéticas, incluidas aquellas que quieren decir exactamente eso.

¿Hay una apuesta por la idea o la imagen? ¿De qué tipo? Echarren vincula, por ejemplo, la poética neobarroca con una experimentación que se aleja del fervor icónico de la vanguardia (10). Para Montalbeti³⁷, el pensamiento del poema desborda su significación, renegando de una imagen que, sin embargo, elevan a delirio un enorme número de poéticas místicas, generativas o reescriturales. Mientras, las consagradas al artefacto persiguen una visión descrita con precisión y claridad, una imagen concreta y a veces refractaria a la metáfora.

¿Cuáles son sus conflictos limítrofes y cómo los desarrolla? Se podría atender en este punto a la manera en que cada poética articula o desarticula nuestra jerarquía de discursos, tiempos y espacios. Ahondar en su relación con lo decible o en su respuesta al trance de un lirismo que a veces problematiza su retirada y a veces se enfatiza reactivo.

¿Tiende el poema hacia el *spleen* o lo arrastra cierto *élan*? En algunas poéticas del presente, puede detectarse la conciencia de una aspira-

37 Haciéndose eco de Carlos Piera, afirma Montalbeti: “Para pensar, el poema debe abandonar la imagen; el poema no piensa visualmente” (2020: 101).

ción que se frustró y queda melancólicamente fosilizada. En otras, se percibe una fuerza de realización tendente hacia algo que trata de alcanzarse: la esencia de lo real, la cosa, el pueblo por venir, etc.

¿Cómo se relacionan las obras con la tradición (entendiendo la vanguardia como una parte de ella)? ¿La acogen, la discuten, la devoran? En este sentido, podría hablarse por ejemplo de poéticas asonantes, que riman suavemente con su legado; y de poéticas disonantes, que chirrían dentro de él. O en otro orden distinto, de poéticas caníbales, capaces de devorar lo uno y lo contrario; y poéticas mineras, cuyas resonancias trabajan ocultas por debajo.

Más que pensarlas como dicotomías estéticas, parece más fiel al acontecimiento de la palabra indagar en las gamas que hay entre cada opuesto, en sus cruces de haces, sus yuxtaposiciones, en sus nudos y muescas, en sus cortes. Sin olvidar que todos esos conflictos están en permanente redefinición y fraguan un común justo antes de disolverlo, a semejanza de la materia misma del poema: ni dura ni blanda, se diría que frágil.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor W. (2004 [1970]): “El concepto de material”, en *Teoría estética*. Madrid: Akal, pp. 251-251.
- AGAMBEN, Giorgio (2006 [1990]): *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-Textos.
- ASENSI PÉREZ, Manuel (2009): “De los usos del canon: el canon por venir y el Lazarillo desfigurado”, *Revista Signa*, n° 18, pp. 45-68.
- BÁEZ, Frank (2011 [2009]): *Postales*. Santo Domingo: De a Poco.
- BARTHES, Roland (2001 [1970]): *S/Z*. Ciudad de México/Buenos Aires: Siglo XXI.
- BEDOYA, Darwin (2011): *Hijos de puta. 15 poetas latinoamericanos*. Lima: Hijos de la Lluvia.
- BENNETT, Tony y Patrick JOYCE (2010): “Material Powers. Introduction”, en T. Bennett y P. Joyce (eds.). *Material Powers: Cultural Studies, History and the Material Turn*. New York: Routledge.
- BINNS, Niall (2008): “Últimas tendencias y promociones: postvanguardia y postmodernidad”, en Trinidad Barrera (coord.). *Historia de la literatura hispanoamericana. Siglo xx*. Madrid: Cátedra, pp. 499-517.

- BORGES, Jorge Luis (1989 [1952]): *Obras completas*. 3 volúmenes. Barcelona: Emecé.
- (1975). *Prólogos*. Buenos Aires: Torres Agüero.
- CATELLI, Nora (2010): “Circuitos de la consagración en castellano: mercado y valor”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, n° 19-20, pp. 35-47.
- CERÓN, Rocío (2012): *Diorama*. Monterrey/Ciudad de México: UANL/Tabasco 189 Ediciones.
- (2017): “Apuntes de creación desde la poesía a lo digital” [Entrada de publicación digital]. *Planisferio. Plataforma de ideas, imágenes y sonidos*. En: <<http://www.planisferio.com.mx/apuntes-creacion-desde-la-poesia-hacia-lo-digital-decalogo/>> (consulta: 21/11/2019).
- CERÓN, Rocío, Julián HERBERT y León PLASCENCIA ÑOL (2005): *El decir y el vértigo. Panorama de la poesía hispanoamericana reciente, 1965-1979*. Ciudad de México: Filodecaballos.
- DALMARONI, Miguel (2013): “La literatura y sus restos (teoría, crítica, filosofía). La resistencia a la lectura”, *Bazar Americano*, julio-agosto, pp. 1-2. En: <<http://www.bazaramericano.com/pdf.php?cod=73&tabla=columnas&contenido=columna>> (consulta: 21/11/2019).
- (2015): “Resistencias a la lectura y resistencias a la teoría: algunos episodios en la crítica literaria latinoamericana”, 452°F *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n° 12, pp. 42-62.
- DERRIDA, Jacques (1986): “Jacques Derrida: leer lo ilegible”. Entrevista de González-Marín, *Revista de Occidente*, n° 62-63, pp. 160-182.
- (1989 [1972]): *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2008): *Ante el tiempo. Historia del tiempo y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- DOMANSKA, Ewa (2006): “The Material Presence of the Past”, *History and Theory*, vol. 45, n° 3, octubre, pp. 337-348.
- ECHAVARREN, Roberto, José KOZER y Jacobo SEFAMÍ (2011 [1996]): *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. Buenos Aires: Mansalva.
- ESPINOSA, Rafael (2014): *La regata de las comisuras. Antología poética (2007-2013)*. Barcelona: Kriller71.
- FABRE, Luis Felipe (2005): *Leyendo agujeros: ensayos sobre (des)escritura, anti-escritura y no escritura*. Ciudad de México: FCE.
- GALINDO, María (2015): “La revolución feminista se llama Despatriarcalización”, en *Descolonización y despatriarcalización de y desde los feminismos de Abya Yala*. Madrid: ACSUR-Las Segovias, pp. 27-50.
- GAMBAROTTA, Martín (1996): *Punctum*. Bahía Blanca: Vox.

- GARCÍA MORALES, Alfonso (2007): *Los museos de la poesía. Antologías poéticas modernas en español, 1892-1941*. Sevilla: Alfar.
- GARCÍA SIERRA, Pelayo (2019): *Diccionario filosófico. Manual de materialismo filosófico. Una introducción analítica, segunda edición, versión 4*. En: <<http://www.filosofia.org/filomat/index.htm>> (consulta: 21/11/2019)>.
- GONZÁLEZ, Yanko y Pedro ARAYA (2005): *Zurdos. Última poesía latinoamericana*. Madrid: Bartleby.
- GUERRERO, Gustavo (2005): *Cuerpo plural. Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea*. Valencia: Pre-Textos.
- (2016): “Materialismo, realismo y prosaísmo en la joven poesía latinoamericana de los años noventa”, *Cuadernos de Literatura*, n° 40, pp. 394-410.
- GUERRERO PEIRANO, Victoria (2016): *En un mundo de abdicaciones*. Lima: FCE.
- HERNÁNDEZ MONTECINOS, Héctor (2010): *4M3R1C4: Novísima poesía latinoamericana*. Colección Vallejo. Santiago de Chile: Ventana Abierta.
- (2017): *4M3R1C4 2.0: Novísima poesía latinoamericana [1980-1990]*. Cáceres: Ediciones Liliputienses.
- HOYOS, Héctor (2016): “La cultura material en las literaturas y culturas iberoamericanas de hoy”, *Cuadernos de Literatura*, n° 40, pp. 254-261.
- LAGE, Jorge Enrique (2013): “Grandfather”, *Diario de Cuba*, 19 de enero. En: <https://diariodecuba.com/de-leer/1358632476_174.html>.
- MACCIONI, Franca (2014): “Escribir, lo común. Ideas, figuras e imágenes en torno a una lectura de Giorgio Agamben”, *Badebec*, vol. 4, n° 7, septiembre, pp. 1-23.
- MAN, Paul de (1990 [1979]): *Alegorías de la lectura. Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*. Barcelona: Lumen.
- MARTÍNEZ, Erika (2018): “Desfundaciones: la poesía del Cono Sur en sus primeros poemarios (el siglo XXI)”, *Ínsula*, n° 859-860, pp. 4-6.
- (2019a): “Renuncia y proliferación: sobre los cuerpos inéditos de un libro de aforismos”, en A. G. Blanco (ed.). *Literatura y política: Nuevas perspectivas teóricas*. Berlin: De Gruyter, pp. 153-162,
- (2019b): “Señales de vida: apelación y vulnerabilidad en las Postales, de Frank Báez”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 834, pp. 112-125.

- MAZZONI, Ana y Damián SELCI (2006): “Poesía actual y cualquierización”, en J. Fondebrider (ed.). *Tres décadas de poesía argentina (1976-2006)*. Buenos Aires: Libros del Rojas, pp. 257-268.
- MEDEL, Elena (2006): *Tara*. Barcelona: DVD Ediciones.
- (2014): *Chatterton*. Madrid: Visor.
- MIGNOLO, Walter (1998 [1991]): “Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales”, en E. Sullá (ed.). *El canon literario*. Madrid: Arco Libros, pp. 237-270.
- MILÁN, Eduardo et al. (2002): *Las ínsulas extrañas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- MONTALBETTI, Mario (2017): *Lejos de mí decirles. Poesía reunida (1978-2016)*. Cáceres: Ediciones Liliputienses.
- (2020) *El pensamiento del poema. Variaciones sobre un tema de Badiou*. Barcelona: Kriller71.
- ORTEGA, Julio (2005): *Antología de la poesía latinoamericana del siglo XXI. El turno y la transición*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- OWEN, Stephen (2003): “The Anxiety of Global Influence: What Is World Poetry?”, *The New Republic*, 19 de noviembre, pp. 28-32.
- PERLONGHER, Néstor. (2011 [1996]): “Prólogo”, en *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. Buenos Aires: Mansalva, pp. 15-22.
- PORRÚA, Ana (2011): *Caligrafía tonal: ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía.
- (2012): “Escrituras del presente: inscripción y corte”, *Cuadernos de Literatura*, n° 32, julio-diciembre, pp. 208-287.
- RAMÍREZ RUIZ, Juan (1971): *Un par de vueltas por la realidad*. Lima: Movimiento Hora Zero.
- RANCIÈRE, Jacques (2006 [2005]): *El odio a la democracia*. Buenos Aires: Amorrurtu.
- (2020) : “Questions de frontières : art, politique, éthique aujourd’hui”, *Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought*, n° 1, vol. 3, pp. 1-17.
- SEPÚLVEDA ERIZ, Magda (2013): *Ciudad quiltra. Poesía chilena (1973-2013)*. Santiago: Cuarto Propio.
- RODRÍGUEZ IGLESIAS, Legna (2012): *Tregua fecunda*. La Habana: Unión.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco (2007): *Anthologos: poética de la antología poética*. Madrid: Cátedra.
- SÁNCHEZ-PRADO, Ignacio M. (2002): *El canon y sus formas: la reivindicación de Harold Bloom y sus lecturas hispanoamericanas*. Ciudad de México: Secretaría de Cultura.

- SCHIERLOH, Eric (2020): “Cómo prepararse para el colapso del sistema industrial de publicación”, *Mímesis Ediciones*, blog, 12 de mayo. En: <<https://edicionesmimesis.cl/index.php/2020/05/12/como-prepararse-para-el-colapso-del-sistema-industrial-de-publicacion-por-eric-schierloh/>> (consulta: 21/11/2019).
- SILVA, José Asunción (1990): *Obra completa*. Edición de Héctor H. Orjuela (coord.). Nanterre et al.: ALLCA XX.
- SIMIC, Charles (2001): “El mundo no se acaba”. Entrevista de J. C. Galeano, *Jornada Semanal*, 15 de julio. Ciudad de México. En: <<https://www.jornada.com.mx/2001/07/15/sem-simic.htm>> (consulta: 21/11/2019).
- SUTHERLAND, Juan Pablo (2015): “Genealogía de las palabras y sus efectos discursivos en la escritura de Malú Urriola”, *Catedral Tomada*, vol. 3, n° 5, pp. 292-298.
- URIBE, Sara (2012): *Antígona González*. Oaxaca: Sur+.
- ZANETTI, Susana (1998): “Apuntes acerca del canon latinoamericano”, en S. Cella (comp.). *Dominios de la literatura: acerca del canon*. Buenos Aires: Losada, pp. 87-105.
- ZURITA, Raúl (2008): [Declaraciones del poeta.], en VVAA., “Historias de un reciclaje literario”, *Página12, Cultura&Espectáculos*, 3 de junio. En: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/subnotas/10245-3234-2008-06-03.html>> (consulta: 21/11/2019).

Transmedialidad y campo poético: un recorrido por América Latina

GUSTAVO GUERRERO
CY Cergy Paris Université

Los trabajos sobre la noción de transmedialidad y sus aplicaciones al estudio de la literatura no han cesado de multiplicarse desde comienzos de siglo, hasta el punto de que, en la actualidad, figuran con frecuencia en un lugar destacado entre las referencias que orientan nuestras búsquedas en bibliotecas y bases de datos. La teoría literaria, la teoría de la comunicación, la literatura comparada, los estudios culturales y las distintas aproximaciones interdisciplinarias que se reúnen bajo la etiqueta de *new media studies*, han sido, por de pronto, los escenarios principales de este fenómeno intenso y extenso, signado a menudo por la urgencia ante la necesidad de entender los rápidos cambios a que estamos asistiendo dentro de la esfera mediática. No estamos faltos, pues, de definiciones ni de discusiones sobre lo que la transmedialidad hace o sobre lo que la transmedialidad es. Para empezar a buscar una posición entre ellas, quisiera apelar a unas líneas que Alfonso de Toro asentaba ya en 2003 y que, en mi sentir, tienen la virtud de poner de relieve no solo los aspectos más dinámicos y fluidos de las prácticas transmediales, sino también su naturaleza imprevisible, inestable y no raras veces fuertemente disruptiva:

La transmedialidad implica y significa una multiplicidad de posibilidades mediales y no solo el intercambio de dos formas mediales distintas. No se trata de una mera agrupación de medios, ni de un acto puramente medial-sincrético, ni tampoco de la superposición de formas de representación medial. La transmedialidad representa un proceso, una estrategia condicionada estéticamente que no induce a una síntesis de elementos mediales, sino con frecuencia a un proceso disonante y con una alta tensión (De Toro 2003).

En la continuidad de esta línea de pensamiento, creo que acercarse críticamente a lo transmedial hoy supone un deslinde de las fronteras entre los diversos contenidos, usos y significaciones del término, tal y como se dan en la difusa y confusa nube esbozada por un sinnúmero de discursos contemporáneos. Así, la transmedialidad a que vamos a referirnos en las páginas que siguen, poco o nada tiene que ver con el concepto empleado por el marketing y ciertos teóricos norteamericanos, para describir un tipo de narrativa y una forma de consumo derivadas de la circulación de una historia a través de distintos soportes: novelas, teleseries, películas, videojuegos, etc. (Jenkins 2003; Pratten 2011). Fruto de la convergencia tecnológica y de la afanosa explotación comercial de los imaginarios ficcionales a que estamos sometidos, la *transmedia storytelling* remite a un patrón genérico, a una ideología y a un conjunto de valores, en mi opinión, bastante ajenos al quehacer poético, cuando no enteramente opuestos a él. Tampoco vamos a entender aquí por transmedialidad una simple yuxtaposición, combinación o superposición de medios, según advierte De Toro, ni un sinónimo de la literatura digital o de la ciber-literatura. A mi modo de ver, y en lo que nos concierne, resulta mucho más interesante interpretarlo, siguiendo los trabajos de Claudia Kozak, como “el modo en que el cruce de lenguajes y medios habilita una experiencia estética diferencial, solo posible por su concurrencia misma” (2017a: 3). Es más, habría que insistir, como lo hacen De Toro (2003), Kozak (2017a) y Kiene Brillenburg (2006), en el carácter disonante, desestabilizador y disruptivo de este encuentro de medios y lenguajes, que se manifiesta a la manera de un *acontecimiento*, abriendo las puertas a una lectura crítica de nuevos objetos y nuevas prácticas artísticas cuya diseminación altera o desdibuja los marcos genéricos tradicionales.

Nociones como la de *poesía expandida*, que se forja en el molde del viejo *Expanded Cinema*, dan cuenta de dicha mudanza de hori-

zontes y ponen de relieve que estamos ante un proceso en marcha de muy variados y complejos matices no solo poéticos y mediales, sino tecnológicos, estéticos y sociales. Tratar de leerlo nos obliga a enfrentarnos constantemente con los contornos borrosos de nuestra cultura y con una representación de nuestra época en la que se juntan, se superponen y se atropellan palabras, movimiento, sonidos e imágenes procedentes de diversos momentos tecnológicos y temporales. No en vano, y para decirlo con el sonado concepto de Ernest Bloch, la experiencia de la poesía, en muchas de sus manifestaciones transmediales (poesía sonora, poesía digital, videopoesía, poesía espacial, etc.), es una experiencia de la *simultaneidad de lo no simultáneo* que define nuestra contemporaneidad a principios de este nuevo siglo.

En efecto, si, por un lado, la transmedialidad parece dibujar el horizonte utópico de una síntesis o una convergencia absoluta entre medios y lenguajes, por otro, representa asimismo uno de los escenarios fantasmáticos donde se pone en escena el persistente desfase que nos constituye. Lo uno no va sin lo otro y menos aún cuando se trata de hablar de la creación poética más reciente, como bien lo ha señalado Daniel Link en una conferencia programáticamente intitulada “La poesía en la época de su reproductibilidad digital” (Link 2013). El crítico argentino explora en esas páginas varios de los temas mayores que se nos han ido planteando a muchos de los que nos interesamos en la evolución última de la poesía a raíz del encuentro entre la cultura humanística y las nuevas tecnologías. Me refiero a asuntos como el de la heterogeneidad y la amplitud de las transformaciones que ha sufrido la práctica poética en su proceso de digitalización, o asuntos como el de las consecuencias que los distintos tipos de intervenciones transmediales están teniendo en la prefiguración de los modos de entender la poesía por venir. Estos y algunos otros son los espinosos temas analizados por Link a despecho de la escasa distancia histórica de que disponemos y de las acuciantes interrogaciones que la variadísima producción actual suscita. En el transcurso la discusión que se da al final de la conferencia, y contestando a una pregunta justamente de Claudia Kozak, dice:

Por un lado, me parece que, si a uno le importa el presente, no puede sino prestar oídos a este tipo de nuevas manifestaciones artísticas que básicamente vienen a construirse en un más allá del arte co-

nocido. Luego, una vez constatado que eso existe y una vez constatado que eso nos produce algún tipo de estupor, o algún tipo de interrogación, o algún tipo de vibración emocional, por alguna u otra razón, me parece que lo que nosotros tenemos que hacer es preguntarnos: ¿y qué hacemos con esto? ¿Cómo leemos esto? (Link 2013: 23).

Estoy seguro de que casi todos los que nos hemos formado dentro de la tradición filológica y el ejercicio del comentario de texto (*close reading*), no podemos menos que reconocernos en la actitud y en las preguntas de Daniel Link. Ambas ponen sobre la mesa una serie de problemas de orden metodológico, teórico y crítico a los cuales se está haciendo urgente dar una respuesta, como ya lo señalaba hace unos años Marjorie Perloff en su libro *Differentials* (2004) y como nos lo recuerdan recientemente, y no sin cierto azoro, los miembros del proyecto español *Transmedialidades* al definir sus objetivos:

Investigar, casi en tiempo real, un objeto de estudio en plena eferescencia, desde una institución milenaria surgida de la cultura humanística e impresa de la literatura y las artes de la Galaxia Gutenberg, casi agotada en el esfuerzo de integrar –o integrarse– en la cultura contemporánea de los media surgidos de las tecnologías audiovisuales de la primera revolución industrial, y que ahora ha de dar cuenta de fenómenos producto de la revolución digital y tecnológica de las primeras décadas del siglo *xxi* que prácticamente desconoce y sobre cuyo valor estético recela; ese es el reto (<<https://transmedialidad.es/>>).

Huelga decir que está lejos de mi intención y de mis fuerzas afrontar siquiera una minúscula parte de semejante desafío en las páginas que me han sido concedidas. Pero sí quisiera aprovechar la ocasión para compartir mi perplejidad ante algunas de las experiencias transmediales que se están dando en el campo poético latinoamericano contemporáneo y cuyo significado y alcance trataré de discutir. Con este fin, voy a recorrer los trabajos de un cierto número de poetas y de grupos que, en distintos países, están haciendo poesía por otros medios, en la confluencia entre performance, videoarte, música, arte conceptual y ciber-literatura. Pero nuestro recorrido por este apretado corpus, debo advertirlo, no va a ser cronológico ni menos aún geográfico o regional, sino que se va a estructurar alrededor de tres zonas de disrupción, disonancia o alta tensión que la transmedialidad está generando dentro del campo

poético actual. La primera concierne a las disciplinas filológicas en tanto historia de los textos y tiene que ver con la genealogía de las prácticas transmediales y su articulación con el corpus de la poesía latinoamericana del siglo xx. La segunda, acaso más evidente, toca a la inestabilidad que suscita la proliferación de nuevos soportes y las cuestiones en torno al estatuto y la identidad de la obra poética que esto acarrea. Por último, cruzaremos rápidamente hacia el final por la problemática de la enunciación poética y el yo lírico. Más que llegar a conclusiones definitivas, lo que persigo con este recorrido ensayístico y abierto es subrayar la importancia de algunos temas que nos obligan a reflexionar sobre las condiciones de lectura de los objetos transmediales y sobre los efectos que la creación transmedial está produciendo en nuestra manera de concebir, de leer y de enseñar la poesía.

Un lugar en el tiempo

El primer vídeo que quisiera compartir tiene, para mí, un valor a la vez histórico, literario y simbólico. Se trata de una performance del poema “Tensão” de Augusto de Campos, que tiene lugar en el marco del Festival Internacional Video Brasil en São Paulo, en 1996. La lectura de este texto, escrito cuarenta años antes, en 1956, la hace el propio Augusto de Campos junto a su hijo, Cid Campos, quien se ocupa del tratamiento musical y sonoro, mientras desfilan por la pantalla las diapositivas del diseñador visual y videasta Walter Silveira: <<https://www.youtube.com/watch?v=F2B6I9EMOUI>>.

Sabemos que, ya desde finales de la década de los ochenta, Augusto de Campos viene reescribiendo su poesía dentro de una perspectiva transmedial que le permite realzar los aspectos sonoros y visuales de sus composiciones a través de una vocalización de variados registros acústicos asociada a una proyección en pantalla de la secuencia de lectura. “Tensão” es, en esta línea de trabajo, un poema con una historia particular, ya que, en uno de los ensayos de *Teoría da poesia concreta* (1965), Décio Pignatari lo erigía en ejemplo de la importancia que, para el concretismo brasileño, poseía la dimensión sonora de las palabras, en estricta correlación con una representación del movimiento que, a diferencia de lo que hacían los futuristas, no aludía a un objeto determinado sino a la estructura

gráfico-fonética del texto y al ritmo de la composición (Pignatari 1965: 60). No es de extrañar, pues, que Augusto de Campos lo haya elegido a la hora de armar su repertorio para el festival. Pero lo esencial es que esta propuesta de reescritura transmedial no la realiza solo, sino que la desarrolla junto a dos artistas más jóvenes, de las generaciones emergentes, con quienes monta, para Video Brasil, el espectáculo *Poesia é risco*, una performance verbivocovisual llamada a conmemorar, en 1996, los cuarenta años del concretismo. Cid Campos y Walter Silveira graban con Augusto de Campos un CD que recoge esta aventura y luego seguirán trabajando juntos y separadamente en videopoesía y en poesía sonora y musical a lo largo de los años dos mil. Sin embargo, aquella colaboración con uno de los grandes maestros de la poesía concreta marca sin duda un hito no solo para ellos sino también para nosotros, pues, a mi modo de ver, constituye un elocuente epígrafe que hace palpable y explícito el diálogo entre dos siglos infuso en muchas de las poéticas transmediales contemporáneas en América Latina.

Ciertamente, existe una genealogía de la creación transmedial entre nosotros, ya que no comenzamos el siglo XXI desde cero ni con un borrón y cuenta nueva: por lo que toca a la producción poética latinoamericana, la revolución tecnológica, que acelera la circulación de contenidos y altera las fronteras de los géneros literarios en las últimas décadas del siglo XX, no se inscribe sobre una hoja en blanco, sino que se articula, desde temprano, con una historia que la precede y a la cual ella se suma, abriendo retrospectivamente otras formas de entenderla. De ahí que hablar simplemente de ruptura o de novedad, como por desgracia ya se ha hecho reproduciendo un discurso sobre la tecnología como último refugio ideológico de la utopía del progreso, no le hace justicia a la naturaleza bastante más compleja del fenómeno que nos ocupa. Una de las primeras condiciones de lectura de la vasta y variada producción actual supone, por el contrario, su reposicionamiento sobre un extenso telón de fondo que le aporta una densidad semántica e histórica específica. Dicho contexto se despliega en un arco de tiempo que va desde el estridentismo mexicano, la poesía del argentino Oliverio Girondo o la del brasileño Oswald de Andrade, hasta las obras más recientes de figuras tan proteicas como la mexicana Rocío Cerón, la chilena Cecilia Vicuña y el brasileño Eduardo Kac, pasando por la aventura de la poesía experimental latinoamericana del medio siglo

que encarnan, entre otros, el argentino Edgardo Antonio Vigo, el uruguayo Clemente Padín y, obviamente, la escuela del concretismo brasileño. De hecho, la poesía concreta constituye hoy por hoy una de las referencias más citadas e influyentes no solo entre los poetas y artistas transmediales brasileños sino en otros colectivos latinoamericanos de las últimas hornadas, como la Orquesta de Poetas de Chile (formada Marcela Parra, José Burdiles, Felipe Cussen, Federico Eisner Sagüés, Pablo Fante y Fernando Pérez Villalón) o Anima Lisa en Perú (cuyos miembros son Rodrigo Vera, Santiago Vera, Daniel Sánchez-Ortiz, Michael Prado y Luis Alberto Castillo). Ambos grupos trabajan con distintos aspectos del concretismo en sus vertientes visuales, sonoras o musicales, y, al hacerlo, están reescribiendo al mismo tiempo la historia en que se insertan e invitándonos a releerla críticamente por lo que se refiere a la interpretación y la valoración de sus obras.

Así, en su portal en línea, la Orquesta de Poetas se define como:

Proyecto de experimentación poético musical que busca fusionar ambas disciplinas en un repertorio que se inscribe como propuesta en la tradición de las vanguardias de música y poesía sonora, donde también concurren lo escénico y lo visual, conformando una experiencia estética compleja y pulsional, que se propone trabajar en la frontera de la música y la poesía, sin llegar a la canción, ni tampoco a la poesía sonora pura u obra indescribible (<<https://www.orquestadepoetas.cl/la-orquesta>>).

Agreguemos que Felipe Cussen, uno de los fundadores de la orquesta, quien es además investigador en el Centro de Estudios Avanzados de la Universidad de Chile, es un especialista de las relaciones entre concretismo y tropicalismo, y ha estudiado distintas facetas de las composiciones del grupo de Noigandres en artículos como “Poemas como partituras: Augusto de Campos y Caetano Veloso” (Cussen 2016) o “Calidad o cantidad: la poesía concreta brasileña y la escritura conceptual” (Cussen 2017).

Por su parte, los miembros de Anima Lisa suman a su interés por la iconografía letrista del concretismo, intervenciones en proyectos de investigación sobre los objetos poéticos del peruano Eduardo Eielson y atrevidas propuestas urbanas en torno a la poesía de César Vallejo, como “Trilce I – Universo denso” de 2012, que está archivada en el portal del grupo (<<http://animalisa.pe/exposiciones/>

trilce-i-universo-denso-octubre-2012/>). En fin, si entramos en la vasta galaxia de la poesía digital, las citas, alusiones y referencias a las vanguardias y a la poesía sonora y experimental latinoamericana son tales que acaban constituyendo la condición misma de su lectura en tanto poesía, según nos recuerda Kozak (Kozak 2017a: 6).

Para resumir, tal y como lo hace patente la performance del poema “Tensão” que nos ha servido de punto de partida, la relación entre presente y pasado no se definen, en el ámbito de la practicas transmediales actuales, como una simple celebración de la novedad o la ruptura. Por el contrario, la aplicación de la tecnología a los procesos creativos está haciendo de la transmedialidad una sutil máquina de reescribir y de releer, está suscitando una reactivación y una reevaluación inesperadas de una parte significativa del legado de las vanguardias y las neo-vanguardias, pero de seguro su campo de acción y sus apropiaciones no tardarán en extenderse mucho más allá. Efectivamente, la generalización del reciclaje transmedial de textos puede acarrear a mediano plazo un gradual reajuste de otras secciones del corpus poético del siglo xx en función de sus modalidades de circulación y constituye, por ende, una invitación para que nosotros, desde nuestra perspectiva filológica, empecemos a mirar con otros ojos y a oír con otros oídos a los poetas y a los poemas no solo de las primeras vanguardias o de la neovanguardia experimental latinoamericana, sino también de aquellas formas más tradicionales que solo circularon en libro impreso. Tal y como lo anuncia el trabajo de Anima Lisa con la poesía de Vallejo, hay que esperarse a una proliferación de aquello que Charles Bernstein ha calificado de “versiones discrepantes” de las obras escritas (Bernstein 1998: 11).

Existe una razón semiótica que explica este reajuste histórico en curso y que procede de la textualidad inestable que se genera dentro del régimen literario transmedial. Pues, a diferencia de lo que ocurre con un soporte fijo, que alimenta la ilusión de permanencia de la letra y el sentido, la circulación del texto poético a través de la voz, la luz, el sonido, el color, los cuerpos y el movimiento, devuelve el lenguaje a su condición de materia comunicativa variable y fluida, potenciando y aun exasperando el desfase entre letra y sentido, o para decirlo derrideanamente, haciendo patente su *différance*, a saber: la inconstante correspondencia entre significado y significante que hace imposible totalizar la experiencia semántica y

abre el texto virtualmente hacia una imprevisible infinitud. Como el Quijote de Pierre Menard, el poema “Tensão” escrito por Augusto de Campos en 1956 no dice lo mismo que el poema “Tensão” puesto en escena por Augusto de Campos, Cid Campos y Walter Silveira en el Festival Video Brasil, en 1996. Tampoco el poema “Cinco” (1964) de José Lino Grunewald ni el famoso “Velocidade” (1957) de Ronald Azeredo dicen lo mismo en sus versiones originales que en la realización transmedial de 2007 que se puede ver en la red y que le debemos al videasta y cineasta brasileño Christian Caselli. Es como si aquellos poemas hubieran sido escritos para que encontraran su forma más acabada, o para que surtieran sus efectos a plenitud, en esta nueva conjunción de medios y lenguajes: <<https://www.youtube.com/watch?v=yC3e7rmSYM4>>.

Si llevamos la discusión hasta sus últimas consecuencias, cabe preguntarse si, o hasta cuándo, o en qué casos, la noción de género, como la propia caracterización disciplinar, sigue siendo una herramienta útil a la hora de interpretar las varias y prolijas (re)creaciones transmediales de la poesía a comienzos del siglo XXI. Sea cual fuere la respuesta, lo cierto es que, en las últimas décadas del siglo anterior, las transformaciones de la ecología mediática ponen a disposición de la tecnología digital multimedia el vasto archivo analógico de la producción poética y, al mismo tiempo, hacen posible la aparición de nuevas formas transmediales de escribir, leer y difundir textos que favorecen a su vez la difusión de nuevos modos de hacer, sentir y transmitir la poesía. Es difícil reconstruir la cronología de dicho proceso y ponerles fechas a estas transformaciones, aunque, dentro del ámbito latinoamericano, Clemente Padín sostiene que el año de 1996 marca un hito y abre un nuevo periodo en el continente, pues es el año en que se produce la emergencia de un sinnúmero de festivales transmediales y, con ellos, la renovación de los circuitos, los escenarios y los públicos de la experimentación poética (Padín 2013: 279). Pero acaso nada marque tanto ese momento de tránsito como la proliferación de nuevos soportes y el consecuente descenramiento del libro impreso dentro de nuestra cultura. Es curioso, es incluso paradójico, que justo en los mismos años en que los trabajos de Donald McKenzie (1986) y Roger Chartier (1995) llevan a un primer plano de la vida académica la reflexión sobre la historia del libro, este pierda el monopolio de que dispuso a todo lo largo de la era moderna. Mallarmé fue sin lugar a duda uno de los poetas

que mejor supo plasmarlo simbólicamente con aquella célebre frase suya que reza: “todo en el mundo existe para acabar en un libro”. A fines del siglo xx, con el desarrollo de la revolución tecnológica, libro y poesía pierden la relación privilegiada que habían mantenido prácticamente desde la invención de la imprenta y entran en la relación compleja y tensionada que hoy signa nuestro presente.

Un lugar en el espacio

Efectivamente, lo que caracteriza el momento contemporáneo no es la desaparición del libro de poesía impreso, sino su compleja cohabitación o coexistencia con otros modos de creación, de publicación y de difusión. Dicho de otra forma: la emergencia transmedial de la ya mencionada *poesía expandida* —una *poesía fuera de sí*, para parafrasear a Kozak (2017b: 37)— no ha suplantado ni excluido al libro tradicional, sino que ha venido a tejer con él un nuevo tipo de vínculos, cuya densidad e importancia apenas estamos empezando a entrever. Tal y como ocurre con el tema de las relaciones entre pasado y presente, tampoco tenemos aquí una situación simple y definida. Por un lado, aun entre las generaciones más recientes, el libro impreso sigue representando una referencia insoslayable. Figuras como los mexicanos Julián Herbert y Rocío Cerón, como los chilenos Enrique Winter y Héctor Hernández Montecinos, como el peruano Reynaldo Jiménez, como la argentina Silvana Franzetti, como el uruguayo Martín Barea Mattos o el dominicano Frank Báez, si bien todos intervienen o han intervenido con sus trabajos dentro del circuito transmedial, no por ello han dejado de publicar poesía en libros impresos. Hay casos incluso bastante curiosos y hasta elocuentes como el del poeta mexicano Eugenio Tiselli, autor del sonado programa en línea *PAC, poesía asistida por computadora* (2006), un generador automático de textos que trabaja con diccionarios de sinónimos y traductores electrónicos. Tiselli, paladín de la poesía digital, no solo puso su programa a disposición de todos los usuarios de internet y de todos los poetas hueros de inspiración, sino que, gracias a él, logró componer y luego publicar en papel un libro suyo: *El drama del lavaplatos* (2010).

Inversamente, poetas que, en principio, no parecían interesarse en expandir sus trabajos, como el argentino Martín Gambarotta o el

mexicano Luis Felipe Fabre, no solo se han prestado a participar en distintas lecturas y performances, sino que han colaborado activamente en la puesta en escena de su poesía, a veces con espectáculos transmediales bastante sofisticados. Sirvan de ejemplo las varias representaciones de los tres poemas de *La sodomía en la Nueva España*, el libro publicado por Fabre en 2010. Recordemos que dicho libro se construye como una reescritura de los documentos inquisitoriales atinentes al juicio contra catorce homosexuales que tuvo lugar en México entre 1567 y 1568. Existen por lo menos dos versiones en línea de los versos de Fabre que recrean aquellos procesos y la condena a muerte de trece de los inculpados. La primera recoge la performance del propio Fabre, junto a Daniel Saldaña París y Paula Abrams, que se realizó en el marco del Festival Poesía en Voz Alta de Ciudad de México, en 2010 (<<https://www.youtube.com/watch?v=nj3p7KGkRXk>>). Se trata básicamente de una lectura a tres voces que se acompaña de una proyección simultánea de palabras e imágenes sobre el escenario y que pone de realce la polifonía interna de los poemas a través de una composición en fuga y contrapunto eminentemente barroca, como el texto y el contexto mismo de donde surgen los versos. La segunda versión, que también puede consultarse en línea, procede del Festival Cervantino que se desarrolló en el Colegio de San Idelfonso en 2014. Dirigida por el francés Benjamin Lazar y ejecutada por el conjunto musical Les Cris de Paris, esta pone el acento no tanto en la estructura como en la musicalidad del texto poético al transvasarlo o *remediarlo* a través de las voces de los actores que, erigidos en jueces de un tribunal, cantan o recitan los versos en un registro netamente eclesiástico, cercano al canto gregoriano. Así recrean un inquietante entorno verbal, visual y sonoro que le restituye a los poemas una parte de la densidad histórica de la que proceden y los envuelve en un muy particular clima lírico que transforma su dicción y su sentido (<<https://www.youtube.com/watch?v=dPKPEi0Y5r0>>).

La existencia de estas múltiples interpretaciones de los poemas de Fabre, tanto en la acepción crítica como en la performativa del término, no puede dejar de plantearnos hoy un cierto número de interrogantes. ¿Cómo se define la relación entre el libro impreso y estas performances por lo que respecta a la identidad y la unidad de la obra? ¿Debemos considerar que el ingreso en un régimen transmedial activa la inmanencia plural de la escritura, para decirlo con

los términos de Gérard Genette (1994: 128), y hace posible la existencia de varias versiones concomitantes de una misma obra que el investigador tiene que tomar en cuenta, filológicamente hablando, como sucedía antaño con los romances y la transmisión oral de los romanceros? Y si la respuesta a esta pregunta es afirmativa, ¿cuál es la versión que debería primar en la lectura crítica y cuál vendría a ser el estatuto del texto impreso ante las versiones orales, musicales y/o visuales? ¿Estaríamos ante un impreso que funcionaría a la manera de una partitura vocal, aportando el patrón rítmico y sonoro de la interpretación, o acaso como una notación, un plano o un diagrama que permite organizar la ejecución de la performance y distribuir los elementos plásticos, acústicos y visuales?

El ya citado Charles Bernstein escribe que “un poema, visto a través de sus múltiples performances, o su mutua inter-traductibilidad, tiene una existencia fundamentalmente plural” (1998: 9). Y agrega a renglón seguido:

Esto se hace explícito de un modo aún más dramático cuando las instancias de la obra resultan contradictorias o inconmensurables, pero también ocurre cuando las versiones son conmensurables. Hablar de un poema *en performance* significa, pues, destronar la idea del poema como un objeto lingüístico fijo, estable y finito; significa negar al poema su presencia en sí y su unidad. Por lo tanto, si bien la performance acentúa la presencia material del poema y del ejecutante, al mismo tiempo niega la presencia unitaria del poema, es decir, su unidad metafísica (1998: 9).

El espacio que se abre así ante nosotros entre texto escrito y performance, entre lectura en papel y espectáculo, entre libro impreso y concepto de obra, no solo concierne al horizonte de creación de la poesía, que se desplaza a una escala inter o transmedial, sino a sus formas de realización, de difusión y de existencia misma en tanto y en cuanto objeto plural. Leer poesía en la América Latina de estos principios del siglo *xxi* supone, a mi modo de ver, hacer visibles y palpables estas tensiones que la circulación y convergencia de las prácticas poéticas entre distintos medios han ido generando dentro del campo literario contemporáneo. Quizás por ello una de las figuras más emblemáticas del momento poético en que estamos es la ya mencionada poeta mexicana Rocío Cerón, quien, desde hace varios años, combina la publicación de sus libros impresos con la perfor-

mance y la puesta en escena multimediática de su poesía; pero que, además, ha hecho de las nuevas y complejas relaciones entre la página escrita y la nueva ecología medial unos de los objetos centrales de su reflexión teórica.

En efecto, la mexicana piensa el concepto de *poesía expandida* como una extensión y una actualización de las facultades plurisensoriales de una subjetividad poética, que la escritura registra a la manera de indicios, como sugiriéndolos o insinuándolos. Para ella, la transmédialidad permite activar ese potencial interdisciplinario del poema impreso y lo hace traducible a otros lenguajes, acaso devolviéndolo a una riqueza y a una ambigüedad perceptiva que es la que signa su propio origen. Cerón es autora de una suerte de do-decálogo intitulado “Apuntes de creación desde la poesía hacia lo digital” donde expone, creo, con bastante claridad este aspecto mayor de su poética:

Explorar el soporte papel y su puesta en el espacio digital.

Cuestionar los límites de lo que se espera sea una página (libro, continente) de poesía.

Sumar medios o cúmulo de voces que se convertirán en imágenes, sonidos, movimiento.

Generar una trasposición del texto poético al soporte digital, investigar cuando las voces se convierten en texto mediante el uso de itálicas, negritas, diversas tipografías. Romper con ello y hacer que las palabras se vuelvan interrogantes visuales, sónicas, corporales.

Fisurar, erosionar, crear capas.

Construir sentido por fricción o por contraste o hasta por encastre.

Transformar las funciones del mensaje, dejar la función de comunicación eficaz de la palabra para implementarla como elemento de significación en relación con los otros medios-lenguajes. Transformar la relación emisor-mensaje-receptor.

Cuestionar el límite entre lenguaje poético y el no poético, investigar las nebulosas de fricción entre esos puntos.

Considerar el archivo o el montaje como dispositivos escriturales expandidos. Jugar a crear *matrushkas* dentro de las *matrushkas* dentro de las *matrushkas* dentro de las *matrushkas* como un poema infinito.

Al mismo tiempo: sustrato visual de la puesta en página como sustrato que resuena del registro sonoro (vocal, oral, ritual) como sustrato ficcional que se abre como sustrato autobiográfico.

El poema como una construcción donde paisaje, realidad y universo propio generan estratificaciones, capas donde un paisaje abre al otro.

El poema, su puesta en digital, en imagen, gesto, corporeidad, campo áurico, en una dimensionalidad que supere el plano temporal y devenga memoria hecha presente. Inmemorial presente (Cerón 2013).

Fiel reflejo de este momento de coexistencia y de tránsito intermedial en la práctica de la poesía, las doce instrucciones de Cerón ponen de relieve no solo la continuidad sino también el conflicto y la disrupción en las relaciones entre el soporte impreso y la nueva ecología mediática. Más que como una simple adaptación o *remediación*, la creación transmedial se presenta como una investigación de la traductibilidad de la página y el verso impreso, es decir, como la busca de las prolongaciones, equivalencias, sucedáneos y sinónimos sógnicos que pueden producirse o generarse a partir y a través de la palabra escrita en otro ámbito de comunicación. “La palabra es un metal inestable” reza justamente el título de una conferencia de Cerón sobre el tema (Cerón 2014).

Su trabajo creativo, entre el libro y la performance, en el movimiento que lleva del uno al otro, proyecta paisajes sonoros y texturas visuales atravesadas a menudo por la voz de la poeta, que lee sus versos. Así, en *Borealis*, una de las obras que puso en escena junto a Abrahán Chávelas en Pachuca, en 2016, destaca la saturación del color y el sonido que registra el eco de las auroras captadas por radiotelescopios y que se mezcla con algo de la estática de nuestro mundo contemporáneo (<<http://rocioceron.com/borealis.html>>). Como si se tratara de plantear una pregunta multisensorial por nuestro lugar en el espacio y en el tiempo, por la especie que somos en este presente del planeta, las sinestias inéditas que se tejen entre letras, colores, sonidos, cuerpos y movimientos trazan un diálogo entre lo humano y lo no-humano que no habría disgustado a nuestros simbolistas. Al mismo tiempo, y como ella misma lo ha señalado, su trabajo muestra que crear dentro de la nueva ecología mediática supone adquirir una conciencia distinta de lo que representa nuestro lenguaje articulado, oral y escrito, y supone entender además que nuestro vínculo con él también está cambiando.

En el caso específico de América Latina, la problematización actual de los lazos tradicionales entre cultura impresa y producción poética se inscribe en una historia algo más extensa y muy distinta de la historia europea o norteamericana, ya que adquiere desde mucho antes unos visos bastante radicales en la obra de algunos artistas, poetas y grupos sudamericanos que plantearon, a fines del siglo xx, una ruptura con el libro y con el tipo de soporte que constituye. Recordemos que ya en 1989 el colectivo argentino PARALENGUA, la *Ohtra Poesía*, integrado por Carlos Estévez, Roberto Cignoni, Fa-

bio Doctorovich y Ricardo Castro, se afirmaba como una plataforma creativa destinada a acoger propuestas alternativas a la página impresa (Padín 2013: 46). No es difícil descubrir hoy detrás de sus posturas más intransigentes las corrientes críticas hacia la Ciudad Letrada latinoamericana que recorren los años noventa del pasado siglo y el rechazo hacia el giro neoliberal de las industrias editoriales que dejaron a la poesía al margen de la distribución del libro a gran escala. Los poetas de PARALENGUA, la Otra Poesía, aspiraban a establecer un contacto directo con su público a través de la performance, no querían crear objetos que pudieran comercializarse y convidaban al público a participar en procesos de creación colectiva destinados a democratizar la práctica de la poesía. Aunque se disolvieron hace ya unos veinte años, representan históricamente, junto a las vanguardias, el zócalo político sobre el que se alzan hoy las formas más irreverentes de la poesía oral argentina, tanto dentro como fuera de los circuitos del *slam* y el *spoken-word*.

Otro precedente indispensable en la agitada historia latinoamericana de las relaciones entre libro y poesía es el movimiento de Acción Poética que se funda en México en 1996 y se extiende como un reguero de pólvora por las principales ciudades latinoamericanas (Bollig 2016: 46). A caballo entre el grafiti, el arte urbano y la poesía popular, las intervenciones de este colectivo transnacional traducen una experiencia de creación participativa destinada a ofrecer, en no más de ocho palabras, versos y expresiones de las que pueda apropiarse libremente la comunidad, al margen de cualquier publicación en papel.

A medida que entramos en el nuevo siglo, la ocupación de los espacios urbanos y la proyección de poemas en los muros de la ciudad se han ido volviendo prácticas corrientes en muchos festivales y encuentros de poesía en Latinoamérica. Pero quizás una de las versiones más elaborada e interesante de este tipo de intervención es la que lleva adelante, desde 2010, el grupo peruano Anima Lisa jugando con los límites fluctuantes entre poesía, artes visuales, sonido, arquitectura, comunicación y urbanismo en una serie de creaciones transmediales que se recogen en su portal bajo la rúbrica de “Pantallas Urbanas”. Entre ellas se encuentra justamente la ya mencionada instalación que realizan en 2012, basándose en un poema del César Vallejo de *Trilce*. Se trata de hacer de la ciudad un espacio de proyección posible de la palabra poética y de la lectura del gran poeta

peruano, poniendo en escena las alteraciones que se producen en los versos del poema y en su sentido a medida que es demolida desde el interior la pared sobre la que se han proyectado y que se van descomponiendo a la vez el texto y su soporte (<<http://animalisa.pe/exposiciones/trilce-i-universo-denso-octubre-2012/>>).

El vídeo registra las transformaciones que el propio poema sufre en su traducción material y, en particular, a esta de la pared de un baño que se enlaza con la temática del texto, poniendo en tensión los espacios públicos e íntimos en el marco de la ciudad. Lejos de una simple puesta en escena y de un vano afán de chocar o escandalizar, el grupo se plantea el ejercicio como una exploración del tránsito de la palabra entre la página impresa y sus nuevos soportes virtuales:

La instalación Trilce I no busca precisamente escenificar el poema de César Vallejo al que alude el título, sino tomarlo como punto de partida para poner de manifiesto el carácter matérico y procesual del lenguaje una vez abstraído de la página en blanco y arrojado a la tensión propia del espacio vivo (<<http://animalisa.pe/exposiciones/trilce-i-universo-denso-octubre-2012/>>).

Creo que nadie, sin embargo, ha desarrollado con tanta tenacidad y acierto la búsqueda de alternativas al soporte papel en Latinoamérica como el poeta y artista brasileño Eduardo Kac. Desde los años ochenta del siglo pasado, sus ejercicios de poesía digital y de holopoesía, o poesía holográfica, se plasman en la creación de un tipo de poema concebido, realizado y expuesto en un espacio luminoso tridimensional, cuyo texto produce distintos significados según se desplace el observador-lector. Después de experimentar con distintas tecnologías, desde el fax al vídeo, desde Google Maps al código genético, la obsesión simbolista por realizar una escritura poética liberada no solo del libro sino de todo soporte material, se plasma quizás en su forma más plena en el poema conceptual que realizó en 2017, en la Estación Espacial Internacional, gracias a la colaboración del astronauta francés Thomas Pasquet. La obra se intitula programáticamente “Telescopio Interior” y está disponible en línea: <<https://www.youtube.com/watch?v=smVF2Br7oQ>>.

Esa frágil M mayúscula, que resuena como un homenaje apenas velado al poeta de *Un coup de dès*, flota como los cuerpos liberados de la gravedad terrestre y de sus anclajes tradicionales, poniendo de

relieve que su transposición a un ambiente distinto reconfigura a su vez sus relaciones, sus modos de lectura y la producción de un sentido. No es otra, creo, una de las imágenes más elocuentes de que disponemos para ilustrar la situación actual de la poesía en régimen transmedial. Observemos que, invirtiendo las funciones habituales de texto y soporte, Kac se sirve aquí del papel no como página sino como una herramienta de escritura y lo que hace escribir a Pasquet con las hojas blancas no es nada anodino: la combinatoria de las formas en el espacio en movimiento compone la palabra “MOI”, que corresponde en francés al yo y alude, en particular, al sujeto de enunciación en poesía, al yo poético. Es ese “MOI” lo que se define en el título como un “telescopio interior”, es decir, como un dispositivo que permite sondear las aguas profundas de la subjetividad, a la manera romántica, solo que, a miles de kilómetros de la tierra, desprendido de todo y rodeado de la más alta tecnología. Huelga subrayar el anacronismo y la ironía que van infusas en la propuesta conceptual y metapoética de Eduardo Kac. Todas apuntan hacia otro tema mayor en el trabajo del artista brasileño —la cuestión del sujeto en la creación contemporánea— y, en lo que nos concierne, hacen palpable la tensión que está suscitando en el campo actual la difícil cohabitación entre la noción del sujeto lírico que hemos heredado de la modernidad y la emergencia de nuevas formas de hacer poesía por otros medios.

Lirismo y transmedialidad

Una vez más estamos ante una situación compleja que no admite descripciones en blanco y negro. Por un lado, y si tomamos la noción de lirismo en su sentido más antiguo desde un punto de vista medial, performativo e histórico, resulta evidente que, dentro de la configuración tecnológica y comunicativa actual, la poesía latinoamericana ha ido renovando y reanudando los lazos que la unen a la música y al canto. Ciertamente, una de las corrientes más fértiles y dinámicas es, hoy por hoy, la de la poesía musical, una reedición contemporánea del lirismo que no solo se manifiesta en los recitativos de los poetas del *spoken word*, como el dominicano Frank Báez o el puertorriqueño Uroyán Noel, sino que adquiere también formas más complejas en los trabajos del chileno Felipe Cussen y la citada

Orquesta de Poetas. Tal y como puede constatarse recorriendo los archivos audiovisuales del Festival PM (Poesía & Música), que se organiza en Santiago de Chile desde hace varios años, la tendencia reúne ya a generaciones y voces tan diversas como la de Raúl Zurita y Cid Campos, o la de Cecilia Vicuña y Reynaldo Jiménez. Unos y otros participan en este tipo de experiencias que buscan aportarles a los versos una musicalidad que no se agote en la fonética, un ritmo que no sea solo el de la prosodia y un escenario que no se limite al de la página impresa.

Pero, por otra parte, este mismo tipo de prácticas transmediales está erosionando la idea del lirismo que nos legaron los románticos y cuyos avatares, más o menos alterados, recorren el siglo xx latinoamericano. Así, el principio de una enunciación que es trasunto de la centralidad de una conciencia abocada a la construcción de una subjetividad única, una enunciación dominada por la introspección, la reflexividad y el registro de una sensibilidad en tiempo presente, una enunciación, en fin, que se traduce en la expresión de un monólogo interior susceptible de imponer un cierto clima en la comunicación y de fijar las condiciones de un intercambio íntimo y exclusivo con el lector, todos estos rasgos y algunos más están siendo sometidos a ruda prueba por las prácticas transmediales. No en vano la transmedialidad ha sido señalada en varios estudios recientes como uno de los factores que alimentan las corrientes anti-líricas o post-líricas dentro de la poesía contemporánea. Arturo Casas, por ejemplo, considera que es posible distinguir al menos tres constantes o *regularidades* en la definición actual del antilirismo o el postlirismo, que se vinculan a los nuevos escenarios de la poesía: en primer lugar, la producción de una capacidad de enunciación inédita dentro de un campo discursivo dado, que se asimila a la noción de subjetivación de Jacques Rancière; en segundo lugar, la conceptualización del poema como *acontecimiento*, y, por último, la aparición en la praxis poética de una nueva comprensión de lo público y lo político (Casas 2015: 83-102).

En América Latina, esta tendencia se ha ido afirmando cada vez más a medida que entramos en el nuevo siglo, pues no solo la poesía que se escribe hoy digitalmente sino la que se *remedia* a través de la esfera digital y la que se registra y se difunde como performance y espectáculo en ella, se han ido alejando de la calificación lírica. En este sentido, es prácticamente imposible identificar como tales

al algoritmo del generador automático de versos de Tiselli, o a las múltiples voces que recorren las composiciones de Cerón, o a las letras que forman las propuestas conceptuales de Kac, para citar solo tres de los ejemplos que hemos comentado. Los sujetos de dichas prácticas poéticas intervienen de una manera distinta en su espacio de enunciación y abren el ámbito de la poesía a otros registros creativos en una expansión sin precedentes. Además, lo poético en ellos no está ya confinado a su aparición como escritura en la página impresa, sino que puede manifestarse visualmente como un proceso y como el archivo de ese proceso, o como una performance que renueva indefinidamente la existencia de la obra, o como la virtualidad misma del acto de escribir.

Ya a fines del pasado siglo, en su ensayo *La otra voz* (1990), Octavio Paz fue capaz de entrever los primeros signos de esta crisis profunda del paradigma moderno y por entonces nos advertía:

No vivimos el fin de la poesía, como han dicho algunos, sino de una tradición poética que se inició con los grandes románticos, alcanzó su apogeo con los simbolistas y su fascinante crepúsculo con las vanguardias de nuestro siglo. Otro arte amanece (Paz 1990: 5-6).

El debate actual sobre el lirismo es hijo de esta coyuntura y entre nosotros ha trascendido hasta convertirse incluso en tema para la propia escritura poética, como lo ilustra el sonado libro del argentino Ezequiel Zaidenberg, *La lírica está muerta* (2011), que paradójicamente viene como a probar lo contrario de lo que dice su título. Pero, por muy irónico que se quiera, es también signo de las tensiones que atraviesan hoy el campo poético latinoamericano en este momento de tránsito entre una poesía concebida, desde el espacio de lo privado y lo íntimo, como construcción escrita de un sujeto individual identificado con su propio lenguaje, hasta un conjunto de prácticas colectivas, procesales, multimediáticas, públicas y políticas, que se desarrollan desde posiciones de disenso con ese pasado y cuyo objetivo principal no es ya la producción de un objeto verbal impreso. Cabe agregar que esta oposición entre dos mundos se hace especialmente visible como una apoyada crítica al sujeto y a la figura del poeta moderno en el vasto continente que forma la poesía joven, performativa y oral. Valga citar la versión de un conocido poema de Taylor Mali, “Yo creo que podría ser poeta”, que le debemos a la sátira mordaz,

divertida e inclemente del dúo de Poesía Estéreo en Buenos Aires: <<https://www.youtube.com/watch?v=m3-tZeC12IA>>.

Más allá o más acá de la risa que suscita, lo que se escucha al fondo de la performance de Poesía Estéreo es el rumor del combate social contra el elitismo de la vieja Ciudad Letrada latinoamericana y los nuevos arrestos populares que recorren hoy los circuitos del *slam* y de otras prácticas poéticas orales en el continente. De hecho, el dúo de Poesía Estéreo se define desde su aparición, en 2009, como un taller de arte performativo que intenta recuperar la tradición dramática y oral de la poesía en una apuesta por su democratización. Sus dos fundadores, Sagrado Sebakis y Diego Arbit, son activos protagonistas de la movida *under* argentina y animan un buen número de actividades culturales que responden al mismo afán de difusión con un contenido político anti-elitista (Bollig 2016: 45-46).

Aunque se ha criticado que los torneos de *slam* que se organizan en Argentina, en México o en Colombia, obedecen a una ideología de la competencia que bien se corresponde con los tiempos neoliberales que vivimos, lo cierto es que, para muchos de los jóvenes participantes que se mueven dentro de esos circuitos, la poesía que están haciendo constituye una propuesta nueva, radical y alternativa. Así, *slamers* argentinos como So Sonia, cuyas performances están archivadas en el portal Sucede Slam de la Universidad Tres de Febrero, ponen en escena unas impactantes intervenciones que buscan deslastrarse manifiestamente de cualquier forma de lirismo y que le apuestan al realismo, al prosaísmo y a la denuncia, para recrear a su alrededor una idea distinta de la poesía y del papel del poeta dentro de la comunidad (<<https://www.youtube.com/watch?v=ID0mjx-NxIM>>).

Escuchar a estos jóvenes creadores acaso no solo suponga recordar que la poesía es anterior a la escritura sino tratar de entender también quiénes son sus públicos y cuáles son sus horizontes de expectativas. Pues si bien es cierto que la problemática del antilirismo o del postlirismo se ha planteado como un problema del sujeto de enunciación o incluso de la figura social del poeta, habría que llevarla también, como lo hace Casas, al territorio de la recepción, indagando en torno a la emergencia y a la configuración de unos públicos de poesía performativa y oral en América Latina marcadamente antilíricos o postlíricos y que se erigen hoy en testigos del surgimiento de una nueva sensibilidad, a veces al límite de un peligroso antiintelectualismo.

Al otro extremo de la cadena comunicativa, habría que repensar asimismo las tensiones que las prácticas transmediales están suscitando en torno a la noción de autoría, pues, con el paso de una creación centrada en la producción de una forma escrita a otra cuyos objetos son un concepto, un acontecimiento y/o un proceso, asistimos a un desplazamiento desde el yo al nosotros, desde una idea de la poesía como acto soberano e individual a algo que es hecho por muchos en procesos colectivos y de colaboración que exigen de los diversos participantes competencias distintas. Digamos que la autoría tiende a fragmentarse y a disolverse, como el acto mismo de creación, como si pasáramos de una enunciación individual a una suerte de enunciación editorial en la que intervienen distintos mediadores a todo lo largo de la composición y aun de la performance, su grabación y su difusión. Es lo que nos muestra el trabajo en equipo de grupos como la Orquesta de Poetas o Anima Lisa, muy lejos ya del debate moderno sobre la expresividad del sujeto que presidiría a las relaciones entre intención y sentido.

¿Fronteras de la poesía?

En un ensayo reciente, Claudia Kozak interpreta el momento actual de la literatura expandida a la manera del Borges que lee a los precursores de Kafka: “somos capaces de ver que hubo expansiones de la literatura *avant la lettre* —escribe— porque desde la última parte del siglo xx la literatura expandida comenzó a proliferar y rodearnos de modo más evidente” (Kozak 2017c: 222). Dentro del campo poético contemporáneo, la transmedialidad no solo desdibuja, sino que redibuja las fronteras de la poesía ante su propia historia, generando, como hemos visto, nuevas formas de releer y de reescribir el legado de nuestras vanguardias y nuestras neovanguardias de mediados del siglo xx. El reajuste en curso de la trama de la tradición pasa por la nueva disponibilidad de los archivos analógicos en su tránsito hacia la digitalización y también por el desarrollo de la oralidad y la performatividad como instancias de composición y de difusión de la poesía. Por esta vía, la transmedialidad sitúa a la creación actual en el marco de las poéticas de la reescritura a las que me he referido en otro ensayo y que buscan una nueva concor-

dancia de tiempos en una época marcada por el presentismo y la crisis del horizonte de futuro (Guerrero 2018: 59-71).

Simultáneamente, la transmedialidad está en el corazón mismo de las tensiones que atraviesan hoy el campo literario latinoamericano por lo que toca al lugar del libro impreso no solo como soporte tradicional sino como una instancia de difusión y de reconocimiento. La poesía expandida es, en este sentido, un juego fronterizo que se juega con y contra la página escrita, en una relación bastante ambigua, pero que pone de manifiesto, sin embargo, el descentramiento del libro y su inserción dentro de una nueva ecología mediática y comunicativa, problematizando la unidad de la obra y su lectura e interpretación. En el ámbito denso de la circulación poética contemporánea el cuerpo del poema se hace plural y leer poesía se convierte en un ejercicio complejo que no puede dejar de tener en cuenta las versiones transmediales de un texto ni tampoco puede dejar de plantearse la necesidad de revisar su correlación y jerarquía.

Por último, y acaso es lo primero, la transmedialidad constituye hoy por hoy uno de los motores y de los escenarios de la renovación y la crisis del lirismo. Por un lado, la poesía pareciera haber recuperado la voz, el canto y la performance, como en una suerte de feliz regreso a sus fuentes primeras. Por otro, el ascenso de las corrientes antilíricas o postlíricas, que se configuran a fines del siglo pasado, ha desembocado en un cuestionamiento de las fronteras del género, tal y como las definiera su modo de enunciación, y, al mismo tiempo, ha dado pie a una impugnación de la figura pública del poeta y del tipo de práctica artística, social y política que representa la poesía. Si en el pasado siempre fue difícil definirla, ahora pareciera que esa posibilidad se ha hecho aún más remota.

Sin embargo, lo esencial es que dicha imposibilidad es una parte inconmensurable de su riqueza y del interés que puede revestir para nosotros en las primeras décadas de un nuevo siglo. Pues, bien vista, la poesía no ha perdido la capacidad de ser uno de principales barómetros con que se mide el espíritu de una época, cuando se sabe leerla como un elemento perturbador y disruptivo, que hace visibles las tensiones que constituyen el momento contemporáneo. No es otra, creo, la función que está cumpliendo actualmente al poner en escena, como ninguna otra forma de li-

teratura, el reto de llevar al corazón mismo de la razón técnica la reivindicación libertaria de una creatividad sin condición.

Bibliografía

- ANIMALISA (2012): “Trilce I – Universo denso”. En: <<http://animalisa.pe/exposiciones/trilce-i-universo-denso-octubre-2012/>>.
- BERNSTEIN, Charles (1998): *Close Listening, Poetry and the Performed Word*. New York: Oxford University Press.
- BOLLIG, Ben (2016): *Politics and Public Space in Contemporary Argentine Poetry: The Lyric and the State*. Oxford: Palgrave Macmillan.
- BRILLENBOURG, Kiene (2006): “Multimediality, Intermediality and Medially Complex Digital Poetry”, *RiLUnE. Rivista di Letterature dell’Unione Europea*, n° 5, pp. 1-18.
- CASAS, Arturo (2015): “Sobre la inestabilidad funcional del discurso poético en el nuevo espacio público”, en Alba Cid e Issac Lourindo (eds.). *La poesía actual en el espacio público*. Madrid: Orbis Tertius.
- CASELLI, Christian (2007): “Poemas concretos”. En: <<https://www.youtube.com/watch?v=yC3e7rmSYM4>> (consulta: 15/09/2018).
- CERÓN, Rocío (2013): “Apuntes de creación desde la poesía hacia lo digital”, *Cuarto Seminario de Fomento a la Lectura. La vida a control remoto: Leer los mundos a través de la pantalla*. Ciudad de México: UNAM. En: <<http://www.planisferio.com.mx/apuntes-creacion-desde-la-poesia-hacia-lo-digital-decalogo/>> (consulta: 14/09/2018).
- (2017): “La palabra es un metal inestable”. Ciudad de México: UNAM. En: <<http://www.saladeprensacdc.unam.mx/index.php/coordinacion-de-difusion-cultural/item/3654-el-creador-de-isadora-mark-coniglio-y-la-poeta-rocio-eron-lo-que-no-se-pueden-perder-de-vertice-experimentacion-y-vanguardia>>.
- CERÓN, Rocío y Abraham CHÁVELAS (2016): “Borealis”, Festival de Pachuca, Ciudad de México. En: <<https://www.youtube.com/watch?v=nj3p7KGkRXk>>.
- CHARTIER, Roger y Guglielmo CAVALLO (1995): *Histoire de la lecture dans le monde occidental*. Paris: Seuil.
- CUSSEN, Felipe (2016): “Poemas como partituras: Augusto de Campos y Caetano Veloso”, *Pores: A Journal of Poetic Research*, Issue 5. En: <http://www.pores.bbk.ac.uk/issues/issue5/poetry-and-music/FelipeCussen_Poemas_como_partituras>.

- (2017): “Calidad o cantidad: la poesía concreta brasileña y la escritura conceptual”, *Chasqui*, 46-1, pp. 203-214.
- DE CAMPOS, Augusto, Cid DE CAMPOS y Walter SILVERA (1996): “Tensão”, Festival Video Brasil. En: <<https://www.youtube.com/watch?v=F2B6I9EMOUI>>.
- DE TORO, Alfonso (2003): “Discursos sobre la hibridez en Latinoamérica: del Descubrimiento hasta el siglo XXI”, 14º Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas. Regensburg: Universität Regensburg. En: <<http://home.uni-leipzig.de/iafsl/DHV2003/Hibridez.html>> (consulta: 22/10/2018).
- FABRE, Luis Felipe (2010): *La sodomía en la Nueva España*. Valencia: Pre-Textos.
- FABRE, Luis Felipe, Daniel SALDAÑA PARÍS y Paula ABRAMOS (2010): “La sodomía en la Nueva España”, Festival Poesía en Voz Alta. Ciudad de México. En: <<https://www.youtube.com/watch?v=nj3p7KGkRXk>>.
- FABRE, Luis Felipe, Benjamin LAZAR y LE CRIS DE PARIS (2014): “La Sodomía en la Nueva España”, Festival Cervantino. San Idelfonso, México.
- GENETTE, Gérard (1994): *L'œuvre de l'art I. Immanence et Transcendance*. Paris: Seuil.
- JENKINS, Henry (2003): “Transmedia Storytelling. Moving characters from books to films to video games can make them stronger and more compelling”, *Technological Review*, 15 January. En: <www.technologyreview.com/news/401760/transmedia-storytelling/> (consulta: 4/11/2018).
- KAC, Eduardo y Thomas PASQUET (2017): “Télescope intérieur”. En: <<https://www.youtube.com/watch?v=smVF2Br7oQ>> (consulta: 5/10/2018).
- KOZAK, Claudia (2017a): “Esos raros poemas nuevos. Teoría y crítica de la poesía digital latinoamericana”, *El Jardín de los Poetas. Revista de Teoría y Crítica de la Poesía Latinoamericana*, año 3, n° 4, primer semestre, pp. 11-20.
- (2017b): “Escribir la lectura. Hacia una literatura fuera de sí”, *Chuy. Revista de Estudios Literarios Latinoamericanos*, n° 4, diciembre, pp. 37-51.
- (2017c): “La literatura expandida en el dominio digital”, *El Taco en la Brea*, n° 6, año 4, pp. 220-45.
- LINK, Daniel (2013): “La poesía en la época de su reproductibilidad digital”, en *Cuadernos del Ateneo*. Buenos Aires: Eduntref, pp. 3-40.

- McKENZIE, D. F. (1986): *Bibliography and the Sociology of Text*. London: British Library.
- ORQUESTADEPOETAS: <<https://www.orquestadepoetas.cl/la-orquesta>> (consulta: 1/11/2018).
- PADÍN, Clemente (2013): *La poesía experimental latinoamericana (1955-2000)*. Montevideo: Colección Ensayo, n° 1, Informaciones y Producciones SL.
- PAZ, Octavio (1990): *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. Barcelona: Seix Barral.
- PERLOFF, Marjorie (2011): *Differentials: poetry, poetics and pedagogy*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press.
- PIGNATARI, Décio (1965): *Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Edições Invenção.
- POESÍA ESTÉREO (2012): “Yo creo que podría ser poeta”. En: <<https://www.youtube.com/watch?v=m3-tZeC12IA>> (consulta: 17/10/2018).
- PRATTEN, Robert (2011): *Getting started in transmedia storytelling*. [s. l.]: Creative Space Independent Publishing.
- SO SONIA (2017): *Sucedeslam*. En: <<https://www.youtube.com/watch?v=ID0mjx-NxIM>> (consulta: 4/10/2018).
- TISELLI, Eugenio (2010): *El drama del lavaplatos*. Ciudad de México: Delirio.
- TRANSMEDIALIDADES (2018): <<https://transmedialidad.es>> (consulta: 18/10/2018).
- ZAIDENBERG, Ezequiel (2011): *La lírica está muerta*. Bahía Blanca: Vox.

¿Cómo llegamos a la promoción poscoma del siglo XXI? De cómo las minorías se van tomando la palabra

MAGDA SEPÚLVEDA ERIZ*
Universidad Católica de Chile

Es 1977. El paseo Ahumada es inaugurado por el alcalde designado por la dictadura. Exige en las vitrinas “la exhibición de productos cuya calidad enaltezca el espíritu comercial y empresarial de Chile” (Ordenanza Municipal n° 8, año 1977). Es 1979. A Federico Álvarez las manos se le crisan, pero no puede moverlas, están esposadas a la cama metálica. Siente recogerse todos sus músculos. Ve la luz del chispazo eléctrico al momento de dar su último alarido. Muere en la tortura el profesor de Química del liceo de Maipú. Es 1979. Purísima Muñoz recibe la negativa de enterrar a su marido y a sus cinco hijos. Sus cuerpos pertenecen a los quince cadáveres encontrados

* Este texto se inscribe dentro del proyecto FONDECYT 1160191, “Llaneros solitarios, fisiatras y sampleadores. Artes poéticas, manifiestos y proclamas de la poesía chilena (1950-2015)”. Integro varias de las ideas vertidas en la conferencia magistral de cierre del Coloquio de “Poesía Chilena en Dictadura y Posdictadura” organizado por la Universidad de Chile, del 8 al 9 de agosto de 2019.

en Lonquén¹ (1978). Los pies y las manos de ellos están atados con alambres de púas. Pero conservan restos de pelo y ropa².

El año 1977 abre el periodo de la escritura poética efectuada por autores que comienzan a publicar bajo dictadura. ¿Qué lenguaje encontrarán para dar cuenta del espanto? El texto inicial, *La nueva novela* de Juan Luis Martínez (1977), está compuesto de palabras, fotografías e imágenes. El título juega con la crisis de la forma de narrar continua de la novela decimonónica, dado lo cual el poeta opta por trabajar sobre el fragmento y la palabra de otro. El fragmento entonces es una forma de trabajar el horror. La historia ya ha perdido su sentido de “histo”, es decir de tejido, ahora son hilos y ovillos desgarrados, retazos de una familia que desapareció³.

El poeta Raúl Zurita encuentra una forma de decir las violaciones a los derechos humanos con un lenguaje particular, donde el doblez entre amor y horror conviven. En el libro *Purgatorio* (1979) ya introduce esa doble faz: “Destrocé mi cara tremenda / frente al espejo / te amo —me dije— te amo” (Zurita 1979: 17). Los versos sitúan en una unidad el golpear y el amar. Resalto la palabra “destrozar” que ocupa el poeta, pues implica cortar en trozos, dividir, decirse a sí mismo desde otro, cercenarse en vistas al corte/golpe al cuerpo social. Zurita lleva hasta el extremo la idea del fragmento que enunciara Juan Luis Martínez en *La nueva novela*.

La poesía de Zurita es principalmente solemne. Hay en ella un sentido de la tragedia de Chile. Su reverso es un poeta anterior, Enrique Lihn, que cultiva en importantes ocasiones lo hilarante⁴. Lihn se hace cargo de satirizar el modelo económico de la dictadura. El

1 Sobre el tema de los cadáveres en los hornos de Lonquén y el viaje de esos cuerpos hasta su entierro el año 2010, recomiendo ver el video documental *Un domingo de primavera* (2014) de Magaly Meneses.

2 Estos casos están tomados del Informe Retting (1991), documento encargado por el Gobierno de Chile, que contiene los relatos de las víctimas de violaciones a los derechos humanos durante la dictadura de Pinochet <www.memoriachilena.cl>.

3 La crítica Zenaida Suárez plantea que Martínez venía trabajando partes del poemario desde los años setenta previos al golpe de Estado de 1973. Por tanto, la crisis del lenguaje, para un autor que no se pronunció públicamente en contra del golpe, venía produciéndose antes de que los cuatro generales se tomaran el poder.

4 Otra de las acciones hilarantes emprendidas por Lihn es la performance *Tarzán ha muerto* (1984).

neoliberalismo impuso la teoría del “chorreo”, consistente en que, si el país es rico, ese dinero chorrearía hacia los sectores desposeídos. Enrique Lihn construyó un conjunto satírico con las metáforas del chorreo en su libro *El paseo Ahumada* (1983). El paseo Ahumada, que fue el primer paseo peatonal que se construyó en Chile, buscaba potenciar el consumo mediante grandes vitrinas que capturarán la mirada del paseante. La entrada y la salida del paseo Ahumada tenían sendas fuentes que chorreaban agua desde el suelo, impidiendo la fácil salida del corredor disconforme con la dictadura. Escuchemos a Lihn con su metáfora del chorreo: “chorros de agua [...] / lo deslindan de la Alameda de las Delicias por el Sur / salva de chorros en honor al General Bernardo O’Higgins / dos pelotones de pichulas de acero obligándonos a no mojarnos y a / mirar estúpidamente esos intermitentes monumentos al chorro / [...] festinándose el agua que falta en las poblaciones” (Lihn 1983: 20). En este poema la palabra chorro adquiere múltiples connotaciones: agua despilfarrada y también monumento al sistema económico neoliberal que predica la teoría del chorreo. El tema de lo que sobra y el fragmento es la materialidad alrededor de la cual se elaboran las figuras poéticas de este periodo.

La poesía escrita por mujeres resuelve otro lenguaje frente a la dictadura, ellas recurren a la escritura con lana, a las recetas de cocina, a las plegarias y a formatos similares considerados menores para expresar su rechazo a los mandatos militares. Cecilia Vicuña realiza una serie de instalaciones públicas relacionadas con los detenidos desaparecidos. Traigo ante nosotros la de 1980, titulada *Muerte y resurrección*, que consistió en dibujar fisuras con tiza y polvo de colores y crear con lana quipus frente a la costa de Concón en Chile y pronunciar este texto: “Rastros de huesos / Estas marcas / cada una de ellas / está a la búsqueda de un cuerpo desaparecido” (Vicuña 1997: 62). Carmen Berenguer acude a la receta de cocina en *Huellas de siglo* (1986): “Estaban armados con cuchillos. / Luego procedieron a meterme en un saco / ¡Concholepas! / Me golpearon (‘para ablandarme’) / Me lavaron (‘para limpiarme’) / Entonces, golpeado, ultrajado, semiblando / y limpio / me colocaron en una olla con agua hirviendo / y sal. / Ahora estoy en la cocina / [...] / Ahora estoy en la vitrina” (Berenguer 2010: 16). En este poema, los procedimientos de tortura se homologan a los pasos de una receta de cocina. Berenguer se vale de los saberes domésticos para denun-

ciar la tortura y criticar el modelamiento neoliberal que crea sujetos que disfrutan de estar en la vitrina.

Carmen Berenguer, además de usar los modelos de la receta de cocina, polemiza con los nuevos espacios creados por la dictadura, especialmente el centro comercial Parque Arauco⁵, el cual fue abierto a los consumidores en 1982, siendo inaugurado por dos miembros de la Junta Militar, el comandante de la Marina y el generalísimo de los Carabineros. Berenguer satiriza el deporte del “correr” que se impuso como moda en los ochenta, vinculándolo también al desplazamiento de los adinerados hacia los faldeos cordilleros: “Footing, footing a los cerros / [...] / La alameda Bernardo O’Higgins en el exilio / [...] Parque Arauco / Lonconao / [...] / Sampoñita lagrimerera / Huayñito hard-rock / Guitarrita beatle / Virgencita del Carmen / Patroncita del ejército” (Berenguer 2010: 10). Berenguer muestra el uso de los significantes relacionados con lo indígena en la dictadura, satirizando tanto el nombre Parque Arauco, como la zampoña empleada por la canción protesta depresiva; para la poeta, ambos contribuyen al modelo económico.

La poeta Elvira Hernández logra introducir las nuevas palabras del modelo económico, como *mall* o *master card* en *Pena corporal*⁶. El Parque Arauco recibe a unas capas sociales emergentes, que adquieren bienes mediante el endeudamiento. Para ellos se introdujeron las tarjetas de crédito en Chile, en 1989, de manos del empresario Sebastián Piñera. Elvira Hernández emplea el modelo íntimo y personal de la plegaria para acusar al gestor del dinero plástico y describir las condiciones de los olvidados del modelo: “Se acriminó con nosotros, Señor / comenzó por hacernos mugre para seguir / haciéndonos polvo / nos llenó de barro desde el comienzo / sin darnos el toque prometido, el soplo // [...] / Se acriminó con nosotros, Señor / su robótica tiene un límite, su ansiedad de crédito / —el *master card* / [...] Que venga a nosotros el reino del amor / [...] Suyo, el cadalso” (Hernández 2018: 18). El poema condena al señor de las tarjetas de

5 Alberto Fuguet trabaja un espacio de encuentro anterior al Parque Arauco, se trata del Apumanque, inaugurado en 1981, en el cual transcurre la acción del cuento “Deambulando por la orilla oscura” que pertenece a *Sobredosis* (Santiago de Chile: Alfaguara, 1990).

6 *Pena corporal* es una antología que recoge poemas dispersos publicados entre 1983 y 1987.

crédito al cadalso. Nuevamente, un género discursivo menor, como la plegaria o la receta de cocina, es utilizado por las escritoras mujeres para tomarse el terreno de las discusiones políticas públicas.

Otra forma de asumir el género mujeril consiste en hacer cruces interseccionales con el lenguaje de otras comunidades subalternas. Soledad Fariña cruza la subjetividad mujeril con la subjetividad andina. Ella le da voz a una mujer que alza una plegaria al apu o señor de la montaña para que envíe agua. La rogante pide un agua que es de riego, pero también sexual. Escuchemos cómo Fariña pliega los dos registros en *Pac Pac Pec Pec* (2012): “con ríos / impregnándola / arroyos / desbordándose / por el gris / de la piedra / sueña / vistiendo / sus contornos / de cómplices / oscuros” (Fariña 2012: 12). El contorno pertenece a la piedra y al cuerpo, tal como el agua mana de la montaña y del cuerpo mujeril. La poética de Fariña tiene ese carácter interseccional, donde lo andino y lo sexual se pliega. Fariña es una discípula de Mistral⁷ en ese cruce.

Con el fin de la dictadura de Pinochet, a partir de 1990, ya no hay nadie a quien elevarle una súplica. Un viento ha arrasado cualquier utopía, dejando a su paso solo ruinas. Es un lenguaje que ya no se plantea frente a la dictadura, sino frente a la ruina. La poeta Malú Urriola crea subjetividades poéticas que se refugian en un rincón del mundo asolado. Los gatos⁸ o las amadas se vuelven los únicos interlocutores posibles en un mundo de calles desiertas. El libro *Nada* (2003) está construido como una elegía al momento de la Transición política. Al lector lo sorprenderá la tristeza del poemario, ya que se ha acabado la dictadura, sin embargo, la alegría no llegó, y, al contrario, comenzó un periodo aciago que abarcó toda la década del noventa prolongándose hasta 2011⁹. Esto se debió a que la Transición, pactada con los militares, envió a los que habían lucha-

7 La crítica Yenny Ariz ha estudiado muy inteligentemente la relación entre Mistral y Soledad Fariña.

8 Los gatos son sujetos de interlocución en el libro *Piedras rodantes* (1988) que anticipa la Transición.

9 En 2011 sucedió lo que se ha dado en llamar “La primavera chilena” que consistió en la unión de estudiantes universitarios y secundarios con el objetivo de protestar contra el lucro en la educación. El lucro se debía a una ley heredada de la dictadura que permitía a los dueños de establecimientos educacionales privados recibir subvenciones del Estado, pero no rendir cuentas sobre la calidad de la educación que allí se daba. Cabe indicar que el movimiento venía

do en la calle contra la dictadura a volver a sus casas, pues los viejos políticos se encargarían de arreglar el país. Así, la juventud de los ochenta fue ninguneada. Y, los jóvenes de los noventa, los jóvenes de la Transición, se encerraron a vivir la pena de esa derrota. Mientras que los del dos mil querían la pista de baile. Malú Urriola poetiza la derrota que significó la Transición: “Bajo el cielo estrellado, el tirano de Chile surca los vientos, / y el desierto estremece sus huesos, / ah, querida, aunque estos chicos tecno / producidos para un triste futuro, bailen a Madonna / aunque pinten su cabellera india de pelo rubio platinado / y beban hasta caer muertos, son los hijos del tirano de Chile” (Urriola 2003: 42). El “triste futuro” predicho por el poema tiene su equivalente en la canción pop chilena de Jorge González y su larga duración titulada “El futuro se fue” (1994).

“El futuro se fue” podría ser el título para toda esa promoción de poetas de los noventa, llamada acertadamente por Javier Bello, “los naufragos”¹⁰. En ese marco, Verónica Jiménez desarrolla una escritura en torno a la simbolización de la pérdida del territorio público. Dice: “mis ojos miran desde el centro de la tempestad / una ventana iluminada en la playa / y las olas me arrastran hacia altamar. // Solo la boya persiste” (Jiménez 2011: 25). La Transición parece una “tormenta de mierda”¹¹, empleando las palabras de Bolaño para referirse a “un intento fallido de amnesia” (<www.lanacion.com.ar>). Ese intento fallido de amnesia que fue la Transición se encuentra simbolizado en Andrés Andwandter, Matías Ayala, Alejandra del Río, Javier Bello, Marcelo Pellegrini, Óscar Barrientos, Antonia Torres, Antonio Silva, David Preiss y Christian Formoso, por nombrar algunos de los otros poetas de la promoción de los naufragos.

La pérdida de referencia que simbolizan los naufragos tiene su doblez en la recuperación poética de los territorios que comenzaron a desarrollar los escritores mapuches en forma cada vez más amplia

creciendo desde 2006, cuando los estudiantes secundarios pidieron el fin de la ley LOCE de la dictadura, en la llamada “Revolución pingüina”.

10 Perdóneme el lector esta indiscreción al decirle que, para una revisión del concepto de los naufragos y el aporte de Javier Bello a él, podría consultar el capítulo “Hospederías y naufragos” del libro *Ciudad quiltra. Poesía chilena (1973-2013)* de mi autoría.

11 Bolaño pensaba titular *Nocturno de Chile* como *Tormenta de mierda*, aludiendo a “un intento fallido de amnesia donde todos somos iguales” (<www.lanacion.com.ar>), tal como ocurre en el argumento donde todos los escritores están igualados.

a partir de los años noventa. Elicura Chihuailaf abre la senda con *El invierno, su imagen y otros poemas azules* en 1991. Su hablante se constituye como poeta porque es capaz de escuchar los sonidos de la naturaleza: “La poesía no sirve para nada, me dicen / y en el bosque los árboles se acarician / con sus raíces azules y agitan sus ramas / el aire, saludando con pájaros la Cruz del Sur” (Chihuailaf 1991: 11). Más que lo bucólico, aprecio en Chihuailaf la defensa de un territorio, tal como lo hacen Leonel Lienfal e Isabel Lara Millapán. Otra vía de defensa de las culturas mapuche se aprecia en David Aniñir y Eliana Pulquillanca, quienes proponen recuperar la metrópoli como espacio indígena, como si una fuerza rompiera los adoquines. David Aniñir, creador de la expresión “mapurbe”, describe a estos mapuches del siglo XXI: “Somos mapuche de hormigón / debajo del asfalto duerme nuestra madre / explotada por un cabrón // Somos hijos de los hijos de los hijos / somos los nietos de Lautaro tomando la micro” (Aniñir 2005: 33). Las ciudades, que fueron la forma de dominación, se rompen desde dentro, como si la colonización fuese solo una pátina de yeso sobre una colectividad insurgente. Otra vertiente se abre con los poetas que simbolizan la provincia, es decir, el pro-vencer como indica la etimología de la palabra “provincia”, pero desde el lado de los acorralados. Ahí está la escritura de Bernardo Colipán: “Detrás de la Municipalidad, atravesando la calle / se encuentra el Museo Mapuche de Villarrica / [...] bajo una cubierta de vidrio: kultrunes, pifilkas / y mudas / máscaras de madera. / [...] Y solo quedan las cartas de Cornelio Saavedra, / una armadura del siglo XVI, / una fotografía de un cacique de 1890 / y el aserrín / con que mañana barrerán el museo” (Colipán 2005: 109). Colipán escribe desde la experiencia de una colectividad amenazada de muerte, varias veces hecha desaparecer. La poesía de Jaime Huenún, una de las más innovadoras de estas primeras décadas del siglo XXI cultiva variadas formas: la carta de relación, el testamento, el madrigal, la elegía. Leamos parte de su poema “Testimonio”: “seguiremos escribiendo sobre abuelas Salazar, / la mía por ejemplo trabajó 70 años / en las fraguas alemanas / y leyó los Himnos a la Noche¹² / en los kuchen de frambuesa y de nata / [...] / Oh, abuelas del jardín y la cocina / esperando en la mesa del pellejo / un destello de ternura y de respeto / en los ojos de

12 Los Himnos a la noche, poemario de Novalis, muestra otra forma de colonizar, ya no solo la comida, sino también la biblioteca valorada y difundida.

sus hijos impostados / [...] eso es todo lo que queda en el tintero, Salazar, / y el relato de un país de capellanes y de huachos, / [...] / de poetas y soldados que se dan de tarascones / por piltrafas, / mientras marcha hacia la tierra reducida / [...] / la callampa población de los vencidos” (Huenún 2012: 163-165). Huenún defiende a los postergados a través de un lenguaje también postergado, pues los significantes “mesa del pellejo” o “piltrafa” pertenecen al habla informal de circuitos comunicativos subalternos. Las tres formas de escritura mapuche agregan un universo completo y complejo a lo que se denomina “poesía chilena”, corpus integrativo que para este grupo cultural puede ser contradictorio.

La promoción de los poetas que comienzan a publicar en los 2000 sale del estado de encierro y ostracismo que caracteriza a los náufragos. Por ello, denomino a los poetas del 2000 la “promoción poscoma”¹³. Un grupo de ellos comenzó a visibilizarse en el campo cultural gracias a los encuentros “Poquita fe”. Los recitales latinoamericanos de poesía “Poquita fe”, impulsados por el poeta Héctor Hernández, lograron congregarse principalmente a poetas que estaban iniciando sus carreras artísticas a partir del año 2000, dándolos a conocer al campo literario nacional. Las versiones de 2004, 2006, 2008 y 2014 han ido sumando apoyos institucionales desde los comienzos con el soporte de la Universidad Católica, para luego agregar a la Universidad Diego Portales y a la Biblioteca Nacional. En el grupo poscoma integro a los poetas chilenos de “Poquita fe” y a otros que se distancian o polemizan con esa estética.

Enmarco en el grupo poscoma a: Pablo Paredes, Héctor Hernández, Paula Ilabaca, Gladys González, Felipe Ruiz, Diego Ramírez, Ernesto González Barnet, Ivonne Coñuecar, Gustavo Becerra, entre otros. La mayoría de estos poetas transforman la pista de baile y el lenguaje expresado en ella en la materia de su escritura. Pablo Paredes en *Final de fiesta* (2005) se vale de la disco para poetizar el tránsito de los cuerpos en una sociedad clasista: “Gracias por bailar conmigo, por chuparme la herida / porque yo sé que soy feo / que mi tamaño les da asco / que tengo escrito en la piel manchada / el viaje de la bisabuela desde Neuquén hasta Chile / Por eso te doy gracias por bailar conmigo / Gracias por bailar conmigo, por

13 En *Ciudad quiltra. Poesía chilena (1973-2013)* abordo con mayor extensión lo que sería la generación poscoma.

chuparme la herida” (Paredes 2005: 16-17). El sujeto ha introyectado la mirada blanca que lo ve feo, que observa manchas en su piel y enjuicia su estatura como pequeña. La repetición de la palabra “gracias” en forma exagerada remarca su condición de subalterno. Solo la disco le ofrece la fantasía de funcionar lejos del intercambio sexual de predilección blanca de la cultura chilena¹⁴.

Además de abrir un espacio para desafiar la diferencia de clase, la disco se plantea en la poesía de la promoción poscoma como el lugar *queer*. Leamos a Héctor Hernández: “Mamá esta noche quiero salir con mis amigos Mamá esta noche quiero mover los huesos las prótesis y las penas. [...] Quiero caminar [...] caminar con un nombre de fantasía que resuene [Quiero] ir a una disco que esté muy de moda donde haya luces rojas y azules en el piso y que parpadeen al ritmo de la frenética música Quiero que tenga en el centro una pileta con delfines y orcas acrobáticas que se muevan al compás del punchi punchi” (Hernández 2008: 116). La disco es el espacio donde se puede terminar con el personaje “imbunchado”¹⁵, que no hablaba, y potenciar a esta otra subjetividad que elige el desborde para autorrepresentarse. Estos poetas de la promoción poscoma reclaman el derecho a visibilidad de todo lo que debía ocultarse, la pobreza, el aspecto físico no blanco y la homosexualidad.

Una alternativa a la propuesta artística de la inclusión del mundo del pop y del baile es la desarrollada por otro poeta de la generación poscoma, Rafael Rubio. Este poeta está más ligado estéticamente a la promoción de los náufragos, pues su mirada no es hacia el mundo pop, sino hacia el Siglo de Oro español y hacia poetas latinoamericanos del canon, principalmente César Vallejo. Rubio desarrolla una poética donde valora y rescata la rima, las cuartetas, los sonetos, las elegías y las formas clásicas de la poesía. Leamos el uso de una cuarteta: “El almorzador silencio se detiene / Ante la mesa donde nada puede darse / Y es tu nada de tan lejos que me viene / con la súbdi-

14 Pablo Paredes ha trabajado sobre la desigualdad en la cultura chilena en el formato teatro con *Las analfabetas* (2010) y luego hizo el guion para la película homónima, con resultados exitosos en ambos soportes. La historia relata el vínculo de una mujer analfabeta que contrata a una profesora para que le lea el diario. Por su parte, la maestra desea alfabetizarla para que lea la carta que su padre le dejó antes de desaparecer.

15 El imbuñche es el personaje cortado y castrado que pertenece al imaginario nacional chileno. Ha sido analizado por diversos críticos, entre ellos Roberto Hozven.

ta costumbre de sentarse” (Rubio 2000: 23). Al igual que los poeta de los noventa, Rubio representa un mundo desolado, por ello es posible considerarlo el poeta “tardío” de los naufragos, adjetivo que ya él usa en el título de su libro *Madrugador tardío* (2000).

Con los poetas de la promoción poscoma el espacio público ha ido abriéndose. Pero ¿podemos hablar de posdictadura? Veamos dónde podría situarse ese nuevo periodo. ¿En la llegada de un presidente socialista a la Moneda en el año 2000? Me refiero a Ricardo Lagos. ¿O en la acción de desnudarse frente al Museo de Bellas Artes de cerca de 4.000 personas (2002) cuando el fotógrafo Spencer Tunick había convocado a un grupo pequeño que quisiera colaborar con esa fotografía de desnudos frente al museo? ¿O marcamos la posdictadura cuando los estudiantes secundarios marcharon contra su mala educación, la educación de Pinochet (2006)? ¿O en la remodelación del barrio Matucana? Emprendida por Lagos que transformó lo que antes había sido el Garage Matucana en Matucana 100. Es decir, la remodelación de Lagos borró el lugar de las fiestas, tocatas y performances de la cultura alternativa, aunque acomodada, contra la dictadura, dando emplazamiento a un sitio para ver teatro y exposiciones a las cuales concurre la elite letrada del país. En otras palabras, el proyecto urbanístico de Lagos siguió la idea de no considerar los espacios ganados por los disidentes a la dictadura. Eso es la Transición. Me parece que no hay todavía un conjunto de hechos fundamentales reconocibles para hablar de posdictadura. Mientras los militares que saben lo que se hizo con cada cuerpo hecho desaparecer no hablen y mientras sigamos regidos por la Constitución de la dictadura, no hay posdictadura, solo Transición. La poesía de posdictadura será un nuevo estilo de baile.

Bibliografía

- ANIÑIR, David (2005): *Mapurbe: Venganza de raíz*. Santiago de Chile: Odiocracia Autoediciones.
- BERENGUER, Carmen (2010 [1986]): *Huellas de siglo*. Santiago de Chile: Cuneta.
- BOLAÑO, Roberto (2001): “Sobre el juego y el olvido”, presentación y entrevista de Silvia Adela Kohan. *La Nación*. Buenos Aires. 25 de abril. En: <www.lanacion.com.ar>.

- CHIHUAILAF, Elicura (1991): *El invierno, su imagen y otros poemas azules*. Santiago de Chile: Ediciones literatura alternativa.
- COLIPÁN, Bernardo (2005): *Arco de interrogaciones*. Santiago de Chile: Lom.
- FARIÑA, Soledad (2012): *Pac Pac Pec Pec*. Ciudad de México: Pico de Gallo.
- HERNÁNDEZ, Elvira (2018): *Pena corporal*. Santiago de Chile: Fundación Neruda.
- HERNÁNDEZ, Héctor (2008): [guión]. Santiago de Chile: Lom.
- HERNÁNDEZ, Nelly (1982): *Normativa municipal vigente (actualizada al 2 de septiembre de 1982)*. Tomo II. Santiago de Chile: Editorial Jurídica.
- HUENÚN, Jaime (2012): *Reducciones*. Santiago de Chile: Lom.
- JIMÉNEZ, Verónica (2011): *Nada tiene que ver el amor con el amor*. Santiago de Chile: Piedra del Sol.
- LIHN, Enrique (1983): *Paseo Ahumada*. Santiago de Chile: Minga.
- MARTÍNEZ, Juan Luis (1977): *La nueva novela*. Santiago de Chile: Archivo.
- PAREDES, Pablo (2005): *El final de fiesta*. Santiago de Chile: Calabaza del Diablo.
- RUBIO, Rafael (2000): *Madrugador tardío*. Santiago de Chile: Del temple.
- URRIOLA, Malú (2003): *Nada*. Santiago de Chile: Lom.
- VICUÑA, Cecilia (1997): *Quipoem-The Precarious*. Catherine de Zegher (comp.). Hanover: University Press of New England.
- ZURITA, Raúl (1979): *Purgatorio*. Santiago de Chile: Universitaria.

Mujeres que escriben, mujeres que hablan, mujeres que se escuchan: un horizonte colectivo para la poesía brasileña contemporánea

LUCIANA DI LEONE

Universidade Federal de Rio de Janeiro

...así, justamente así, festiva, riesgosa y libremente impulsada tenía que ser la revolución, desordenada y por momentos confusa, pero desenvolviéndose sobre una unidad, sobre una común unidad sellada y fundada simplemente en el deseo íntimo y colectivo de hacer las cosas, de no retroceder, de sostenernos a cada una y a todas, en la defensa intransigente de la dignidad amenazada.

Raquel Gutiérrez Aguilar, *A desordenar*

En los primeros años de este milenio, Brasil se sorprendió ante la aparición (o reaparición) de una gran cantidad de publicaciones colectivas de poesía contemporánea: revistas en papel y electrónicas, blogs curatoriales y antologías eran testimonio de lo que se llamó “nueva vitalidad” de la poesía. Era difícil prever en ese entonces

cuál sería el rumbo que esa profusión tomaría, ya que no había en ese conjunto efervescente un estilo dominante, ni grandes autores, ni líneas centrales, sino un abanico variado de temas y dicciones. Basta un breve vistazo en las vanguardias del siglo xx para que no nos sorprenda la asociación poesía y publicaciones colectivas, pero el hecho de que la gran cantidad de proyectos poéticos del Brasil de los años 2000 apareciera sin líderes, sin grupos claramente delimitados y sin manifiestos identitarios (Camargo 2001 y 2008), volvía al fenómeno un significativo enigmático a ser descifrado. En aquel momento, parte de la crítica académica lamentó la falta de una línea estética marcando la generación. Otra parte, sin embargo, apuntó que justamente allí, en ese modo de producirse —colectivamente, mostrando voluntad de estar juntos, pero no con marcas definidoras— se encontraba la cuestión central (Moriconi 2008). Hoy, podemos decir que, para esa poesía, era central no la búsqueda de un lenguaje propio, sino la búsqueda de contactos y la enunciación de una pregunta por el criterio que permite las asociaciones y vínculos poéticos (Moriconi 2007). Por un lado, había una fuerte apuesta en la idea —tal como lo testimonian una serie de blogs/antologías¹— de la importancia de la afectividad como criterio de elección (Di Leone 2014). Por otro lado, también podría señalarse que, frente a la desconfianza con relación a la voz autoral y la voz del poeta como “propia” e individual —desconfianza relacionada con el advenimiento y la necesidad ética de comunidades abiertas o desobradas (Esposito 2007; Nancy 2000)—, ganaron importancia las figuras o los papeles de lo que José Luis Brea asociará a los *know-workers* (Brea 2004): los curadores, el compilador, el editor, aquellos que se encargaban de “armar” el grupo o la muestra o de construir el propio poema a través de otras voces (Di Leone 2018).

Así, la afectividad y la voluntad de mostrar las potencias y las trampas del “estar juntos” fueron centrales para la poesía del 2000 al 2015. Pero en los últimos años algo parece haber brotado en la poesía contemporánea, algo aún por entender. Tal vez algo que

1 Los blogs/antologías “las elecciones afectivas” fueron un fenómeno importante entre los años 2003 y 2007, aproximadamente, cuando surgieron primero en la Argentina (<<http://laseleccionesafectivas.blogspot.com/>>) y luego se replicaron en diversos países de América Latina y Europa, entre ellos España (<<http://www.lasafinidadeselectivas.blogspot.com/>>).

estuviese siendo sembrado en ese comienzo de milenio, con su impronta afectiva como modo de organización, producción, escritura y edición. O, tal vez, algo que nos obligue a un cambio de perspectiva bastante más radical: la aparición y fortalecimiento de colectivos de producción poética que van más allá, mucho más allá, del papel.

Hoy, buena parte de la poesía contemporánea brasileña parece jugar sus apuestas y sus urgencias también en la reconfiguración de modos de producir y hacer circular la palabra, pero ahora en modos donde se asocian de forma fuerte e inextricable cuestiones identitarias (de raza, género y clase), cuestiones de derechos (a la educación, a la ciudad, al consumo, a la palabra) y cuestiones de poder y opresión. Podemos pensar que esa apuesta es también respuesta a demandas, amenazas y cambios políticos concretos que —a partir de 2016, con el golpe administrativo que derrocó a la presidente Dilma Rousseff, colocando en su lugar a Michel Temer y la elección posterior del ultraconservador Jair Bolsonaro— dieron vía libre a políticas económicas neoliberales y discursos de intolerancia y odio que afectan de modo directo a las clases populares y, de forma más directa, a la población femenina y negra.

Este texto se propone presentar, no como ejemplos de algo mayor, ni como condensadores de tendencias, sino como apuestas políticas y estéticas que merecen ser estudiadas y visibilizadas, los modos de producir poesía de tres iniciativas de mujeres. Mujeres que escriben, que conversan, mujeres que se divierten y que se presentan como sujetos políticos en la arena pública brasileña: Abrasabarca, Mulheres que Escrevem y la red Slam das Minas.

Abrasabarca: relaciones e interferencias

Como señala André Mesquita, los colectivos artísticos pueden ser pensados como una “respuesta colaborativa a condiciones históricas específicas”, a momentos de agitación e inseguridad política y social o, en términos menos amplios, a momentos de clausura o achicamiento del horizonte cultural y social (Mesquita 2008: 51)².

2 Son más todas las traducciones de textos cuyo original en las referencias bibliográficas se encuentra en portugués.

Respuesta permanente, podríamos pensar, en sociedades neoliberales, de países subdesarrollados. Pero, si esa relación con una intervención inmediata es clara cuando se trata de grandes colectivos activistas o en las “ecologías culturales” analizadas por Reinaldo Lagdagga (2007), en el caso de grupos pequeños, la relación debe ser mirada con más sutileza.

Abrasabarca nace, como la mayoría de los colectivos, “ya nacido”, en 2015, en Florianópolis, capital de Santa Catarina —uno de los estados con más altos índices de desarrollo económico de Brasil, y también con la mayor presencia de células activistas ultraconservadoras—. Abrasabarca está integrado por Ana Araújo, Ariele Louise, Elisa Tonon, Bianca Sevilla, Juliana Ben, Juliana Pereira, Lu Tiscoski y Maiara Knhis, quienes se conocieron, en su mayoría, en su paso por la Universidad de Santa Catarina, aunque este dato no sea explícito en el accionar del grupo, que tiende a circular por otros espacios, y que opta por un “origen” menos académico, aunque no menos aguzado: “Somos un colectivo que se formó en encuentros para leer poemas y hablar de literatura”³. Ese inicio en encuentros informales fue dando lugar a una reflexión sostenida sobre poesía y sobre escritura poética; luego, a la producción, y después a la promoción de preguntas y diálogos en las lecturas colectivas. Como se describe en la página de internet: “Un espacio de investigación, descubrimiento y (re)invención” (<<https://abrasabarca.wordpress.com/>>).

Abrasabarca es, entonces, un conjunto de acciones que se dan en paralelo y, a veces, en disonancia: además de los encuentros y charlas no documentados, y de la escritura y lectura individuales, una de las principales “acciones” es la alimentación de un *wordpress* donde aparecen poemas de las integrantes del colectivo, con identificación tanto de autoría como de temática, que permite crear diversos caminos de lectura y circulación por los textos. También se alimentan las páginas de Facebook, Instagram y Soundcloud⁴, como otros frentes de visibilidad, aunque siempre de forma *amateur*. Y se busca también la publicación en libro, el primero llamado *Abrasa-*

3 La frase está plasmada en la solapa del libro que reúne 26 de los muchos poemas producidos por el grupo (Abrasabarca 2018).

4 Las direcciones son: <<https://pt-br.facebook.com/abrasabarca/>>; <<https://www.instagram.com/abrasabarca/>>; <<https://soundcloud.com/user-947571349>>, respectivamente.

barca (2018) y un segundo en camino aún de título desconocido. Lecturas o declamaciones periódicas, muchas veces en colaboración con diferentes personas dependiendo de la ocasión, están entre las acciones: las lecturas más corrientes comenzaron a ser realizadas en un pub, en medio de la relajación del fin del día de trabajo, aunque también como participación del programa de radio *Quinta Maldita* [Jueves maldito], un programa que se propone “pensar las relaciones de la voz con el cuerpo” organizado por Demétrio Panarotto, o aun intervenciones con otros colectivos en eventos culturales como la Feria Literaria de Porto Alegre, realizada en abril de 2019. Acciones siempre marcadas por la investigación, silenciosa y particular de las integrantes, a partir de tópicos o preguntas lanzados unas a las otras, a partir de demandas que se ven como urgentes, urgentes para el colectivo —para el colectivo en tanto social: “¿qué es un colectivo?”, “¿qué es una mujer?”, “¿cómo miras?”, “¿qué es el tiempo?”, “¿qué es la revuelta?”, “¿para quién publicar?”—.

Lo interesante es que, en ese conjunto variado de acciones, sin grandes aspavientos, se activan circulaciones diferentes del discurso como respuesta y reacción frente a un *statu quo* poético/político/discursivo. La autoría, tan cara a la modernidad, se dispersa y luego se retoma; los lugares del escritor y del lector se desterritorializan y se reterritorializan sucesivamente. Entonces, aunque no se trate de “ecologías culturales” de gran amplitud, no deja de proponerse una intervención en la trama pública, y principalmente en la trama cotidiana y singular de cada escritor/lector (Mesquita 2008: 48), cuyas reverberaciones no son calculables. En otras palabras, lo que se propone son interferencias entre sujetos, en textos, en dimensiones del lenguaje, en el flujo automatizado de las relaciones, desbordando en más textos, investigaciones, debates, lecturas, publicaciones, talleres.

Tomemos un ejemplo: una de las respuestas a la pregunta propuesta “¿qué es un colectivo?” se trató de un poema leído en un evento, solo documentado en audio⁵. En la lectura, además de la interferencia ambiente, de personas conversando y ruidos de vasos, las propias integrantes del colectivo intervenían al micrófono con fragmentos de otros poemas, exclamaciones, frases sueltas, comen-

5 <<https://www.mixcloud.com/desterroccultural/quinta-maldita-4-palavrabrasa>>.

tarios oblicuos a lo que el propio poema proponía. Así, la respuesta a “¿qué es un colectivo?” es ella misma un colectivo de voces y cuerpos superpuestos, sin homogeneidad, sin organicidad, en convivencia tensa, pero convivencia al fin. Voces y cuerpos en relación. Cuando Nicolas Bourriaud, en *Estética relacional*, conceptualiza una serie de prácticas que tienen en su horizonte la proposición de nuevos modelos de sociabilidad, piensa en ciertas prácticas performáticas, en su mayoría realizadas en espacios institucionalizados de arte. Aunque algo de ese tipo de performance esté presente en las presentaciones de Abrasabarca, lo que se propone es algo que está, al mismo tiempo, más allá y más acá de los objetos de Bourriaud: lo que está en juego no es, o no en primera instancia, una nueva propuesta estética, sino modos de convivencia y, aún más, no como una propuesta llevada adelante por un sujeto definido identitariamente como “artista”, sino como “mujeres” que escriben y hablan, juntas, porque es el único modo de escribir y hablar fuera de la lógica autoritaria, individualista y androcéntrica.

Tal vez allí, en la interferencia de las relaciones de poder marcadas por el género, esté una de las principales intervenciones del colectivo. Dice uno de los poemas de Abrasabarca (Elisa Tonon), “La mujer pública”:

si la mujer escribe y publica
 sus pensamientos, ideas, poemas, novelas
 y el público aplaude, aúlla, relincha y rechaza en coro
 forma corazones con las manos y otros gestos de congratulación
 simplemente se eriza y se toca en el silencio solitario de su cuerpo
 o cuarto
 lo único cierto es que
 queda
 mal
 dita
 escrita
 libro
 mujer
 [...]
 escribir versos no está mal
 publicar sí
 esa foto indecente de la solapa del libro
 la biblioteca repleta de fondo
 el video de la entrevista

no engaña
 a mi
 público
 pubis
 mal
 dita
 escrita

Mulheres que Escrevem: escribir juntas

Maldita escritura la de las mujeres. Mulheres que Escrevem es una iniciativa que propone que las mujeres escriban. A simple vista este nombre parece un pleonasmio, una tautología, pero algo intenso ocurre allí. Por un lado, una posición con relación al lugar privado o doméstico que la escritura hecha por mujeres ocupó, salvo excepciones, a lo largo de los siglos; y, por otro, una definición de aquello que las mujeres hacen y no una relación o búsqueda de definición de “lo femenino”, de lo que las mujeres serían, de una identidad. No son mujeres escritoras buscando un lugar al sol o el reconocimiento como si fuera un concurso de celebridades, sino mujeres que escriben ejerciendo su escritura como gesto político. Mulheres que Escrevem son nada más y nada menos que mujeres que escriben.

Las Mulheres que Escrevem nació como *newsletter* en septiembre del 2015. La idea vino a partir de charlas entre dos amigas, Taís bravo y Natasha R. Silva, cuando se dieron cuenta de que muchas de sus angustias e inseguridades, relacionadas a la escritura, no eran un problema individual, sino una consecuencia de discursos y estructuras sociales construidas a lo largo de siglos de opresión.

Así surgió el deseo de llamar a otras mujeres que se dedican al oficio de la escritura para esa charla. De a poco, logramos construir un espacio de seguridad y movilización para descubrir y debatir nuevas posibilidades de producción cultural y literaria, apuntadas a la escritura de mujeres [...] Queremos que la iniciativa Mulheres que Escrevem contribuya cada vez más a la profesionalización y a la publicación de escritoras.

Resumiendo: Mulheres que Escrevem es una iniciativa liderada por un equipo de mujeres y hoy cuenta con decenas de colaboradoras invitadas a lo largo de estos dos años. Nuestro principal trabajo es realizar curaduría, divulgación y edición de contenido producido por mujeres,

además de realizar encuentros que debatan la presencia femenina en el universo de la escritura⁶.

Mulheres que Escrevem puede también, por lo tanto, ser definida como un conjunto de acciones en paralelo y en diferentes plataformas: escritura individual o curaduría, virtual o presencial. Algunos de esos encuentros, a lo largo de 2016 se realizaron de forma bastante constante en la librería Books, en Río de Janeiro, y, recientemente, en 2019, se realizó una Residencia de lectura, debate y producción en el espacio del Laboratorio de la Palabra del Posgrado en Ciencia de la Literatura de la Universidad Federal de Río de Janeiro.

Pero es importante destacar que el grupo no se define como un “colectivo” sino como una “iniciativa”, un motor, un empujón, un inicio, un gesto. Aunque sea en la práctica un colectivo que propone diversas acciones, el objetivo no es definirse identitaria u ontológicamente, sino como una intervención directa en el campo literario para estimular, acoger y pensar la escritura hecha por mujeres. Estableciendo así una disputa, “cansadora” —como dice Estela Rosa en entrevista (cit. en Barbosa 2018: s.p.)— por el lugar de enunciación, pero en compañía. No por casualidad, la iniciativa se define como “una charla entre escritoras”, cuando charla es un acto y no un discurso⁷. Como si Mulheres que Escrevem creara un lugar-no-lugar, donde las mujeres pueden vivir juntas y allí se fortalecen, para poder “transformar ese agujero negro que a veces es el mercado editorial”.

De allí que hoy una de sus principales acciones sea la curatorial, a través de la plataforma Medium (<<https://medium.com/mulheres-que-escrevem>>). Allí, se publican tanto poemas de producción de las participantes del colectivo, como —principalmente— de otras mujeres que escriben. Conviven allí, con una mayoría de poemas, entrevistas, ensayos, pequeñas narrativas, traducciones, reseñas. Apa-

6 “O que é a iniciativa Mulheres que Escrevem? Quem somos e o que fazemos” (¿Qué es la iniciativa Mujeres que Escriben? ¿Quiénes somos y qué hacemos?). Disponible en <<https://medium.com/mulheres-que-escrevem/o-que-%C3%A9-a-iniciativa-mulheres-que-escrevem-ac29282aa82>>.

7 En el cuaderno #3 *Mulheres que Escrevem*, de la serie organizada por Luiz Guilherme Barbosa y Jéssica di Chiara, que aborda algunos colectivos actuantes en Río de Janeiro, hay “Un diario de afectos o como vive Mulheres que Escrevem”, que está formado por correspondencias fechadas entre las integrantes de la iniciativa. Esta y las próximas citas sin referencia son retiradas de allí.

recen tanto una entrevista con Conceição Evaristo —escritora negra de cierto renombre ya que es una de las voces que ha conseguido reivindicar una circulación más contundente, y aun así insatisfactoria, en los espacios de consagración—, como selecciones de poetas aún no publicadas en libro con cuidadosos comentarios y reseñas hechos por las propias integrantes de la iniciativa o por invitadas. Así, las mujeres seleccionadas y publicadas, aunque de dicciones extremadamente variadas, parecen tener algo en común: son presentadas de modo tal que su presencia y visibilización evidencia el sesgo político de la iniciativa. Son mujeres que “importan” cuando ese “importar” no es canonizante, sino reivindicativo, y de búsqueda de “democratización de la literatura” (Barbosa 2018: s.p).

La iniciativa apuesta a la presencia digital, pero también ha publicado pequeños *fanzines* curatoriales como celebración de los tres años de vida de la iniciativa, de tiradas cortas, distribuidos artesanalmente: *Mujeres que escriben poesía*, *Mujeres que escriben narrativa*, *Mujeres que escriben ensayo*. En ellos, podríamos pensar, encontramos fuertes marcas de posición. En la publicación dedicada a la poesía, las autoras —Bianca Zampier, Rita Isadora Pessoa, Natasha Felix, Jarid Arraes, Carla Diacov, Estela Rosa, Bianca Gonçalves—, presentadas con un poema cada una, ponen en escena un encuentro de voces, clases, etnias y geografías diversas. Pero, como en el caso de la página de internet, esas presencias dejan ver qué es lo que importa para la curaduría, la disputa del lugar de enunciación: Bianca Zampier, por ejemplo, niega el topos del viaje iniciático a Europa, tan común en la poesía latinoamericana del siglo xx: “nunca caminé con sobretodo / sola por las calles de berlín / nunca aprendí un idioma lleno de consonantes / nunca lloré en el hemisferio norte / ni siquiera en portugués / y la casa de la moneda está sin papel para el pasaporte”; Rita Pessoa se contrapone, igualmente, al topos del embellecimiento que marca las revistas femeninas pero que no deja de aplicarse a la aceptación de una estética transgresiva, por fuera de los moldes de lo que se considera “buena poesía”: “tú insistes / en el aclarado a la fuerza / de mi pelo”; Estela Rosa también entra en la disputa, a partir de referencias epistemológicas extranjeras, a través de la relación cuerpo/lengua/territorio, cuando ese cuerpo es el cuerpo femenino que habla en el marginal portugués: “cómo un cuerpo en portugués / podría nombrar sus brazos / que no barrios para siempre / invadidos?”. Jarid Arraes, poeta de San Pablo y una de las más conocidas de la nueva generación, apunta a las relaciones de poder entre género y lenguaje:

una mujer pregunta

de qué sirve

si las manos de los hombres
manejan el metro y los ómnibus
los coches blindados
las motos que zigzaguean
entre corredores cortos

si las manos
de los hombres
firman los papeles sellan
autorizan el prontuario
la entrada y la salida del cuerpo

[...]

si los hombres y sus
manos
discan los números
establecen los valores
hacen listas de nombres
de otros hombres
y si las manos de los
hombres
alcanzan todas las cosas
que rompen o sellan
acuerdos

y aprietan botones
que comienzan guerras
internas
por muchas y muchas
generaciones

[...]

hay un día en que la mujer
se pregunta a sí misma
le pregunta a otra
mujer
y las preguntas permanecen
flotan
sobre la cabeza
las preguntas incomodan
y chorrean como excremento
de aves de árboles del cielo
[...]

Preguntar, responder, conversar, para las mujeres: “entrar en la charla es dar un paso para pertenecer”.

Slam das Minas: voz, cuerpo y resistencia

Las preguntas de las mujeres incomodan. Su escritura, aún hoy, causa extrañamiento. Y su voz aún más, cuando se alza en plaza pública. Disputar el lugar de habla y posibilitar lugares de pertenencia parecen los desafíos tanto de la *Mulheres que Escrevem* como del *Slam das Minas* (Slam de las Minas), presente en muchos de los estados brasileños.

El *slam* hoy puebla y crece en las ciudades de Brasil con campeonatos locales, provinciales y participación en el campeonato mundial. Son muchísimos los eventos de *slam* que surgieron a partir de 2008, cuando el primero, ZAP (Zona Autónoma de la Palabra), apareció en San Pablo. Roberta Estrela D’Alva, una de más importantes *slammers* brasileñas, responsable de su llegada al país e investigadora del tema, sitúa el origen de la práctica en los Estados Unidos.

Fue en 1986, en el Grenn Mill Jazz Club, un bar situado en el barrio de clase trabajadora blanca del norte de Chicago, en los Estados Unidos, que el obrero de construcción y poeta Mark Kelly Smith, junto con el grupo Chicago Poetry Ensemble, creó un “show-cabaret-poético-vaudevilliano”, llamado *Uptown Poetry Slam*, considerado el primer *poetry slam*. Smith, en colaboración con otros artistas, organizaba noches de performances poéticas, intentando popularizar la poesía oral en contraposición a los cerrados y asépticos círculos académicos. Fue en ese ambiente que el término *poetry slam* fue acuñado, tomando el término “slam” de los torneos de beisbol o bridge, primeramente para denominar las performances poéticas, y después las competencias de poesía (D’Alva 2011: 120).

El *slam* sería así un tipo de práctica que combina tanto la espontaneidad, el aura del evento único e irreplicable, la presencia física, marcada por la interacción del poeta y el público, con la disposición de ciertos recursos —rimas, ritmos y fórmulas retóricas fácilmente memorizables— que marcan y codifican la poesía oral desde siempre. De hecho, como destaca Clara Martínez Cantón, el *slam* podría ser vinculado a una genealogía más variada y antigua.

Este tipo de actos en los que dos o más adversarios miden su capacidad poética frente a un público que muchas veces es, además, el encargado de juzgarles, resulta un hecho común a muchas culturas y tiempos. Podríamos nombrar muy variados actos competitivos poéticos típicos de diferentes épocas y lugares, desde el *flyting* en el ámbito anglosajón, a los *cantastori* y los *stornellatori* en Italia, los *bertsolaris* vascos, *enchoiadas* gallegas, los *trovos* de la Alpujarra, *gloses de picat* en Baleares, o el *repentismo* cubano (Martínez Cantón 2012: 393).

Tratándose de Brasil, no sería difícil poder asociar las batallas de *slam* a modos más antiguos de simultánea expresión cultural y resistencia, como la *capoeira* (danza y arte marcial de tradición africana, desarrollada por los esclavos y sus descendientes) o el *repentismo* brasileño (especie de *payada*, realizada generalmente en ámbito rural, marcada por desafíos).

Esta disputa de su genealogía no es algo menor, porque nos obliga a buscar algo más allá de la importación de un modelo norteamericano que no es suficiente para responder por qué el *slam* cobra en Brasil tanta importancia en las últimas décadas. Tal vez sea importante para acercarse a la pregunta, observar que el país pasó en ese mismo periodo por una radical transformación en las jerarquías y legitimidades de la enunciación. Si, tradicionalmente, los únicos autorizados a hablar públicamente fueron los representantes del poder económico, por lo general hombres y blancos, frente a una población en su mayoría negra y pobre, las políticas sociales y educativas de los gobiernos de Ignacio Lula da Silva y Dilma Rousseff permitieron una reconfiguración con la valorización de las culturas de matriz africana y con el ingreso de las clases no favorecidas a la universidad con el programa REUNI.

Así, el *slam* brasileño tal vez pueda ser pensado menos como una “forma performática” y más como un tipo de “activismo” colectivo. Inclusive porque, si su posibilidad está marcada por políticas públicas, su efervescencia está marcada tal vez por la amenaza endémica y creciente a esa reconfiguración⁸.

El *Slam das Minas* es una red, presente en casi todas las capitales de las provincias brasileñas: Pernambuco, São Pablo, Rio Grande do

8 Tal vez el ejemplo más claro y truculento sea el asesinato de la concejal Marielle Franco, mujer negra, nacida en la *favela*, representante de varias minorías, asesinato realizado por un amigo cercano del actual presidente.

Sul, Minas Gerais, Distrito Federal, Bahía y Pará entre otras. Tomemos como ejemplo el caso del Slam das Minas RJ (Río de Janeiro), que realiza “batallas” (y también otros eventos-encuentros menores, fiestas) desde 2017. Así se presentan en su página de Facebook:

Slam das Minas es una batalla lúdico poética organizada por Carol Dall Farra, Débora Ambrósia, Genesis, Letícia Brito, Lian Tai, Rejane Barcellos y DJ Bieta. Buscando un espacio seguro y libre de opresiones para el desarrollo de la potencia artística de mujeres [héteras, lésbicas, bis, o trans] personas queer, agender, no binaries y hombres trans se optó por la ocupación de la calle para acabar con la invisibilidad de esas personas y para estimular los encuentros y afectos. Con participación de poetas, músicos, performers y transeúntes, el micrófono abierto para el empoderamiento. En el Slam das Minas RJ, no cabe ningún tipo de opresión. [...] El Slam das Minas acontece desde mayo de 2017 en espacios públicos del Estado de Río de Janeiro, de forma itinerante y mensual (<<https://pt-br.facebook.com/pg/slamdasminasrj>>).

Así, como todo *slam*, este *slam* se caracteriza no tanto por una apuesta en la forma poética en un sentido tradicional y escritural sino en la activación de relaciones en un tiempo y espacio concreto y público, explotando los trazos de oralidad y el vínculo con las circunstancias que desde siempre habita en la poesía, aunque de forma recalcada en la modernidad. Por ese motivo también, el trabajo con el *slam* implica un desafío de “lectura” ya que no es posible documentar, sin destruir o despotencializar, esas intervenciones⁹.

Es importante, sin embargo, subrayar una diferencia crucial entre su “modelo” norteamericano y el fenómeno en Brasil: lejos de los bares cerrados, el Slam das Minas RJ sucede en su mayoría en plazas centrales de la ciudad, o en colaboración con instituciones culturales público/privadas (Centro Cultural Banco do Brasil, Parque Lage). Este tránsito entre espacios públicos, de legitimidad diferenciada, forma parte de las posibilidades de reconfiguración del territorio de la ciudad que el propio evento propone, y que, por el alto costo del transporte y por las relaciones transhistóricas de dominación, siempre le fuera negada a los habitantes de la periferia.

El Slam das Minas es una especie de ritual —que “comienza” con una sonora presentación y “termina” con la reacción del pú-

9 En el canal de YouTube del Slam das Minas RJ, es posible encontrar diversas grabaciones de esos eventos.

previsto, las fallas y errores, también se tornan parte de la estructura del poema. El poema se muestra en tanto conglomerado de cuerpo, voz y presencia (Zumthor 2014). Y aún más en el caso de este *slam*, donde los cuerpos cargan la marca de su lugar de enunciación: mujeres, negras, legbtis.

Con otro sesgo, Ryane Leão, en su intervención en una “batalla” en el Parque Lage —fundación cultural público-privada de larga tradición en el arte experimental carioca—, canta: “¿Qué es eso de rezar para que los otros mueran? / ¿Genocidio disfrazado de oración! [...] Mis dioses son negros, como yo [...] Nuestros dioses son negros, como nosotros” (<https://www.youtube.com/watch?v=QKLB_YJQkIA>). Es el propio cuerpo que canta el que carga las marcas identitarias contenidas en el poema, un cuerpo femenino y negro que, en este caso, disputa contra la creciente intolerancia religiosa, la necesidad de que la población negra brasileña pueda visibilizar su credo de matriz africana sin ser perseguido, o muerto. Y es un cuerpo que —aunque en las reglas del *slam* esté determinado que no se pueden utilizar disfraces, aderezos o atavíos— está deliberadamente simbolizando por ropas, adornos y peinados recuperados de una tradición africana. El cuerpo, lejos de cualquier asociación con una naturalidad u originalidad animalésca, está significando, disputando, junto con la palabra oral, el lugar de enunciación. Contra el avance racista y misógino, el *slam* es un complejo comunitario, afectivo, de múltiples lenguajes que se alza y se escucha.

Intervenciones incalculables

Sabemos que no es posible trazar una oposición clara entre arte alienado y arte comprometido. Pero tampoco es posible diferenciar con claridad un arte político y un arte activista, un arte preocupado por la sociedad y un arte que efectivamente interviene en ella (Lucy Lippard cit. en Mesquita 2008: 15). Si en el Brasil de hoy podemos identificar una urgencia por realizar iniciativas, acciones, intervenciones colectivas, muchas veces por grupos tradicionalmente excluidos de la arena pública, como las mujeres, eso nos debería llevar a una interrogación, no sobre separaciones entre tipos de arte, o tipo de poesía, sino sobre el vínculo intenso entre arte y vida que la autonomía del arte colocó en suspenso y parece volver, como lo recalcado.

Los grupos que aquí hemos presentado, de modos diversos y en diversos grados, se muestran a veces socialmente preocupados de un modo contenidista, trayendo en sus poemas y declaraciones públicas cuestiones políticas a la orden del día, y otras se muestran en su operar socialmente comprometidos, como propiciadores de modos alternativos de circulación y visibilización del discurso. Son trabajos necesariamente contextuales, con un activismo localizado, tal vez menor, pero no por eso disminuido en una jerarquía. De hecho, al pensar arte e intervención tal vez sea un error pensar en términos de efectividad inmediata. El objetivo es central, pero incalculable. Las mujeres hablan, escriben y se escuchan, y ya no se callarán.

Bibliografía

- BARBOSA, Luiz Guilherme y Jéssica DI CHIARA (2018): *#3 Mulheres que Escrevem. Coopoesia: coletivos de poesia no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: edição artesanal.
- BOURRIAUD, Nicolas (2009): *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes.
- BREA, José Luis (2004): *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: CENDEAC.
- CAMARGO, Maria Lucia de Barros (2001): “Plus élire que lire. A poesia e suas revistas no final do século xx”, en Maria Lucia de Barros Camargo y Célia Pedrosa (org.). *Poesia e contemporaneidade: leituras do presente*. Chapecó: Argos.
- (2008): “Dos poetas e/em suas revistas”, en Celia Pedrosa e Ida Alves (org.). *Subjetividades em devir. Estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7letras.
- CANTON, Clara Isabel (2012): “El auge de la nueva poesía oral. El caso del poetry slam”, Castilla. *Estudios de Literatura*, n° 3, pp. 385-401.
- ESPOSITO, Roberto (2007): *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- D’ALVA, Roberta Estrela (2011): “Um microfone na mão e uma ideia na cabeça – o poetry slam entra em cena”, *Synergies Brésil*, n° 9, pp. 119-126.
- DI LEONE, Luciana (2014): *Poesia e escolhas afetivas: poesia e edição na contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Rocco.
- (2018): “Encontrar al poema, perderlo: ‘Primeros’ poemarios publicados en Brasil (2001-2015)”, *Ínsula*, n° 859-860, julio-agosto, pp. 12-16.

- GUTIÉRREZ AGUILAR, Raquel (2016): *¡A desordenar! Por una historia abierta de la lucha social*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- LADDAGA, Reinaldo (2007): *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- MESQUITA, André Luiz (2008): *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000)* (Dissertação defendida na área de História Social). São Paulo: Universidade de São Paulo.
- MORICONI, Ítalo (2007): “Circuitos contemporáneos de lo literario (Apuntes de investigación)”, en Luis E. Cárcamo-Huechante, Álvaro Fernandez Bravo y Alejandra Laera (comps.), *El valor de la cultura*. Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 179-198.
- (2008): “Poesia 00: Nota de apresentação e mini-antologia”, *Margens Margens/Margenes*, n° 9-10, Belo Horizonte.
- NANCY, Jean-Luc (2000): *La comunidad inoperante*. Trad. Juan Manuel Garrido. Santiago de Chile: Universidad Arcis.
- TORRES, Valeska (2019): *O coice da égua*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- ZUMTHOR, Paul (2014): *Performance, recepção e leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira y Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify.

Poetas peruanas últimas: ¿qué dicen, qué piensan?

VICTORIA GUERRERO PEIRANO

Pontificia Universidad Católica del Perú

Un poco de historia

Si se habla de poesía escrita por mujeres en el Perú durante el siglo xx, surgen, inmediatamente, los nombres de Blanca Varela (1926-2009) y Carmen Ollé (1947). Varela, en vida, recibió importantes distinciones, como los premios Octavio Paz de Poesía y Ensayo (2001), Federico García Lorca (2006) y Reina Sofía de Poesía (2007), y su escritura ha sido largamente alabada por la crítica. El primero en resaltar su poesía fue Octavio Paz en su prólogo a *Ese puerto existe* (1959). Blanca era una poeta en un mundo de hombres. Intelectuales importantes como Sebastián Salazar Bondy, Fernando Szyszlo o Javier Sologuren. Eso, a las escritoras contemporáneas en el Perú, parecía tranquilizarnos de una cierta manera: al menos, había una en la cima y era reconocida por sus pares masculinos, aunque, con el tiempo, eso nos trajo cierta agitación y extrañeza: ¿dónde estaban las otras?, ¿o solo había una que podía entrar en ese paraíso?

En el Perú, es evidente que las escritoras han tenido un acceso restringido a los medios de producción escrita y, al mismo tiempo, su escritura ha sido censurada: hacia finales del siglo xix, aparece un grupo importante de autoras reunidas en las llamadas Veladas

Literarias, cuyo alcance es también político. De estas, Clorinda Matto de Turner (1854-1909), por solo nombrar a una de ellas, fue duramente atacada por sus escritos anticlericales y por estar a favor de la educación de las mujeres y los indígenas. Finalmente, luego de la publicación de *Aves sin nido* ([1889], 2006), su imprenta fue quemada y ella vivió exiliada, en Buenos Aires, hasta su muerte. Hizo falta casi un siglo para que otro grupo de poetas irrumpiera durante los años ochenta: Patricia Alba, Rossella Di Paolo, Rocío Silva-Santisteban, Mariela Dreyfus y Magdalena Chocano son algunas de las voces que se consagraron esa década. Antes, ya había hecho camino María Emilia Cornejo (1949-1972), conocida por unos pocos, pero contundentes poemas que ponen en el centro de su escritura un sujeto femenino, su obra completa es reunida posteriormente en *La mitad del camino recorrido* (1989).

Sin embargo, el libro más importante de la década de los ochenta fue, sin duda, *Noches de adrenalina* (1981) de Carmen Ollé, poemario radical, cuestionador, incómodo, que instala un nuevo proyecto estético, ético y político en la poesía peruana, básicamente, por dos razones: (a) porque introduce un sujeto femenino que escribe con su cuerpo acerca de su deseo —en el sentido más amplio del término— y, de este modo, se enfrenta a la censura patriarcal y a la estética del canon, y (b) porque pone en el centro de su reflexión a un sujeto migrante que se ve sometido a la opresión del capital: como mano de obra barata y como ama de casa en la reproducción del trabajo doméstico. Luego, las poetas peruanas han escrito a contrapelo o guiadas por ese proyecto, pero no se puede ser indiferente a la fuerza de una escritura como esa.

En los años noventa, surgieron voces como Monserrat Álvarez, Violeta Barrientos, Roxana Crisólogo y Ana Varela, que conscientemente se alejaron de lo que se denominó “la poesía del cuerpo”, como forma en que se pretendió encasillar a las poetas de los ochenta. Evidentemente, era una escritura sobre el deseo que había llegado a cierto agotamiento y, al mismo, tiempo la poética de Ollé era demasiado poderosa con relación a este tema. Con esa distancia, en las décadas siguientes, surgieron las voces de Romy Sordómez, Tilsa Otta, Cecilia Podestá, Andrea Cabel, Alessandra Tenorio y Becky Urbina. Tengo la impresión de que se pensó que la poesía escrita por mujeres ya tenía su lugar bien ganado y que no era necesario seguirlo disputando, mucho menos luego de una

brutal despolitización del campo cultural durante el fujimorato (1990-2000). Es decir, el sujeto político quedó rezagado respecto de su lugar en el campo literario. Seguíamos siendo “pocas” validadas por un canon compuesto por hombres con un modo de ser y pensar el hecho literario.

Lo curioso es que, en los años recientes, las poetas jóvenes comienzan a hablar sobre su constante lucha por acceder a un lugar en el campo literario y tener “derecho” a decir desde sus propias voces y experiencias particulares. Obviamente, estas reivindicaciones van de la mano con las demandas del activismo feminista más diverso y cuyo punto más alto han sido las marchas de #NiUnaMenos, que empezaron en Argentina y que se expandieron por toda América Latina, poniendo en evidencia que la unidad hace la fuerza y que hay demandas que las mujeres sienten que no han sido satisfechas durante el siglo pasado, a pesar de las constantes luchas de las feministas latinoamericanas. De allí que el redescubrimiento de la intensísima vida política y poética de una de las voces más importantes de la vanguardia peruana, Magda Portal (1900-1989), haya resultado de lo más motivador para las poetas actuales.

Recientemente, una poeta peruana de los años ochenta, que vive en los Estados Unidos, me decía en un mensaje que “qué cosa era eso de que ahora escribimos sin sentir vergüenza sobre el cuerpo, el deseo, etc., cuando ellas y poetas confesionales como Sylvia Plath y otras más ya lo habían hecho” (2018). Quizá tenga razón. Ellas ya pusieron el cuerpo en su escritura, pero me pregunto si rompieron con la tradición, o, simplemente, se les impuso y de allí esta enorme necesidad de las poetas de hoy por denunciar desde el yo, o hacer una poesía que sea una plataforma crítica y de reivindicación.

Es verdad que muchas de las poetas mencionadas al inicio de este trabajo ya tienen un lugar en el panorama de la literatura peruana, pero aún no tienen una voz lo suficientemente influyente como para intervenir en el campo literario (Bourdieu dixit); es decir, su voz no es lo suficientemente poderosa como para posicionar otras voces en ese campo. La política de las poetas en el Perú todavía es pensar en términos de calidad, de “buena” o “mala” poesía (términos, por cierto, bastante subjetivos), y no en términos de tensión y posicionamiento en el campo cultural. Sin embargo, es evidente que el hecho de que los movimientos feministas actuales hayan cobrado un nuevo aire y fuerza ha puesto, sin duda, el tema sobre el tapete.

Así, este trabajo quiere dar a conocer las nuevas propuestas de algunas poetas peruanas recientes, tales como Valeria Román Marroquín, Myra Jara y Rosa Granda. Evidentemente, no son las únicas¹, pero estas tres voces son bastante representativas de las diferentes tendencias y propuestas de la poesía escrita por mujeres hoy, además de ser algunas de las más interesantes frente a sus pares hombres. Si se revisan las listas de los colectivos de poesía hoy, entre los que se encuentran, por ejemplo, Poesía Sub25 —cercano a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos— y Verbo Ser —alrededor de la Pontificia Universidad Católica del Perú—, puede notarse que el número de participantes hombres sigue siendo considerable mayor con respecto al de las mujeres. Sin embargo, muchos de ellos también comienzan a cuestionarse su escritura y la construcción de los propios parámetros de masculinidad heredados de sus mayores, lo que resulta, de cierto modo, alentador.

A estas tres poetas les pregunté sobre su relación con la poesía peruana reciente y si se sentían identificadas con algún tipo de activismo. Todas ellas dijeron sentirse identificadas con el feminismo, dada su condición de mujeres, y esto último que parece evidente es, más bien, relevante, porque las poetas anteriores a ellas no se identificaban con el feminismo de manera abierta y, más aún, lo consideraban algo de lo que había que tomar cierta distancia o separarse. Al mismo tiempo, hay un deseo de posicionarse desde un activismo que sienten que va de la mano con su escritura, es decir, que intentan conciliar ambos mundos, aunque aún de manera incierta.

Ellas hablan

Recientemente, han aparecido los poemarios *La destrucción es blanca* (2015), de Myra Jara; *Torschlusspanik* (2016), de Rosa Granda, y *Matrioska* (2018 [Premio José Watanabe Varas, 2017]), de la poeta Valeria Román, que ya había publicado un prometedor primer libro: *Feelback* (2016) y, más recientemente, la plaqueta *Angst* (2018). Ellas son las poetas que, junto a otras, vienen marcando una nueva es-

1 Otras poetas contempladas en una próxima investigación son Ethel Barja (Huanchar, 1988), Ana Carolina Quiñonez Salprietto (Lima, 1988), Ana Carolina Zegarra (Arequipa, 1990), July Solis (Lima, 1988).

critura, con poéticas diversas, pero todas conscientes de que hay un espacio aún por ganar. Así, cada una con su propia personalidad y escritura, explora su situación en un mundo contemporáneo que —qué duda cabe— ha pretendido silenciarnos. Todas *trafican* con el lenguaje del Padre: Granda lo hace de manera explícita a través de la deconstrucción y la cita teórica que rompe con la sintaxis y la cadena de significado; mientras que Jara es lo suficientemente osada para poner el cuerpo como objeto de deseo, de desenfreno, pero también de crueldad en un mundo que no se sacia, y Valeria Román intenta deshilvanar a través de sus libros la situación del sujeto femenino y el poder, la participación y la política, intentando encontrar una coherencia entre su activismo y su escritura.

De las tres poetisas, Myra Jara (1987) no vive en el Perú desde los 19 años, aunque siempre vuelve a Lima como muchos escritores de clase media. Reside en Roma. Es también una escritora que constantemente publica poemas en las redes, y explora su sexualidad, fragilidad y sensualidad en sus textos, y ella misma acepta esta situación porque dice tener impulsos “narcisistas, exhibicionistas y egocéntricos” (Guerrero 2018: 1). Su único poemario publicado, *La destrucción es blanca*, es una mirada nueva sobre el cuerpo y el deseo femeninos en la ciudad contemporánea. En este poemario, se muestran la fragilidad y el sexo como una forma de amor fugaz, pero no por ello menos dolorosa. En este, el sujeto poético deambula y busca el amor en bares, pero también aparece el tema del viaje y sus experiencias en una Europa tan decadente como brillante bajo una mirada de ternura y sordidez. Además, expone una vulnerabilidad consciente que quizá solo pueda emparentarla con la propuesta de María Emilia Cornejo, pero sin la inocencia de aquella, pues, en la poesía de Myra, no se cree más que en el propio poder de la imaginación. Sí, es suicida y enfermiza pero, a la vez, seductora y, a través de cierta suavidad, nos lleva por lugares oscuros. Así, mientras que Carmen Ollé es frontal y masoquista en París, Myra Jara es tierna en Roma, desequilibrada y extranjera sin sentirse sudaca. Para Jara: “el feminismo es poder. Todos queremos, necesitamos y merecemos tener poder [...]” y afirma sobre sí: “Yo soy, a veces, una mujer frágil, pero no hay contradicción. Me doy el lujo de vivir las sensaciones de poder y las situaciones de debilidad” (Guerrero 2018a: 2).

Por otro lado, en una entrevista con la escritora Gabriela Wiener, esta habla directamente de su enfermedad psíquica, que es también

materia de su discurso, así como del desequilibrio y la hipermedicalización de los cuerpos hoy:

Nunca había hablado tan directamente sobre mi enfermedad. Toda enfermedad hace sufrir y una quisiera que algún día desaparezca. La veo en mí algunos días, y la veo aparecer en mi poesía. También veo aparecer a la poesía en la enfermedad. De repente viene y se posa como un pájaro en la ventana y hace lo que quiere conmigo (Wiener 2018).

Estas declaraciones son poco comunes en la poesía peruana, pocos se atreven a expresar su fragilidad de una forma tan directa. Jara toma los síntomas de su enfermedad y la escribe, se deja tomar por ella de alguna manera y, de esa forma, propone una estética en perpetua crisis, llena de imágenes inquietantes como en el siguiente poema:

Después de distraerme con los hombres me queda casi siempre una sensación borrosa. Saciedad, o a veces nada, a veces un vacío catártico y conmovedor.

Tengo un tubo metálico que libera violencia. ¿Te parezco violenta? Pues, lo soy, soy la dueña del tubo, las repeticiones y los ciclos me ocurrirán. Tendré siempre que expulsar cosas básicas de mi cuerpo. Expulsar y obsesionarme mecánicamente.

Yo duermo con dos criaturas: un niño que sufre y uno que hace sufrir. Los dejo en la mañana para que si quieren se destruyan. No les dejo cuartos, ni casas, no hay baños, creo que no hay dolor, hay sobre todo divagación (Jara 2015: 19).

Con tres libros en su haber, Valeria Román, o Valeria R. Marroquín (Arequipa, 1999), como firma en su perfil de Facebook, es la poeta más interesante de su generación. Con un recorrido intenso ya en la escritura, ha dejado en claro que se separa de los poetas que la rodearon en la edición de su primer libro *Feelback* (2016). Está ligada a los poetas del colectivo Poesía Sub25, con el que, por casualidad, recientemente, hubo un debate intenso en redes sobre la poesía contemporánea en el Perú². Esta discusión en redes congregó a colectivos o grupos vinculados a Poesía Sub25 (Roberto Valdivia), Vallejo and Company (Mario Pera, Bruno Polack) y Anima Lisa (Santiago y Rodrigo Vera, Luis Alberto Castillo). Estos últimos

2 Discusión de la cual participé como parte de la comunidad poética y, también, como mujer que escribe.

organizaron, luego, una discusión mucho más democrática y plural en un espacio ya no virtual, sino real, y tan real que el lugar de reunión era la casa de sus padres, es decir, la casa familiar tomada para empezar a lanzar y aterrizar ideas. Asimismo, este debate ha generado abiertas censuras y rupturas entre los que se pensaba que constituían posiciones generacionales, como es el caso de la poeta Valeria Román, quien, posteriormente, ha tomado distancia del colectivo Poesía Sub25 y su propuesta de lo “sentimentalito” —término acuñado por el propio Valdivia—. Dice ella, en su condición de mujer, respecto de la poesía peruana reciente y el debate generado, que:

La poca participación de las mujeres en estos debates no es casualidad, y probablemente sea porque a las mujeres no nos interesa entrar en ese debate, porque ha terminado siendo irrelevante, porque ha girado en torno a un colectivo y no a una serie de escrituras que aparecen en estas décadas. Y porque ha terminado mencionando a las mujeres de forma accesoria (como siempre). Yo no me siento parte de ese panorama que han planteado los colectivos que iniciaron esta “polémica”; más bien, me he sentido *utilizada* por el colectivo al cual alguna vez pertencí para promocionar una propuesta —lo sentimentalito— a la que no me inscribo y de la cual, según ha ido cambiando mi escritura, me he desligado tajantemente (Guerrero 2018b: 1).

Román es una de las pocas poetas que participó en redes y luego en los debates organizados por *Ánima Lisa*, colectivo al que dice sentirse más cercana, intelectual y afectivamente. Me pregunto, entonces, ¿por qué las mujeres se continúan viendo a sí mismas como sujetos que no tienen voz, como sujetos relegados de su propio oficio? ¿Será que el medio les sigue siendo adverso, poco confiable para asegurar la escucha de sus reflexiones?

Valeria, además de poeta, es dirigente estudiantil en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, por lo que la política es un tema sobre el que reflexiona de manera constante. Compaginar la escritura con el activismo y feminismo actuales es algo que le da vueltas en la cabeza y sobre eso señala lo siguiente:

Definitivamente estoy por la emancipación de la mujer, y en varias ocasiones coincido con mis compañeras feministas con respecto a nuestras luchas y reivindicaciones como mujeres. Sin embargo, antes de feminista, me llamo marxista. No porque crea que la opresión de la mujer sea algo secundario, sino porque pienso que la clase es una

condición material, y una categoría, que está al centro de las formas de opresión en la sociedad capitalista. [...] No creo que la literatura y la militancia política puedan estar separadas, si es que una persona asume la política de forma total en su vida. En ese sentido, es un asunto que trato todavía de resolver con mi propia militancia, mas sí pienso que es la actividad política concreta la que pesa mucho más al momento de enfrentarnos con una fuerza material (el capitalismo) (Guerrero 2018b: 2).

Luego de *Feelback*, poemario publicado en España en ediciones Liliputienses bajo el nombre de *Age of Consent* (2016), Valeria ha publicado *Matrioshka* (Premio Nacional de Poesía José Watanabe 2017), un poemario que enfrenta la relación madre/hija, el reconocimiento de lo doméstico, el deseo femenino y el mandato sentimental que pesa sobre las mujeres. Recientemente acaba de publicar *Angst*, un poema que es parte de un libro en proceso.

“Angst”, ‘angustia’ en danés nos hace leer el mundo contemporáneo desde nuestras propias neurosis y miedos. El poema empieza presentando la crisis del yo:

esta es mi angustia:
 4 am. despertar a pasar café.
 pasar pastillas
 de dos en dos.
 sobre la ventana inhalar / exhalar
 hacia el este.
 orinar parejo
 no fumar.
 combatir el agotamiento.
 probar el agua. demasiado fría.
 cinco minutos el agua está demasiado fría. aún.
 mirar el reloj.
 cinco minutos más. frente al lavabo.
 froto mis brazos. un minuto más. rajada. contra el cerámico.
 estoy rajada
 subyugada en la búsqueda de lo sublime
 en la búsqueda de la emoción en lo cotidiano
 mojada mantengo el ritmo de mis días (Román 2018b: 5).

El poema va siguiendo un ritmo que envuelve al lector. *Angst* está dividido en cinco partes: angustia, hambre, enfermedad, arma e intimidad, y, en cada una de ellas, se expresa un autoconocimiento acerca de quién habla y busca. Como señala Carlos Villacorta, en este

caso, la angustia es soledad (“la soledad es un escándalo”), el hambre es totalidad (“todo es terror / todo es ajeno”), la enfermedad es vivir frente al mar (“contraponer y dislocar puntos ciegos”), el arma es negación (“no tengo deseo”) y la intimidad es el lenguaje (“nada me salva más que una lengua que no entiendo” [Villacorta 2018: 1]), pero también es —a la manera de Blanca Varela en su famoso poema “Casa de cuervos”³— “una casa abandonada / un cuerpo rendido”. De tal modo que lenguaje y cuerpo no se disocian, se reconstruyen y se sobrevive a través de una lengua ajena que se hace propia en su discurso.

Rosa Granda (Lima, 1983) es la mayor de las tres y la que menos ha frecuentado la poesía según sus propias palabras: “desgraciadamente tengo un oficio que no conozco lo suficiente” (Guerrero 2018c: 2), por lo que no siente identificación con alguna genealogía de poetas de generaciones anteriores o con alguna tradición en particular, y sus referentes literarios son, por cierto, diversos. Ella es productora de modas y, por tanto, su lugar dentro del panorama de la poesía es bastante reciente o, por lo menos, no se mueve de manera constante en el mismo. Ha publicado un solo libro, *Torschlusspanik*, literalmente “el miedo a la puerta que se cierra”.

Torschlusspanik —otro título difícil que nos alerta de lo que vendrá luego— nos sitúa ya en un territorio poco familiar del lenguaje. En la imposición del alemán como idioma que disloca nuestra comprensión del texto. Se trata de la interacción de diversos registros escriturales —el diario íntimo, la escritura de sueños, la carta, la confesión, el ensayo, etc.—, lo que da como resultado que este poemario —de textos en prosa— se lea a través de sus opacidades y que, finalmente, se instale el miedo a la incompreensión: “tú sí me entiendes, perdón, usted solía hacerlo” (Granda 2016: 32). La relación amorosa es una imposibilidad que es leída desde cierta ironía en los pies de página como en “el tonto del futuro”, “no te hagas el vivo”. Se trabaja con restos el lenguaje, oralidades, citas teóricas, el psicoanálisis ocupa su lugar en el texto. Incluso se deja entrever un lenguaje “burocrático”, tal como lo ha señalado el poeta Santiago Vera (2014), un lenguaje que imita ese devenir del poder y que apunta al mismo a través de su referencia a la cita. Por tanto, se trata de un poemario que quiebra

3 Cito los versos finales del poema: “este prado de negro fuego abandonado / otra vez esta casa vacía / que es mi cuerpo / a donde no has de volver”.

una línea fuerte de la poesía peruana más ligada al conversacionismo, que, en figuras hoy de referencia, como Magdalena Chocano o Mario Montalbetti —el más conocido de ambos—, encuentra familiaridad. De este modo, la poesía que propone Rosa Granda interrumpe su ciclo más transparente para seguir de alguna manera una línea más interdisciplinaria (con diversas referencias teóricas) y opaca u oscura, aunque ella no lo entiende así:

Este libro funciona más como un testimonio. Me gusta imaginar que el lector hace un recorrido visual antes que uno analítico, en primer orden (pero esto ni siquiera es una sugerencia). Puede parecer un texto algo hermético u oscuro, como dices, por la pluralidad quizá, pero no era mi intención hacerlo ilegible o difícil de comprender; el lenguaje juega consigo mismo tomando herramientas poco usadas a lo mejor, pero de ninguna manera desconocidas para el lector (Guerrero 2018c: 3).

Cito el primer poema del libro. Desde el comienzo, el lugar del otro masculino es permanentemente cuestionado.

Encuentro a un hombre bostezando en su habitación.
¿Semillas?
Son mías.

Le ofrezco las semillas y se las traga. Luego las escupe, pero cuando vuelvo a ofrecerlas vuelve a tragarlas.

Por qué vienes, me dice. Y todavía lo preguntas (correr con un propósito es correr literalmente).

En un sueño recurrente el mismo hombre ve ramas brotar de los lugares más insólitos de su cuerpo, solo cuando unas hojitas empiezan a llenarle los ojos, los abre. [...] (Granda 2016: 15).

Ella, además, comenta, en relación con cómo observa la poesía peruana reciente y desde su condición de mujer, lo siguiente:

Algo que me dijeron luego de la publicación de mi texto fue que parecía escrito por un hombre, y no sabía realmente cómo tomarlo. La sociedad limeña es extremadamente machista y esto no se excluye del ámbito literario, que además es manejado por hombres en un espacio que defienden y que probablemente no concedan con tanta facilidad [...] la “condición de mujer” ni siquiera debiera mencionarse, pero se hace, como si tuviéramos que pagar un peaje por serlo. Una mujer transitando la intelectualidad despierta muchas reservas y prejuicios, aún (Guerrero 2018c: 1).

Termino citando un verso de su poema “Imago Dei” para cerrar este texto: “Querida noche: Si me dejas dormir, no me hagas matar a mi padre —ni a nadie. No estoy interesada en convertirme en un serial killer” (Granda 2016: 34). Ironía, tiene, y mucha.

He querido presentar a estas tres autoras como parte de un proyecto más amplio sobre la poesía peruana última escrita por mujeres en el Perú, conocer sus propuestas y sus reflexiones sobre su condición de mujer en un medio que ha sido muchas veces hostil a las representaciones desde lo femenino. Al mismo tiempo, la convivencia de espacios para el activismo y la práctica escrituraria se ve reflejada no solo en sus poéticas sino también en su reflexión como sujetos que escriben desde la periferia neoliberal, resisten a través de poéticas nuevas y con una personalidad definida. En un tiempo marcado por la precariedad, el desequilibrio y la fugacidad de los discursos, estas poetisas se levantan para decir su palabra.

Bibliografía

- CORNEJO, María Emilia (1989): *La mitad del camino recorrido*. Lima: Flora Tristán.
- GRANDA, Rosa (2016): *Torschlusspanik*. Lima: Perro de Ambiente.
- GUERRERO, Victoria (2018a): Entrevista a Myra Jara. Septiembre-octubre. Lima. Inédito.
- (2018b): Entrevista a Valeria Román. Septiembre-octubre. Lima. Inédito.
- (2018c): Entrevista a Rosa Granda. Septiembre-octubre. Lima. Inédito.
- JARA, Myra (2015): *La destrucción es blanca*. Lima: Lustra.
- OLLÉ, Carmen (1981): *Noches de adrenalina*. Lima: Cuadernos del Hipocampo.
- ROMÁN, Valeria (2016): *Feelback*. Lima: Sub25.
- (2018a): *Matrioska*. Lima: Asociación Peruano Japonesa (APJ).
- (2018b): *Angst*. Lima: Underwood.
- VARELA, Blanca (1993): “Casa de cuervos”, en *Ejercicios materiales*. Lima: Jaime Campodónico.
- VERA, Santiago (2014): *Libro de las opiniones*. Lima: Paracaídas.
- VILLACORTA, Carlos (2018): “Nueva literatura peruana para nuevos tiempos”, *El Silencio de Ulises*, 12 de octubre. En: <<https://elsilenciodeu->

lises.wordpress.com/2018/10/12/nueva-literatura-peruana-para-nuevos-tiempos/#more-1507> (consulta: 12/02/2019).

WIENER, Gabriela (2017): “Myra Jara: Aunque me da miedo o pudor me gusta ser polémica”, *La República*, 25 de marzo. Lima.

Panorama neoyorquino de la poesía reciente en lengua española, con algunas notas sobre su traducción

ALMUDENA VIDORRETA
Haverford College, Pennsylvania

Nueva York es esa ciudad del porvenir a la que, desde el siglo XIX, casi todo ha llegado un poco antes que al resto del mundo. Es el lugar del desconcierto y la barbarie al que vienen los artistas a mansalva, persiguiendo cada cual su propio sueño. En esta encrucijada donde quienes recorren sus caminos proceden de países de cuyo nombre es difícil acordarse, el trazado de mapas y nombres resulta siempre tan sugestivo como arriesgado, tan evocador como tentativo. Cualquier ocasión es buena para procurar exposiciones, encuentros y todo tipo de representaciones artísticas, como contribuyen a probar estas líneas en el plano de lo literario. Sus habitantes hacen gala de una capacidad de fusión y cosmopolitismo difícilmente imitable, que promueve la reunión entre espíritus con propósitos dispares y métodos divergentes. Pero dentro de esa diversidad de lenguas y colores, de origen y costumbres, a todos iguala el asfalto, el transporte público y las dificultades que a menudo se producen como consecuencia del elevado coste de vida.

La poesía acapara el interés de innumerables escritores que con la llegada de la modernidad se han trasladado a las calles de Nueva York, haciendo gala de su capacidad para contemplar cómo “enjambres de ventanas acribillaban un muslo de la noche”, como dijera Lorca (García Lorca 1996: 527), y otras mercedes semejantes. La obsesión del paisaje neoyorquino como motivo poético ha sido abordada últimamente desde múltiples perspectivas que arrastran cabe sí la complejidad de su tratamiento. El estudio de su aparición en la lírica española del siglo xx tuvo dos recientes acercamientos firmados por Julio Neira: *Geometría y angustia. Poetas españoles en Nueva York*, una antología poética de organización temática, e *Historia poética de Nueva York en la España contemporánea*, un ensayo que completa la compilación mencionada. Ambos libros son una buena muestra de la continuidad del magisterio de poetas precedentes cuyos huesos dieron a parar en las aulas norteamericanas, y que compusieron, por lo tanto, parte de su obra lírica desde allí. Su intuición estética sobre el espacio urbano es heredera de la superposición aprendida de lenguas poéticas como la de Francisco Giner de los Ríos, Pedro Salinas, Concha Zardoya, Gonzalo Sobejano, Joaquín Casaldueiro, Julia Uceda, José Hierro o Dionisio Cañas. Este último también contribuyó con dicha fijación desde el punto de vista crítico, como prueba su estudio *El poeta y la ciudad: Nueva York y los poetas hispanos*, cuyo principal acierto consiste en el señalamiento convergente de tres estéticas originadas en las diferentes orillas del Atlántico: Federico García Lorca, José Martí y el puertorriqueño Manuel Ramos Otero.

Más allá de aquellos acercamientos al tráfigo de la capital del mundo, estas páginas pretenden una aproximación al trazado de la geometría poética que se escribe en lengua española en estos momentos y a lo largo de los últimos años, y que por uno u otro motivo se ha dado cita en la Nueva York actual. Porque vinieron muchos otros poetas que se vieron avocados al exilio y continúan llegando, ya sea de paso o para quedarse. En el género de la poesía encuentran el cauce idóneo para dar salida a sus inquietudes expresivas, originando composiciones a las que nada une necesariamente, más allá de una lengua común, pero que comparten una geografía evidente. El alma de esos poemas que brotan en territorio neoyorquino es el anhelo de oportunidad, el sueño del éxito traducido en un empleo estable, en una carrera universitaria, en una raigambre personal o en un inexplicable punto de no retorno al que a menudo intentan dar

nombre. No importa que las consecuencias de ese afán cuajen en la costa este del continente norteamericano, o que lleve de vuelta a sus visitantes hacia los países latinos del sur, o la vieja Europa. Nacieron para ser leídos en la encrucijada de una de las mayores revoluciones de la historia, por la que el espacio se diluye con el prefijo *ciber*. Fueron escritos en una época en la que sus habitantes no se avergüenzan de la experimentación digital ni de las innovaciones estilísticas, si bien la esbeltez metálica de los edificios que transitan se convierte eventualmente en la significación esencial y la sencillez expresiva.

Del mismo modo les sucede a los poetas, que cada vez son más, a juzgar por la casi inabarcable nómina que el lector encontrará en el inexpugnable laberinto de las redes sociales. Pese a la cómoda infinitud del universo virtual, los autores enumerados en este trabajo no cejan en su empeño por llevar su materialidad a las gentes a través de foros, publicaciones y traducciones. Esto es, mediante festivales, editoriales y revistas que sirven para el esbozo de un mapa y el somero recuento de sus gentes. Con dicho propósito, en un primer apartado, se analizan algunos de los espacios en los que ha tenido lugar la actividad más abundante relacionada con la poesía escrita en lengua española en los últimos años. En su sentido espacial figurado, se enunciarán algunos de aquellos foros en los que se celebraron encuentros periódicos o eventos puntuales que dieron cabida a la diversidad de voces que pueblan el espectro hispanohablante de los cinco barrios más renombrados del planeta.

Al hilo de tales manifestaciones, resulta inevitable traer a colación autores y autoras que han contribuido a la visibilidad de un panorama poético en lengua española, siempre emergente dada su movilidad, aunque al mismo tiempo consolidado debido a su perdurabilidad. Publicaciones periódicas, revistas, editoriales y antologías que constituyen un volumen considerable de elementos muy dispersos, pero que completan el apartado anterior, serán objeto de atención en un segundo acápite de este panorama. Significan la puesta en papel o la fijación en soporte digital de las voces surgidas en el seno de tales encuentros, la música surgida de los vientos propicios para la escritura poética en español.

Finalmente, no podían faltar alusiones a una de las herramientas más consolidadas en la historia universal de las comunidades letradas, cuya vigencia ha dado lugar a la configuración de nuevos programas de estudios, por ejemplo, o a la proliferación de colecciones edito-

riales, y, sobre todo, a la multiplicación de vínculos que despiertan el interés y la comunicación entre culturas. Me refiero, por supuesto, a la traducción. Aunque varios de los nombres mencionados en el apartado tercero merecieran un hueco en alguno de los precedentes, su relación con el mundo de la traducción como práctica y su interés, asimismo, por los estudios de la traducción, ha contribuido a la necesidad del señalamiento de dicho fenómeno cuando se acomete un panorama de estas características. Sirvan estas páginas como un humilde acopio de algunas calas poéticas que inviten al lector a indagar en otros títulos, y al estudioso a enmendar sus muchas faltas.

Foros y gentes

Si hay una marca que ha distinguido a las sucesivas generaciones artísticas y literarias cuyo caldo de cultivo se fraguó en el submundo neoyorquino, esa es precisamente la de la reunión, la exposición y, en definitiva, la puesta en escena. La dispar naturaleza de estos foros irrumpe en el panorama neoyorquino dando lugar en época reciente a numerosos encuentros, ya sean puntuales o bien organizados con cierta periodicidad gracias a la participación de instituciones públicas como el Instituto Cervantes de Nueva York, o a organizaciones sin ánimo de lucro como La Nacional, resquicio de la historia viva de la inmigración española en Manhattan. También han aflorado las tertulias sin disciplina concreta, que abogan precisamente por la convergencia de las artes, o impulsadas por organizadores individuales, como las animadas por el poeta cubano Manuel Adrián López en el barrio de Harlem. En sus calles, con cierta asiduidad desde 2016 y hasta el presente, en las galerías del Project of Broadway Housing Communities o en el Harlem Café, entre otros emplazamientos, se han dado cita poetas cubanos como Jacqueline Herranz, Ileana Álvarez, Joaquín Badajoz, Arístides Vega o Isbel González. Recogen el testigo de una larga tradición de autoras a las que se les han dedicado innumerables estudios, como, por ejemplo, el reciente *Entre islas. Estudios sobre escritoras cubanas en Nueva York*, que aborda la escritura poética de Magali Alabau, Alina Galiano, Lourdes Gil, Maya Isla e Iraida Iturralde.

De carácter periódico es The Americas Poetry Festival of New York, celebrado anualmente desde 2014, y organizado por los do-

centes Yrene Santos (República Dominicana), Carlos Velásquez Torres (Colombia) y Carlos Aguasaco (Colombia), que también escriben versos. Han reunido a más de un centenar de poetas en diversas lenguas, con especial atención al español, procedentes de países de los cinco continentes, muchos de los cuales se vienen citando en otras partes de este trabajo. Otros intentos precedentes por aglutinar la exuberante producción cultural latina que se daba cita en la ciudad de Nueva York cuentan con ejemplos que no cejan en su empeño por apoyar al género de la poesía como LART, Latino Artists Round Table, fundada, entre otras, por las profesoras Francisca Suárez Coalla (España) y Sonia Rivera Valdés (Cuba), esta última poeta cubana de reconocido prestigio. Con casi una decena de coloquios internacionales organizados a sus espaldas, estos eventos reservan un lugar especial a la puesta en común de los últimos proyectos creativos que han surgido en Nueva York recientemente, así como al estudio de la literatura surgida de manos de inmigrantes latinos y traducciones de las mismas como huella de su herencia.

Otro escaparate de la poesía latinoamericana escrita desde los Estados Unidos de América es el *Jamming poético* coordinado por Keila Vall de la Ville. Fundada en Venezuela, en 2011, esta serie de encuentros reúne a un grupo de cinco o seis poetas por sesión, concitados para leer libremente composiciones de su factura sin orden ni concierto, según estos les sean evocados por los compañeros de turno. Al hilo de vínculos temáticos, léxicos, sintácticos o métricos, entre otras muchas variantes, los poetas invitados revisan su propio repertorio en un ejercicio a medias de memoria e instinto. En sus sesiones se han dado cita poetas experimentales como los venezolanos Enrique Enríquez, también tarotista y patafísico, y Natasha Tiniacos, que ha impartido clases de español y escritura creativa en diferentes instituciones neoyorquinas. Entre sus últimos destinos, ha trabajado como becaria *Su-Casa* del Lower Manhattan Cultural Council, para promover la alfabetización, la lectura en español y la escritura poética de la tercera edad en Washington Heights.

Tres escritoras americanas es otro de los ciclos que busca el nuevo trazado de panoramas literarios transatlánticos desde el área metropolitana de Nueva York, donde residen sus creadoras. Suman casi una decena las lecturas organizadas hasta la fecha por las argentinas Mariana Graciano, Claudia Prado y Silvina López, esta última Premio Loewe en 1999 por *La noche de los bueyes* y traductora, entre otras,

de Anne Carson. En sus eventos el denominador común de la lengua española ha servido para reunir a novelistas, cuentistas y poetas de muy diferentes procedencias. Aparte del idioma, las une la geografía y un par de interrogantes que acompaña a la presentación de cada sesión: “¿De dónde somos y dónde estamos cuando escribimos? ¿Dónde, cuándo nos leen? Nosotras estamos de paso o vivimos en español en la ciudad, escritoras americanas en Nueva York”. Entre las poetas participantes en el ciclo, han asistido la colombiana Fátima Vélez, la puertorriqueña Cristina Pérez Díaz o la argentina Marianela Fernández.

La sede neoyorquina del Instituto Cervantes da cabida con carácter periódico a numerosas lecturas públicas y presentaciones de libros de poesía que conectan con la ciudad y el público norteamericano de alguna forma, o que han nacido en sus calles. Ha sido el escenario de la primera Feria Internacional del Libro de Nueva York en 2019, surgida del Instituto de Estudios Mexicanos de la Universidad de la Ciudad de Nueva York, con el apoyo de la Coalición de Cónsules Latinoamericanos, el City College of New York Downtown, el Consulado de España y la Biblioteca Pública de Nueva York. La importancia otorgada a la poesía responde a la presencia notable del género en la producción literaria neoyorquina, y ha reunido en sus mesas de firmas y en sus micrófonos, entre muchos otros, una muestra muy representativa de poetas hispanohablantes que residen en Nueva York o Nueva Jersey: Albor Ruiz, Coco Martín, Gladys María Montolio, Juana M. Ramos, Lucía Orellana, Myrna Nieves, Seamus Scanion, Ana Vidal Egea, Edgar Smith, Irene Prieto, Keila Vall, Marcia Mendieta, Paola Cadena-Pardo, Tonia León, Carolina Dávila, Elizabeth Lara, John Burns, Keiselim Montás, Margarita Drago, Raquel Penzo, Carolina Sánchez, Estefanía Angueyra, Juan Ignacio Chávez, Linda Morales, Marielis Acevedo, Gabriel Carle, Juan Jesús Payán, Lourdes Gautier, Melissa Castillo-Planas, Salomé Benalcázar y Rocío del Águila Gracey. La exposición y los eventos organizados en torno a ella pretenden alcanzar el empaque internacional y la acogida por parte de los medios que no han logrado conatos previos como el de la Feria del Libro Hispana/Latina en Nueva York, que acumula a sus espaldas, sin embargo, más de una década de continuidad para nada desdeñable.

Más allá de los emplazamientos públicos, la fortuna de una lectora de poesía en lengua española viene dada por numerosos esce-

narios de carácter privado que apoyan con su agenda la difusión de voces y escritores a su paso por la Gran Manzana. Un papel sobresaliente tiene entre ellos McNally Jackson, en Soho. A lo largo de la última década, la agenda cultural de esta librería independiente viene marcada por la impronta del uruguayo Javier Molea, que no solo ha prestado atención a los eventos poéticos, sino que mantiene un lugar para sus libros. Otro escenario en el que encontrarse con autores en la ocasión de presentaciones es la librería comunitaria Barco de Papel, que abrió durante 2003 en Queens, barrio con una importante comunidad hispana. Se ha sumado a esta actividad la librería New Works de Astoria, también en Queens, que patrocina la serie de autores latinoamericanos *En construcción*. La indagación de nuevos espacios en los que compartir trayecto con los circuitos oficiales del comercio de textos ha llevado a ocasionales presentaciones en otros lugares como Word-Up, librería comunitaria de Harlem, donde también la sección de poesía en español se acomoda en sus propios estantes. Pero si hay un enclave mítico por excelencia, ese es el Bowery Poetry Club, al que recientemente se asoman los poetas hispanohablantes gracias a un ciclo coordinado por el también escritor Marcos de la Fuente. El ciclo *Se buscan poetas* ofrece un micrófono abierto para subir al escenario del histórico local el segundo domingo de cada mes.

Publicaciones

La culminación del proceso de escritura requiere de la existencia de soportes que pongan al alcance de los lectores obras que dieron con su nicho idóneo en el mercado, que ganaron un determinado premio, o tuvieron la fortuna de atraer a un editor independiente. Aunque podrían abordarse las publicaciones periódicas y, separadamente, aquellas colecciones que perduran en el tiempo gracias a la apuesta de editoriales consolidadas, lo cierto es que quienes actualmente escriben poesía en español desde Nueva York cruzan sus caminos en unas y otras plataformas, que alientan con similar esmero. Por desgracia, los negocios desde este punto de la geografía americana pueden ser tan boyantes cuanto funestos, ya que a veces la inversión necesaria para promover cualquier tipo de sociedad es tan apabullante que acaba de un plumazo con las ilusiones de sus emprendedo-

res. Del mismo modo, a la velocidad que nacen los proyectos, otros tantos se desvanecen, puesto que este es un lugar de paso del que huyen los agentes activos aniquilados por nadar contracorriente o despavoridos por la dificultad de sus medios. Ya lo escribió Morand, aquí “se desgasta uno terriblemente, cae uno, se lo llevan y la partida continúa. Si se es demasiado joven o demasiado viejo, si está uno demasiado cansado, se vive en otra parte” (Morand 1937: 183). En ese sentido, es loable el esfuerzo de pequeños sellos y editoriales alternativas como Pen Press, fundada por la poeta y traductora Mercedes Roffé (Argentina), doctora en Literatura Española Medieval por la Universidad de Nueva York, cuya obra poética acaba de ser parcialmente reunida en la antología *El desierto y el oro* (1987-2014). Con sede en Manhattan desde sus inicios en 1998, Pen Press ha puesto en circulación *plaquettes* y pliegos de poesía en América y en España.

En el establecimiento de lazos transoceánicos estrechados gracias a la colaboración intercontinental de editores merece un lugar sobresaliente la Colección Transatlántica/Portbou de Amargord, cuyo intenso recorrido, que se inició en el año 2010 y puso fin a su periplo en 2018, fue capitaneado por Edmundo Garrido como editor externo. Con sus luces y sombras, en la Colección Transatlántica aparecieron setenta y cinco títulos de poesía, inaugurados por los *Cuadernos de guerra* de Raúl Zurita. Fueron muchos los poetas que tuvieron cabida entre sus filas después de su paso por la ciudad de los rascacielos, caso del profesor de la Universidad de Potsdam doctorado en New York University Julio Prieto, y sus *De masa menos* (2013) y *Marruecos* (2018). Entre otros *legal aliens* del panorama neoyorquino que dieron sus poemas a la serie morada de Amargord destaca Mariela Dreyfus (Perú) con su *Cuaderno músico* precedido de *Morir es un arte* (2015). Doctora en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Columbia, es profesora en el máster de Escritura Creativa en Español de la Universidad de Nueva York, donde reside desde 1989. Otra autora destacada del catálogo es la artista y activista Cecilia Vicuña (Chile), con sus quipus y escultura filiforme, además de su escritura poética, entre cuyos últimos títulos consta *Lo precario* (2016). Asimismo, en Amargord aparecieron los versos del peruano Roger Santiváñez, poeta y profesor que reside al cruzar el río Hudson.

Otros dos sellos editoriales han apostado por el mantenimiento de diversas delegaciones a uno y otro lado del Océano, caso de Valparaíso. Con el ánimo de dar cuenta de esta eclosión de poesía es-

crita en español desde Nueva York, la editorial, con sede en Georgia, anuncia su I Premio Internacional de Poesía Poeta en Nueva York para 2020. Su catálogo incluyó recientemente, entre otros, *Mesa de contenidos* (2019), del ecuatoriano Álex Lima, o *Manuscrito del hechicero* (2016), de Pedro Larrea, ambos con muy activa presencia en los cenáculos neoyorquinos. Este último vio traducido su libro *La orilla libre* por Zachary Rockwell Ludington, gracias a una nueva aventura editorial bilingüe inaugurada por Mar Russo: Nueva York Poetry Press. Dicho proyecto editorial nace con el espíritu de fijar su centro de acción en la capital y el género que le da nombre, sin hacer sombra, de este modo, a otros sellos existentes como Artepóetica Press, de Carlos Aguasaco, que se ocupa, además, de prosa y monografías académicas.

No todas las plataformas han sabido acercarse con el mismo tino al diálogo transatlántico. La primera editorial que entró en el circuito de las bibliotecas públicas, además de los centros de enseñanza de español para hablantes de herencia en los Estados Unidos, fue Sudaquia, cuya colección *El Gato Cimarrón* está íntegramente dedicada a la poesía de autores latinoamericanos. Con sede en la ciudad de Nueva York, en sus prensas han visto la luz libros de varios poetas de Venezuela, país de origen del editor, Asdrúbal Hernández, como Leonardo Padrón, pero también de Perú, como Alberto Valdivia. No obstante, destacan en su catálogo otros creadores que, siquiera por un tiempo, residieron en la costa este de Estados Unidos, como Enrique Winter (Chile), que antes de marcharse a trabajar como profesor de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y de la Universidad de los Andes, fue becario del programa de Escritura de Creativa de NYU. Allí cruzó sus pasos con otros poetas como Raquel Abend van Dalen (Venezuela), autora de *Sobre las fábricas* y *Una trinitaria encendida*, o Adalber Salas (Venezuela), que firma *Río en blanco* para el catálogo de Sudaquia, después de publicar, entre otros, *Salvoconducto* (Pre-Textos, 2015), ganador del XXXVI Premio de Poesía Arcipreste de Hita. No obstante, la prosa parece haber tenido un peso mayor en el desarrollo de la editorial, en cuyas filas pueden contarse nombres como los de Carlos Yushimito o Andrés Neuman. Este último ya había dado cuenta en sus poemas del asombro que le produjo la ciudad de los rascacielos, que, “en camisón de invierno”, por obra y arte de la prosopopeya, alberga el más completo bestiario del siglo XXI: “asediada de gritos y de números, / soñando candelabros y leones, / arrulla Nueva York a sus pequeños monstruos” (Neuman 2012: 152).

Finalmente, cabe subrayarse la actividad editorial que emerge en el seno de comunidades universitarias, con sus departamentos de estudios culturales latinoamericanos, españoles y de escritura creativa, a los que ya se viene haciendo referencia¹. El caso de la City University of New York engrosa las listas de poetas en lengua española con nombres como el de Dionisio Cañas, ya mencionado por su estudio sobre las intuiciones poéticas de la ciudad en Lorca, Martí y Ramos Otero. Cañas llegó a Nueva York en los setenta e impartió clases en Hunter College, donde estrechó lazos con algunas acólitas, también poetas, como la puertorriqueña Maritelmá Costa. Al abrigo de la esfera académica y sus programas han ido surgiendo publicaciones periódicas de envergadura notable que reviven el espíritu de pasados años revolucionarios. De aquellas cuya continuidad sigue vigente, la de mayor trayectoria es la revista *Enclave*, dirigida por Alejandro Varderi y Nora Glickman, ambos profesores de la City University of New York (el primero de Borough of Manhattan College y la segunda de Queens College). A partir de las páginas de la revista, surgió además un ciclo de encuentros con autores hispanos. Allí se han congregado infinidad de asistentes para escuchar los versos de Miriam Ventura, poeta y periodista dominicana, por ejemplo, o Gerardo Piña, que fue profesor de Lehman College y director de la Academia Norteamericana de la Lengua Española.

Cercana al ámbito de la enseñanza pública en la misma institución se encuentra Inmaculada Lara Bonilla, fundadora del Instituto de Escritores Latinoamericanos y directora de la *Revista Hostosiana*, que presta especial atención al género de la poesía. Esta publicación periódica ha puesto al alcance de los lectores antologías bilingües de poetas latinoamericanos residentes en Estados Unidos, entre las que se incluye la escritora y actriz cubana Magali Alabau, quien continúa componiendo versos desde que se estableciera en Manhattan en 1966. La *Revista Hostosiana* recibe su título en recuerdo de Eugenio María de Hostos, que da nombre, a su vez, a un Community College de CUNY situado en el Bronx, con el que también sigue vinculado el profesor emérito Alfredo Villanueva Collado, poeta puertorriqueño.

1 Aunque escapa a los objetivos de este trabajo, no deben dejar de mencionarse los llamados Latino Studies, que investigan el impacto de la inmigración con origen latinoamericano a través de la memoria cultural de los Estados Unidos, con atención a las obras creadas por los descendientes nacidos en dicho territorio.

Desde el Máster en Escritura Creativa de NYU se edita la revista *Temporales*, una de cuyas secciones está dedicada desde sus inicios en 2017 al género de la poesía. Coordina sus páginas la profesora Lila Zemborain (Argentina), cuya *Poesía reunida (1989-2019)* ha aparecido bajo el título *Matrix lux* e ilustrada por ella misma. En *Temporales* han dejado su huella estudiantes de la titulación como la uruguaya Fernanda Trías, incluida, por ejemplo, en la antología digital *20/40: Veinte autores latinoamericanos radicados en Estados Unidos menores de cuarenta años*, a cargo de Antonio Díaz Oliva. De dicho programa han surgido otros muchos nombres ineludibles de la poesía escrita en lengua española desde Nueva York en estos momentos, caso de Juan Luis Landaeta (Venezuela). Autor de *Litoral central*, es además editor asociado de *Viceversa Magazine*, una publicación en línea que enarbola la diversidad y el origen común latinoamericano de sus colaboradores. Un equipo coordinador formado por Mariza Bafle, Flavia Romani, Mauro Bafle, el citado Juan Luis Landaeta y Juan David Aristizábal ofrece la nutrida agenda cultural de la ciudad, y abre sus páginas a entrevistas, crónicas urbanas y, cómo no, poesía. Uno de sus colaboradores ha sido Santiago Acosta, candidato a doctor en la Universidad de Columbia. Su poesía supone la puesta en papel de un compromiso ético con la crisis ecológica actual, que recientemente le valió el III Premio Ciudad y Naturaleza José Emilio Pacheco, otorgado por la Feria Internacional del Libro de Guadalajara (FIL).

Los bárbaros nació a partir de conversaciones alentadas en el Programa Doctoral de Latin American, Iberian and Latino Cultures (LAILAC) del Graduate Center de CUNY (antes Hispanic and Luso-Brazilian Literatures and Languages). Sus páginas, impresas a modo de monográficos que se compendian en tres entregas anuales, han dado cabida a poetas que compartieron pupitre con su incansable fundador, el peruano Ulises Gonzales, profesor de cine y periodismo en Lehman College (CUNY). Aunque la lista es ingente, entre ellas se citan la también peruana Lena Retamoso o la española Natalia Castro Picón. Todas ellas han compartido aulas con otras poetas que siguen paralelo recorrido, como la peruana Rocío del Águila Gracey o Cristina Elena Pardo, autora de *Mano que espeja*, con prólogo de Ana Gorriá. La última entrega de *Los Bárbaros*, cuya cubierta homenajea a Elvira Lindo y Antonio Muñoz Molina, referentes consagrados de la prosa neoyorquina en español durante las últimas décadas, añade otras firmas emergentes como el también español

Víctor Sierra o María José Zubieta, ambos profesores de NYU, y esta última, además, traductora.

Al abrigo de los primeros números de *Los bárbaros* surgió posteriormente la editorial Chatos inhumanos, de la mano del propio Gonzales, y de un grupo de socios formado por el colombiano Luis Henao, y las españolas Leire Leguina y Sara Cerdón. Si bien por el momento los títulos publicados pertenecen al género de la prosa, entre sus planes inmediatos figura la publicación de dos antologías bilingües: una recopilación mixta de textos procedentes de *Los bárbaros* y un florilegio poético. Entre quienes ya han cedido sus textos al sello neoyorquino y a la revista que supuso su caldo de cultivo se encuentra la madrileña Mercedes Cebrián, que dio cuenta en *Malgastar* de ese común sentimiento de encontrarse fuera de lugar, fruto del choque cultural que supusieron sus estancias en Filadelfia y Nueva York, donde leyó por primera vez su serie “Territorio moqueta” (Cebrián 2016: 23-31).

A las publicaciones seriadas, ya sean revistas o colecciones editoriales, se suman otros volúmenes de aparición puntual, como es el caso de la antología poética *Luna y panorama de los rascacielos. Poetas españoles en Nueva York* (2019), editada por Francisco Álvarez-Koki. Incluye, entre otros, al desaparecido Gonzalo Sobejano, a Inmaculada Lara Bonilla, Juan Navidad, Saida Santana, Tina Escaja, Ana Vidal y Marcos de la Fuente. El mismo editor, también con ayuda del Consulado General de España en Nueva York, había editado previamente *Piel palabra* (2003), otra recopilación en la que tuvieron cabida poemas de Odón Betanzos, el citado Sobejano, Hilario Barrero, Dionisio Cañas, Antonio Garrido Moraga, el propio Álvarez-Koki, Alfonso Armada, Josefina Infante y Marta López Luaces.

Traducciones y otras bondades del bilingüismo

La empresa de la traducción puede resultar desmoralizadora, puesto que solamente el tres por ciento de los libros publicados en los Estados Unidos de América son traducciones, es decir, solamente esa mínima proporción de los títulos que se dan a la imprenta en el país fueron escritos en una lengua diferente al inglés. Eso por no mencionar las traducciones intralingüísticas que se han producido en auténticos éxitos de venta de géneros ajenos a la poesía, caso

de la saga *Harry Potter*, por ejemplo. Pocos son los sellos editoriales que apuestan seriamente por la traducción al inglés de poesía escrita originalmente en español. Destaca, entre ellos, la labor de Ugly Duckling Presse desde Gowanus, Brooklyn, organización sin ánimo de lucro que puso en circulación traducciones al inglés de la poesía de Alejandra Pizarnik, por ejemplo. Aunque la prosa se lleva la palma, poetas como la neoyorquina Robin Myers han tratado de inclinar la balanza del lado de la lírica, dando lugar a enriquecedores intercambios como el suyo con Ezequiel Zaidenweg (Argentina). Mientras ella ha traducido a Cernuda o a Gonzalo Rojas, además de a Zaidenweg (2018), el argentino ha hecho lo propio con la obra de Myers, que se publicó en versión bilingüe tanto en España como en Estados Unidos (2016). Ezequiel Zaidenweg, que mantiene un activo blog de traducciones desde su domicilio en Brooklyn, es autor de una pseudo antología de ficción, *50 estados: 13 poetas contemporáneos de los Estados Unidos*, presentada como una muestra de poetas traducidos, que tiene más, en realidad, de artefacto propio.

El afán de conocimiento y el deseo por despertar el interés de los lectores ajenos al borboteo cultural norteamericano ha ocasionado un incremento notable de las publicaciones de poesía y de antologías poéticas traducidas. Algunos de quienes han contribuido con el trazado de dichos puentes bidireccionales son, además de traductores, profesores pertenecientes al ámbito académico o notables poetas de reconocida trayectoria. Ambas etiquetas corresponden al caso de María Negroni, que desde su época de estudiante en Columbia University y cobijada por los muros del Hungarian Pastry Shop (Negroni 2007: 7) se adentró en el paisaje de la investigación y, al mismo tiempo, de la traducción de varias poetas estadounidenses como Marianne Moore, Elizabeth Bishop, Anne Sexton, Sylvia Plath, Adrienne Rich, Louise Glück, Lorine Niedecker, Rosemarie Waldrop y Susan Howe, entre otras. Su elección, como la misma Negroni indica tanto en su primer libro de ensayos como en el prólogo a la antología *Diez poetas norteamericanas del siglo xx*, responde al trazado de una genealogía que sin duda alguna tiene su reflejo y sus resonancias en la práctica creadora de la antóloga y poeta nacida en Rosario:

He sido [...] en extremo arbitraria. Mis disquisiciones son autorretratos. En cada una de las poetas elegidas, creí ver dilemas compartidos, insubordinaciones y miedos conocidos y, a partir de ese postulado,

insuficiente y seguramente erróneo, no vacilé en proponer teorías y explicaciones que acaso yo sola necesite. Rescato, sin embargo, esos textos por lo que tienen de celebración: en ellos elijo una genealogía (Negroni 2007: 7).

La pasión por las mencionadas autoras norteamericanas es compartida por Berta García Faet (España), que antes de iniciar sus estudios doctorales en Brown University, Providence, estudió un máster en el City College de Harlem. Durante su estancia neoyorquina vio la luz su quinto libro, *La edad de merecer* (2015), publicado en España por La Bella Varsovia y traducido al inglés por Kelsi Vanada en 2018 para Song Bridge Press. Dicho sello se dedica en exclusiva a la traducción y publicación bilingüe de textos escritos originalmente en español, y tiene su sede en Iowa City. Allá irrigó por un tiempo sus extraordinarias *Raíces aéreas* la escritora y traductora Patricia Gonzalo de Jesús, cruzando sus pasos con la poeta Ana Merino, fundadora del máster en escritura creativa en español de la universidad de Iowa. Desde allí han escrito versos, también, Martín López Vega y Manuel Vilas, entre otros. Pero si se trata del apoyo al bilingüismo en poesía ofrecido por programas de escritura creativa, tampoco puede dejar de mencionarse el de Hofstra University, dirigido por el poeta Miguel Ángel Zapata, con profesores como Álvaro Enrígue.

De vuelta a la ciudad que nunca duerme, otros son los poetas consagrados a la docencia. Al oficio de traductor dedicó además buena parte de su tiempo Hilario Barrero (español), profesor del Borough of Manhattan Community College de la Universidad de la Ciudad de Nueva York y habitante de la ciudad desde finales de los años setenta. Una muestra de sus libros de poemas, *In tempore belli* (1999), *Agua y humo* (2010), *Libro de familia* (2011) y *Tinta china* (2014), fue compilada por la editorial Renacimiento bajo el título de *Educación nocturna*. Aunque escritos en prosa, en clave poética sigue ofreciendo sus diarios personales desde Brooklyn, el barrio alternativo por excelencia donde también reside Rolando Pérez, profesor de Hunter College (CUNY). Rolando veía publicada en la desaparecida Colección Tranatlántica de Amargord su libro *La comedia eléctrica* (2017). En versión de Óscar Curieses, esta revisión del *Inferno* de Dante bebe de la formación filosófica del autor, estudioso a partes iguales de Nietzsche y el neobarroco. La electricidad es ensalzada como elemento cumbre de nuestra cultura, que sostiene las bases

de los cimientos políticos y económicos actuales, motor de las relaciones humanas e ingrediente ineludible de las formas presentes de sociabilidad. Constituye un diálogo con la tradición y un reto filosófico sembrado de humor, que invita al diálogo con el lector a través de silencios, puntos suspensivos y codas que, a modo de anotaciones eruditas, ilustran con ecos de autores diversos esta obra coral.

Aunque bien mereciera una llamada de atención en el apartado que se ha dedicado a la organización de eventos públicos, otra que lleva a cabo desde hace algunos años una serie de lecturas bilingües es Marta López Luaces (España). Con su impulso ha tendido puentes entre poetas hispanohablantes y angloparlantes que comparten el campo literario norteamericano en muy diversas esferas y con un tráfico bidireccional. Por una parte, ha traducido al español a poetas norteamericanos como Robert Duncan y Dorothea Tanning, pero también destaca como traductora al inglés de poesía escrita en lengua española. Prueba de ello es la antología *New Poetry from Spain*, además de las múltiples publicaciones periódicas en las que han visto la luz sus propios poemas. Dirige una serie de lecturas bilingües (*Bilingual Poetry Readings*) que se vienen celebrando en la sede de Thompkins Square Park de la New York Public Library, a la que invita a poetas norteamericanos, latinoamericanos y españoles que leen sus creaciones en la lengua original, mientras se proyecta una versión al inglés o al español simultáneamente. Marta López Luaces es autora, entre otros, del libro de poesía *Después de la oscuridad* (2016).

Una de las poetas que ha compartido su obra en Thompkins Square es Ana Vidal Egea, doctora en Filología Hispánica por la UNED con una tesis sobre teatro femenino contemporáneo y colaboradora en *El País Semanal*. Su poemario *Dolores-Manhattan* fue finalista del Premio Adonais en 2014, para ser más tarde publicado en formato bilingüe por la editorial La fea burguesía. Consiste en una colección de poemas de base autobiográfica, cuyas divisiones vienen marcadas por el itinerario de la geografía vital de la autora: de la localidad murciana de Dolores de Pacheco, donde nació la autora, pasando por puntos intermedios del trayecto como Madrid o Edimburgo, a Nueva York, donde reside desde 2013, “un final salvaje” (Vidal 2016: 75). Con idénticos tintes experienciales dio a la imprenta el también bilingüe *Cuaderno de Asia* (2016), que presenta ecos del tiempo y el espacio en que se desarrolla su aclamado documental *Get married at the airport* (*Love and Alcohol on the run*). Su escritura

evoluciona hacia una voz personal siempre en aparente tránsito, salpicada de dolor e ironía, que recientemente ha deslumbrado con el poemario *Todo este espacio*, donde caben, entre otras preocupaciones actuales, Trump y las noticias de Corea del Norte (Vidal 2019: 71).

Algunas conclusiones

Como todo panorama, este que el lector ha tenido la bondad de sostener en sus manos es arbitrario y fortuito. Su canon circunstancial pretende ofrecer el retrato aproximado de varias generaciones de poetas que escriben en español desde la costa este de los Estados Unidos, pero mantienen la vista puesta en sus países de origen. Los lugares más repetidos de este exilio en clave poética son, sin duda, Cuba y Venezuela, por evidentes razones políticas. Un vistazo a la poesía escrita y publicada desde Nueva York en los años recientes revela una reivindicación de la pluralidad de voces que se dan cita en sus calles, así como de la confluencia de culturas que suponen un canto a la tolerancia. La diversidad es un rasgo constituyente de la identidad cultural literaria en el campo hispanohablante, que transita entre lenguas sin temor al préstamo o a las genealogías estancas. La poesía, un mecanismo idóneo para expresar el sentimiento de extrañeza y esa sensación constante de encontrarse fuera de sitio que comparte buena parte de estos poetas. Su mayor proeza es la resistencia y esa notoriedad que, cuando menos, justifica que nos preguntemos por lo que está sucediendo.

Probablemente estas disquisiciones, como dijera Negroni, también sean autorretratos. Si se han soslayado títulos importantes es porque el espacio es reducido y Nueva York, interminable. El tráfico urbano jamás se detiene, del mismo modo que sus agentes culturales no descansan. Todo marcha deprisa, también en la imprenta y el mundo digital. Por ello, y por tratarse de un panorama reciente, estas líneas tienen la particularidad de ser obsoletas a medida que se están escribiendo. Pero tienen el cariz de una propuesta, de una invitación a esa profusa nómina existente. Si se asoman, darán con lecturas diversas en cada calle, con versos como rellanos donde descansa el silencio, cuyo aliento a menudo responde al ajetreteado ritmo de la ciudad de los rascacielos. Allá encontrarán composiciones duras, cantos dolorosos de quien se aleja y arroja sus palabras como

un remordimiento; pero también poemas alegres, estrofas que celebran la libertad del que no se siente raro, la rebeldía de quien sueña poemas hasta que se cumpla el temido presagio: que “esta ciudad vertical se desplomará quizá de espaldas y entonces despertaremos” (Morand 1937: 185).

Bibliografía

- ABEND VAN DALEN, Raquel (2014): *Sobre las fábricas*. New York: Sudaquia.
 — (2018): *Una trinitaria encendida*. New York: Sudaquia.
- ÁLVAREZ-KOKI, FRANCISCO (2003): *Piel palabra*. New York: Consulado General de España.
 — (2019): *Luna y panorama de los rascacielos*. New York: Consulado General de España.
- BARRERO, Hilario (2017): *Educación nocturna*. Sevilla: Renacimiento.
- CAÑAS, Dionisio (1994): *Nueva York y los poetas hispanos*. Madrid: Cátedra.
- CEBRIÁN, Mercedes (2016): *Malgastar*. Madrid: La Bella Varsovia.
- DÍAZ OLIVA, Antonio (2013): *20/40: Veinte autores latinoamericanos radicados en Estados Unidos menores de cuarenta años*. Miami: Suburbano.
- DREYFUS, Mariela (2015): *Cuaderno músico; precedido de Morir es un arte*. Madrid: Amargord.
- GARCÍA FAET, Berta (2015): *La edad de merecer*. Madrid: La Bella Varsovia.
 — (2018): *The Eligible Age*. Trad. Kelsi Vanada. Iowa City: Song Bridge.
- GARCÍA LORCA, Federico (1996): *Obras completas. Poesía. Vol. 1. Edición de Miguel García-Posada*. Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.
- GONZALO DE JESÚS, Patricia (2016): *Raíces aéreas*. Madrid: La Bella Varsovia.
- LANDAETA, JUAN LUIS (2015): *Litoral central*. New York: Sudaquia.
- LARREA, Pedro (2016): *Manuscrito del hechicero*. Clayton: Valparaíso USA.
 — (2018): *La orilla libre/The Free Shore*. Trad. Zachary Rockwell. New York: New York Poetry.
- LIMA, Alex (2019): *Mesa de contentos*. Clayton: Valparaíso USA.
- LÓPEZ, Manuel Adrián (2016): “Poesía cubana en Harlem”, *El Diario de Nueva York*, 2 de junio.
- LÓPEZ, Silvina (1999): *La noche de los bueyes*. Madrid: Visor.
- LÓPEZ-LUACES, Marta (2016): *Después de la oscuridad*. Valencia, Pre-Textos.
- LÓPEZ-LUACES, Marta, Johnny LORENZ y Edwin M. LAMBOY (2012): *New Poetry from Spain. An Anthology*. Greenfield: Talisman House.

- MARTÍNEZ, Elena y FRANCISCO SOTO (2018): *Entre islas. Estudios sobre escritoras cubanas en Nueva York*. Valencia: Aduana Vieja.
- MORAND, Paul (1937): *Nueva York*. Trad. Julio Gómez de la Serna. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- MYERS, Robin (2016): *Lo demás*. Trad. Ezequiel Zaidenweg. Barcelona: Kriller71.
- NEIRA, Julio (2012): *Geometría y angustia. Poetas españoles en Nueva York*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- (2012): *Historia poética de Nueva York en la España contemporánea*. Madrid: Cátedra.
- NEGRONI, María (2007): *La pasión del exilio: diez poetas norteamericanas del siglo xx*. Buenos Aires: Bajo la Luna.
- NEUMAN, Andrés (2012): “Mother Naturae”, en Julio Neira (ed.). *Geometría y angustia. Poetas españoles en Nueva York*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, p. 152.
- PARDO, Cristina Elena (2017): *Mano que espeja*. Cartagena: Balduque.
- PÉREZ, Rolando (2017): *La comedia eléctrica*. Trad. Óscar Curieses. Madrid: Amargord.
- PRIETO, Julio (2013): *De masa menos; seguido de Bilingües*. Madrid: Amargord.
- (2018): *Marruecos*. Madrid: Amargord.
- ROFFÉ, Mercedes (2017): *El desierto y el oro (1987-2014)*. Santiago de Chile: RIL.
- SALAS, Adalber (2015): *Salvoconducto*. Valencia: Pre-Textos.
- (2016): *Río en blanco*. New York: Sudaquia.
- VIDAL EGEA, Ana (2016): *Cuaderno de Asia*. Madrid: Amargord.
- (2016): *Dolores-Manhattan*. Murcia: La Fea Burguesía.
- (2019): *Todo este espacio*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- VICUÑA, Cecilia (2016): *Lo precario. Antología mínima (1966-2016)*. Madrid: Amargord.
- ZAIDENWEG, Ezequiel (2018): *Lyric Poetry is Dead*. Trad. Robin Myers. [Phoenix] Cardboard House.
- (2018): *50 estados: 13 poetas contemporáneos de Estados Unidos*. Buenos Aires: Bajo la Luna.
- ZEMBORAIN, Lila (2019): *Matrix Lux. Poesía reunida (1989-2019)*. Buenos Aires: Bajo la Luna.
- ZURITA, Raúl (2009): *Cuadernos de guerra*. Madrid: Amargord.

Algunas poéticas disidentes en el Uruguay de finales del siglo xx y principios del xxi: Clemente Padín, Luis Bravo y Maca

MARÍA JOSÉ BRUÑA BRAGADO
Universidad de Salamanca

*Sin dejar de ser lenguaje —sentido y transmisión del sentido—
el poema es algo que está más allá del lenguaje.*

Octavio Paz

La voz del poema es escritura que encuentra su tono y nos habla.

Jacques Lacan

Un poco de historia

En Uruguay la poesía ha ocupado siempre un espacio privilegiado. Es abrumadora la lista de publicaciones que salen a la luz anualmente. Se trata tanto de producciones individuales —muy valiosos han sido los aportes tanto del proyecto *Artefato* o *La Propia Cartonera* que desafiaron la crisis de 2001, y, posteriormente, de las editoriales

HUM y Estuario— como de compilaciones colectivas —En el camino de los perros. Antología virtual de poetas uruguayos ultrajóvenes (Estuario, 2018) a cargo de Hoski y Uruguachas. Poéticas en Uruguay 2018 (La Coqueta Editora, 2018), coordinada por Martín Barea Mattos, son dos de las más recientes antologías—; de libros editados de modo convencional como de *plaquettes* artesanales cercanas a los “ready-made” de Duchamp o la artista *dadá* Elsa von Freitag; de libros en papel como de documentos sonoros, gráficos o artefactos, objetos artísticos polivalentes. Esta fecundidad de la lírica no se ciñe exclusivamente al espacio editorial o a la dimensión impresa o tangible de la escritura, sino que es constatable asimismo un fenómeno paralelo vinculado a la oralidad, lo conversacional y popular, que se manifiesta en lecturas, cenáculos, sesiones radiofónicas de *slam*, performances, tertulias, rondas, encuentros, festivales que literalmente invaden el espacio público montevideano desde principios del siglo xx, de la Torre de los Panoramas del Novecientos de Rodó y Herrera y Reissig hasta hoy día, con el solo paréntesis de la dictadura cívico-militar (1973-1985). Si es cierto que la poesía ha podido estar en el centro de la escena sociocultural, no lo es menos que ha estado siempre bajo la mirada crítica y exigente de quienes rechazaban y no bajaban la guardia ante una pseudo cultura legitimada muchas veces desde las esferas del poder. Así, se observa en el panorama literario, y poético-artístico en particular, un movimiento pendular entre una cierta legitimación oficial de la poesía y la necesidad de una autocritica exigente por parte de los propios escritores, artistas y lecto-espectadores —por seguir la terminología propuesta por Vicente Luis Mora (2012)—. Baste citar la clásica antología que publicó Julio J. Casal a mediados del siglo pasado para ilustrarlo: bajo el título *Exposición de la poesía uruguaya desde sus orígenes hasta 1940*, la pretensión de publicar, de manera exhaustiva, a todos los poetas uruguayos supuso que, de un modo manifiestamente mordaz, el texto fuera conocido como “guía telefónica de la poesía uruguaya”. Este hecho funciona todavía hoy como símbolo de un fenómeno singular y paradójico característico de la producción literaria uruguaya: una escritura prolífica que desafía la pequeñez del medio, a la vez que un ejercicio de autoanálisis lúcido y nada indulgente, atento siempre a los peligros que representa una facilidad excesiva.

Era difícil, casi una temeridad, el surgimiento de una generación poética sólida tras la importancia radical de la Generación del Nove-

cientos y el peso intelectual y teórico que la Generación del 45 (con su seña distintiva del periodismo cultural o la crítica académica, y que contó con nombres del relieve de Ida Vitale, Mario Benedetti, Sarandy Cabrera, Amanda Berenguer, Idea Vilariño o Ángel Rama) había tenido. Por ello, el crítico y poeta Luis Bravo prefiere, en su imprescindible ensayo *Voz y palabra. Historia transversal de la poesía uruguaya (1950-1973)* (2012), que me consta tendrá una inmediata segunda parte, el vocablo “promoción” o “poetas de los 60” para los autores más señeros que destacan en esa década, promoción que abarcaría, a decir de Bravo, tres corrientes —“poéticas de la temporalidad”, con influencia de Machado y los clásicos españoles, “poéticas comunicantes” y “poéticas disidentes”; entre estas últimas estarían, por cierto, los estilos de proliferación y condensación, el neobarroco o la síntesis que practicarían Marosa di Giorgio, Roberto Echavarren, Enrique Fierro, y que disienten con la comunicación inmediata de la palabra poética a lo Benedetti (Bravo 2012: 79-145)—. La política, al calor de la Revolución Cubana que atraviesa de modo fulgurante el continente y el interés por la oralidad, la música popular, el folklore o lo rural están muy presentes en los poetas del sesenta. Interesa de autores como Benedetti, Cristina Meneghetti o Miguel Padilla su espejo en la producción poética oriental de hoy en forma de fascinación por lo coloquial, lo local, lo suburbial y cierto deseo de comunicabilidad —que no es necesariamente ausencia de rigor lingüístico o formal—, así como la censura ideológica inteligente de una realidad precaria que también es tomada hoy por las generaciones más jóvenes, aunque pasándola por un ejercicio lúdico, irreverente, revulsivo y autorreflexivo mayor. “Poetas de la resistencia” o “restauración cultural” son expresiones acuñadas por Achugar (1992) y Bravo para referirse a los años ochenta, fundacionales y cruciales también para los poetas que escriben en el siglo XXI. 1985 marca el final de la dictadura y supone un punto de inflexión y también de partida hacia nuevas estéticas polisémicas y elípticas —Eduardo Milán, Víctor Cunha, Roberto Appratto, Alfredo Fressia, Helena Corbellini, Rafael Courtoisie— tras el silenciamiento y la censura, tras, en muchos casos, la diáspora obligada —el caso de Clemente Padín es emblemático—. En una segunda fase, que iría de 1986 a 1989 y se denomina “movida contracultural”, tendríamos a autores como Lalo Barrubia, Andrea Blanqué, Ana Cheveski, Silvia Guerra, Hebert Benítez, Thiago Rocca, Sabela de Tezanos o Isabel

de la Fuente que trabajan con la performance y el libro-objeto, el videoclip y lo híbrido. Las tendencias estéticas que convergen hoy son, entonces, de alguna manera, hijas del periodo de la posdictadura, de los años ochenta, pero también de las dinámicas conversacionales, del auge del folklore —Walsh, Jara, Parra, Yupanqui, Mateo— y el sustrato popular rescatado en los sesenta.

Me interesa subrayar en este trabajo una línea muy marcada de la poesía contemporánea en el Uruguay que tiene que ver, por un lado, con lo (audio) visual y tipográfico, por otro —y ambas vertientes no se contradicen sino que se cruzan, convergen y fusionan—, con la pura oralidad, la música, la interpretación, la performance o “puesta en voz” (Bravo). Ya no se trata de crear una lengua nueva en la existente a partir de la palabra escrita en exclusiva, sino de poner en jaque al lenguaje asediándolo, exprimiéndolo, retoriéndolo, multiplicándolo a partir de lo plástico, lo performático, lo sonoro, lo interpretativo y con ello conseguir un alcance que también es político. Esto no es totalmente nuevo u original, aunque esté en sintonía con los tiempos interdisciplinarios que vivimos, y justo es remitirnos a la tradición, a los precursores o pioneros.

Recordemos a Julio Herrera y Reissig fotografiándose inyectándose morfina, recordemos la conciencia de autora moderna de Delmira Agustini quien trata de entrar en el campo cultural masculino proyectando diversas imágenes de sí misma —burguesa, *femme fatale*, dandi, bohemia, mujer moderna— que contribuyeron a su fetichización, recordemos el chaleco agujerado por una bala del pintoresco Roberto de las Carreras; recordemos, por ejemplo, unas décadas más tarde, en 1949, el recital-performático que dieron el neovanguardista Humberto Megget y Lucy Parrilla —Moskovics— en la Asociación Cristiana de Jóvenes, en el que leyeron de espaldas al público con las reticencias y críticas, por cierto, de Idea Vilariño, quien valoraba los poemas en papel que dieron origen a la performance pero no tanto el gesto transgresor y reflexivo, metartístico, contestatario, la “boutade” que ha sido estudiada por Rocca y Bravo. Antes del siglo XXI, entonces, mucho antes de la década de los ochenta de los XX, en los sesenta, como hemos señalado, la palabra había tomado la calle, invadido el espacio público en los cafés, teatros, librerías, boliches y los recitales *amateurs* o profesionales se multiplicaban. Ciertamente, es única la omnipresencia de la poesía en el medio urbano montevideano todavía hoy, así como el corporativismo y el colectivismo

o cooperación social a la hora de entender la misma, aunque reciba críticas como la de considerar que se produce una pérdida del aura —“banalización de las estructuras”, según Hebert Benítez Pezzolano (2007)— pero solo en ocasiones muy puntuales, del criterio de calidad estética. Esta popularización del fenómeno poético es muy reveladora también de la intersección y borramiento de límites entre alta cultura y cultura popular específica de nuestros tiempos postmodernos. La interdisciplinariedad entre géneros artísticos —pintura, videoarte, teatro, danza, música, performance— es una de las características más peculiares de esta resbaladiza postmodernidad y Uruguay es un ejemplo paradigmático de una convivencia sin estridencias de manifestaciones de toda índole. Con un espíritu experimental y desinhibido, descarado, los más jóvenes combinan la provocación de un blog personal contestatario con poemas recitados y plasmados en ediciones con códigos QR, el videoclip con la estética del arte plástico publicitario, polivalente, plural, multicultural, el rap con el surrealismo o el absurdo. Esta tendencia heterogénea, híbrida, contracultural —entendido el término como ir en contra de cualquier institución y de los pensamientos considerados hegemónicos, dominantes en una época— tiene sus propias editoriales, revistas alternativas y espacios para recitales herederos del Cabaret Voltaire, como Arte en la lona, El circo de Montevideo o Arte de Marte, pero ha estado representada, fundamentalmente, por “De puño y letra”, ciclo de Roberto Genta, la tertulia “Caramelos y pimientos” organizada por Isabel de la Fuente y, sobre todo, durante más de diez años por la “Ronda de poetas”, ciclo de lecturas, performances y recitales dirigido desde 2005 con inteligencia y sin perder un ápice de frescura e irreverencia por el poeta y gestor cultural Martín Barea Mattos, fundador y coordinador asimismo del Mundial Poético de Montevideo (2013, 2016, 2017 y 2018) en cuya última y exitosa edición la performance tuvo un lugar central —consúltese *Brecha* 23/11/2018—. En suma, poesía comunitaria, escrita y actuada de forma colectiva en el marco de proyectos plurales, dinámicos, abiertos que tienen mucho de proliferantes y subversivos también —frente a la fatiga de lo exclusivamente referencial-comunitario y panfletario— pero que siempre pone en el centro de la escena el lenguaje, y poesía que se cruza siempre con dimensiones plásticas, teatrales, políticas en un rico mestizaje de géneros y disciplinas son dos de los rasgos más representativos de la creación uruguaya hoy.

Oralidad, sonoridad performativa, puesta en voz

“La puesta en voz”, concepto asentado desde una perspectiva teórica por el poeta y crítico Luis Bravo en el Uruguay, muestra una complejidad y proyección inaudita que ya intuía, nos dice, Ángel Rama en 1969:

[...] La palabra como medida musical y la música como palabra significante, un creador que los cultos llamarían interdisciplinario, pero que es simplemente el poeta antiguo de siempre. Como empieza casi desde cero, no debe sorprendernos la torpeza frecuente de su invención: descubriendo su presente urgido descubrirá a la vez la gran tradición a la que pertenece y lo augusto de un ministerio que le parece casi humilde [...] (Bravo 2012: 158).

La puesta en voz de un poema se centra en la materialidad fónica, lo que implica tener en cuenta aspectos como la elocución, el tono e infinidad de otros elementos extratextuales que lo vertebran como apuesta diferente. El poema que se presenta ante el público ha sido creado para sonar, ha sido escrito para ser recreado verbalmente con la voz —con flexiones de canto a veces— y en ocasiones se puede combinar con otros instrumentos musicales —en la tradición trovadoresca medieval—. En cualquier caso, el poema recupera en su performance sonora, eufónica, aliterada, sinestésica, algo que le es propio: ser materia de lenguaje compuesta para ser dicha, teniendo en cuenta para ello tanto la destreza de la voz que lo dice como el oído de quien lo escucha. En tal sentido, la “voz” del poema es un fenómeno o manifestación dialógica. En la puesta en voz intervienen cualidades rítmicas, silencios, inflexiones y modulaciones que, desde su origen, tienen en cuenta la receptividad y participación activa de un otro, la implicación y reacción empática, colaborativa de la audiencia. Roger Chartier denomina, de hecho, nos recuerda Bravo, “lectores-oralizadores” a los asistentes a una *performance* de poesía, pues no consumen pasivamente el discurso, sino que interactúan en su “actualización textual” (Bravo 2012: 158-159). La inminencia de un texto puesto en voz no es un estado sino una disposición dinámica y crítica de uno y otro lado. Cuando la puesta en voz se da en vivo, lo cual es su aspiración natural, está mediatizada por múltiples elementos para y extralingüísticos (espacio, luz, gestua-

lidad, canales de audición, vestuario, aspectos tecnológicos); si bien el poeta puede trabajar o no con tales variables, jamás debería ignorar su existencia, pues estos condicionan la significación y proyecciones del poema en el soporte oral.

La puesta en voz es, por tanto, siempre una acción performativa, en tanto que se inscribe de una manera única en un espacio-tiempo, en el que la palabra dicha, recitada o cantada adquiere el valor de acontecimiento o experiencia, un intercambio con la audiencia. Los poemas son lo que “ocurre” cuando su puesta en voz ha sido conscientemente elaborada y esa plasticidad los convierte en algo fresco, singular e irreplicable.

La tradición oral de la poesía (el rapsoda, el trovador, el poeta-juglar) parece muchas veces lejana de la labor del “poeta moderno”, comprendido este como aquel que solo “escribe” para ser leído en el soporte visual. Dicha constrictión, determinada por la mediación tecnológica de la impresión en papel debe ser puesta en cuestión si el poeta pretende articular el arte de la *puesta en voz*. Por supuesto que es válida la lectura mimética y mental del texto, pero mucho más completa y llena de resonancias, potencialidades y proyecciones es una representación o actuación de la palabra que da valor añadido a lo escrito: enriquece, desvía, multiplica y hace extraordinario el texto, lo convierte en acto, en algo que pasa, que acontece, que sucede, en experiencia entendida como ‘facultad de vivir, presenciar o sentir acontecimientos y circunstancias con cierta profundidad y de extraer conocimiento de dichas vivencias’¹; lo transforma en un animal vivo que se metamorfosea, se excede y nunca se repite.

1 Definición personal, inspirada en las percepciones de Giorgio Agamben (2011). A continuación, adjunto dos definiciones más académicas proporcionadas por el DLE o Wikipedia: “Experiencia (del lat. *Experientia*) 1. f. Hecho de haber sentido, conocido o presenciado alguien o algo. 2. f. Práctica prolongada que proporciona conocimiento o habilidad para hacer algo. 3. f. Conocimiento de la vida adquirido por las circunstancias o situaciones vividas. 4. f. Circunstancia o acontecimiento vivido por una persona” (<www.rae.es>, consulta: 22/10/2018). “Experiencia (del lat. *Experiri*, ‘comprobar’). Forma de conocimiento o habilidad derivados de la observación, de la vivencia de un evento o proveniente de las cosas que suceden en la vida” (<www.wikipedia.com>, consulta: 22/10/2018).

Algunos nombres: Clemente Padín, Luis Bravo, Maca

Hay algunos poetas punteros y precursores en el Uruguay que trabajan en grupo con nuevos soportes y con la experimentación del lenguaje, lo sonoro y la performance de manera programática. Podríamos citar desde Francisco Acuña de Figueroa a los grafismos de Torres García, los desafíos vanguardistas, futuristas de Alfredo Mario Ferreiro o los ideogramas de Amanda Berenguer, los trabajos asemánticos y caligráficos de Julio Campal, uno de los impulsores primero en Uruguay, luego en España de la poesía experimental o los desbordes del signo practicados más tarde por Clemente Padín, Juan Ángel Italiano y Eduardo Milán.

Me centro ahora en Juan Ángel Italiano, Luis Bravo y Maca que han tenido una influencia enorme en autores más jóvenes que publican ya en el siglo *xxi* la mayor parte de su obra, como José Manuel Barrios, Lalo Barrubia, Martín Barea Mattos, Claudia Campos, Lucía Delbene, Gabriel Richieri, Ernesto Rizzo, Ana Strauss, Melisa Machado, Claudio Burguez, Hoski, Santiago Pereira, Laura Alonso, Omar Tagore, María Laura Pintos, Claudia Magliano, Palacio Gamboa, Sebastián Rivero, Martín Cerisola, Paola Gallo o Alicia Preza. Los tres artistas hacen trabajo colectivo y comunitario a partir de la puesta en voz, lo plástico o el letrismo y la “performance” y muestran cómo a partir de la renovación de los soportes y el apoyo en las nuevas tecnologías se puede conseguir renovar la experiencia, se puede hacer política incluso en estos tiempos posthegemónicos apocalípticos o descreídos. Desde ese cambio de paradigma que implica la irrupción de la cultura de la imagen frente al anterior predominio del logos —como bien intuyeron Aby Warburg y más tarde McLuhan y *malgré* Virilio o Baudrillard²—, se han modificado los medios, los modos, los instrumentos, el canal, y esa transferencia “diferida” del conocimiento puede propiciar una transformación sustancial en el sujeto receptor. Así, por ejemplo, tenemos el audio o trabajo experimental sonoro de Juan Ángel Italiano y Luis Bravo llamado “Fonozoo Ferreiro. Recital polifónico-sinoprofiláctico” (2017), que se inspira en el ya citado poeta vanguardista Alfredo

2 La línea antiimagológica está, pues, representada, entre otros, por Virilio y Baudrillard, quienes afirman que las imágenes son “asesinas de lo real” o suponen un creciente proceso de “desrealización” del mundo.

Mario Ferreiro, para salirse libremente de las leyes del mercado y el mundo editorial convencional —y solo por eso ya es una apuesta político-artística— desde su misma concepción hasta su distribución y recepción —vía internet—.

Clemente Padín es una referencia inexcusable para los actuales poetas que desarrollan un trabajo cada vez más multimediático, interartístico, ecléctico e híbrido. Constituye un revulsivo para problematizar las nociones centro/periferia, alta cultura/cultura popular, literatura/plástica y una forma de resistencia artístico-política —para vivir de otra manera hay que decir o crear de otra manera— frente a una cada vez más homogénea y fosilizante “cultura global”. Personifica Padín cómo el cambio, el giro a lo visual ha afectado, sobre todo, a las dinámicas de creación, las estructuras y los lenguajes, así como ha influido en todo lo que concierne a los mecanismos de producción, distribución y consumo, revitalizados a través de estrategias alternativas. En definitiva, es constatable que la preeminencia de la iconosfera ha cambiado nuestra vida y se ha revelado en algunos casos como generadora de “experiencia”, en el sentido que le da Agamben (2011), además de dar un vuelco interesante a las industrias culturales y a ciertas prácticas sociales y educativas. Para conocer esta deriva performática y visual de la poesía uruguaya que encarna Padín habría que leer las compilaciones del profesor Argañaraz: *Poesía visual uruguaya* (1986) y *Poesía latinoamericana de vanguardia: De la poesía concreta a la poesía inobjetal* (1992). Poeta, artista multimedial, performer, videasta, se inició en la revulsiva publicación *Los huevos del Plata* (1965-1969). Prosigue con *Ovum 10 y Ovum* (1969-1975), referentes de la entrada de la poesía experimental internacional en el medio local. Padín fue catalizador fundamental para la puesta en contacto de diversas corrientes de neovanguardia en el Uruguay de 1960, de los más variados discursos. De hecho, apenas tiene libros de discurso estrictamente verbal. Su primer poema experimental fue *El descubrimiento del fuego*, uno de los pocos textos fónicos compuestos en el Uruguay hasta el presente. En 1969 presentó, junto a Francisco Accame, la Primera Audición de Poesía Fónica en el Teatro Millington Drake, en la décima Feria de Libros y Grabados, organizada por Nancy Bacelo y en la Exposición Internacional de la nueva Poesía en la Galería U, dirigida por Enrique Gómez. Contribuyó también a difundir en Uruguay el concretismo en la década de los sesenta. La imbricación entre poesía y artes plásticas lo llevará a una concepción del signo gráfico cuya

obra recibe el nombre de *Signografías y textos* (1970). El objetivo fue llevar la manifestación poética a su mínima expresión: la letra. En los setenta Padín introdujo el arte performático concibiéndolo como un “arte de la acción”. Realizó su primera acción pública en la explanada de la Universidad de la República; la tituló desde la polémica consigna de Lautréamont “La poesía debe ser hecha por todos” (1970). Su alcance conceptual gira en torno a las relaciones obra/espectador, alta cultura/cultura popular, arte/política. Padín ha ido multiplicando sus experimentaciones y fue uno de los primeros en asimilar el lenguaje del vídeo para proyectarlo al arte multimedial del trabajo en la red. Su constante presencia internacional en eventos, festivales, congresos y exposiciones hacen que sea un referente mundial de la performance uruguaya. Sus intervenciones, en el seno de un capitalismo que parece impedir el juego, lo lúdico y el descubrimiento, combinan un marcado tono de denuncia en torno a la defensa de la paz, los derechos humanos, la equidad, la conciencia ecológica con una metarreflexión teórica sobre los sistemas de representación y los medios de comunicación artística siempre desde una puesta en práctica imaginativa. En tal sentido, Padín se inscribe en el “artivismo”, corriente que como indica el neologismo, difundido por la teórica española Laura Baigorri surge de la fusión de arte y activismo en obras que articulan proyectos alternativos con intención crítica de alcance socializador —pensemos en Banksy—. Indaga y experimenta Padín tanto con soportes tecnológicos como con nuevos lenguajes discursivos y así produce un impacto en el pensamiento. Su práctica discursivo-artístico-política muestra una posición autocrítica, consciente, disidente, polifónica y enormemente creativa.

Luis Bravo, poeta, *performer*, ensayista, crítico literario y profesor universitario, integró la generación del ochenta junto a otros poetas con los que fundó Grupo Uno, que representaba lo más vanguardista del medio local a través de performances propias de la contracultura de los setenta y con influencia clara de la poesía concreta brasileña y su simbiótica fusión de texto e imagen, y es otro de los nombres imprescindibles. Entre sus libros de poesía destacan *Puesto encima el corazón en llamas* (1984), *Claraboya sos la luna*, plaquette/cassette (1984), *Hojas al viento* (1996), *Árbol veloz* (obra multimedia en cdrom y libro), *31/13* (13 poemas del manifiesto de Vicente Huidobro de 1931 a las 13 letras de Clemente Padín), *Liquen* (2003), *Intemperie* (2005) y *Algo pasa por la voz* (2009). Bravo es impulsor fundamental de la poesía de puesta en

voz en el Uruguay de hoy y muy conectadas con ella están las sesiones de *slam* que organiza y dinamiza. El *slam*, ese ring de voces poéticas entrenadas, esa payada improvisada de versos sin instrumento, esa pelea de gallos espontánea en el escenario o de una voz fusionada con el micrófono que se dirige a una audiencia siempre activa, que opina sin pudor, como en el actual programa radiofónico *Todo Pasa* de Océano FM. El programa es una reminiscencia sonora que se emparenta con los combates de poesía en varios *rounds* realizados en la década del ochenta en un club de jazz de la ciudad de Chicago, pero se parece también a la tradición vasca de los *bertsolaris* y al duelo musical del rap. Dice Bravo en el prólogo del libro a que dio lugar la competición de *Todo pasa*:

Slam es un término onomatopéyico que remite a un ‘ruido fuerte’, un portazo por ejemplo: ¡slam!, algo más enojado y menos musical que su precedente beat, ese golpecito rítmico, como el del corazón. En gran medida el Slam es la modalidad poética sucesora de la mítica corriente Beat liderada por Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs y Ferlinghetti [...]. La contienda está en la base del Slam. El Slam permite poner en juego el cuerpo, la voz, permite que se introduzca la memoria, la dramatización, el canto y permite la transgresión, la parodia, lo lúdico pero también lo social, lo político. Según Bravo es una “sublimación verbal del duelo a muerte”. Tiene requisitos: el tiempo —tres minutos—, la autoría de quien lo interpreta, no se pueden usar otros lenguajes expresivos —ni música ni escenografía— pero sí se pueden hacer ruidos con el cuerpo. El público es, además, quien decide. Arte y juego se mezclan. Acaba con los límites, y esto es lo que más me interesa, entre alta cultura y cultura popular. Tiene que ver con el barrio, con lo suburbial. Es el arte de la palabra hablada (*spoken word*) y la puesta poética en voz alta (*slam*). Estas performances hacen de la palabra un instrumento de creación personal, popular (Bravo 2017: 6-7).

Lo más interesante y revulsivo del *slam* y la puesta en voz es, de nuevo, esa doble faz: política y simultáneamente estética y extraordinariamente lúdica. En realidad, el trasvase a la red y a los medios de comunicación (radio, televisión) del “capital simbólico”, que constituye una nueva forma de dominación bajo el barniz de la “distinción” según Bourdieu (1988), está a la orden del día³, así como sigue

3 Bourdieu mantiene posiciones muy críticas sobre los medios de comunicación (sobre todo acerca de la televisión). Es conocida la tesis de Bourdieu según la

vigente la desasosegante reflexión de Guy Debord a propósito del carácter “espectacular” de la civilización contemporánea, acerca de hasta qué punto la política, la economía y el pensamiento se han transformado en una “inmensa acumulación de espectáculos” (Debord 1967), en los que la mercancía y el capital mismo asumen la forma mediática de la imagen y el sonido. El ritmo de la sociedad de consumo capitalista es tan vertiginoso que la era visual no puede más que reafirmar el “estado líquido”, Bauman dixit (2003), como única manera, y manera precaria, de adaptarse a lo nuevo, a ese presente continuo, evitando caer así en la temible “desactualización”. En este sentido, no faltan, sin embargo, ideólogos o pensadores, artistas —Bravo e Italiano son dos de ellos— que, más integrados que apocalípticos, construyen, reconfiguran o traducen nuevos modos de significación política, simbólica desde las nuevas tecnologías, que captan y ahondan en ese espíritu de época veloz, dominado por lo visual y sonoro en que estamos ya inmersos. Se trata, en suma, en primera instancia, de aceptar, comprender y adaptarse a los nuevos tiempos y sus posibilidades; y en segundo lugar, de evitar que la cultura o pensamiento “menor” o de resistencia corra el riesgo de convertirse en un instrumento de la barbarie mediática totalitaria y se diluya en la misma; se trata de evitar que la cultura se convierta en ese medio en el que prosperan las formas inteligentes de la nueva barbarie, como consigna Didi-Huberman (2012). En todo caso, resulta anacrónico defender, como Adorno quería, la alta cultura y el arte de vanguardia de la cultura de masas. Bravo nos muestra con su proyecto de la puesta en voz y en escena que los límites son quebradizos, las fronteras inestables y que se puede hacer política y crear experiencia, espectáculo en el seno mismo de los *mass media* neoliberales.

La poesía visual es una manifestación artística en la que la imagen, el elemento plástico, en todos sus dominios, técnicas y soportes, predomina sobre el resto de los componentes. Esta forma de poesía no verbal constituye un género propio y sus creadores

cual todos los capitales manifiestan su efectividad bajo la condición del disimulo, del fingimiento o la creencia de su no cualidad económica. Bourdieu pone el énfasis en la posición de dominio para imponer sus producciones culturales y simbólicas. Habla de “violencia simbólica” y de “habitus” como el “conjunto de las formas de obrar, pensar y sentir que están originadas por la posición que ocupa una persona en la estructura social”.

y cultivadores se mueven en los intersticios de disciplinas como la pintura, la acción poética, el teatro, la música y la misma lírica discursiva, dando lugar a diversas formas: poesía visual (concretismo, letrismo, semiótica), poesía objetual, poesía fonética, poesía sonora, poema acción, etc. El letrismo fue un movimiento poético de vanguardia crucial para entender la creación de Maca, tercer autor del campo experimental uruguayo al que nos referiremos en este trabajo. El letrismo fue ideado por el poeta rumano Isidore Isou, quien publicó un manifiesto en 1945, en el cual propugnó un nuevo tipo de poesía atenta solo al valor sonoro de las palabras, no a su significado. Este manifiesto comenzó a circular en su país natal, para posteriormente llegar a París, donde el letrismo viviría su mayor esplendor —los caligramas de Apollinaire están en su base y en su desarrollo posterior tenemos nombres como los de Brossa, Ullán o Pino—. Los letristas crean construcciones sonoras en las que solo el valor estético de las palabras, las sílabas o incluso las onomatopeyas sin valor imitativo son tomadas en cuenta, con lo cual acercan la poesía a la música. Los letristas intentan también que su movimiento abarque todas las artes con el objetivo de que la emoción estética llegue de forma inmediata sin que sea necesario decodificar el texto y su composición. Maca —Gustavo Wojciechowski— es ilustrador, artista plástico, poeta visual, diseñador gráfico y profesor en la Universidad ORT de Montevideo donde enseña diseño y tipografía. Fundó en 2004 la editorial Yaugurú e integró el grupo de trabajo y sello editorial Ediciones de UNO y el panfleto de agitación cultural *La Oreja Cortada*. En 2002 publicó su libro *TIPOGRAFÍA, poemas&polacos* (Argonauta, Buenos Aires, reeditado en 2005 y 2010), el cual fue seleccionado por el Type Director Club de New York, obtuvo el Certificate of Typographic Excellence y participó del anuario *Typography 25* y de la exposición itinerante por Estados Unidos, Canadá, Europa y Japón. Posteriormente publicó *Aquí debería ir el título (caja de poesía visual)* (Yaugurú, Montevideo, 2008), una especie de libro o caja de poesía visual y tipográfica. Su obra se compone asimismo de los títulos: *Zafiro (yo solo quería ser el cantante de una banda de rock and roll)* (novela, 1989); *M, textículos y contumacias* (1994); *Abisinia entre otras cosas que pude haber escrito y hoy ya no recuerdo* (2009); *De entonces acá* (2011); *Patria y otros poemas electOrales* (2014) y *Esto no es un libro de poemas* (2015). Los beatniks, Oliverio Girondo, Ungaretti, Vallejo o Bob Dylan están entre sus referentes. La poesía concreta brasileña o

el grupo OULIPO con sus consignas también laten de fondo. Digresión poético-política a base de la tipografía helvética, poemas cortados que hay que leer pasando la página, tipografías superpuestas que impiden toda lectura y convierten los textos en ilegibles, letras a la inversa o que deben ser leídas en espejo. Esta es la propuesta de Maca. La parodia, el juego, lo lúdico siempre detrás pero también lo ácido, la burla, la sátira a través de collages con fotografías. Textos metapoéticos, fragmentos, letras rotas que son dibujos, juegos de palabras, paronomasias, aliteraciones, eufonías, disparates verbales y derivas neobarrocas, neobarrosas: “La casa ex seria / El serio se rió / La cosa es siria”. Cito de las solapas de la edición argentina de *Tipografía, poemas&polacos* (Wolkowicz Editores):

Me gustan las letras, la forma de las letras, la tipografía con la cual escribí algunos textos transformados en libros, generalmente de poesía, aunque también una novela y algunos entretenimientos de palabra. Es decir: he escrito algunos libros, edité otros (bastantes más de los que pudiera escribir) y tuve la suerte de diseñar muchísimos más aún... De entre ellos, *Tipografía, poemas&polacos*, me alegra que se consiga por esta editorial. Y con esto ya llegué a la cantidad de líneas (13, como la cantidad de letras de mi apellido) que me había propuesto el editor (Wojciechowski 2017).

La poética visual cuenta, entonces, con uno de sus máximos experimentadores, lúdico pero también político, en Maca. Es una experiencia de lectura diferente a la poesía tradicional. Maca conjuga estas tradiciones de ruptura y crea un infinito juego hipertextual, sintético y lúdico. Lo visual o espacial tiene la misma importancia que la rima o el ritmo de la lírica. La disposición del texto sobre la hoja es fundamental e introduce otros elementos significantes no lingüísticos: dibujos geométricos, letras, colores, fotografías. El campo poético se extiende a la composición gráfica del texto. Manipula elementos fónicos, semánticos y ópticos del lenguaje y construye un artefacto texto-visual combinatorio que bebe de las vanguardias —surrealismo, futurismo, dadaísmo—, del OULIPO y la escuela patafísica, del neobarroco y la poesía concreta de Haroldo de Campos, Augusto de Campos o Décio Pignatari, Noigandres con sus ideogramas, signos esquemáticos no lingüísticos que representan mensajes simples —con Mallarmé, Apollinaire, Pound, Cummings en su origen—, Brossa, Ullán o Francisco Pino. La potencia-

lidad de su poesía es evidente. El campo poético se extiende de esa manera hacia la composición gráfica y sonora del texto.

Y hasta aquí llega nuestro repaso por algunas formas poéticas disidentes en el Uruguay contemporáneo.

Bibliografía

- ACHUGAR, Hugo (1992): *La balsa de la medusa. Ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay*. Montevideo: Trilce.
- ARGAÑARAZ, N. N. (1986): *Poesía visual uruguaya*. Montevideo: Mario Zanocchi.
- (1992): *Poesía latinoamericana de vanguardia: De la poesía concreta a la poesía inobjetal*. Montevideo: O Dos.
- AGAMBEN, Giorgio (2011): *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BAREA MATTOS, Martín (comp. y trad.) (2018): *Uruguachas. Poéticas en Uruguay 2018*. Montevideo: La Coqueta.
- BAUDRILLARD, Jean (1978): *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairos.
- (1994): *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama.
- BAUMAN, Zygmunt (2003): *Modernidad líquida*. Ciudad de México: FCE.
- BENÍTEZ PEZZOLANO, Hebert (2007): “Nuevas diversidades: Desplazamientos y aplazamientos en la poesía uruguaya reciente (y un breve apéndice multiculturalista)”. Conferencia en el marco de Instituto de Profesores Artigas [facilitado por el autor].
- BOURDIEU, Pierre (1988 [1979]): *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- BRAVO, Luis (2007): “Huérfanos, iconoclastas plurales (la generación poética uruguaya de 80)”, *Fórnix: Revista de Creación y Crítica*, n° 5-6. Lima, pp. 105-156.
- (2008): *Escrituras visionarias (ensayos sobre literaturas iberoamericanas)*. Premio Fondos Concursables del Ministerio de Educación y Cultura. Montevideo: Fin de Siglo.
- (2012): *Voz y palabra. Historia transversal de la poesía uruguaya. 1950-1973*. Montevideo: Estuario.
- (2017): “Voces en el ring”. Prólogo de Slam FM. Montevideo: Estuario, pp. 5-18.
- BRUÑA BRAGADO, María José y Valentina LITVAN (coords.) (2011): *Austero desorden. Voces de la poesía uruguaya reciente*. Madrid: Verbum.

- CASAL, Julio J. (coord.) (1940): *Exposición de la poesía uruguaya desde sus orígenes hasta 1940*. Montevideo: Claridad.
- CHARTIER, Roger (1992): *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa.
- COOLTIVARTE.COM: <<http://cooltivarte.com/portal/juan-angel-italiano/>> (consulta: 10/11/2018).
- DEBORD, Guy (1967): *La société du spectacle*. Paris: Buchet-Chastel.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2012): *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada.
- GADEA, José Luis (Hoski) (comp. y coord.) (2018): *En el camino de los perros. Antología virtual de poetas uruguayos ultrajóvenes*. Montevideo: Estuario.
- ITALIANO, Juan Ángel (2018): *El ancho margen. Muestra de la poesía visual uruguaya (1835-2016) + poesía ilustrada + poesía digital. Edición digital*: <<https://autores.uy/fuente/816>> (consulta: 15/10/2018).
- MORA, Vicente Luis (2012): *El lectoespectador. Deslizamientos entre literatura e imagen*. Barcelona: Seix Barral.
- PADÍN, Clemente (2009): *40 años de performances e intervenciones urbanas*. Montevideo: Yaugurú.
- RAMA, Ángel (1969): *La canción protesta. Selección de Daniel Viglietti. Colección Enciclopedia Uruguaya, n° 57*. Montevideo: Arca.
- TAN CAM PAN TE: <<https://archive.org/details/TANCAMPANTEEn5>>. Una revista que pasa revista sobre algunos fenómenos o hechos puntuales en el campo de la poesía y narrativa sonora uruguaya (consulta: 10/11/2018).
- VV.AA. (2006): *Clemente Padín (Antología de textos y crítica sobre su obra)*. Montevideo: Banco Central del Uruguay.
- VIRILIO, Paul (1997): *El ciber mundo, la política de lo peor*. Madrid: Cátedra.
- WOJCIECHOWSKI, Gustavo (Maca) (2008): *Aquí debería ir el título (caja de poesía visual)*. Montevideo: Yaugurú.
- (2017): *Tipoemaca*. Buenos Aires: Wolkowicz.

II
Aproximaciones

Maternidad y la nueva lírica: *Madre soltera* de Marina Yuszczuk*

BEN BOLLIG

St Catherine's College, University of Oxford

Marina Yuszczuk (nacida en 1978) es escritora y periodista argentina, con un doctorado en poesía argentina contemporánea. Con su éxito en el Premio Indio Rico por el poemario inédito *Madre soltera*, Yuszczuk consolidó su posición como una de las escritoras emergentes más interesantes de la Argentina de los años 2010.

Como sugiere el título, *Madre soltera* es un libro sobre la maternidad¹. El hijo de Yuszczuk nació en 2012 y en una entrevista con Silvina Frieria de *Página/12*, la autora dijo que convertirse en madre la dejó “mucho tiempo sin poder decir nada” (Frieria 2014). Los primeros meses como madre representaron para ella algo así como un regreso a “una especie de cueva”. *Madre soltera* fue escrito en respuesta a un desafío específico: terminar un libro antes de

* Una versión anterior de este texto se editó en mi libro *Politics and Public Space in Contemporary Argentine Poetry: The Lyric and the State*. New York: Palgrave MacMillan, 2016.

1 Existe una versión teatral, *Presente*, de Yuszczuk, dirigida por Bárbara Molinari, que se estrenó en el teatro Espacio Polonia, Buenos Aires, en abril de 2018.

la fecha tope del Premio Indio Rico, y otro más general, pero profundo: volver a escribir, “volver a la palabra, a la civilización”, como le dijo Yuszczuk a Frieria.

Al escribir un poemario que se centra de forma tan explícita en la maternidad (y con ella, el embarazo, la lactancia y otros aspectos prácticos de la vida materna), Yuszczuk interactúa con varias obras anteriores, de América Latina y más allá. Uno piensa en Gabriela Mistral (1889-1957), gran parte de cuya obra está dedicada a temas afines, aunque ella nunca tuvo hijos. La nicaragüense Gioconda Belli (1948) escribió varios poemas sobre el tema, reivindicando la sexualidad y el erotismo de la figura materna. Los poemas de Susana Thénon (1935-1991), “Medea” (Thénon 2001: 85) y “Edipo” (Thénon 2001: 90), nos obligan a repensar nuestras imágenes de dos madres, vistas por la historia y la literatura como parias, desde una perspectiva feminista. Más recientemente, “Hijo” de la argentina Tamara Domenech describe la desesperada situación de una madre que, al no poder acceder a servicios de guardería y bajo amenaza de perder el trabajo, deja a su hijo pequeño en un departamento vacío (Domenech 2015: 378). Y más allá de América Latina, los poemas sobre la maternidad de Sylvia Plath, como “Love Letter” (1960), o “The Mother” (1963) de Gwendolyn Brooks han ofrecido material para reconsideraciones feministas de la representación de la maternidad en forma lírica, tal como fuera analizada en los textos críticos de Griselda Pollock (2009) y Barbara Johnson (2014), respectivamente. Un notable y atrevido predecesor del poemario de Yuszczuk se encuentra en el poema “Parturition” de 1915, de Mina Loy, que utiliza técnicas de collage para alabar la intensidad física de la experiencia del parto, sin muchas referencias al niño. En una reflexión sobre la relación entre maternidad y poesía, Alicia Ostriker nota que en términos relativos pocos poetas tratan el tema, a la vez que sostiene que “la ventaja de la maternidad para una artista es que la pone en contacto inmediato e ineludible con las fuentes de la vida, la muerte, la belleza, el crecimiento, la corrupción” (Ostriker 2001: 159).

Sin embargo, la maternidad es un tema de intensa polémica para el feminismo (o los feminismos). Podría argumentarse que la mera mención de la maternidad en la poesía por parte de una mujer puede despertar sospechas en una sección de sus lectores. Se podría preguntar, por ejemplo, si escribir como madre sim-

plemente propone una reversión a los estereotipos patriarcales. ¿Es un regreso al esencialismo biológico, o al tan conocido marianismo de las tradiciones latinoamericanas conservadoras? Para los feminismos más radicales, la maternidad, y con ella la división biológica del trabajo entre los sexos, representa la causa raíz de la opresión de la mujer. Shulamith Firestone (2015), por ejemplo, promovió el uso de tecnologías como el parto extrauterino como medio para superar las diferencias biológicas entre los sexos, que consideraba fundamentales para la subyugación de las mujeres, en su influyente y polémico estudio de 1970 *The Dialectic of Sex*.

Incluso con las mejores intenciones, no hay garantía de que la escritura sobre la maternidad sirva a fines progresivos para las mujeres. Como escribe Toril Moi, “la experiencia de las mujeres puede hacerse visible de manera enajenante, engañosa o degradante [...] Las historias del amor femenino o [de] la maternidad no son en sí mismas emancipadoras para las mujeres” (Moi 1989: 121). Ella continúa con la afirmación de que “la experiencia del parto [...] no es común a todas las mujeres ni es especialmente adecuada para inspirar un profundo deseo de liberación política” (Moi 1989: 121). ¿Cómo, entonces, puede evitar Yuszczuk tales trampas?

Un poemario cuyo nombre hace tan explícita referencia a la situación de una mujer como madre soltera, aunque este estado se vuelve ambiguo a lo largo del libro, se vincula abiertamente con la política de la maternidad en la Argentina. En particular, se conecta a dos políticas gubernamentales (o una política y una ausencia de políticas) que llevaron a la maternidad a un enfoque muy marcado en las primeras décadas de este milenio. En primer lugar, las transferencias monetarias condicionadas (TMC), más comúnmente llamadas “Planes” en Argentina, y especialmente la “Asignación universal por hijo”, que reciben las mujeres embarazadas y madres con la condición de cumplir con ciertas regulaciones médicas y normas educativas, han sido acompañadas por discusiones académicas sobre la viabilidad o conveniencia de los pagos universales con fines de bienestar social (Cruces/Gasparini 2008; Groisman/Bossert/Sconfianza 2011; Adato/Hoddinott 2011; Ham 2014; Levy/Schady 2013).

En segundo lugar, la falta de provisión por parte de los Gobiernos de Néstor Kirchner y Cristina Fernández de un mayor acceso

legal al aborto (más allá de las disposiciones muy restringidas en caso de violación, abuso infantil o riesgo para la salud de la embarazada) en el contexto de un reaceramiento entre un gobierno de tendencias sociales más bien liberales y un Vaticano revitalizado bajo la dirección del primer papa argentino, Francisco I, antiguo arzobispo de Buenos Aires, Jorge Mario Bergoglio, incrementaron la tensión entre los grupos de derechos humanos/feministas, y los legisladores y el Poder Judicial en Argentina. Y, por supuesto, este debate sigue vigente con la discusión sobre la despenalización del aborto en la Argentina actual.

Vale la pena comentar, en primer lugar, ciertas características formales de *Madre soltera*. Esto no es ocioso: los cambios de forma, los matices de la perspectiva, la tensión entre forma general y momentos puntuales, son vitales para su sentido y sus formas de significación. Además, como apuntó Yuszczuk (2013) en su propio trabajo académico, la oralidad de gran parte de la poesía contemporánea (Daniel Durand o Fernanda Laguna, por ejemplo) va acompañada de un prosaísmo formal y el uso de una dicción bastante coloquial.

78 poemas constituyen el poemario. El más largo, en términos del número total de palabras, es un poema en prosa, el número 36, que relata lo que podría describirse como la “historia de nacimiento” del hijo de Yuszczuk, la “birth story”, para usar el término inglés; tiene una extensión de más de tres páginas. Los poemas más cortos son de un solo verso o unas cinco o seis palabras: algunos lapidarios o délficos. Hay poca prosodia tradicional o versificación formal; la rima o la medida regulares, el cómputo de sílabas ortodoxo, brillan por su ausencia. En *Madre soltera*, las repeticiones, los ecos y, específicamente, la anáfora, sí son comunes, especialmente en las secciones en verso. En su punto más pronunciado, uno podría sugerir que estos versos ofrecen una reelaboración de la forma de la canción de cuna, forma estrechamente asociada con Gabriela Mistral. La colección hace uso del eco y de los reflejos internos (los “mirrorings”) y paralelismos, y una cierta preferencia por arcos y conexiones distanciadas. Además, a lo largo de *Madre soltera*, la poeta alimenta las expectativas de sus lectores —que esta será una linda canción sobre bebés, por ejemplo— solo para desilusionarlos, a medida que la forma, la lógica y la retórica ceden a la fragmentación del significado y del sonido.

La pregunta central del libro es si es posible hablar de la propia experiencia personal². *Madre soltera* esboza una serie de situaciones que parecen ser confesionales, en las que una voz habla con aparente franqueza y sinceridad sobre sus experiencias y sus sentimientos. El poema 16, por ejemplo, es una larga indagación de las relaciones afectivas y sus fracasos:

la fantasía de separarnos nos mantiene unidos
 ¿o cómo es?
 ¿por qué la fantasía duele tanto?

si no fuera tan tímida y normal me pondría a
 gritar como una loca
 en lugar de agarrarme como una loca a la poesía
 ...
 porque todos se separan
 y el amor dura menos de lo que tarda un bebé
 en dar sus primeros pasos (Yuszczuk 2014: 19).

Estas frases largas, a menudo encabalgadas, antes de un eventual punto final, como vemos arriba, se encuentran en el resto del poemario. El poema parece ser una reflexión en lenguaje coloquial sobre la dificultad de sostener una relación, una reflexión arraigada en la realidad de los desacuerdos afectivos y el mundo del trabajo precario. El poema llega a la triste pero lógica conclusión que leemos arriba: la separación. Pero después de otro breve texto, el poema 18 ofrece una retractación:

Mmm, no. La verdad...
 Ayer escribí ese poema objetivista donde decía
 que tal vez nos separemos pero yo
 no estaba en el poema ...
 El poeta que escribe sus versos con una dicción,
 digamos,
 tan meditada,
 no está flotando en la tormenta
 de la experiencia
 en el volcán de la experiencia (Yuszczuk 2014: 20).

2 En este sentido hay una conexión con recientes textos sobre la llamada *autoficción*. Véanse, por ejemplo, Blejmar (2016) o Klinger (2007).

No es del todo cierto que el poema 18 comente el poema 16, pero esta conclusión es difícil de evitar. El segundo poema copia elementos de la forma del primero, pero con cambios sutiles; por ejemplo, en dos (o más) ocasiones deja correr la frase más allá del fin de la línea de una manera más desordenada que la primera. Hay interjecciones coloquiales (“Mmm”, “La verdad...”, “digamos”) que contrastan, aunque sutilmente, con la dicción más medida y controlada del primer texto, en especial las frases sentenciosas como “el amor dura menos de lo que tarda un bebé / en dar sus primeros pasos”. El término “experiencia” aquí parece hacerse eco de una frase de T. S. Eliot de “The Dry Salvages” (uno de los *Four Quartets*, de 1943), “We had the experience but missed the meaning, / And approach to the meaning restores the experience / In a different form, beyond any meaning / We can assign to happiness”. [“Tuvimos la experiencia pero perdimos el significado, / Y el enfoque en el significado restaura la experiencia / En una forma diferente, más allá de cualquier significado / Que podamos asignar a la felicidad”], también citado como el epígrafe de la novela *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, de 1980. Yuszczuk identifica una contradicción fundamental en la poesía lírica: estar completamente inmersa en una experiencia determinada no permite escribir sobre ello en ese momento. Cuanto más nos acerquemos a la experiencia, y cuanto más intensa sea esa experiencia, menos inteligible será la expresión escrita de ella. El estilo objetivista, con su visión cinematográfica, hasta científica, no permite, sugiere la autora, escribir de manera convincente o franca sobre la maternidad.

En algunos casos, la retractación ocurre en el acto mismo de decir, como en el poema 40.

Este es un poema falso sobre esos días:

Bebé me dejaste muda
 en esta nube
 de felicidad y de dolor
 ...
 soy un bebé
 y por eso te entiendo, pero
 uno de los dos debe crecer ahora (Yuszczuk 2014: 34-35).

¿Qué tiene de “falso” este poema? En muchos aspectos está en consonancia con el resto del poemario: la forma, las emociones

en conflicto y el problema del habla (“muda”). Pero, a diferencia de otros poemas, es la integridad del texto y su sugerencia de algún tipo de mensaje moral (es decir, se lee como una especie de eslogan de superación personal), lo que es falso. No es posible extraer un significado coherente de la experiencia de la maternidad, y al intentar escribir un mensaje coherente sobre la maternidad, se pierde algo esencial de la experiencia.

En este cuestionamiento de la lírica como una forma de poesía en la que una persona dice la verdad (sobre sí misma), podemos detectar paralelismos con el análisis que hace Michel Foucault de *l'aveu*, término francés de difícil traducción al castellano (en inglés es “avowal”; “to disavow” es repudiar o negar) cuyos significados incluirían la declaración, la confesión y el (auto-)reconocimiento. Foucault escribe que “*l'aveu* es un acto verbal a través del cual el sujeto afirma quién es, se ata a esta verdad, se pone en una relación de dependencia con respecto a otro y modifica al mismo tiempo su relación consigo mismo” (Foucault 2014: 17). En otra de la misma serie de conferencias, Foucault escribe sobre “la obligación de [ofrecer o aceptar] una hermenéutica del yo” y una “obligación de decir la verdad sobre uno mismo” (Foucault 2014: 18). En la actualidad, se ha transformado en una demanda judicial para “decirme quién es usted” para que el juez pueda tener tanto la medida del delito cometido como “el individuo que es usted” (Foucault 2014: 227).

Hay un juego o una tensión entre la confesión y la retractación, entre *avowal* y *disavowal* (repudio, negación), en *Madre soltera*. Pero esto no tiene solo fines lúdicos, aunque no se puede subestimar la cualidad evasiva y resbaladiza de este libro. Yuszczuk analiza en detalle un problema que enmarca todo el poemario: como madre primeriza, se encontró incapacitada para escribir y, aún peor, incapaz de explicar sus experiencias. El poema 39 intenta abordar la pregunta; es un texto en prosa de media página que habla de un extraño *trompe l'œil* o ilusión óptica, por la cual ella ve la cara de su bebé en el espejo, transpuesta a la suya, antes de sentirse ella misma como un bebé recién nacido. Pero las expresiones de duda intervienen en todo: “no sé cómo explicarlo”, “era exactamente así y era locura”, “Y no estoy hablando de un ‘como si’, sino esto que digo”. Y después, la oración final: “Además, escribir era imposible, como romper o / violentar un estado que era de locura íntegra” (Yuszczuk 2014: 34).

El desorden mental, el trastorno visual, y la pérdida de la identidad, están todos en consonancia con el estado mental alterado por el cansancio físico y el agotamiento sentimental, como encontramos en otras partes del libro, y verosímiles en una descripción de la maternidad. Pero ¿cómo debemos leer un poema que se muestra siempre consciente de su propio fracaso? En el momento más elevado de la experiencia, la escritura resulta imposible; en retrospectiva, esa experiencia se pierde, se difumina o solo se puede captar parcialmente. La lírica está siempre, de alguna manera, atrapada en medio del camino. Yuszczuk no es, al parecer, un romántico, que como Wordsworth sabría recoger la emoción espontánea con tranquilidad. Tampoco está dispuesta a quedar atrapada en clichés sobre la maternidad y las madres primerizas.

La colección de Yuszczuk problematiza su propia posibilidad. Por lo tanto, vemos tergiversaciones del tono, desde la pesadilla hasta la farsa; quizás el mejor ejemplo está en el poema 47: “A veces siento que la maternidad me destruyó. Nada, eso” (Yuszczuk 2014: 38). Hay cambios repentinos de forma, especialmente entre la prosa y el verso. Y hay una gran variación temática, desde la ropa de bebé hasta el infierno.

Tales características se encuentran más agudamente en el extenso poema que ocupa el centro emocional, temático y físico del libro. En el centro del libro está su sección más larga, la narración en prosa del nacimiento del hijo de Yuszczuk. Incluso se afirma que este es el “centro del libro” (Yuszczuk 2014: 30). Pero, en el siguiente verso, esta centralidad se contradice: “quizás no es el centro; más bien, algo como un lugar de paso”. Elegir la frase “lugar de paso” es a la vez apropiado —en términos estructurales y biográficos— y cómico, ya que la sección trata el paso físico de un niño. Lo que sigue, más de 99 líneas de prosa, son los eventos de las, aproximadamente, 21 horas desde su primera contracción, a las 3 a. m. en una mañana de noviembre, hasta que la nueva familia va a dormir (aunque la hablante no duerme) a medianoche del mismo día. La historia es convincente y conmovedora, con los detalles de las contracciones, la llegada de “parteros” y “parteras”, la aparición de su novio, la rotura de aguas, y luego el dolor y la alegría del parto y el nacimiento. Verbos, sustantivos y adjetivos de emoción se emplean, como es de esperar, con frecuencia (“una emoción fuertísima”; “lloraba”; “estaba loca de felicidad”; “mie-

do” varias veces; “coraje” dos; “momento más lúcido y terrorífico”; “éxtasis”; “cara de felicidad”), así como descripciones directas y muy físicas de las acciones del parto, como las posturas adoptadas y la sensación al pasar el bebé por el canal de parto. Tanto en los detalles prácticos, como en lo afectivo, este es un poema que retrata con nitidez lo que sería dar a luz.

Al mismo tiempo, sin embargo, el relato de Yuszczuk, con sutileza al principio, y de forma más obvia después, se socava. En parte esto se debe a la vaguedad de la memoria: “Junio nació una tarde de noviembre a las siete y cuarto más o menos, *no me acuerdo bien*” (Yuszczuk 2014: 30, subrayado nuestro). Los marcadores temporales siempre dejan lugar a la duda, como “a eso de las...”. Muchas frases son dubitativas o vaciladoras: “no estoy muy segura”; “estaba en trance”; “tenía miedo —no sé de qué”. Y se omiten varios detalles, como las “cosas mucho peores” que les gritó a su novio y los parteros. Aún más llamativo, sin embargo, es lo que sigue. En el poema 37, escribe Yuszczuk: “El parto no se puede contar, o mejor dicho, del parto no se puede contar nada que importe. Lo que te rompe y te destruye y te tira contra la vida salvaje desnuda y temblando es otra cosa” (Yuszczuk 2014: 33).

Como en el ejemplo citado anteriormente, en el que Yuszczuk rechaza su poema “objetivista” sobre la separación, la poeta le corta la hierba bajo los pies de sus lectores: el poema sobre el parto —realista y emotivo— no nos dice nada importante. De nuevo, hay una autocorrección: no es que no se pueda contar la historia de un parto o un nacimiento, sino que, al hacerlo, se deja de lado todo lo importante. Esto nos obliga a regresar al punto anterior sobre “el volcán de la experiencia” (Yuszczuk 2014: 20), que pierde u omite el poeta que escribe con control y aplomo. En cambio, tenemos una experiencia contundente pero innombrable, identificada solo a través de un pronombre misterioso (“lo que”), el más vago de los sustantivos (“cosa”) y un tricolon que une la voz poética y el lector en una segunda persona singular pero abierta. El adjetivo femenino (“desnuda”) aquí es importante: reafirma que es una mujer (la hablante o receptora) que experimenta este asalto o ataque, y asegura que no podemos divorciar la experiencia del parto de la de ser mujer. Con su frase “vida salvaje”, Yuszczuk insinúa un dejo de romanticismo, o tal vez un toque de Sturm und Drang, en su relato de la experiencia del parto; pero más, si uno lee “salvaje”

como una referencia al ser humano salvaje, el ser humano fuera de la civilización, el otro, el bárbaro, vemos cómo la experiencia del parto —algo humano y terriblemente violento— puede estar muy lejos de lo que se puede expresar de manera creíble, o hasta de cualquier forma, en la poesía u otra forma de producción verbal. En otro poema, el número 45, la voz lírica afirma que “emoción en estado salvaje se llama locura” (Yuszczuk 2014: 37). Este retorno a un estado originario o primitivo se puede encontrar en otra parte de la colección. En el poema 28, leemos que la hablante reside en una “cueva” y tiene un pecho expuesto “como una amazona” (Yuszczuk 2014: 26). Sin embargo, junto a esta referencia clásica también hay una literaria: ella describe su cuerpo como “tenso / una flecha en el arco”, un verso que repite casi perfectamente uno de Pablo Neruda en los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), “como una flecha en mi arco” (Neruda 2007: 39). De nuevo, hay un cambio repentino entre la experiencia no mediada que no se puede expresar en el lenguaje, y las referencias literarias y el control artístico.

Junto a este cuestionamiento de las capacidades descriptivas de la lírica, y de hecho la escritura en general, cuando se trata del parto, hay otra operación complementaria o tal vez contradictoria. En el poema 36, pero también a lo largo de gran parte del poemario, el poeta inscribe, o reinscribe, el vínculo entre el parto y el placer sexual. Más simplemente, erotiza el acto de dar a luz. En el poema 36, en parte como un medio para aliviar el dolor de las contracciones, la voz lírica “[va] a la ducha”. La acompaña su novio, y suena como una descripción de los juegos sexuales previos: “... fue un momento íntimo porque mi novio se sacó la ropa, se metió en la ducha conmigo y nos besamos. Después nos quedamos un rato en el baño” (Yuszczuk 2014: 31). Del mismo modo, la descripción casi cómica de la serie de posiciones adoptada por Yuszczuk (en cuatro patas, una pierna en un banco, colgando de la ventana) describe un contexto casi inconfundiblemente sexual. Hay referencias al éxtasis. Aún más explícitamente, ella escribe “hay fotos de ese momento y yo en todas tengo cara de estar acabando” (Yuszczuk 2014: 31).

Para dar otros ejemplos, el poema 19 describe la experiencia posparto y la lactancia. Comienza así: “Este año mi vida sexual es estar en la cama con / mi bebé” (Yuszczuk 2014: 20). En parte, esta es una broma sobre la (inexistente) vida sexual de una madre de un hijo recién nacido. Pero después de describir algunas de las

transformaciones físicas que el parto ha ocasionado en el cuerpo de la que habla (“me sentí / abierta, no como una herida / como una ostra que se abre”), el poema sigue:

el sexo se posa en el pecho
 el pecho se abre
 y en el pecho desnudo se abre
 con la leche
 una flor nueva

es lo más suave que toqué
 es sexo y lo más suave que toqué (Yuszczuk 2014: 21).

La broma del primer verso, a través de los cambios corporales de la siguiente sección, se convierte en una representación lírica intensamente erótica de la experiencia de dar el pecho o, tal vez más exactamente, de la lactancia, y la forma en que el cuerpo femenino se altera y sensibiliza durante este proceso, como también observa Adrienne Rich (2001: 94). De nuevo, un aspecto casi indescriptible de la maternidad se expresa en términos altamente sexuales.

Estos dos episodios, o secuencias, están relacionados con el poema final, la historia de la concepción del hijo de Yuszczuk. Si existe una tendencia, aludida desde el comienzo del poemario (Yuszczuk, 2014: 7), a asociar la maternidad de una soltera con el embarazo accidental, entonces el poema final le da una vuelta de campana a este prejuicio. Otra vez, es un poema que socava su propia credibilidad, “Esto nunca pasó [...] / pero es una historia totalmente posible / te diría que es verdad” (Yuszczuk 2014: 58). Lo que cuenta, sin embargo, es un intenso encuentro físico y emocional entre la voz lírica y “vos”. Luego, al llegar al clímax literario y sexual, leemos:

no te pongas el forro, por esta vez
 mejor, y si es preciso
 hagámonos una familia (Yuszczuk 2014: 59).

Uno asocia “accidentes” (el “error” anterior [p. 7], algo que “no estaba en mis planes”) con los profilácticos rotos o las píldoras anticonceptivas no tomadas. Este poema, en cambio, nos obliga a repensar la noción de un accidente: el embarazo es una decisión relacionada con el placer sexual y la intimidad afectiva. La experiencia del sexo será mejor sin un condón, piensa la voz lírica, y actúa en

consecuencia. Lo que es más importante, esta frase proviene de una boca implícitamente femenina (no de la de un joven imprudente); el embarazo, y con ello la maternidad, es la consecuencia aceptada de un momento particularmente intenso de intimidad. Quizás lo podríamos asociar con la conocida frase de Gertrude Stein: “make it a mistake” (hazlo un error).

Este tampoco es un poema sencillo. Se enmarca como una cita de una secuencia escrita en 2011, *La ola de frío polar* (publicada en 2015), y como se señaló anteriormente también se presenta como algo completamente imaginario, al igual que los poemas “falsos” o “imposibles” citados anteriormente. ¿Podemos leer en esto algo más que una provocación, lo lúdico por lo lúdico, sin fines mayores? Sí, podemos, ya que una vez más, Yuszczuk insiste en la naturaleza sexual y erótica de la maternidad y, además, en la importancia de la invención, más que en la veracidad en la lírica.

Además de la poesía de Mina Loy, hay un predecesor clásico de esta erotización del parto. En su artículo sobre la imaginería sexual en el *Banquete* (*Συμπόσιον*) de Platón, y la curiosa idea de un “embarazo masculino” (“male pregnancy”) expuesta por la informante de Sócrates, Diotima, Stella Sandford defiende la presencia de un “imaginario bisexual” en el texto clásico. Más específicamente, señala que la actitud más bien casual de Platón hacia el orden y la forma en que ocurren los actos de reproducción humana tiene el efecto (quizás involuntario) de resignificar el embarazo y el parto como experiencias eróticas. A esto lo llama Sandford “una erotización del embarazo y nacimiento, como quiera que se entiendan” (Stanford 2008: 32). Porque si el deseo masculino, la tumescencia y la eyaculación se pueden leer como una especie de embarazo y parto, como dice Diotima a Sócrates, también se puede leer la tumescencia femenina (hinchazón, embarazo) y el parto como una especie de excitación, orgasmo y eyaculación. A través de las lecturas de Irigaray y Lacan, Sandford defiende la “posibilidad de un imaginario sexual que no sea ni masculino ni femenino, de hecho, se caracteriza principalmente por su rechazo de esta distinción [...] una morfología ideal construida a partir de elementos de la anatomía independientemente del sexo” (Stanford 2008: 34).

Vale la pena señalar que, en su libro posterior, Yuszczuk, haciéndose eco de nuevo de Adrienne Rich (2001: 91), insiste en la naturaleza generalmente femenina de la maternidad y del cuidado de

los niños. Yuszczuk escribe, “las mujeres humanas pueden contener varias personas adentro de su cuerpo / los hombres, nada / y esa es una diferencia” (Yuszczuk 2015: 73). Otros poemas de la colección ridiculizan el entendimiento que tienen los hombres del cuidado de los niños (Yuszczuk 2015: 78) o abogan por el silencio y la comprensión, en lugar de los consejos, de quienes hablan con las madres (Yuszczuk 2015: 77-78). ¿Cómo cuadraría entonces esta erotización bisexual del sexo con la aparente insistencia de Yuszczuk sobre la naturaleza femenina del parto?

En primer lugar, porque dar a luz es, al menos por ahora, algo que los que nacen (nacemos) y viven (vivimos) biológicamente como hombres, no pueden (podemos) hacer. En segundo lugar, porque independiente de las implicaciones filosóficas, el nacimiento ocurre de cierta manera, en términos físicos. Estos hechos, sin embargo, no nos impiden pensar los procesos masculinos de la manera radical propuesta por Sandford, o cuestionar las divisiones sociales y psicológicas que se establecen sobre la base de la biología. Yuszczuk, sin embargo, quiere mantener el aspecto femenino del parto, o del trabajo (materno) (en inglés es la misma palabra: *labour* “la labor”), aunque al mismo tiempo nos obligue a pensar más allá de las actitudes médicas y sociales tradicionales. ¿Pero cómo se relaciona esto con el problema de no poder contar su experiencia? En primer lugar, porque el sexo, como el parto, es una experiencia que se pierde en la descripción. Hablar de sexo no es tener sexo; y lo que se dice durante el sexo tiende a lo ininteligible. Eso no quiere decir que no se hayan escrito una significativa cantidad de poemas sobre sexo: Gioconda Belli, Pablo Neruda, Alejandra Pizarnik y Néstor Perlongher escribieron de manera convincente y efectiva sobre el sexo en sus muchas variedades; de hecho, uno podría argumentar, junto con Alicia Ostriker (2001: 160), que el sexo (o el deseo de tener relaciones sexuales) es uno de los temas más fundamentales de la poesía lírica, como la guerra en la epopeya, mucho más que la maternidad. Pero algo personal, algo no lingüístico, siempre queda fuera de la descripción, o de la lírica. Esto quizás podría explicar la importancia de la metáfora en las descripciones de los actos sexuales, un movimiento del lenguaje que funciona por aproximación y similitud, más que por un significado semántico exacto. Así que el gesto de Yuszczuk es a la vez feminista y un comentario sobre las limitaciones de la lírica misma.

Madre soltera es una colección que trata sobre si es posible o no decir la verdad sobre uno mismo —una misma— en la poesía. Más específicamente, se trata de si es posible escribir sobre la maternidad. La conclusión a la que parece llegar es que, en el acto de escribir, siempre se pierde algo: la experiencia, la poesía, o algo de la autora misma. En el poema 48, leemos: “A veces tengo miedo de decir la verdad porque siento que las palabras quedan grabadas” (Yuszczuk 2014: 38). La hablante recuerda haber garabateado los insultos de sus hermanos contra ella en el marco de su cama: “Ser literal es una forma de la locura y ahora quiero darle la bienvenida” (38). El libro queda así atrapado en una paradoja, entre la infancia y el lenguaje, o como Yuszczuk lo expresa en otro texto del poemario: “Uno se esfuerza por decir su verdad”, pero “lo que está pasando no se puede escribir”; “Vivo en el mundo de la infancia de mi hijo, en un año sin lenguaje” (Yuszczuk 2014: 25). Es esa falta de lenguaje lo que el libro intenta escribir, al asumir, pero también cuestionar, la tarea aparentemente imposible de decir la verdad sobre uno mismo en un poema. Este más singular poemario analiza la capacidad de la poesía para realizar esta tarea y aun así de escapar de ella. Hablar de sentimientos, luchas y dudas, pero al mismo tiempo resistir la demanda de una confesión (*avowal*); explorar las posibilidades que contiene el poema lírico para tratar con nuestras experiencias más íntimas, mientras cuestiona la confiabilidad —o incluso la conveniencia de ser confiable— de lo que puede escribirse.

Bibliografía

- ADATO, Michelle y John HODDINOTT (comps.) (1989): *Conditional Cash Transfers in Latin America*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- BELLI, Gioconda (1989): *Poesía reunida*. Ciudad de México: Diana.
- BLEJMAR, Jordana (2016): *Playful Memories: The Autofictional Turn in Post-dictatorship Argentina*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- BROOKS, Gwendolyn (1963): *Selected Poems*. New York: Harper & Row.
- CRUCES, Guillermo y Leonardo GASPARINI (2008): “Programas Sociales en Argentina: Alternativas para la Ampliación de la Cobertura”. CEDLAS. Documento de Trabajo n° 77. En: <<http://www.depeco.econo.unlp.edu.ar/cedlas>> (consulta: 1/12/2014).

- DOMENECH, Tamara (2015): "Hijo", en Julia Enriquez, Daiana Henderson y Bernardo Orge (comps.). 53/70. *Poesía argentina del siglo XXI*. Rosario: EMR, p. 378.
- ELIOT, T. S. (1972 [1959]): "The Dry Salvages", en *Four Quartets*. London: Faber and Faber.
- FIRESTONE, Shulamith (2015): *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*. London: Verso.
- FOUCAULT, Michel (2014): *Wrong-Doing, Truth-Telling. The Function of Avowal in Justice*. Trad. Stephen W. Sawyer. Chicago: Chicago University Press.
- FRIERA, Silvina (2014): "La maternidad hecha poesía", *Página/12*, 15 de febrero. En: <<http://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/suplementos/espectaculos/173134820140215.html>> (consulta: 11/07/2018).
- GROISMAN, Fernando et al. (2011): "Políticas de protección social y participación económica de la población en Argentina (2003-2010)", *Desarrollo Económico*, n° 51, 202/203, pp. 241-262.
- HAM, Andrés (2014): "The Impact of Conditional Cash Transfers on Educational Inequality of Opportunity", *Latin American Research Review*, n° 49.3, pp. 153-175.
- JOHNSON, Barbara (2014): "Apostrophe, Animation, and Abortion", en Virginia Jackson y Yopie Prins (comps.). *The Lyric Theory Reader. A Critical Anthology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, pp. 529-540.
- KLINGER, Diana (2007): *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7letras.
- LEVY, Santiago y Norbert SCHADY (2013): "Latin America's Social Policy Challenge: Education, Social Insurance, Redistribution", *The Journal of Economic Perspectives*, n° 27.2, pp. 193-218.
- LOY, Mina (1997): *The Lost Lunar Baedeker. Poems of Mina Loy*. Ed. Roger L. Conover. Manchester: Carcanet.
- MOI, Toril (1989): "Feminist, Female, Feminine", en Catherine Belsey y Jane Moore (comps.). *The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*. Basingstoke: Macmillan Education, pp. 117-132.
- NERUDA, Pablo (2007 [1924]). *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Ed. de Dominic Moran. Manchester: Hispanic Texts.
- OSTRIKER, Alicia (2001 [1983]): "A Wild Surmise: Motherhood and Poetry", en Moyra Davey (comp.). *The Mother Reader. Essential Writings on Motherhood*. London: Seven Stories, pp. 155-160.

- PIGLIA, Ricardo (2001 [1980]): *Respiración artificial*. Barcelona: Anagrama.
- PLATH, Sylvia (1981): *The Collected Poems*. New York: Harper & Row.
- PLATO (1951). *The Symposium*. Trad. W. Hamilton. Harmondsworth: Penguin.
- POLLOCK, Griselda (2009): "Mother Trouble: The Maternal-Feminine in Phallic and Feminist Theory in Relation to Bracha Ettinger's Elaboration of Matrixial Ethics/Aesthetics", *Studies in the Maternal*, n° 1.1. En: <http://www.mamsie.bbk.ac.uk/back_issues/issue_one/GriseldaPollock.pdf> (consulta: 1/12/2014).
- RICH, Adrienne (2001 [1976]): "Anger and Tenderness", en Moyra Davey (comp.). *The Mother Reader. Essential Writings on Motherhood*. London: Seven Stories, pp. 81-98.
- SANDFORD, Stella (2011): "What is Maternal Labour", *Studies in the Maternal*, n° 3.2. En: <[http://www.mamsie.bbk.ac.uk/documents/Sandford_SiM_3\(2\)2011.pdf](http://www.mamsie.bbk.ac.uk/documents/Sandford_SiM_3(2)2011.pdf)> (consulta: 7/01/2015).
- (2008): "'All human beings are pregnant'. The bisexual imagery in Plato's Symposium", *Radical Philosophy*, n° 150, pp. 24-35.
- THÉNON, Susana (2001 [1967]): "De lugares extraños", en *La morada imposible*. Tomo I. Buenos Aires: Corregidor, pp. 75-98.
- WORDSWORTH, William (1802 [1801]): "Preface", en *Lyrical Ballads, with Other Poems [including some by S.T. Coleridge]*. Philadelphia: James Humphreys, pp. v-xxii.
- YUSZCZUK, Marina (2015): *La ola de frío polar*. Buenos Aires: Gog y Magog.
- (2014): *Madre soltera*. Buenos Aires: Mansalva.
- (2013): "Algunos apuntes sobre las disputas por la legitimidad literaria y las figuraciones del resto en la poesía de los noventa en Argentina", *Badebec*, n° 2.4. En: <http://www.badebec.org/badebec_4/sitio/pdf/Yuszczyk.pdf> (consulta: 2/12/2015).
- (2011): *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa* (Tesis doctoral). La Plata: Universidad Nacional de La Plata. En: <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.742/te.742.pdf>> (consulta: 06/08/2015).

Poética de la criatura: *Animales pequeños* de Luciana A. Mellado

JENNY HAASE

Humboldt-Universität zu Berlin

Luciana A. Mellado nació en Buenos Aires en 1975, pero ya en su temprana infancia se trasladó a Comodoro Rivadavia (Patagonia Norte, Argentina). Cursó estudios de Literatura en la Patagonia y en Buenos Aires y se doctoró con una tesis sobre narrativa de la Patagonia. Tras pasar una temporada investigativa en Cataluña, retornó nuevamente a Comodoro Rivadavia, donde actualmente trabaja como docente e investigadora en la Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco. Junto con Jorge Maldonado dirige el taller de poesía y arte visual Peces en el Desierto. En 2006 publicó su primer libro de poesía, *Las niñas del espejo*, seguido por *Crujir el habla* (2008), *Aquí no vive nadie* (2010), *El agua que tiembla* (2012) y su último poemario *Animales pequeños* (2014).

En varias ocasiones, Luciana A. Mellado ha destacado su identificación como poeta patagónica. Al mismo tiempo, como crítica literaria, ha insistido muchas veces en rechazar una visión estrecha de la “literatura patagónica” que se suele reducir, o bien a la temática del espacio, de la historia y de la mitología sureños, o bien a una crítica metadiscursiva de tales expectativas. “El sur es mi do-

micilio existencial, por eso mismo nunca podrá ser una obligación temática. Escribir de la Patagonia es prescindible”, destaca la poeta (Mellado 2017: s.p.). Por lo tanto, proponemos leer la poesía de Luciana A. Mellado desde una perspectiva más general: planteamos una lectura de *Animales pequeños* que deja de lado su condición de poeta sureña y se focaliza en una preocupación literaria universal, la pregunta por la religión y la espiritualidad. Nos interesa leer esta capa religiosa en estrecha relación con una exploración de la relación del sujeto con su entorno material y de las condiciones de la enunciación poética.

Por lo tanto, nuestro propósito no será rescatar una interpretación religiosa tradicional y mucho menos confesional. Más bien proponemos indagar las diversas referencias a discursos espirituales, provenientes de diferentes culturas religiosas, en relación con un discurso de conectividad y afirmación de la vida en todas sus condiciones materiales. Para ello, nos vamos a basar en algunos conceptos clave de los “nuevos materialismos” y de los “estudios críticos animales”, propuestos por teóricos como Jane Bennett, Donna Haraway, Bruno Latour y Anat Pick. Empezaremos por explorar algunos motivos religiosos centrales, como las frecuentes referencias a la mística española, a la Biblia hebrea y, si bien en menor medida, a las mitologías precolombinas en las poesías. Luego analizaremos la perspectiva sobre materialidad, cuerpo y tierra mediante la representación de animales, plantas y minerales y del sujeto poético mismo, para terminar con unas reflexiones poetológicas acerca de una “poética de la criatura” propuesta en el poemario.

***Animales pequeños* (2014)**

Animales pequeños reúne y entrecruza una pluralidad de voces y discursos, cuerpos y materiales. Los poemas hacen hincapié en la fragilidad, el dolor y la belleza de la existencia. Exploran la relación del sujeto poético con todo lo que le rodea, tanto a nivel semiótico como a nivel material: por un lado, están las referencias a la literatura, a los textos religiosos y mitológicos, por otro, los seres humanos amados, los animales, las plantas, los minerales.

La ilustración de la portada dirige nuestra atención desde el principio hacia este “nodo semiótico-material” (Haraway 1991).

Se trata de un dibujo a pluma de un insecto que hizo la ilustradora Romina Santos, presumiblemente una hormiga, es decir, un “animal pequeño” por excelencia. El retrato destaca la fineza de su cuerpo que a su vez está formado por numerosos elementos individuales. Los límites corporales se están desvaneciendo, difuminándose con el trasfondo. Si miramos con más atención podemos distinguir pequeñas letras sobre el cuerpo de la hormiga. De esta forma, el poemario nos invita desde el principio a acercarnos a la mirada poética sobre los animales —humanos y no humanos— desde una perspectiva materialista y semiótica a la vez.

Esta idea se retoma en el epígrafe de la poeta polaca Wislawa Szymborska en la primera sección del libro. El cual reza de la siguiente manera:

En el vestuario de la naturaleza
 hay muchos trajes.
 Traje de araña, de gaviota, de ratón de monte.
 Cada uno, como hecho a la medida,
 se lleva dócilmente hasta que se hace tiras (Mellado 2014: 13).

La cita proviene del poema “Del montón” en el que la premio Nobel polaca reflexiona sobre la contingencia de la existencia, con mucha compasión por todos los seres vivos, tanto los animales —peces, abejas, hormigas— como las plantas (Szymborska 2008: 95-97). El epígrafe de Szymborska sugiere un núcleo universal común tras las apariencias físicas individuales. La cita propone una perspectiva holística que resalta el dinamismo y el devenir de todo ser. Con ello, hace también referencia a la necesaria unidad entre vida y muerte. Luciana A. Mellado se inscribe en este pensamiento poético que revaloriza todo lo que vive y va intensificando en su poema la dimensión espiritual ya implícita en esta cita de apertura. Tal como la poeta comenta en el poema “Aunque el eclipse” donde afirma que “hasta un insecto puede ser / una treta de Dios” (Mellado 2014: 19, vv. 15-16).

“Cantemos, palomo...”

Para enfatizar esta capa espiritual en *Animales pequeños* y analizarla con más atención, quisiéramos indicar primero algunas referen-

cias a la mística española renacentista. Tomemos como ejemplo el poema que abre la colección con el título “Al fin nacieron”. El texto empieza así:

¿Adónde baja tu voz tan desprendida
como un río entre piedras
de montaña?

Nuestros pies laten sobre el frío
descongelan los pechos de la noche
amarilla (Mellado 2014: 15, vv. 1-6).

Las reminiscencias al famoso *Cántico espiritual*, obra maestra del poeta místico español san Juan de la Cruz, son visibles a primera vista. En otros términos: son más audibles que visibles, ya que en realidad son el tono, el ritmo y la sonoridad los elementos que más nos recuerdan los famosos primeros versos de san Juan:

¿Adónde te escondiste,
amado, y me dejaste con gemido?
Como el ciervo huiste,
habiéndome herido;
salí tras ti, clamando, y eras ido (san Juan de la Cruz 2010: 63, vv 1-5).

El poema de san Juan expresa una ardorosa búsqueda, un deseo apasionado por el amado ausente. De todas las facetas fascinantes del famoso poema polifacético y para el fin de nuestra lectura, quisiéramos recordar aquí en especial el panteísmo implícito, el gusto y el aprecio por el mundo natural —la creación física— en el *Cántico espiritual*. De este modo, los versos de Mellado, en los que asocia la voz del amado con el río, las piedras y la montaña, se pueden leer como eco del himno a la naturaleza y a la poesía que leemos en el poeta renacentista. Y citamos otra vez a san Juan:

Mi amado, las montañas,
los valles solitarios nemorosos,
las ínsulas extrañas,
los ríos sonorosos,
el silbo de los aires amorosos (san Juan de la Cruz 2010: 65, vv. 61-65).

El poema de la poeta contemporánea continúa de la siguiente manera:

Bebe mi sangre, palomo
mi sangre también es ciega.

Bebe esta tarde en que los amigos y las amigas
celebran la vida y la poesía
y el hielo de los pasos se incendia
en otro vuelo (Mellado 2014: 7, vv. 6-11).

Con el “palomo”, el “vuelo” y la invitación a beber de la propia sangre tenemos más alusiones a conceptos clave de la mística española tradicional. En san Juan, es el Dios-Amado que llama a la esposa —el alma— una paloma. Y es ella quien bebe “en la interior bodega / de mi Amado” (san Juan de la Cruz 2010: 66, vv. 81-82). En Mellado, los roles de género están invertidos, pero se conservan la intensidad del lenguaje poético y la estructura del deseo apasionado. El poema de la poeta argentina termina en los siguientes versos:

Cantemos, palomo, peces,
animales pequeños,
resistamos en esta oscuridad
brillante.

Cantemos (Mellado 2010: 16, vv. 37-41).

Otra vez hallamos un eco de san Juan aquí, quien acumula las criaturas y elementos naturales en el “Cántico” en una especie de “estética del delirio”, como lo llamó Luce López-Baralt (2010: 12). La voz poética de Luciana A. Mellado invita a todos los seres vivos a participar en su canto para resistir “en esta oscuridad” —aquí pensamos más bien en otro famoso poema sanjuanino, su famosa “Noche oscura” (san Juan de la Cruz, 2010: 71-72)—. A diferencia de la experiencia individual que se suele evocar en la mística cristiana (a pesar de las implicaciones éticas y políticas relevantes para la comunidad), tenemos en la poeta argentina una perspectiva decididamente colectiva. Una llamada a la solidaridad, a la comunidad, porque: “Nosotros sabemos, sí, / que hay un nosotros” (Mellado 2014: 16, vv. 24-25). Una fe que se dirige al canto poético como modo de vida y de resistencia.

“Una tierra llena / de frutos y de plagas”

Además de los motivos místicos, hay numerosas alusiones a conceptos y personajes bíblicos en *Animales pequeños*. Estas incluyen sobre todo referencias a la Biblia hebrea, con figuras como Caín y Dalila o el mito de Babel, pero también a la liturgia católica. En “Al fin nacieron”, poema que hemos estado comentando hasta ahora, destaca cómo el “yo” lírico se dirige a un “tú” aludiendo al segundo libro de Moisés:

Es tu voz que inunda la tarde
 en que crecemos sobre una tierra llena
 de frutos y plagas (Mellado 2014: 16, vv. 27-29).

Estos versos fácilmente se asocian con el pasaje bíblico en el que se narra cómo Dios castiga a los egipcios con diez plagas. Entre estas figuran enfermedades como la peste, la contaminación del agua y la destrucción completa del ganado y de la cosecha (*Éxodo* 7-10). Muchos arqueólogos y geólogos están convencidos de que la narración bíblica tiene un trasfondo histórico real: por consiguiente, parece muy probable que realmente haya habido una fase de catástrofes naturales, con inundaciones, aridez y epidemias dramáticas, en el territorio egipcio alrededor del año 1000 a. C. Con este trasfondo de catástrofes naturales con consecuencias dramáticas para sus habitantes el poema adquiere una dimensión ecocrítica considerable —y esto no solo si el texto bíblico realmente se basase en tal fase de desequilibrio del ecosistema del Nilo—. Por otro lado, el motivo de las plagas también da expresión a una experiencia antropológica más universal: el de la exposición constitutiva del ser humano, a la contingencia y las condiciones físicas de su ser, condición humana que el poema de Mellado pone en escena aquí.

Al mismo tiempo, la cita menciona también los frutos que llenan la tierra. Y como es bien sabido, la fruta también empeña un papel preponderante en la Biblia; desde la creación de la tierra y la expulsión del paraíso, en el relato del Génesis, hasta la metafórica sensual del Cantar de los Cantares, adaptando una variedad de sentidos diferentes. En yuxtaposición con las plagas, la fruta representa entonces la sensualidad y el placer, es decir, aspectos materiales y sensuales que embellecen la vida. Pero como las plagas, la fruta

—en su función de metonimia de lo nutritivo, también en su sentido más amplio— está fuera de nuestro control, es decir, no se presenta como algo de lo que tenemos el control. Así, como dos polos yuxtapuestos, plagas y frutos constituyen una plenitud compleja y contingente que “una tierra llena” nos ofrece; esta plenitud es la que el poema evoca precisamente.

Esta simultaneidad de dolor y placer constituye el eje estructural del poemario. Se hace especialmente visible en las referencias continuas a la muerte que atraviesan el canto a la vida a cada momento, no sin cierta melancolía¹. “Todo lo otoñal que nace / y muere soy” (Mellado 2014: 25, vv. 44-45), declara la voz poética en “Es un barranco”, conectando el trascurso natural con la propia transitoriedad del sujeto. Y en el poema “Tira Awicha” (Mellado 2014: 22), el título retoma una figura quechua que apunta a la tierra como entidad integral, divinidad de la vida y de la muerte al mismo tiempo, *pachamama*².

En el prefacio del libro, Jorge Spíndola comenta que “[h]ay [en *Animales pequeños*] un temblor doble hacia dentro y hacia afuera, sístole y diástole, ritmo que late e interroga [...] entre la vida y la muerte, entre el lenguaje y el tiempo que aquí duramos portando un traje” (Spíndola 2014: 11). Creemos que con esta imagen Spíndola acierta con precisión al describir el ritmo pulsante de los poemas. Y entendemos estas palabras literalmente como expresión de la vitalidad física que recorre los textos. Al mismo tiempo, Spíndola también recurre a una metáfora clave de la mística judía, al doble proceso de inspiración y espiración, contracción y expansión, como modelo de la creación divina (*zimzum*) (Scholem 1993: 215). Esta figura de pensamiento refuerza la correspondencia entre el ritmo poético y el movimiento espiritual en los textos.

Hay muchas más referencias religiosas y espirituales en *Animales pequeños* que no vamos a poder abordar aquí. De cierto modo, todos estos elementos contribuyen a la polisemia y a la tensión poética del poemario, a su condición transecular, si con este término deno-

1 El tono melancólico se intensifica más en la segunda parte del libro intitulado “La misma sangre”.

2 Hay varias alusiones a la cultura y espiritualidad andinas a lo largo del poemario, de las que destacan las referencias al poemario *Katatay* (“Temblar”), libro de poesía quechua de José María Arguedas.

minamos precisamente la simultaneidad de posibilidades de lectura religiosa y secular. Además, al dirigir la sensibilidad de la lectora y del lector hacia el lado vulnerable de la existencia, los motivos religiosos también tienen un efecto performativo, abriendo un espacio para la meditación e invitando al lector a la contemplación mediante la lectura misma.

Un vocerío de animales pequeños

A continuación, enlazaremos un poco más los aspectos religiosos con la semántica de la materialidad, a su vez muy presente en la poesía de Mellado. Lo físico, y en especial lo corporal, desempeña otro papel fundamental en *Animales pequeños*. Los títulos de las dos secciones del libro ya apuntan hacia esta dirección. La primera parte del libro se titula “Los otros cuerpos”, la segunda se llama “La misma sangre”. Estos títulos insisten en la materialidad de todo ser vivo, considerando los cuerpos el “puente / entre los mundos” (Mellado 2014: 15, vv. 20-21). De modo complementario, ambos títulos refuerzan la idea de la conexión entre el sujeto poético y otros organismos, humanos y no-humanos, que juntos están formando una misma “materia vital”; en el sentido planteado por Jane Bennett en su libro *Vibrant Matter*:

For the vital materialist [...] the starting point of ethics is [...] the recognition of human participation in a shared, vital materiality. [...] Vital materiality better captures an “alien” quality of our own flesh, and in so doing reminds humans of the very radical character of the (fractious) kinship between the human and the nonhuman (Bennett 2014: 112).

Como hemos visto, el título y la portada del libro dirigen la atención hacia la apreciación poética de los animales, y también hacia la condición de “animal humano”. Dentro del contexto del llamado *animal turn*, o ‘giro animal’, las Humanidades actualmente están reconsiderando el papel del animal en la cultura y en relación con el ser humano. Esta tendencia tiene un efecto doble: por una parte, hay una revalorización de los animales como “agente” en lugar de su papel como mero ser pasivo y dominable que se les había atribuido hasta hace poco. Por otra parte, se reconsidera la

“animalidad” del ser humano mismo, su carnalidad, su vulnerabilidad física y su participación en una red de actantes múltiples formada junto con animales, plantas, minerales, compuestos químicos, etc. Donna Haraway (1990, 1991, 2003) y Bruno Latour (2005) han sido decisivos en el desarrollo teórico de estas ideas. Esta doble estructura se puede percibir también en el poemario de Luciana A. Mellado, si bien el enfoque se inclina más hacia la consideración de la “animalidad” del ser humano.

Entre los “animales pequeños” que pueblan el libro figuran: el grillo, la mariposa, el mosquito, el pájaro; pero también animales más grandes, como las gatas, los perros y otros más. Todas estas criaturas son percibidas por la voz enunciativa que los escucha y aprecia. Los animales tienen su propia voz: cantan, ladran, susurran. Y nos hablan desde y por su cuerpo. Como en el poema “Sirenas en Valdivia”:

Hay sangres que hablan fuerte si se acercan.

Un vocerío escuché,
animales pequeños.

Hermanitos y hermanitas del vuelo
y lo profundo (Mellado 2014: 33-34, vv. 16-20).

La sensibilidad poética percibe hasta las voces de las entidades anorgánicas y abstractas: “Una piedra canta y lo azul rueda” (Mellado 2014: 34, v. 27). Aquí también se retoma la idea de la colectividad del canto lírico: “el ventolín que baila es soplado por todos” (Mellado 2014: 35, v. 54). El viento figura como especie de eslabón, en su función metonímica de la respiración orgánica y de la voz poética por un lado y metáfora del espíritu y del fluir vital, por otro.

Sin embargo, como queda dicho, no solo los animales adquieren una atención poética especial en *Animales pequeños*. El sujeto lírico se identifica más y más con su propia “animalidad” a través de su corporalidad explícitamente femenina. Como en “Aunque el eclipse”, donde se lee:

En la distancia me desboco
los deseos,

animal que chilla

sangro (Mellado 2014: 19, vv. 11-14).

O, de manera parecida, en el poema “Normal”:

Vuelve la sangre
y soy de nuevo
un cuerpo (Mellado 2014: 18, vv. 15-17).

La menstruación, el sexo, el aborto, el dolor, el placer y la muerte son temas que dirigen la atención del lector y de la lectora hacia la carnalidad del sujeto poético. Y es en este sentido que el yo lírico se identifica con los “otros” animales:

Los animales pequeños
no tenemos amo
pero el cuerpo conoce
las correas (Mellado 2014: 18, vv. 7-10).

No obstante, la condición física está contrastada continuamente con un espacio interior, con la libertad de la imaginación:

Cuando lo necesario
no alcanza,
la fantasía balbucea
su gracia (Mellado 2014: 18, vv. 11-14).

Es precisamente “desde mi cuerpo” (Mellado 2014: 28, v. 40), desde la propia vulnerabilidad, que nos habla la voz poética y crea este espacio poético interior, ya que —y citamos del poema “El método formal”, título irónico que deniega el racionalismo cartesiano, donde se lee—: “el cuerpo habla / si lo dejan” (Mellado 2014: 20, vv. 9-10).

A modo de conclusión: *Animales pequeños, una poética de la criatura*

Finalmente, nos interesa relacionar los motivos de lo religioso y de lo corporal con la pregunta por la subjetividad poética. ¿De qué manera están relacionados entonces la perspectiva postsecular y

el enfoque postantropocéntrico con una posición poetológica en Mellado?

En su libro reciente, *Theory of the Lyric*, Jonathan Culler sostiene que, al dirigirse al mundo natural o abstracto por medio de recursos retóricos como la apóstrofe o la invocación poética, el discurso poético desde siempre ha sido sensible a la percepción de una realidad “otra” que va más allá del positivismo antropocéntrico. En su argumentación, Culler hace referencia explícita a las teorías de los nuevos materialismos de Latour y Bennett. Y agrega:

The poets [...] were here first. They have risked embarrassment in addressing things that could not hear in an attempt to give us a world that is perhaps not more intelligible but more in tune with the passionate feelings, benign, hostile, and ecstatic, that life has inspired. The testing of ideological limits through the multiplication of the figures who are urged to act, to listen, or to respond is part of the work of lyric (Culler 2015: 242).

Existe entonces una afinidad estrecha entre la evocación poética de objetos inanimados o conceptos abstractos y la percepción del mundo como red de actuantes o “materia vital”, tal como lo plantean los teóricos neomaterialistas. Y así añade Culler:

A specific effect of [lyrical] address is to posit a world in which a wider range of entities can be imagined to exercise agency, resisting our usual assumptions about what can act and what cannot, experimenting with the overcoming of ideological barriers that separate human actors from everything else (Culler 2015: 242).

Las reflexiones de Culler nos ofrecen un punto de partida muy fructífero para la lectura de *Animales pequeños*. Y, sin embargo, nos parece que los textos de Luciana A. Mellado van más allá de la apóstrofe lírica y el diálogo poético tradicional con los animales, el viento o la belleza. Aquí es la voz poética misma que se vuelve múltiple. Los bordes del sujeto poético se hacen permeables: se trata de una red de voces heterogéneas en un proceso de transformación perpetua. Jorge Spíndola comenta que la poesía de Mellado representa

una escritura que se hace y rehace con muchos otros cuerpos de animales pequeños, hormiguitas zapateando en la prosecución de un

“nosotros”. Una escritura que no opera en la lógica del yo, sino en el des-borde, en el deshacimiento, en el devenir tierra, sueños, insectos, oídos que duelen y no se apagan ante la noche desvelada (Spíndola 2014: 12).

Y escuchamos una vez más a la poeta misma a través de su poema “Sirenas en Valdivia”:

Nuestro barro no está seco todavía.
Nos siguen construyendo (Mellado 2014: 35, vv. 56-57).

Estos últimos versos literalmente insisten en la condición material del ser humano, y también destacan su vulnerabilidad, su forma de “padecer” el mundo, como diría María Zambrano (2007, 2011). En tal lectura, los humanos no seríamos sujetos autónomos sino que estaríamos sujetos precisamente a una pluralidad, una red de “otredades” que nos van “construyendo”, desde adentro y afuera. El barro como metáfora del cuerpo remite a los mitos de creación más antiguos. Al mismo tiempo se puede asociar con la tierra y una concepción cósmica, holística de nuestro ecosistema. Al fin, el barro suele ser una metáfora recurrente del acto de creación estética también. De esta forma, el elemento terrestre llega a reunir los aspectos de lo espiritual, de lo material y de lo estético. E implica un concepto de subjetividad que no se constituye por la autonomía y el individualismo, sino que hace hincapié en la relacionalidad, la sensibilidad y la apertura hacia el otro.

En este contexto, las sirenas que una y otra vez aparecen en *Animales pequeños* y que no hemos podido abordar hasta ahora, constituyen otra figura clave en tal concepción del sujeto, “posthumano” y “postsecular” a la vez. Al fin y al cabo, queda la incertidumbre, el secreto, el no saber, tal como se lee en la meditación poética con el título “Preguntas de sirena” que reproducimos aquí en su integridad:

qué es el viento que me hunde y me salva, quién me hunde y me salva, quién sopla adentro de mi carne en llamas, quién soy yo escondida adentro de los otros, y los otros en mí callados en la lengua, quién habla, cómo, dónde, en el rumor que crece inteligible como un animal rabioso o moribundo, quién es esa que abre los ojos para apagar la luz del mundo, cuándo tendrá nombre, una casa donde guardar los brazos, las plumas impares de sus alas, la escama de su piel, sirena ahogada entre tantas preguntas (Mellado 2014: 26).

Se trata de un cuestionamiento radical sobre la subjetividad poética que se niega a cualquier respuesta definitiva. Asistimos a una subjetividad múltiple, una identificación recíproca entre el yo y lo(s) otro(s), un ir y venir entre el adentro y afuera “que ensanch[a] los bordes de la hoja / que soy” (Mellado 2014: 24, vv. 3-4). Esta concepción dialéctica que enfatiza el diálogo con una alteridad interior y exterior e insiste en la friabilidad de los límites del yo otra vez nos remite al pensamiento místico. Más allá, el sujeto poético y su entorno van unidos por el soplo del viento —símbolo, como ya hemos visto, no solo del espíritu, del aliento vital, sino también de la voz poética—. Dicho de otra manera, es la voz poética que va hilando una red de contactos y entrelazamientos entre el sujeto, el discurso y el mundo material: “El viento será siempre la mejor tela” (Mellado 2014: 35, v. 55).

Para terminar, quisiéramos relacionar la poesía de Luciana A. Mellado con el concepto de una “poética de la criatura”, tal como la ha planteado Anat Pick en su libro *Creaturely Poetics. Animality and Vulnerability in Literature and Film* (2011). Pick reúne su enfoque post-antropocéntrico con una perspectiva postsecular. Usa el término *creature* —o: criatura— para designar la experiencia común de seres humanos y animales, pensando ambos a partir de su vulnerabilidad física. Tal como lo enfatiza Pick (2011: 4) en su definición de “criatura”: “The creature is first and foremost a living body —material, temporal, and vulnerable”. No obstante, su uso de lo “criatural” insiste al mismo tiempo en el valor sagrado de todo ser vivo. “The creaturely is not only a synonym for the material and corporeal. It carries within it (as inflection, as horizon) an opening unto a religious vocabulary of creation and created, and so attempts a rapprochement between the material and the sacred” (Pick 2011: 17).

Así, el concepto de lo “criatural” nos ofrece una estrategia de lectura que rompe con la oposición binaria entre lo humano y lo no-humano:

Reading through a creaturely prism consigns culture to contexts that are exclusively human, contexts beyond an anthropocentric perspective. It recognizes in culture more than the clichéd expression of the “human condition” but an expression of something inhuman as well: the permutations of necessity and materiality that condition and shape human life. Being human is grappling with what is inhuman in us (Pick 2011: 5-6).

Si anteriormente hemos dicho que con el sustrato religioso Luciana A. Mellado reflexiona sobre la condición humana, tenemos que corregirnos entonces. Su atención a la dimensión vulnerable, “criatural” de los seres humanos, pero también de los animales, las plantas y otros elementos terrestres, parece contemplar más bien una nueva perspectiva posthumana, en un sentido postantropocéntrico. Su poesía no se inscribe en ninguna religiosidad confesional. Pero con su atención a la fragilidad de la vida, que es belleza y dolor al mismo tiempo, y su sensibilidad por las voces otras, nos plantea una “poética de la criatura” que es al mismo tiempo una posición estética como también ética. Una ética de la comunidad que no solo incluye a los seres humanos, sino también a las hormigas, a la piedra y a la tierra.

Bibliografía

- ARGUEDAS, José María (1972): *Katatay/Temblar*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- BENNETT, Jane (2010): *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham/London: Duke University Press.
- CULLER, Jonathan (2015): *Theory of the Lyric*. Cambridge: Harvard University Press.
- HARAWAY, Donna (1990): “A Manifesto for Cyborgs. Science, Technology and Socialist Feminism in the 1980s”, en Linda Nicholson (ed.). *Feminism, Postmodernism*. New York: Routledge, pp. 190-233.
- (1991): *Simions, Cyborgs, and Women*. London: Routledge.
- (2003): *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press.
- LATOUR, Bruno (2005): *Reassembling the Social*. Oxford: Oxford University Press.
- LÓPEZ-BARALT, Luce (2010): “Prólogo”, en san Juan de la Cruz. *Obra completa*, 1. Edición de Luce López-Baralt y Eulogio Pacho. Madrid: Alianza, 2010, pp. 7-50.
- MELLADO, Luciana A. (2014): *Animales pequeños*. Buenos Aires: La Carta de Oliver.
- (2017): “‘El Sur es mi domicilio existencial’. Entrevista por Rolando Revagliatti”, *Nodal Cultura. Noticias de América latina y el Caribe*, 21 de febrero. En: <<https://www.nodalcultura.am/2017/02/luciana-mellado-el-sur-es-mi-domicilio-existencial/>> (consulta: 05/02/2019).

- PICK, Anat (2011): *Creaturely Poetics. Animality and Vulnerability in Literature and Film*. New York: Columbia University Press.
- SAN JUAN DE LA CRUZ (2010): *Obra completa*, 1. Edición de Luce López-Baralt y Eulogio Pacho. Madrid: Alianza.
- SCHOLEM, Gershom (2006): *Las grandes tendencias de la mística judía*. Trad. Beatriz Oberländer. Madrid: Siruela.
- SZYMBORSKA, Wislawa (2008): *El gran número, Fin y principio y otros poemas*. Estudio introductorio de Malgorzata Baranowska. Madrid: Hiperión.
- ZAMBRANO, María (2007): *El hombre y lo divino*. Madrid: FCE.
- (2011): *Claros del bosque*. Madrid: Cátedra.

Las comandantas, o sobre la poesía de Fernanda Laguna

SERGIO RAIMONDI

Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca

Cuando en “La señorita”, publicado originalmente en 1999, Fernanda Laguna, después de una enumeración de variados amores, escribe “Estoy pensando en organizar una revolución. / Sé que voy a ser partícipe de una muy grande” (Laguna 2018b: 178), convendría advertir el tono apacible e inclusive despreocupado con el que se vuelve a escribir un término por entonces tácitamente interdicto no solo en Argentina y en América Latina sino en el resto el mundo; al igual que los proyectos que lo habían invocado con frecuencia en un pasado cronológico no demasiado lejano, ese término estaba por entonces fuera de circulación y era más apto para ser pronunciado en una discusión trasnochada que en una escena pública y de fervor colectivo. El poema no explicita con precisión en qué consistirá y cómo tendrá lugar ese fenómeno, aunque hace una aclaración metodológica: “No creo que con violencia / porque la violencia me da miedo y no me gusta” (Laguna 2018b: 178). Si no hubiera alcanzado con el tono, el comentario sería suficiente para evitar la tentación de ligar aquel vocablo densísimo a sus usos políticos previos. Es otra revolución la que esta “revolución” nombra. Tal vez hoy, levantando la mirada de los versos hacia la multitud de mujeres que ocupa la calle, haya más chances que en 1999 de proyectarles

sentidos. Sea como sea, hay que volver a esos versos y a ese término; porque sobre esa palabra anacrónica y actual se balancea, desde hace más de veinte años, una poética que, distanciada de una ficción de la literatura y amparada en otra, ha articulado modos de la sensibilidad, de la percepción, de la imaginación y de la lengua que ofrecen cuestiones y problemas apropiados para pensar tanto en las posibilidades contemporáneas de la poesía como en las acciones políticas más eficaces de este presente.

La lectura del poema habilita a imaginar banderas o carteles a agitarse en esa revolución (podrían incluir sintagmas como “¿Qué es el amor?” o “La vida es preciosa”), pero a la vez deja entrever que no se trata de distinguir los objetivos puntuales de ese movimiento. Más bien se trata de establecer de entrada, además de la negativa al uso de la violencia, cuáles son las condiciones desde las que ese pensamiento revolucionario está dispuesto a ser planteado: “Revolución. ¿De qué? // No sé, / ahora estoy un poco ocupada con el negocio / pero ya llegará sola” (Laguna 2018b: 178). Ni violencia, ni pretensión excluyente: ese evento extraordinario ha de ser pensado en su convivencia con las urgencias de la vida diaria. Ya hay elementos revolucionarios con relación a las ideas hasta entonces habituales de revolución: su emergencia no implica una interrupción del orbe regular de la vida, y por lo tanto se descarta, como si aún en esos años previos a la crisis de 2001 en Argentina se hubiera podido dimensionar la cualidad confusa, contradictoria, insuficiente y hasta oscura pero finalmente democrática de los tiempos, cualquier tipo de épica sacrificial en términos literales o figurados. De hecho, en otro poema que recupera esa misma palabra, Laguna escribe poco después, desechando uno de los valores máximos de la moral revolucionaria clásica: “Revolución en el plano de lo imaginable / y mientras no sea demasiado esfuerzo” (Laguna 2012: 60).

¿Se trata de una revolución personal? No: “Sé que voy a ser partícipe de una muy grande”. Pero antes de vislumbrar en qué consiste ese carácter colectivo, hay que reparar en el carácter de “ocupada” de quien escribe. El trabajo aparece con frecuencia en la poesía de Laguna; tal vez con la misma frecuencia con la que se lo escribe evitando los términos naturalizados de la lengua política, o rehabilitando —con mayor o menor ironía— términos que portan cierta dosis de anacronismo (como en “Poesía proletaria”, en que el adjetivo

califica la jornada de trabajo de quien va en su motito vendiendo productos de arte de acá para allá). Alguna vez habría que hacer un recorrido por su poesía que recupere y elabore cada una de esas menciones laborales, las cuales incluyen a quien lava los pisos y limpia los refrigeradores de lácteos en un supermercado o a la que lustra y ordena la casa familiar con tanto fervor como para alcanzar un éxtasis divino. En ese relevamiento no habría que perder de vista versos como “Gastar dinero es lindo / y es lindo que nos paguen. / Ganar dinero con el trabajo” (Laguna 2012: 51) o “Quiero ver los frutos de mi trabajo (dinero, satisfacción, realización)” (Laguna 2012: 111), porque en ellos es posible reconocer un aspecto poco reconocido (y hasta vergonzante) en las narrativas revolucionarias habituales con relación al trabajo: su vínculo con el consumo, y la percepción del consumo como disfrute.

Tal como se evidencia luckasianamente en la mención al trabajo del orden y limpieza de la casa, quien tiene la idea de organizar una revolución es un sujeto semejante al de “Una mujer como yo, por ejemplo”, título de uno de los poemas de *Control o no control*. Es desde esa perspectiva de sujeto que organizar una revolución se concibe como una práctica más entre otras. Porque no solo hay momentos para organizar una revolución y momentos para ocuparse del negocio. Lo que hay es una subjetividad tramada históricamente por una multiplicidad de acciones diversas. Por eso cuando Laguna dice, acerca de la revolución, “No sé, / ahora estoy un poco ocupada con el negocio / pero ya llegará sola”, hay que sospechar si ese comentario no interroga hasta qué punto la cualidad de género ha formado parte de los aspectos cotidianos y organizativos de las revoluciones más relevantes del siglo xx, aun teniendo en cuenta la participación de numerosísimas mujeres en cada una de ellas. Acá lo revolucionario es no subsumir la subjetividad en el solo pensamiento revolucionario. Hay momentos para organizar una revolución y momentos para ocuparse del negocio; también momentos, a veces inesperados o mínimos, para escribir un poema. Por eso en medio del relato de diferentes situaciones de la maternidad, se lee en “De ama de casa a mamá en casa”: “Y qué lindo que tengo este ratito para escribir” (Laguna 2012: 118). Ni la revolución ni el negocio ni la poesía ocupan un sitio excluyente. La violencia ejercida sobre un rol social histórico se ha vuelto potencia y capacidad de un hacer simultáneo. En “Terminaron los 90”, los gerundios exhiben esa cua-

lidad: “Ellos quedaron con sus castillos / y nosotras comandamos la libertad de la fiesta por sobre lo bueno / haciendo medialunas con el cuerpo con pañuelos verdes, / bailando, / atajando bebés en medio de las lecturas” (Laguna 2018a: 76).

La literatura como ámbito autónomo, específico y excluyente es el “castillo” de los poetas: la literatura al margen de los devaneos de la vida diaria, en un orbe cualitativamente diferente al de la acción de conectar la manguera al lavarropas y ver si esta vez ¡al fin! funciona. Como la revolución, el negocio o inclusive la maternidad, la poesía es para Laguna una práctica más. Esa práctica se distancia de la idea de autonomía desde su misma dicción, refractaria a cualquier referencia que reponga esa noción. Tampoco la literatura será institución y tradición, sino una comunidad de amistades de pares: “Gabriela, Cecilia / Cecilia, / Gabriela, / Gabriela / y Yo” (Laguna 2018b: 68). O: “He imitado / a grandes escritores / como Bocaccio, / César Aira, / Clarice Lispector, / Cecilia Pavón, / Gabriela Bejerman / y Paulo Coelho” (Laguna 2012: 15). Si la tradición es la capacidad para el diálogo trascendente con los muertos ilustres, Laguna privilegia la conversación cotidiana con iguales vivas. Así, la poesía se inscribe en una serie heterogénea que incluye la práctica de cocinar o de ordenar una casa, tareas largamente invisibilizadas que ella repone en su energía de transfiguración: “las artistas / que crearon las ciudades acomodando vasos en la alacena. / Preparar (ya estamos llegando) una simple comida / mueve las cosas en diversas regiones del planeta” (Laguna 2012: 53). “Hoy vi un cuadro”, de Cecilia Pavón, ofrece también esta idea; ahí el poema se corresponde y aspira a un cuadro “torpe”, visto en una panadería, “hecho por una mujer que estaba en su casa y / alguna vez tomó un curso de pintura o quizás / era enfermera y pintaba como hobby” (Pavón 2012: 119). Si bien en Laguna lo *amateur* nunca está totalmente desvinculado de alguna noción de vanguardia, recuperar para la poesía el ámbito de lo *amateur* es instalarla en una multiplicidad de acciones cotidianas y des-jerarquizadas. La revolución del poema de Laguna, frente a la historia política de las izquierdas latinoamericanas y mundiales, es entonces una revolución “*amateur*”; no solo una revolución a ser producida desde la multiplicidad de la vida diaria sino sobre todo una revolución a hacer con un saber *amateur*, no políticamente profesional o, tal vez mejor, con un no-saber revolucionario.

Por eso el mayor error sería avalar una idea de poesía como actividad “sacralizada”: “Me da risa sentir respeto por mi poesía... / Escribirla es desacralizarla (como se escriba). / Tal vez me tomé muy en serio / ser poeta / y por eso dejé de escribir. / ¡Qué horror!” (Laguna 2018a: 79-80). No se trata solo de que tomarse en serio la poesía implique aceptar la literatura como ámbito autónomo e injustificadamente superior; se trata de que darle ese estatuto puede implicar algo peor: el abandono del mundo de la experiencia. Por eso en Laguna no hay duda: “Es más fácil escribir que hacer pis” (Laguna 2012: 80). O, en “(Uno más... el último antes de ir a buscar a Ramón)”: “Escribir no es difícil. / Difícil es coparse, entusiasmarse, calentarse y disfrutar” (Laguna 2012: 139). El poema no se confronta con la tradición literaria sino con la búsqueda dificultosa de una buena vida: feliz, dinámica, deseante. El poema siempre es menos que la vida a la que se aspira. Por eso un poema más o menos inspirado no puede ser un problema ante los problemas generales de quien escribe. Porque la buena vida no es, por supuesto, alcanzable con facilidad en una sociedad atravesada en sus varios niveles por asimetrías, Laguna escribe. Escribe porque entre su deseo y la satisfacción están la opacidad, las violencias, los desvíos. “Escribir poesía es estar donde vos no estás. / Es no estar haciendo lo que desearía hacer” (Laguna 2012: 135). El día que llegue la revolución invocada por Laguna la poesía no tendrá necesidad de existir; o será una práctica que exceda la escritura. De ahí que su máxima aspiración consista en hacer un poema que no lo sea: “¿Cómo se hace un poema hermoso? / ... / ¿Cómo se hace un poema que no sea un poema?” (Laguna 2018a: 109-110). O: “Las palabras más lindas no son palabras” (Laguna 2018a: 81).

No hace falta ir a los dos primeros versos del “Manifiesto re-evolutivo” de 2001 (“Poder feminista, / poder de las amas de casa” [Laguna 2012: 60]) para reafirmar que quien escribe “La señorita” no está pensando en una revolución individual. Sin embargo, es útil mantener la pregunta por ese carácter singular. Porque a diferencia de las revoluciones conocidas en las que lo colectivo relega la multiplicidad y las tensiones de cada subjetividad, acá la revolución deseable es aquella en la que un sentido de comunidad admite como potencia las diferentes particularidades, históricas y presentes, de la vida de cualquier mujer y de los deseos de cada quien. No hay contradicción entre “Estoy pensando en organizar una revolución”

y “Quiero organizar un instituto conmigo misma” (Laguna 2012: 52). Ya en el “Manifiesto re-evolutivo” se lee: “Creo y te invito a crear, por último, / AMIGA/O, / en el poder reconstituyente de la autoestima” (Laguna 2012: 60-61). La recuperación del léxico de “auto-ayuda”, además de incorporar materiales deslegitimados que justifican la perspectiva *amateur*, se despliega en su poesía desde la sospecha de que cualquier revolución empieza por la propia subjetividad, por el propio cuerpo e inclusive por su desorden revolucionado: “Por la noche, / cuando duermo, / todo se escapa / dentro mío. / El cerebro se va donde el estómago / los pies a las manos... / Todo se revoluciona. Por estas ganas de salir... / de ser otra cosa / dentro de mi misma forma de ser” (Laguna 2012: 146). La revolución está ya inscrita en un cuerpo que se niega a la anatomía establecida, al orden normativo social y a cualquier identidad esencialista: “Me gustaría transitar otros cuerpos, otras mentes, / otros sexos, otras circunstancias múltiples...” (Laguna 2012: 52). Su subjetividad se desentiende de cualquier carácter unívoco: hecha de pluralidad, es tensión entre el impulso a la variedad (“No puedo parar de ser algo” [Laguna 2018b: 105]) y algún contorno que la resguarde. La disyuntiva del título *Control o no control* no implica decidir una alternativa; indica un tironeo constante entre los “estados de permiso” de quien se niega a un modo definitivo de la identidad y la necesidad de quien de pronto prefiere “que las cosas no se vayan demasiado fuera de mi control” (Laguna 2012: 68). La poesía de Laguna puede ser leída como la investigación radical de una subjetividad en construcción y disolución permanente, en una dinámica que tiene en la instancia de género la base ineludible y fundamental de un recorrido que la excede.

Empezar a organizar una revolución no es tan diferente de empezar a organizar una subjetividad: “Me pregunto constante / ¿qué tengo que hacer para ser feliz?” (Laguna 2012: 76). Esa búsqueda implica un recorrido por un conjunto variadísimo de emociones y sentimientos; hay ahí ocasiones de “felicidad”, pero más aún de “soledad”, “dolor”, “tristeza” o “miedo”, términos todos presentes en su poesía. Organizar la subjetividad es, en principio, habilitar estrategias que permitan por ejemplo la supervivencia: “Es lindo tener el tiempo ocupado para no caer en la locura” (Laguna 2012: 92). Sus poemas son tan impiadosos con la crónica y exposición de los movimientos afectivos que no es inverosímil acompañar el

ruego en la lectura: “—Entre, Señora Piedad. / (Me levanto y le abro la puerta). / ¿Puede mandarme el rayo fulminante del dolor?” (Laguna 2012: 102). Entre “Llena de gusanos, / babeada, / cagada encima, / meada, / olorosa. / Llena de sangre coagulada menstrual en la bombacha / con la toallita tan colmada que haga fz-fz-fz” (Laguna 2012: 127) y “desnuda, inconsciente, serena, instintiva y feliz / como un brote de la nueva primavera” (Laguna 2012: 122), su poesía se ofrece como un catálogo minucioso de los tránsitos continuos del ánimo más inquieto. Sus versos son capaces de distinguir las modificaciones mínimas que residen en una emoción: “¿Qué soy? / Gritáselo a esa estrellita / y después transmitíme en un mail lo que le dijiste / ¿eh? / ¿ah? / Oh... / ¡Ay! / Bue...” (Laguna 2012: 163); cada uno de esos monosílabos modula una agitación diferente. La subjetividad de “esa tal yo” que presenta Laguna es una instancia múltiple y dinámica organizada por el deseo, pero el deseo se niega a cualquier forma de organización, por lo que la vida aparece como inestabilidad: “...me cuesta mucho mantenerme / en una misma emoción” (Laguna 2018b: 113). Acá van dos versos inolvidables para quien se anime a un tatuaje sofisticado con verbo en condicional: “todo lo que querría dominar / es niebla” (Laguna 2018a: 59). La preferencia en esta poesía por los poemas largos tiene el sentido de ofrecer la extensión adecuada para los desplazamientos de ese ánimo en inquietud permanente. No hay que esperar de las líderes de una revolución, según Laguna, juicio, templanza, convicción, nervios de acero. En esta revolución una comandante de pronto puede decir: “Ahora no soy yo” (Laguna 2012: 103).

Esa investigación radical de la subjetividad se sostiene desde la concepción de la poesía como expresión. “Y qué lindo que tengo este ratito para escribir, / para hurgar dentro de mis emociones” (Laguna 2012: 118). Afectos y afecciones no son solo el material privilegiado de una búsqueda personal; lo son también del poema. ¿Qué tiene que hacer el poema? Reponer esos afectos y afecciones en sus cualidades distintivas. El sueño mayor de su poética consiste en el pasaje automático del cuerpo a la página: “¿Ves? / entre yo y lo que escribo (esto que es electricidad líquida o no sé qué) / no hay ninguna diferencia” (Laguna 2012: 138). ¿Qué es la poesía para Laguna? Un laboratorio apto para el registro directo de las sensibilidades presentes y por venir. ¿Cómo se escribe la poesía según Laguna? Con sentimientos y para abajo: “Enter chicxs enter / enter / enter

/ enter” (Laguna 2018a: 91-92). Sí: “escribamos poesía / bajemos por los sentimientos. / Enter / ya estamos más abajo / componiendo un poema” (Laguna 2018a: 92). En su poética, la literatura queda del lado de los dispositivos que abogan por un artificio y un nivel sofisticado de la técnica sospechado de escamotear la intensidad y la inmediatez de los afectos. Su poesía no es literatura: “Tengo miedo / pero no uno literario / sino un miedo real / o físico” (Laguna 2012: 79). Escribir poesía es evitar toda mediación: “Cecilia... ¿Esto es un poema? / ¿O es lo que me pasa?” (Laguna 2012: 130). Como práctica de la expresión, el poema implica una escena de automatismo menos onírico que afectivo que exige suspender toda pretensión entre comillas literaria: “Me re-copa escribir y no pensar en nada” (Laguna 2018b: 29).

La capacidad para guiarse por el deseo está vinculada a la capacidad para admitir la incertidumbre. Si algo afirma la poesía de Laguna, una y otra vez, es su ignorancia. Si algo sabe la poesía de Laguna, una y otra vez, es no saber. Uno de los títulos de sus poemas es otra (extraña) bandera revolucionaria más: “Dudar siempre” (Laguna 2012: 110). Aceptar el deseo como fuerza implica aceptar lo incierto como magma de los días. “Un corazón muerto / es una casa sólida de cemento, / en cambio nosotras vivimos a la intemperie” (Laguna 2018a: 108). Su poética está comandada por el corazón de sus dibujos, y ese corazón comandado a su vez por un no saber: “Soy una mente y un corazón. Mi Mente es tonta / y mi Corazón no sabe lo que siente” (Laguna 2018b: 56). Más que un posicionamiento anti-intelectual, ahí destella la denuncia de la articulación entre razón y afirmación. La afirmación es amenaza a las posibilidades de lo diverso. Por eso “No sé” es uno de sus sintagmas frecuentes, ya desde los primeros poemas: “La princesa de mis sueños / está tan triste esta mañana... // y yo no sé qué hacer” (Laguna 2018b: 51). El no saber no es impedimento, problema o interrupción; es la condición necesaria para que el deseo persista y la subjetividad se mueva en su busca. ¿No sabe qué escribir? Se sienta y... ¡escribe que no sabe! “Cecilia, no sé qué escribir. / No se me ocurre nada, / pero lo deseo” (Laguna 2018a: 59). De ahí también la necesidad de volver a aquellos versos: “Revolución. ¿De qué? // No sé”. No hay duda: la duda no ha sido una cualidad demasiado revolucionaria. La poesía de Laguna ofrece la posibilidad de imaginar una revolución capaz de hacerse con lo que no se sabe.

En sus versos se agitan las banderas de una convicción: rescatar la incertidumbre como posibilidad y fuerza de acción.

“Vos me hablás de poesía / y a veces no sé de qué me hablás”, se lee en otro poema dedicado a Cecilia Pavón (Laguna 2018a: 59). Ese no saber está inscripto en su concepción de escritura. Porque Laguna casi nunca solo escribe; en general, escribe que escribe. Aún desde la perspectiva de la expresión, su poesía es una de las más autorreflexivas que se han escrito en la Argentina en las últimas décadas. Escribe que escribe para presentar la escritura como otra escena de incertidumbre más. Por eso pregunta: “¿Algo va con h?” (Laguna 2018a: 55). Como cualquier experiencia, el poema también es una instancia de obstáculos, errores y desafíos. Sus faltas de ortografía ocasionales no solo traman su poesía en el ámbito *amateur*; señalan que la poesía excede ese dominio y denuncian sobre todo una ficción: la de lo terminado, la de lo acabado, la de lo exacto. En su misma constitución, los poemas de Laguna están hechos con los materiales frágiles, oscuros y contradictorios de la vida. El poema no es una instancia superior a la deriva de los días; viene de esa deriva, y en esa deriva quiere instalarse. A diferencia de la pintura o el dibujo, la escritura ofrece la tensión con el material distintivo de la lengua: “También me costó / conjugar bien los verbos / y encontrar los adjetivos apropiados” (Laguna 2012: 16). Frente a la literatura como ámbito autónomo, específico y afirmado en los mitos de la exactitud y la precisión, la poesía como expresión de Laguna ofrece dudas, devaneos, momentos inspirados y no, equívocos o, bueno, lagunas. Su poesía dice: solo habrá revolución si se evita la ortodoxia ficticia de cualquier perfección revolucionaria. La revolución es siempre revolución de la imperfección.

Si el deseo emerge desde la incertidumbre, desde el no saber emerge el creer. En “Palabras que más usé en mi vida literaria”, una secuencia concentra parte de la ecuación: “Yo qué sé / no sé / creo / puedo” (Laguna 2018a: 26). La creencia es alternativa frente a la desconfianza en la razón afirmativa. Como un estertor más de la crisis iluminista de genealogía romántica, la racionalidad queda en su poesía del lado de lo normativo, de lo establecido y del control: “No sé / he abandonado en la empuñadura / la racionalidad / y la cambié / por tu mente rítmica” (Laguna 2012: 186). La duda y la creencia ocupan el sitio de la racionalidad para plegarse al orden más fluido de la música, adecuado también a la percepción que su

poesía propone con relación a cuerpos y afectos: ondas y electrones. Porque los afectos no se entienden ni explican: se creen o no se creen. Esa es la fuerza del verso definitorio en el poema famoso de Xuxa: “Yo creo en su corazón” (Laguna 2018b: 28). La mente es “tonta”, entonces, para alojar ese creer que no admite explicación, pero además porque la mente en su poesía está siempre tramada por la densidad inseparable del cuerpo. No domina el cuerpo; es parte de su misma densidad. “Mi mente piensa, / carnal, / jugosa. // Mi mente es carne pura...” (Laguna 2018b: 73). En quien es capaz de tener la idea de organizar una revolución, el creer permite proyectar el ámbito de felicidad en el futuro y por supuesto hacerlo destellar, cuantas veces se pueda, en el presente. Puede haber miedo, tristeza, desilusión o angustia en la trama microscópica de sus emociones, y sin embargo el optimismo, cualidad revolucionaria, trama toda su poesía: “El universo es exuberante / derroche de vitalidad. / Inmensas estrellas / gastando toneladas de energía para titilar [...] Hermoso, muy hermoso. / ¡Cuánta felicidad hay ahí!” (Laguna 2018b: 166). Hay algo emocionante en estos versos que parecieran reponer la tradicional actitud contemplativa y... no: al igual que quien las mira, las estrellas están en plena actividad. Felicidad es acción y gasto de energía. Quien escribe “Algún día voy a ser feliz” (Laguna 2012: 109) es quien gasta energías en esa búsqueda.

La dinámica del creer despliega en su poesía un mundo de fantasía habitado por patitos inflables, una hormiguita llamada María, palitos que saludan desde la playa, escarabajos, ratoncitos, mariposas parlantes, hadas y hasta una Virgen, o dos o tres. Ese mundo la ampara en la incertidumbre constante con la que la subjetividad del poema busca vivir. Es protección y acompañamiento: “¡Hola mis compañeros / enanos de la soledad!” (Laguna 2018b: 95). Pero además afirma la primacía de ciertas percepciones laterales e históricamente desprestigiadas como las de la intuición, o las de los sueños. “Nosotras que logramos ver a los seres de baja resolución / ¡con lo lateral del ojo!” (Laguna 2012: 61), se lee en “Manifiesto Re-evolutivo”. Las hadas son entonces aquellos seres capaces de señalar amplias formas de la vida social y popular (desde modos de la religiosidad a figuras de la cultura masiva y el consumo, pasando por cuentos infantiles) donde persisten experiencias y saberes habitualmente ignorados y desechados capaces de orientar la busca de alteridades y alternativas en el presente. Por eso la gracia de ese

orbe fantástico está en cómo logra vincularse fantásticamente con la vida diaria. Así aparece una reina, acostada en un pozo, “con un velo que la protegía casi de los mosquitos” (Laguna 2012: 48) —solo un adverbio, “casi”, es suficiente: ay—. Samanta Felicidad proviene de un planeta remotísimo; es tan remoto que allí “Las carteras / son de lona rayada / y todos vamos a la playa / a encontrarnos” (Laguna 2012: 24). La oscilación entre lo cotidiano y lo fantástico está inscripta en el registro ambivalente de su lengua: en Laguna se puede pasar, en menos de cuatro versos, de “puedes” a “podés”, de “regazo” a “chotada”, de “niños” a “chicos”. La lengua anacrónica suele corresponderse con el orbe de la fantasía, y la fantasía suele ser a veces la manifestación literal de la metáfora más común: “Ratoncito en tu jaula / ten paciencia / ya viene tu libertad” (Laguna 2018b: 103).

La insistencia autorreflexiva en Laguna cumple además la función de disputar con otras poéticas. Por eso su poesía no es exactamente inofensiva. Porque disputar poéticas es disputar siempre algo más: modos de vivir. Sus momentos de autorreflexividad cierran filas y van al ataque, desde la sospecha de que parte de la organización de una revolución implica también, en algún momento, confrontar para instalarla. “¿Qué hacés poema de mí? / ¿Por dónde me llevás? / Has hecho que los poetas se enemisten conmigo, / me has tirado en un campo de batalla / lleno de tanques” (Laguna 2012: 186). La ironía es una táctica militar, o de militancia: “Debo escribir una novela ¡ahora! / realista, heterosexual y con argumento. / Apago la música para que no me haga volar de emoción” (Laguna 2012: 55-56). El adversario no es el realismo, ni siquiera aquello que se podría denominar realismo heterosexual; es la realidad heterosexual como orden y modelo. Frente a él, la fantasía muestra otro de sus atributos: su capacidad para evadir y trastocar la clasificación normativa. Hadas y mariposas parlantes son entonces banderas de una batalla destinada a señalar las limitaciones posibles de ciertos “realismos” incapaces de lidiar con el mundo amplio y heterogéneo de la experiencia, aunque sería una gran distracción pensar que esa insistencia hádica confronta solo con realismos literarios; se enfrenta también a realismos políticos. Sus hadas son llamadas de atención por nuevas formas de la imaginación revolucionaria. “¡Démosle un lugar a la fantasía!” (Laguna 2012: 61) es un grito de combate y otra bandera más con la cual marchar.

No fue por su capacidad profética que Laguna escribió, en 1999, “Estoy pensando en organizar una revolución. / Sé que voy a ser partícipe de una muy grande”. Habrá sido en todo caso su habilidad para distinguir en aquel presente sensibilidades, fantasías, dudas, tensiones, problemas, modulaciones de la lengua y de vivir que entonces estaban apenas en emergencia, como las de ella misma. Fue su animarse a desafiar los látigos no solo literarios del deber hacer o no hacer, y su dejarse llevar por un corazón que no sabe lo que le permitió diseñar una poética que cree que las mejores lecturas son las que vendrán. “—Bienvenida, querida. / Este es el futuro / —Estoy feliz de llegar” (Laguna 2018b: 18), escribe en uno de sus primeros poemas, mostrando en ese diálogo que la bienvenida en el porvenir (ahora más próximo que en aquel entonces), se la da alguien conocida con quien se puede tratar como una amiga. Si en 1999 podía escribir sobre la revolución “Ya llegará sola”, era porque se sabía acompañada y porque, ¿simplemente?, deseaba hacerla. Pensar en organizar una revolución es ya estar organizándola. Sin perder de vista los otros proyectos simultáneos con los que sus versos se articulan (Belleza y Felicidad, Ni una menos Fiorito, la escuela Liliana Maresca, etc.), no habría que distraer cómo Laguna ha venido organizando esa revolución desde la constitución misma de su poética.

Un poema de *La princesa de mis sueños* cuenta la experiencia de quien escribe una nota a favor de amas de casas no tenidas en cuenta en los debates públicos; la nota lleva como título “¿Qué pasa con nosotras chicas?” (Laguna 2018b: 109). El título es decisivo: muestra que una revolución necesita también una indagación de la lengua para sostenerse, y la intención de reconocer las inflexiones sincrónicas más aptas. Toda la poesía de Laguna puede pensarse entonces como un ejercicio destinado a hallar las frases más pertinentes para portar en una bandera en una marcha y para poder interpelar así a quienes aún no se han sumado. Habría que ver inclusive si su poesía no sugiere la necesidad de disponer de varios registros simultáneos de lengua a la hora de organizar una revolución, desde el entendimiento de la sociedad como una pluralidad no solo inevitable sino deseable. El pensamiento revolucionario admite una consideración diferenciada de la lengua y hasta la imposibilidad de pensar en la existencia de “una” única lengua. Porque la historia es también una narración. A la hora de contarla, Laguna sabe que siempre hay mar-

gen para decisiones estratégicas: “Si los personajes secundarios / tienen mucha importancia / se convierten en primarios / y no es ningún problema” (Laguna 2018b: 112). Leer su poesía hoy es una invitación a reconocer el trayecto articulado de su poética y, por tanto, animarse a sopesar las posibilidades de un pensamiento de organización ajeno a la épica de sacrificios literales y figurados, capaz de incorporar el hacer múltiple de la vida cotidiana, apto para alojar subjetividades inestables, sostenido en afectos y afecciones de la índole más diversa, *amateur* porque es parte de la inventiva del día a día, amable con la incertidumbre del no saber, movido por un deseo que sabe del cuerpo y de todos los cuerpos posibles en cada cuerpo, consciente de la necesidad de sintonizar una y otra vez los ruidos de la lengua y que es tan imaginativo, generoso e interesado en sumar que no deja fuera de su convocatoria ni siquiera a las plantas, a las mariposas, a las hormiguitas, a los *sea-monkeys* y a las hadas.

Bibliografía

- LAGUNA, Fernanda (2012): *Control o no control. Poemas 1999-2011*. Buenos Aires: Mansalva.
- (2018a): *Los grandes proyectos*. Buenos Aires: Página/12.
- (2018b): *La princesa de mis sueños*. Rosario: Iván Rosado.
- PAVÓN, Cecilia (2012): *Un hotel con mi nombre*. Buenos Aires: Mansalva.

Haciendo solitarios con Adorno: en torno a *Cantos de concentración* de Pablo de Cuba

JULIO PRIETO
Universität Potsdam

Decía Proust que los libros que amamos están escritos “en una especie de lengua extranjera”¹ (Proust 2005: 297). Me parece que Proust apuntaba al hecho de que en los libros que nos importan sentimos que el lenguaje —ese instrumento más o menos rutinario, ahormado en la grisura de lo cotidiano— destella y nos toca de otra manera: nos lleva a ver y escuchar otramente, a ingresar en un mundo extraño. *Cantos de concentración* (2015), quinto poemario de Pablo de Cuba Soria (Santiago de Cuba, 1980)², es *prima facie* un libro inescrutable, escrito en una lengua enrarecida que de algún modo

1 Aquí y en lo sucesivo las traducciones de las fuentes citadas son mías.

2 Sus otros poemarios son: *De Zaratustra y otros equívocos* (2003), *El libro del Tío Ez* (2005), *Rizomas* (2010), *Inestable* (2011) y *Gago mundo* (2017). La obra poética de Pablo de Cuba ha sido incluida en varias antologías, entre otras en *Una escritura sin cualidades. Escritores cubanos de la Generación 0* (2016) y en la recientemente publicada en España, *Un país imaginario. Poesía latinoamericana 1980-1992* (2018). También ha publicado un libro de ensayos sobre poesía cubana, *La última lectura de Orlando* (2015) y un *Libro de College Station* (2016) que su autor define como “una especie de novela improbable”.

es castellano, pero también algo parecido al chino. Que el libro no esté escrito del todo en castellano no es un gran mérito, pues como dice el poeta y lingüista peruano Mario Montalbetti, no existe el castellano, como no existe “el lenguaje” —¿qué sería esa abstracción?—: “lenguaje lenguaje no hay” (Montalbetti, 2018: 17). Más meritorio es que por momentos su autor logre convencernos de que está escribiendo en una especie de chino. “Páginas escritas en un idioma de sus renglones abortado, sin permitir siquiera las resonancias del eco”, dice uno de los poemas (105). Y otro precisa: “Dicta les resonancias en el mismo idioma desde otra lengua” (142). Y sí, se diría que Pablo de Cuba escribe en la resonancia de otra lengua, tal vez en chino, pero no en verdadero chino —y no solo en una rara variedad de castellano chino— sino en el chino imaginado por Ernest Fenollosa, ese orientalista hijo de un pianista malagueño que como sabemos tanto influyó en la poética de Ezra Pound y a través de él en la poesía del siglo xx.

“Al pan Pound, y al vino Eliot”: el método ideogramático de Pablo de Cuba

En *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, ensayo editado por Pound en 1919 a partir de un manuscrito de Fenollosa, se expone una teoría del ideograma chino que no por ser en gran parte imaginaria dejó de influir decisivamente en la poesía moderna, primero en el movimiento imaginista anglosajón y después en el “método ideogramático” perfeccionado por Pound en sus *Cantos*. Hoy sabemos que las descripciones del chino aventuradas por Fenollosa —que sobre todo era japonólogo— solo lejanamente corresponden a la realidad, pero eso importa menos que la huella que dejó en uno de los poetas más influyentes del siglo xx y, a través de este, en la obra que aquí nos ocupa. En síntesis, el método ideogramático se basa en la idea de que el chino clásico funciona a partir de la yuxtaposición de signos (ideogramas) con escasa o nula conexión gramatical, de manera que el lector debe inferir el sentido considerando en cada caso las relaciones entre lo que los signos representan. A su vez, cada ideograma está compuesto por una serie de subunidades pictográficas, cada una de las cuales tiene su propia etimología, de manera que el significado del ideograma viene dado por la relación

entre las subunidades que lo integran. En el ideograma que significa “árbol”, Pound ve por ejemplo el “dibujo” de los troncos —una interpretación tan personal e imaginaria como puedan serlo las etimologías de san Isidoro: una “gloriosa malinterpretación”, como dice el crítico Hugh Kenner, uno de los primeros exploradores de los *Cantos* (Kenner 2006: 177)—. Esto, unido al carácter fuertemente visual de la poesía china, es la base del método ideogramático desarrollado por Pound, el cual opera a partir de la yuxtaposición de dos o más imágenes, omitiendo los conectores sintácticos. El procedimiento de yuxtaposición de imágenes concretas, sin explicación abstracta, se amplía mediante lo que Pound llama “*networking repetition*” (Mancuso 2006: 66) —es decir, mediante un procedimiento de “repetición conectiva” que propone una estructura de larga duración comparable a la estructura musical de una fuga—. En su diferimiento del sentido y su abandono de la ilación gramatical, este procedimiento potencia la materialidad de la lengua, sin reducirse enteramente a ella. Por medio de la repetición conectiva, la dispersión de múltiples fragmentos heterogéneos va generando un patrón de sentido —una “figura en la alfombra”, como diría Henry James—, un poco a la manera de la “rosa de limallas de hierro” dibujada por el imán —la imagen favorita de Pound para describir el método ideogramático de los *Cantos*, que evocan los hermosos versos finales del canto LXXIV (el primero de los cantos pisanos):

Hast' ou seen the rose in the steel dust [...]?
so light is the urging, so ordered the dark petals of iron (Pound
1998: 477).

El método ideogramático de Pound se actualiza con brillantez en estos *Cantos de concentración*. Si bien podemos situar este libro en la línea de un *trobar dus* que tuvo uno de sus momentos álgidos en la poesía neobarroca del siglo xx, y si bien su escritura se inscribe en la estela de poetas cubanos asociables a esa corriente como Lezama, Kozer o García Vega, en realidad difiere bastante tanto del verbo torrencial y el filigranado flujo barroco de los dos primeros como del minimalismo y la micronarratividad alucinada del último —aunque de los tres es con García Vega, en la medida en que este se autodefine como originista disidente y neobarroco “impedido”, con quien más tendría en común—. En un poema que funciona como

irónico manifiesto —un “manifiesto gagofónico”— nuestro autor se distancia tanto de la poesía neobarroca como del minimalismo de García Vega, si bien se diría que el gesto de distanciamiento implica ya una forma de afiliación (no en vano este texto remeda en gran medida el estilo de García Vega):

Escribe García Vega, Lorenzo, de su imposibilidad de ser neobarroco: “minimalizar siempre ha sido mi tentación”, por lo que ha soltado pelota de ping-pong sacada de cajita de Cornell. Yo, tampoco, puedo ser neobarroco: el neo, neón, neófito, provoca taquicardias, y el gago siempre canceña en g. Yo, tampoco, puedo ser minimalista: se modula un gago que, si caben dudas, cuando suelta resonancias hecha piezas [sic], mal partidas, mal llamadas, se zumba hacia qué desnervado entreparéntesis (De Cuba 2015: 109).

Sin embargo, con ninguno de estos autores dialoga tanto esta poesía como con Pound, y no solo por la referencia del título a los “Cantos” del poeta norteamericano, y por los numerosos guiños y alusiones a la obra y la biografía del “signore Sterlina” (como lo llamaban a Pound los hijos de Joyce), sino por el acierto con que renueva su método ideogramático³. Una renovación que no es por cierto exclusiva de este autor, ya que podemos vincularla a una serie de poéticas del “remixeo, la reescritura, la remasterización y el patchwriting” (Medo/Arteca 2018: 12) que constituyen una de las tendencias más visibles de la última poesía latinoamericana. “Al pan Pound, y al vino Eliot” (De Cuba 2015: 105), recomienda otro poema, lo que bien podría ser el lema del libro y en gran medida de esas poéticas.

Pero si estos *Cantos de concentración* siguen de cerca la filosofía de la composición de los *Cantos* de Pound, el libro de Pablo de Cuba está desprovisto de la dimensión misteriosa y trascendente de la poesía del norteamericano —ese “*connubium terrae* [...] *misterium*” (Pound

3 A la impresión de idioma extranjero que produce el libro contribuyen el recurso a una extrema parataxis y el extrañamiento que instala el gesto de escribir los pronombres enclíticos separados de sus nombres y en itálicas, como si adquirieran sustantividad y vida propia —por ejemplo: “En letra corrida suelen mostrar *se*” (De Cuba 2015: 92) o “No se pudo escribir *la*” (De Cuba 2015: 25)—. Aquí hay un vínculo notorio con Pound, cuyo desdén por los conectores gramaticales, lo que lo lleva a trabajar la “elocuencia de la frase aislada” (Kenner 2006: 35), comparte en gran medida Pablo de Cuba.

1998: 546) que fundamenta la dicción críptica de los *Cantos*, cuyo objetivo último, en palabras de su autor, sería recuperar “a lost kind of experience” —una unidad de la experiencia perdida que se lograría por obra y gracia de la poesía (Carne-Ross 2006: 201)—. En la base del método ideogramático y del emblema de la “rosa de limallas de hierro” está la creencia de que la miríada de partículas dispersas en el poema y en el mundo se reunificarían finalmente en una figura cósmica —“leaves on one tree, trees in one forest, forests in one world”, como certeramente lo expresa Hugh Kenner (2006: 172)—. *Cantos de concentración* pone en juego un “método ideogramático”, pero despojado de esa fe en una unidad cósmica. Más próximo en ese sentido a García Vega, que lleva a cabo una sardónica desmitificación del orfismo lezamiano, Pablo de Cuba está lejos de la ambición metafísica de lo que Alain Badiou llama la “edad de los poetas” (Badiou 2016: 29), es decir, la época de la poesía occidental que empezaría con Hölderlin y vendría a acabar en Paul Celan: época en que la poesía toma el relevo del proyecto filosófico de develar el ser del mundo, y en la que habría que incluir a Pound y a Lezama (aunque Badiou no considere a ninguno de los dos en su visión más bien centroeuropeizante de la poesía moderna). Es que Pound (diría Heidegger) es un poeta de la apertura del ser, en tanto que Pablo de Cuba (diríamos parafraseando a Badiou) es un poeta del “tacto de la lengua” (Badiou 2016: 16). Si Pound es un poeta de la era de la “legibilidad del mundo” (Blumenberg 2000), Pablo de Cuba, como García Vega, es un poeta de otra época: la época del ocaso de los grandes relatos, y como tal aborda con no poca sorna (si no con un muy cubano choteo) el gesto misterico y el discurso poético-metafísico de la tradición moderna.

De Pound a Adorno: lógicas de la concentración

En cierto modo, aunque toda una veta del libro remite a la tradición filosófica y estética en lengua alemana —Nietzsche, Heidegger, Wittgenstein y sobre todo Adorno y su célebre reflexión sobre la escritura de poemas “después de Auschwitz” (Adorno 2008: 25)—, Pablo de Cuba ensaya en este libro una serie de “solitarios” que se juegan no tanto (o no solo) con la baraja de Adorno sino sobre todo con la de Pound: “Sobre las marcas cercanas del poema: esas

pounds que debes (sigues) y no pagas” (De Cuba 2015: 139). Todo el libro puede leerse como una reescritura *sui generis* de los Cantos del poeta norteamericano, ya desde el título⁴. Pues si en el juego de palabras que sustituye los “campos” por los “cantos de concentración” está remitiendo al tema adorniano de la problemática relación entre poesía e historia —y en particular a la espinosa cuestión de cómo escribir poesía después de Auschwitz—, también está actualizando un principio básico de la teoría poética de Pound, quien en *The ABC of Reading* afirma que la poesía es “concentración” (Pound 1991: 36).

El mayor hallazgo del libro radica en el rico arco polisémico que se abre a partir de este doble deslizamiento del título: el que va de los “campos” a los “cantos”, y el que implica un doble sentido de la “concentración”, asociado a las figuras de Pound y Adorno; “concentración”, en el sentido poetológico de “condensación”, *Verdichtung*, y a la vez en el sentido biopolítico de “espacio carcelario” o “técnica de control humano”, ya sea en la forma de los campos de exterminio nazis —a los que remite explícitamente el “Canto” de “Auschwitz-Birkenau”, el segundo de los tres “Cantos” que integran la primera parte del libro—, o en la forma colonial de la “reconcentración” puesta en práctica por el general español Fernando Weyler en la guerra de Cuba, a la que remite el título del primer Canto, “Weyler”: un método de guerra y control colonial que dejó un saldo de cientos de miles de muertos (de ahí el sobrenombre de “carnicero Weyler” con que suele conocerse en la historiografía cubana).

4 La estructura tripartita del libro (“I. Cantos”, “II. Res adentro”, “III. Res cantable”) y en particular de la primera parte, cuyos tres cantos (“Weyler”, “Auschwitz-Birkenau”, “St. Elizabeth”) remiten a tres espacios históricos de confinamiento —los campos de exterminio nazis, la “reconcentración” del general Weyler durante la guerra de Cuba, y el hospital psiquiátrico de St. Elizabeth, donde fue recluido Pound al concluir la Segunda Guerra Mundial—, recuerda la estructura ternaria de la primera edición de los Cantos del poeta norteamericano: la edición de 1925, *A Draft of XVI Cantos for the Beginning of a Poem of Some Length*, cuyos dieciséis cantos se enfocan en tres escenarios de guerra —la guerra de Troya, los *condotieri* de la Italia del Quattrocento y la Primera Guerra Mundial—. Asimismo, los cuatro poemas que integran el tercer canto ostentan títulos notoriamente poundianos: “Melopoeia”, “Phanopoeia”, “Logopoeia” y “A Lume Spento” aluden a tres conceptos centrales de la teoría poética de Pound y al verso de la *Divina comedia* que escogió como título de su primer poemario, publicado en Venecia en 1908.

En este libro se produce a la vez que se reduce al absurdo una específica lógica de la “concentración” poética y biopolítica, lo que es especialmente patente en los diez poemas que integran el Canto de Auschwitz-Birkenau. Estos poemas trazan un escenario de amores crueles, atravesados por la violencia del *Lager*, por donde retorna la figura siniestra del “Hombre de la Casa” de la “Todesfuge”, el famoso poema de Celan. Poema que remeda y recuerda la voz del Señor del *Lager* ordenando a “sus judíos” cantar y cavar su propia tumba en tanto se deleita románticamente en la evocación del “dorado bucle” de su amada Margarete —escena que varios de estos poemas evocan a través del verso citado en alemán “ay *dein goldenes Haar*”. Probablemente no haya un poema más cruel en la poesía moderna —y es en esa crueldad donde radica su eficacia política y estética, en virtud de lo que José Ovejero llama la “ética de la crueldad” (Ovejero 2019)—. La “Fuga de la muerte” de Celan sería en ese sentido el modelo que inspira la larguísima y prácticamente intolerable sección de los feminicidios en 2666, la “Parte de los crímenes” de la novela de Bolaño, o *Saló* (1975), la película de Pasolini sobre el nazismo, que en cierto modo pone en práctica lo que propone Godard en un artículo publicado en 1963 en la revista *Cahiers du Cinema*:

El único verdadero film que podría hacerse sobre los campos de concentración —que no se rodó y que no se rodará jamás porque sería intolerable— sería filmar un campo desde el punto de vista de los torturadores, con sus problemas cotidianos [...] lo insoportable no sería el horror que destilarían tales escenas, sino, por el contrario, su aspecto perfectamente normal y humano (cit. en Gómez Toré 2015: 47).

Este es precisamente el punto de vista que adoptan de manera tan inquietante como intermitente el breve poema “Cuando poesía volvió a escribir los” y otros del Canto de Auschwitz-Birkenau. En una suerte de prolongación del sadismo del Señor del *Lager* de Celan, este texto erotiza a las víctimas e imagina la humillación más extrema: presentar el exterminio como algo que los judíos (y en particular las judías) *desean*. Algo análogo a la brutal ironía del “Hombre de la Casa” de la “Todesfuge”, el cual, tras exhortar a “sus judíos” a danzar y tocar el violín “más oscuro”, les propone como consuelo que en la “tumba entre las nubes” estarán más “cómodos” [*dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng*] (Celan 2007a: 63-64). Es decir, que entre los gases de su propia cremación ya no estarán “tan

estrechos” como en los barracones del *Lager*, lo que en cierto modo evoca la sanguinaria ironía del lema que presidía la entrada al campo de Auschwitz: *Arbeit macht frei*, “el trabajo os hará libres”. Veamos el poema de *Cantos de concentración*:

CUANDO POESÍA VOLVIÓ A ESCRIBIR LOS
[Perdidos unos, otros inspirados]

No se puede escribir la después de Auschwitz –
Oía a vulva entre los pobres desnudos
abrazados
permutaban sus lenguas por amor de los gases:
Ay Janecska Janecska ay dein goldenes Haar ay –
Oía a delirium –
No se pudo escribir la después de Auschwitz –
Acaso lo intentas? (De Cuba 2015: 25).

Este poema introduce una vuelta de tuerca en la siniestra yuxtaposición que propone la “Fuga de la muerte” de Celan entre “el dorado bucle” y el “ceniciento bucle” —es decir, entre la amante aria del Señor del *Lager* y la víctima judía, entre la mujer viva y la mujer asesinada—. Aquí la nítida oposición nominal del pareado de Celan (“dein goldenes Haar Margarete / dein aschenes Haar Sulamith”) se funde en un solo nombre y un solo verso donde la amante es en cierto modo también la víctima —“Ay Janecska Janecska ay dein goldenes Haar ay”—, lo que multiplica la ambigüedad del poema, sobre todo por la ausencia de verbos que pudieran orientar el sentido. En cierto modo esa indeterminación semántica concuerda con el sinsentido del horror de los campos de exterminio mejor de lo que lo haría una voz que inequívocamente expresara un sentimiento de indignación, vergüenza o piedad por las víctimas, pacificando así el horror en un significado o una imagen que lo fijara de una vez por todas. La indeterminación semántica del poema nos demanda un continuo volver a la cuestión, una continua interrogación de un horror cuyo sentido último se nos escapa para siempre, lo que nos expone al deber interminable de la escucha. Pero más allá de esto, estos *Cantos de concentración* nos llevan a preguntarnos en qué medida el poema (no solo este, sino cualquier poema) puede dar cuenta del horror, lo que de inmediato nos reenvía a la famosa afirmación de Adorno de que “escribir un poema después de Auschwitz es barbarie”.

Conviene recordar el pasaje que contiene dicha afirmación, a menudo sacada de contexto cuando no drásticamente simplificada:

Cuanto más total es la sociedad, más cosificado está el espíritu y más paradójico en su intento de escaparse de la cosificación por sus propios medios. Hasta la conciencia extrema de la fatalidad amenaza con degenerar en palabrería. La crítica de la cultura se encuentra frente al último peldaño de la dialéctica de cultura y barbarie: escribir un poema después de Auschwitz es barbarie, y esto corroe también al conocimiento que dice por qué hoy es imposible escribir poemas (Adorno 2008: 25).

Como se ve, Adorno sitúa su reflexión en el marco de una crítica de la “cosificación” de la modernidad capitalista y la sociedad administrada en el sentido de Weber. Su afirmación sobre la poesía aparece de manera marginal como corolario de un argumento que concierne al conjunto de la sociedad capitalista de la posguerra, en el seno de un ensayo cuyo objetivo es la crítica cultural y no la crítica de poesía. Casi siempre se omite la frase que sigue a la afirmación de que “escribir un poema después de Auschwitz es barbarie” —una frase crucial, puesto que lo que afirma Adorno no es solo que sea “imposible” escribir poemas después de Auschwitz, sino que esa imposibilidad también corroe al “conocimiento que dice por qué es imposible”—. Es decir, que escribir poemas después de Auschwitz sería tan “imposible” como escribir filosofía, crítica cultural o teoría literaria, y por supuesto como cualquier forma de arte. Además, al situar su afirmación en el marco de una específica “dialéctica de cultura y barbarie”, Adorno está dialogando con una frase no menos célebre: la afirmación de Walter Benjamin de que “no hay un documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie” (Benjamin 1982: 111). En ese sentido, escribir poemas después de Auschwitz no sería sino un caso extremo de algo que afecta a *todo* documento de cultura. En otras palabras: es imposible, antes y después de Auschwitz, un documento de cultura que no esté implicado de uno u otro modo en el olvido de los muertos y los vencidos de la Historia, una forma de “civilización” que no esté construida sobre el sacrificio de los otros. Más que emitir una condena o una improbable prohibición, la afirmación de Adorno está apelando a un *deber*: no tanto a un *dejar de escribir* como al *deber de escribir* sin olvidar esa “imposibili-

dad”, sin olvidar la barbarie en la que está involucrada la escritura como todo documento de cultura.

Es justamente lo que hace este poema, y en general este libro, de manera singular. Aquí la poesía, la muerta, después de Auschwitz, no se puede escribir —“no se pudo escribir la”—, ni siquiera se intenta —“¿acaso lo intentas?”—. Y sin embargo, lo quiera o no el poeta, lo pueda o no, la poesía, la muerta, siempre vuelve. Poesía hace lo que siempre hizo poesía: volver a escribir(se), por más que enmudezcan el poeta y el poema. “Poesía volvió a escribir los”: los muertos, los versos —“perdidos unos, otros inspirados”, como los “pasos de un peregrino son errante” de las *Soledades* de Góngora, a cuyo comienzo nos remite el subtítulo:

Pasos de un peregrino son errante
cuantos me dictó versos dulce Musa
en soledad confusa,
perdidos unos, otros inspirados (Góngora 2004: 71).

De Adorno a Celan: la ética de la escritura y la dialéctica del poema

Ahora bien, la “ética de la crueldad” resulta insuficiente para dar cuenta de la densa trama que tejen estos poemas. Para hacerles justicia debemos considerar cómo la ética de la crueldad se combina con lo que podríamos llamar la ética de la escritura. No se trata aquí tan solo de la dificultad que plantea la representación del genocidio —ya se trate de Auschwitz o de otros dolores y traumas históricos, pues como observa el poeta argentino Juan Gelman la cuestión de la poesía después de Auschwitz no es cuestión de un después: “estamos en un *durante*” (Gelman 2000). Para poder empezar a plantear esta cuestión, es preciso tener en cuenta una dificultad inherente a la lógica de la representación literaria —y en general a toda representación—. A eso alude el comienzo del poema “Danza húngara”, que sugiere que habría siempre un coeficiente de desvío, una fundamental descoincidencia entre el dolor y los distintos idiomas en que se dice —y aquí debería escucharse (aunque no se pueda) el clamor de los 400.000 judíos húngaros gaseados en Auschwitz, el mismo imposible clamor que resuena en la “danza de los judíos” del poema de Celan:

Tanto depende
de un escuchar
amarrando se
entre líneas:
yiddish
magiar
transilvano,
no pudieron precisar
el idioma del dolor (De Cuba 2015: 28).

Para volver al poema anterior, es interesante cómo se invierten aquí los términos de la cuestión planteada por Adorno, ya desde el título: “Poesía volvió a escribir los”. La reflexión adorniana se reformula al menos de dos maneras. En primer lugar, la cuestión no sería ya si es posible o no escribir poesía después de Auschwitz, sino en cierto modo si es posible escribir Auschwitz *después de la poesía*. Para poder “escribir Auschwitz” o cualquier otro hecho histórico hay que partir de que la palabra precede al mundo, de que toda representación de algo llamado “realidad” está de antemano determinada por el lenguaje. La palabra —y más aún si es palabra poética— no “refleja” el mundo: lo construye y lo crea. Todo intento de escribir una realidad histórica debe entonces imponerse como primera tarea atravesar el lenguaje que necesariamente interviene en su construcción:

(Mi lengua era anterior, hizo cuanto pudo.)
Hay atajos de pensamientos cercados por la queja
por el goce que jamás acontece en lo que el acto
porque solo en nuestras propias complejidades es real (De Cuba
2015: 30).

De ahí la ironía del título “Una temporada en realidades”, y del que ostenta el poema que contiene los versos recién citados: “MARTA ABBA [*Cuando habladuría inunda Auschwitz*]”. Pues si vamos a tomar en serio la cuestión de si es posible o no escribir después de Auschwitz, hay que partir de que la reducción del discurso poético y/o filosófico a “palabrería” no sería algo que ocurre tan solo después de Auschwitz, tal como en principio plantea Adorno, sino que toda representación de lo real, antes y después de Auschwitz, está atravesada por la “habladuría” del lenguaje —esa habladuría es siempre *anterior*—.

Pero no estamos tan solo ante un problema de lenguaje, sino también y sobre todo ante un problema de poesía, lo que nos remi-

te a la segunda inversión operada en cuanto a la afirmación de Adorno. En este poema no hay un sujeto poético que articule un discurso o una voluntad de escribir después de Auschwitz, sino que el sujeto que aquí escribe es la propia poesía: “Poesía volvió a escribir los”. El título del poema recuerda aquel famoso verso de Alejandra Pizarnik: “Hablo como en mí se habla” (Pizarnik 1998: 134), que en cierto modo se reescribe aquí así: “Ay si yo grita se—” (De Cuba 2015: 53). Es decir, el poeta no habla exactamente desde un “yo” o un “nosotros” sino desde la impersonalidad de un “se habla” —el poeta solo habla en la medida en que *se habla*, en que *es hablado* por el lenguaje:

Cuando decir “yo” tiene la menor importancia
 (o por ende no decir lo)
 Cuando la materia se apea en los contornos del lenguaje
 ya en un afuera que es su propio centro (De Cuba 2015: 78).

El autor de estos poemas no propone una subjetividad en el sentido de una interioridad psicológica, no construye la figura de un “yo” coherente y unitario: más bien opera como una suerte de *medium*, un dispositivo de resonancia por el que retornan las voces de la lengua. Por lo cual no quiere decir que no haya aquí una agencia subjetiva o una voluntad creadora y un específico designio artístico. En esta poética de la impersonalidad —una poética de las “contrariedades del sujeto” (Piera 1993)—, la subjetividad no interviene en la forma de un “yo” centralizador, sino que se da de manera diseminada o nebulosa en el recorte de las voces que aquí se *sincronizan* —voces de la lengua y voces, sobre todo, de la tradición poética—. El volver sobre sí de la poesía es en gran medida un volver a ser recorrido por las voces de otros poetas, y en primer lugar por las voces de la tradición que a cada poeta le importan crucialmente. Cada poeta construye su propia genealogía, pues las voces de la lengua resuenan de manera diferente en cada cual, y es en el manejo de ese juego de resonancias —en la creación de una genealogía, de una comunidad de voces para el presente, más que en la instalación de la figura de un “yo”— donde radica lo esencial de la invención poética.

De ahí la dialéctica trans-subjetiva inherente al poema, que se da a la vez como actividad solitaria —como la mayor soledad que es posible experimentar en el lenguaje— y como entonación coral. Una dialéctica que en este libro se cifra en el entrecruce del “solo cantable” que da título a la tercera parte —o del “canto solitario”

que abre la primera por medio de la cita de Nietzsche—, y el “canto coral” con que se inicia la tercera a través de la cita bíblica del libro del Éxodo⁵. Es que en el poema no hay “soledad” sino, para decirlo con Góngora, “soledades”—un entrecruce de soledades que resuenan juntas, o bien eso que Blanchot llamara la “conversación infinita” (Blanchot 1969)—. Así, para un poeta que escribe en 2015, “escribir después de Auschwitz” no solo implica atravesar la “habladuría” propia al estado actual de la lengua y la cultura —lo que podríamos llamar el eje “sincrónico” de la escritura del poema— sino que, de manera muy específica, implica escribir desde el entramado coral de voces de la tradición poética e histórica que convergen en su escritura —su eje “diacrónico”, por así decir—. En el caso de Pablo de Cuba, la genealogía poética inferible de esa trama se podría sintetizar en la serie: Dante-Góngora-Pound-Celan-Lezama-García Vega. Es en ese sentido que dice, en el verso final del poema que abre el Canto de Auschwitz-Birkenau: “José Lezama Lima blande alta su batuta en Auschwitz” (De Cuba 2015: 22). Por más que a lo largo del libro haya un recorte paródico de la figura de Lezama en cuanto poeta “oracular” u “orquestal”, ello no impide que la de Lezama sea una de las voces fundamentales que determinan su escritura. Y así, escribir después de Auschwitz para el poeta Pablo de Cuba significa esencialmente escribir “Auschwitz” después de Lezama, a través del tamiz de las voces de Lezama y Góngora y Pound y Celan, es decir, a través de la específica visión del mundo y del poema que se destila en el entrecruce de esas (entre otras) voces.

Destrocadero de voces proféticas: Lezama, Hölderlin, Heidegger

Esta dialéctica de historia y poesía —de soledades y cantos “a coro”, o bien de “Res mundana” y “Res melódica” (De Cuba 2015: 58)— vertebrará los dos largos poemas que cierran la segunda parte del

5 Las figuras del “canto solitario” y del “canto coral” aparecen en los epígrafes iniciales de la primera y la tercera parte: “Sobre ello podría yo cantar una canción, y quiero cantarla: aunque esté yo solo en la casa vacía y tenga que cantar para mis propios oídos” (Zaratustra); y: “No son gritos de victoria, ni alaridos de derrota. Cantos a coro es lo que oigo” (Éxodo 32:18).

libro, “Trocadero Lezama” y “Res adentro”. Transcribo algunos versos del primero:

DESTROCADERO LEZAMA

En unas pocas palabras la escritura de un país:
 gaguear el mulo de Lezama
 [...]

 la mía gaguera articulándose en los otros –
 Se desenlazan otras formas de los ahorcados
 Duran resonancias en analectas de contrarios
 [...]

 Así Pound con Walt Disney en instantánea de época –
 con quince de retraso y sin lengua posible
 un gagoabecedario destrocado en lo que el hueso,
 una lengua en producción de amores
 [...]

 Estoy en Carnaval al que nunca fuiste (yendo):
 Parteras coloniales pujándolo que Hambre
 Cuerdas silábicas que cancanear tes ceden –
 Quién se las arregla, entonces,
 con esta implosión de eufonías gagas en mi cabeza?
 En unas pocas palabras la escritura de un país (De Cuba 2015: 80-81).

Una poética del tartamudeo —una poética del “gaguear”, un “gagoabecedario destrocado”— no solo “destroca” aquí a Lezama (el “vate de la calle Trocadero”, como suele llamársele a partir de su legendaro domicilio en La Habana) sino también a Heidegger y su visión de la poesía como “interpretación de la ‘voz del pueblo’” [*Auslegung der ‘Stimme des Volkes’*] (Heidegger 2000: 36), tal como lo formulara en su ensayo “Hölderlin y la esencia de la poesía”, con las inevitables connotaciones etno-nacionalistas que tiene el concepto de *Volk* en el momento en que escribe: en 1936, es decir, en la Alemania del nacionalsocialismo que Heidegger inicialmente apoyó desde su puesto de rector de la Universidad de Friburgo⁶. Más allá de carnavalizar lo misterioso de la poesía lezamiana —de “gaguear el mulo de Lezama”, cambiándole

6 Originalmente leído como conferencia en Roma en 1936, el texto fue publicado en 1937 junto con otro ensayo en el volumen *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* [*Elucidaciones sobre la poesía de Hölderlin*], posteriormente ampliado con sucesivos trabajos en torno al poeta alemán. Es cierto que para entonces ya había renunciado a su cargo de rector, iniciando así su distanciamiento del régimen

el paso a aquel verso suyo: “Paso es el paso del mulo en el abismo” (Lezama 1985: 166)—, se pone aquí en duda que “unas pocas palabras” puedan contener “la escritura de un país”—y en última instancia se cuestiona la misma noción de “escritura” ligada a la noción de “país” (o a las de “nación” o “pueblo”). Como lo expresa irónicamente otro poema: “No hay comarca para tanto *lieder*” (De Cuba 2015: 77)—verso que como muchos otros de este libro propone un repliegue paródico de la ontología y la estética heideggerianas—. El Onto que “ronca” (De Cuba 2015: 74), la “comarca” que no hay para tanto “*lieder*”, remiten sardónicamente al vocabulario del filósofo alemán: a sus lecturas de Hölderlin y al apego al terruño que lo llevó a sintonizar—bien es cierto que desde muy distintos presupuestos— con la ideología nacionalsocialista del *Blut und Boden* [“la sangre y el suelo”].

En cierto modo, esta lengua “gagofónica” recuerda la poética del balbuceo de Celan, que en el poema que le dedica a Hölderlin, “Tubinga, enero” (1963), subraya justamente el devenir “balbuceo” de la palabra del vate profético: “Si viniera, / si viniera un hombre, / si viniera un hombre al mundo, hoy, con / la barba de luz de / los patriarcas: debería, / al hablar de este / tiempo, / debería / solo balbucir y balbucir / siempre-, siempre-, / asíasi” [nur lallen und lallen / immer-, immer- / zuzu] (Celan 2007b: 163). El trabajo de un tartamudeo que “destroca” lo misterioso o profético de la palabra poética—la de Lezama, en un caso; la de Hölderlin, en el otro— implica una reducción ético-política de lo estético—un desgarrón de la lengua por la que empieza a escucharse el rumor de los muertos, las violencias y carencias de la Historia. En Pablo de Cuba el “balbuceo” de Celan deviene “destrocadero” de “eufonías gegas”: el tartamudeo adquiere aquí una inflexión grotesco-carnavalesca por la que emergen intempestivamente los “ahorcados” y el “Hambre”, en virtud del imaginario poético-concentracionario que propone el libro. A lo largo de este se difuminan las fronteras entre la “concentración” poética y la “concentración” biopolítica: la reflexión poetológica y el discurso filosófico y estético-cultural se mezclan en una suerte de expansión difusa del universo concentracionario, que aquí incluye la historia del colonialismo europeo en América—a la “reconcentración” del ge-

nacionalsocialista, pero no lo es menos que nunca se retractó públicamente de su adhesión inicial y que cuando lee la conferencia sobre Hölderlin lo hace luciendo sobre su ropa la cruz gamada (Gómez Toré 2018: 160).

neral Weyler que aparece en la primera parte del libro corresponden aquí las referencias a los “mulatos aprendices de escuelas coloniales”, a las “parteras coloniales” y al “Hambre”.

De cantos y matanzas: escenas de la razón concen- tracionaria

En el siguiente poema, “Res adentro”, el escenario poético múltiple “destrochado” enlaza también con la carnavalización de la poesía profético-mistérica (encarnada por Lezama en el poema anterior, y por Hölderlin en la lectura de Heidegger). Pero aquí se han perdido las condiciones históricas de “audición” de esa poesía: “Ya no hay fondo No hay encuadre / Será que apenas oye Dante”. El poema nos sitúa en una escena clásica de invocación profética desde el epígrafe inicial de Paulo Leminsky: “Os antigos abriam bois para ver futuro em estrutura de tripa [...]” (De Cuba 2015: 82). De hecho, es una escena fundacional de la poesía occidental, que desde el libro XI de la *Odisea* pasando por Virgilio y Dante llega a Lezama y a Pound, el primero de cuyos *Cantos* es justamente una paráfrasis del episodio en que Ulises desciende a los infiernos y ofrece un sacrificio a los dioses para invocar la voz profética de Tiresias. Pero aquí asistimos al extravío de la voz profética, y lo que queda como resto de ese adelgazamiento del Significado místico-metafísico es la materialidad de las víctimas sacrificadas, de las “reses” abiertas y descuartizadas:

RES ADENTRO

Están las reses en su sitio para ser pensadas
 Oye las
 Aunque a veces por decreto se evaporen
 [...]
 Deja que la lengua se distancie de sentido Deja la
 [...]
 Mas no hay rastros de Metáfora
 Solo esta camada de seísmos tras los dientes apretando
 [...]
 El que vendrá después podría ocultar se
 justo aquí Hasta pegar oído a lo que dice Profecía
 Ya no hay fondo No hay encuadre
 Será que apenas oye Dante
 Solo masas de *lieder* en la boca endurecida

[...]

Enlenque he sentado a Significado aquí a mi diestra
para que abiertas las *reses* se le ofrezcan (De Cuba 2015: 82-83).

El título del poema, y de la segunda parte del libro —“Res adentro”—, es profundamente irónico, pues en estos *Cantos de concentración* pasamos de una visión trascendente de la relación entre poesía e historia —la que proponen, por ejemplo, los *Cantos* de Pound— a una interpretación literal de dicho sintagma en clave grotesca de ontología *carnicera*. En “Res adentro” se solapan continuamente el sentido filosófico y carnal de la “res” —doble sentido que vendría a ser la clave de bóveda del libro—. Si por un lado la “res” alude al animal que puede ser sacrificado o servir de alimento, así como a “la humanidad de las reses que por tales se muestran” (De Cuba 2015: 90) —es decir, a los seres humanos que devienen víctimas o son tratados como “ganado”, según la lógica biopolítica de la “concentración”—, por otro remite al vocabulario de una larga tradición filosófica que se remonta a la distinción cartesiana entre la *res cogitans* y la *res extensa* (i.e., entre la razón y la naturaleza, o entre el intelecto y la materia). Aquí la penetración poético-metafísica en la “cosa” implica su criminal descuartizamiento —de modo que cobra un sentido siniestramente literal la máxima hegeliana según la cual “la palabra mata la cosa” (Hegel 1993: 12)—, una “matanza” en la que no deja de retornar el espectro “invernal” de los campos de exterminio:

De las representaciones de las reses ajenas a la mente sabe
el carnicero: nieva largo en los oídos. Él está al corriente:
puede intuir *las*, descuartizar *las* doctamente hasta amputar
las realidades (coces) de sus voluntades últimas (De Cuba 2015: 141).

En “Res cantabile” se retoma otra imagen de la “Todesfuge” de Celan —la escena en que el Señor del *Lager* azuza los perros contra “sus judíos”— para figurar el proceso por el que la realidad, apresada por la razón, devendría música y canto. Aquí la música o el canto que se derivarían del lenguaje pervertido por la razón concentracionaria —su “sonar tan bien”, que no por nada se escribe en alemán: “es *klingt so wunderlich!*”— no puede darse sino en la forma degradada de “la oración del balbuciente” (De Cuba 2015: 140). El dolor del mordisco es irrepresentable sin la violencia de la operación de apresararlo, reducirlo a lenguaje —sin la violencia del colmillo clavado, no

ya en la pierna sino en la “lengua muerta” —. El dolor real —la cosa o “res cantable”: ese descarriado “buey” que aparece en el último verso— no puede ser “cantado”, no puede ir al encuentro del poema sin esperar ser sometido a un sacrificio cruento: “Entre los perros de caza le acomodas, / colmillo en lengua muerta. // Soy el buey que perdió sus arreos, y va a su encuentro” (De Cuba 2015: 140).

En la escena clásica de la invocación profética, el derramamiento de la sangre de la víctima es el requisito para que aparezca la voz trascendente; aquí, en una suerte de inversión carnavalesca —y es importante resaltar lo central de la carne en la noción de “carnaval”—, la propia aprehensión racional y el mismo acto poético de nombrar la “cosa” —la “res”— están indisolublemente ligados a su violenta desaparición. Si en la escena clásica de la invocación poético-profética el sacrificio de la víctima es la vía de acceso al plano trascendente, lo que se corresponde con una confianza clásica en el poder de la poesía para penetrar en la verdad del mundo, aquí el “holocausto” (en el sentido clásico y específicamente moderno del término⁷) deviene el emblema de una epistemología cruenta en la que el lenguaje necesariamente descuartiza, tortura y deforma la “cosa” en el mismo acto de nombrarla. Así habla el cantor-carnicero, “donde Penetración acompaña a Pensamiento” —con lengua suelta, que tajea para *hacer hablar*—:

Alcanzas te a clavar el gancho en la quijada,
donde res exterioriza hasta soltar la lengua –
como si de a poco penetraras, penetrando – (De Cuba 2015: 51).

7 Los continuos usos aberrantes de ese doble sentido ponen de relieve lo inapropiado del término “holocausto” para designar la “solución final”, como lo han observado Primo Levi, Emmanuel Lévinas y Giorgio Agamben entre otros. Ese término hace visible la pérdida de la condición humana en el *Lager* —la reducción del judío a “animal” sacrificable—, pero también le confiere al exterminio de millones de judíos una inquietante connotación sagrada, como si se tratara de algo inefable, algo del orden de lo no humano —cuando, como lo mostrara Hannah Arendt en su reflexión sobre la “banalidad del mal” (Arendt 2012), si algo es el *Lager* es justamente algo humano, terriblemente humano—. Lévinas señala “la desproporción entre el sufrimiento de Auschwitz y toda teodicea” (1991: 122) y Agamben se pregunta: “¿Por qué conferir al exterminio el prestigio de la mística?” (2010: 31). De ahí que el propio Eli Wiesel, a quien se atribuye la invención del término en su sentido moderno, acabara arrepintiéndose de haberlo puesto en circulación (Gómez Toré 2015: 64-65).

La lectura después de Auschwitz: el “amor verbal” en tiempos de biopolítica

Estos *Cantos de concentración* retoman a fondo la reflexión de Adorno en “Crítica de la cultura y la sociedad” (1949), pero lo que aquí se pregunta no es tanto si es posible o no escribir poesía —o escribir en general— después de Auschwitz, sino más bien *cómo se lee después*. En cierto modo Pablo de Cuba le devuelve la pelota a Adorno y pregunta: ¿es posible leer filosofía alemana después de Auschwitz? ¿Es posible leer a Nietzsche y a Heidegger después de Auschwitz o, ampliando la pregunta, es posible leer a Marx después de los gulags del estalinismo? ¿Es posible leer a grandes críticos como Hans Robert Jauss o Paul de Man sabiendo que fueron oficiales de las SS, o a grandes escritores como Céline o el mismo Pound a sabiendas de su antisemitismo? ¿Cómo seguir leyendo?

Veamos cómo responde otro de estos poemas, que no pertenece al segundo canto (“Auschwitz-Birkenau”) sino al primero, “Weyler”, nombre alemán que designa a un general español y que nos ubica en otro escenario “concentracionario”: el de la guerra colonial de Cuba —con lo que de entrada se retrotrae a la vez que se dilata históricamente la cuestión planteada por Adorno (algo que probablemente no le hubiera disgustado al autor de la *Dialéctica negativa*)—:

MÉTIER

[Ya cansada de copular, sílaba logra esterilidad]

Que *Das Kapital* fue escrito con amor no caben dudas –
 Sus sílabas copulan a todo dar,
 a tutiplén fornican para crear labor,
 y eso es génesis –
 Hasta preñar el Discurso estéril –
 En Tréveris, por amor de tu nombre –

Que *Sein und Zeit* fue escrito con amor no caben dudas –
 Unas a otras sus sílabas se aman,
 para educar pupilas sus sílabas se aman,
 y eso es bello –
 Hasta lograr poesía en Auschwitz –
 en hospital de Marsella, en el principio era el Verbo –

Acontecimientos de amor, no caben dudas (De Cuba 2015: 17).

Este poema introduce uno de los motivos centrales del libro: la figura del “amor verbal”, que sugiere la idea del poder creador de la palabra —de ahí la cita del Evangelio de san Juan: “En el principio era el Verbo”—. Esa figura de raigambre bíblica se aplica aquí a dos pensadores alemanes notoriamente ateos, cuyas obras no por ello dejan de evidenciar una específica potencia verbal, la fuerza engendradora de un “*logos spermatikós*”, como diría Lezama, cuya teoría de lo “hipertélico” de la imagen poética (Lezama 1977: 1215) subyace a este poema y a la carnavalización del discurso poético “oracular” que recorre el libro. Ahora bien, las grandes obras filosóficas producidas por estos discursivos “amores” —*El capital* y *Ser y tiempo*, a cual más influyente en la historia de los últimos ciento cincuenta años— son vistas a través del tenebroso contraluz histórico que arroja el hecho de que *El capital* desembocara en los *gulags* del estalinismo, así como *Ser y tiempo* en los campos de exterminio nazis —aun cuando en ello hayan podido intervenir no pocos desvíos y desbordes más o menos azarosos—. Entonces, retornaría la pregunta: ¿cómo seguir leyendo?

La respuesta que se propone aquí no es obviamente dejar de leer a Marx o a Heidegger —como en particular lo sugieren las múltiples referencias a la obra de este último a lo largo del libro—, como tampoco dejar de leer a Nietzsche o a Pound —autores que informan en buena medida la visión poética y filosófica que ponen en juego estos *Cantos de concentración*—. No podemos dejar de leer a Marx, a Nietzsche o a Heidegger, por más que sus ideas tuvieran derivas históricas ominosas, porque no dejan de ser extraordinarios filósofos que acuñaron conceptos aún vigentes y pensaron muchas cosas que debemos seguir pensando. No se trata, entonces, de dejar de leer (lo cual nunca es buena idea), sino más bien de incorporar a la lectura y a la escritura la conciencia crítica de las sombras históricas que arrojaron esos “acontecimientos amorosos” filosóficos.

En este poema, que no en vano alude desde el título al “oficio” (*métier*) de la escritura, se sugiere una específica tarea para la poesía “después de Auschwitz”: un trabajo de “esterilización” del *logos spermatikós*, una reducción de la palabra por la que esta dejaría de producir el tipo de “acontecimientos amorosos” en que abunda la tradición filosófica y poética moderna, desde Marx y Heidegger a poetas oraculares y visionarios como Lezama o Rimbaud, a quien se alude veladamente en la referencia al “hospital de Marsella” donde el poeta francés acabó sus días tras dedicarse al tráfico de armas y

esclavos en África; o como Pound, Hölderlin o Nietzsche, pues en este “hospital” resuenan otros espacios de confinamiento y convalecencia de poetas y filósofos “dementes” evocados en varios poemas de este libro: el hospital psiquiátrico de St. Elizabeth donde Pound estuvo recluido doce años, la torre de Tubinga donde Hölderlin pasó los últimos años de su vida sumido en la enajenación, o la casa de Sils-Maria, en la región alpina de la Alta Engadina, donde Nietzsche se retiró a convalecer de las múltiples dolencias que acabarían llevándolo a la locura y donde escribió *Así habló Zaratustra* y varias de sus obras fundamentales⁸.

El canto de la Sorda y la escucha del poema

En lugar de la palabra plena y potente del poeta “místico” —Rimbaud, Pound, Lezama, Hölderlin...—, lo que se trabaja en estos poemas es el “canto de la Sorda” —otro de los motivos centrales del libro—, canto paradójico que instala una específica paciencia de escucha. La tradición del “amor verbal” que asocia la palabra a una potencia creadora, trascendente o metafísica —tradición que iría desde el verbo engendrador del Evangelio (“En el principio era el Verbo”) y el “amor que mueve el sol y las estrellas” de Dante hasta la palabra hipertélica y el “logos spermatikós” que Lezama toma de san Agustín— se ve aquí carnalescamente transformada en un erotismo grotesco. En estos poemas el “amor celeste” de Dante se reduce a la terrenal sexualidad de “beatrices en celos” (De Cuba 2015: 136), como lo sugiere el dantesco título “DEVULGARI ELOQUENTIA”.

La violencia biopolítica del *Lager*, la violencia de un específico “deseo de representación” que recorre la tradición poética y filosófica de Occidente, y la violencia heteropatriarcal de la modernidad capitalista están aquí oscuramente anudadas. Estos poemas revelan una perturbadora continuidad entre la lógica de exterminio del *Lager*, la violencia machista que cosifica a la mujer y una suerte de cruento “eros de la representación” donde el acto del conocimiento y la producción del discurso poético y filosófico, así como en general

8 Un verso del poema “Direcciones postales más allá del frío” liga de hecho a Nietzsche con Lezama a través de las direcciones de sus célebres domicilios: “7164 Sils-Maria / Trocadero 162, primer piso” (De Cuba 2015: 54).

la producción de belleza artística, en tanto que “acontecimientos de amor” que manifiestan la potencia engendradora del *logos*, se figuran en términos de penetración de la materia, términos que remiten a la metaforología de la sexualidad masculina y a un deseo de poder patriarcal. No en vano Celan alude a la “barba de luz de los patriarcas” cuando imagina el retorno de la voz profética de Hölderlin, y Pablo de Cuba hace algo parecido cuando reescribe el “Llamado del deseoso” de Lezama en clave carnavalesca, evocando al autor de *Paradiso* bajo la máscara de autoridad degradada de un “rabino”: “bendito él / deseoso el rabino con batuta en alto” (De Cuba 2015: 18).

En otro de los poemas del Canto de Auschwitz-Birkenau, “Teoría de las razas”, el *eros* siniestro ligado a la voluntad de representación y la crítica de la “industria de lo bello” están formulados en términos que remiten al vocabulario adorniano de la crítica de la industria cultural y del régimen de cosificación total del capitalismo —que para Adorno no es sino una forma de totalitarismo por otros medios—. No hay que olvidar que el crítico que nos conmina a no olvidar el genocidio nazi (ni en la escritura de poemas, ni en la filosofía, ni en ninguna otra práctica cultural “después de Auschwitz”) es también el crítico implacable de la cultura cosificadora del capitalismo de posguerra. Así como no debemos olvidar la tesis de Benjamin con la que dialogan Adorno y Pablo de Cuba: “no hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie” (Benjamin 1982: 111). En este poema es importante escuchar la siniestra polisemia del “nosotros” que aquí se pone en juego: es un “nosotros” en el que se confunden un “nosotros, señores del Lager” —nosotros que esperamos la llegada de los aliados, esos “bárbaros” poco dados al deseo (en un eco del famoso poema de Kavafis “Esperando a los bárbaros” que disloca los términos del binomio civilización/barbarie)—, con un “nosotros, los filósofos” y, sobre todo, con un “nosotros, los poetas” —nosotros, que nos ocupamos del “injerto de lenguas” y laboramos en una “industria de lo bello”:

TEORÍA DE LAS RAZAS

[Antes que lleguen los aliados, poco dados al deseo]

Desmantalemos las barracas a tiempo
 los talleres para injerto de lenguas:
Ay dein goldenes Haar –
 Todo lo que representa una industria de lo bello –

Venustas, Venustas, por qué los pobres la tienen dura,
 así de a tanto se muestran tensas? –
 Desmantelemos a tiempo los manteles dorados
 la helada que hermosos conserva los cuerpos
 que eterniza los soles –
 Ay Venustas, por qué a nosotros,
*aggies arios*⁹,
 nos cuesta tanto sostener la? (De Cuba 2015: 27).

En este y otros poemas de *Cantos de concentración* la etérea altura del “amor celeste” de Dante y de la “belleza” artística o poética se confunde con una elevación de otro orden: la de los gases de los hornos crematorios —elevación que concuerda con lo escalofriante, en este poema, de la “helada” que estetiza los cuerpos—. Aquí, “sembrar el amor” y “sembrar la belleza” son sintagmas perturbadoramente próximos, si no indistinguibles, del sintagma “sembrar el terror”: “Volvamos a sembrar el terror” es de hecho el verso que abre el libro, y el último verso de ese poema inicial insiste: “Rumbo a Canto, allí donde Belleza sembrará el terror” (De Cuba 2015: 15).

En este escenario asfixiante se abre una corriente de aire en la idea de que a través de un trabajo de “esterilización de la sílaba” —de desacople y despotenciación de la palabra poética, de ensordecimiento de su altura metafísica— sería posible escuchar el dolor que llega al oído. Sería un trabajo indispensable para que se dé esa escucha de lo enmudecido a la que se refería Simone Weil: “Los labios de los desgraciados se mueven y ningún sonido llega a los oídos” (Weil 1957: 36). El poema es un trabajo de paciencia de escucha —“un poco de paciencia, tanto de lengua” (De Cuba 2015: 126)—, un trabajo que contra toda lógica no abandona la creencia de que “entre tantas andaduras por lengua muerta” aún haya “pausas que resisten” (De Cuba 2015: 96). Si bien, como lo sugiere otro

9 “Aggie” es el apelativo coloquial con el que se conoce a los estudiantes de la Universidad de Texas A&M, donde el autor cursó estudios de doctorado en literatura hispanoamericana (es una apócope del “Agricultural” que está en el nombre de la universidad: University of Texas Agricultural & Mechanical). En el poema que abre el Canto de Auschwitz-Birkenau lo “agrario” de esa universidad se asocia ingeniosamente con la “selva selvaggia” de Dante (que, en otra deriva carnavalesca del “amor celeste”, aparece como procaz seductor de “novicias” y “aggies arias”): “Dante, Dante, por qué en la Texas *selvaggia* ya te adentras, / ofreciendo tu lengua entre novicias? —” (De Cuba 2015: 21).

poema, es una tarea difícil, siempre amenazada de caer en “habladuría” —esa “palabrería” en que amenazaba devenir toda poesía y toda filosofía “después de Auschwitz”, de acuerdo con Adorno—, por lo que toda “celebración” es prematura y no puede ofrecer otra cosa que “manos vacías”:

(Algunas formas se acumulan en la glotis
Atad las duro
Aprende a domar las cuando el gas se eleva
donde el oído duele)

Toda celebración es manos vacías

Bla

Bla

Bla (De Cuba, 2015: 31).

En este libro el Señor del Lager —el “Hombre de la casa” de la “Todesfuge”— se solapa inquietantemente con el poeta en cuanto heideggeriano “Señor de la lengua” —“El lenguaje es la casa del Ser”, decía Heidegger (2004: 313), lo que aquí retorna en un suplemento irónico: “En la casa del Ser, cerrada a falta de Lenguaje” (De Cuba 2015: 50)—. Entonces, si el poema se revela como el lugar de un poder vinculado con una serie de violencias históricas —y en concreto con un específica tradición moderna de violencia biopolítica y heteropatriarcal— se trataría de trabajar la potencia disminuida del poema en tanto que “canto de la Sorda”: una reducción estética por la que emerge un desgarrón ético-político, un desgarrón en la lengua que permita escuchar el dolor del mundo; eso que en otro lugar propongo pensar bajo la noción de “escritura errante” (Prieto 2016).

En definitiva, se trataría, para ponerlo en términos de Badiou, de inscribir una singularidad en el infinito del lenguaje, de hacer emerger una “impotencia inmanente al efecto de potencia del poema” (Badiou 2016: 75). Si en el poema que cierra *Cantos de concentración* el dictado de la “idea fija” parece conducir al poema a una mudez, también “hay escándalo en el oído del mudo”, y es justamente ese “escándalo” que acarrea “un pesar de vísceras ya histórico” (De Cuba 2015: 139), lo que abre la posibilidad de que a través de una voz balbuceante —en la travesía de su “sordera”— se produzca el acontecimiento poético, más allá del pensamiento y el deseo de significado —en su “reverso”—, de un “desplazamiento de los sentidos”:

Aquí la idea fija alejando lo que oímos
 Un antecedente de mudos en vilo
 De las mozas perdidas en el llano no hubo noticias
 Sí de las reses descuartizadas en cadencia metálica
 [...]
 Hay escándalo en el oído del mudo
 [...]
 El pensamiento se borra
 Toda intención es reverso –
 Tensan enterradores hasta alargar el frío
 El andamiaje alargando se en la médula –
 Asiste al desplazamiento de los sentidos (De Cuba 2015: 145-147).

Bibliografía

- ADORNO, Theodor W. (2008 [1949]): “Crítica de la cultura y la sociedad”, en *Prismas. Crítica de la cultura y sociedad I. Obra completa*. Vol. 10.1. Madrid: Akal, pp. 9-29.
- AGAMBEN, Giorgio (2010): *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos.
- ARENDET, Hannah (2012 [1963]): *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Trad. Carlos Ribalta. Barcelona: Lumen.
- BENJAMIN, Walter (1982 [1940]): “Tesis de Filosofía de la Historia”, en *Para una crítica de la violencia*. Ciudad de México: Premiá, pp. 109-142.
- BLANCHOT, Maurice (2008 [1969]): *La conversación infinita*. Madrid: Arena.
- BLUMENBERG, Hans (2000 [1981]): *La legibilidad del mundo*. Trad. Pedro Madrigal Devesa. Barcelona: Paidós.
- CARNE-ROSS, D. S. (2006): “The Music of a Lost Dynasty: Ezra Pound in the Classroom”, en *Ezra Pound’s Cantos: A Casebook*. Ed. Peter Makin. Oxford: Oxford University Press, pp. 181-204.
- CELAN, Paul (2007a [1952]): “Fuga de la muerte”, en *Amapola y memoria. Obras completas*. Trad. José Luis Reina Palazón. Madrid: Trotta.
- (2007b [1963]): “Tübinga, enero”, en *La rosa de nadie. Obras completas*. Trad. José Luis Reina Palazón. Madrid: Trotta.
- DE CUBA SORIA, Pablo (2003): *De Zaratustra y otros equívocos*. La Habana: Extramuros.
- (2005): *El libro del Tío Ez*. Miami: Ediciones Itinerantes Paradiso.
- (2010): *Rizomas*. Lima: Tranvías.

- (2011): *Inestable*. Miami: Silueta.
- (2015): *Cantos de concentración*. La Habana: Letras Cubanas.
- (2015): *La última lectura de Orlando: ensayos sobre poesía cubana*. Miami: Silueta.
- (2016): *Libro de College Station*. Richmond: Casa Vacía.
- (2017): *Gago mundo*. Richmond: Casa Vacía.
- DÍAZ, Duanel (ed.) (2006): *Una escritura sin cualidades. Escritores cubanos de la Generación 0*. Richmond: Casa Vacía.
- FENOLLOSA, Ernest (2001 [1919]): *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*. Ed. Ezra Pound. San Francisco: City Lights Books.
- GELMAN, Juan (2000): “Discurso Premio Juan Rulfo de Literatura Latinoamericana y del Caribe 2000”, *Juangelman.net*. En: <<http://www.juangelman.net/premios/premio-juan-rulfo-de-literatura-latinoamericana-y-del-caribe-2000/>> (consulta: 03/03/2019).
- GÓMEZ TORÉ, José Luis (2015): *El roble de Goethe en Buchenwald: glosas en torno a un texto de Joseph Roth*. Madrid: Libros de la Resistencia.
- (2018): “Después de Auschwitz, después de Hiroshima”, en *Extra-muros. Escritos sobre poesía*. Madrid: Libros de la Resistencia, pp. 148-164.
- GÓNGORA, Luis de (2004 [1613]): *Soledades*. Madrid: Cátedra.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1993 [1820]): *Doctrina del derecho*. Trad. Jorge Navarro Pérez et al. Murcia: Universidad de Murcia.
- HEIDEGGER, Martin (2000 [1937]). *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Trad. Juan David García Bacca. Barcelona: Anthropos.
- (2004 [1947]): “Brief über den Humanismus”, en *Gesamtausgabe*. Vol. 9. Ed. F.-W. von Hermann. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, pp. 313-364.
- KENNER, Hugh (2006): “Inventing Confucius”, en *Ezra Pound’s Cantos: A Casebook*. Ed. Peter Makin. Oxford: Oxford University Press, pp. 161-180.
- (2006): “Ezra Pound”, en *Ezra Pound’s Cantos: A Casebook*. Ed. Peter Makin. Oxford: Oxford University Press, pp. 29-46.
- LÉVINAS, Emmanuel (1991): *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*. Trad. José Luis Pardo. Valencia: Pre-Textos.
- LEZAMA LIMA, José (1977 [1968]): “Confluencias”, en *La cantidad hechizada. Obras completas*. Vol. 2. Ciudad de México: Aguilar, pp. 1210-1211.
- (1985): “Rapsodia para el mulo”, en *La fijeza. Poesía completa*. La Habana: Letras Cubanas.
- MANCUSO, Girolamo (2006): “The Ideogrammic Method in the Cantos”, en *Ezra Pound’s Cantos: A Casebook*. Ed. Peter Makin. Oxford: Oxford University Press, pp. 65-80.

- MEDO, Maurizio y Mario ARTECA (eds.) (2018): *País imaginario. Escrituras y Transtextos. Poesía latinoamericana 1980-1992*. Madrid: Ay del Seis.
- MONTALBETTI, Mario (2018): *Notas para un seminario sobre Foucault*. Lima: FCE.
- OVEJERO, José (2019): *La ética de la crueldad*. Barcelona: Anagrama.
- PIERA, Carlos (1993): *Contrariedades del sujeto*. Madrid: Visor.
- PIZARNIK, Alejandra (1998 [1968]): “Extracción de la piedra de locura”, en *Obras completas*. Buenos Aires: Corregidor.
- POUND, Ezra (1925): *A Draft of XVI Cantos: For the Beginning of a Poem of some Length*. Paris: Three Mountains.
- (1991 [1934]): *The ABC of Reading*. New York: New Directions.
- (1998 [1970]): *The Cantos*. New York: New Directions.
- PRIETO, Julio (2016): *La escritura errante: ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- PROUST, Marcel (2002 [1908]). *Contre Saint-Beuve*. Paris: Gallimard.
- WEIL, Simone (1957): *La Personne et le sacré*. Paris: Gallimard.

La poesía de Emma Villazón. Figuras alternativas de hijas y niños: sin padres, sin patrias, sin patrón

BERTA GARCÍA FAET
Brown University, Providence

En los últimos diez años, la poesía en español a ambos lados del Atlántico nos ha dado libros peculiares, de difícil ubicación en el panorama de las propuestas estéticas predominantes. Autoras como la mexicana Diana Garza Islas (1985), con libros como *Caja negra que se llame como a mí* (2015) y *Catálogo razonado de alambremaderitas para hembra con monóculo y posible calavera* (2017), y la española Ángela Segovia (1987), con libros como *de paso a la ya tan* (2013) y *La curva se volvió barricada* (2016), son casos a destacar. Sus proyectos se resisten a encajar en los adjetivos que, hasta hace poco, y dentro del propio canon, eran garantía de experimentación estilística y de legibilidad torpedeada: lo surrealista, lo irracionalista, lo hermético... Pero si bien en los trabajos de estas poetisas se observan elementos de este tipo, sus complejidades van más allá, puesto que perturban la propia idea de la lengua, del artefacto y del género poéticos, y hasta desequilibran la propia sintaxis de la lengua materna. Por un lado, no se asemejan demasiado ni a lo que se ha escrito históricamente ni a lo que es-

criben sus coetáneos —y, en ese sentido, no se parecen a la poesía que estamos acostumbrados a ver—. Por otro, su español resulta sumamente raro, anómalo. Sacudiéndose de encima, pues, toda pista genealógica, pareciera que no tienen familia, que no tienen país.

En este paisaje de poéticas que, por resumir, cabría calificar de “extrañas” —y quiero evocar aquí tanto una sensación de extrañamiento, de desfamiliarización, como de extranjería—, sobresale la poeta boliviana Emma Villazón (1983-2015). Nacida en Santa Cruz de la Sierra, falleció a los treinta y dos años debido a un infarto cerebrovascular, que sufrió en el aeropuerto de El Alto, cercano a La Paz. Después de participar en un festival literario en esa ciudad, se disponía a regresar a Santiago de Chile, donde vivía desde 2009 con su esposo el poeta chileno Andrés Ajens. En vida publicó dos poemarios: *Fábulas de una caída* (2007) y *Lumbre de ciervos* (2013). Si bien el primero fue merecedor del Premio Nacional de Poesía de Noveles Escritores de Bolivia, fue el segundo el que le valió ser considerada una de las poetas más brillantes y singulares, no solo de su país, sino de toda Latinoamérica. Póstumamente han salido a la luz varios textos, entre ellos *Temporarias y otros poemas* (2016), que incluye un poemario que tenía casi terminado, más una recopilación de poemas dispersos. Esta última publicación no ha hecho sino aumentar su reconocimiento. A día de hoy, su obra sigue siendo incluida en antologías¹, ha sido reeditada en Bolivia, Chile y España², y sigue ganando lectores. El punto de inflexión tuvo lugar en 2017, cuando la revista literaria online *Mar con Soroche*, que Villazón había codirigido junto a su pareja durante varios años, le dedicó un dossier completo, donde se recogieron numerosas reseñas y comentarios.

La crítica ha subrayado ampliamente la extrañeza de su lenguaje y, paralelamente, su originalidad con relación a la tradición de la que bebe. Giovanna Rivero, hablando de *Desérticas* (2016), su libro de cuentos —aunque lo mismo puede decirse de sus poemas— indica que “[l]os suyos son relatos desprendidos de las

1 Entre ellas, *Escritoras bolivianas de hoy* (2008), a cargo de Mara Lucy García; *Cambio climático. Panorama de la poesía boliviana* (2009), a cargo de Jessica Freundenthal, Juan Carlos Ramiro Quiroga y Benjamín Chávez; *The absurdity of the cosmos. 12 bolivian poets in translation*, armada y traducida por Jessica Sequeira (2016).

2 Mientras escribo estas líneas, la editorial barcelonesa Ultramarinos ha anunciado que en 2020 Emma Villazón se sumará a su catálogo.

cosas inmediatas, casi huérfanos de referencias, y es en este despojo voluntario donde mejor florece el cactus de su lengua”³ (en “Desertar (d)el lenguaje”). Por su parte, Liliana Colanzi (citada en Adhemar Majón, “Emma Villazón: el legado poético”) apunta que “[h]ay conexiones con el misticismo de Sáenz, pero su escritura es de carácter más hermético, más onírico, de una sintaxis estallada y mutante que recuerda a Vallejo o a Lamborghini. La poeta le saca verdaderas chispas al lenguaje [...]”.

Ahora bien, esta originalidad merece un matiz: no es que la poesía de Villazón sea completamente nueva, sino que, más bien, juega a, y apuesta por, sonar irreconocible. Esto debe interpretarse como una elección estética consciente y meditada. Con estudios en Filología Hispánica y en Literatura Latinoamericana, y recién comenzado su doctorado en Filosofía con mención en Estética e Historia del Arte, fue una gran lectora y estudiosa de la poesía boliviana, y más en general latinoamericana y universal. En una conferencia de 2005 titulada “Poesía de ayer y hoy en Bolivia” afirmó que son dos las “etapas doradas” que más la interpelaron: la que va desde los años cincuenta a los ochenta, con poetas como Jaime Sáenz, ya referido por Colanzi, y Blanca Wiethüchter, que podríamos calificar de existencialistas, reflexivos y sombríos, y la que va desde los treinta a los cuarenta, con poetas como los inclasificables Hilda Mundy y Arturo Borda, representantes de la vanguardia autóctona, más vitalistas y lúdicos. No sorprende que, como académica, dedicara más tiempo a estudiar a estos dos últimos⁴, y que así se reflejara, también, en su poesía. Si de Sáenz o Wiethüchter pudo tomar su veta reflexiva⁵ —aunque sin esa in-

3 Salvo que se indique lo contrario, todas las cursivas son mías.

4 Su tesis de máster se centró en el único poemario de Mundy: *Pirotecnia, ensayo miedoso de poesía ultraísta* de 1936; mientras que su propuesta de tesis de doctorado, que poco antes de su muerte había sido aprobada, se enfocaba en *El loco*, obra híbrida que Borda había escrito a lo largo de cincuenta años, desde 1900 hasta 1950 aproximadamente: más de mil seiscientas páginas de miscelánea libérrima entre novela, poesía y ensayo.

5 Los intereses filosófico-políticos de Villazón fueron amplios, y leyó en profundidad, entre muchos otros, a Walter Benjamin, Maurice Blanchot, Gilles Deleuze y Jacques Derrida, cuyas sugerencias teóricas se dejan sentir, a través de citas o de guiños temáticos o terminológicos, en toda su poesía, que no por casualidad Marcela Rivera Hutinel califica de “pensativa” (en “¿Serás vos cimbrándome la memoria? Presentación de *Temporarias y otros poemas*”).

clinación a lo lóbrego y al estilo más convencional—, la poesía de Villazón recoge y encarna, con pleno conocimiento de causa, los dos gestos vanguardistas más paradigmáticos: rechazar todo realismo⁶, y romper con lo viejo. Hacer tabula rasa. Negar los orígenes. Afirmar que no hay, o que puede haber otros.

El segundo aspecto que ha enfatizado la crítica es el de la omnipresencia de subjetividades subalternas femeninas y migrantes, a lo largo de toda su obra, en complicidad con otros seres: en *Lumbre de ciervos*, con los animales y los humanos prehistóricos⁷, y en *Temporarias y otros poemas*⁸, con las trabajadoras precarias. En este trabajo quiero sugerir otras conexiones paralelas, superpuestas. Propongo fijarnos en la presencia de las figuras de las hijas y de los niños. Las primeras nos permiten vincular la ya mencionada originalidad estilística de Villazón con un interés temático, precisamente, por la cuestión del origen. Mejor dicho, con un interés, de implicaciones políticas y éticas, en su impugnación⁹. Su lengua “rara” —original—

6 El realismo es un concepto polémico y polisémico, aquí me refiero a las poéticas que se proclaman a sí mismas orientadas a la “representación verosímil” y que buscan ser leídas, decodificadas, con facilidad. En “Poesía de ayer y hoy en Bolivia”, Villazón cargó contra la antología de *Poesía ante la incertidumbre* publicada en 2011 por la editorial española Visor, que, en el supuesto debate entre poesía “comprensible” e “incomprensible”, pita a favor de la autodenominada “poesía de la certidumbre”. Dice la autora: “[E]l chato realismo que practican los poetas de la certidumbre es resultado de una confusión: no pueden distinguir las palabras de las cosas. Que la poesía debe ser perfectamente entendible es una ingenuidad o una necedad”. No es casualidad que otros de sus poetas de cabecera fueran César Vallejo y Leónidas Lamborghini, como indica Colanzi (citada en Majón), pero también, según manifestó la autora en diversas ocasiones, Héctor Viel Temperley, Susana Thénon, Alejandra Pizarnik o, en otros idiomas, Paul Celan y Marina Tsvetáyeva.

7 Sobre *Lumbre de ciervos*, Colanzi (citada en Majón) enfatiza la presencia los animales, y Marcelo Villena (en “Lumbre de ciervos... en la caverna”) destaca la figura de la mano que raspa “incisiones sobre baquetas, piedras o pedazos de hueso”, y sostiene que “lo esencial radica en esos trazos, grafemas y grafías en las que se gastan los cuerpos”.

8 Sobre *Temporarias*, Rivera Hutinel analiza la temática del “trabajo precario” o, según las teorías de Negri y Lazzarato, “trabajo inmaterial”. Su interpretación del libro apunta a que este trata de cómo “la voracidad maquínica del capital ha encontrado el modo de hacer que [...] trabajen hasta las palabras, convirtiéndolas a ellas también en *temporarias*” (cursivas de Rivera Hutinel).

9 Colanzi (citada en Majón) señala que la palabra clave “origen” puede tener varios significados, tanto de “nacimiento” como de “nacionalidad”. En este

no se asimila a la lengua materna, lo cual supone problematizar ese origen —ese “gen”— que, se supone, une no solo a los miembros de una familia (a un nivel carnal), sino también a los de un país (a un nivel metafórico). Villazón va y viene desde el ámbito de lo familiar al de lo nacional constantemente, invitando a lecturas que transiten ambos sentidos y los relacionen. Pero al tiempo que vislumbra una manera alternativa de ser “hija” —huérfana, migrante— que se escapa de los padres y de la patria, aguza el oído para imaginar otra comunidad, rebosante de obreras y niños, en íntima alianza, que no admiten autoridad ninguna. La rancia y pesada lengua oficial —materna, nacional, empresarial— se desintegra, y surge otro decir: el decir poético, el decir de los otros.

Sin padres y sin patria: la hija, la (auto)migrante

El yo lírico de la poesía de Villazón, muchas veces abstracto y cambiante, se identifica a menudo con la figura de la hija: en *Lumbre de ciervos*, muchas veces, y en *Temporarias y otros poemas*, en casos más contados. Es desde ese punto de vista específico que se tematizan las coerciones e imposiciones que regulan toda constitución de un “nosotros”, en particular del “nosotros” que funciona en cada unidad familiar. De entre todas las violencias que atraviesan las relaciones familiares, a Villazón parece inquietarle, en concreto, una: la violencia que significa presuponer un “sustrato común”, unos “mismos rasgos”, entre los progenitores y su descendencia, sin respetar ni valorar lo idiosincrático de cada cual. Esta violencia es característica de lo que propongo denominar el “pensamiento genealógico”, que se basa en la glorificación del propio origen, del propio “gen”. Con otras palabras, es este auto-enmaravillamiento con “lo propio” lo que denuncia y deconstruye Jacques Derrida en muchos de sus ensayos de los ochenta y noventa, cuando se ocupa de problematizar ciertas concepciones del “otro” que, por reducirlo a un “igual”, lo limitan. Sus meditaciones al respecto, que pode-

trabajo me centro en la interrelación entre estos dos aspectos, y dejo de lado otro de los temas que menciona Colanzi, el del “origen” como el regreso a lo que existe antes de la fractura del lenguaje, la condición animal, que recuerda a la propuesta de Giorgio Agamben en *Infancia e storia* [*Infancia e historia*] (1978).

mos contextualizar en los debates sobre las llamadas “paradojas de la comunidad” y la “comunidad imposible” (que se plantearon a finales de los setenta y llegan hasta hoy)¹⁰, se diseminaron en numerosos ensayos, entre ellos *Psyché. Inventiones de l'autre* [*Psyché. Inventiones del otro*] (1987), *Politiques de l'amitié* [*Políticas de la amistad*] (1994), *Apories* [*Aporías*] (1996) y *De l'hospitalité* [*Sobre la hospitalidad*] (con Anne Dufourmantelle) (1997). Como sostiene Laura Llevadot, en cuya interpretación me baso, es a la hora de repensar ciertos proyectos comunitarios de tipo “macropolítico”, como el de los Estados-Nación, cuando Derrida detecta en ellos la transposición de una lógica “micro” típicamente familiar. Y es que, incluso en las comunidades políticas más progresistas, que se llaman a sí mismas universalistas y no discriminatorias —como la que proponía Kant, y que está en la base de los actuales “derechos humanos”—, no digamos ya en las más conservadoras, solemos concebir a nuestros conciudadanos en términos de “nuestros hermanos” (Llevadot 2013: 553-554). Para el filósofo, esta metáfora descubre un poso narcisista, un deseo de agruparnos únicamente con quienes se nos parecen. La aceptación del “prójimo” se condiciona a que nos sea, en realidad, “próximo”. Amamos solo a nuestros “semejantes”, lo cual equivale poco más o menos a decir que nos amamos solo a nosotros mismos (Llevadot 2013: 555). Limitarnos a juntarnos con lo que nos es “cercano” y “propio” supone cerrarnos ante el auténtico “otro”: el inasimilable, el “lejano” (Llevadot 2013: 556); en fin, el que podríamos llamar el “impropio”.

Pues bien, para Derrida, la figura del hijo es el colmo de tal afectividad restringida, piedra de toque del sistema patriarcal, en cuyo centro está la familia tradicional. No en vano esta se basa en la generación y regeneración, en la transmisión y herencia, de una

10 Véanse los trabajos fundamentales de Roland Barthes, *Comment vivre ensemble: Cours et séminaires au Collège de France 1976-1977* [*Cómo vivir juntos. Cursos y seminarios en el Collège de France 1976-1977*] (aunque no publicado hasta 2002); de Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée* [*La comunidad desobrada*] (1983) y *La Communauté désavouée* [*La comunidad revocada*] (2014); de Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable* [*La comunidad inconfesable*] (1983); de Roberto Esposito, *Communitas. Origine e destino della comunità* [*Communitas. Origen y destino de la comunidad*] (1998) e *Immunitas. Protezione e negazione della vita* [*Immunitas. Protección y negación de la vida*] (2002), y de Giorgio Agamben, las cuatro colecciones de su largo proyecto *Homo sacer*, comenzado en 1995 y en marcha hasta hoy.

carga genética (digamos, lo “más propio”) y de bienes y riquezas (las “propiedades”). Esta es la clase de violencia que se activa en el “nosotros” que cada comunidad familiar se ha creado como ideal y como ley: toda dinastía —y las familias gustan de pensarse a sí mismas como dinastías— se funda en un mito, en un mito siempre autocomplaciente: generoso con esa “esencia” —ese “apellido”— que se traspasa de generación en generación, y a cuya altura debemos estar.

Sin origen, con huecos

En la poesía de Villazón, esta apología de “lo propio” en el ámbito de lo familiar es cuestionada frecuentemente. Si en varios poemas de *Lumbre de ciervos* la acusación contra las estructuras familiares es general, limitándose a señalar de manera vaga su tendencia represiva y restrictiva (por ejemplo, en “En la floresta del traspasado”, las “casas de familia” exudan un “aire confinado”) (Villazón 2013: 40), en muchos otros esta acusación se concreta y deviene en una crítica de los pesos, los fardos, las servidumbres y daños que traen consigo las cadenas genealógicas. En “Epílogo”, la hija anhela “detener el ombligo del origen, que no aplaste descendientes al moverse, / que la marea natal no devore playas en un inicio / como en el fin” (Villazón 2013: 48-49). Esta lógica *confinatoria* —y aplastadora y devoradora— del origen, que impide el movimiento libre de los eslabones más jóvenes del árbol genealógico e impone esquemas y predefiniciones desde un tiempo pretérito, en “Deslumbre migratorio” se revela, explícitamente, como una lógica *confiscatoria de las diferencias*. En los términos que plantea Derrida, el peligro de los vínculos familiares está en “la sangre / que nos lanza a lo mismo” (Villazón 2013: 27). Del mismo modo, en el poema “Parlamento”, el origen se caracteriza como “una torre ambigua y amenazadora” que está “hambrienta de sueños idénticos”.

No sorprende entonces que, si la hija se fija tanto en lo doloroso, o por lo menos lo ambivalente, de tener un origen y tener que, necesariamente, cargar con él, se (re)conciba a sí misma como, en verdad, huérfana. En *Temporarias y otros poemas*, en el poema “y si (todo el oro en oír)”, la vida en común familiar “se trata de que los padres solo tejen el abandono / se trata de que nadie hay preparado / para recibir las olas de lo solo y lo incierto” (Villazón 2016:

37). El hecho de que los padres, y sus exigencias de “mismidad”, supongan para sus vástagos, más que un refugio, una cárcel, los convierte tanto en anti-padres, tanto en no-padres, que tenerlos es casi como no tenerlos. Gozar de su compañía implica sufrir de soledad: no hilan alimentos, abrigos, cuidados; hilan desamparos. El hogar patriarcal, obsesionado con lo genealógico, es expuesto y desnudado por fin tal cual es, y no según se lo concebía desde miradas idealizantes (e ideologizadas): como una “torre ambigua y amenazadora”. Pero su peso daña tanto que, para la hija, que quiere liberarse, va perdiendo progresivamente centralidad. En el poema “Postal de huecos”, vemos cómo “tachados los privilegios, tachado el ídolo / [...] cae el alfil de la estabilidad y la cuenta fija, y la casa se llena de huecos [...]” (Villazón 2016: 35-36). La hija ha mirado bien a los padres y a la casa natal, ha visto compulsiones controladoras y negligencias, y ya no se cree nada. El hogar ya no es impermeable, se llena de agujeros.

Escapar volando-robando

La figura de la hija, además de dirigir el zoom de su atención hacia el lado oscuro de los lazos genealógicos y poetizar ese “vaciamiento” o desinflamamiento del ideal de la comunidad familiar, se rebela contra tal orden de manera activa y asertiva. Volviendo a *Lumbre de ciervos*, en el poema “Un horizonte: una mano” vemos que “de tibieza en tibieza / la familia se hunde / se quiebra más allá de sí”, ante lo cual la actitud de la hija no es la de correr a salvarla o a recomponerla, antes al contrario, corre a ahondar en el desastre. Ella, lejos de querer alejarse de ese hundimiento de la familia que estalla ante sus ojos, bucea en él y lo exacerba: “de noche en noche (aciaga) / ella circula (reina) (sucia) coja / entre rotura y nado” (Villazón 2013: 31). Frente al “aire confinado” que definía al no-hogar en “En la floresta del traspasado”, la hija aquí no se queda quieta, se mueve: se va, impura, imperfecta, a perderse por los “entre”, por los desvíos, los umbrales, las fracturas.

En este punto vale la pena recurrir a Héléne Cixous, quien en *Le rire de la Méduse [La risa de la Medusa]* (1975), propone que las mujeres, en nuestro deseo por huir del orden establecido que nos oprime, nos escapamos volando, robando. El verbo que utiliza en francés es “voler”, que es bisémico: significa ambas cosas, volar (elevarse y

moverse por el cielo) y robar (en el sentido, también, de alborotar, desarreglar, trastornar). Así, califica a la mujer de “nadadora aérea”, y también afirma que tiene algo “de pájaro y de ladrón”. Las mujeres “pasan, huyen, disfrutan desbaratando el orden del espacio, los valores, rompiendo, vaciando estructuras, poniendo patas arriba lo considerado como pertinente” (Cixous 1995: 61).

Si en el anterior poema veíamos un ardid de “rotura y nado”, lo que encajaría con la “nadadora” flotante de Cixous; en muchos otros vemos que la vocación de la hija de incumplir lo que le mandan se proyecta, más bien, desde una suerte de táctica de “rotura y vuelo”, que hace de ella, efectivamente, una rebelde “aérea”. En el poema inédito de 2015, “Dos aves”, no es una mujer, sino más específicamente una hija, la niña-pájaro, quien se lanza a perturbar y desconcertar las “coerciones”, “alambres” y “prejuicios” que pretende imponerle el padre:

[...] [L]a Niña solo Ave
con la boca de no sé qué hacer con eso
La Niña solo Ave antes de coerciones
y alambres. Antes de ocultar su propia caca.
Antes de la cascada de prejuicios viscosos.

[...] Pero ahora la Niña
solo Ave solo Boca
no retrocede

le da tomates tumultos distancias sus muertos camisas
juguetes objetos de familia su sexo y todo todo lo encendido.

Conectado con lo comentado anteriormente sobre el pensamiento genealógico, la hija no reconoce un origen: ella “no retrocede”, no se pliega ante esa autoridad y ese autoritarismo que se funda en una perpetua mirada “hacia atrás”. Pero es que, además, con Cixous, vemos que ella sigue su propio camino; más bien, su “impropio” camino, repleto de objetos, sujetos y posibilidades disímiles, desconcertadas y desconcertantes. Lo suyo es sobrevolar las reglas, alterarlas. La hija indisciplinada ignora —adrede— los mandatos del *pater familias*. No obstante, apuesta por definirse, no tanto negativamente por lo que no hace (respecto a lo que él le manda), sino, sobre todo, por todo eso que ella sí hace (porque quiere): “dar tomates tumultos distancias sus muertos camisas / juguetes objetos de familia su sexo

y todo todo lo encendido”. Nada más contrario al orden establecido —de hecho, al propio concepto de orden— que el caos. De ahí que la hija empaquete su nueva, autodeterminada y abierta personalidad, a modo de dones inasibles, justamente en una enumeración caótica. Y que lo haga abriéndose a la incertidumbre de sus propios designios. Tal y como Colanzi (citada en Majón) indica: “Emma sabe que el poeta nunca llega a conocer qué dice el poema, ya que apenas es testigo de su aparición de la misma forma en que se puede presenciar el tránsito fugaz del rayo [...]”; y tal y como, en “Poesía de ayer y hoy en Bolivia”, la propia Villazón formuló su poética, consistente en “saber oír, sopesar a ciegas una inquietud oscura, una que no tiene una fácil respuesta”; la hija de “Dos Aves” va boquiabierta, “con la boca de no sé”.

El hecho de que, en este poema, la hija hable de sí misma en tercera persona (“la Niña solo Ave solo boca”), nos debe hacer pensar en otra sugerencia de Cixous, la de que la feminidad voladora-ladrona cultiva una movilidad que redundante, incluso, en una auto-movilidad. Para la filósofa, la mujer es “dispersable, pródiga, asombrosa, deseosa y capaz de otra, de la otra mujer que será, de la otra mujer que no es, de él, de ti” (61). No solo se escapa volando-robando los frutos prohibidos más obvios del orden dominante: los deseos, la libido (más allá de los “alambres” y “prejuicios” del padre, ella regala “juguetes [...] su sexo”). También se escapa volando-robando de sí misma, se (auto)dispersa de su yo, remueve —y mueve— su identidad *ad libitum*, pasando de la primera persona singular al más extraño (auto-extrañado) tratamiento de “ella”. Esta auto-otredad, no solo de toda subjetividad femenina sino, en concreto, de la figura de la hija¹¹, supone un golpe todavía más fuerte contra el sistema patriarcal. No es que no sea igual a sus padres: es que ni siquiera es igual a sí misma. Hay aquí un atrevimiento de resignificación contra

11 En la poesía de Villazón, la feminidad (no necesariamente la de la hija), la capacidad cixousiana de “volar” y la auto-otredad, se interrelacionan a menudo. En *Lumbre de ciervos*, en el poema “Lady Godiva”, es una mujer quien, “hinchida de transformaciones ruidosas, indescifrables”, al final, “empezó a volar” (Villazón 2013: 39). En “Desde las lilas”, asimismo es una energía femenina la que inaugura los desórdenes de las “horas” y las “pisadas”: “pero cuál es el prado desde donde empieza / a germinar todo? — hasta las dejás de / ella?” (cursivas de la autora). En *Temporarias y otros poemas*, en “Matutina” se nos habla en tercera persona de un sujeto (que, dado el título del poema, podemos imaginar mujer) cuyo camino “voló por [su] frente” (Villazón 2016: 26).

el pensamiento genealógico, afín al que propone Derrida. Como veíamos antes, el filósofo localiza en la relación paterno-filial una obsesión por la repetición de “lo idéntico”, por la “mismidad”, por “los parecidos”. Pero, en la interpretación de Llevadot, en vez de darlo todo por perdido, entrevé una salida, e invita a los padres a reformular —a *re-concebir*— al hijo no como “uno de los nuestros”, sino como “el más otro”, “el más impropio”; en sus palabras, como meramente “lo arribante” (citado en Llevadot 2013: 556). Conmina, pues, a dejarse impactar por la perplejidad y la sorpresa de lo que viene y de lo que no puede preverse, *versus* ver en el hijo un espejo enteramente previsible de ellos mismos¹². Por su parte, a lo que nos invita la poesía de Villazón es, no a autoposicionarnos en la figura de los padres y, desde ahí, repensar al “tú” del hijo, sino, por el contrario, a autoposicionarnos en el “yo” de la figura de la hija y desde ahí repensarnos como “ellas” siempre inconstantes y distintas, desconocidas y desconocedoras de sí. Ser hija ya no significa, entonces, ser “hija de”: tener padres, repetir sus patrones. Ahora significa no tener padres, no seguir patrones: ser una instancia más —tal vez la máxima— de alteridad. Cobra sentido aquí una de las citas, de Maurice Blanchot, que encabeza *Lumbre de ciervos*: “Pero aquel que quiere convertirse en el dueño del propio origen, pronto le resulta evidente que *nacer significa un acontecimiento infinito*”. Ser hija es abrazar ese perpetuo ensanchamiento cinético, sin principio, sin fin, sin finalidad.

12 Llevadot lee a Derrida junto a Emmanuel Lévinas como sigue: “El hijo [...] viene a desencajar nuestra identidad, de ahí que Lévinas hablase del ‘ansia del hijo’ como del modo en el que el nosotros de la pareja podría *abrirse*, trascender, y librarse al *porvenir* [...] El hijo es también la *figura del sí incondicional al otro* en la medida en que *se le ama sin saber quién es ni quién llegará a ser*. Se ama al hijo como debería amarse a cualquier otro, solo *porque llega, arriba* [...]” (Llevadot 2013: 560-561). En el poema “Sueño del hijo”, en *Lumbre de ciervos*, siguiendo más de cerca la propuesta derridiana, el yo lírico no se corresponde con la hija sino con la madre que sueña con “el hijo, el no-hijo”, y de él le viene “el colmo de lo extraño”. Esta figura filial, inexistente y existente, “cae”, y la madre no puede estar segura de si cayó del todo o si se escapó de su propia caída y se elevó en el cielo: “todavía no sé si voló” (Villazón 2013: 20-21). En todo caso, este intercambio de roles en el yo lírico, que suele adoptar la voz de la hija, pero a veces también la de la madre —y que, además de características humanas y contemporáneas, puede tomar características animales y prehistóricas (ver notas al pie n° 89 y 91)—, sugiere un rechazo profundo de todo binarismo.

Migraciones, entre el yo, la ella y la otra ella

Hasta ahora hemos visto cómo la poesía de Villazón demuestra una resistencia contra el pensamiento genealógico activo en ciertas concepciones del “nosotros” familiar. Sin embargo, ya hemos sospechado con Derrida que la misma lógica, la del orgullo autocomplaciente por “lo propio”, impera asimismo en los chauvinismos esencialistas de los “nosotros” nacionales (no en vano es un lugar común en el discurso político hablar del conjunto del país como de “una gran familia”). En la escritura que nos ocupa, la figura de la hija, en tanto que resulta ser, además, una migrante, subsume de manera directa ambos ámbitos, el del hogar carnal y el metafórico, de tal modo que los cuestionamientos contra las identidades rígidas y excluyentes que este yo lírico lleva a cabo sirven para la familia tanto como para la nación. Los leitmotiv —la desestabilización del origen, la constatación de la orfandad, y las estrategias voladoras-rompedoras— coinciden.

La hija es migrante en dos sentidos. En primer lugar, en un sentido literal y de ecos biográficos. A la auto-movilidad y auto-otredad del apartado anterior, si se quiere más etérea e incluso existencial, se le suma ahora una dimensión más física: la de mudarse de país¹³. Varios poemas literaturizan esta experiencia personal de la autora (que emigró de Bolivia a Chile, por razones tanto de amor como de estudios) no como una mudanza definitiva y cerrada —como si dijéramos, de un punto A a un punto B—, sino como un solapamiento, y un *sfumatto*, de los sentidos de pertenencia¹⁴. En “Deslumbre migratorio”, la hija migrante se burla de la noción de los orígenes, constata su ausencia. Nunca hubo un fundamento de nada, ningún momento fundacional de ningún “nosotros” estable: “en el inicio no hay más que un ‘había una vez’ demasiado viscoso”. El paisaje de la patria pasa a vaciarse de esencias fijas, a trufarse de intercalaciones,

13 En muchos otros poemas se ve esta conexión. Por ejemplo, en “Retrato de mar”, en *Temporarias y otros poemas*, país y familia se solapan: “nombre país devíene mantel” (Villazón 2016: 31). El “nombre” apunta a una esencia, por lo que podemos leer una preocupación por no caer en esencialismos.

14 Comparte Villazón esta mirada de desdibujamiento, e intercalación, de las diferentes fronteras en juego, con varias otras poetas, en especial con la mexicana Gloria Gervitz y su proyecto *Migraciones* (comenzado en 1991 y que continúa).

mixturas: “los lugares se superponen”. Contemplando su “*excasa que arde / un jazmín / sin geografía*” (Villazón 2013: 26), como sucedía en los poemas que parecían ceñirse a lo familiar y no tanto a su solapamiento con lo nacional, la hija se descubre huérfana. Esta es la idea implícita en la metáfora de su “*niñez reseca*”: que, al igual que no hay padres, tampoco hay patrias que —como padres— la puedan nutrir. De nuevo volandera y desordenadora, habita un “*vivir entre roces*”, mora en una pura desorientación, “*partiendo-volviendo, escindida, sin retorno*”. Desemboca así en un apabullamiento identitario sin resolución, en una “*ella*” incognoscible: su vida consiste en “*no saberse otra / ni la misma*”. Esto es lo que se atisba asimismo en “*Parlamento*”: la hija migrante se marcha y no se marcha; su movimiento es paradójico, intermitente, ilógico; y es que, *stricto sensu*, “*no se aleja quien nunca se va*”. Si es que se va, acaso, será rompiendo esquemas, elevándose en aperturas, “*en la intersección del pájaro*” (Villazón 2013: 17).

En segundo lugar, en “*Sonatina del otro costado*”, de *Temporarias y otros poemas*, la hija no solo es migrante sino que se alía con otro tipo de mujer migrante, política y sociológicamente bien diferenciado: el de la mujer pobre que, por motivos de subsistencia, marcha del campo a la gran ciudad. A diferencia de lo que ocurre en “*Deslumbre migratorio*” o “*Parlamento*”, aquí el yo lírico —que suele tratarse a sí mismo como una “*ella*”— nos habla de otra ella: una “*campesina maquillada*”, una “*pastora de habla entreverada*”, que viaja a la inmensa urbe para intentar sobrevivir. La metrópolis, en un principio, no parece sino herirla aún más y agudizar su sentimiento de extranjería. Como si la Bolivia rural y la Bolivia de la capital fueran dos países mutuamente incomprensibles:

rodeada por luces y flores engréidas
 [...] *va analfabeta del nombre de las calles*
 de las negras calles con barniz de siemprevivas
va a bordar la Constelación del Desamparo (Villazón 2016: 42-43).

El aspecto más interesante de este poema reside en la empatía con que se nos informa de esta *otra vida*, trazando un horizonte de paralelismos —en fin, complicidades y solidaridades— entre ambos tipos de mujeres en movimiento: la hija, migrante “*voluntaria*”, relativamente más privilegiada; y la migrante “*a la fuerza*”, relativamente más oprimida. Por un lado, la campesina o pastora, como la

hija, tampoco tiene patria: no logra orientarse, ni sentirse en casa, en este paisaje urbano, que siéndole supuestamente tan “propio” — pues ella es boliviana—, le es de lo más “impropio”, ajeno, incluso alienante. Si en “Deslumbre migratorio” la hija no creía en ningún “había una vez” ni admitía ningún “retorno”; esta otra mujer, en su peregrinación, no consigue asentarse en ningún punto de partida, en ningún origen localizable en la línea del tiempo (“érase un érase un érase / y un horario sin Sol”); ni se contempla ninguna vuelta atrás (“no hay retorno, Dios, ni costilla mágica”). Por otro, curiosamente, también esta otra ella está connotada como una hija; es más, como una hija huérfana. Va, sufriente y de carencia en carencia, “con una sonatina boliviana / en la mitad de la costilla y en la otra”, y “déjase nutrir por acribillados y aludes”. Como la hija de la “niñez reseca”, esta otra tampoco tiene a ninguna figura paternal o maternal que la proteja, que la alimente, que le cure la sed: “[v]a con la boca de la recién nacida / que corre a chupar un cielo de edificios / va a flor de piel con los resecos padres” (Villazón 2016: 42-43).

Ahora bien, si pareciera que prevalece un tono quejumbroso, el final del poema ofrece un sugestivo *tour de force*. El último verso, en mayúsculas, dice: “AHORA VOY ABIERTA Y FUGAZ”. La hija (que es migrante) de “Deslumbre migratorio” y “Parlamento”, y la migrante (que también es hija) de “Sonatina del otro costado”, no se lamentan unívocamente ni de sus migraciones ni del que es su corolario clave, el de la orfandad y la falta. Fusionadas en un mismo yo lírico, estas hijas (se) abrazan (en) ese desabrigo que las hermana, sin borrar el dolor pero desde la resiliencia, y hasta diríase que desde la fe, de cara a su posible resignificación reivindicativa. Esas hendiduras que agrietaban o vaciaban la casa, de las que se nos daba cuenta en “Postal de huecos”, se reimaginan ahora como ocasión para ejercer la apertura —la apertura de sí, la (auto)apertura— radical. Sin suelos firmes: sin raíces¹⁵.

15 En el poema “Encarnaciones”, en *Lumbre de ciervos*, sobresale un vínculo similar entre las ideas de familia y de país como “huecos” más o menos contentos de serlo, si bien en este caso la familia se refiere a la familia de los amantes, puesto que se trata de un poema de amor. Admite una lectura existencial, pero también biográfica, ética, política. Leemos: “habrá que entrar y salir de los mapas / muchas veces, porque un hambre desova / y se encarna más que un germen vital / y brota ya un nos elegido / para buscarnos” (Villazón 2013: 46-47) (cursivas de la autora).

La figura de la hija, pues, por cómo se niega a vararse en las constricciones del pensamiento genealógico, y por la clase de alianzas que entreteje con otras subjetividades femeninas oprimidas, nos exhorta a imaginar otras comunidades: desfamiliarizadas, desnacionalizadas, rebosantes de extranjería, de autoextranjería, de extrajerxs. Pero si en este último poema, a la hora de acentuar la sororidad entre las dos mujeres, lo que descuello es su común condición de migrantes, en el resto del libro lo que recibe más énfasis es lo que distintas mujeres trabajadoras comparten: los horrores del precariado y la explotación bajo el modelo económico capitalista.

Explica Villazón, en un anexo a *Temporarias y otros poemas*¹⁶, que bajo la rúbrica de “trabajadoras” y del campo semántico de la actividad laboral que abarrota el cuerpo del poemario, se está refiriendo simultánea e indistintamente tanto a “trabajadoras a honorarios” que “elaboran productos intelectuales” (quizás, cabe conjeturar, como la propia autora; pensemos en profesoras, traductoras, literatas, etc.) y a “trabajadoras agrícolas contratadas por temporada” (como la campesina o pastora de “Sonatina del otro costado”). Lo que le interesa, dice, es “establecer [...] una fraternidad entre amb[o]s [tipos de] mujeres”, de ahí que en los poemas no podamos distinguir entre una “clase” u otra¹⁷. Pues bien, junto a ellas, que pueden ser leídas como proletarias, peonas, asalariadas (en definitiva, subordinadas), se movilizan también otros otros: los niños. Es desde una

16 La edición de *Temporarias y otros poemas* incluye, además del propio poemario y los poemas independientes, un breve texto (Villazón 2016: 59-62) donde Villazón explica cuál era la motivación de este proyecto; texto que necesitó redactar, como apostillan los editores en su “Nota a esta edición” (Villazón 2016: 57-58), para postularse a una beca del Fondo del Libro y la Lectura de Santiago de Chile.

17 El poema “Entre astillas de tiempos”, organizado en torno a un apóstrofe que se dirige a confraternizar, a la par que a contrapuntarse, con Jenny (la máquina hiladora multibobina de 1770, cuyo inventor, James Hargreaves, llamó así en honor a su hija), se ocupa extensamente de hacer hincapié en lo que de común tiene la experiencia femenina. Siempre inmersa en trabajos, se afirma a través de distintos siglos y lugares: “Desde que te fuiste, Jenny, el tiempo se hizo una vorágine. / [...] Pero nuestras manos son las mismas que cosechan / Jenny, manos del siglo 0, manos de virreinos, / manos de la Rev. Industrial, de la Rev. Nacional, / manos callosas para coser, para armar celulares. / Son las mismas que urden tramas, crían bebés / y hacen poemas lascivos como perros negros / que ninguna máquina puede imitar [...]” (Villazón 2016: 52-53).

perspectiva consonante con sus sensibilidades de resistencia contra la lógica “productiva”, que Villazón bosqueja una intuición: la de que, en esta otra familia-país, la lengua (ya no más *maternal*¹⁸, ya no más nacional) habría de ser, también, otra. Al margen de padres y de patrias, el lenguaje que no reconoce ningún (jefe-) patrón, es el que proporciona, como trampolín del pensamiento hacia el sueño y el juego, la poesía.

Sin patrones: la poesía obrera-infantil como utopía comunitaria

Como ha destacado la crítica, el lenguaje fabril y empresarial copa *Temporarias y otros poemas*, con menciones ubicuas a “máquinas”, “mercaderías”, “calificaciones”, “contabilidad”, “cuadrículas de Excel”, “datos”, “plazos”, “contratos”... Tal saturación léxica, de retumbos vallejanos, denuncia la manera en que tales términos colonizan el mundo del trabajo —o el mundo en general— y lo empeoran, reduciéndolo a un mero cómputo de ganancias y pérdidas, lucros y mermas; convirtiendo las jornadas laborales, como se afirma en “Retrato de días”, en “sitio[s] de aniquilación” (Villazón 2016: 11).

Propongo, sin embargo, fijarnos no solo en cómo este “pensamiento capitalista” resulta en el blanco principal de la crítica feroz de la autora, sino también en la familiaridad perversa que se esboza entre este y el ya comentado pensamiento genealógico. Ambos desarrollan una mirada productivista y, por tanto, limitativa, orientada a la obtención de resultados definidos y medibles: si el uno está enfocado en dar a luz “genes” (hijos que semejanzas de los padres); el otro está encauzado a la maximización de beneficios. Se trate de producir sujetos perfectamente reconocibles, encajables en el engranaje de padres —y padres de la patria— e hijos —e hijos de la patria—; o se trate de producir objetos (para lo cual, en nombre de la eficiencia, lxs trabajadorxs pierden su estatus de sujetos para pasar a ser, a su vez, unos objetos más); los dos destilan una misma orientación teleológica según la cual

18 Resulta significativa la cita, del poeta chileno Humberto Díaz-Casanueva, con que se inicia *Lumbre de ciervos*: “El poeta olvida su lengua *maternal* cuando debajo del alma cavan!”.

el uso del tiempo y las energías —y, en fin, de la vida— no tiene sentido si no es por alcanzar algún “fin”.

Encontramos esta conexión en el poema “Cuadrícula y estrellas”, donde la jefa explotadora está caracterizada como una madre tirana. Como en el poema “Epílogo” de *Lumbre de ciervos*, para recalcar su tendencia coercitiva y violenta, el verbo elegido para simbolizarla es “devorar”:

era la supervisora flaca y de rizos oscuros
 era ella quien paría un equipo y lo amamantaba
 ejecutivamente a cada nuevo soplo del proyecto
 era ella muy eficiente en su habla de seda roja
 quien devoraba empleados sin dejar ni las migajas (Villazón 2013: 9).

En “Monólogo de otra”, el yo lírico conjura un paraíso secreto adonde ella y su amado han logrado escapar; el orden dominante del que desertan aparece descrito por negación. La figura paterna que lo preside (y que, en el edén, no existe) es una aliada de las máquinas y quiere imponer su voluntad. Como en “Deslumbre migratorio” y “Parlamento”, lo propio del patriarca es no tolerar, justamente, lo “impropio”; obligar a sus vástagos-súbditos a reproducir su “mismidad”, su “parecido”: “Nada retenía nuestros pies; ninguna máquina [...] / Ninguna dependencia mordía las extremidades para anularlas / Ningún engranaje se coronaba padre para hacernos hablar como él” (Villazón 2016: 48).

En directa contraposición a este entrelazamiento de lo capitalista y lo genealógico, *Temporarias y otros poemas* pone en valor el pensamiento poético, vinculándolo con la vocación “improductiva” y con una querencia por lo no-cuantificable y lo indefinido. Vale la pena citar extensamente el poema “[Cuestionario rechazado #2]”, donde una voz impersonal formula una ristra de insistentes preguntas, que recuerdan, por su tono y su impertinencia, a la típica entrevista-interrogatorio laboral:

¿con qué indicadores sueña?
 ¿a qué temperatura despierta?
 [...] ¿a qué ascenso lo llevó el conocimiento
 adquirido en el ciclo formativo?
 [...] ¿ya se considera forma íntegra, competente,
 casada? / ¿por fin, rosa única, firme,
 imagen con contenido propios y precisos?

¿qué es la exactitud? (responda sin rodeos)
 ¿qué entiende por “el acto de conocer”?
 (sea riguroso/a; no use mapa ni escuadra)
 si un día de estos, de su sombra floreciera un pez con miedos,
 ¿qué es lo que conocería en ese instante?
 ¿qué es lo que no conocería? (Villazón 2016: 33).

Villazón ironiza sobre las compulsiones hiperracionalistas, calculadoras, ansiosas, de la mentalidad economicista. En este retrato ridiculizante emerge, como contrapunto implícito, un pensamiento alternativo, el poético. De un lado, en vez de aspirar a la “propiedad” (“imagen con contenido propios y precisos”) y al conocimiento reducido a un afán de medra y de control, se abre a no saber, no vigilar, a la duda, el pasmo. De otro, no busca nada, simplemente se ensueña y juguetea. Si en “Cuadrícula y estrellas” el yo lírico califica de “falso sueño” ese “entregarse / a la digna, dicen, venta de la fuerza / que al final resulta en ofrenda de la savia” (Villazón 2016: 8), en “[Cuestionario rechazado #2]” llama a “soñar” sin “indicadores”. También a, sin indicaciones, jugar; el verso “¿qué es la exactitud? (responda sin rodeos)”, lúcidamente travieso, ofrece una puesta en práctica paradigmática de tal invitación, por cuanto se burla de las contradicciones en que cae el pensamiento económico que, en teoría, rechaza el “derroche” de las perífrasis y las vacilaciones, pero que, en la práctica, no produce sino reduccionismos. Pero si antes era la figura de la hija la que se escapaba *volando-robando*, ahora son las figuras de las trabajadoras y de los niños las que, personificando el pensamiento poético, abren líneas de fuga, llamando al deleite sin plan, sin cronómetro, sin propósito.

Comencemos con las conminaciones a soñar. En “Ventanas voces sueños”, la voz lírica plural y femenina de las obreras eleva una serie de exigencias. Frente al horario riguroso de la productividad disciplinaria, demandan un tiempo antifábril: “queremos que el motor del día se accidente / queremos correr *cual agujas febriles fuera de reloj*”¹⁹. Este otro reloj apunta a lo sentimental, pero también a

19 Rivera Hutinel habla de “la posibilidad de un tiempo otro, ‘fuera de reloj’”, mientras que Pablo Oyarzún (en “He leído”) lee en este poemario una indagación sobre la “[e]xperiencia de precariedad, de imposición, de imperiosa adaptación a unos ritmos [...] y de expropiación de la propia experiencia y de expropiación de la palabra, puesta a trabajar, también ella, a tiempos monótonos. Que,

lo onírico, lo alucinado, lo desmandado: “[...] quiero esa fiebre letal / dice otra; quiero que llegue la cogida / de lo incontrolable y su despliegue; / quiero que el viento me empuje y me bese” (Villazón 2016: 32). De manera similar, en “Retrato de otra”, una mujer que admite estar, como todos hoy en día, “entre negocios²⁰ / datos o números”, grita por dos veces “me niego a ser vaca de empresa griega!”. Anexa a su protesta, no se olvida tampoco de “el otro lado”, de la otra vida que el pensamiento capitalista ambiciona obliterar: la del ensañamiento libre, emancipado. Lo que desde el primer verso define a esta mujer, diríase que una suerte de esquirolo, es que “se detiene duerme no muere / corre hacia unas flores soñadas”. Interrumpe la cadena de producción, se aleja de los “sitios de aniquilación”, huye a soñar²¹.

En el poema “Las operarias”, las trabajadoras aparecen hermanadas con los niños. Frente a “el cauce del decir atrapado por empresa”, las unas y los otros anhelan multiplicar —multiplicarse, (auto)ampliar sus subjetividades, no por el lado de lo “claro” sino por el lado de lo borroso, lo fangoso— otros lenguajes. Desean lenguas “que no digan”, esto es, que no produzcan nada, ni siquiera un mínimo significado, puesto que eso implicaría computarlo y delimitarlo:

es sencillo en manos de unas operarias
 los ejercicios crecen para pequeños escolares
 plataforma educativa [...]

 el cauce del decir atrapado por empresa

hacen ellas taquigrafía detestable para suavizar
 que proliferen discursos que no digan, cosas

sin embargo, esconde, en esos tiempos, el otro tiempo” (cursivas de Oyarzún).

20 Cursivas de Villazón.

21 Podemos relacionar este lenguaje que apela a lo onírico, además de con elementos surrealistas, irracionalista o herméticos, con lo “delirante”. En el anexo a *Temporarias y otros poemas*, Villazón dibuja su condición paradójica: de un lado, el “delirio” tiene que ver con los “efectos dolorosos” que “provocan la explotación laboral y los problemas migratorios”. Pero, a la vez, la poeta, dice “se confía al delirio como espacio donde la lengua se desajusta”, de tal suerte que puedan florecer “la libertad de cuerpo, espíritu y de palabra”. El delirio es, pues, el lenguaje de los oprimidos —la consecuencia en forma de cicatriz, o tal vez herida candente, de su sufrimiento; pero también de su resistencia—, y el de la propia poeta.

como: niño, guarde hasta el fondo estos nuevos adjetivos
niña, que sus impulsos no se salgan de lo claro²² (Villazón 2016: 25).

Si en “La floresta del traspasado” las casas de familia se dedicaban a “confinar” el aire, aquí las empresas se dedican a “atrapar”, con sus garras de prohibiciones y fanática racionalidad, el vuelo de la imaginación. Pero las obreras y los niños se niegan a dejarse cazar, aduciendo que “las palabras no son nueces manejables acabadas acumulables [...] son nubes” (Villazón 2016: 25). No son mercadería: no se pueden registrar ni acopiar ni etiquetar. Son eso otro, eso tan “nuboso”, inapresable.

En “Diatriba desde un mesón de secretaria”, la voz lírica confronta de nuevo al pensamiento manufacturero —esa “pura bios bienentrenada / para elaborar torniquetes pagos turnos”— con el pensamiento poético entendido como juego. Identificado esta vez más explícitamente con lo femenino y lo infantil, lo que pide es otra temporalidad, una existencia no teleológica:

¿Y el turno para divagar, unos ojos? ¿Y el turno para ir a jugar
[...] [y] acechar a un relámpago femenino y pueril [...]
[y] no delatar
a los sirvientes que roban escolopendras a sus amos? (Villazón
2016: 46-47).

Los últimos dos versos nos indican algo más: complicidad y solidaridad con todas las subjetividades subalternas, con todos los criados de todos los patronos. Si en el anterior apartado la figura de la hija, migrante y compañera de migrantes, nos convocaba a sumarnos al deseo de una comunidad otra, sin padres ni patrias, las figuras de las obreras y los niños, compañeras de todos los “sirvientes” voladores —relampagueantes— y desobedientes —ladronzuelos— nos estimulan a imaginar su decir “impropio”. La lengua poética es la cifra de tal indocibilidad, que es una indocibilidad, sobre todo, del pensamiento. Ni cabe en moldes, ni acepta jefes. Contra los patronos (en su doble acepción) se demora

22 Cursivas de la autora. El motivo de las palabras “que no digan” también lo ha observado Rivera Hutinel, para quien la poesía de Villazón opera, o mejor, des-opera, “liberando a las palabras de su corteza de operarias de sentido, de jornaleras del enunciado lineal con desarrollo simple”.

en lúdicas fantasías que prometen dar lugar a un “nosotrxs” múltiple, transversal, inaudito.

Bibliografía

- CIXOUS, Hélène (1995 [1975]): *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Trad. de Ana María Moix y trad. revisada de Myriam Díaz-Diocaretz. Barcelona: Anthropos.
- LLEVADOT, Laura (2013): “No hay mundo común: Jacques Derrida y la idea de comunidad”. *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, n° 49. En: <<http://isegoria.revistas.csic.es/index.php/isegoria/article/view/837/837>> (consulta: 01/06/2019).
- MAJÓN, Adhemar (2017): “Emma Villazón: el legado poético”, *Mar con Soroche*, n° 21. En: <<http://intemperie.cl/soroche/lecturas-y-resenas/emma-villazon-el-legado-poetico/>> (consulta: 01/06/2019).
- OYARZÚN, Pablo (2017): “He leído”, *Mar con Soroche*, n° 21. En: <<http://intemperie.cl/soroche/lecturas-y-resenas/he-leido/>> (consulta: 01/06/2019).
- RIVERA HUTINEL, Marcela (2017): “¿Serás vos cimbrándome la memoria? Presentación de *Temporarias y otros poemas*”. *Mar con Soroche*, n° 21. En: <<http://intemperie.cl/soroche/lecturas-y-resenas/seras-vos-cimbrandome-la-memoria/>> (consulta: 01/06/2019).
- RIVERO, Giovanna (2017): “Desertar (d)el lenguaje”, *Mar con Soroche*, n° 21. En: <<http://intemperie.cl/soroche/lecturas-y-resenas/desertar-del-lenguaje/>> (consulta: 01/06/2019).
- VILLAZÓN, Emma (2013): *Lumbre de ciervos*. Santa Cruz de la Sierra: La Mancha.
- (2015): “La poesía de ayer y hoy en Bolivia”, *Correo del Sur*. En: <https://correodelsur.com/punoyletra/20150824_la-poesia-de-ayer-y-hoy-en-bolivia> (consulta: 01/06/2019).
- (2016): *Temporarias y otros poemas*. La Paz: Perra Gráfica Taller.
- (2017): “Dos Aves”, *Mar con Soroche*, n° 21. En: <<http://intemperie.cl/soroche/poemas/dos-aves/>> (consulta: 01/06/2019).
- VILLENA, Marcelo (2017): “Lumbre de ciervos... en la caverna”, *Mar con Soroche*, n° 21. En: <<http://intemperie.cl/soroche/lecturas-y-resenas/lumbre-de-ciervos-en-la-caverna-marcelo-villena/>> (consulta: 01/06/2019).

Elementos dramatúrgicos en *Antígona González* de Sara Uribe: estrategias para nombrar el horror

GRACIA MORALES ORTIZ
Universidad de Granada

Le debo a una recomendación de Erika Martínez mi descubrimiento de la escritora mexicana Sara Uribe, así como el acercamiento a su obra *Antígona González*, que va a ser el eje de mi trabajo.

He de comenzar admitiendo que cuando empecé a leer este libro, yo esperaba un poemario (me había asomado antes a otro de sus títulos, *Siam*), pero tuve que ir cambiando mis presupuestos de recepción a medida que avanzaba por sus páginas. *Antígona González* puede ser la obra de una poeta, pero su adscripción genérica no es nada sencilla.

Desde su primera lectura, la obra me impactó profundamente y me cautivó por lo que tiene de esfuerzo por nombrar el horror, por visibilizar (de forma profunda y honesta) la terrible presencia de la violencia en el norte de México. Se trata de una propuesta valiente, oportuna, necesaria, que consigue estremecer, reclamar, convocar al lector (razón por la cual ha conseguido, creo, una respuesta tan inmediata y amplia entre la crítica especializada).

No obstante, tras ese primer impacto emocional, quise examinar en detalle cuáles son las estrategias discursivas que la poeta utiliza para conseguir ese efecto tan profundo en los receptores. Ese análisis es el que me ha permitido llegar a la conclusión de que buena parte de los recursos que sostienen *Antígona González* están más vinculados con los que suelen identificar al género dramático que al poético, a pesar del lirismo que, ciertamente, empapa toda la obra y que puede evidenciarse en momentos como este:

Somos lo que deshabita desde la memoria. Tropel. Estampida. Inmersión. Diáspora. Un agujero en el bolsillo. Un fantasma que se niega a abandonarte. Nosotros somos esa invasión. Un cuerpo hecho de murmullos. Un cuerpo que no aparece, que nadie quiere nombrar.

Aquí todos somos limbo (Uribe 2012: 73).

Ciertamente, entre la crítica no hay unanimidad al tratar de establecer la adscripción genérica de esta obra. La propia Uribe la define como “una pieza conceptual basada en la apropiación, intervención y reescritura” (Uribe 2012: 103). Al hablar de “pieza conceptual” ella misma está evidenciando que este trabajo no puede definirse de forma directa como un libro de poemas. No obstante, como he apuntado anteriormente, me ha sorprendido comprobar que esta es la manera en que la mayor parte de las lecturas críticas o divulgativas la denomina. Por ejemplo, Ana Franco Ortuño afirma que “se trata de un libro de poemas en el que Sara Uribe busca el significado, el antecedente, el origen, la explicación de una realidad crudelísima; recorta y arma un cuerpo complejo que denuncia la ausencia del hermano / padre / marido” (Franco Ortuño 2015-2016); por su parte, Alonzo Caudillo Romero propone definir a esta obra como “un poema fragmentario con una línea narrativa abierta” (Caudillo Romero 2018).

Finalmente, por evidenciar aún más la confusión, cabe citar que en Wikipedia (ya sabemos que no es una fuente muy fiable, pero me parecía interesante traer también su referencia), se habla de este libro como “prosa” o de “prosa poética”.

Más pertinentes y ajustadas me parecen las aproximaciones de Roberto Cruz Arzabal y Luz Elena Zamudio Rodríguez.

El primero de ellos realiza un valioso esfuerzo por analizar algunos de los recursos que despliega esta obra. Sobre ella sostiene que “está más cerca de piezas artísticas propias del arte contemporáneo

postautónomo” (Cruz Arzabal 2015: 319) y las relaciona con lo que Brian Holmes denomina “dispositivos artísticos para la enunciación colectiva”. Ahora bien, me pregunto: ¿no es el teatro, en sí mismo, un “dispositivo artístico para la enunciación colectiva”? ¿Por qué entonces no trabajar de forma más clara la relación de esta obra con lo dramático? Roberto Cruz Arzabal sopesa esta opción y la descarta de forma rápida cuando propone que *Antígona González* es “una obra por encargo que ha sido representada en distintas ocasiones, pero que en su estructura no se ajusta a las marcas del género dramático” (Cruz Arzabal 2015: 319). Lamento que no se clarifique a qué marcas del género dramático se refiere, porque, ciertamente, en los últimos años este ámbito literario (como el poético o el narrativo) ha experimentado a nivel formal una serie de renovaciones y rupturas que impiden delimitar de forma estricta unas señales sólidas, pues se han ido diluyendo sus límites formales. En otros momentos del trabajo, Cruz Arzabal insiste en destacar las categorías líricas y narrativas del texto (“A pesar de la disparidad entre textos, la obra mantiene una línea lírico-narrativa en la que *Antígona González*, la voz enunciativa que da título al libro, relata la desaparición y búsqueda de su hermano Tadeo” —Cruz Arzabal 2015: 23—), pero a pesar de proponer incluso la noción de “voz”, nunca intenta abordar este texto desde su potencialidad dramática.

Por su parte, Luz Elena Zamudio Rodríguez se cuestiona también, de forma escueta, la adscripción genérica de *Antígona González*, definiéndola como un texto híbrido:

desde la perspectiva de los géneros literarios el libro de Sara Uribe es un híbrido: emplea rasgos del teatro, como la ausencia de una focalización exterior que juzgue las acciones representadas; se vale del lenguaje periodístico; incerta (sic) varios pasajes líricos intensos, muy emotivos; y relata historias que por su brevedad y tendencia a la unidad son propias del cuento (Zamudio Rodríguez 2014: 38).

Ahora bien, de nuevo me pregunto si se es del todo consciente de cómo funciona el discurso dramático, pues la inclusión de “pasajes líricos intensos y emotivos” no es algo ajeno a lo teatral, como tampoco lo es relatar historias breves y autónomas, que Zamudio Rodríguez considera características específicas únicamente del cuento.

Con todo esto, tengo la percepción de que estas lecturas, interesantes sin duda y clarificadoras, demuestran, sin embargo, un cierto desconocimiento de qué es lo propio del género dramático, de cuáles son sus señales identificadoras. Porque parecen obviar que en los textos teatrales se pueden incluir elementos líricos y narrativos, sin que por ello deje de tratarse de un discurso pensado para la escena. Lo híbrido es consustancial a este género desde sus inicios. Deberíamos entonces aclarar cuáles son las señales que identifican lo dramático, para ver si ellas están vigentes o no en *Antígona González* y lo hago desde mi propia experiencia como dramaturga y poeta, desde mi práctica asidua con estos dos modos de creación textual.

El proceso de gestación

Me gustaría empezar señalando cómo la propia Sara Uribe reconoce la influencia que lo teatral ejerce sobre la gestación del texto en varias de sus dimensiones. En su artículo “¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?”, la autora nos muestra de forma honesta y muy generosa todo el proceso de creación de su libro. En sus primeras páginas, aclara cómo su impulso generador fue una petición de la directora y actriz Sandra Muñoz:

Quería que le escribiera una obra de teatro, o más bien dicho un monólogo, que básicamente partiría de tres premisas. La primera consistía en retomar la *Antígona* de Sófocles, adaptándola al contexto de lo que estaba ocurriendo en Tamaulipas. La segunda implicaba elaborar vasos comunicantes con la historia de Isabel Miranda de Wallace, empresaria y activista, quien buscó durante muchos años a su hijo secuestrado y desaparecido, para luego confirmar que estaba muerto, seguir rastreando el cuerpo de este. La tercera premisa aludía a uno de los temas que más le importaba a Sandra: el texto debía ahondar en la necesidad de recuperación del cuerpo perdido, del cuerpo ausente.

Nunca había escrito para teatro. Nunca había escrito por encargo (Uribe 2017: 47).

Por su parte, en los últimos compases de esta reflexión sobre el proceso, se refiere a cómo se fue transformando esta petición primera: “De las tres premisas establecidas por Sandra, incumplí con la segunda: no retomé la historia de Isabel Miranda de Wallace. Tampoco escribí un monólogo teatral” (Uribe 2017: 55).

Es cierto, *Antígona González* no es solo un monólogo teatral, pero, desde mi lectura, lo dramático sí que está fundamentando su estructura y muchos de sus recursos.

Habría que incidir en un segundo aspecto, también apuntado por la propia autora: el hecho de que buena parte de los textos que la nutren en su proceso de investigación son teatrales. Algunos de ellos terminarán incluso insertándose en el texto (mediante esa forma de apropiación que ella define como un proceso de “curaduría textual” —Uribe 2017: 53—). Sandra Muñoz le recomienda que lea *Usted está aquí*, de la mexicana Bárbara Coilo, y *Antígona en Nueva York*, del polaco Janusz Glowacki (Uribe 2017: 48). Y luego la propia Sara Uribe irá ampliando el abanico de lecturas sobre este mito, primando siempre su acercamiento a obras de teatro: desde la original *Antígona* de Sófocles, a *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro, pasando por *La tumba de Antígona* de María Zambrano, *Antígona o la elección*, de Marguerite Yourcenar o *Antígona y actriz* de Carlos Eduardo Satizábal. Como sabemos, algunos fragmentos de estas obras se cuelan en el texto de Uribe, al igual que otros elementos discursivos de procedencia muy variada: fragmentos de noticias, de blogs, de ensayos sobre la figura de Antígona... Como ella misma aclara, se ha dado un proceso de “apropiación, intervención y reescritura” (Uribe 2012: 103) con la intención de generar “una nueva máquina escritural”, en la que “no predominara un yo lírico autoral y aséptico sino más bien [...] una yuxtaposición de muchas voces: una poética polifónica, coral” (Uribe 2017: 53).

La presencia de lo vocal

De esta última afirmación de Uribe me interesa destacar dos conceptos que engarzan nuevamente de forma profunda con el discurso dramático: la noción de voz y la de coro.

La presencia de la “voz” está vigente constantemente en el texto de Uribe. Así lo destaca la profesora Rike Bolte en su trabajo “Voces en off: sobre el desplazamiento del decir poético frente a la violencia. Manca de Juana Adcock y *Antígona González* de Sara Uribe”. En él se realizan consideraciones muy oportunas, si bien, nuevamente, se relaciona esta noción de “voz” con el género poético y no se lo analiza tanto desde su potencialidad dramática.

Ciertamente *Antígona González* es una pieza que “habla”: hay que leerla como si se la escuchara. Están, por una parte, las palabras que la protagonista dirige explícitamente a su hermano desaparecido, monologando, sí, pero no mediante un soliloquio: es decir, ella no habla consigo misma, ella le habla a Tadeo (aun estando él ausente) y le otorga así una cierta presencia al desaparecido, lo hace reaparecer, al convertirlo en destinatario explícito de su discurso:

Por eso sé que no estás vivo. Si estuvieras vivo habrías dado señales, habrías llamado, habrías enviado un mensaje. Si estuvieras vivo habrías luchado hasta la muerte por hacérmelo saber. [...] Acá, Tadeo, se nos han ido acabando las certezas. Día a día se nos resbalaron sin que pudiéramos retenerlas (Uribe 2012: 35).

Hay noches en que te sueño más flaco que nunca. Puedo ver tus costillas. No traes camisa y andas descalzo. Puedo ver tus ojeras y tu cansancio de días. Andas solo por ahí en las noches, recorriendo calles de ciudades desconocidas. Andas rastreándome, Tadeo, como quien se aferra a algo incierto, como quien aún en la zozobra guarda un poco de cordura y busca la salida de emergencia. Andas buscándome en la oscuridad y a tientas porque de algún modo intuyes que voy tras de ti. Por eso te pienso todos los días, porque a veces creo que si te olvido, un solo día bastará para que te desvanezcas (Uribe 2012: 39).

Ahora bien, en algunas ocasiones las palabras de Antígona no están destinadas a ese hermano “pensado” y anhelado, sino que se dirige de forma explícita a un ustedes indefinido: “Pero, ¿cómo no voy a buscar a mi hermano? Díganmelo ustedes: ¿Cómo no voy a exigir su cuerpo siquiera para enterrarlo? ¿Cómo voy a dormir tranquila pensando en que puede estar en un barranco, en un solar baldío, en una brecha?” (Uribe 2012: 23).

Algo similar ocurre con la otra categoría que anuncié anteriormente: el uso explícito del coro. En el artículo de Sara Uribe que ya he citado, ella misma nos explica por qué recurre a esta estrategia discursiva en *Antígona González*, eligiendo que aparezca fundamentalmente en dos momentos de la obra. En primer lugar, cuando se da entrada a los tuits seleccionados del blog “Menos días aquí” (proyecto colectivo donde se cuentan —en su doble sentido: se narran y también se lleva registro numérico— las muertes por violencia en México, entre 2010 y 2016):

Tierra Colorada, Guerrero. 18 de febrero.
 El cuerpo sin vida de un hombre fue encontrado
 en la presa La venta. Aunque todavía no ha sido
 identificado, su brazo izquierdo tenía un tatuaje con
 el nombre “Josefina”, y en el brazo derecho llevaba
 marcado el nombre “Julio” (Uribe 2012: 46).

Chihuahua, Chihuahua. 17 de abril.
 Un niño de 4 años fue localizado sin vida. Su madre
 lo había reportado desaparecido el pasado 6 de
 abril (Uribe 2012: 48).

En segundo lugar, esta presencia coral se alza en los últimos compases de la obra, cuando Antígona llega a San Fernando a buscar el cadáver de su hermano y se encuentra allí con una fila inmensa de otras familias reclamando a sus desaparecidos.

¿Dónde están los cientos de levantados?
 Es muy duro no saber nada de él. Hasta ahora me
 animé a venir. Vale más saber. Sea lo que sea.
 ¿Dónde se halló el cadáver?
 ¿Se le hace normal que un autobús desaparezca y los
 pasajeros muertos aparezcan en fosas?
 ¿Quién lo encontró?
 ¿O que todos los días amanezcan cuerpos mutilados
 en todos los pueblos y las autoridades y la prensa no
 digan nada? (Uribe 2012: 77-79).

¿Lavó el cadáver?
 Somos muchos.
 ¿Le cerró ambos ojos?
 Somos muchos.
 ¿Enterró el cuerpo?
 Somos muchos.
 ¿Lo dejó abandonado?
 Somos muchos (Uribe 2012: 92-93).

Son coros, en el sentido de que dan voz a un grupo de figuras “no individualizadas” (Pavis 2015: 96), con una naturaleza abstracta, que no alcanzan la categoría de personaje dentro de la obra.

Así explica la propia Uribe la función de estas voces:

Los tuits seleccionados ingresaron al texto como una evocación del coro griego. La repetición de la tragedia una y otra vez en distintos escenarios. Una suerte de clamor, el llamado de los muertos a los vivos. Una suerte de altavoz intermitente que nos reitera la presencia de la ausencia (Uribe 2017: 49).

Finalmente, decidí que lo que llevaría hacia el cierre del libro sería el ensamblaje de las preguntas del poema “Muerte” de Harold Pinter, con respuestas hechas de fragmentos textuales de los testimonios de los familiares de desaparecidos que hicieron esa fila inmensa. Esa hilera de preguntas es, también, un coro. Una evocación de todas las preguntas, de todo el dolor, de todas esas voces e historias enunciadas en la morgue de San Fernando (Uribe 2017: 52).

Ciertamente, esta estrategia liga el texto con la tragedia griega original, de Sófocles, pero si allí el coro suele conllevar una función aleccionadora, dirigiendo la lectura de lo ocurrido que debe hacer el público, en la obra de Uribe esta posibilidad discursiva no es usada para juzgar ni condicionar al receptor: lo que pretende y consigue es amplificar la experiencia que está viviendo la protagonista, multiplicar su voz, porque no es solo Tadeo el desaparecido, el asesinado, y Antígona González quien lo busca, sino que “somos muchos”. De este modo, el coro permite dimensionar el horror de la violencia en México.

Sobra decir que los elementos aquí reseñados, basados en un uso oral de la voz, ya sea monologante o coral, tienen una profunda imbricación con el género dramático. Como afirma Rike Bolte, nos hallamos ante “una situación vocal múltiple cuyos elementos adquieren la necesidad de que se establezca el equivalente comunicacional de la escucha” (Bolte 2017: 72). Es decir, el monólogo dirigido en algunas ocasiones a un “ustedes” (según hemos visto) o las intervenciones del coro generan la latencia de un grupo de “oyentes” (que no lectores), la latencia de un auditorio: categoría intrínsecamente ligada a la experiencia escénica.

Otras categorías ligadas a lo teatral: personaje, conflicto, progresión dramática, presencia

Quiero referirme ahora a otros elementos que sostienen la obra que estoy abordando y que vuelven a hallarse estrechamente vinculados

con el discurso dramático: en concreto voy a centrarme en la noción de “personaje” y en la de “conflicto y progresión dramática”.

En *Antígona González* es evidente la presencia de una figura protagonista, que vertebra todo el desarrollo de la obra y cuyo nombre le sirve de título. Ahora bien, es muy interesante ver cómo, en algunos momentos, el texto trasluce también la presencia de la actriz que dará cuerpo y voz a esta figura de ficción: se evidencia entonces la dualidad actor/personaje que es una de las cuestiones más significativas de lo teatral y que se halla inserta en la propia identificación del teatro como “ficción real” o “realidad ficticia” (Santiago Trancón 2006: 99). Esto ocurre ya en los dos fragmentos que abren la obra: si en el primero una voz afirma: “Me llamo Antígona González y busco entre los muertos el cadáver de mi hermano” (Uribe 2012: 13), justamente en la página siguiente encontramos un texto que contradice la afirmación anterior, o mejor nos muestra el otro lado de la máscara, al presentarnos a quien interpretó este personaje en su estreno:

Soy Sandra Muñoz, vivo en Tampico, Tamaulipas y quiero saber dónde están los cuerpos que faltan. Que pare ya el extravío.

Quiero el descanso de los que buscan y el de los que no han sido encontrados.

Quiero nombrar las voces de las historias que ocurren aquí (Uribe 2012: 14).

La presencia explícita de Sandra Muñoz regresa casi al final del texto, pero ahora se produce otra nueva vuelta de tuerca, porque ya no va a ser solo la actriz la que deje ver su identidad bajo la del personaje, también la autora asoma su nombre en la verbalización del texto: “Soy Sandra Muñoz, pero también soy Sara Uribe y queremos nombrar las voces de las historias que aquí se cuentan” (Uribe 2012: 97).

El triángulo de la representación teatral se completa: autora, actriz y protagonista conforman un ente que nos hace explícita la naturaleza multifacética que late al fondo del discurso teatral.

Pero volvamos a los verbos enunciados en estos fragmentos: busco, quiero saber, quiero nombrar, queremos nombrar. El deseo de la protagonista está profundamente vinculado con el de la propia actriz (que es, además quien ha encargado el texto) y con el de la autora. Quiero destacar ahora cómo esta categoría, la de “deseo” o

la de “voluntad”, suele ser el motor esencial que impulsa la mayoría de los textos dramáticos (no poéticos, ni narrativos) y se encuentra hondamente vinculada con la noción de “conflicto”:

La dinámica del conflicto principal de una obra dramática se inicia por una necesidad, una carencia o una ambición de suficiente peso y trascendencia como para activar el deseo del personaje principal por remediar su estado. El protagonista, movido por su deseo, se plantea un objetivo a cumplir e inicia una acción para lograrlo. En la ejecución de la acción encontrará una y sucesivas oposiciones tan poderosas como su propio deseo. Dicha dinámica es la que se denomina choque de fuerzas, cuyo resultado es el conflicto dramático (Escalada 2016: 35).

Esta cita, de Julio Escalada, se ajusta perfectamente al desarrollo de este libro: Antígona busca a su hermano y encuentra sucesivas oposiciones (el miedo, el silencio de la gente, las reticencias de su propia familia, la impunidad del sistema...) hasta que, finalmente, se descubre la tumba colectiva de San Fernando y hasta allí se va para “levantar el cadáver”. En esta progresión dramática, no me parece casual que la pieza se divida en tres partes, respondiendo de una forma latente a la estructura clásica de las obras teatrales. De hecho, en las siguientes declaraciones de la propia Uribe, ella explica el porqué de esta división tripartita y ahí se puede vislumbrar los momentos que la dramaturgia ha venido denominando como presentación, nudo y desenlace:

Conforme la escritura fue avanzando, las tres secciones que integraran el libro se perfilaron paulatinamente. La primera, “Instrucciones para contar muertos”, empezó a gestarse como una introducción o planteamiento en el que se explicitaban, tanto la anécdota —una mujer busca, entre los muertos, a su hermano desaparecido—, como la exposición de motivos de la escritura misma del libro [...].

La segunda sección, “¿Es esto lo que queda de los nuestros?”, se configuró a través de tres abordajes. Por una parte, ahondar en los vínculos afectivos entre Antígona y Tadeo González a través de la memoria de lo perdido, así como la relación de Antígona con la ausencia de Tadeo, es decir, su duelo latente, exacerbado por la indefinición del desaparecido: ese estar entre la vida y la muerte. Por otro lado, mostrar la lucha y la esperanza, la desazón y la angustia en torno a la búsqueda [...].

La última sección, “Esta mañana hay una fila inmensa”, se conformó a partir de dos escenarios. En un principio, la llegada de Antígona a San Fernando en busca del cuerpo de Tadeo y el momento en que

encara la tragedia de las fosas, así como el propio proceso de reconocimiento de los cuerpos. Finalmente, decidí que lo que llevaría hacia el cierre del libro sería el ensamblaje de las preguntas del poema “Muerte” de Harold Pinter, con respuestas hechas de fragmentos textuales de los testimonios de los familiares de desaparecidos que hicieron esa fila inmensa (Uribe 2017: 51-52).

Por otra parte, esta categoría de “conflicto dramático” que he apuntado de forma muy breve se halla a su vez incardinada con otra de las señas de identidad fundamentales de la experiencia teatral: la importancia del aquí y el ahora, el asentamiento de la representación y del texto dramático sobre lo que varios teóricos y autores teatrales han llamado un presente en movimiento, un presente en devenir (García Barrientos 1991: 130-140). La obra que venimos comentando se sostiene también, definitivamente, sobre este tiempo presente: presente de la enunciación de la voz de Antígona González (esta es la forma verbal que prima en cada página), pero también presente (urgente, necesario, decisivo) de la realidad mexicana que se evidencia.

Para terminar, me gustaría añadir un último apunte: esta misma conciencia del presente está implicando otra noción también interesante y significativa: la de “presencia”. Una de las claves de la eficacia y la potencialidad del teatro como herramienta de denuncia social es que convoca la presencia del espectador, la requiere, la reconstruye, aun cuando no estemos viendo la representación de una obra teatral, sino leyendo el texto. Como se expuso anteriormente, la existencia de una voz que habla reclama el gesto de la escucha. Los textos teatrales consiguen así un grado muy alto de interpelación, de complicidad, de cuestionamiento para el receptor, y cabría aquí señalar la cantidad de preguntas, de preguntas lanzadas a ese “escuchante” potencial que aparecen en *Antígona González*.

Esta capacidad de provocación que conlleva germinalmente el teatro ha generado, de hecho, el surgimiento de movimientos específicos, con los que creo que, de forma latente, se podría vincular este texto de Sara Uribe: me refiero al teatro testimonial, al teatro colectivo, al teatro del oprimido, fenómenos en los que se usa esta misma voluntad de dar voz “al otro”, de recoger el relato fragmentario de experiencias reales y ajenas, renunciando a la univocidad del autor (piénsese en la obra de la argentina Lola Arias, por ejemplo, o en una tendencia como el “teatro periodístico”, que propuso en su momento Augusto Boal).

A modo de conclusión

Es el momento ya de llegar a alguna conclusión que cierre mi trabajo. Me ha interesado destacar lo poliédrico y polifónico de este texto, así como las dificultades de la crítica para adscribirlo a un género literario en concreto. Mi intención no ha sido tanto sacarlo del casillero de lo poético o lo narrativo para meterlo en el del teatro. Porque la propuesta es claramente híbrida, como apuntan Rike Bolte o Luz Elena Zamudio Rodríguez, y difícil de clasificar. “Pieza conceptual”, recordamos que lo llama Sara Uribe. No obstante, me parece que si buscamos en ella la latencia de los distintos géneros literarios, el que con más fuerza empuja no es el poético o el narrativo (como los investigadores y las investigadoras tienden a destacar), sino el dramático.

Ciertamente, las marcas exteriores del texto no explicitan lo teatral: no se nos presentan acotaciones, no se incluye el nombre de cada personaje presentando su parlamento, etc.; pero, según he tratado de mostrar, la organicidad de esta pieza, sus pulsiones internas sí me resultan francamente dramáticas. Y creo que es precisamente ahí en donde se asienta buena parte de su capacidad de conmocionar al lector.

Bibliografía

- BOLTE, Rike (2017): “Voces en off: sobre el desplazamiento del decir poético frente a la violencia. Manca de Juana Adcock y Antígona González de Sara Uribe”, *Tintas. Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, n° 7, pp. 59-79. En: <<https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/9373/8860>> (consulta: 28/11/2018).
- CAUDILLO ROMERO, ALONZO (2018): “Antígona González de Sara Uribe: una lectura infrapolítica”. SENALC. En: <<http://senalc.com/2018/02/01/antigona-gonzalez-de-sara-uribe-una-lectura-infrapolitica/>> (consulta: 28/11/2018).
- CRUZ ARZABAL, Roberto (2015): “Escritura después de los crímenes: dispositivo, desapropiación y archivo en Antígona González de Sara Uribe”, en Mónica Quijano y Héctor Fernando Vizcarra (eds.). *Crimen y ficción. Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina*. Ciudad de México: UNAM/Bonilla Artigas, pp. 315-336.

- ESCALADA, Julio (2016): “La acción dramática. La trama. El conflicto dramático”, en Fernando Doménech (ed.). *Manual de dramaturgia*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 27-36.
- FRANCO ORTUÑO, Ana (diciembre 2015-enero 2016). “Poéticas de la negatividad: Sara Uribe. *Antígona González*”, *Periódico de Poesía*, n° 85. En: <<http://www.archivopdp.unam.mx/index.php/86-columnas/columnas/4063-086-columnas-poeticas-de-la-negatividad-sara-uribe-antigona-gonzalez>> (consulta: 28/11/2018).
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (1991): *Drama y tiempo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- PAVIS, Patrice (2015): *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- TRANCÓN, Santiago (2006): *Teoría del teatro. Bases para el análisis de la obra dramática*. Madrid: Fundamentos, Ensayos y Manuales RESAD.
- URIBE, Sara (2012): *Antígona González*. Oaxaca: Sur +.
- (2017): “¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?”, *Tintas. Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, n° 7, pp. 45-58. En: <<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>> (consulta: 28/11/2018).
- ZAMUDIO RODRÍGUEZ, Luz Elena (2014): “El amor vivificante de *Antígona González*, de Sara Uribe”, *Romance Notes*, vol. 54, Special Issue: *Escritoras mexicanas del siglo XXI. Miradas líquidas fragmentadas*, pp. 35-43.

Construir la escritura y el sujeto desde los restos del pasado: el paradigma de la poesía de Susanna Rafart

MARTA LÓPEZ VILAR

Universidad Complutense de Madrid

Susanna Rafart: una aproximación

Susanna Rafart es una de las voces de mayor trascendencia en el panorama de la poesía catalana actual. Nacida en Ripoll (Girona) en 1962, es una poeta de amplia obra que abarca diferentes géneros. De este modo, podemos encontrar desde narrativa infantil (*Els gira-sols blaus* —1993— o *El pirata 101* —1995—), libros de cuentos (*La inundació* —2003— o *Les tombes blanques* —2005—), dietarios (*Un cor grec* —2006— o *Gaspara i jo* —2011—) y traducciones de poetas como Yves Bonnefoy, Dino Campana o Salvatore Quasimodo. Pero es su obra poética la que, posiblemente, le haya otorgado mayor presencia. Me centraré, a lo largo de este capítulo, en sus poemarios escritos a partir del año 2000, como son *Pou de glaç* (2002), por el que consiguió el prestigioso Premio Carles Riba de poesía, *Retrat en blanc* (2004), *Baies* (2005), *La mà interior* (2011), *En la profunda onada* (2011) o *La llum constant* (2013).

La multiplicidad de espacios literarios a los que llega la obra de Rafart hace que entre ellos construyan el tejido básico de su escritura. Cada una de sus obras, en sus diferentes géneros, se interrelaciona respondiendo a una necesidad básica en el acto de escritura: la búsqueda. Pero en ello ahondaré más adelante.

Recepción de su obra en castellano

En lo que respecta a la recepción que de la obra poética de Rafart se ha tenido en lengua castellana, es inevitable decir que es insuficiente, dada, además, su calidad literaria. Algo, sin embargo, que alcanza también a otros tantos nombres capitales de las letras catalanas. Así, podemos encontrar en castellano su libro *Molino en llamas* (2005, editorial Toro de Barro) o la plaquette *Cacería* (2005, Toro de Barro) o parte de su obra en las antologías *Poesía en la Residencia. Joven poesía catalana*¹ (Residencia de Estudiantes, 1999), *De la transparencia el presagio. Poesía en España* (Mantis Editores, edición de Martín Almádez, 2000), *Medio siglo de oro. Antología de poesía contemporánea en catalán* (FCE, edición de Eduardo Moga, 2014) y *(Tras)lúcidas. Poesía escrita por mujeres. 1980-2016* (Bartleby, edición de Marta López Vilar, 2016).

“Els imparables”

Dado que el discurso filológico ha tendido siempre a la catalogación bien grupal, bien generacional o estética, Susanna Rafart formaría parte del grupo literario autodenominado “Els imparables”² (“Los imparables”). No ha estado alejado de controversia la existencia (o no) de este grupo poético. Nació a raíz de la publicación en 2004 del libro *Imparables. Una antología*, editada por Sam Abrams y Francesco Ardolino en la editorial Proa³. Como prólogo a dicha antología aparece un manifiesto titulado “Contra la insignificància” firmado por

1 Recopilación de poemas de su lectura en la Residencia de Estudiantes de Madrid el 16 de noviembre de 1999.

2 Grupo originariamente formado por Hèctor Bofill, Sebastià Alzamora y Manuel Forcano.

3 Abrams y Ardolino (eds.), 2004.

los poetas que formaban parte de ella: Sebastià Alzamora, Hèctor Bofill, Manuel Forcano, Susanna Rafart, Lluís Calvo, Isidre Martínez Marzo, Joan-Elies Adell, Maria Josep Escrivà y Txema Martínez Inglés. Dicho manifiesto se propone, entre otras cosas, la recuperación de las voces constructoras de la poesía catalana de la que ellos han bebido directamente:

Defensem una cultura que recuperi els autors oblidats per la insol·lència de la crítica, el silenci de la acadèmia i la mandra mental de la nostra societat (Abrams y Ardolino 2004: 10).

El grupo propone un regreso al origen de la tradición como acto subversivo ante una escritura afinada en la tibieza. Lo rebelde es el reconocimiento de la idea, el patrimonio cultural poético:

Estimem els poemes que desemboquen en l'impacte, que ens fan veure l'invisible, que ens fan sentir com mulla el foc i que trenquen la mediocritat expressada en paraules fades, estantisses i incolores (Abrams y Ardolino 2004: 9).

Desde su propia individualidad se realiza una propuesta global en el ámbito literario. Por otro lado, las estéticas tan heterogéneas del grupo han llevado a múltiples controversias en las que, por falta de tiempo, no puedo entrar⁴.

Origen y escritura en Susanna Rafart

Si hay una palabra que circunda el movimiento de la escritura de Susanna Rafart es: “enigma”. En palabras de Rafart acerca de por qué escribir:

4 Francesco Ardolino, en el epílogo de la antología denomina al grupo “Els Imparables” como una “respuesta etiológica a una epidemia que amenaza”. Neus Real, en *La Vanguardia*, los define como “moniatos culturals” y Jaume Aulet lo considera como la gestación de un grupo literario y que puede ser una respuesta a la posmodernidad que trata de romper con los parámetros clásicos de movimiento literario. Véase Jaume Aulet, “Els anomenats *imparables* i els esforços per a la construcció d'un moviment literari” (Panyella y Marrugat 2006: 348-363). Por otro lado, para profundizar sobre este tema y el abanico generacional de la poesía catalana contemporánea, recomiendo la consulta también de: Broch y Cornudella, 2016.

Suposo que per la recerca o les preguntes sobre l'enigma i la meravella del món i per la idea de transcendència. Vaig nèixer en un lloc on una verticalitat, el domini de la mort, el blanc i el negre, la naturalesa, els fruits... tot portava a les preguntes. I suposo que va ser a partir d'aquí que vaig començar a preguntar-me i la pregunta em va portar al llibre⁵.

En estas afirmaciones aparecen huellas que son determinantes para conocer la escritura de Rafart. El sujeto poético nace de un desvelamiento cercano al concepto zambraniano. La palabra adquiere su esencia germinal que proclama su sentido en un acto posterior, de desvelamiento. Así lo vemos, por ejemplo, en *Claros del bosque*:

Unas palabras, un aletear del sentido, un balbuceo también, o una palabra que queda suspendida como clave a descifrar; una sola que estaba allí guardada y que se ha dado al que llega distraído ella sola (Zambrano 2011: 197).

Lo poético late oculto, en una eterna espera de ser expresado, de ser escuchado en un otro. Existe en la poesía de Rafart una necesidad de bilateralidad, de nombramiento especular para ser. Como si el origen en su escritura respondiera a un lugar antiguo, indemne, que es llamado o llama y que, tras la llamada, se abre en forma de fisura. En una entrevista personal que mantuve con la autora, afirmó:

La percepción de lo poético proviene de la maravilla o el asombro ante la vida en una época muy remota. El contacto con la naturaleza se une a la extrañeza por la palabra, algo que desde muy temprano me fascinaba. Hallar el orden de lo desconocido en los nombres y vivir en ellos como en un segundo paisaje es estar en ese otro lado. En mi poesía he buscado siempre el retorno a esa fascinación primera. El amor incondicional por mi lengua materna, una lengua por la que he buceado en diccionarios y con el oído atento me ha provocado una obsesión por el término preciso, por la voz que se tiñe del aliento de otra voz cercana. El poema de amor está en la tensión de ese deseo verbal (López 2018).

La escritura de la poeta catalana radica en una traslación de sentido. La necesidad de habitar un nombre que es, en esencia, distante, hace que el sujeto poético se tense, se alargue en llamada. Esto

5 <<http://poetarium.llull.cat/poetarium/detall.cfm/ID/26855/CAT/susanna-rafart.html>> (consulta: 24/11/2018).

último me lleva a relacionar el latido textual de la poética de Rafart con el concepto que Martine Broda desarrolló en su hermoso libro *El amor al nombre*. Para la poeta francesa, todo poema de amor responde a una llamada. Se llama a aquello que está ausente o lejano: “El amor, que fulgura por sí mismo sobre el fondo de la pérdida, es aquello que vuelve a poner en movimiento la energía creadora intensificando lo entrevisto” (Broda 2006: 3). El poema, pues, sería el traslado durante la búsqueda. La propia Rafart afirma en una entrevista para el Institut Ramon Llull, no sin cierto eco cavafiano: “l’important de la poesia no és el resultat que podem obtenir en un poema, sino tot el procés”⁶. Su poesía podría definirla como de “tránsito”. Veamos lo que escribe en su libro *Retrat en blanc*:

Darrere el jo, litúrgies d’heura,
els desajustaments d’una paret en blanc:
quadern dels dies,
el riu que en secret flueix
cap al mot universal; i els peixos
que se’m moren sota una llum inútil (Rafart 2004: 23).

Ese río tan simbólico⁷ fluye secreto —con todo lo que la mística⁸ le debe a esa palabra— hacia la palabra universal⁹, la palabra que

6 <<http://poetarium.llull.cat/poetarium/detall.cfm/ID/26855/CAT/susanna-rafart.html>> (consulta: 24/11/2018).

7 Hay una amplia tradición de pasajes idílicos relacionada con el agua en las descripciones del inframundo órfico. La Pradera de los Bienaventurados es un lugar que convive con el agua y donde el alma regresa a su origen de silencio. Estos testimonios se registran, por ejemplo, en las Laminillas de Eleuterna y Milopótamo, donde se lee: “De sed estoy seco y me muero, dadme pues de beber / de la fuente del eterno fluir”. También se encuentran registros y variantes de estos poemas órficos en las Laminillas de Hiponio (400 a. C.), Entella (siglo IV a. C.), Petelia (mediados del siglo IV a. C.) o la de Farsalo (350-330 a. C.). En todas ellas, se presenta la figura de Mnemósine —memoria—. Ella es la que recuerda la iniciación ocurrida en vida, la que concluye el viaje de regreso del alma. Para una consulta más profunda, véase Bernabé 2003.

8 Si atendemos a la etimología de la palabra mística, vemos que procede del adjetivo griego *mystikós* que procede, a su vez, de la raíz indoeuropea *my* que se muestra en el verbo *myein*: cerrar los ojos y la boca. Para un estudio más profundo, recomiendo la lectura de Velasco 2004.

9 Concepto que me lleva a relacionarlo con el pensamiento poético de Carles Riba: “Cada mot, un món. El diví Edgar A. Poe creia que cada mot dit amb passió crea un món en els espais siderals. Cada mot dit amb amor i escoltat amb

todo lo llena y dice. Palabra que está entrañada y, a la vez, ajena. El yo está precedido del silencio de lo blanco, del no decir, y es ahí donde radica el nombre. Ahí comienza su movimiento de búsqueda en todo lo real. El yo poético busca su nombre en el misterio de las cosas para darle cuerpo, grafía. Pero el punto de partida y de llegada es la mudez. Cada palabra es una representación gráfica de un silencio. Su existencia es tan frágil que no puede llegar a contemplarse, se desvanece instantes antes de ser alcanzada. En palabras de Rafart: “la nervadura d’un poema vol temps, vol mudesa”¹⁰. En su libro *Pou de glaç* escribe: “Muts, afegíem a la pols dels senders / pàgines grogues encara per escriure” (Rafart 2002: 26). Aquí se concibe el sentido de la escritura futura que es pasada, originaria y silenciosa. Y de este modo lo expresaba la autora:

El silencio lo ocupa todo, es el espacio de la revelación. Escribo a solas, sin música. La palabra brota de ese blanco buscado, significado. La mudez es también una forma del pasmo ante la existencia: reivindicarla es un acto de rebeldía (López 2018).

Bajo mi punto de vista, es innegable la fuente mística de la que bebe la poesía de Susanna Rafart. Pero también posee ecos mallarceanos en los que lo blanco es el lugar donde descansa lo poético, en lo no escrito está el origen. La voz poética se abisma en lo Absoluto desde la neutralidad de lo blanco. Roland Barthes acuña este término en su libro *El grado cero de la escritura* para identificar la necesidad de desintegración del lenguaje —como ya hizo Mallarmé—, y así mantener el pensamiento alejado de todo orden prefijado. La libertad del lenguaje en esa neutralidad —no relacionada en este caso con el irracionalismo— se emplea como método de expansión conceptual en la expresión. Será una escritura en *errancia* donde su blancura —neutralidad— recorra los límites de la Palabra expandida para reducirla a la inocencia de lo puro como una di-

amor, passa, certament, com una esfera rodolant per la infinitat de l’esperit” (Riba 1985: 49). También, entre múltiples ejemplos, puede observarse esta percepción en la Elegía VI de su libro *Elegies de Bierville*: “sense arrencar de l’entranya innombrable el mot que hi dormia, / l’incalculable mot, pur en l’espera dels déus!” (Riba 1988: 223).

10 <<http://poetarium.llull.cat/poetarium/detall.cfm/ID/26855/CAT/susanna-rafart.html>> (consulta: 24/11/2018).

mención mística de la escritura. Y esa expansión podemos verla en estos versos del poema “Elegia de l’espera prohibida”, de su libro *La mà interior*: “Calla expandit vers i text i els ocells que es perderen retornen: / duen els mots que a l’instant fan renovar el meu anhel” (Rafart 2011a: 15). El verso y el texto se expanden, se prolongan en busca de su propio sentido. Y todo me lleva a percibir que esa escritura futura proviene de un recuerdo, de un regreso, una memoria o, mejor dicho, de una *anamnesis*. La escritura, pues, sería un itinerario circular. Y es en este punto donde entramos en otro de los temas que articulan la poesía de Susanna Rafart: la *anamnesis*.

La *anamnesis*

Uno de los ejes articuladores de la poesía de la poeta catalana es la evocación del pasado. Los restos de cultura material son una fuente de construcción de su pensamiento poético. La nostalgia de una huella que no pertenece al presente y, sin embargo, sí forma parte del genoma escritural hace que la poesía, para Rafart, sea un latido oculto. Percibo, pues, el eco romántico en el que el origen se encarna en la propia Naturaleza. En su libro *Baies* ese origen lo centra en la infancia, ese momento intacto donde los sentidos hacen el nombre de las cosas, son el nombre de las cosas. En el epílogo de este libro afirma la poeta:

Infantesa i Naturalesa concentren el camí de la voluntat artística des del Romanticisme. La comunicació entre l’home i el món natural es pot fer únicament en un estat de gràcia que correspon al nen. [...] Mantenir el sentits atents, saber observar l’imperceptible, expectant constantment de la contemplació, omplir-se’n a balquena són els principis de l’artista per aconseguir la necessària intuïció en la seva matèria creativa (Rafart 2005: 68).

En estas líneas hay una declaración de principios poéticos, sin duda. Esa Infancia se ve en la necesidad de regresar para encontrar el nombre, pero regresa a un lugar ya vivido a través de los sentidos abocados a la Naturaleza. De ahí que emplee el término “*anamnesis*”. Y ese encuentro con el yo (que es un otro) se culmina a través del vestigio y la latencia. En una entrevista personal, la poeta catalana me comenta:

Se trata de una latencia exigida por la escritura porque contiene una forma de mirar el mundo, distante y dolorosa, y a un tiempo leve. Me reconozco en una arqueología de lo vivo-antiguo: los espacios des-truidos o abandonados, esa pieza de museo, el pie de un atleta anónimo, las letras cinceladas en una estela funeraria o la cerámica quebrada que llega a la playa desde el mar funcionan como signos re-significados que me ayudan en el proceso de escritura (López 2018).

Signos re-significados que indican que la escritura obtiene el poder de expresar lo que, en un principio, solo puede decir, articularse, sin saber qué es¹¹. Esa cultura material consigue el máximo nivel de aproximación a la esencia de lo poético. La escritura es el habla primitiva del lenguaje, pero ella no entiende lo que ve, el lugar del que proviene. Es la Naturaleza quien se convierte en logos, en cuerpo expresado. Es una concepción muy parecida a lo que la poeta portuguesa Sophia de Mello escribió a Jorge de Sena en una carta:

Não tento descrever-lhe a Grécia nem tento dizer-lhe o que foi ali a minha total felicidade. Foi como se eu me despedisse de todos os meus desencontros, todas as minhas feridas e acordasse no primeiro dia da criação num lugar desde sempre pressentido. Sobre a Grécia só o Homero me tinha dito a verdade: mas não toda. O primeiro prodígio do mundo grego está na Natureza: no ar, na luz, no som, na água (Mello Breyner y Sena 2006: 68-69).

La luz infinita —también su oscuridad infinita— de la Naturaleza es una presencia constante en la obra de Rafart. A veces, la Naturaleza, casi con atribuciones órficas¹², es receptora de la voz

11 Esta idea me lleva a relacionarla con las teorías de Wittgenstein: “A los objetos solo puedo nombrarlos. Los signos hacen las veces de ellos. Solo puedo hablar de ellos, no puedo expresarlos. Una proposición solo puede decir cómo es una cosa, no lo que es” (Wittgenstein 2002: 35).

12 Me refiero a la magia imitativa o simpática que la tradición le atribuye a Orfeo, la magia que actúa sobre lo semejante (la magia de Orfeo es hacia la naturaleza y de ella nace). Diversos textos clásicos lo recogen como es el caso del libro XI de las *Metamorfosis* ovidianas: “Mientras con tal canto el vate de Tracia sirve de guía a los bosques, a los ánimos de las fieras y a las rocas que lo siguen, he aquí que las mujeres de los Cícones, cubiertos sus delirantes pechos con pieles de fieras, contemplan desde la cumbre de una colina a Orfeo, que acompasa su canto a las cuerdas tañidas” (Ovidio 2004: 591). Para una información complementaria sobre este tema, recomiendo la consulta de Raquel Martín Hernández, “Rasgos mágicos en Orfeo” (Bernabé y Casadesús 2008: 75-90).

poética, es su escucha: “Amor, el bosc no canta: en un moment, / s’han deturat les pedres a escoltar-nos” (Rafart 2013: 31). Es ahí donde se produce la revelación de la anamnesis, como si fuera la imagen de un Tiempo eterno, un paraíso perdido que espera ser expresado a través del acto de escritura. Escribe en Baies: “la pols, la sang, les cendres renovaran els arbres i floriran les branques en noves escriptures” (Rafart 2005: 17). Esa nueva escritura —también futura— se amalgama con lo natural y corporal desde la mirada del tiempo. Y es importante el concepto de escritura futura en Rafart. En sus propias palabras:

Volver a ese espacio evocado me permite creer en una nueva salvación: pensar que la función de la poesía es preservar un legado para lo futuro. Lo une todo desde lo aludido porque esos lugares ya no están, se construyen en la memoria y se liberan en el poema con un lenguaje recuperado, casi mineral, de lo que fue alguna vez (López 2018).

La escritura poética es continuar esa herencia, dejar un vestigio para el futuro, ese lugar infinito en sí, porque no llega nunca. Ni el pasado ni el futuro se acaban jamás. Siguiendo con el símil geológico, la escritura sería como una paleoicnita: la huella fósil de un movimiento que es el poema.

Pero la Naturaleza aparece, también, acompañada de lugares, como ocurre en el poema “Cementiri Hebreu de Ferrara”:

Ignoren com de lluny hem entrevist la boscúria que assetja aquestes tombes, després d’una llarga pedalada en bicicleta, perquè volíem arribar-hi tal com ells, en dies més joiosos, ho haurien fet. Però de sobte, apressats per la percutora d’uns operaris, hem corregut fins al final del camí amagat per herbes altes (Rafart 2005: 39).

El lugar donde aguarda el recuerdo de la muerte es donde el tiempo se ha encargado más pacientemente de mostrar sus huellas. O recordemos el poema que comienza:

Mosaics venint del mar. Peces equívocues de cases que es perden i es fragmenten. Aquest cantell bordeus no ve d’Itàlia, però l’afegiré als llibres que me la recorden (Rafart 2005: 40).

Los restos físicos llegan a un presente en que la voz poética resignifica la oscuridad de la escritura, su enigma original. Los restos

que aparecen en el mar no provienen del lugar que necesita ser recordado, sin embargo, adquieren la capacidad de rellenar el vacío de un lugar ausente. Rafart me comenta:

Ese pasado remoto recuperado desde el presente es como una segunda percepción de lo oculto. Busco en el pasado un espejo para el presente y en el proceso de escritura de la naturaleza o de la poesía antigua una forma de salvar la voz como algo único y singular (López 2018).

Lo oculto se abre lentamente como un secreto ya sentido por la voz poética. Existe el reconocimiento.

Y ese reconocimiento se da de manera especialmente estremecedora en su poemario *En la profunda onada*. Es un libro inspirado en un poema de 1996 de María Ángels Anglada¹³ titulado “Làpida i Afrodita”¹⁴ que fue escrito a raíz de un viaje de Anglada a Rodas y ver en la sinagoga los nombres de todos los deportados sefardíes hacia Auschwitz. Por otro lado, es importante resaltar que el libro lleva como título uno de los primeros versos del poema *La ruca*, de la poeta griega Erina de Telos. Rafart toma como punto de partida la referencia literaria para, de nuevo, encontrar su propio testimonio. A lo largo del libro se entretajan las referencias al poema de Erina como, por ejemplo, el juego de la tortuga¹⁵ en el que reinterpreta la canción infantil:

13 Por falta de tiempo no puedo extenderme en la importancia de las referencias literarias en Rafart, pero es tema de peso. En la obra *En la profunda onada* el poema de Anglada y *La ruca* de Erina de Telos son determinantes para la escritura del libro, pero las referencias literarias —como herencia— son patentes en la poesía de Rafart.

14 “Petita flor de marbre, / Afrodita de Rodes, / com un alba et recordo / cisellada de llum. // No pas un déu ni el rar atzar pregon / de la perla marina / et va crear: mans humanes llegeixo al teu cos nu / i als llargs cabells que onegen. // Molt a prop, a la vella sinagoga / veig els noms en el marbre: Modiano, Rosanes, i Levy i Soriano... // Tampoc no hi hagué atzar / ni l’innocent meltemi; / mans humanes / us van empènyer, infants, mares i nois / en flor i astorats avis / —Modianos, Rosanes i Levys / i Sorianos... // des del mar blau de Rodes, lluny, molt lluny, fins al forn encès a Auschwitz” (Anglada 2000: 85).

15 Juego de niñas en la antigua Grecia en el que una de ellas se sentaba en el centro —la Tortuga— mientras las demás daban vueltas a su alrededor cantando: *Χέλχελώνι, τί ποιεῖς ἐν τῷ μέσῳ; / Ἐρία μαρύομαι καὶ κρόκην Μιλησίαν. / Ὁ δ’ ἔκγονός σου τί ποιῶν ἀπόλετο; / Λευκαν ἀφ’ ἵππων εἰς θάλασσαν ἄλατο* (Bergk 1853: 1030).

—Tortuga, tortugueta, què fas al mig camí?
 —Colgo els homes amb malles
 de mudes aliances.
 —Que no en veus les mudances?
 —Mangra es la meva casa,
 jo en salvo les llimalles (Rafart 2011b: 69).

Desde la pérdida¹⁶ —otro de los temas centrales en Rafart y que está, también, muy presente en *Baies*¹⁷ al plasmar su sentido de la Naturaleza— se denuncia la muerte y se busca la salvación de la condición humana¹⁸ empleando la imagen como lugar nutriente del tiempo que se extiende hasta cubrirlo todo: “Dos cèrvols dalt de les columnes cullen / fragments vermells de boira a la ciutat / que s’esllena rere les muralles” (Rafart 2011b: 14). La voz poética reconstruye la imagen que vieron por última vez los deportados hacia la muerte de Auschwitz. Esos ciervos, imagen física y real que está en el puerto de Mandraki de Rodas, actúan como testigos de la barbarie, de la pérdida, del abandono. Pero no se menciona, porque “No hi ha imatges dels fets, la mort és massa simple” (Rafart 2011b: 22). Hay ausencia, una ciudad que ha dicho adiós, pero siempre hay huellas que extienden el tiempo para mostrar su propia herida:

Shalom, Shalom, Shalom, vestits de negre han navegat plantant
 els seus cadàvers en horts que s'alimenten de la sal, així el mar plora
 quan en són absents, així hi ha pedres sempre que rodolen cantant-ne
 els noms: Rebecca, Stella, Alicia, Selma i Lucia, Sarina i Susanna (Rafart 2011b: 29).

16 Tema central, también, del poema *La ruca* de Erina de Telos, escrito en forma de treno por la muerte de su amiga Baucis.

17 Acerca de la naturaleza afirma Rafart: “Veo en ella, como los románticos, su capacidad creativa, su intensidad y su fuerza. Aunque creo que hablo de ella desde la pérdida. Muchos de los poemas de *Baies* brotaron con la frontera de la edad, desde la lejanía. La descripción de un paisaje me permite situar la reflexión en un mapa que admite norte y sur y, por ello, divagar. Mi prosa funciona de una forma parecida: es un espacio para la poética en todas sus dimensiones” (López 2018).

18 “El meu poema busca una veu salvadora de la condició humana i de la follia de la guerra en la primera poeta antiga coneguda a banda de Safo, Erinna de Telos, que morí jove i que va deixar una composició en memòria d’una amiga morta, Baucis” (Rafart 2011b).

Como afirma Emilio Lledó: “El descubrimiento de la escritura implica una cierta forma de superar el tiempo” (Lledó 2000: 62), aunque yo afirmaré que es una manera de extender el tiempo.

Rafart también halla el tiempo extendido de la poesía a través de la recreación de la pintura en el texto escrito. En su libro *Retrat en blanc* aparecen poemas como “A propòsit de Bruegel el Vell” o “Llum de Caravaggio” o las referencias a las Artes Decorativas como ocurre en el poema “El tapís de la creació (Girona, segle XI)”. Respecto a este tema, afirma Rafart:

Pertenezco a ese grupo de personas para quien la imagen es esencial. Como Juan Ramón Jiménez, mi ojo es prismático. La imagen es la fuerza centrípeta del poema, es la asociación de lo incomprensible visible. Mi interés por la pintura me acerca a esos poetas para quienes el arte es fuente de inspiración. A menudo es una imagen, el detalle de algo, lo que desencadena la necesidad de escribir el poema. Esa imagen espera un tiempo hasta que encuentra un ritmo. Hay que estar atento a esa búsqueda, porque el poema puede fraguarse solo con un golpe de martillo y aparecer sin más, pero en otras ocasiones el metal se enfría más despacio y uno no puede permitirse el cansancio en los brazos. Decía Octavio Paz que el artista es el traductor universal. El poema traduce a menudo una experiencia que está del lado del silencio. Delacroix en su diario escribe que debemos “pintar solo aquello que debemos mostrar al espíritu”. Es una buena definición para la poesía. Por esa razón general, tiendo a vivir en los talleres de los pintores que me gustan, es decir, en sus diarios de artista, donde el palpito del lenguaje que se persigue se hace de pronto transparente (López 2018).

Finalmente, cuando Rafart escribe su poema “Llum de Caravaggio”, por ejemplo, en realidad está pintando, como él, aquello que debe mostrarse al espíritu. Clara poética:

Ningú va retenir-me el somni, no
semblava pas tan important el blanc
del mocador agafat entre les mans (Rafart 2004: 47).

Bibliografía

ABRAMS, Sam y FRANCESCO ARDOLINO (eds.) (2004): *Imparables. Una antología*. Barcelona: Proa.

- ANGLADA, Maria Àngels (2000): “Un text inèdit de Maria Àngels Anglada”, *Revista de Girona*, n° 199.
- BERGK, Theodorus (ed.) (1853): *Poetae lyrici Graeci*. London: Lipsiae.
- BERNABÉ, Alberto (ed.) (2003): *Hieros logos. Poesía órfica sobre los dioses, el alma y el más allá*. Madrid: Akal.
- BERNABÉ, Alberto y FRANCESC CASADESÚS (eds.) (2008): *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*. Vol. 1. Madrid: Akal.
- BROCH, Àlex y Joan CORNUDELLA (eds.) (2016): *Poesia catalana avui. 2000-2015*. Juneda: Fonoll.
- BRODA, Martine (2006): *El amor al nombre*. Madrid: Losada.
- LLEDÓ, Emilio (2000): *El surco del tiempo. Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria*. Barcelona: Crítica.
- LÓPEZ VILAR, Marta (2018): Entrevista personal con Susanna Rafart. Noviembre.
- MARTÍN VELASCO, Juan (ed.) (2004): *La experiencia mística. Estudio interdisciplinar*. Madrid: Trotta/Centro Internacional de Estudios Místicos.
- MELLO BREYNER, Sophia de y Jorge de SENA (2006): *Correspondência 1959-1978*. Lisboa: Guerra e Paz.
- OVIDIO (2004): *Metamorfosis*. Madrid: Cátedra.
- RAFART, Susanna (2002): *Pou de glaç*. Barcelona: Proa.
- (2004): *Retrat en blanc*. Palma: Moll.
- (2005): *Baies*. Barcelona: Proa.
- (2011a): *La mà interior*. Barcelona: Meteora.
- (2011b): *En la profunda onada*. Girona: Curbet Edicions.
- (2013): *La llum constant*. Barcelona: Proa.
- RIBA, Carles (1985): *Obres completes. Crítica I*. Barcelona: Edicions 62.
- (1988): *Obres completes I. Poesia*. Barcelona: Edicions 62.
- PANYELLA, Ramon y Jordi MARRUGAT (eds.) (2006): *L'escriptor i la seva imatge. Contribució a la historia dels Intel·lectuals en la literatura catalana contemporània*. Barcelona: Avenç.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (2002): *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid: Alianza.

III
Resonancias

El equilibrista en el vacío: sobre Eduardo Chirinos

ÁLVARO SALVADOR JOFRE
Universidad de Granada

El verdadero poema nos conmueve porque nos plagia.
Eduardo Chirinos

Eduardo Chirinos (Lima, 1960-Missoula, 2016) es, sin duda, para el que esto escribe, el poeta hispanoamericano más brillante y reconocido de su generación. Autor de una veintena de libros de poesía, entre los que destacan *Rituales del conocimiento y del sueño* (Madrid, 1987), *El equilibrista de Bayard Street* (Lima, 1998), *Abecedario del agua* (Valencia, 2000), *Breve historia de la música* (Premio Casa de América de Poesía, Madrid, 2001), *Mientras el lobo está* (Premio Generación del 27, Madrid, 2010), *Anuario mínimo* (Barcelona, 2012) o *Medicinas para quebrantamientos del halcón* (Valencia, 2014). En 1999 la editorial sevillana Renacimiento publicó una selección antológica de sus poemas bajo el título *Nafragio de los días* (1978-1998), pero antes o después de este libro se han publicado, si no me equivoco, hasta nueve antologías de su obra, cuatro de ellas en traducciones al inglés publicadas en Inglaterra y Estados Unidos. Insólita cantidad de obra para un poeta que, desgraciada y prematuramente, nos abandonó en contra de su voluntad a los 55 años.

Pero es que, además, Chirinos ha demostrado ser un ensayista brillante, inteligente y lúcido. Su dedicación a la enseñanza ha hecho que publique una serie de trabajos críticos, recogidos en varios libros recopilatorios y entre los que destacan *Rosa polipétala. Artefactos modernos en la poesía española de vanguardia (1918-1931)* (2009), cuya segunda edición ha sido editada por el Centro Cultural Generación del 27 en 2015, y *Abrir en prosa. Nueve ensayos sobre poesía hispanoamericana* (Madrid, 2016), algunas antologías de poesía peruana y tres libros misceláneos donde conviven la prosa crítica con la crónica y el verso: *Epístola a los transeúntes* (2001), *El Fingidor* (2003), especie de revista, inventada, editada y escrita en su totalidad por Chirinos, y *Los largos oficios inservibles* (2004). Además ha publicado traducciones de Mark Strand (2004) y de Louise Glück (2006), el poeta filipino José García Villa (2013) y una serie de libros infantiles protagonizados por Guilherme, el koala. Recientemente la editorial Esdrújula de Granada ha publicado otra incursión suya en la literatura infantil, titulada *A Cristóbal no le gustan los libros* (2016).

La crítica coincide en señalar que la poesía de Chirinos se inscribe en una línea de recuperación del espacio clásico, una poesía que pretende el gran aliento poético de la tradición culturalista, en la que el personaje poético se enmascara continuamente tras los pretextos mitológicos o intertextuales, aunque con plena conciencia irónica de su fracaso, del fracaso del profeta que finge ser. Hay en Chirinos, dentro de toda esa aparente puesta en escena grandilocuente, una lucidez humilde y muy humana, característica de la tradición hispanoamericana y, más en concreto, de la peruana, una lucidez que está mucho más cerca, por verdad, de Vallejo o de la poesía oral que de los canonizados discursos europeos. Ernesto Lumbreras hablaba refiriéndose a esta poesía de la “invención de una oralidad”, de una “épica menor”, irónica *per se*, seductora por su reinención del mito o del tiempo histórico. La transculturación de que hablaba Rama se da en esta poesía de un modo natural y admirable (Lumbreras 1997: II).

Una de las características fundamentales en la poesía de Chirinos es su eclecticismo formal, cada uno de sus libros es distinto de los anteriores y en ellos se practican todas las modalidades poéticas, desde el neovanguardismo experimental a la poesía más coloquial o conversacional, desde la poesía más esencialista o abstracta a la más directa o comunicativa, sin menospreciar el empleo del versolibris-

mo salmódico, la prosa poética o las estrofas medidas y rimadas de la tradición clásica, sin despreciar tampoco la sintaxis emocional de la tradición surrealista o el tono directamente narrativo y realista. Todos los registros han cabido en la ya abundante trayectoria poética de Eduardo Chirinos. El mismo Chirinos daba razón de este eclecticismo con las siguientes palabras colocadas al frente de uno de sus libros: “[...] todavía me siento incapaz de saber lo que quiero decir con mis poemas. Más sabios que yo, ellos terminan diciéndome, y yo dejándome decir con alarmante pasividad” (Chirinos 2000: 7). Y en una reciente recopilación de todos sus libros: “Qué es para mí la poesía y por qué la escribo son preguntas que todavía no logro responder [...] pero cumplidos los cincuenta años puedo formular la misma pregunta de William Carlos Williams: ¿por qué no dejamos claro que escribimos por placer, porque nos gusta hacerlo?” (Chirinos 2012a: 10).

Efectivamente, aunque no sepa por qué o quizá por ello, Eduardo Chirinos era un “poeta” en el completo sentido de la palabra, un poeta desde que se levantaba (incluso antes, desde el mismo sueño) hasta que volvía a reencontrarse por la noche con ese u otro sueño. Un poeta nefelibata, un poeta total. Su íntimo amigo y compañero, José Antonio Mazzotti, así lo señala:

[...] Eduardo Chirinos constituye el ejemplo vivo de una de las vocaciones poéticas más fuertes que he conocido. Parecería que su vida misma estuviera orientada hacia la consecución de una obra [...] es un poeta pleno, cuya producción constituye parte medular de su experiencia, y no una mera actividad más dentro de otras [...] (Mazzotti 2002: 111).

Un triste tigre

Hay una fotografía de marzo de 1981, en la que podemos ver a un grupo de tres muchachos frente a un edificio histórico del barrio de Barranco en Lima. Los tres se muestran a la cámara, entre indolentes y desafiantes, muy setenteros todavía, con huellas de lo que fue la estética punki en algunos de sus peinados y adornados todavía con amplios mostachos o cerradas barbas, los jeans muy ceñidos, las camisas blancas desabotonadas en el pecho, los brazos remangados y un bolígrafo en cada uno de los bolsillos, carpetas y libros en sus

manos. Son los “tres tristes tigres”, de izquierda a derecha Roberto Mendizábal, José Antonio Mazzotti y Eduardo Chirinos. El grupo de escritores del que Eduardo formó parte y con el que fundó también una revista. Son los muchachos a los que el propio Eduardo Chirinos se refiere en su poema “Historia vieja” de *Crónicas de un ocioso* (1983):

Historia vieja.

Los náufragos la saben y nadie lo celebra.

[...]

Con el tiempo sus barbas se tupieron como el pasto
y se adueñaron de una mesa donde aprendieron a variar el mismo
desarrollo de la historia.

Mas nunca tuvieron problemas con los mozos, jamás una pelea
memorable:

pagaron a tiempo el saldo de sus cuentas y olisquearon el redondo
culo de las vírgenes prudentes

(redondo caramelo codiciado en tiempos de abundancia) (Chirinos 2012a: 44).

La descripción en *Anuario mínimo* (2012) es mucho más realista y está más centrada en la inmediatez de la fotografía:

Allí estamos los tres, barbados y flacos, dispuestos a comernos el mundo a punta de poemas. El fotógrafo nos citó en una vieja quinta de Barranco y acudimos —sin ponernos de acuerdo— con una camisa blanca. Apenas sonreímos. El Chino lleva una mochila a sus espaldas; José Antonio, un cuaderno de apuntes; yo, un libro de Luis Hernández. No sabíamos qué sueños teníamos derecho a soñar ni qué destino nos esperaba en la vida. Pero eso no importaba demasiado. Lo importante era salir bien en la foto y seguir escribiendo poemas aunque el mundo se viniera abajo. Allí estamos, barbados y flacos, los “tres tristes tigres” (Chirinos 2012b: 52).

Por su parte, José Antonio Mazzotti en el libro antecitado describía el nacimiento del grupo del siguiente modo:

Fue poco antes de esa fecha (1980) que tres estudiantes de Letras [...] cruzamos nuestros caminos unidos por la misma pasión hacia la poesía. Además de eso, nuestra procedencia clasemediera y nuestra relativa marginalidad frente a los hijos de una rutilante burguesía neoliberal [...] contribuían a reforzar una solidaridad que ha persistido por más de veinte años. En ese espíritu de autoprotección y

ataque, decidimos lanzarnos a la aventura editorial de una revista [...] (Mazzotti 2002: 97-98).

La revista se llamó muy significativamente *Trompa de Eustaquio* y el personaje Eustaquio era un pequeño elefante sin orejas, dibujado muy en la estética pop de *Yellow Submarine*, “que se escondía del público y se aliaba con los poetas”. Mazzotti dice que era una “metáfora de la poesía”, pero no aclara que, con toda seguridad, fue una creación de Eduardo Chirinos en la que se plasman dos de sus grandes obsesiones a las que nos referiremos por extenso más adelante: la sordera y los Beatles. Y sus derivados. Tanto el mismo Mazzotti como Paolo de Lima o Richard Leonardo afirman que los “tres tristes tigres” no llegaron a constituir un movimiento poético, sino simplemente una sociedad literaria en la que apoyar tres trayectorias poéticas muy diferentes, pero quizá unidas por una preocupación central: la renovación de la tradición “cultura” peruana (Mazzotti 2002; Gómez 2009: 60-63¹). El grupo tuvo bastante éxito, entre otras cosas porque sus integrantes ganaron los premios más importantes del Perú de 1979 a 1982. No obstante, tanto la formación poética de Eduardo Chirinos como la del resto de los “tigres” no puede explicarse sin tener en cuenta la situación político social que padeció el Perú en la década de los años ochenta y noventa del pasado siglo, quizá la más dramática y controvertida de su historia contemporánea. Efectivamente, a comienzos de los ochenta, la desigualdad entre las políticas neoliberales aplicadas por los distintos gobiernos peruanos (la dictadura de Velasco Alvarado y el recién elegido gobierno de Belaúnde Terry) y las condiciones de vida del campesinado peruano fueron aprovechadas por el movimiento maoísta Sendero Luminoso, que desde los años setenta venía haciéndose fuerte en algunas universidades y en amplios sectores del interior peruano. El líder de este movimiento, Abimael Guzmán, profesor de Filosofía, había logrado poner en marcha un verdadero ejército guerrillero bien adiestrado que mantuvo a raya las fuerzas armadas peruanas durante una década en la que se sucedieron las crueldades y abusos

1 Esta tesis fue publicada más tarde por su autor con el seudónimo de Paolo de Lima (2013). Reseña de Richard Leonardo al libro de Paolo de Lima en Mester, vol. XLIII (2014/2015), pp. 166-168.

por ambas partes, hasta que, en 1992, bajo el mandato de Alberto Fujimori, Guzmán fue capturado y encarcelado.

El efecto de esa convulsión en la poesía de la época es descrito por Chirinos del siguiente modo:

[...] no es difícil darse cuenta de que el descentramiento social del país (sea Perú, Colombia o Argentina) se encuentra denunciado implícita y furiosamente en el descentramiento del sujeto de escritura poética, quien ya no puede reconocerse en la figura de un autor único y reconocible, sino en las de varios que, además, hacen usufructo de las más diversas tradiciones, experiencias y lenguajes que no temen convivir a pesar de hallarse muchas veces en entredicho (Chirinos 2007).

Y añade a continuación:

En el Perú, el llamado ‘fin de las ideologías’ convivió a partir de ese momento, con el resurgimiento de viejos programas populistas (el segundo gobierno de Belaúnde, el fracaso del gobierno aprista) y las acciones de Sendero Luminoso tendientes a la captura del poder [...]. La comprobación de que no hay puntos de contacto demasiado visibles entre los lenguajes de Raúl Mendizábal, Domingo de Ramos, José Antonio Mazzotti, Rosella di Paolo, Mariela Dreyfus y Jorge Frisancho, no significa el descrédito de un programa generacional, sino el reconocimiento de una necesaria y saludable dispersión discursiva que es, también, una dispersión del sujeto, de los referentes, e incluso de los sistemas electivos que conforman la movetizada tradición en la que cada uno se inscribe y a su manera enriquece y prolonga (Chirinos 2007).

Mazzotti, por su parte, en el libro antecitado señala como fuentes principales del cambio que los poetas del 80 protagonizan el fenómeno de las migraciones, sobre todo las migraciones del campo a las ciudades que provoca la llamada “guerra interna”, la recuperación de ciertos procedimientos de los poetas del 60 (sobre todo de Cisneros, Hinostroza y Luis Hernández), el riesgo formal frente a los poetas de la década anterior y el interés por “escribir y enriquecer la tradición” (Mazzotti 2002: 59-68). Paolo de Lima entiende la posmodernidad como respuesta cultural al neoliberalismo, como “ideología” del liberalismo, podríamos decir, y en este sentido afirma que “la postmodernidad es la expresión cultural y estética de la expansión del neoliberalismo en Latinoamérica”. Más adelante, y basándose en el análisis que Jorge Larraín hizo en su libro *Modernidad*,

razón e identidad en América Latina (1996), señala cómo el discurso posmoderno, a diferencia de la vieja ideología liberal que hablaba de la igualdad, la libertad y la propiedad para todos del mercado, ahora habla del caos de la realidad y de la dislocación personal de los individuos, ocultando cuidadosamente que ese caos y esa dislocación se deben a los efectos del mercado bajo el neoliberalismo (Larraín 1996: 249-250).

Los “tres tristes tigres”, hijos de la clase media acomodada limeña, educados en dos de las mejores universidades del país, perciben las contradicciones de la nueva ideología neoliberal y de sus consecuencias en el desorden social del país, pero al mismo tiempo las “viven”, se alimentan de ellas y las reproducen críticamente en sus obras.

Un equilibrista en la frontera

En la trayectoria poética de Eduardo Chirinos podríamos establecer dos etapas claramente diferenciadas: una primera de formación que abarcaría el periodo comprendido entre su primer libro *Cuadernos de Horacio Morell* (1981) y *Recuerda cuerpo* (1991), incluyendo este último, y una segunda entre *El equilibrista de Bayard Street* (1998) y *Mientras el lobo está* (2010). Y a estas dos habría que añadir un “epílogo” constituido por *Anuario mínimo, 1960-2010* (2012), *Fragments para incendiar la quimera* (2014), *Medicinas para quebrantamientos del halcón* (2014) y *Siete días para la eternidad* (2015).

Chirinos no solo fue un poeta de un talento excepcional, sino también de un talento precoz. En 1979, con apenas 19 años, recibió ya una mención honorífica en el premio José María Arguedas, con algunos poemas escritos años antes, con 15 y 16 años, y que luego formarían parte de su libro *Cuadernos de Horacio Morell* (1981). Este libro es ya un texto sorprendentemente maduro. La estirpe de Borges está en él presente desde el mismo título, anunciándonos la presencia de un personaje ficticio, un fingidor que firma los poemas. El prólogo es ya un pequeño texto híbrido al modo borgiano en el que se nos cuenta la biografía y peripecias del personaje Horacio Morell, del que el autor se limitaría a editar entresacándolos de los papeles dejados por el presunto suicida. En él encontramos algunos de los rasgos que definirán de ahora en adelante la poética

de Chirinos. Como señala Mazzotti, aparece en él un desenfadado “ludismo”, que yo calificaría también como “descreimiento” de los valores trascendentes de la poesía. El mismo procedimiento que utiliza como punto de partida, el esconderse tras la personalidad de un poeta ficticio, cuyo carácter va construyéndose a medida que avanzan los poemas, señala directamente este “descreimiento”. Mazzotti habla de “enmascaramiento”, pero yo creo que sería más ajustado hablar de carnavalización (Mazzotti 2002: 110-113). Ni en este ni en libros posteriores, Chirinos trata de ocultarse tras una máscara, sino que, a nuestro juicio, lo que trata es de disfrazarse, transformarse en otras personas y en otras voces, a través de las cuales intenta evacuar su necesidad de elaborar discursos, en este caso poéticos. Chirinos no parte de una subjetividad que intenta enmascararse con la palabra, sino de un juego (a veces infantil) de disfraces y apariencias que le posibilita decir lo que necesita en cada momento. De ahí su eclecticismo y su variedad de voces poéticas. Sería, como señaló Ramón Cote, “una manera no de encontrar la voz que lo habita sino de perseguir las voces que lo conforman” (Cote 2010: 7).

Otros rasgos recurrentes aparecen ya en este libro inaugural: su gusto por el culturalismo clásico occidental, su obsesión por los animales hasta el punto de imaginar alguno inexistente, su gusto por la experimentación del lenguaje, su constante reflexión sobre el misterio de la creación poética, etc. Hay un poema epigramático que resulta enormemente significativo para este doble punto de partida en el que nos encontramos ahora, el titulado precisamente “Arte poética”:

El silencio reposa locuaz en mis orejas
y escarbo como un topo bajo el cielo (Espina 2009: 118).

Un silencio locuaz reposaba efectivamente en las orejas de Eduardo. Es curioso que ningún crítico se refiera a esta circunstancia cuando Eduardo continuamente aludía a ella, sin ningún pudor y con mucho sentido del humor. Siendo muy pequeño, Eduardo contrajo una infección y una bacteria, el *staphylococcus aureus*, estuvo a punto de acabar con su vida. Se salvó, pero sus dos oídos quedaron muy dañados, hasta el punto de que tuvo que sobrellevar una grave sordera durante toda su vida. Esa sordera, expresada en poemas,

entrevistas, poéticas y otros escritos, creo que funcionó también en Eduardo como especie de *deus ex machina* de su poética. Chirinos no podía tener un único tono poético, una única voz, porque su voz nunca fue única, sino un conjunto divergente y confuso de voces que eran percibidas de manera muy diferente según las circunstancias. Eduardo transformó su minusvalía en una virtud literaria y, además, esa conciencia le instó a interesarse con mayor intensidad por las cualidades de los sonidos —la música, sobre todo— y la importancia de las formas y los colores. Únicamente a un poeta como Chirinos se le ocurriría escribir un libro de poemas describiendo los cuadros de su hemeroteca particular, los cuadros que pueblan las paredes de su casa en *Fragments para incendiar la quimera*. Precisamente uno de sus últimos ensayos, “Cuando el cuerpo y el papel hablan”, reflexiona profundamente sobre estos temas (Chirinos 2016: 173-187).

En sus libros siguientes, Chirinos va profundizando tanto en los temas como en los procedimientos ya anunciados en su primer texto: la importancia de los libros sagrados de la tradición y la reelaboración de los mismos (*Biblia, Ilíada, Odisea, Las mil y una noches*, mitología greco-latina, etc.); la carnavalización en distintos personajes; la sombra de los grandes poetas tutelares y el homenaje a los mayores admirados como Luis Hernández, sobre todo; el tema de la infancia y la familia; la intensificación de los procedimientos épicos, etc. Incluso, como ha demostrado Paolo de Lima, el tema de la desarticulación política y social que el Perú padeció en aquellos años. Efectivamente, en su trabajo, De Lima señala hasta seis poemas en los que puede apreciarse un abordaje, la mayoría de las veces indirecto, del tema de los problemas sociopolíticos de la sociedad peruana: “Propiedad transitiva”, “Beatus Ille. *Historia natural*” y “Poema para Groucho, el de los bigotes” de *Cuadernos de Horacio Morell* (1981), “Historia vieja” de *Crónicas de un ocioso* (1983), “Se desmorona la pared” y “De cosas que nos enteramos en conversaciones / Historia(s) de Arquimoro (homenaje a Juan Ojeda, Luis Hernández & Javier Heraud)” de *Archivo de huellas digitales* (1985) y “Lima revisited” de *Canciones del Herrero del Arca* (1989) (De Lima 2013: 127-155).

Vamos a centrarnos en el análisis que De Lima y también Mazzotti hacen del penúltimo poema, “De cosas que nos enteramos en conversaciones...”. El poema es un homenaje a tres escritores de la generación anterior, muertos prematuramente en circunstancias

poco claras: Juan Ojeda, Luis Hernández y Javier Heraud. El poema se abre con un epígrafe de Propercio de su *Elegía*, Libro II, 27, tomado precisamente de un libro de Ojeda y que dice: “Mortales, ustedes buscan conocer la hora de la muerte / y la ruta por donde ella vendrá” (Chirinos 2012a: 74). Juan Ojeda murió trágicamente atropellado por un automóvil en una avenida principal de Lima y se sospecha que se lanzó a la misma (“Como un toro / que simula alejarse de lo que, en verdad, es su único misterio”), Luis Hernández sí se sabe que se arrojó al paso del tren (“Los que estábamos cerca pudimos ver cómo se agarrotaban sus dedos”) y Javier Heraud se unió con veinte años a la guerrilla revolucionaria y murió en las selvas peruanas (“Allí dejó su cuerpo, / pero nadie lo entendió entonces: era un buen muchacho”) (Chirinos 2012a: 74-76). Mazzotti califica, no solo a este poema, sino a todo el libro que lo contiene como un ejemplo de la utilización de lo que Jameson llamó “pastiche” postmoderno (Mazzotti 2002: 114). De cualquier modo, más que intentar encajar el poema en un modelo teórico, será más prudente enraizarlo con la lógica interna de la obra de Chirinos. Y en ese sentido lo que vemos en este poema es un coro de voces que intentan informar de lo que fueron tres muertes paralelas con paralelas circunstancias en su desenvolvimiento. El poeta utiliza las voces de los mismos protagonistas muertos, intercalando fragmentos significativos —más o menos manipulados— de sus propios poemas. En el poema hay diferentes niveles de lectura que requieren un conocimiento cultista para penetrar hasta la comprensión última del mismo: la cita de Propercio, los poemas utilizados como intertextos, las alusiones mitológicas. En este sentido, nos parece extraordinariamente significativa la alusión a Arquímoro, que ha sido leída muy por encima por la mayoría de los glosadores. Arquímoro, que como el mismo poeta dice significa “el que muere antes” o “el comienzo del destino”, también llamado Ofeltes, era hijo de Licurgo, rey de Nemea, a quien le había comunicado el oráculo que no lo dejase nunca en el suelo antes de que pudiera andar. La niñera, olvidando las órdenes que le habían sido dadas, dejó al niño en el suelo, junto a una fuente, para dar agua a algunos de los héroes de la leyenda “Los siete contra Tebas”. Inmediatamente fue estrangulado por una serpiente. Está claro, pues, lo que Chirinos quería informar en el poema a través de varias voces, incluso las propias voces de los inmolados. Un destino comenzó en esta década de los sesenta (en la

que, por cierto, comenzó todo), un destino de muerte que agarraba también a la década de los ochenta (“Eran tiempos difíciles. Repartir volantes, participar en marchas, apoyar las huelgas [...] Pudo haberse dedicado a otras cosas / pero eran tiempos difíciles / y algo había que hacer”), una “serpiente” que asesinaba prematuramente a la juventud peruana”².

Un equilibrista en el extranjero

A partir de la aparición del libro *El equilibrista de Bayard Street* en 1993, está claro que la trayectoria de Eduardo Chirinos sufre una inflexión importante. La idea de libro sigue inscrita en los procedimientos de carnavalización tan queridos por Chirinos. No obstante, en este libro la identificación entre el personaje protagonista y el autor del libro está expresa de un modo mucho más claro que en libros anteriores. Eduardo Chirinos y su mujer, la profesora Jannine Montauban, al llegar a su nuevo domicilio en New Brunswick, cerca de la Universidad Rutgers en la que Chirinos se disponía a defender un doctorado sobre el silencio en la poesía hispanoamericana, quedaron gratamente sorprendidos por un par de zapatillas que se encontraban colgando de un cable tendido entre su edificio y una iglesia presbiteriana. Inmediatamente, la imaginación poética de Eduardo Chirinos construyó un personaje que habría olvidado allí sus zapatillas: “El equilibrista de Bayard Street” y le dedicó el primer poema del libro. Un poema en el que los nuevos aires se hacen evidentes. Da la impresión de que el contacto con la lengua inglesa reaviva en Chirinos su recuerdo apasionado de los textos de Lennon y McCartney, ya que el poema nos recuerda gratamente estrofas de canciones como “Eleanor Rigby”:

2 El poema aquí citado puede encontrarse en Paolo de Lima 2020. En el *El techo de la ballena* (1991), Chirinos lo deja suficientemente claro: “Arquímoreo no se conoce a sí mismo, pero se multiplica y reconoce en su secreta y necesaria inmolación. Nada nos asegura que las balas explosivas que reventaron el pecho de Heraud aquel fatídico 15 de mayo no sean el mismo tren que arrolló a Luis Hernández, o el automóvil que segó la vida de Juan Ojeda. Nada se ahorra hablando de suicidio, salvo la ardua labor de esclarecer el asesinato social implícito en la desaparición de estos poetas” (89).

Una iglesia presbiteriana es el orgullo de Bayard Street;
 fue construida a principios de siglo y tiene torre y campanario.
 Fija la mirada, avanza hacia la iglesia el equilibrista de Bayard Street.
 Su esposa ha preparado una pierna de pollo, ensalada de tomates
 y un plato de lentejas,
 con suerte harán el amor esta noche y tendrán un instante
 de feroz alegría (Chirinos 2012a: 157).

Se advierten en el libro no solamente las relecturas de los maestros anglosajones en su idioma original (las citas de Cummings, William Carlos Williams, Robert Lowell...), sino también la vida en otro idioma, la familiaridad del nuevo lenguaje, las costumbres, los modos cotidianos y domésticos en poemas como “Raritan Blues”, “Thanksgiving”, “Los mapaches de Johnson Park”, “Birthday” (en el que se mezclan los Beatles y Dante), “Central Park” o el magnífico poema “Otra vez la nieve” que merece la pena citar en su totalidad:

Otra vez la nieve, sus tímidas maneras,
 su delicado silencio, su elegante vanidad.
 Otra vez tensar la cuerda,
 sentir en la cara el susurro del viento,
 su engañoso rumor de palomas congeladas.

Los vecinos buscan refugio en sus hogares.
 Desde aquí los veo,
 no sé cómo se llaman ni qué deseos tienen.
 Sé que se aman, que se odian, que tal vez
 pisarán por descuido la cola de su gato
 y su gato como siempre maullará
 y yo no sabré si es un niño o una niña
 llorando porque teme la oscuridad.
 La oscuridad.
 De niño también la temía.
 En el fondo nunca dejé de temerla.

Es de noche y pienso en mi vida.
 Toda la basura está debajo.
 Otra vez la nieve lo ha borrado todo (Chirinos 2012a: 172).

El contacto frecuente en estos años con Estados Unidos y con Europa hace que los poemas de los libros siguientes se inclinen más hacia un coloquialismo lleno de ternura y de ironía, estructurado en formas realistas, aunque sin abandonar la libertad neovanguardista

que está muy presente en *Breve historia de la música* (2000) ni tampoco el culturalismo que, al contrario, se va intensificando en la medida en que Chirinos adquiere una mayor experiencia de lectura. Se mantienen también las temáticas obsesivas del autor, aunque algunas toman un protagonismo mayor como, por ejemplo, la infancia, la familia, el paso del tiempo o la reflexión sobre la poesía y sobre la creación artística.

El libro donde, sin duda, Chirinos alcanzó su madurez poética fue *Mientras el lobo está* (2010). El título, que responde a los versos de una canción infantil: “Juguemos en el bosque / mientras el lobo está”, se refiere, como el propio Chirinos ha reconocido en más de una ocasión, a ese “niño-lobo” que los adultos llevamos dentro; no el niño cursi de los recuerdos infantiles, sino ese otro niño resabiado por los años y la experiencia. El libro se estructura en tres partes simétricas: “Pabellones comidos por la niebla”, “La misteriosa costumbre del frío” y “Su terca y vacilante redondez”, cada una de ellas con quince poemas casi todos de extensión muy parecida, que oscila entre los 17 y los 25 versos alejandrinos. También hay un poema con el mismo título del libro, el que cierra la primera sección. En ese poema, Chirinos habla de una metáfora física, una metáfora urbanística, la avenida que en su ciudad, Lima, separaba al manicomio y al orfanato del mundo de los niños normales, y también a los niños de las niñas. El propio poeta, huérfano él mismo, no sabe qué lugar ocupar, solamente es capaz de espiar a los demás niños cuando juegan a la ronda, mientras el lobo está. Podríamos pensar que este poema es el núcleo temático y de sentido del libro, y en cierto modo lo es, pero hay otros y, sobre todo, otro, que intensifican ese sentido. Me refiero al poema titulado “Círculos cerrados” que inaugura la tercera parte: “Con los años uno espera que los círculos / se cierren [...]”. Creemos que este poema señala realmente el sentido último del libro, lo que el libro quiere decir y cómo el libro se construye para decirlo: “Ah, los círculos cerrados. Ellos se dibujan / en la frente, se hunden en la sangre y brillan / como el aura de los santos en las viejas / pinturas. A menudo veo círculos cerrados” (Chirinos 2010: 47).

En realidad este libro, construido simétricamente, casi matemáticamente, quiere hablar de esos imposibles círculos cerrados. Sus tres partes se estructuran, no de un modo lineal ni tampoco dispuestas como compartimentos estancos, temáticos o formales,

sino más bien como círculos concéntricos, como las hojas de una cebolla, como las distintas muñecas de una muñeca rusa. El libro no contiene en realidad tres partes que intenten complementarse, sino que lo que contiene es una misma parte intentando complementarse, es decir, reescribiéndose hasta tres veces para complementarse. Intentando encontrar ese cierre imposible del círculo concéntrico: “[...] Ellos nos ahogan / cada noche. Y al día siguiente nos rescatan” (Chirinos 2010: 56).

¿De qué nos habla, pues, obsesivamente, este texto de Chirinos? El libro habla, como nos dice el primer poema, del poeta y su labor diaria, más doméstica y cotidiana que espectacular o trascendente. El poeta se levanta, desayuna, echa de menos a su mujer, va a sus clases, habla con sus compañeros, lee libros, escribe en el ordenador, compone su poesía. Pero, aunque no lo parezca, todo ese proceso no es un proceso fácil ni simple. Sobre los primeros quince poemas en los que el autor escribe de la creación, poética, de los viejos poetas, de los mitos poéticos y artísticos, de la vida cosmopolita y globalizante, del cine y el deseo, del padre y la madre, de la infancia (“mientras el lobo está”) se superponen los siguientes quince poemas en los que escribe de nuevo de la poesía, de los poetas, de la infancia, de la pintura, de los mitos culturalistas, pero también de la enfermedad, de las heridas, de cómo las heridas se transforman en lenguaje: “Ellas llegan siempre para rogarnos un sitio. / Llegan para pedirnos perdón” (Chirinos 2010: 33).

En la tercera parte, el tercer círculo concéntrico de —otra vez— quince poemas se superpone denunciando la imposibilidad de que los círculos se cierren, y desde un escenario una vez más doméstico y coloquial, insiste de nuevo en la infancia, en la mitología culturalista, la ternura de la palabra, la ironía proyectada sobre las grandes creencias o los grandes mitos de la creación, pero, sobre todo, la tragedia íntima elevada a la categoría de preocupación metafísica, de ahí la grandeza de este libro, en dos extraordinarios poemas, “Los vencejos se aparean en el aire” (“[...] Lo oscuro / huye, cede a su pasión por lo más claro. Sé de / memoria el recorrido: la sordera de siempre, / el cerrojo, la risa inevitable [...] // Siempre hay una tonada. No sabría / explicar de dónde viene. Son colores fríos [...]”) y “Disertación sobre la moda” (Chirinos 2010: 56 y 52). En ellos la dialéctica luz/oscuridad, silencio/sonido construye un universo de preocupaciones y experiencias existenciales que, mediante la ela-

boración simbólica, se instituyen como humanas, es decir, más allá de la circunstancia personal, como distintivo de todos los hombres: “[...] Una nube de gorriones dibuja / en el aire su alfabeto, entreveo algunas letras, / adivino otras. A veces las descarto, depende / del oído. Oh Dios, cómo depende del oído / cuando los ojos se cierran. Las letras brillan / un segundo, después se borran. Mientras tanto / oscuridad se ríe. Abre su mandíbula de hielo. / Murmura obscenidades en una lengua muerta” (Chirinos 2010: 52).

El Epílogo fue una despedida, una despedida esperanzada y brillante como el mismo poeta, pero también dolorosa y terrible para él y para todos nosotros, sus amigos. En el centro de esa despedida está el libro, el terrible libro *Medicinas para quebrantamientos del halcón* (2014) y en el lugar central de ese libro el “Poema escrito el séptimo día de otoño” (fragmento 10):

Leo y escribo para huir del humo, para huir
de mí. Leo y escribo hasta que llega la noche.
La noche viene de Asia y no hace preguntas.

Bibliografía

- CHIRINOS, Eduardo (1991): *El techo de la ballena*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- (2000): *Abecedario de agua*. Valencia: Pre-Textos.
- (2007): “Dar con el péndulo o cruzarlo. La poesía peruana entre la tradición y la orfandad”. Conferencia. Granada: Universidad de Granada.
- (2010): *Mientras el lobo está*. Madrid: Visor.
- (2012a): *Catálogo de las naves. Antología personal (1978-2012)*. Lima: Universidad Alas Peruanas.
- (2012b): *Anuario mínimo (1960-2010)*. Málaga: Luces de Gálibo.
- (2016): “Cuando el cuerpo y el papel hablan”, en *Abrir en prosa. Nueve ensayos sobre poesía hispanoamericana*. Madrid: Visor.
- COTE, Ramón (2010): “Los libros que nos alumbran” (introd.), en *Catorce formas de la melancolía*. Palma de Mallorca: Poesía de Paper/ Universitat de les Illes Balears.
- DE LIMA, Paolo (2013): *Poesía y guerra interna en el Perú (1980-1992): A Study of Poets and Civil War in Peru*. New York: The Edwin Mellen Press.

- (2020): “La violencia política en el Perú: globalización y poesía de los 80 en los ‘tres tristes tigres’ de la Universidad Católica”, *Ciberayllu*, 24 de abril. En: <https://andes.missouri.edu/andes/especiales/pdltigres/pdl_tigres1.html> (consulta: 1 de mayo de 2020).
- ESPINA, Eduardo (ed.) (2009): *Festivas formas. Poesía peruana contemporánea*. Medellín: Universidad de Antioquia
- GÓMEZ FERNÁNDEZ, Juan Paolo (2009): *Poesía y violencia política. Perú 1980-1992* (Tesis doctoral). Ottawa: Universidad de Ottawa.
- LARRAÍN IBÁÑEZ, Jorge (1996): *Modernidad, razón e identidad en América Latina*. Santiago: Andrés Bello.
- LUMBRERAS, Ernesto (1997): “La música y la historia”, en *Raritian Blues* (antología personal 1978-1966) (introd.). Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- MAZZOTTI, José Antonio (2002): *Poéticas del flujo. Migración y violencias verbales en el Perú de los 80*. Lima: Congreso del Perú.

El siglo XXI de Piedad Bonnett

VICENTE CERVERA SALINAS
Universidad de Murcia

Cabría afirmar que una de las voces que con más claridad y contundencia se ha afianzado en el panorama lírico hispanoamericano del siglo XXI corresponde a la escritora colombiana Piedad Bonnett. Si bien es cierto que por edad y producción buena parte de su obra se ubica en las últimas décadas del siglo XX, no lo es menos comprobar que en los últimos lustros, ya entrada la nueva centuria, son bastantes los factores que corroboran este aserto: su preclara prolongación en el siglo XXI. Por un lado, son numerosos los títulos que han ido sucediéndose desde que en 2004 publicó Bonnett el poemario *Tretas del débil*, a los que han seguido, en primer lugar, el largo poema autónomo *Lección de anatomía* (2006) y posteriormente *Las herencias*, *Explicaciones no pedidas* y *Los habitados*, estos tres últimos editados en el lapso de diez años —y los tres en España—, entre 2008 y 2017. Asimismo han visto la luz dos antologías de gran repercusión, la primera aparecida en 2003 en la editorial Hiperión, *Lo demás es silencio*, y en 2008 *Los privilegios del olvido*, selección personal de la autora editada en Fondo de Cultura Económica, sede de Bogotá, con prólogo de José Watanabe. Su repercusión y consagración internacionales corresponden asimismo a los importantes premios que estas últimas entregas poéticas han obtenido. Así, *Explicaciones no pedidas* se alzó con el XI Premio Casa de América de Poesía Americana en el año 2011,

alineándose así con autores como el peruano Eduardo Chirinos, el chileno Óscar Hahn, el argentino Jorge Boccanera, el cubano Waldo Leyva o los también colombianos Ramón Cote y Juan Manuel Roca. Seis años más tarde será Piedad Bonnett la ganadora del XIX Premio de Poesía Generación del 27 con *Los habitados*, repercutiendo en ambas ocasiones con sendas publicaciones de amplísima divulgación en el ámbito hispánico. También fue merecedora en el año 2012 del Premio Poetas del Mundo Latino Víctor Sandoval, que se concede en la localidad mexicana de Aguascalientes, que previamente obtuvieron poetas ya canonizados entre las últimas generaciones hispanoamericanas, como José Emilio Pacheco y Juan Gelman. Como colofón de todo ello, es importante aludir a la aparición en 2013 de su *Poesía reunida*, que abarca su trayectoria desde finales de los ochenta (con *De círculo y ceniza*, 1989) hasta *Explicaciones no pedidas*.

Por otro lado, han sido también los primeros dieciocho años del nuevo siglo los que han asistido a la forja paralela de la escritura narrativa de la poeta Piedad Bonnett. La prosa, bien de ficción o bien a modo de testimonio autobiográfico, se ha convertido en una faceta insoslayable de su discurso creativo. Cuatro novelas publicadas desde 2001 hasta 2010: *Después de todo*, *Para otros es el cielo*, *Siempre fue invierno* y *El prestigio de la belleza*, que fueron pautando progresivamente su familiaridad con la ficción narrativa, y que desembocaron en un libro tan personal como estremecedor, *Lo que no tiene nombre*, editado en 2013, tras el suicidio de su hijo Daniel, experiencia crucial sobre la que vertebra lúcidamente la autora su indagación verbal. Esta obra también supone un punto de inflexión en su trayectoria literaria, pues establece —como veremos— lazos temáticos y expresivos con su obra poética, nacida en gran parte a partir de la traumática experiencia apuntada, pero también por la dimensión global que como escritora alcanzará, por la inmensa resonancia que la obra obtuvo en su recepción lectora. Por fin —el 7 de noviembre de 2018— se ha presentado en Bogotá el último libro de Piedad Bonnett, que también responde a la catalogación genérica de “novela”, titulada *Donde nadie me espere*, texto en que se sumerge mediante una voz homodiegética en el mundo de la marginación social y del aislamiento psicológico¹.

1 Curiosamente, esta novela fue interrumpida años atrás por la atracción que le supuso contar otra historia, la de la niña vulnerable por el prestigio de lo bello que impone una madre a sus vástagos. De ahí saldrá *El prestigio de la belleza*

Concerniente a su corpus poético, me gustaría centrarme en esta ocasión en una visión panorámica de los tres poemarios finales (*Las herencias*, *Explicaciones no pedidas* y *Los habitados*), partiendo de la base de que en ellos cabe reconocer rasgos comunes que los aúnan e integran en una suerte de trilogía, como ya ha sido oportunamente apuntado por la crítica colombiana (autores como Santiago Espinosa y Federico Díaz-Granados)² y la propia autora ha corroborado públicamente³. En estos tres poemarios reconocemos una visión desasosegante de la existencia que, sin embargo, no desemboca en el nihilismo absoluto como actitud vital ni en el designio trágico de la conciencia desdichada, de la que nos hablara Eduardo Subirats (1992). Se trata más bien de una constatación de la realidad dolorida y punzante que se pretende exorcizar en su transfusión nominal y, al mismo tiempo, de la voluntad de dejar constancia de su realidad abrumadora e incontestable, pero trascendida a un plano consciente y reflexivo; un plano que no por ello resta contundencia al dolor, pero que sí se transfiere a un lugar donde pueda reconocerse y donde se produzca una necesaria distancia del yo en su vocación universal.

Así, los tres últimos poemarios convergen en algunas cuestiones de elemental reconocimiento, como es el hecho de servirse del plural en sus titulaciones (*Las herencias*, *Explicaciones no pedidas* y *Los habitados*). Este modo de despejar desde su pórtico el elemento individual que singulariza al yo poético contrasta, en cambio, con el acopio de

(2010), novela narrada como una falsa autobiografía y motivada también por la lectura de *La biografía del hambre* de la escritora belga Amelie Nothomb. Dice Bonnett: “Una vez publicada mi tercera novela, *Siempre fue invierno*, me embarqué en el proyecto de escribir en primera persona la historia de un indigente que es reencontrado por un amigo de su padre después de una desaparición de varios años” (Bonnett 2010: 12). Como sabemos, este es el arranque de *Donde nadie me espere*, que habría de esperar más de un lustro para ser retomada por su autora.

- 2 “*Los habitados* hace parte de una maravillosa trilogía aparecida en Visor y establece un diálogo y una estrecha correspondencia con *Las herencias* y *Explicaciones no pedidas* (Premio Casa de América de Poesía 2011). De igual forma responde, desde la intensidad de la poesía, al desgarrador testimonio de *Lo que no tiene nombre*” (Díaz-Granados 2017). Véase también Espinosa (2017).
- 3 “Creo que en él mi voz cambia, sin dejar de parecerse a la de los libros anteriores. Un crítico acaba de escribir que es el último de una trilogía —*Las herencias*, *Explicaciones no pedidas* y *Los habitados*— y yo creo que acierta”, dice. Entrevista del 28 de abril de 2017, en el diario *El Tiempo*, titulada “Piedad Bonnett da voz al dolor en *Los habitados*”: <<https://www.eltiempo.com/cultura/piedad-bonnet-habla-de-su-ultimo-poemario-82594>>.

elementos subjetivos que alzan la intensidad del poema y lo traspasan con la flecha de lo vivenciado y encarnado en el cuerpo de su trasposición verbal. No en vano el primer poema de *Las herencias* tiene por título “El comienzo de las cosas”, y en él se perciben de algún modo las líneas de fuga que frecuentará —en su ahondamiento siempre reconocible— la expresión poética de Bonnett en esta etapa. Leemos:

Perturbador es el comienzo todo de las cosas

del amor
ese incrédulo milagro

del síntoma
que abre su boca y lanza su enferma bocanada

de lo que adentro tiembla
mientras se rompe el huevo silencioso.

Ya en el latir primero
—cuando aquello que empieza es apenas anuncio—

como ondas concéntricas alrededor del gozo
vibra el miedo

pues la felicidad siempre husmea su muerte.

Y cuando es esta
la que a distancia emite sus señales

la raíz obcecada apura su alimento

se aferra a lo que vive
adentro de la tierra que ya empieza a picarla (Bonnett 2008: 17).

El hálito de verdad acerba, cruda y cortante aureola la composición como preludeo de un libro tan arraigado en la presencia de la vida como amenaza innata. Esta amenaza procede de las taras pre-conscientes y casi siempre labradas en el continente doméstico y, de este modo, dicta en el poema el sentido completo de su titulación. Son esas herencias larvadas que acechan y componen un singular concepto de la vida. Si en el comienzo de las cosas ya se instala la perturbación, la que imposibilita el sentido estable y sólido de lo

viviente, esta no deja de percibirse en sus diversas manifestaciones y —a través de su enunciación— se alcanza una especie de visión completa del ser, como materia biológica, como criatura nutriente y condenada a la amenaza de disolución. Una poética del desaliento parece haberse instalado en la lírica de Piedad Bonnett: un desaliento que, como ya se comentó, no se rinde a su dolor, pero no por ello lo minimiza o ignora. Al revés, lo distingue, lo perfila y define, lo materializa y gesta hasta alumbrarlo como criatura: el huevo silencioso que en el poema se rompe en versos y sonos.

En el caso concreto de este poema inaugural, Bonnett parece servirse de tres de sus grandes referentes poéticos para sintetizar con ellos el don preclaro y sintético de su voz. En primer lugar, el poema remite en su exposición genérica y definitoria al gran poeta checo de las *Elegías de Duino*, que es atraído sutilmente para augurar de forma reflexivo-filosófica el motivo planteado: “Perturbador es el comienzo de las cosas”, resonando así los magníficos versos de Rilke de la *Primera Elegía*, donde establece el poeta de Praga la filiación nefasta entre la belleza y la perturbación de lo terrible, que se gesta precisamente en su origen, aparentemente inane: “Pues lo hermoso —nos revela Rainer Maria Rilke— no es más / que el comienzo de lo terrible, que todavía podemos soportar, / y lo admiramos tan solo en la medida en que, indiferente, rehúsa destruirnos” (Rilke 1968: 34-35); versos que reverberan también en estos de la *Tercera Elegía*, donde se interna Rilke en el ser que “Amando / descendió hasta la más antigua sangre, a los abismos, / donde yacía lo terrible, todavía saturado de sus progenitores” (Rilke 1968: 54-55). Versos del poeta elegíaco transformados por Bonnett en una visión distanciada de lo elegíaco, donde —también borgeanamente— se observan los ángulos y rasgos del rostro dibujado por las palabras del hacedor. También en el poema II de la sección “El hueso del amor” de *Las herencias* participa la autora colombiana de esa “herencia” de Rilke: “Ah, la belleza / su forma de anunciarnos la derrota // y su espuela / su dulce inaceptable tiranía” (Bonnett 2008: 53).

En efecto, la visión del amante “en el comienzo todo de las cosas” del poema rilkeano conecta con la visión perturbadora de las herencias de la sangre y del espíritu, que infectan invisibles el ser que las contempla sin capacidad de revertirlas, tan solo de mostrarlas, de transformarlas en la otra herencia genética: la del poema.

Precisamente en su última novela antes citada, *Donde nadie me espere*, el narrador protagonista, Gabriel, toma conciencia del “peso de las herencias” al verse reconocido en la faz del fracaso paterno que a él se enfrenta en su desamparo especular: “Pensé —nos confiesa— que yo seguía las huellas de su fracaso. Y en el peso de las herencias, de los rasgos familiares que aparecen y reaparecen aunque uno trate de anularlos [...]”. Y añade: “Al despedirme [...] le apreté la mano, no a manera de saludo, como hacen entre sí los hombres, sino con la fuerza emocionada con que se aprieta a un moribundo que ya nos abandona” (Bonnett 2018: 111-112).

Por ello, en “El comienzo de las cosas” transita la poeta en una muy original estructura poemática de diez estrofas (tres de ellas monoversales, como la inicial ya comentada, a modo de obertura musical del poema) y modula desde la definición primera hasta su despliegue explicativo, en diversos enunciados donde el apotegma inicial se evidencia en sus ramificaciones. Todas ellas remiten al cabo al sentido de la existencia, donde ese sema perturbador, acallado e invisible, determina fatalmente sus expresiones, sus modalidades afectivas. Y es aquí, en esta segunda parte más definitiva y por ende filosófica donde se activa el “factor Borges”, su reconocida dimensión reveladora en el cultivo de una “poesía del logos”, que sin distanciarse de los hechos acontecidos los nimba de una abstracción emocionada, de una coloratura comprensiva y universal. Así en Bonnett, la cualidad perturbadora del primer verso se filtra en las siguientes acepciones: la del amor, la del síntoma, la del temblor (“lo que adentro tiembla”) y, en fin, la del “latir primero”. Todas ellas, contaminadas por el fatal enunciado que a todas sostiene desde su inicio, arraigan en la definición, una propiedad que en la composición poemática hace pareja en los segundos versos de los dísticos con el concepto planteando en los primeros. Así: “del amor / ese incrédulo milagro”, del “síntoma / que abre su boca y lanza su enferma bocanada”, “de lo que adentro tiembla / mientras se rompe el huevo silencioso”, y ya “en el latir primero” donde “como ondas concéntricas alrededor del gozo / vibra el miedo”.

Reconocemos en estos versos esa agitación del poeta que no solo canta lo que pierde sino que aísla en comprensión universal aquello que, ya perdido, canta. Viene a nuestra memoria, por ejemplo, el ilustrativo poema que al respecto nos ofrece Borges con su monólogo dramático “Juan I, 14”, no el soneto de *El otro, el mismo* sino el

homónimo con que también se inicia el poemario *Elogio de la sombra* (1969). En él, la voz de Dios, encarnada en el Verbo, reconoce a través de su humana percepción la realidad orgánica y moral del universo por Él creado. Y así enumera en endecasílabos blancos la propiedad genérica de lo existente, en una estructura también dual que enlaza con la que escogerá Bonnett para su creación. Dice el Dios de Borges: “Conocí la memoria, / esa moneda que no es nunca la misma. / Conocí la esperanza y el temor, / esos dos rostros del incierto futuro”. Completa así la nómina: “Conocí la vigilia, el sueño, los sueños, / la ignorancia, la carne, / los torpes laberintos de la razón, / la amistad de los hombres, / la misteriosa devoción de los perros” (Borges 1989: 319-320). Y también, de modo similar, nos refiere la acepción propia, la descripción conceptual, de los regalos vitales que en su existencia recibió, en su enumerativo “Otro poema de los dones”, desde “la razón, que no dejará / de soñar con un plano del universo”, pasando por “la mañana, que nos depara la ilusión de un principio” hasta llegar a “la música, misteriosa forma del tiempo” (Borges 1989: 268-270).

Empero, esa ilusión de un principio que nos depara la mañana de Borges no es sino eso: una “ilusión”, y como tal ha decaído en la poesía de Piedad Bonnett. Para ella el incrédulo milagro del amor contiene en sí los genes de la perturbación, que tarde o temprano emergerá, y también se halla ese ADN del espíritu en todo síntoma, comienzo inexorable de una enferma bocanada que surgirá para mostrar su rictus ominoso. Pero también, de modo fatal, alienta en el latir primero, cuando apenas se anuncia una realidad por venir y en ella, sin remisión, ya vibra el miedo alrededor del aparente gozo. Un miedo que se anuncia en la ley física de las ondas concéntricas y en la ley moral del desaliento: de esa poética del desaliento que construye Piedad Bonnett en este primer poemario de su trilogía. “Pues la felicidad —rilkeanamente constatada— siempre husmea su muerte”: la muerte del gozo, afirma, graba —cabría decir— firmemente, la autora. Lo graba Bonnett en la materia del poema, densa y ligeramente al mismo tiempo, como lo hiciera casi un siglo antes el poeta checo: viviendo siempre en despedida: “¿Quién nos colocó así, de espaldas, de modo / que hagamos lo que hagamos siempre estamos / en la actitud de aquel que se marcha?”, de la *Elegía Octava* (Rilke 1968: 94-94), o en la intensidad —no menos ligera en su fórmula— de la conclusión de la *Décima*, de la definitiva

cadencia: “Y nosotros, que pensamos en una felicidad / creciente, sentimos la emoción / que casi nos anonada / cuando algo feliz se derrumba”. Se derrumba, sí, pero al hacerlo se confirma la hipótesis del “comienzo de las cosas”: la felicidad siempre husmea la muerte del gozo, pues en su inicio, en su nacimiento, también se amagaba aquel gen perturbador.

En cuanto a la deriva del poema, la conclusión que se conforma en sus tres últimas estrofas, sin duda tiene su incipit con la presencia de la copulativa “Y” que marca el sentido de su cierre o cadencia, encadenada por supuesto al término con que había cerrado la segunda sección, donde asistíamos a esa cáustica felicidad que husmea la muerte del gozo incipiente, auroral. La misma aludida “muerte” será así la encargada de finiquitar la composición, pero sirviéndose ahora de una alusión metafórica cargada de connotaciones. Asevera así la voz: “Y cuando es esta [la muerte] / la que a distancia emite sus señales // la raíz obcecada apura su alimento // se aferra a lo que vive / adentro de la tierra que ya empieza a picarla”. Es en esta sentenciosa y sólida conclusión donde percibimos un pacto germinal y desalentado con el inicio de la mítica *Tierra baldía* de T. S. Eliot, en la constatación de la muerte agazapada en el inicio de la vida: en el comienzo de las cosas, en su raíz, en el instante orgánico donde se abre paso la germinación del grano en la hondura de la materia, para ofrecer con el tiempo sus primeros signos de vida en la superficie visible de la tierra, rompiéndose en una voluntad de crecimiento natural que esconde, según el autor de los *Cuatro cuartetos* y también de la autora de *Las herencias*, un estallido tan explosivo y hermoso como terrible, pues se muestra justamente en lo que aún, rilkeanamente, nos está permitido conocer: el comienzo amargo —aun en belleza— de las cosas. Por ello, afirma Eliot que “Abril es el mes más cruel”, y lo es porque “engendra / Lilas en la tierra muerta, mezcla / Memorias y anhelos, remueve / Raíces perezosas con lluvias primaverales” (Eliot 1930: 13). Para Piedad Bonnett, paralelamente, la raíz obcecada apura su alimento —cuando la muerte emite sus señales— y se aferra a lo que vive, mas sin remisión, pues la tierra, allá adentro, “ya empieza a picarla”. Su destino estaba inscrito en su raíz, y por eso su apertura gozosa, en apariencia renovadora y primaveral, esconde su origen patógeno, su potencial aniquilador, pues tal vez vivamos en una tierra yerma, estéril en su misma fundación.

Y de la raíz al fruto: de los ancestros (poemas como “Las mujeres de mi sangre” o “Dolores de familia”) a los descendientes de esa familia, entreverada y tejida por invisibles “Lazos de sangre”, como reza en el poema homónimo: “Atrévete / salta al vacío mírale / los ojos al hermano a la hermana su hiel mansa / oye / al hijo entre su nube de rencores / al padre / y su silencio como piedra ardiente / y el reproche / del marido a la esposa” (Bonnett 2008: 55), versos donde también se otean las turbias sentencias del *Pasado en claro* de Octavio Paz, donde la familia, revisitada miembro a miembro, halla la metáfora letal de “criadero de alacranes” (Paz 1978: 27). Nos detenemos justamente en el motivo de la maternidad, que será el determinante del poema que escoja la autora, no por azar, para titular la colección: “Las herencias”, con un paratexto, en esta ocasión de Pablo Neruda: “Enfermedades de mi casa”, y donde aúna, conecta y liga el dolor de sus herencias —los de la voz poética— con la herida del heredero de su dolor: “y tu herida / es una pena antigua que por mi sangre pasa / y estalla en las entrañas en que naciste un día” (Bonnett 2008: 85). Esa dolencia genética es asimismo interpretada en clave bíblica y mosaica: “Esta culpa, zarza que arde y que me quema, / y que no me concede saber cuál fue el pecado” (Bonnett 2008: 85). Padecimiento, pues, que la encadenada a un linaje familiar, que a ella llega y de ella también se propaga; linaje asimismo poético, en una de las referencias que vertebran el trasfondo de sus lecturas: así aquel “charco de culpa en la mirada” (Vallejo 1988: 20) vallejiano, inmerso en las profundas cuevas donde habitan los “heraldos negros”.

Esas honduras y declives reaparecen en el siguiente poemario, *Explicaciones no pedidas* (2011), cuyo comienzo —el de la primera sección intitulada “La divina indiferencia”— no es otro que el extraordinario poema “Las cicatrices”, cuyo análisis fue el objeto de otro trabajo sobre la autora (Cervera 2017). En aquella ocasión ya observé la huella rilkeana de “La primera elegía” duinesa en el poema antedicho, si bien entonces apuntaba que para Piedad Bonnett “la belleza es la cicatrización última de lo terrible”, y no solo su comienzo, aunque no es menos cierto que “(U)n mismo aleteo filosófico sobrevuela en ambas voces poéticas” (Cervera 2017: 247). Pero no solo sobresale este poema que gira en torno a la carne herida y su cauterización moral, sino que emerge con

fuerza poderosa otro texto del mismo libro que entronca con el poemario anterior y claramente desemboca en el último de esta trilogía. Me refiero a “Desgarradura”, poema que fue concebido antes del suicidio de Daniel y que —como nos relata en una página de *Lo que no tiene nombre*— sería leído por ella en el día de su sepelio⁴. Este poema, junto a otros de similar entonación, como “Dolores”, “Rabia”, “El oscuro”, “Dechado”, “Dolor fantasma” o “La piedra” remiten a la valoración, al cómputo moral del tiempo transcurrido, donde el balance suele derivar en una sensación de pérdida, en esa poética del desaliento, traspasada, en ocasiones, por la irradiación de su contrafigura. Son las ocasiones en que la poeta intuye que alcanzar el vacío puede ser un modo innato de supervivencia, como sucede en determinadas especies marinas (“Lección de supervivencia”), o que, como dictamina a modo de conclusión en “Perlas” —lección también vital aprendida en el molusco—, “Lo oscuro pare luz, y eso consuela” (Bonnett 2011: 13). A modo también de poética, en este caso de la poética de las dos caras en que puede concebirse una misma realidad o, más genéricamente, la realidad misma, atraemos el poema “Dechado”. El anverso y el reverso de una labor de costura —con el recuerdo a él fijado de la madre— simboliza en el texto la mirada ambivalente de la autora, que sopesa el envés de lo perfecto y descubre en su contrafigura la penuria, cosidas una a otra de modo indefectible:

Mira: todo un dechado de virtudes
 —diría mi madre—
 Al pasado, punto de cruz, lazadas,
 respuntes de oro, repujados de plata,
 lores con alma, sedas.
 Una bella labor.
 Dedicación, esmero, disciplina.
 Pero el reverso: nudos que se deshacen, remates descuidados,
 enredos, manchas

4 “Es un poema que hace parte de mi libro *Explicaciones no pedidas*. Meses después, cuando sale a la luz —ya Daniel ha muerto— una amiga me hace notar que en otros de sus textos menciono a hombres que saltan desde una ventana” (Bonnett 2013: 104-105). Alude la amiga —y la propia autora— al poema “Mester de clerecía” donde, en efecto, encontramos estos versos: “Uno salta al vacío desde el frágil balcón de su locura. / Otro / sobre sí mismo hundido mira crecer su sombra” (Bonnett 2011: 45-46).

de sangre que han dejado los pinchazos.
 Lo crudo, lo incompleto, lo que nunca
 podemos o sabemos terminar.
 Hilos en punta y frustración y pena (Bonnett 2011: 30).

El sentido del texto brilla por sí mismo, sin apelar a ninguna explicación innecesaria. Un fragmento de *Lo que no tiene nombre* vendría a iluminar, desde la misma instancia creadora, la comprensión en apariencia contradictoria de esa duplicidad. Lo hallamos en un fragmento de la narración centrado en la problemática de la etiología de la enfermedad mental. Allí Bonnett discurre sobre la metáfora borgeana de la vida como un juego: “una lotería que todos jugamos —con ‘consecuencias incalculables’— por el simple hecho de haber nacido. ‘A veces un solo hecho [...] era la solución genial de treinta o cuarenta sorteos’. El universo es para el escritor argentino una infinita suma de azares, o, si miramos el tapiz por el reverso, una rigurosa red de causas y efectos” (Bonnett 2013: 62-63).

Desde ese lado del tapiz, desde su revés, en que la realidad muestra su piel más yerma y agrietada, es donde Piedad Bonnett instala su visión de la “Desgarradura” que proféticamente dirige a su hijo Daniel, antes del fin, pero ya consciente como madre de ser cobijo imposible, inane resguardo para el hado, para el fatal hado que le aguarda a su criatura. Los versos sobrecogen no solo por su belleza sino también por su visionaria certeza: “Mis manos ya no pueden cobijarte / Solo decirte adiós como en los días / en que al girar, ansioso, tu cabeza, / mi sonrisa se abría detrás de la ventana / para encender la tuya. Cuando todo / era sencillo transcurrir, no herida, / ni entraña expuesta, ni desgarradura” (Bonnett 2011: 26). El poema, de una visceralidad cruda y radical, recoge la simbología vallejiana sobre el segundo nacimiento de la criatura humana al dolor, al sufrimiento, a la congoja. César Vallejo exhibe su orfandad desde la implícita comprensión de que la muerte de su madre derivó en una ruptura definitiva con el cordón umbilical que le unía a la vida, a la familia, al hogar, al alimento, al pan, que ahora se quema en la puerta de los hornos oscuros del alma. Desde el ángulo inverso, Piedad Bonnett siente una orfandad contraria, la pérdida del hijo, esa orfandad que ni siquiera “tiene nombre” propio, pero que se clava despiadada por igual. Siente por ello

que su hijo vuelve también a nacer, siendo este un nacimiento a la desgracia y la desolación. Como Vallejo, pero desde la maternidad, percibe que vuelve a dar a luz a su criatura, pero lo arroja ahora al segundo nacimiento, del cual aún él ignora su futuro dolor: “Otra vez sales de mí, pequeño, mi sufriente. / Otra vez miras todo con mirada reciente, / y llenas tus pulmones con el aire gozoso. / Ya no lloras. / El mundo de momento no te duele”, pero al mismo tiempo desconoce “que el grito de dolor de parturienta / va hacia adentro y se asfixia, sofocado, / para que no trastorne / el silencio que ronda por la casa / como una mosca azul resplandeciente” (Bonnett 2011: 26). Ese silencio parece gritarlo todo. Esa mosca azul sobrevuela una profética frialdad mortal. Curiosamente, la escritura de *Lo que no tiene nombre* será una catarsis poderosa para la autora, en la que se repetirá el gesto de la “Desgarradura” pero con el sentido opuesto y regenerador para el alma desalentada: “Otros levantan monumentos, graban lápidas —afirma sin ambages—. Yo he vuelto a parirte, con el mismo dolor, para que vivas un poco más, para que no desaparezcas de la memoria. Y lo he hecho con palabras, porque ellas, que son móviles, que hablan siempre de manera distinta, no petrifican, no hacen las veces de tumba. Son la poca sangre que puedo darte, que puedo darme” (Bonnett 2013: 131).

Será la presencia unánime del hijo ausente la que aureole el último de los poemarios de esta trilogía: *Los habitados*, en especial la segunda sección del libro, la titulada “Noticias de casa” y dedicada a Daniel, “In memoriam”. Según confirma Santiago Espinosa, refiriéndose al volumen, “(N)unca había escrito Piedad desde una cercanía tan radical. Parece que entre los poemas y su voz no hubiera espacio para la razón o la ironía, solo podemos deslizarnos lentamente, confundiendo el afuera y el adentro. En los poemas de *Los habitados* el ruido de la lluvia es el mismo del corazón” (Espinosa 2017). Cabría añadir que en sus páginas volverá a resonar de manera nítida la huella vallejana, tanto más perpetuada cuanto más transite la autora por el territorio de la desazón, por el espacio inhóspito de “Los habitados”. De hecho, el título ya referido de la segunda sección, “Noticias de casa”, rememora el apartado con que Vallejo concluía su primer poemario, y al que titulaba “Canciones de hogar”, donde se hallan algunos de sus textos más evocados: “Encaje de fiebre”, “Los pasos lejanos”, “A mi herma-

no Miguel”, “Enereida” o el broche terrible de la compilación, “Espergesia”, que de algún modo también cabe interpretar como ese comienzo de todas las cosas, un germen que no arraiga por su filiación con un Dios enfermo. Si Vallejo clamaba en el desierto y se enfrentaba al Creador en un fáustico juego con los “dados eternos”, Bonnett arrostrará el tormento, acariciará la tristeza (Espinosa 2017)⁵ sin pertenencia alguna a la ya ausente divinidad y desde la seguridad —la fortaleza— de que su única arma factible es la de las palabras, en las que todavía merece la pena creer.

La ya mencionada “poética del desaliento” arraiga sólidamente en este libro al que —en efecto— cabría definir como acendradamente vallejiano. La muerte y el miedo son instancias sobre las que se vertebran sus composiciones, y los *topoi* simbólicos del autor de *Trilce* se instalan en la porosidad de los versos bonnettianos: la cocina, el vacío en el hogar, la orfandad sustantiva. El temor emerge desde el primer poema, “La madre es la gran noche”, en un verso axial que parece condensar este temblor invencible frente a la “oscura disonancia” en que vibran los acordes vitales de la autora: “El corazón del miedo / cantando su monótona tonada” (Bonnett 2017: 9). También se escuchan los ecos tríclicos en el poema “Vicente van Gogh mira la noche”, donde unos versos de Blanca Varela del frontispicio también marcan la invisible línea que enlaza la obra de Piedad Bonnett con la poesía peruana (“y la brillante indiferencia de los astros” [Bonnett 2017: 11]). Las preguntas de consistencia orgánica introducidas por Bonnett hacia el centro de la composición entroncan con los interrogantes —también desalentados— con que Vallejo inauguraba escatológicamente el poemario *Trilce*: “¿Quién mastica y mastica detrás de mis oídos? // ¿Quién cocea / y me hunde en el pantano / de mis oscuridades / donde alumbra / como un pájaro en llamas la conciencia?” (Bonnett 2017: 11). Y en *Trilce I*: “Quién hace tanta bulla y ni deja / Testar las islas que van quedando” (Vallejo 1988:

5 “Cuando le preguntaban a Isadora Duncan por qué amaba a Esenin, ese poeta ruso luminoso y terrible, cuentan que respondía con esta frase: ‘Sabe acariciar la tristeza’. Lo mismo podríamos decir de Piedad Bonnett. Lo primero que nos sorprende de esta poesía es la capacidad de nombrar con cuidado todo aquello que le duele. Más que una obra, parece estar completando la anatomía de una tristeza. No hay muchos poetas colombianos que hayan hecho de su propia intimidad un territorio de conflictos” (Espinosa 2016).

170). El “insular corazón” de Vallejo repercute en el corazón desalentado de Bonnett, en su revelación de ese desafinado vivir de quienes quedan desamparados de la armonía, pues como sentencia en el poema que da título a la colección, “No hay pianos para zurdos” (Bonnett 2017). Como “ese piano que viaja para dentro”, de Trilce XLIV, “heraldo de los génesis” (Vallejo 1988: 222), ahora su teclado desaparece incluso en la “chirriante disonancia” que es la vida “para los habitados”: “los rotos, los crónicos, los tristes / a los que mira Dios desde su altura” (“Ora pro nobis” [Bonnett 2017: 19]). Tal disonancia chirriante rima semánticamente con otros versos de “Espergesia”: allí Vallejo se refería a los “luyidos vientos” que en su verso chirriaban como “oscuro sinsabor de férretro” (Vallejo 1998: 114-115). Por su parte, la visión de la madre iluminada ante la mirada atenta de la hija, a los tres años de vida, implica en la poética de Bonnett un deseo de aferrarse “con fuerza al leño podrido de la infancia / mientras una raíz crecía entre mis cejas” (Bonnett 2017). Pero todo intento es baladí porque la vida promulga su “Fundido a negro” y aun la voluntad de gritar el amor a los nombres propios se resuelve en un fundido de estrellas. Como decía Salvatore Quasimodo: “ed é súbito, sera”: “Cada uno está solo sobre el corazón de la tierra / traspasado por un rayo de sol: y enseguida anochece” (Quasimodo 1960: 17)⁶.

En cuanto a la segunda sección del libro, “Noticias de casa”, reverbera en toda ella el halo funesto de la muerte de Daniel, con poemas específicos que tienen su correspondencia con episodios del proceso vital relatado en *Lo que no tiene nombre*. Así sucede con “La maleta” (los sobrevivientes de la tragedia atenazados por el silencio brutal como único modo de comunicación tras el suceso) o el muy sobrecogedor “Último instante”, donde se pregunta de modo atroz en qué pupila quedó grabado para siempre el momento decisivo de la caída, metaforizado el sujeto grávido como “un ave inversa que se entrega, / oscura y sin plumaje, / derro-

6 “Mas de inmediato recordamos los poemas de la primera sección, que le dan título al libro, y comprendemos la lucha de los habitados. Comprendemos sus sombras y sus voces, su incomprendido heroísmo, que sin justificarlos por lo que hicieron o no hicieron, al menos nos cuestionan a todos nosotros. Nos cuestionan y nos despiertan. El premio de la Generación del 27 no solo es la confirmación de una obra auténtica, se trata del premio para un libro necesario” (Espinosa 2017).

tada” (Bonnett 2017: 33). El inconsciente de Bonnett llama con frecuencia a las puertas de César Vallejo una vez más: en “Latitudes” es el mes de enero que “siempre vuelve” (Bonnett 2017: 35) —como los eneros de ignorados diciembres de “Espergesia”—; en “Mi sombra como un árbol” la invocación a la madre se acerca a esa dicción íntima y desnuda del peruano: “Son implacables, madre, los relojes del mundo” (Bonnett 2017: 36) —dice Bonnett— y, en fin, cómo no recordar la “cocina a oscuras / la miseria de amor” de *Trilce XXVIII* (Vallejo 1988: 190) en el poema “Cocina”, que se incoa con estos versos: “Una cocina puede ser el mundo, / un desierto, un lugar para llorar” (Bonnett 2017: 40).

El silencio, el vacío y la imagen fija de la caída presiden las composiciones. Poemas como “Pozo”, “Quemadura” o el que da título a la sección, “Noticias de casa”, son emblemáticos al respecto. En “Ahora que ya no” modula sobre el tema de lo nunca proferido —por apatía o cobarde postergación— que desemboca sin concesiones en la nada y en “Pido al dolor que perseverar” hace suyo el paradójico deseo machadiano de escoger el sufrimiento frente al olvido estéril de la pena, por más que dicho olvido comporte el cese del dolor, el causado por ese aguda espina clavada en el corazón del poeta: “Para que no te mueras doblemente / pido al dolor que sea mi alimento, / el aire de mi llama, de la lumbre // donde vengas a diario a consolarte / de los fríos paisajes de la muerte” (Bonnett 2017: 53). Una dialéctica incesante entre el tormento y la indiferencia dinamiza las emociones y las metáforas de este libro punzante donde ha quedado grabada por siempre “La fecha”. El poema así intitulado escarba en esa tensión y parece que es ahí, en su nudo gordiano, donde florece el lugar de la expresión poética: una expresión tan lúgubre como honda, materia y forma del poema, de su sentido sustantivo y, con él, de toda la colección: la fecha fatal que despierta con “su pálido sonido”. Ante su desgarradora puntualidad el mundo mantiene su indolencia —como sucedía en *El diablo mundo* de Espronceda durante la escena que contrasta paralelamente un entierro y un festín—: “Y sin embargo, / afuera ladra el perro del vecino, / y los automóviles / no van más lento hoy ni hay ruido de sirenas, / ni gime la manzana / cuando la parte el filo del cuchillo” (Bonnett 2017: 43).

La poética del desaliento subyace en la trilogía que hemos revisado en estas páginas de Piedad Bonnett: un desaliento que parece

no tocar fondo a pesar de estar sumido en los abismos. ¿Qué le permite al fin evitar la total desolación? No creo errar si afirmo que es su oficio y su vocación de escritura: la superficie verbal donde se apoya como tabla de salvación en el naufragio.

Y esa sabia actitud vital que siempre descubre el lado opuesto del tapiz, la piel que habita bajo la piel, la cicatriz que asoma ya en la abierta herida. Un poema que reproduzco hoy como cierre y como primicia —pues acaba de aparecer tras el generoso envío de su autora como inédito para el primer número de la revista *Presencia*, fundada por estudiantes de la Universidad de Murcia en mayo de 2018—, nos servirá para constatar su actitud poética y vital. Su rotundo título es “El nudo”:

Como desatar este nudo, me digo,
y en él concentro la mirada para que arda.
Lo que en mis ojos late no es fuego, sin embargo,
sino impotencia:
esa parálisis
que nace del temor a la derrota.

Un nudo pareciera provenir del azar, ser inocente
de la tensión que encierra. Pero engaña
(No hay nudo sin proceso,
sin movimiento previo, sin lazadas)

Podría deshacerlo
si supiera por donde comenzar o hubiera un método
para manipular tanta maraña.

Pero dentro del nudo hay un silencio, un ensimismamiento,
la trabazón perversa que nos lleva
del querer desistir
a la esperanza (Bonnett 2018b: 58).

Y así, a modo de esperanza, como gustaba decir a José Ángel Valente, concluye esta composición vindicadora una vez más de la mirada que atraviesa el elemento para desnudarlo en su dúplice vertiente. Por más que ello presuponga una “trabazón perversa”, transitamos de la rendición total a esa renovada esperanza, rúbrica que sella la intensidad poética de la escritora colombiana y confirma su consagración definitiva, la incuestionable encarnadura al siglo XXI de Piedad Bonnett.

Bibliografía

- BONNETT, Piedad (2008): *Las herencias*. Madrid: Visor.
- (2010): “El prestigio de la belleza: una autobiografía falsa”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 725, pp. 12-14.
- (2011): *Explicaciones no pedidas*. Madrid: Visor.
- (2013): *Poesía reunida*. Bogotá: Lumen.
- ([2013] 2016): *Lo que no tiene nombre*. Barcelona: Alfaguara.
- (2017): *Los habitados*. Madrid: Visor.
- (2018a): *Donde nadie me espere*. Barcelona: Alfaguara.
- (2018b): “El nudo”, en *Presencia*, n° 1, p. 58.
- BORGES, Jorge Luis (1989): *Obra poética*. Buenos Aires: Emecé.
- CERVERA SALINAS, Vicente (2017): “Las cicatrices poéticas de Piedad Bonnett”, en Milena Rodríguez (ed.). *Casa en que nunca he sido extraña. Las poetas hispanoamericanas: identidades, feminismos, poéticas (siglos XIX-XXI)*. New York: Peter Lang, pp. 244-254.
- DÍAZ-GRANADOS, Federico (2017): “Piedad Bonnett y la certeza de los recuerdos”, *Revista Arcadia*. 25 de mayo. En: <<https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/piedad-bonnett-y-su-libro-de-poesia-los-habitados/63839>> (consulta 20/10/2018).
- ELIOT, T. S. (1930): *Tierra baldía*. Traducción y prólogo de Ángel Flores. Barcelona: Cervantes.
- ESPINOSA, Santiago (2016): “Piedad Bonnett. Anatomía de la tristeza: veintisiete años de poesía”, *Revista Arcadia*. 28 de febrero. En: <<https://www.revistaarcadia.com/impresalibros/articulo/poesia-reunida-libro-de-piedad-bonnett-lumen/46305?fbclid=iwar0alecyldbfo9sxxgalgu7wjug7fl9lr7vncyhwvraibz-gwctlvng781ai>> (consulta: 21/10/2018).
- (2017): “La vida en los límites”. *Infolibre*. 20 de octubre. En: <https://www.infolibre.es/noticias/los_diablos_azules/2017/10/20/la_vida_los_limites_70879_1821.html> (consulta: 21/10/2018).
- PAZ, Octavio (1978 [1975]): *Pasado en claro*. Ciudad de México: FCE.
- QUASIMODO, Salvatore (1970): *Y en seguida anochece y otros poemas*. Trad. Carlos Frabetti. Barcelona: Orbis.
- RILKE, Rainer Maria (1968): *Elegías Duinesas. Poemas a la noche*. Estudio, versión y notas de Jaime Ferreiro Alemparte (bilingüe). Madrid: Rialp.
- SUBIRATS, Eduardo (1992): *Figuras de la conciencia desdichada*. Madrid: Taurus.
- STAROBINSKI, Jean (1999): *Razones del cuerpo*. Valladolid: Cuatro Ediciones.

- VALLEJO, César (1988): *Obra poética*. Ed. Américo Ferrari. Edición de Américo Ferrari (coord.). Nanterre et al.: ALLCA XX.
- WATANABE, José (2008): “La poesía de Piedad Bonnett: Un lugar para lo genuino”, en Piedad Bonnett. *Los privilegios del olvido. Antología personal*. Bogotá: FCE, pp. 11-18.

Juego y secreto: Rosalía de Castro como figura gótica*

MARÍA DO CEBREIRO RÁBADE VILLAR
Universidade de Santiago de Compostela

En *Más allá del principio de placer* (1920), Sigmund Freud introduce la hipótesis de la pulsión de muerte a partir de una anécdota de su nieto de dieciocho meses¹. El niño tenía la costumbre de atar sus juguetes con un cordel y de arrojarlos fuera del alcance de su vista mientras pronunciaba la palabra *Fort* (fuera). Después de hacer desaparecer los objetos, tiraba del hilo y, como si fuese un prestidigitador, los recuperaba al son de la palabra *Da* (ahí). Tanto en la formulación freudiana como en la lacaniana, la pulsión de muerte se relaciona con el problema de la desaparición de la madre, de modo que la escena del *Fort-Da* es a menudo evocada para ilustrar

* Financiado por: FEDER/Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades– Agencia Estatal de Investigación / Proyecto “Cartografías del afecto y usos públicos de la memoria: un análisis geoespacial de la obra de Rosalía de Castro” (FFI2017-82742-P).

1 La escena del *Fort-Da* ha sido reiteradamente evocada por su potencial crítico (Asensi 2009: 22) y porque en cierto sentido inaugura las condiciones de posibilidad de un psicoanálisis orientado a la infancia, en cuyos desarrollos teóricos, muy influidos por las escenas de juego, han sido pioneros Anna Freud, Melanie Klein o Donald Winnicott.

la idea de que la pérdida es una realidad constitutiva de nuestro acceso al lenguaje. Pero no es menos cierto que la fuerza de la escena arranca asimismo de un reconocimiento, por parte del niño, del poder de los juegos y de las palabras para traer a la vida aquello que había desaparecido del alcance de los ojos. En este sentido, el juego conecta de lleno con la preocupación de Freud por la relación entre la presencia y la ausencia, que como es sabido edifica su aproximación a lo ominoso (*Unheimlich*) y al objeto melancólico como presencia espectral. Se trata de una concepción muy influyente en aproximaciones como las de Giorgio Agamben al objeto amoroso construido por la poesía trovadoresca o, en un sentido político, en el marxismo hamletiano que Derrida convoca en sus *Espantos de Marx*, publicado no por casualidad poco después de la caída del Muro de Berlín.

Volví recientemente al citado pasaje de Freud con motivo de una conversación en la que una niña muy cercana a mí, de entonces cinco años, me habló por primera vez de sus miedos. En concreto me hizo depositaria de uno (“Le tengo miedo a Rosalía de Castro”), que desde entonces hemos conjurado por medio de la risa. El secreto revelado por la niña, que a modo de exorcismo me ha permitido compartir aquí, me resultó al principio sorprendente, pero cada vez se me antoja más realista. También lo era, a su modo, la fantasía gótica que fijaba las condiciones de posibilidad de su confidencia: Rosalía de Castro se le aparecía en sueños, casi siempre situada en el quicio de una puerta, para saludarla con la mano, en un gesto que tenía la cadencia de los saludos de las reinas de las monarquías europeas, y que la niña imitó confiriéndole al gesto el aire de un siniestro recordatorio de Freddy Krueger.

Desde entonces he querido pensar en este problema, capaz de situar un miedo infantil en un horizonte de trabajo colectivo: qué hay en la imagen de la autora Rosalía de Castro capaz de asustar a los niños, o al menos a todos aquellos niños socializados en la Galicia autonómica de acuerdo con los valores, más o menos explícitos en la escuela, del galleguismo histórico². Para ello se

2 Más o menos explícitos porque, frente a la actual insistencia mediática en el adoctrinamiento educativo en las llamadas comunidades históricas, el caso de Rosalía de Castro ilustra como pocos la infrarrepresentación de la lite-

hará necesario examinar sumariamente el origen remoto de los usos sociales e institucionales de los que ha sido objeto la figura literaria de la autora gallega. En otras palabras, con relación a qué principios culturales ha venido operando la instrumentalización del cuerpo de la poeta y con qué materiales la imagen de Rosalía de Castro ha sido fijada en la memoria colectiva como un fetiche en gran medida gótico y propiciador de una cultura de muerte cada vez más necesitada de propuestas no hegemónicas y capaces de contraponer a estos usos una cultura rosaliana de vida.

Del cuerpo *abhumano* de la santa a la museificación de las reliquias (1891-1916)

Para empezar a alindar algunas de estas búsquedas partiré de una categoría tomada del análisis contemporáneo de la ficción gótica, que permite iluminar el carácter polimórfico de la imagen de Rosalía de Castro, así como percibir su conexión con algunas operaciones necropolíticas que intentaré describir en lo que sigue. Me refiero en concreto al concepto de *abhumano*³, definido por la investigadora Kelly Hurley (2004: 3) como “a not-quite-human subject, characterised by its morphic variability, continually in danger of becoming not-itself, becoming other [...]”. Al menos tres razones

ratura gallega en los currícula escolares. Sin duda es llamativo que, frente a su omnipresencia como icono cultural, ninguno de sus libros (ni novelas, ni poemarios), y al margen del empeño voluntarista de algunos profesores —para la enseñanza media merece especial mención la gran rosalianista, recientemente fallecida, María Victoria Álvarez Ruiz de Ojeda—, sea objeto de lectura específica y monográfica en la enseñanza obligatoria, ausencia clamorosa que nada tiene que ver con las últimas reformas educativas, y que se remonta al menos a la transición (Queixas Zas 2013). Recientemente García Candeira ha abordado la cuestión para el ámbito estatal, con conclusiones muy pertinentes para nuestro propósito: “el actual énfasis en la memoria cultural tiene algo de simulacro y de ejercicio vacío, y [...] la hipertrofia del recuerdo a menudo conduce a una hipostasia: el recurso constante a Rosalía sirve a intereses de legitimación que pocas veces tienen que ver con una transmisión del patrimonio que su obra vehicula” (García Candeira 2019: 83).

- 3 Una aplicación muy sugerente del concepto es la de Isabel Clúa (2018), a quien debo la referencia al estudio de Hurley.

explican la pertinencia del concepto en este análisis: la centralidad que en su teoría sobre el gótico Hurley concede al cuerpo y a sus reconfiguraciones físicas (“the human body collapses and is reshape across an astonishing range of morphic possibilities” [Hurley 2004: 4]); el carácter en buena medida ficcional de las operaciones descritas —que no solo no es óbice, sino que actúa como estímulo para su actuación social y efectividad pública— y la liminalidad del concepto de *abhumano*, que la autora sitúa en el umbral entre el yo y el otro, lo público y lo privado o la vida y la muerte.

Téngase en cuenta, a este respecto, que la construcción de Rosalía de Castro como icono de la cultura gallega contemporánea está anclada en una narrativa fundacional que obliga a leer de modo dialéctico imágenes y relatos. Me refiero en concreto al mito que desde finales del siglo XIX hizo de ella la *mater dolorosa* de la nación gallega, una *Santiña* —“Madre Rosalía”, en la crítica feminista de Encarna Alonso Valero (2010)—, a veces confundida con figuras masculinas de la Resurrección cristiana como Lázaro o Cristo⁴. Se trata de una imaginaria ambigua, capaz de jugar con el continuo sexo-género en una operación que amplía su potencial representativo, al tiempo que hace pensar en la androginia con que la propia escritora había caracterizado a la Musa moderna en su novela *El caballero de las botas azules*. En sus declinaciones crísticas, la figuración de una Rosalía redentora había sido ensayada a principios del siglo XX por Murguía o Valle-Inclán, y ha llegado a la iconografía estrictamente contemporánea en figuras como la de un bastidor textil capaz de condensar, en un ejercicio de sutil superposición discursiva, el sentido paródico del poema “Miña Santiña” de *Cantares gallegos* (1863), enunciado en la voz de una costurera, y la imagen de una Rosalía-Cristo tocada con una corona de flor de toxo (fig. 1).

Es ese valor fundacional de la autora, forjado en alianza con la moral católica del rexionalismo tradicionalista —pero sometida a continuas reescrituras de carácter subversivo a lo largo de la historia— el que permite explicar la actuación social de la sinécdo-

4 Merecería una mención más demorada el modo en el que estas proyecciones de santidad encuentran sustento textual en pasajes significativos del testamento poético de la autora, *En las orillas del Sar* (1884), escrito tan solo un año antes de su muerte, y donde resulta muy significativo el empleo de las figuras religiosas de signo redentorista (Labrador y Rábade 2019).

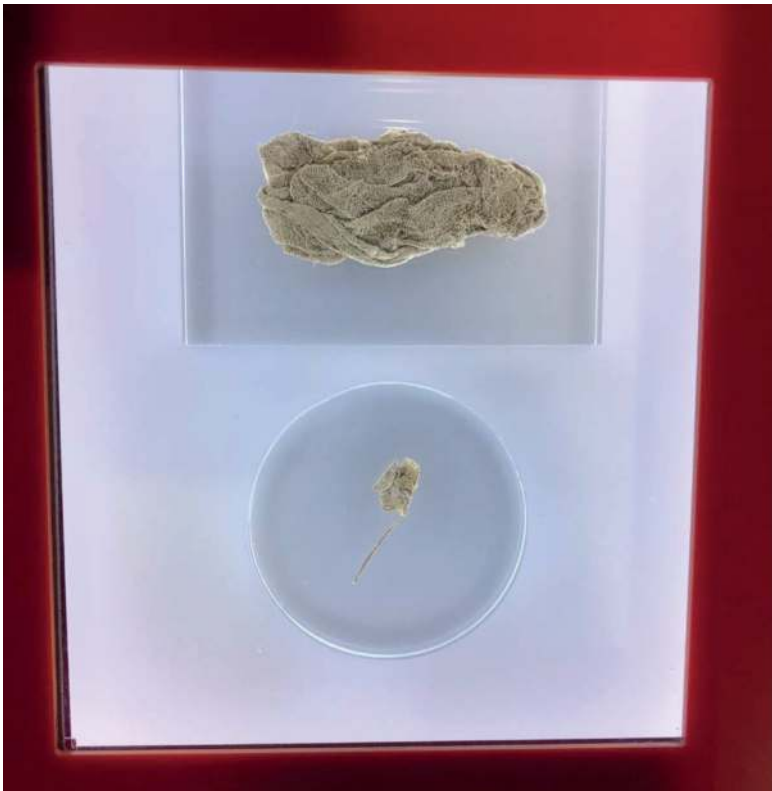


Figura 1

que cuerpo-imagen en los albores del régimen de representación visual que trataré de analizar para el presente en lo que sigue. En efecto, hoy en día sabemos que, en los últimos años de la vida de Rosalía de Castro, el círculo de sociabilidad de la escritora estaba desarrollando un intenso trabajo intelectual de producción de celebridad en torno a la forja de su memoria póstuma. De ahí que el modelado socioliterario de las primeras imágenes de Rosalía de Castro tras su muerte tenga su origen en una memoria muy viva de su cuerpo físico, memoria literalmente fetichista debido a su proximidad con el culto a las reliquias. El acta de la exhumación y reentierro de la poeta en el convento de Santo Domingo de Bonaval, publicada en el periódico *La Patria Gallega*, en el año 1891, y de la que me ocupé en dos trabajos previos (Rábade 2018a y 2018b),

ilustra como pocos documentos este tratamiento de Rosalía de Castro como madre de la nación y santa cultural, en la acepción de Dovic y Helgason (2016). En uno de los pasajes más sustanciosos, el notario da fe de que su cuerpo estaba “apenas desfigurado, con la ropa que le sirve de mortaja bastante conservada, advirtiéndose sobre el pecho de la gloriosa muerta un ramo de pensamientos, ligeramente decolorados y cual si estuviesen recientemente cortados, que la piadosa mano de su cariñosa hija, la señorita Alejandra M. Murguía Castro, había en él puesto cuando se [le] dio cristiana sepultura” (1891: 16).

Tanto un pequeño resto de la mortaja como del ramo pueden ser contemplados hoy en día en la Casa-Museo Rosalía de Castro, junto a un rizo del cabello de la escritora (figs. 2 y 3), cedido a



Figuras 2 y 3

la Fundación homónima por la Deputación da Coruña en julio de 2017 con ocasión de la segunda operación de reforma llevada a cabo en el último lustro en la Casa da Matanza⁵. En un artículo dedicado a la segunda fase del proceso de reforma de la Casa-Museo, el periodista y escritor Xesús Fraga establecía una contigüidad temporal y de sentido entre las tres reliquias —contigüidad mortuoria que la exhibición pública del rizo restituye— al apuntar que “o guecho foi tomado durante o traslado dos restos de Rosalía ao Panteón de Galegos Ilustres. Abriuse o cadaleito ante notario e é nese intre cando as súas fillas recollen guechos do cabelo, así como anacos da mortalla e pétalos do ramo mortuorio da finada”. Sin embargo, si atendemos al acta notarial citada por Fraga, vemos que la única mención a los familiares directos de la autora es la citada referencia a la primogénita Alejandra, que según el notario habría depositado el ramo en el primer entierro, celebrado en julio de 1885.

Al poner de relieve los desajustes de estos relatos no tratamos tanto de establecer una verdad originaria operante tras el mito, y menos aún de conceder tal valor de verdad al acta notarial: un documento que, pese a su voluntad de dar fe, participa de las fantasías culturales sobre el carácter incorrupto del cuerpo de los santos, en este caso puesta al servicio de la construcción de una primera memoria literaria rexionalista. Se trata más bien de mostrar la contigüidad entre el relato difundido por los medios de comunicación —que en líneas generales se corresponde con el divulgado por la Fundación en el vídeo que acompaña la noticia— y el mito originario de las hijas al pie del sepulcro de la madre, innominado coro femenino llamado a asentar una continuidad genealógica amenazada por la desaparición. Como tantas veces en el caso de la autora gallega, en la noticia de Xesús Fraga parece estar operando una memoria oral que actúa socialmente como

5 La primera reforma tuvo lugar en el año 2015, cuando se cumplían cuarenta y cinco años de su apertura. En el año 2017 “comezaron as obras de acondicionamento e reforma dos edificios anexos á Casa da Matanza, que teñen un orzamento de 120.000 euros e que están financiados pola Consellería de Cultura” (*La Voz de Galicia*, 14/01/2018): <https://www.lavozdegalicia.es/noticia/santiago/2018/01/14/span-langgl-casa-museo-rosalia-castro-tivo-20000-visitas-2017-3000-mais-ano-anteriorspan/0003_201801S14C7991.htm> (consulta: 04/04/2019).

garantía de cohesión comunitaria al estrechar los lazos entre la transmisión familiar (las hijas de la poeta) y la social (la gran familia del galleguismo).

La museificación de los restos del cuerpo de los escritores es una práctica relativamente extendida en las culturas literarias europeas. Así lo testimonia, entre otros ejemplos, la Keats-Shelley House de la Piazza di Spagna de Roma⁶, donde un pequeño relicario entreabierto acoge un rizo dorado del poeta John Keats, tratado museísticamente como epítome del culto romántico a la belleza y a la juventud violentamente truncada. El culto mortuorio de Rosalía de Castro se asemeja, sin embargo, mucho más a la conservación eclesiástica del sagrado corazón de Chopin en la iglesia de la Santa Cruz de Varsovia, aun cuando el espacio de adoración de las reliquias rosalianas sea en la actualidad el de un museo. El destino final de la flor, de la mortaja y del rizo es el de sellar una triangulación espacial por medio de la cual el mito y el culto rosaliano viajan, sin solución de continuidad, entre lo sagrado y lo profano. Todas ellas apuntan a una trilogía de lugares estrechamente conectados entre sí: el pequeño cementerio de Adina donde fue enterrada y desenterrada y de donde serían extraídas las reliquias, el solemne Panteón de Galegos Ilustres de Bonaval, donde fue reenterrada tras la exhumación, y la casa de labranza padronesa en la que murió⁷, espacio afectado por una intensa intervención arquitectónica que en buena medida desfiguró la estructura originaria del antiguo solar. Sin embargo, el itinerario expositivo sigue deparando un lugar central a la cama en la que supuestamente murió la escritora gallega, contigua a la vitrina de cristal en la que se exponen las tres reliquias. A través de sus sucesivas modificaciones estructurales, y a pesar de la aparente modernización del espacio expositivo, la Casa-Museo permite consignar de un modo muy gráfico el lugar tradicionalmente concedido a la memoria rosaliana y la pervivencia en ese lugar del culto mortuorio a su figura.

6 Véase el espacio concedido a la Casa de Shelley y Keats en el sitio italiano de la Associazione Case della Memoria: <<https://www.casedellamemoria.it/it/le-case-associate/john-keats-e-percy-bysshe-shelley.html>> (consulta: 26/10/2018).

7 Para la historia de la Casa da Matanza y de sus usos, tanto en vida de Rosalía de Castro como póstumos, véanse Miguélez Carballeira (2014) y Cabo Aseguinolaza (2018).

Hacia una Rosalía masiva: declinaciones del mito en tiempos del neoliberalismo

El año 1985 supuso, sin duda, un punto de inflexión en la reactivación social de la memoria rosaliana en Galicia. La efeméride de la muerte de la escritora sirvió como el principal catalizador de una serie de alianzas que afectarían de modo decisivo al vínculo entre el Patronato Rosalía de Castro, las emergentes instituciones autonómicas —entre ellas, el Consello da Cultura Galega— y las académicas —fundamentalmente la Universidad de Santiago de Compostela—. El principal fruto de esa alianza fue la celebración del I Congreso Internacional sobre Rosalía de Castro e o seu Tempo, un evento decisivo en el proceso de actualización disciplinar e internacionalización de los estudios rosalianos, pero que sorprendentemente no generó una iconografía propia.

Resulta interesante comparar la sobriedad visual de este I Congreso con su segunda edición, celebrada al hilo del sesquicentenario de los *Cantares gallegos* en el año 2013 en el Consello da Cultura Galega. También organizado en colaboración con la USC y la Fundación Rosalía de Castro, en este caso el cuerpo *abhumano* de Rosalía de Castro volvía a experimentar otra mutación. El logo del encuentro (fig. 4) era una mujer literalmente despeinada, que intenta traducir al régimen visual el lema del congreso (“Rosalía de Castro no século XXI: unha nova ollada”), y en donde percibimos de nuevo la coexistencia, en una misma figura, de distintas capas de memoria. A la superposición de las imágenes de Louis Sellier y Antonio Portela —convenientemente analizada por Pereira (2014) y presente en el célebre sello de 500 pesetas con su efigie—, cabe ahora añadir una capa más, que resulta del diálogo del retrato del CCG con la Rosalía warholizada de la empresa Rei Zintolo.

La estampación, en soporte textil, de una Rosalía pasada por Warhol (fig. 5) es sin duda la imagen que mejor ilustra el proceso contemporáneo de conversión de la figura rosaliana en objeto de consumo. El propio nombre de la empresa, vinculado a una leyenda de mouros, revela una de las características más distintivas de la marca Rei Zintolo, particularmente implicada en la producción de valor económico a partir del patrimonio cultural. Para ello sus diseñadores han emprendido una lectura en clave modernizadora de algunos de los iconos de la identidad gallega, desde la gastronomía

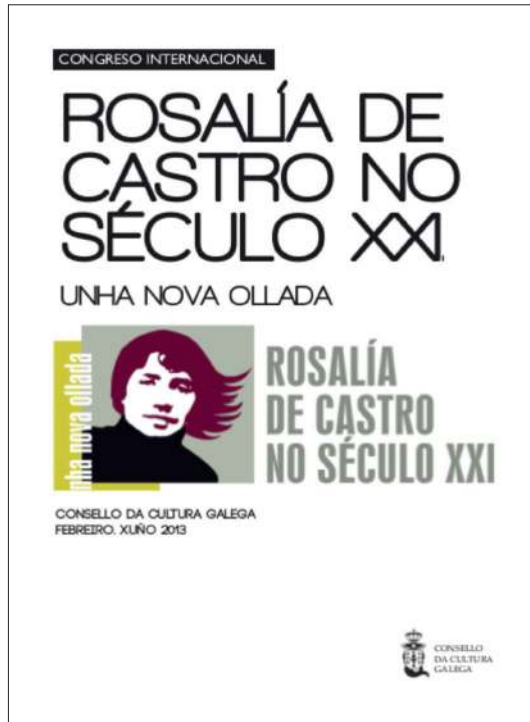


Figura 4

al narcotráfico —uno de sus últimos diseños textiles juega de hecho con ambos referentes, al hilo de la operación Nécora—. Pero sin duda el buque insignia de la compañía sigue siendo su Rosalía pop, creada en el año 2004 (Pereira 2014: 185), solo un año después del origen de la marca, y que se agotaría rápidamente del stock. Pese a la resistencia inicial de los diseñadores, acaso temerosos de que la fama de la imagen acabase por devorar la marca, la camiseta ha sido recientemente reeditada en distintas tallas y modelos. A mayores de la prenda, la imagen figura despiezada en una trilogía de tazas, en una carpeta y una carcasa de teléfono móvil, y, con algunas alteraciones de color en el diseño original, Rosalía deviene asimismo una suerte de Marilyn Monroe en el modelo Rosalín, un cojín que la representa con un lunar en el rostro.

La Rosalía warholizada ha dado lugar a un modelo de representación visual donde el galleguismo coexiste en una relación en



Figura 5

aparición ideológica pero no siempre estéticamente tensa con el neoliberalismo cultural. Este tipo de contradicciones se manifestaron de un modo muy gráfico en acciones culturales como el reciente Festival Rosalía, celebrado por segundo año consecutivo en septiembre de 2018, y que surge como fruto de una colaboración entre la Deputación da Coruña, la Fundación Rosalía de Castro y el Concello de Santiago de Compostela⁸. En esta ocasión, la imagen del Festival fue diseñada por MAOS Innovación Social, una marca de *briefing* que ha consumado la penúltima mutación del cuerpo rosaliano. El heterónimo o avatar (Labrador 2010) es, en este caso, el de una superheroína que vuelve ideológicamente equivalentes el cuerpo social gallego y el cuerpo fantástico de Rosalía, acentuando sobre cualquier otra clave la lectura feminista y la nacional y eligiendo a la infancia como target. Actualmente la infancia es uno de los públicos

8 Actualmente en manos del movimiento municipalista de las Mareas, cuyo pleno propuso hace dos años rebautizar el aeropuerto de Lavacolla como aeropuerto Rosalía de Castro, iniciativa que fue recibida con entusiasmo por todos los sectores de la sociedad gallega, y suscrita por AENA, pero que hasta el momento no se ha hecho efectiva.

más codiciados para las industrias culturales, sobre todo si tenemos en cuenta que cualquier espectáculo dirigido a los niños implica asimismo contar con la presencia de los padres.

La tendencia afecta asimismo a otros objetos de consumo como los libros, toda vez que el mercado editorial está encontrando, desde hace unos años, un importante reflote en este ámbito. La cuestión adquiere tintes específicos en Galicia, donde la industria editorial, muy determinada por las políticas de subvención surgidas desde la implantación de la enseñanza de la lengua gallega en el sistema público, ha concedido especial privilegio a la literatura infantil y juvenil sobre otras modalidades. Si antes observábamos los efectos del énfasis en una “Rosalía alegre”, el sector del libro permite constatar una clara tendencia a la infantilización de la figura de Rosalía de Castro. El fenómeno se verifica en libro-discos como *Rosalía pequeniña* (Galaxia), en colaboración con la cantante Uxía, o en propuestas como *A miña primeira Rosalía* (Xerais), *Adiós ríos, adiós fontes* (Baía), *Rosalía de Castro. Escolma poética* (Faktoría K) o *Miña casaña, meu lar* (Tambre), cuyas imágenes de cubierta ofrecen distintas versiones de la autora, representada como si fuese una adolescente o una niña.

El mismo proceso es el que subyace a la producción visual del mencionado Festival Rosalía. En este caso, la imagen (fig. 6) es la de una chica con la que, como si fuese Pipi Calzaslargas o Lady Bug, los niños —y sobre todo las niñas— del año 2018 pueden aspirar a identificarse en proyecciones futuras o imaginarias de sí mismas. La idea de Rosalía forjada por MAOS Innovación Social no puede entenderse, de hecho, sin tener en cuenta determinados precedentes relacionados con el consumo masivo de ámbito global, en donde la figura de la superheroína (“Unha cultura con superpoderes”, reza el lema del Festival) ha devenido en epítome de un nuevo feminismo. Así se verifica, por ejemplo, en fenómenos como la reedición del ensayo de Elisa McCausland sobre *Wonder Woman*, traducido el año pasado en oportuna coincidencia con el estreno mundial de la película homónima y que circula en español bajo el significativo subtítulo de *El feminismo como superpoder*. Pero podríamos referirnos también al reciente estreno de la segunda parte de los *Incredibles* de Pixar, protagonizada por una heroína que debe abandonar el nido familiar para vencer a las fuerzas del mal, dejando al marido a cargo de la crianza de su prole, y que ha sido presentada a los medios como la versión más feminista de la saga.



Figura 6

Son varias las transformaciones que, con respecto a la iconografía precedente, ha experimentado la superheroína rosaliana. Con respecto a la serie de imágenes que culminan en la Rosalía warholizada, esta conserva el pelo rizado y corto, acaso el elemento corporal más emblemático en sus representaciones físicas, y que revelan el carácter ciertamente fundacional de la ya examinada reliquia del rizo. Mención aparte, en cuanto a los trazos innovadores, merece el antifaz rojo, que añade un plus transgresor a la figura, al

tiempo que la enlaza con la genealogía del feminismo mediático de la cuarta ola, con heroínas de carne y hueso como las activistas de FEMEN o las activistas encapuchadas del grupo Pussy Riot. Otro elemento destacable es la estrella, que un poema del gallego Curros Enríquez había colocado en su frente —“ai, dos que levan na fronte unha estrela”, había escrito en su poema “A Rosalía”, compuesto no por casualidad con ocasión del traslado de sus restos mortuorios— y que MAOS sitúa estratégicamente en el cinturón. La estrella constituye un indudable guiño a la estreleira, versión de la bandera gallega que, a partir de un diseño inicial de Castela, fue popularizada en los años sesenta por el partido de filiación comunista Unión do Povo Galego, a imitación de la “estrella solitaria” de la bandera de Cuba. Pero, en un giro propio de lo que Guy Debord había denominado sociedad del espectáculo, toda esta superposición de símbolos históricos de la izquierda es puesta al servicio del consumo. No es una exageración, pues al margen de un ciclo de conciertos, lo más sustancial del Festival Rosalía era una feria de productos textiles y gastronómicos que —al amparo de un propósito, sin duda loable, de dignificación de la cultura tradicional gallega— consumaba la definitiva mercantilización de la imagen de la escritora.

Para referirse al proceso de santificación de Rosalía de Castro en el paso del siglo XIX al siglo XX, el historiador Barreiro Fernández ha hablado de una “derivación del mito [de Rosalía] hacia el culto [a Rosalía]” (Barreiro 2013: 458). Pero como hemos visto, el siglo XXI ha convertido el culto religioso en un culto al consumo cultural, en gran medida disparado por la iconicidad de la camiseta de Rei Zintolo y los usos públicos a los que esta imagen remozada ha dado lugar. El proceso ha afectado incluso a la denominada ruta rosaliana, surgida en los años cuarenta del pasado siglo como camino de peregrinación casi religiosa en torno a ciertos lugares de memoria, y que en la actualidad, según un proyecto presentado por varios ayuntamientos gallegos en FITUR, está siendo rediseñada de acuerdo con los estándares del turismo contemporáneo (López 2018). De la mitificación popular al culto religioso, y del culto religioso al icono masivo u objeto de consumo, la figura *abhumana* de Rosalía de Castro parece importar solo en la medida en que sirve como blanco o proyección de ciertos ideales abstractos que cobran cuerpo únicamente en la realidad del consumo.

Usos contrainstitucionales de Rosalía de Castro. Una cultura memorial de vida

La pregunta que abría este capítulo era cómo una niña podía llegar a tenerle miedo a una escritora. Sin embargo, a la luz de estas líneas, acaso lo verdaderamente extraño sería no dejarse asustar por quien comparte con ciertas figuras sagradas el atributo de estar en todas partes y en ninguna, y con las divas del pop, el brillo mediático y la máxima atención de la audiencia. Al igual que en la célebre carta robada del cuento de Edgar Allan Poe, lo gótico en las representaciones visuales de la autora emana del hecho de que está oculta en la medida en la que ha quedado completamente expuesta. Citando al pintor Paul Klee, Gilles Deleuze pudo afirmar que “El pueblo falta”, y lo mismo podríamos afirmar de Rosalía de Castro. El gesto *abhumano* de museificar los vestigios de su cuerpo como si fuesen reliquias no es, si se piensa bien, tan distante del régimen escópico de la posmodernidad, que o bien la infantiliza para convertirla en objeto de consumo —al tiempo que no presta la debida atención a los niños como sujetos de producción de su imagen— o bien la convierte en superheroína al servicio de un *ethos* nacional.

El cuento está a punto de terminar, y no puedo evitar darle un final feliz. Hace un par de semanas estuve con la niña y la invité a dibujar su propia Rosalía de Castro. En el retrato había elementos icónicos como el pelo o los labios, pero también un rasgo relativamente innovador con respecto a la iconografía previa: una serie de libros en las manos (fig. 7), cuyo significado en seguida me aclaró. Lo que ella no podía sospechar es que hace algo más de cien años otros niños gallegos contribuyeron a financiar un monumento en el que también figuraban menciones explícitas a sus libros *El caballero de las botas azules*, *Cantares gallegos*, *En las orillas del Sar* y *Follas novas*. Se trata de la estatua de Rosalía de Castro en la Alameda compostelana (fig. 8), erigida en el año 1916, y acaso uno de los pocos lugares de memoria originariamente contrainstitucionales en la tradición iconográfica examinada. Como documenta una noticia de *El Diario de Galicia*, publicada el 25 de julio de 2017, el proyecto corría el peligro de quedar abandonado debido a la incuria con la que había sido recibido por parte de los poderes públicos, hasta que el maestro y emigrante republicano don Vicente Fraiz Andón decidió hacer una cuestación entre los estudiantes. Además de los libros, en el monu-



Figura 7

mento aparecen esculpidas imágenes que, como la del joven *gaitero* que posa su cabeza en la mejilla de su enamorada, parecen salidas de las páginas de la poesía rosaliana en lengua gallega.

El vínculo de la estatua con América queda puesto de relieve por medio de la elección de dos estrofas de “Adiós ríos, adiós fontes”, uno de los cantares de Rosalía de Castro más ligados a la memoria de la emigración. Con el tiempo, el conjunto escultórico fue dotado de distintas placas llamadas a añadir capas sucesivas a la memoria emigrante. Entre ellas destacan la de la Unidad Gallega de Nueva York, el Centro Santiago de Compostela de Buenos Aires (1934), la Peña Gallega Manuel María de Santa Fe (1959) o el Centro Gallego de Puerto Rico (1965). Todas estas menciones reconocen una historia no del todo oculta, pero que en buena medida debe ser



Figura 8

descifrada en su verdadero alcance. Se trata de una historia en la que la comunidad migrante o exiliada, incluidos los emigrantes retornados como Fraiz, sostienen utópica y materialmente los proyectos del galleguismo (Vidal 2016), tal y como volvería a confirmarse en la campaña para la recaudación de fondos que harían posible la primera restauración de la Casa da Matanza (Miguélez-Carballeira 2014), una obra tan lejana, no solo en el tiempo, a los modernizadores proyectos museográficos emprendidos en los últimos años por la Casa-Museo.

Este proceso de diálogo, no exento de tensiones, entre la Galicia americana y la denominada Galicia territorial hubo de traducirse en pactos estratégicos que a menudo disimulaban la verdadera aportación —tanto económica como ideológica— de esta comunidad afectiva (Rosenwein 2006) a la preservación de la memoria de Rosalía de Castro. El monumento contra-institucional demuestra, en suma, que la memoria rosaliana nunca fue consensual, sino forjada de modo dialéctico en un proceso en el cual los valores del catolicismo tradicionalista podían ser reemplazados, aunque fuese ocasionalmente, por los valores laicos y republicanos. El monumento de los estudiantes en la Alameda de Santiago no representa, en suma, a la Rosalía de Castro santa, sino a la escritora. Promotores de un modo de entender la cultura opuesto a las operaciones necropolíticas y/o fetichistas del consumo cultural, los jóvenes escolares sabían entonces, y todavía parecen saber, que la literatura en ningún caso debería de estar reñida con la vida.

Bibliografía

- ALONSO VALERO, Encarna (2010): “Madre Rosalía, ruega por nosotros: géneros, mitos nacionales y literatura”, *Feminismo/s*, nº 16, pp. 65-82.
- ASENSI, Manuel (ed.) (2009): “La subalternidad borrosa. Un poco más de debate en torno a los subalternos”, en Gayatri Spivak. *¿Pueden hablar los subalternos?* Barcelona: MACBA, pp. 9-39.
- BARREIRO FERNÁNDEZ, Xosé Ramón (2012): *Murguía*. Vigo: Galaxia.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (2015): “Memoria, (pos)lugar y biopoder en un thriller literario: *A memoria da choiva*, de Pedro Feijoo”, en Katarzyna Moszczyńska-Dürst y Aránzazu Calderón Puerta (eds.). *Memoria encarnada*. Varsovia: Universidad de Varsovia. En prensa.
- (2018): “A mi morada oscura, desmantelada y fría. Poslugares, estado y literatura: la casa de Rosalía Castro”, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, nº 4, pp. 138-160.
- CLÚA, Isabel (2018): “De Amazonas, serranas y lobas: figuras extremas en la obra de Pilar Pedraza”, ponencia presentada en *Extremas: Figuras de la furia y la felicidad en la producción cultural ibérica y latinoamericana del siglo XXI*. 6-8 de junio. Varsovia: Universidad de Varsovia.
- DIARIO DE GALICIA (1917): “Cómo surgió la idea del monumento a Rosalía Castro”, 25 de julio, p. 7.

- DOVIĆ, Marijan y Jón Karl HELGASON (2016): *National Poets, Cultural Saints: Canonization and Commemorative Cults of Writers in Europe*. Leiden: Brill.
- FRAGA, Xesús (2017): “Visita á Casa de Rosalía: unha viaxe sensorial e literaria ao corazón da autora”, *La Voz de Galicia*, 25 de julio. En: <https://www.lavozdegalicia.es/noticia/cultura/2017/07/25/span-langgl-visita-a-casa-rosalia-unha-viaxe-sensorial-literaria-ao-corazon-da-autoraspan/0003_201707G25P56991.htm> (consulta: 04/04/2019).
- FREUD, Sigmund (1978): *Más allá del principio del placer*. Buenos Aires: Amorrortu.
- GARCÍA CANDEIRA, Margarita (2019): “¿Qué estudiamos cuando estudiamos literatura? El tratamiento curricular de Rosalía de Castro”, *Ocnos. Revista de Estudios sobre Lectura*, nº 18/1, pp. 73-84.
- HURLEY, Kelly (2004): *The Gothic Body: Sexuality, Materialism and Degeneration at the Fin de Siècle*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LA PATRIA GALLEGA (1891): “Acta notarial levantada en el momento de la inhumación de los restos de Rosalía de Castro”, 30 de mayo, pp. 14-16.
- LABRADOR MÉNDEZ, Germán (2010): “La nación y sus heterónimos. Algunas notas sobre neocapitalismo, dispersión y poética a propósito del caso gallego”. Ponencia presentada al Simposio de la Northeast Modern Language Association. New York: University of Buffalo (NeMLA).
- LABRADOR MÉNDEZ, Germán y María do Cebreiro RÁBADE VILLAR (2019): “A memoria alienada. Revolución, biopoder e ecoloxías comuñais en *El primer loco* e ‘El domingo de Ramos’ (1881)”, en *Rosalía de Castro. El primer loco. Cuento extraño*. Santiago de Compostela: Alvarellos, pp. 9-83.
- LAMA, María Xesús (2017): *Rosalía de Castro. Cantos de independencia e liberdade*. Vigo: Galaxia.
- LÓPEZ, Uxía (2018): “Padrón, Ames y Brión convierten en ruta turística los escenarios de la vida de Rosalía de Castro”, *La voz de Galicia*, 20 de enero. En: <https://www.lavozdegalicia.es/noticia/santiago/brion/2018/01/20/padron-ames-brion-convierten-ruta-turistica-escenarios-vida-rosalia-castro/0003_201801S20C6991.htm> (consulta: 18/05/2018).
- MIGUÉLEZ-CARBALLEIRA, Helena (2014): “A casa de Rosalía, a Rosalía da casa: historia, discurso e representación na Casa-Museo Rosalía de Castro”, en Rosario Álvarez Blanco, Anxo Angueira, María do

- Cebreiro Rábade Villar, Dolores Vilavedra (eds.). *Rosalía de Castro no século XXI: Unha nova ollada*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, pp. 219-234.
- PEREIRA BUENO, Fernando (2014): *Rosalía de Castro: imaxe e realidade*. Vigo: Xerais.
- QUEIXAS ZAS, Mercedes (2013): “Rosalía de Castro. Do currículo á aula”, *Revista Galega de Educación*, nº 57, pp. 38-40.
- RÁBADE VILLAR, María do Cebreiro (2018a): “Cuerpos desenterrados: Rosalía de Castro como santa cultural”, *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, nº 36, pp. 16-28. En: <<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/3103/3015>>.
- (2018b): “¿Un asunto de Estado? Usos públicos de la memoria literaria”, *Tropelías Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, nº 4, pp. 161-185.
- ROSENWEIN, Barbara (2006): *Emotional Communities in the Early Middle Ages*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- SANTAMARÍA, Alberto (2018): *En los límites de lo posible. Política, cultura y capitalismo afectivo*. Madrid: Akal.
- VIDAL, Antonio (2016): “D. Vicente Fraiz Andón, ‘el amigo de los poetas’”, *Historia de Deza*, 8 de marzo. En: <<https://historiadeza.wordpress.com/2016/03/08/d-vicente-fraiz-andon-el-amigo-de-los-poetas/>> (consulta: 04/04/2019).

IV
Epílogo

El sueño universal de La Paz

HÉCTOR HERNÁNDEZ MONTECINOS
Pontificia Universidad Católica de Chile

A Jessica Freudenthal, Miguel Pecho
y Francisco Vargas Huaiquimilla

[1]

Acabo de terminar mi último libro de poesía: OIIII. Digo último en las líneas del tiempo de una mano y en la línea de tiempo de mi vida. El proyecto total se llama *Arquitectura de la Mentalidad* y comenzó en 1999. Voy rumbo a Bolivia, a La Paz. Miro las nubes como si fueran años. ¿Qué es terminar una obra? ¿Qué es terminar más que el infinitivo de un infinito? ¿Se puede dejar de escribir como quien deja de acostarse en una cama y cerrar los ojos? Sí, se puede. Una renuncia. Un proyecto de arte. No, de muerte. No, de resurrección.

[2]

El festival al que voy lleva en su nombre las palabras Sudaka y Marika. Me leo. Me llama en su paradoja. Sudaka en Sudamérica y marika como el más y como el menos. Una identidad, pienso. Me escabullo de la trampa, del código de barrotes, del catálogo de igualdades: una fiesta de diferencias sin bailar. Escribir es ser otro, otros, otre-

dades, todos, ninguno. Alguien lucha para que perdamos juntos. Hablo en el Centro Cultural de España contra todo centro, contra toda idea de cultura, contra lo idéntico de lo que no es. Desde ahí me reconozco sudaka y marika. La identidad, como el pueblo, no es sino que ocurre. Solo para pensar, solo para joder, solo en el mundo de las ciudadanías y los contratos.

[3]

Todo lo último tiene que ver con lo primero. No hay otro modo de portar el sopor de la existencia. Estos días he escrito sobre la Atlántida. No como un mundo perdido sino como el continente recobrado. Desde Platón y para muchos no se trata de otra cosa que América. Bolivia en un momento de sus colores pudo ser su capital. Las descripciones geográficas coinciden. La lógica de ciertos mitos. El deseo europeo de que el mundo sea y no sea Europa. Hubo una lengua original, una lengua americana. La poesía de allá, nuestra poesía, es el espíritu de esa lengua: un fósil, una ruina, una luminosa desaparición constante.

[4]

Hago un taller no para escribir sino para pensar la poesía. Separarla del lenguaje y del yo. Recordar su origen pre lingüístico y su regreso. El autor es parte de una red mayor, un punto de conexiones que se desconocen y que se leen solo siendo otro. Inventa quien lee, un género y una escenografía donde se puede ser un objeto de mentira. Un lujo de celulosa. Se va la luz y volvemos a ser materia oscura, información desconocida en el cosmos y el ADN. Escribir no con las palabras sino con el silencio, el ruido, las conjugaciones. La vanidad, la soberbia y el ego de lo absolutamente inútil en un momento de extrema complejidad. Las figuras retóricas son eróticas y los versos cositas en los bolsillos. Todo lo que se pueda aprender por la poesía si no es para la vida es un rotundo fracaso. Salud.

[5]

Conozco cuerpos, siento el peligro. Me arriesgo a una muerte pequeña en largas noches de blanco insomnio. El deseo sobre alguien

como si fuera un libro. Uno sin colores pero al revés. Uno escrito con una tinta que no es del mar. Todo rostro es una página que mira desde la muerte de los objetos. Las palabras y las cosas, bah. Las palabras son las cosas en esos amaneceres. Vasos de agua, camisas, cepillos de dientes, un reloj. Si escribí es porque deseaba que todo fuera la última vez.

[6]

Mi primer libro, *La Divina Revelación*, abre con una cita de Arturo Borda. El genio boliviano autor de *El Loco*. La obra que da inicio a la poesía latinoamericana. Junto a Gamaliel Churata del Perú. Su *Pez de oro*. Ellos y más al sur Pablo de Rokha construyen el siglo xx a patadas. Aún no hay obras más extrañas, indóciles, múltiples que esas. Todo lo que escribimos sigue estando ahí. Cada uno de los libros sobre el *Rig Veda* es el *Rig Veda*. Cada uno de los libros sobre el *Rig Veda* es el *Rig Veda*. Cada uno de los libros sobre el *Rig Veda* es el *Rig Veda*.

[7]

Tengo sueños. Muchos sueños. La altura y la bajeza de estas noches. Veo una iglesia en llamas. Hablo con personas que no conozco. Escribo un texto numerado que leeré en España sin saber lo que es. Me invitan a un valle sagrado. Me dicen que nos juntemos en San Miguel. Es una iglesia en forma de arco. La misma con la que soñé. Exactamente la misma. Una madrugada un tipo se me acerca y habla. Me dice la frase del sueño. La he olvidado pero eran exactamente esas mismas palabras. El valle sagrado se llama Palca y es el corazón de la Atlántida. Un caminante perdido se nos acerca y nos pregunta algo. Me reconoce de un futuro que me paraliza.

[8]

La escritura no es diferente a los sueños. Un punto medio entre la vida y la muerte. Entre el mal y el bien. Entre los otros y el yo. Entre la medianoche y el amanecer. Entre la enfermedad y el veneno. Entre un cuerpo y todos los cuerpos. Entre los kilómetros y las nubes. Entre las botellas de vino y el sol. Entre el nombre de los dioses y su olvido eterno. Entre el aire de las vocales y el ruido de los signos

ortográficos. Entre los accidentes y las líneas imaginarias. Entre los ojos que leen y la luz que se desprende de ellos. Entre los libros y los árboles. Entre los agujeros negros y los coleópteros. Entre tú y yo. Entre la sangre de mis manos y la sangre de mis venas.

[9]

Debajo de la Lengua es el libro del medio. Una poesía con puro mundo interior y exterior: América. A diferencia del primero quise que no hubiese nada de afuera ni nada de mí. La ficción de lo que puede ser todo menos un poema. Intentar escribirlo hasta el límite en casi ochocientas páginas sin que sea nada. El último, el último tomo, el primero en nombrar, es un retorno al mundo interior y exterior pero de un mundo que no es este. Un mundo en el futuro del futuro donde la humanidad es un recuerdo, una duda, una lengua muerta. Ese mundo se llama 47L4N. Como se llamaban las primeras ciudades precolombinas. Como se llamará el continente recobrado.

[10]

El poema y los sueños. El cerebro y el cosmos. Tiempos y lugares donde todo se conecta. Todo se escapa dentro de una huida hacia un comienzo. Una obra como una noche universal: neurogalaxias. Casas celestes donde llegar con las constelaciones en la mano. Casa, cuerpo, cosmos. Todo lo que se repite desaparecerá. Desaparecerá entre millones de repeticiones y millones de desapariciones. Una obra que no repita ninguna de sus palabras y que no sean distintas las unas de las otras. La poesía como habitar y habitarse. Un planeta como un baño con el espejo trizado. Digamos, una arquitectura de la mentalidad.

[11]

Hay fecha de regreso y es otro país. Regreso a un mundo que viene de otro mundo. Mi avión partió hace dos días. Mi avión ya no es mi avión sino una ráfaga eléctrica. Mis amigos se despiden, se recordarán, ya se fueron. La soledad del primer hombre. Conformarse que la realidad será siempre más que todos los poemas. No hay libro que detenga las horas, los días, los siglos. Una noche más en una

habitación que sabe como toda la humanidad. Comienzo a escribir con unas palabras que vi en un sueño. El sueño universal de La Paz.

[12]

Epílogo. Granada, España. Anoche tuve otro sueño. Cuando lo encuentre les contaré.

AUTORAS Y AUTORES

Ben Bollig es catedrático de Literatura Latinoamericana en la University of Oxford. Sus libros incluyen *Politics and Public Space in Contemporary Argentine Poetry: The Lyric and the State* (2016); *Modern Argentine Poetry. Displacement, Exile, Migration* (2011); y la traducción *The Foreign Passion*, de Cristian Aliaga (2016). Es coeditor de *Journal of Latin American Cultural Studies*.

María José Bruña Bragado es profesora titular en la Universidad de Salamanca. Especialista en literatura del Cono Sur de los siglos xx y xxi, ha publicado varios libros, artículos y estudios críticos sobre narrativa y poesía argentina, uruguaya y chilena. Su trabajo más reciente es la edición y coordinación de *Ida Vitale: la escritura como morada*, volumen colectivo para la colección *Escritores del Cono Sur* de la Universidad de Sevilla.

Vicente Cervera Salinas es catedrático de Literatura Hispanoamericana, especialista en la obra de Jorge Luis Borges, el ensayo hispanoamericano y las relaciones entre poesía y filosofía. Ha editado a Pedro Henríquez Ureña, George Santayana o Virgilio Piñera y ha dirigido proyectos de investigación sobre la revista *Sur*. Premio Nacional de Ensayo de la editorial Anthropos, fue presidente de la AEELH y director de la colección *Signos*, edit.um, con sello de FECYT. Como poeta es autor de cuatro colecciones, habiendo reeditado recientemente la primera, *De aurigas inmortales* (2018).

Berta García Faet es autora de los libros *Los salmos fosforitos* (2017), Premio Nacional de Poesía Joven “Miguel Hernández” 2018; *La edad de merecer* (2015), traducido al inglés, por Kelsi Vanada, con el título de *The Eligible Age* (2018); y otros cuatro poemarios, reunidos en *Corazón tradicionalista: Poesía 2008-2011* (2017). Ha traducido *Aquest*

amor que no és u / Este amor que no es uno, de Blanca Llum Vidal (2018) y *Todos los ruiditos: antología de poesía Alt Lit* (2018).

Victoria Guerrero Peirano es poeta, profesora y activista feminista. Recientemente ha publicado el ensayo híbrido *Y la muerte no tendrá dominio* (2019), *Diario de una costurera proletaria* (2019) y la reedición, en España, de su poemario *Berlin* (2019). Investiga en temas de poesía, género y memoria. Ejerce la docencia en la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Gustavo Guerrero es profesor de Literatura Hispanoamericana contemporánea en Cergy-Paris Université y editor de la casa Gallimard para el área hispánica. Entre sus publicaciones se cuentan *Teorías de la lírica* (1998) y *Cuerpo plural, antología de la poesía hispanoamericana contemporánea* (2010). Es codirector del proyecto internacional *Online Critical Compendium of Lyric Poetry (2020-2024)* financiado por el Fondo Nacional Suizo de Investigaciones Científicas (FNS).

Jenny Haase enseña Literaturas Hispánicas en la Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg y la Humboldt-Universität zu Berlin. Se doctoró con una tesis sobre narrativa de la Patagonia [*Patagoniens vielflochtene Erzählwelten. Der argentinische und chilenische Süden in Reiseliteratur und historischem Roman (1977-1999)*, Tübingen 2009]. Entre sus enfoques de investigación figuran la literatura y el cine hispanoamericanos y españoles de los siglos xx y xxi, y el Siglo de Oro, con especial enfoque en la poesía, los nuevos materialismos, los estudios postseculares, los estudios de género y la ecocrítica.

Héctor Hernández Montecinos es licenciado en Letras, doctor en Filosofía mención Estética y Teoría del Arte (Universidad de Chile), y en Literatura (Pontificia Universidad Católica de Chile). A los 19 años recibió el Premio Mustakis a Jóvenes Talentos. A los 29, el Premio Pablo Neruda. Ha sido becario del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, de la Fundación Pablo Neruda, de la Fundación Andes, del FONCA (México), la AECID (España) y de Conicyt. Su proyecto de poesía-novelas, *Arquitectura de la Mentalidad*, está conformado por *La Divina Revelación* (1999-2011), *Debajo de la Lengua* (2007-2009) y *OIII* (2012-2019). Publicó sus novelas-ensayo sobre el quehacer poético: *Buenas noches luciérnagas* (2017) y *Los nombres propios* (2018).

Luciana di Leone es profesora adjunta de Teoría Literaria (Universidade Federal de Rio de Janeiro) desde 2014. Licenciada en Letras (Universidad de Buenos Aires) y doctora en Literatura Comparada (Universidade Federal Fluminense), publicó, además de diversos artículos en revistas especializadas sobre poesía contemporánea, los libros *Ana C.: as tramas da consagração* (2008) y *Poesia e escolhas afetivas: escrita e edição de poesia contemporânea* (2015). Coordina el Laboratorio de Teorías y Prácticas feministas (Programa Avançado de Cultura Contemporânea-Universidade Federal de Rio de Janeiro).

Marta López Vilar es profesora del Departamento de Estudios Románicos, Franceses, Italianos y Traducción, en el área de Filología Catalana, de la Universidad Complutense de Madrid. Su campo de investigación es la poesía catalana del xx y xxi, y la novela catalana contemporánea escrita por mujeres, con especial atención a autores como Carles Riba, Aurora Bertrana, Agustí Bartra, Mercè Rodoreda o Susanna Rafart.

Erika Martínez es poeta y doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Granada. Entre 2010 y 2012 investigó con un contrato postdoctoral en Sorbonne Université. Es autora del libro *Entre bambalinas: las poetas argentinas tras la última dictadura* (2013) y de numerosas publicaciones científicas sobre poesía y aforismo en español de los siglos xx y xxi. Actualmente es editora jefa de la *Revista Letral* y trabaja como contratada Ramón y Cajal en el Departamento de Literatura Española de la Universidad de Granada. Ha publicado tres libros de poemas y uno de aforismos en la editorial Pre-Textos.

Gracia Morales Ortiz es doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Granada, donde trabaja como profesora titular. Su labor investigadora se centra en la literatura hispanoamericana contemporánea; en los últimos años se ha especializado en el género teatral. Pertenece al proyecto de investigación *Letral* y al grupo “Literatura y culturas hispanoamericanas”. Es también dramaturga y poeta.

Julio Prieto es profesor de Literatura Española e Hispanoamericana en la Universidad de Potsdam. Se doctoró en Filosofía y Letras por la Universidad de Nueva York y ha impartido seminarios como profesor invitado en las universidades de Princeton, Heidelberg, París VIII, São

Paulo y Pontificia Universidad Católica de Lima, entre otras. Ha publicado varios libros de poesía y numerosos ensayos de crítica literaria y cultural. Entre sus publicaciones más recientes cabe destacar: *De masa menos / Bilingües* (aforismos y poemas, 2013), *Marruecos* (poemas, 2018), el volumen *Poéticas del presente: perspectivas críticas sobre poesía hispánica contemporánea* (2016), y el ensayo *La escritura errante: ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica* (2016, Premio Iberoamericano LASA 2017).

María do Cebreiro Rábade Villar es profesora de Teoría de la Literatura y Literatura comparada en la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago de Compostela. En la actualidad, sus principales líneas de investigación son la teoría y la historia de los afectos y el estudio de la obra de Rosalía de Castro, temas que han sido objeto de capítulos de libro y artículos en revistas como *Bulletin of Hispanic Studies*, *RILCE*, *Revista de Literatura*, *Romance Notes*, *Hispanófila*, *Revista de Estudios Hispánicos*, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* o *Revista Hispánica Moderna*.

Sergio Raimondi es profesor de Literatura Contemporánea en la Universidad Nacional del Sur desde 2002. Publicó *Poesía civil* (2001) y un adelanto de *Para un diccionario crítico de la lengua* (2012), proyecto en el que sigue trabajando. En 2019 se editó su discurso *Problemas de escribir una oda al océano Pacífico*. Recibió las becas Guggenheim (2007) y Künstlerprogramm DAAD (2018).

Álvaro Salvador Jofre es poeta y catedrático de Literatura Hispanoamericana y Española. Ha sido profesor en distintas universidades norteamericanas como Dartmouth College, University of California o University of Washington. Desde 1978 a 1984 fue director del Aula de Poesía de la Universidad de Granada y de 1989 a 2000 director del Seminario de Estudios Latinoamericanos. Asimismo, desde su fundación, ha sido miembro de la Junta Directiva de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos. Ha publicado diez libros de poemas. Entre ellos, *La canción del outsider* (2009, Premio Generación del 27) o *Un cielo sin salida* (2020).

Magda Sepúlveda Eriz es académica titular de la Facultad de Letras de la Universidad Católica de Chile. Es editora del volumen colectivo *Chile urbano. La ciudad en la literatura y el cine*. Su libro monográfico *Ciudad quiltra. Poesía chilena (1973-2013)* obtuvo el premio Creación del Ministerio de

las Artes y las Culturas. Su último libro, *Gabriela Mistral. Somos los andinos que fuimos*, fue seleccionado por el Programa de Adquisición de Autores Nacionales del Estado de Chile para ser repartido en las bibliotecas públicas del país. Ha dirigido importantes proyectos financiados por la Agencia de Investigación de Chile (ANID).

Almudena Vidorreta es doctora en Filología Española por la Universidad de Zaragoza y PhD en Latin American Cultures por la City University of New York. Ha desarrollado su docencia e investigación en la Universidad de Zaragoza, Lehman College y Fordham University, así como en el programa de traducción de Hunter College. En la actualidad es profesora de Lengua y Literaturas Hispánicas en Haverford College.

