

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

*En busca de una voz propia:
la poesía erótica de Coral Bracho y Silvia Tomasa Rivera*

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN LETRAS MEXICANAS

PRESENTA:

ALMA DELIA HERNÁNDEZ PRIEGO

Tutor: Dr. Juan Antonio Rosado Zacarías

México, D.F.

2010



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Esta investigación de posgrado no podría haberse realizado sin el apoyo que la Dirección General de Estudios de Posgrado de la UNAM me concedió al otorgarme una beca completa durante los cuatro semestres que duró la maestría.

A Juan Hernández y Lucía Priego, mis padres, por su generosidad e incondicional apoyo. A mis hermanos Jorge Alberto, Claudia, Juan José y Mónica, siempre a mi lado. A Eduardo mi amor siempre.

A todos mis profesores de la maestría que me compartieron sus conocimientos sin reservas y me abrieron un mundo. Para ellos mi más sincero agradecimiento.

Gracias a mis amigos que siempre han estado conmigo y me han alentado en todo momento, los quiero.

ÍNDICE

Introducción.....	1
<i>Capítulo I: Las mujeres toman la palabra.....</i>	14
<i>Capítulo II: Delimitación del concepto erotismo.....</i>	45
<i>Capítulo III: El erotismo en la poesía de Coral Bracho.....</i>	57
<i>Capítulo IV: El erotismo en la poesía de Silvia Tomasa Rivera.....</i>	94
Conclusión.....	136
Fuentes de consulta.....	145

INTRODUCCIÓN

Llegué a la poesía tras convencerme que los otros caminos no son válidos para sobrevivir.

ROSARIO CASTELLANOS

*Porque no sé qué hacer con tanto gesto tuyo,
tanta mirada tuya en mis palabras,
escribo*

CORAL BRACHO

Escribo lo que me va dictando mi corazón y mi conciencia, y como parece que el corazón y conciencia de los hombres mira en una misma dirección, de pronto pueden identificarse con mis versos...

SILVIA TOMASA RIVERA

Una experiencia estética

A lo largo de la historia literaria, la presencia femenina ha tenido una enorme importancia, aunque, por diferentes y numerosos motivos históricos y culturales, había sido poco destacada, precisamente porque no había sido muy prolífica; sin embargo, de mediados del siglo XX a principios del XXI, su presencia en el ámbito literario, y más específicamente en la poesía, ha aumentado y a la par ha sido mayormente estudiada.

Se puede constatar cómo su presencia y su obra han adquirido relevancia en el ámbito literario y también se confirma cómo, por medio de la escritura, poco a poco la mujer se ha descubierto a sí misma. La imagen que ella tenía de su

cuerpo ha cambiado considerablemente, pues de ser depositario de los placeres de los hombres o de concebirse como simple incubadora, ahora se le ha relevado, se le ha manifestado como fuente de erotismo, y esa revelación ha decidido compartirla de una manera estética por medio de su escritura. Muchas de esas mujeres han elegido que sea por medio de la poesía, y en particular por medio de la poesía erótica. A este respecto, Carmen Villoro dice, en su antología *Mujeres que besan y tiemblan*, que “la poesía erótica es aquella que trasciende la experiencia sexual para convertirla en experiencia estética” (2000: 17).

En las últimas décadas, la poesía erótica femenina ha sido muy prolífica; podría decir que el auge comienza con las poetisas nacidas en los años 40, incluso un poco antes como Angelina Muñiz-Huberman (1936), Gloria Gervitz (1945), Elsa Cross (1946), Mónica Mansour (1946), sólo por mencionar algunas, sin dejar de lado, claro, sus antecedentes más inmediatos en Pita Amor (1918), Emma Godoy (1918), Rosario Castellanos (1925) y Enriqueta Ochoa (1928), y continúa en afortunado crecimiento con Coral Bracho (1951), Iliana Godoy (1952), Myriam Moscona (1955), Verónica Volkow (1955), Sabina Berman (1956), Kyra Galván (1956), Nelly Keoseyán (1956), Silvia Tomasa Rivera (1956), María Baranda (1962), Raquel Huerta (1963), Enzia Verduchi (1967), entre muchas más.

Se podría hablar de una sensibilidad femenina que siempre ha existido, sólo que, al paso de los años, esta sensibilidad, vertida con una gran sensualidad y sazónada con un abierto erotismo, es expresado de manera más libre, más abierta y gozosa, puesto que en su escritura se transmite el disfrute de la sexualidad en el momento en que se “celebra el cuerpo del amado”. Sin embargo, no se trata de la sensibilidad que “pretende” entrenar la novela “rosa” o la banalidad de las “revistas para mujeres”; no es esa que apela a la tontería y al lugar común. Se trata, sin duda, de aquella sensibilidad femenina recuperable que es cultivada,

refinada, estudiada, literaria, y puede ser privilegio de todos. Esto es expuesto en palabras de María Luisa “La China” Mendoza, autora de *Ojos de papel volando*, las cuales nos ofrecen una visión sin sentimentalismos a la par que nos habla del verdadero oficio que representa la escritura:

Ser mujer es un oficio de reto a cada minuto. Y ser escritora es una manda inacabable, peor que ir a Chalma desde el momento en que se nace y hasta que se muere. Porque lo que concede el hecho de ser escritora, y mujer, es la soledad, la pobreza, la envidia. Y la constatación de que se carece de las virtudes de los altos ejecutivos amafiados para poder ser aceptada entre los consagrados, los que exigen arrodillamientos a su paso.

¿La sensibilidad? Ésa viene con la mujer: es el desgarramiento, el dolor, el llanto, la intuición del desdén y de la inmadurez del compañero y de las espaldas sin alas de las mujeres (1983: 76).

Hablar de sensibilidades por ser mujer puede incluso remontarnos a los siglos XVIII y XIX, cuando ellas sólo “escribían poemas y tocaban el piano”, por ello es oportuno resaltar que escribir no es territorio hormonal, pero sí cultural, pues en las diversas creaciones está presente lo geográfico, lo social, lo biológico, etcétera.¹ Muchos críticos, escritores y, desde luego, lectores, han optado por concentrarse en ese cuerpo de la escritura y dejar de lado la polémica, para dar paso al goce de la obra, puesto que, siendo objetivos, todo determina al escritor, sea mujer u hombre, y ello se refleja en la manera de relacionarse con el lenguaje

¹ Con respecto a este debate que siempre se suscita, referiré esta opinión de Katharine Mackinnon: “Nuestro alegato no es la diferencia de género sino *la diferencia que significa el género, el sentido social impuesto sobre nuestros cuerpos* [...] La igualdad es una equivalencia, no una distinción, y el sexo es una distinción” (*Feminism Unmodified. Discourses on Life and Law*, Cambridge: Harvard, University Press, 1987, pp. 23-24 en Castro-Klarén, 2003: 154).

y en su conformación para realizar una obra literaria. Ambos géneros pueden traer a la escritura todo aquello que los aqueja, que los aflige, que los condiciona: sus sentimientos, sus traumas, sus miedos, sus alegrías, sus deseos; en una palabra, lo que los ha conformado como personas.

Bárbara Jacobs cree en las diferentes sensibilidades y conceptualizaciones de los hombres y las mujeres, pero asegura que “las diferencias son individuales y no obedecen únicamente a una diferencia sexual”. Lo que interesa es la escritura, la obra en sí, mas no si ha sido escrita por un hombre o por una mujer, por lo que en este estudio no me involucraré en un debate estéril. Al respecto, leamos la opinión de Sara Sefchovich, quien, aunque en esta cita habla también de la crítica, lo hace respecto del tema que se ha puesto sobre la mesa:

la crítica, [...] es un instrumento para el análisis [...] que no se puede constituir en juicio valorativo absoluto ni universal y mucho menos conformar a la conveniencia o al gusto individual. No se trata de hacer una crítica literaria particularista que justifique cualquier escrito de mujeres por el hecho de serlo, pues en el análisis, como en el placer de la lectura, no hay masculino ni femenino, negro o blanco, sino buena literatura (1983: 19).²

Hay toda clase de combinaciones posibles, de grado y de índole, en las que intervienen factores genéticos, sociales, psicológicos, culturales, económicos, geográficos, históricos, pero todo ello son diferencias individuales y no

² Y la misma autora nos reitera de manera muy inteligente que “hay buena y mala literatura y no podemos permitirnos la complacencia” (Sefchovich, 1983: 22), opinión con la cual coincido plenamente.

simplemente de género. Mercedes Iturbe, narradora, destaca la propia experiencia:

O ahí tenemos también a Clarice Lispector, una de las grandes escritoras del siglo XX de literatura femenina, pero ante todo de literatura a secas. Lo importante es buscar expresar la propia experiencia, lo que se tiene dentro, y no dar mensajes de tipo femenino (1997: 3).

Siguiendo la idea de Iturbe, Gloria Gervitz insta a seguir ese impulso que todos tenemos y transmitir nuestras ideas, pensamientos, versos o frases:

no importa nada más que ese impulso. No piensas en nadie, ni siquiera en ti. Lo que importa es decir la *cosa* en sí misma. Pero está el cuerpo y todo ocurre ahí, aunque acabe por ser un estado del alma –y eso ocurre cuando escribes– y luego lleguemos a sentir o a creer que sentimos que nuestra alma es tan sólo su más hermoso sueño (1983: 87).

Es cierto que la presencia femenina se ha hecho un lugar en la memoria del quehacer poético, teatral, narrativo y científico, gracias a la calidad y compromiso con su actividad cultural; sobre todo, porque ha desafiado la postura tradicional que se le otorgaba y se ha atrevido a romper el silencio impuesto por años de marginalidad genérica, manifestando sus inquietudes y, lo más importante, que ha sido escuchada.

Si recordamos los discursos teóricos de mediados del siglo XX, constatamos que la mayoría seguía la huella de textos como el de Virginia Woolf, *Un cuarto propio*, de 1928, y *El segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, de 1949. Aunque periódicamente surgieron otras publicaciones que se revelaron en cuanto a crítica feminista, de ellas sólo mencionaré las más significativas, como Monique

Witting, *Les guerrilleres* (1969); Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique* (1974); Luce Irigaray, *Speculum de l'autre femme* (1974) y *Ce sexe qui n'en est pas* (1977); Claudine Herrmann, *Les voleuses de langue* (1976); Hélène Cixous en colaboración con Catherine Clément, *La jeune née* (1975); Rosario Castellanos, *Sobre cultura femenina* (1950) y *Mujer que sabe latín* (1984). Si bien es cierto que a partir de estas obras se examina y se replantea el ser mujer en una sociedad aún patriarcal, también sirven como punto de partida a una nueva crítica y a una nueva visión que ya no sólo se basa en los principios rígidos del feminismo.

Lo que se requiere es leer la escritura del pasado de una manera diferente a como lo hemos hecho, puesto que no se trata de mantener una tradición, como ya lo comentábamos, sino de romper con su poder sobre todas las escritoras, lectoras, críticas.

He decidido abordar, aunque de manera muy breve, este tema, porque durante mi investigación me encontré con algunos estudios que se han restringido a este tópico, y se han quedado muy en la superficie sin ahondar en el valor que posee la obra en sí, más allá de si ha sido escrita por un hombre o por una mujer, por lo que propongo nuevas lecturas, como afortunadamente ya se están haciendo cada vez más, con el fin de profundizar en los textos por la importancia y valía que en sí mismos tienen.

Sin duda, éstas son sólo unas de tantas provocaciones, titubeos, expectativas que causa el binomio mujeres-literatura.³

Regresando al tema central de este trabajo, me interesa enfatizar que estas mujeres escritoras forman parte de una nueva ola de poetas⁴ que hacen lo propio

³ Con respecto de esto, Sefchovich dice: “Ahora exigimos a la literatura de las mujeres lo que tenemos derecho a exigirle: riqueza, ampliación de las dimensiones de la escritura, abrir y estallar la lectura hasta la máxima pluritextualidad” (1983: 20), lo mismo que se exigiría a cualquier escritor de literatura.

y que han conquistado, por fuerza, trabajo y vocación, no sólo una habitación, como lo decía Virginia Woolf, sino escenarios, espacios propios y una nueva posición en las actividades intelectuales, por décadas, exclusivas de los hombres. Todas se proyectan como una intensa luz que cae sobre el gran foro mexicano para iluminar el rostro de personajes cuyas sensibilidades van en búsqueda de la vida, del erotismo y del conocimiento de su propio cuerpo, como al principio mencionaba.

Una nueva generación de poetas: Coral Bracho y Silvia Tomasa Rivera

De dos generaciones de mujeres poetas⁵ (la de los años 50 y 60) surge un crepitar de voces que podría desbordar en dos grandes actitudes: la rebeldía y la imaginación. Mujeres que van en búsqueda de la vida, del erotismo y de la sexualidad, proponiendo el conocimiento y la exaltación de su propio cuerpo y,

⁴ Y como poetas viven, encuentran, son; recordemos lo que dice María Zambrano:

El poeta vive según la carne y más aún, dentro de ella. Pero, la penetra poco a poco; va entrando en su interior, va haciéndose dueño de sus secretos y al hacerla transparente, la espiritualiza. La conquista para el hombre, porque la ensamisma, la hace dejar de ser extraña.

[...]

El poeta no se cuida de hacer el recuento de sus bienes y de sus males; el inventario de su fortuna. Porque el poeta no puede saber quién es; ni sabe siquiera lo que busca. [...] El poeta como no busca, sino que encuentra, no sabe cómo llamarse. [...] se siente vivir en la carne cuando la carne todavía es opaca y no se ha hecho transparente por la luz de la belleza. ¿Cómo llamarse el poeta? Perdido en la luz, errante en la belleza, pobre por exceso, loco por demasiada razón, pecador bajo la gracia.

El poeta es (2005: 59 y 95).

⁵ Cabe destacar que, cuando me refiero a generaciones de poetas me refiero sólo a las décadas en las cuales nacieron, mi intención no es encasillarlas en generaciones literarias, puesto que, pienso, sería casi imposible.

por supuesto, el del ser amado, como una de las tantas vertientes de la poesía escrita por mujeres.

En las poetas de los años 50 y 60 –y las que siguen– percibo una nueva escritura con elementos distintos de aquellos que empleaban las poetas de la primera mitad del siglo XX. Hoy, el discurso poético se ha transformado en todos los sentidos.

Enfocaré el presente estudio en la nueva expresión de la sexualidad de dos mujeres poetas nacidas en los 50. Ambas viven un mismo momento político y un mismo momento histórico, en el que se observa un cambio de mentalidades e incluso una notable transición de la sociedad. Las dos poetas son escritoras en pleno oficio y en continua actividad literaria; ambas han sido y están siendo reconocidas con numerosos premios literarios: Coral Bracho y Silvia Tomasa Rivera.

Ellas han crecido y se han desarrollado en lugares diferentes, una con una sensibilidad urbana y otra que no lo es. Quizá ambas tengan preparación diferente y se hayan desenvuelto en medios distintos, pero finalmente confluyen en muchos puntos.

He elegido a estas dos poetas porque pienso que, dentro de todo el universo de poetas, son las que más destacan por una manera particular de escribir: sus poemas poseen el erotismo en pleno; su manera de exponer la aventura y el encuentro amoroso es exquisita, elegante y sobre todo de una delicada forma literaria; sendas expresiones son ricas en imágenes. Aunque a primera vista se diría que ambas son muy distintas, incluso divergentes, al adentrarnos en su universo poético, esa impresión que nos ha dado el primer golpe de vista muta y pienso que sus diferencias son precisamente las que las acercan, lo cual se verá en los capítulos dedicados al estudio de sus poemas.

Me he dado cuenta de que se trata de un estudio que caerá en tierra fértil, puesto que el interés sobre el tema crece cada vez más. Mi intención es colaborar al estudio de la poesía erótica, puesto que, al emprender esta investigación, me he dado cuenta de que hay poca difusión del fenómeno poético que se está generando. Además, percibimos que la academia carece de estudios sobre la creación poética de escritoras nacidas en los años 50 y posteriores. También he buscado y rastreado bibliografía al respecto, pero me he encontrado con que resulta muy escasa; los estudios son escasos y he hallado realmente pocos artículos publicados en las revistas *Blanco Móvil*, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, *Plural* y *Parque Nandino. Revista de Literatura*.

Antologías como *El cuerpo del deseo. Antología de poesía erótica femenina* de Valeria Manca, publicada por la Universidad Autónoma Metropolitana y la Universidad Veracruzana en 1989; *Mujeres que besan y tiemblan. Antología mexicana de poesía erótica femenina* de Carmen Villoro, publicada por Planeta en el año 2000, y *Los cantos de Minerva; una muestra de la literatura escrita por mujeres en Sonora*, de Guadalupe Beatriz Aldaco, publicada por el Instituto Sonorense de Cultura en 1994, nos dan un amplio panorama de lo que, en este momento tan importante para la poesía femenina, se está realizando en México.

El erotismo en la escritura de las mujeres

Indudablemente, el erotismo es una parte sustancial en la escritura de las poetas de las últimas décadas y cobra mucho más auge con la ola de escritoras nacidas en los 50 y que ya en los 70 han publicado su primer libro.

Mi interés, en esta investigación, es detectar cómo se manifiesta, precisamente, este erotismo; cómo es desarrollada la sensualidad femenina en

algunos poemas de las dos autoras elegidas, y cómo, a través de un proceso largo y difícil, han edificado un discurso que las ha llevado a hacerse de una voz propia.

La sexualidad femenina siempre ha sido un tópico fascinante, ya que, históricamente, ha sido negada y mal representada por identificarse con la pasividad o con el silencio que siempre han estado relacionados con la condición femenina, pues hasta hace algunos años éstos se concebían como elementos indispensables de la feminidad. Esta idea tiene sus orígenes en los albores de la formación de Europa, donde incluso se ha cultivado por siglos. La connotación negativa surge cuando el silencio es impuesto, a la par que puede ser ligado al miedo o a la represión, aunque en otros contextos y enfocándonos a su lado positivo, quizá sólo sea un refugio en busca de la interioridad y el conocimiento de sí mismo.

Quizá la escritura de las mujeres nacidas a mediados del siglo XX y décadas siguientes esté enfocada a transformar ese silencio ¿tradicionalmente impuesto? Probablemente, ellas han querido romperlo y han decidido, gracias al desarrollo cultural y social que en el país se ha vivido y se está viviendo, expresar –por fin– sus inquietudes y sus deseos, y ¡qué mejor manera que a través de su escritura y, específicamente, de la poesía!

Se habla de una poesía erótica, pero ¿hay un erotismo del lenguaje? Desde luego, el lenguaje representa el mundo erótico a través de las mismas palabras, de comparaciones, analogías, metáforas, metonimias, imágenes, sonidos repetidos, etcétera, porque, como afirma Paul Valéry: “La poesía es un durar entre sonido y sentido” (citado por Villoro, 1999: 21).

El poema es un universo animado donde ocurren atracción y repulsión, luchas y uniones, amores y separaciones, al igual que los astros, las células, los átomos y los hombres. Aquella simbolización apolínea de los conocimientos conjugados en relación con el éxtasis dionisiaco constituye el equilibrio perfecto

en que la aceptación del dolor y del placer es imprescindible, como lo que ocurre con la pareja divina Dionysios y Ariana. Según Nietzsche: “Dionysios es la primera afirmación, el devenir, el ser, pero precisamente el devenir que sólo es ser como objeto de una afirmación; Ariana es esta segunda afirmación, Ariana es la novia, el poder femenino amante” (Ramírez, 2003: 152).

Bracho y Rivera manifiestan, a través de su escritura, un conocimiento de sí mismas. Han descubierto el cuerpo como fuente de placer, como depositario de sensualidad y detonante de erotismo: ese cuerpo que habla con todos sus sentidos. Franceso Alberoni (1991: 164) señala que existe una clara diferencia entre cómo percibe un hombre el erotismo y cómo lo vive una mujer, incluso en algunos poemas se habla de una relación con su propio cuerpo y con el cuerpo del amante con una voz que podría pertenecer a un discurso meramente femenino; acaso ¿la manera que las poetisas tienen de concebir el erotismo y de expresarlo en su escritura ha originado que pueda asumirse la existencia de una sensualidad y un erotismo claramente femeninos? Esta interrogante, si es que es así, podrá disgregarse a lo largo de este estudio.

De acuerdo con Bataille, “El erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte” (2003: 15), “es una actividad meramente humana” (2003: 99). La sexualidad es común a los animales sexuados y a los hombres; sin embargo, sólo los hombres han hecho de su actividad sexual un acto erótico expresado de manera abierta en las artes y, en específico, en la literatura. Lo que diferencia el erotismo de la actividad sexual simple es, en primer lugar la imaginación, luego sería una investigación de sí mismos o una búsqueda psicológica –a través de ésta– independiente de la finalidad natural de la sexualidad que es la reproducción.

En los poemas de Bracho y de Rivera este fin natural de la sexualidad quedó de lado: se manifiesta un disfrute, un goce de una profunda sensualidad que da paso a una sexualidad plena y a un vivo erotismo.

Con el descubrimiento de su erotismo y la liberación de la mujer, van de la mano los rasgos estilísticos que ambas poetisas emplean para llevar a cabo dicha tarea. Susan Sontag afirma: “En lugar de una hermenéutica, necesitamos un erotismo del arte” (Ramírez, 2003: 83).

* * * * *

En los tres apartados anteriores se ha proporcionado un panorama general de lo que estudiaré y de lo que trataré de responder en esta investigación. Para llevar a cabo dicho objetivo he estructurado este trabajo en cuatro capítulos, que describiré brevemente a continuación.

En el primer capítulo, se ofrecerá un panorama muy general sobre las mujeres que escriben en Hispanoamérica. Daré una especie de mapa literario donde aparecerán algunas de las principales escritoras de mediados hasta finales del siglo XX, para luego detenernos en algunas escritoras mexicanas. Indudablemente nos hemos limitado a este periodo por motivos prácticos y porque la orientación de mi estudio lo exige, aunque bien sabemos que la producción de las mujeres escritoras es innumerable, tanto en Hispanoamérica como en México.

En el segundo, daré un panorama muy general sobre el erotismo y cómo éste ha sido parte fundamental de la poesía y de la literatura en general, pero, sobre todo, me dedicaré a delimitar el concepto y a exponer mi postura, señalando desde cuáles parámetros partiré para analizar los poemas.

En los dos últimos capítulos, se estudiarán los poemas de Coral Bracho y de Silvia Tomasa Rivera. En ellos apreciaremos cómo se concibe el cuerpo, tanto del amado como de la amante; cómo se desarrolla el erotismo –basándonos en las teorías de algunos de los estudiosos del tema como George Bataille, J.M. Lo Duca, Francesco Alberoni, Octavio Paz, entre otros–, cómo se percibe la propia mujer en el acto sexual, la manera como lo expresa, lo trata y lo lleva a cabo, cuáles son los principales elementos que conforman su poesía, su universo, entre otros tópicos interesantes.

Se analizará cómo la poesía escrita por estas dos poetisas está poblada por la memoria, impregnada de recuerdos de infancia y juventud, de amor, de amantes, del amado, de lugares, de sensaciones y de muchos otros temas; todo ello será expuesto, desde luego, con la principal materia prima, que es la obra de las dos poetisas elegidas.

CAPÍTULO I

LAS MUJERES TOMAN LA PALABRA

Primera escritura femenina

En este capítulo ofreceré un panorama muy general sobre las mujeres que escriben y han escrito en Hispanoamérica, pues me parece muy importante dar a conocer a las principales autoras y algunas de sus obras más reconocidas; asimismo, y de manera muy general, expondré el contexto literario en el cual crean sus obras.

A partir de la revolución industrial, la mujer empieza a tener acceso al mundo del trabajo productivo, lo que sienta las condiciones objetivas para lograr su autonomía. Sin embargo, como escribe Simone de Beauvoir, no puede haber emancipación sin abolir la explotación del hombre por el hombre, y visto así, la revolución industrial vino a acentuar las viejas diferencias de clase y el acceso a ciertos privilegios, entre los que se cuenta la escritura.

Asimismo, con la revolución industrial, en las ciudades más desarrolladas aparecía la mujer obrera, cuya explotación, además, sería doble debido a la carga de trabajo en el exterior y en el interior del hogar, la llamada “doble jornada”. Las mujeres de todas las clases han estado condicionadas a la obediencia, la sumisión, la reproducción de los valores sociales en el seno de la familia y la dominación sexual.

Sólo las mujeres de la burguesía gozarán –como hasta entonces las de la aristocracia– del privilegio de disponer de más tiempo libre.¹ De ese ocio y aburrimiento, de esa frustración, saldrá en adelante la escritura de las mujeres de la burguesía, como antes salió de las aristócratas. A propósito, José Luis Martínez apunta:

Durante el siglo XIX las “señoritas mexicanas”, como las llamaba el impresor Cumplido, consideraban las letras como uno más de esos adornos, de esas ocupaciones honestas convenientes a la virtud femenina, tanto como el piano, la costura o la cocina. Y era natural, entonces, que ejercieran las letras con esa misma boba inocuidad de los bordados y como un gracioso juego de sociedad que nada comprometía ni trastornaba su alma. ¡Qué desventuradamente lejanas de aquella pasión, aquella espléndida tormenta, aquella lucha con la soledad y los fantasmas, aquel demonio oscuro e implacable que arrebatában los corazones de las escritoras inglesas del mismo periodo, especialmente Emily Brontë y que llevaron su obra a la altura de la de los mayores espíritus del siglo! (1990: 339).

A principios del siglo XX, la escritura de las mujeres parecía una salida a su condición, de la misma forma que lo venía siendo la lectura. La escritura era un privilegio de clase, y dentro de ella, un privilegio meramente masculino; con todo, las mujeres leían y escribían cartas, diarios, poemas; eran –como el bordado, la pintura en acuarela y la interpretación de instrumentos musicales– ocupaciones no condenadas socialmente y hasta modos elegantes de su época.²

¹ Gracias en gran medida a los nuevos bienes y servicios que aligeraron la carga del trabajo doméstico.

² Si durante la colonia los porcentajes de analfabetismo entre la mujer son alarmantes, y la literatura es un privilegio del que disfruta la mujer de las capas más altas, el proyecto cultural independentista favorece la alfabetización y la educación de los nuevos mexicanos, también de la mujer. En México, como en el resto del mundo occidental, a mediados del

Quizá la importancia de la escritura femenina, en esos primeros años, reside en que es una lucha contra el silencio y los cánones que impone la sociedad y, sobre todo, contra la falta de un cuarto y de medios económicos propios. De ahí que hasta hace algunos años la escritura femenina se encuentra comprendida como una expresión del aburrimiento, del ocio, de la soledad, por la infelicidad y la frustración que significaba el encierro doméstico, por la atención concentrada en la familia y la imposibilidad de salir al mundo. En una palabra: por la opresión, por la pasión enjaulada, por la falta de perspectivas.

Algo muy importante que debe ser destacado es que las mujeres no son una clase, aunque muchas veces así parecería por la separación que se establece; sin embargo, durante el siglo XIX y principios del XX, las que escriben sí forman parte de la burguesía porque

son ellas las que han escrito y siguen haciéndolo desde hace algunos siglos, y no las obreras ni las campesinas, cuyas condiciones de explotación y opresión, de doble jornada, de falta de educación formal, de medios económicos o siquiera de tiempo libre, les impide plantearse ese problema. Por eso la llamada “escritura femenina” tiene características comunes: porque corresponde a las preocupaciones comunes a una clase y expresa dentro de ella la particularidad de la condición de la mujer (Sefchovich, 1983: 14).

siglo XIX se generaliza el acceso a la literatura entre las mujeres de las clases medias. Pero si en Europa es mucho menos importante cuantitativamente el compromiso que la mujer establecerá con la escritura, en México éste se da de manera más fácil. Ahora bien, este hecho obedece a varios factores; el primero de ellos es que la sociedad mexicana tiene sedimentos matriarcales. Además, “México es un país recién nacido y por lo tanto puede de manera más espontánea y fresca aceptar las nuevas voces” (Hernández Palacios, 1996: 8).

Y no porque el ámbito doméstico no tenga su mérito, sino porque históricamente dentro de él sólo se ha dejado paso a la asfixia, sin permitir que la mujer surja y desarrolle su creatividad.³

Sin embargo, en la escritura de las mujeres, en las últimas décadas, aparecen el hogar y los hijos, el matrimonio y los amantes, el cuerpo y el erotismo, la vejez, la religión, la culpa y el miedo. Un ejemplo es Coral Bracho, una de las poetas que me ocupan en esta ocasión, quien establece un universo propio y todas estas emociones, que parecían privadas, individuales, desconectadas de lo que se considera “la realidad” son las que aparecen en su obra y en algunas de las numerosas obras escritas por mujeres.

Silvia Tomasa Rivera, la otra poeta que me ocupa, en esta entrevista recuperada en internet revela cómo se adentró en la literatura y por qué comenzó a escribir:

Desde muy pequeña, cuando empecé a leer, comencé a escribir poesía y el descubrimiento de la literatura, para mí, fue contemplar. Así descubrí que había cosas que tenían que escribirse de manera distinta. Yo lo hago así. Nace mi deseo de escribir, de escribir poesía y descubrir de esta forma cosas diferentes, viviendo en el campo, contemplando los atardeceres, el río, el mar, las colinas... creo que el poeta debe escribir lo que siente en un principio, sin estar pensando ni en la técnica ni en el lector. No tienes que pensar

³ Godard sostiene que las mujeres están fragmentadas y dice: “Por el contrario, creo que precisamente el hecho de permanecer dentro del hogar les ha permitido una mayor integración, si bien en un mundo pequeño, pero total. Para mí, el problema no es tanto de alienación, sino de frustración: eran mujeres que vivían comprimidas, reducidas” (Sefchovich, 1983: 65). Me ha parecido importante rescatar esta cita de Godard porque ofrece otra visión, al resaltar que el hecho de que la mujer permanezca dentro del hogar no es una limitación, sino que su verdadero freno es la frustración, sin duda un dato interesante que más adelante retomaré.

en cosas ajenas a tu sentimiento y a tu creación en el instante de ésta (Anónimo, 2009).

Pero me parece importante resaltar que para algunos escritores y críticos la literatura no es cuestión de sexo, sino que es el conjunto de todo esto, de los significantes y significados que se producen en un momento histórico, en un lugar y por un autor determinado, con la carga de tradiciones, patrones, esquemas, relaciones de poder, técnicas, convenciones, lenguaje y código que las condicionan. Esto es lo que piensa Zaid; sin embargo, cuando se le cuestiona a Rivera si piensa que hay una diferencia entre el quehacer poético del hombre y de la mujer, ella responde en la misma entrevista:

Creo que sí hay una diferencia entre la literatura del hombre a la literatura de la mujer. Existe la literatura de la mujer sin decir *feminista*, porque la mujer tiene actividades diferentes a las del hombre en esta sociedad. El hombre se limita a su trabajo y a su creatividad... cuando la tiene. La mujer se dedica a su trabajo, a su creatividad, a sus hijos y al trabajo de su casa; creo que en el terreno laboral es más polifacética. Entonces como las actividades que desarrollan son distintas, la forma de ver las cosas también lo es y, por lo tanto, si tu forma de ver las cosas es de diferente manera, tu forma de escribir también tiene que ser diferente, apegada, lo más posible, a la realidad. No quiero decir con esto que uno tenga que escribir cosas meramente realistas y no pueda imaginar, jugar o hablar de otras cosas que no están cerca (Anónimo, 2009).⁴

⁴ A este respecto me parece importante mostrar las dos siguientes opiniones de escritoras mexicanas, en las cuales ellas reflexionan del tema. María Luisa Puga dice:

[...] creo que hay una diferencia de actitud hacia la escritura, así como hay una diferencia de actitud hacia la vida, y ahí sí podemos hablar de actitudes masculinas y femeninas. Tal vez esto se refleja en la escritura de las mujeres [...] siento que las mujeres han abandonado la discusión feminista para ampliar sus mundos literarios y que, al hacerlo, le han descubierto al lector de cualquier sexo una serie de temas que no habían sido tratados en la

Y en las siguientes líneas reflexiona sobre la capacidad del poeta y de la poesía para comunicarse:

Creo que el poeta tiene la libertad de hablar absolutamente de todo lo que le dé la gana pero siempre tener la base de la seguridad en él como escritor y una forma especial para comunicarse con la gente, eso tiene que ver mucho con la sensibilidad y el carácter del poeta (Anónimo, 2009).

Centrándome en este tema de la creación poética, me parece importante citar lo que para Coral Bracho representa la poesía; ese dibujar de sensaciones como fundamento teórico es descrito en su discurso de recepción del Premio Xavier Villaurrutia en 2004:

Si la poesía tiene una función social, no es sin duda la de imponer maneras de ver, de pensar o de comunicar, sino la de abrir canales a la sensibilidad y a la comunicación, posibilidades a la articulación del pensamiento, matices a la expresión de la emotividad y perspectivas para replantearnos nuestro estar en el mundo [...] Y de la inagotable capacidad de sugerencia que encierra, de sus profundas y casi inaprensibles sutilezas, la poesía extrae sus filos y desentraña su poder y su fuerza (Bracho, 2004).

literatura. Estos temas tienen que ver con la mujer pero no quiere decir que los tratamientos sean femeninos (Beer, 1999: 49).

Y Silvia Molina apunta:

Si creo que [hombres y mujeres] escriben igual. Sí creo que puede haber un punto de vista femenino y un punto de vista masculino. Pero también creo que tanto el hombre como la mujer son capaces de apropiarse del punto de vista del otro. Y por eso se han escrito novelas como *Ana Karenina* de personajes femeninos escritas por hombres, o que mujeres han escrito sobre hombres desde el punto de vista del hombre (Beer, 1999: 101).

En agosto de 1987, se llevó a cabo el Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana en Santiago de Chile. Se trató del evento literario más importante realizado en ese país durante la dictadura. Según Alcides, los estudiosos ahí reunidos concluyeron que, en lo que respecta a la escritura, “el feminismo literario tiene aún mucho que hacer porque las imágenes usuales del discurso femenino, internalizadas tanto por mujeres como por hombres, siguen viendo la escritura femenina [... como una literatura] emocional” (Domecq, 1994: 67).

En algunas obras las mujeres terminan casándose y en algunas otras se describe cómo la mujer debe elegir a su príncipe azul entre dos pretendientes. Ocasionalmente, los poemas de amor, por más alabanza que realizan de la mujer, terminan confinándola a la función reproductiva dentro de la familia. Podemos concluir que la recurrencia de estos temas y la frecuencia de dichas historias son resultado quizá sí, de una educación que está en el inconsciente, que incluso se respira en el aire, se vive día a día pero también como apunta Woolf “se [ve] más claramente que las mujeres tienen, como los hombres, otros intereses aparte de los intereses perenes” (1967: 114). Este tópico lo retomaremos más adelante procurando no caer en un debate estéril del binomio: obras escritas por mujeres, malas; obras escritas por hombres, buenas.

Las mujeres que escriben, en su mayoría, han considerado hasta muy recientemente que lo hacen, no como mujeres, sino como escritoras. “Escriben como escriben las mujeres, no como escriben los hombres” (Woolf, 1967: 103) pues, “Sería una lástima terrible que las mujeres escribieran como los hombres, o vivieran como los hombres, o se pareciera físicamente a los hombres, porque dos sexos son ya pocos, dada la vastedad y variedad del mundo; ¿cómo nos las arreglaríamos, pues, con uno solo?” (1967: 121). Además, la escritura femenina no existe como categoría porque toda escritura es, más allá del sexo, escritura. Y

finalmente, creo que leer rasgos “femeninos” en “textos femeninos” es un ejercicio en todo caso tautológico, que se alimenta a sí mismo, porque la cultura y el sistema simbólico en que estamos inscritos se reproduce indefinidamente en círculo:

es funesto para todo aquel que escribe el pensar en su sexo. Es funesto ser un hombre o una mujer a secas; uno debe ser “mujer con algo de hombre” y “hombre con algo de mujer”. Es funesto para una mujer subrayar en lo más mínimo una queja, abogar, aun con justicia, una causa; en fin, el hablar conscientemente como una mujer. Y, por funesto entiendo mortal; porque cuando se escribe con esta parcialidad consciente está condenado a morir. [...] Alguna clase de colaboración debe operarse en la mente entre la mujer y el hombre para que el arte de la creación pueda realizarse. La mente entera debe yacer abierta. (Woolf, 1967: 143)

Ya no me quiero detener más en este tópico pues se podría convertir en una discusión que me desviaría del tema principal: los aspectos eróticos en la poesía de Bracho y Rivera. Quiero destacar que, como dicen los griegos, el arte no sólo es espejo de la vida, sino que a partir de él se reproduce la vida y todo lo anterior se percibe en obras de un gran número de creadoras en todo el mundo.

En este continente, y específicamente en América Latina, son muchas las mujeres que escriben y podemos hablar de un gran número de poetas, narradoras, cuentistas, ensayistas, investigadoras, autoras teatrales y guionistas. Esto lo estudiaremos de una manera más específica en el siguiente apartado, en el que hablaré de las mujeres que escriben en Latinoamérica.

Las mujeres que escriben en Latinoamérica

El sentimiento artístico, tan increíblemente cerca está de lo corporal, de su dolor y placer, que ambos fenómenos no son, en rigor, sino diferentes formas de una misma ansia y ventura.

RAINER MARIA RILKE

La mujer es un recipiente donde fluyen y relampaguean perpetuamente toda clase de espíritus y fuerzas.

VIRGINIA WOOLF

La década de 1940 marcó de muchas maneras el inicio del auge de la literatura latinoamericana escrita por mujeres.⁵ Con la Segunda Guerra Mundial no se interrumpió la influencia cultural europea; por el contrario, llegaron los exiliados españoles, fundaron editoriales, publicaron revistas literarias, establecieron un intercambio entre los extremos del continente. El aislado escritor latinoamericano volvió sus ojos hacia sí mismo y a su propia realidad. “De México a Buenos Aires, Latinoamérica estaba lista para escribirse con sus propias palabras” (Domecq, 1994: 22).

En este apartado haré una breve mención de lo que puede significar el que una mujer escriba, sólo para hacer una especie de panorama, mas no ahondaré en ello ni tampoco lo haré en el resto de los capítulos porque ese trabajo sería para otro tipo de estudio del que quizá me ocupe más adelante. También ofreceré, de

⁵ De acuerdo con Alikí Barnstone, el primer poema que se conserva fue escrito por una mujer, Enheduanna, de la cultura Sumeria (2300 a.C.), quien compusiera sus versos dentro de una práctica ritual como sacerdotisa de la diosa Inanna. “El origen femenino de la poesía va unido con el nacimiento de los mitos, de los símbolos y las religiones” (Hernández Palacios, 1996: 7).

manera muy general, un mapa literario de las mujeres que escriben en Latinoamérica, desde que comenzamos a tener referencias de las creadoras – aproximadamente, desde los siglos XVI y XVII–, hasta el siglo XX, sin pretender, por supuesto, agotar el tema. En este recorrido nos daremos cuenta de que hay algunas personalidades de indudable complejidad, talento, personalidad y, desde luego, muy diferentes entre sí.

Todas estas mujeres demuestran que la inteligencia, la sagacidad, la astucia y la cordura son dones humanos que no guardan ninguna relación con el género, aunque culturalmente se desmerezca la sola intuición que se atribuye a la mentalidad fundamentalmente “femenina”, como si se tratara de un atributo menor y no, como es, “un germen indispensable a la sabiduría que se antepone al proceso de despertar que activa la función de la inteligencia” (Robles, 2002: 23).

Respecto de lo anterior, afirma Rosario Castellanos: “Cuando una mujer latinoamericana toma entre sus manos la literatura, lo hace con el mismo gesto y con la misma intención con la que toma un espejo para contemplar su imagen. [...] No basta descubrir lo que somos, hay que inventarnos. [...] Y después de todo aquí estamos” (Berenguer, 1990: 31).

Hay temas y formas de tratarlos; hay un lenguaje y estilo que recorren de modo común la escritura de las mujeres. La escritora –señala Lucía Guerra (2007: 62)– como ente social en un grupo particular, posee una visión de la realidad diferente a la de los hombres, y esta visión se elabora a partir de técnicas literarias que no son necesariamente idénticas a aquellas utilizadas en la literatura de sus coetáneos varones.⁶ Quizá no se trata tampoco de una sensibilidad particular en

⁶ En este tenor Sefchovich opina que “la obra literaria de las mujeres [...] ha parecido pobre frente a los cánones académicos más tradicionales y en su afán de recuperarla para la historia de la literatura y del movimiento feminista [...] se ha] sentido la necesidad de proponer una crítica literaria diferente, que sirva específicamente para el análisis de la

las mujeres que escriben, sino de una búsqueda por entender y salir de esa condición a través de la caracterización de sí mismas en la ficción. Los marcos sociales e históricos han condicionado a las mujeres a preocuparse por asuntos que para los hombres resultarían periféricos y hasta mínimos. De ahí esa unidad de valores, convenciones, experiencias y sueños que muestra la literatura femenina.

Una de las tendencias es a una temática intimista que favoreció el desarrollo de una poesía de las experiencias emotivas. Ello no es riguroso, y aunque se ha hecho una y otra vez hablar de esa producción poética como de una orientación de la literatura de la época, se ha de conceder que nunca como en este momento las mujeres alcanzan una presencia sumamente importante en las letras hispanoamericanas.

Sin embargo, en la historia de la crítica y de las letras, es frecuente encontrarnos con un vacío, puesto que al buscar a las mujeres escritoras dentro de algunas antologías de literatura latinoamericana hasta los años 80 del siglo pasado, lamentablemente sólo se rescatan las historias de algunas poetisas: sor Juana Inés de la Cruz, Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou, Gabriela Mistral, Alejandra Pizarnik, Rosario Castellanos, Idea Vilariño, Silvina Ocampo; sin embargo, quedan fuera muchas otras que también son importantes en la construcción y formación de esta nueva generación de poetisas e incluso de narradoras contemporáneas. Entre las narradoras se rescatan algunas del siglo XIX, como Clorinda Matto de Turner, y algunas del siglo XX, como Elena Garro, Clarice Lispector, Nérida Piñón, Amparo Dávila, Julieta Campos, Inés Arredondo, Elena Poniatowska.

escritura de las mujeres, y para la consiguiente valoración estética de las obras” (1983: 15 y 19). Sin embargo, pienso que no es así, que no se puede aislar la obra de las mujeres como si se tratara de algo diferente, pues el valor literario que posee la obra habla por sí solo.

Como la literatura escrita por mujeres latinoamericanas ha sido capaz de mostrar, mediante una gran escritura, una literatura que interroga, cuestiona y señala los firmes soportes de una conciencia humana, me parece importante realizar un breve recuento de nuestras escritoras y de algunas de sus obras más representativas.

Entre otras, destacan las uruguayas Delmira Agustini (1886-1914), contemporánea de Vaz Ferreira. De inteligencia precoz, autodidacta, su poesía se impone a la atención de la crítica como una de las expresiones más brillantes del modernismo en el Río de la Plata. Su primera colección de poemas está reunida en *El libro blanco* (1907), al que sigue *Cantos de la mañana* (1910) y *Los cálices vacíos* (1913), donde Agustini alcanza la plenitud de su madurez y el amor se convierte en el tema por excelencia, en el que el ansia erótica de la mujer encuentra su culminación, y, con ella, el repudio por un mundo miserable, limitado. Además, es autora de las colecciones póstumas *Los astros del abismo* y *El rostro de Eros*, ambas publicadas en 1924 y pertenecientes al servicio de una exaltada pasión amorosa, conjugada a última hora con una actitud nihilista.

Leamos estos versos pertenecientes al poema “Íntima”, que Agustini publicó en su primer libro:

Vamos más lejos en la noche, vamos
donde ni un eco repercute en mí,
como una flor nocturna allá en la sombra
me abriré dulcemente para ti.
(*Agustini*, 1971: 78).

Estos versos nos recuerdan a los siguientes, tomados de Silvia Tomasa Rivera, mas no pretendo afirmar que sea su antecedente inmediato ni mucho menos directo; sólo me parece interesante establecer una especie de correlación:

Un sudor baña tu cuerpo todo el día, lo adivino.
Te pienso en las noches como flor que se abre;
lástima, ya no puedo mirarte,
debes ser muy hermosa cuando duermes.
(Rivera, 1987: 55).

Eros frecuentemente aparece en la poesía; es sin duda una figura recurrente en muchos poetas de todas las épocas; compruébese en los siguientes versos del poema “La otra estirpe”. Como quedará patente, ambas poetas mencionan el tema de manera similar:

Eros, yo quiero guiarte, Padre ciego...
pido a tus manos todopoderosas
¡su cuerpo excelso derramado en fuego
sobre mi cuerpo desmayado en rosas!
(*Agustini*, 1971: 41).

Y he aquí los de Rivera:

Me arrastras a la puerta invisible,
mis senos se ensanchan
y navegamos en el infinito
mundo de Eros.
(Rivera, 2002: 25).

Durante el Modernismo, toma impulso, sobre todo en el Río de la Plata, un singular florecimiento poético femenino, en el cual el *Yo* exaltado se convierte en una forma tiránica de la existencia, lo que da lugar a actitudes rebeldes o de extremo pesimismo y melancolía, a una lírica de refinada musicalidad, de íntima auscultación.

María Eugenia Vaz Ferreira (1880-1925), de espíritu rebelde, vivió en duro conflicto con el ambiente y acabó por encerrarse en un orgulloso aislamiento,

caracterizado por rarezas que hicieron de ella un caso patológico. La pérdida de la razón fue la culminación del drama. Sus versos fueron publicados con carácter póstumo por su hermano Carlos en *La isla de los cánticos* (1925) (Bellini, 1997: 282).

Otros nombres aparecen en el Río de la Plata: Luisa Luisi (?-1940), uruguaya, inclinada a la indagación filosófica, autora de varias colecciones de poemas, desde *Sentir* (1916) hasta *Inquietud* (1922), *Poemas de la inmovilidad* (1926) y *Polvo y días* (1935).

A Juana de Ibarbourou (1895-1979) le corresponde, en la historia de las letras, un papel más destacado. Esta poeta, que si bien se formó durante el crepúsculo del Modernismo, se convierte en iniciadora de la nueva poesía, cuyo primer poemario *Lenguas de diamante* (1919) le trajo un éxito repentino que la llevó a ser proclamada “Juana de América” (Fernández, 1987: 20). Otras obras suyas también destacadas son *El cántaro fresco* (1920), *Raíz salvaje* (1922), *La rosa de los vientos* (1930), *Pérdida* (1950).

De manera recurrente muchos de sus poemas son referidos; en esta ocasión, citaré uno de ellos: “Amor”, cuyos versos se construyen, principalmente, con el lenguaje de la naturaleza:

Cuando viene a mi lecho trae aroma de esteros,
de salvajes corolas y tréboles jugosos.
¡Efluvios ardorosos de nidos de jilgueros,
ocultos en los gajos de los ceibos frondosos!

¡Toda mi joven carne se impregna de esa esencia!
Perfume de floridas y agrestes primaveras
queda en mi piel morena de ardiente transparencia

perfumes de retamas, de lirios y glicinas.
Amor llega a mi lecho cruzando largas eras
y unge mi piel de frescas esencias campesinas.
(Ibarbourou, 1965: 39).

Éstos me recuerdan a los siguientes versos de Coral Bracho. Reitero que no intento mostrar ni tampoco aventurarme a decir cuáles serían sus antecedentes inmediatos,⁷ mi principal interés es exponer algunos versos o temas que, pienso, son comparables:

Has pulsado,
has templado mi carne
en tu diafandad, mis sentidos (hombre de contornos
levísimos, de ojos suaves y limpios);
en la vasta desnudez que derrama,
que desgaja y ofrece;

(Como una esbelta ventana al mar; como el roce delicado,
insistente,
de tu voz.)
Las aguas: sendas que te reflejan (celaje inmerso), tu afluencia, tus
lindes:
grietas que me develan.
(1988: 63).

La chilena Gabriela Mistral (1889-1957) recibió el premio Nobel en 1945. Es autora de *Cantos minerales*, *Sonetos de la muerte* (1914), *Desolación* (1922), *Tala* (1938), *Lugar* (1954) y el inacabado *Poema de Chile* (1967). También encontramos poemas infantiles reunidos desde 1924 en las distintas ediciones de *Ternura*. En *Desolación* se encuentran ya presentes los motivos de su inspiración: el amor, la naturaleza, el culto a la infancia, pero sobre todo el dolor. Mistral es “la poetisa del amor perdido” (Fernández, 1987: 21).

⁷ Me parece aventurado tratar de encontrar antecedentes inmediatos en poetisas latinoamericanas en el caso de Coral Bracho, sólo que me ha parecido importante mostrar algunos hallazgos con lo que me he topado a lo largo de esta investigación; por ello los cito.

Poetas como Juana de Ibarbourou y Gabriela Mistral casi puede decirse que fueron casos aislados, una especie de transición entre Modernismo y la poesía nueva, de la que fueron además expresión relevante.

Un erotismo torturado domina la obra de otra poeta original, la argentina Alfonsina Storni (1892-1938); al menos en la etapa de *La inquietud del rosal* (1916), de *El dulce daño* (1918), de *Irremediablemente* (1919) y de *Languidez* (1920) e incluso en los años de *Ocre* (1925) y *Poemas de amor* (1926), *Mundo de siete pozos* (1934), *Mascarilla y trébol* (1938). Su último trabajo fue una antología poética en 1938. Los problemas de su condición femenina, sus difíciles relaciones con el varón, el amor, la desilusión y la muerte son cantados con libertad inocente y se convierten en el tema fundamental de su poesía, lo que queda constatado en “Tú que nunca serás”.

Yo soy esa mujer que vive alerta;
tú, el tremendo varón que se despierta
y es un torrente que se ensancha en río

y más se encrespa mientras corre y poda.
¡Ah, me resisto, mas me tienes toda,
tú, que nunca serás del todo mío!
(Storni, 1994: 242).

Tanto Delmira Agustini como Alfonsina Storni van demasiado lejos en la expresión poética. No sólo se dicen como mujeres, sino como mujeres plenas: “ya no hay cotos, no sólo campos verdes, sino el cuerpo y sus urgencias, los símbolos del deseo, la humedad del encuentro” (Hernández Palacios, 1996: 9).

En Argentina destacan otros nombres, como Margarita Abella Caprile (1901-1960), autora de *Nieve* (1919), *Perfiles en la niebla* (1923), *Sonetos* (1931),

Sombras en el mar (1936) y *Lo miré con lágrimas* (1950), que revelan sus orígenes modernistas y una persistente fidelidad a ellos.

Entre las obras de Silvina Ocampo (1906-1993), destacan: *Viaje olvidado* (1937), *Autobiografía de Irene* (1948) y los versos recogidos en *Enumeración de la patria* (1942), *Espacio métrico* (1945), *Sombra del jardín* (1948) y *Poemas del amor desesperado* (1949), *Los hombres* (1953), *Lo amargo por dulce* (1962), y *Amarillo celeste* (1972).

Otras mujeres poetas son: María de Villarino (1905), autora de *Calle aparatada* (1929), hábil narradora en *Pueblo de tinieblas* (ca.1943) y *La rosa no debe morir* (1950); Norah Lange (1906-1972), quien compuso *Días como flechas* (1926), libro característicamente ultraísta; Sara de Ibáñez (1910-1971), uruguaya y con influjo de Neruda, publicó *Hora ciega* (ca.1943), pero es muy original en *Pastoral* (1948); Clara Silvia (1905-1978) se mueve entre la poesía pura y el surrealismo con *La cabellera oscura* (1945), *Memorias de la Nada* (1948), *Los delirios* (1954), *Las bodas* (1960), *Guitarra en sombra* (1964), sus poemas fueron reunidos en *Antología* (1966) y es próxima a Neruda en *Preludio indiano* (1961); Idea Vilariño (1920-2009), creadora de *La suplicante* (1945), *Cielo* (1945), *Paraíso perdido* (1949), *Por aire sucio* (1950).

En los versos plasmados en “Carta II”, de Vilariño, queda de manifiesto aquello que he venido destacando:

Pero en algún momento
me volveré a este cuarto
me tiraré en la cama
y entonces tu recuerdo
qué digo
mi deseo de verte
que me mires
tu presencia de hombre que me falta en la vida
se pondrán

como ahora te pones en la tarde
que ya es la noche
a ser
la sola única cosa
que me importa en el mundo.
(Vilarriño, 1972: 26).

Sarah Bollo, poetisa de limpidez musical en *Diálogo de las luces perdidas* (1927), *Nocturno del fuego* (1933), *Voces andadas*, *Regreso* y *Balada del corazón cercano* (1935); Esther de Cáceres (1903-1971), quien publicó *Las ínsulas extrañas* (1929), *Canción* (1931), *Libro de la Soledad* (1933), *Cruz y éxtasis de la pasión* (1936), *El alma y el ángel* (1937) y *Concierto de amor* (1944); Ida Vitale (1926), con *La luz de esta memoria* (1949) y *Cada uno en su noche* (1960); por último, Dora Isella Russel (1925), discípula directa de Juana de Ibarbourou, creadora de *El canto irremediable* (1946), *Oleaje* (1926), *El otro olvido* (1952), *Los barcos de la noche* (1954).

Indudablemente hubo una gran producción literaria durante los últimos años del siglo XIX y todo el XX. Las poetas han tomado la palabra para expresar sus experiencias.

Me parece muy importante destacar que la literatura escrita por mujeres latinoamericanas nos ha brindado una escritura que interroga, cuestiona y señala los soportes tanto de la conciencia femenina como de infinidad de temas, incluyendo, por supuesto, el tema que me ocupa en esta investigación, que es la expresión poética de dos de las muchas mujeres poetas que escriben poesía con elementos eróticos, y que desarrollaré en los siguientes capítulos.

Mujeres escritoras en México

La mujer mexicana debe romper con los atavismos y los prejuicios que la atan desde siempre, para que sea un factor que contribuya al desarrollo y a la economía del país.

ROSARIO CASTELLANOS en *El Día*, 13 de febrero 1971. (Megged, 1994: 92)

De los siglos XVI al XIX, la mujer que hacía versos, generalmente, no se la veía como un ser extraño, incluso despertaba la admiración de su círculo social y un poco más allá, aunque los versos que hacía sólo eran conmemorativos y hasta por encargo, todo con el fin de dar testimonio literario de un suceso notable. Hubo algunas escritoras, realmente muy pocas, que diferían de esos temas y se inclinaban por la creación; entre estas mujeres creadoras la más conocida y reconocida es sor Juana Inés de la Cruz; sin embargo,

En las vísperas de nuestra contemporaneidad, la verdadera poesía era escrita por los poetas; hasta entonces debemos considerarla oficio masculino, como todas aquellas actividades públicas que una tradición milenaria había asignado al hombre dividiendo así a la humanidad según los sexos (Valdés, 1976: vi).

En México, “la literatura la hacen los hombres”, dice Martha Robles. Lo escrito por mujeres es cosa aparte, marginal, como la propia existencia de las mexicanas, y quien lo dude puede consultar el sinnúmero de historias y antologías literarias, donde las excepciones son tan contadas.

No obstante, en los años setenta del siglo XX ya hay estudiosos que se dedican a analizar y consignar solamente a las mujeres que escriben poesía y les dedican libros completos, en los que se recopilan muchos de sus escritos. Tal es el caso de José María Vigil, cuyo trabajo nos ofrece una visión panorámica de una

importante época, puesto que en su libro *Poetisas mexicanas. Siglos XVI, XVII, XVIII, XIX*, hace un recuento de la escritura de las mujeres, comenzando por sor Juana Inés de la Cruz, siguiendo, varios siglos después, con algunas otras, como Dolores Guerrero, Gertrudis Tenorio Zavala, Josefina Pérez de García Torres, Isabel Prieto de Landázuri, Esther Tapia de Castellanos, Laura Méndez de Cuenca, Josefina Murillo, María Enriqueta Camarillo de Pereyra, entre otras creadoras. Héctor Valdés continúa con este proyecto en su estudio titulado *Poetisas mexicanas. Siglo XX*, que, como su nombre lo indica, consigna a poetas del siglo pasado, a esas poetas que consiguieron publicar sus poemas en los órganos más importantes, y aunque este hecho no pasó en muchos casos de un mero gesto de afirmación creativa, en otros logró desembocar en una obra sólida que dio como fruto uno o más libros.

Durante esos siglos, del XVI al XIX, ocurre algo similar con la obra en prosa de las mujeres, que había quedado un tanto olvidada. Si nos vamos un poco a la historia, en la década de los setenta del siglo XX Guadalupe Amor, una de las figuras más originales del mundo literario mexicano, poeta exquisita y narradora, comienza la selección para una antología.⁸ Así podemos constatar que

⁸ Sin embargo, para que una antología esté completa, tendría que incluir a María Enriqueta Camarillo de Pereyra, María Lombardo, Nellie Campobello y sus relatos sobre la Revolución Mexicana, María Elvira Bermúdez con sus cuentos policíacos, Griselda Álvarez y Guadalupe Dueñas, con sus memorias de infancia; Raquel Banda Farfán y el sabor rural de sus escritos; Mercedes Manero, poeta y narradora de “rápidos bocetos reveladores sobre las narraciones humanas” (Fernández, 1987: 152), Angelina Muñoz y Amparo Dávila.

Los trabajos de recopilación de escritoras mexicanas los ha elaborado la doctora Aurora Ocampo, brillante investigadora, y Elsa de Llarena. Encontramos a María Enriqueta Camarillo con *La torre de seda*, *Cuentecillos de cristal*, *El arpa de colores*; María Lombardo, autora de *Muñecos de niebla*; Nellie Campobello: *Mis libros*; María Elvira

a partir de la segunda mitad del siglo XX comienza a manifestarse abiertamente el interés por la prosa, a la par que las mujeres prosistas comienzan a publicar cada vez más. Asimismo, se han realizado ya diversas antologías que recopilan textos exclusivamente de escritoras en prosa, así como sus obras son el tema principal de cada vez más obras y ediciones críticas.

En este apartado, no puedo dejar de mirar hacia atrás; no obstante, ese pasado nos revela que lo que la mayoría de las mujeres escribían en los siglos XVI o XVII no era más que una especie de instrucción, puesto que la educación estaba sometida a reglas invariables: la de los niños era asignada a los padres y la de las niñas a las madres. Se esmeraba, hasta en sus menores detalles, la enseñanza que se les brindaba; esto lo hemos podido conocer gracias a los *huebuetlatoli*, pláticas antiguas, que nos han sido transmitidas por los historiadores, y que expresan lo siguiente:

Hija mía, de mis entrañas nacida –decía la madre a su hija–; yo te parí y te he criado y puesto por crianza en concierto, como linda cuenta ensartada; y como piedra fina o perla, te ha pulido y adornado tu padre. Si no eres la que debes ¿cómo vivirás con otros, o quién te querrá por mujer? Cierto, con mucho trabajo y dificultad se vive este mundo, hija, no seas perezosa ni descuidada, antes diligente y limpia, y adereza tu casa. Sirve y da aguamanos a tu marido, y ten cuidado de hacer bien el pan. Las cosas de casas ponlas como conviene, apartadas cada cual en su lugar, y no como quiera mal puestas [...]

Por donde, hija, fueres, ve con mesura y honestidad, no apresurada, ni riéndote, ni mirando de lado como a medio ojo, ni mires a los que vienen de frente ni a otro alguno en la cara, sino irás

Bermúdez creadora de *Soliloquio de un muerto*; Griselda Álvarez con *La sombra niña*; Guadalupe Dueñas, quien creó *Tiene la noche un árbol*; Raquel Banda Farfán, autora de *La cita*, *Amapola*, *La luna de ronda*, y Mercedes Manero, quien publicó *El ángel caído y otros cuentos* (Sefchovich, 1983: 25).

tu camino derecho, mayormente en presencia de otros. De esta manera cobrarás estimación y buena fama [...] (Vigil, 1977: lxix).

Natural era que la mujer atendiese a una educación religiosa y sumamente moral. Las personas acomodadas solían proporcionar a sus hijas una educación universitaria, y así se explica el número considerable de escritoras que figuraron en aquella época –como ya lo mencionábamos en el apartado anterior–, y un buen número se distinguía especialmente en el cultivo de la poesía. La imaginación, la sensibilidad, la ternura exquisita de las poetisas mexicanas, encontraron sustento inagotable en aquella atmósfera candente de ideas y pasiones, “inflamadas al contacto del curso vertiginoso de sucesos que semejaban un completo desquiciamiento social; pero el fragor de las tormentas revolucionistas, el vibrar en las cuerdas de su lira, se impregna de una suavidad, de una dulzura melancólica, en que se derrama toda el alma de la mujer” (Vigil, 1977: lxxiv), como lo podemos advertir en este poema de Dolores Guerrero, titulado “A.....”:

A ti, joven de negra cabellera;
De tez morena y espaciosa frente;
De grandes ojos y mirada ardiente;
De labios encendidos de rubí;
De nobles formas y cabellera altiva;
De graciosa sonrisa y dulce acento;
De blancos dientes, perfumado aliento.
A ti te amo no más; no más a ti.

Porque tú eres el hombre que yo viera
Ha largo tiempo en mis dorados sueños;
Tú eres el ángel, sí de mis ensueños,
Ideal fantasma que una noche vi,
Seductoras palabras murmurando
Que el céfiro al pasar me repetía,

Y el aura sin cesar también decía:
A ti te amo no más; no más á ti.

Tú eres el solo por quien he sentido
Dulcísimas y gratas emociones;
Tú has llenado mi alma de ilusiones;
Has engendrado nueva vida en mí.

Yo te miré una vez, y en el momento
Sentí un fuego voraz que me quemaba,
Y una voz escuché que me juraba;
A ti te amo no más: no más a ti.

[...]

Te adora el corazón enternecido;
Tú formas en mi vida transitoria
La divina esperanza de una gloria
Que allá en un tiempo venturosa vi:
Y cuando baje á solitaria tumba,
Sucumbiendo por fin á mi tormento,
Será mi última voz, mi último acento...
A ti te amo no más: no más a ti.
(Vigil, 1977: 81-82).

Sin duda, el poema nos expone el amor romántico y totalmente entregado a un hombre soñado, al “príncipe azul” que se añora con tanta estima y que, después de esperarlo y soñarlo por tanto tiempo, por fin apareció en la vida de la mujer para hacerla feliz hasta la muerte.

En este mismo tenor presento aquí este otro fragmento de Josefina Pérez de García Torres, que desde el título: “El beso”, podemos intuir hacia lo que se dirigirá:

“Yo te adoro, mi bien, le repetía...
Nada temas: la estrella luminosa
Que ora brilla en el cielo misteriosa,
Es quien tu suerte con mi suerte guía.”

La bella flor con lánguida ternura,
Trémula de pasión y de embeleso,
Doblando al suelo su corola pura,

“Te adoro”, digo con febril con exceso...
Y en ese instante de sin par ventura,
Confundieron sus almas en un beso.
(Vigil, 1977: 151).

Desde siempre, la escritura ha sido una empresa temeraria y riesgosa que linda incluso con la heroicidad, pues muchas veces desnuda un mito para reconquistar un espacio perdido o difícilmente ganado, e invariablemente genera otros. Ahora bien, ¿qué sucedió con las demás poetas?, ¿hubo tres siglos de silencio? Seguramente no, lo cierto es que no tenemos muchos datos de esa época un tanto olvidada por los críticos e investigadores; quizá no se publicaron suficientes libros porque no hubo demasiado interés, o tal vez por la falta o poca calidad de dichos escritos no se conservó —de forma impresa— esta producción; sin duda pueden ser numerosas las causas, que los investigadores y muchos lectores nos encargaremos de dilucidar; indudablemente aún hay mucho por hacer, saber e investigar de esos siglos de “ausencia” en las historias literarias.

Como ya lo señalaba, no es sino hasta la segunda mitad del siglo XX que comienza un interés cada vez más manifiesto, cuando empezamos a tener más estudios críticos, antologías, revistas, incluso programas radiofónicos, cuyo principal objeto de estudio eran la nueva prosa y la nueva poesía. Por el año de 1940, algunas escritoras fundan y mantienen la revista *Rueca*. Son los años en que se dan a conocer, entre otras mujeres creadoras, María del Carmen Millán, Margarita Michelena, Rosario Castellanos, Guadalupe Amor, Dolores Castro, Emma Godoy, María Luisa Hidalgo, Concha Urquiza, Enriqueta Ochoa, Gloria

Riestra, Margarita Paz Paredes y Aurora Reyes. Estas dos últimas harán de la poesía una bandera revolucionaria en el sentido político.

Rosario Castellanos muestra ya una posibilidad de evolución que será clara en años posteriores. Representa la superación permanente de su propia obra y es de quien la crítica se ha ocupado con mayor atención. A partir de 1950, cuando Castellanos publicó *Sobre cultura femenina*, precisamente en la década en que nacieron las dos poetisas que me ocupan en este estudio: Coral Bracho (1951) y Silvia Tomasa Rivera (1955), la participación de las mujeres en el quehacer literario mexicano iba en constante aumento. Las experiencias de la mujer aparecen en la obra de Castellanos, pero de un modo distinto: con la clara conciencia de quien busca respuesta. “A nuestra escritora la persiguen dos indignaciones: la del indígena olvidado y la de la mujer marginada, sin que encuentre solución para ninguna, sólo la ironía de quien es testigo de una clase que se herrumbra” (Sefchovich, 1983: 26).

En 1974 se publica la primera edición de la *Enciclopedia de México* por Grandes Publicaciones. Por primera vez, “se dedican tres renglones completos a las escritoras, cuidadosamente agrupadas juntas y segregadas de sus colegas machos, para luego –¡claro está!– opacarlas con treinta y dos renglones de genios literarios masculinos” (Domecq, 1994: 23). No sólo cada vez más mujeres escriben, sino que también producen cada vez un mayor número de libros, es decir, una obra más visible y lo hacen de forma profesional, no como un pasatiempo ni como un desesperado ejercicio realizado a escondidas.

Entre 1940 y 1970, la *Enciclopedia de México* registra 220 escritores y 39 escritoras, como Maruxa Villalta, Josefina Vicens, María Lombardo de Caso, Carmen Rosenzweig, Rosario Castellanos, Luisa Josefina Hernández, Carmen Báez, Beatriz Espejo, Guadalupe Dueñas, Elena Garro, Emma Dolujanoff, Inés Arredondo, Amparo Dávila, y, más adelante, Esther Seligson, Isabel Fraire,

Ulalume González de León, entre muchas otras, lo que quizá ocasiona que, en la década de los setenta, las editoriales cedan ante el empuje y abran sus puertas a las obras femeninas, para que más adelante, en los ochenta, se hable de un verdadero 'auge'. En la década actual, es imposible mantenerse al día sólo en lo que concierne a literatura escrita por mujeres.

En los años cincuenta del siglo XX, aparecen nombres que se suman a los anteriores: Griselda Álvarez, Carmen Alardín, Enriqueta Ochoa y Thelma Nava. En estos años, los rasgos comunes de muchas escritoras se van perdiendo, pues el ejercicio de la poesía se va transformando en una responsabilidad cada vez más personal. El lenguaje, en lugar de unir a las nuevas poetisas, comienza a separarlas, ya que se reafirma el individualismo y sólo por momentos cristaliza la expresión diferente a lo establecido; de esta manera, lo que parecían rasgos comunes se fueron transformando en diferencias cada vez más antagónicas.

Podemos rescatar que a partir de la segunda mitad del siglo XX, la mayoría de las mujeres escritoras, ya sean de poesía o de prosa, han leído y se han preparado mucho más, pues ya ellas

conocen la poesía en lengua española y la de países no hispánicos, escriben sobre literatura, hacen crítica y a su vez [sus libros] son analizados a la luz del criterio literario prevaleciente; [éstos] ya no son ediciones semiprivadas. Habría que agregar el estímulo y ejemplo de algunas poetisas hispanoamericanas (Valdés, 1976: ix).

En los años setenta, se revela esta preparación de las jóvenes; muchas de ellas comienzan a publicar en revistas con una dimensión más atrevida con respecto de su entorno sexual. Esto provocó una libertad que logró generar trabajos de alta calidad erótica, de búsquedas a fondo; pero también se convirtió en una verdad sospechosa y desvirtuada. Con respecto al tema erótico nos encontramos con dos publicaciones muy importantes de Inés Arredondo: *La*

señal (1965) y *Río subterráneo* (1979). En lo que va de los años setenta han surgido, en cuanto a la creación, tres importantes poetisas: Elsa Cross con *La dama de la torre* (1972); Germaine Calderón, ganadora del premio León Felipe de Poesía Juvenil 1972, hace una primera recopilación de sus poemas en *Nuevo decálogo*; Elva Macías, con *Círculo del sueño* (1975). Las tres, junto con Thelma Nava e Isabel Fraire, resumen esa diversidad de tendencias de poesía escrita por mujeres en México.

El siglo XX ha contemplado el desarrollo de una escritura que mira despacio. Mira desde atrás y desde adentro. No tiene principio ni final porque todo lo que está en ella venía desde antes de ser puesto en palabras y sigue fluyendo. Describe pensamientos y sueños, o algunos sucesos que son, de nuevo, los de mirar y hablar con poco movimiento. “Pero en estos [poemas] y relatos, las mujeres que escriben están presentes: son el personaje y el narrador, unas veces con nombre y en ocasiones sin él” (Sefchovich, 1983: 45).

En particular, me interesa la poesía erótica escrita por mujeres que aún sigue leyéndose como un fenómeno reciente en la literatura mexicana; sin embargo, el papel que desempeña el tema erótico sí ha experimentado una drástica y positiva transformación, puesto que la culpa comienza a quedarse atrás. Para las poetisas mexicanas nacidas en los años cincuenta, como Coral Bracho, Silvia Tomasa Rivera, Iliana Godoy, Verónica Volkow, Maricruz Patiño, Myriam Moscona, Pura López Colomé, Kyra Galván, Marianne Toussaint, entre otras, la expresión poética de la sexualidad femenina se ha convertido en una forma de expresión un tanto “subversiva”.

En la producción narrativa y poética, el registro de la experiencia erótica ha venido cobrando cada vez más importancia, al grado de que se podría afirmar que todas las escritoras mexicanas vivas, en mayor o menor medida, le han dedicado por lo menos una estrofa.

Lo cierto es que la expresión de la sexualidad humana nunca antes había sido explorada con tanta confianza como lo han hecho las escritoras de esta generación. “Estas poetas han desafiado los convencionalismos sociales y literarios al escoger a la poesía erótica como el foro más adecuado para iniciar el cambio social” (Chapa, 1996: 43). Para percibir más nítidamente el desarrollo de esta poética, trataré de hacer un recorrido interpretativo de la poesía erótica escrita por mujeres en México. A algunas de ellas las había mencionado anteriormente, por lo que sólo daré una breve información.

Concha Urquiza (1910-1945), cuyo tránsito por el mundo fue a través del amor divino y la pasión total del cuerpo, lo que le dio gran fuerza erótica a su obra. “Urquiza dejó una honda huella en las escritoras nacidas en los años veinte. Sin temor a equivocarme, diría que fue leída por Rosario Castellanos, Dolores Castro y Enriqueta Ochoa” (Toussaint, 1994: 67). Urquiza nace cuando se están apagando en México los últimos fulgores modernistas; ella será la última heredera de los reclamos poéticos decimonónicos y la primera voz decidida del siglo XX.

Las poetas que suceden de manera inmediata a Concha Urquiza son Margarita Michelena (1917), con una poesía muy sensual; Guadalupe Amor (1920), muchos de cuyos poemas son eróticos; Griselda Álvarez (1918), quien exhibe en su poesía un recorrido por el cuerpo masculino. Ellas son consideradas como las guardianas de las formas clásicas; tanto la primera como la última prefieren el soneto para hablar de temas personales o metafísicos, y Michelena, aunque incursiona en otras formas y maneja el verso libre, siempre lo hace con impecable equilibrio, en busca de limpieza y medida.

Casi contemporáneas a estas últimas surgen, con una fuerza incontenible y una decisión única, tres de las voces más grandes que la poesía escrita por mujeres ha dado a la literatura en lengua española de este siglo: Rosario Castellanos (1925-1974), cuyo poema “En el filo del gozo” es una de sus

creaciones con más aliento erótico; su dolor y su queja logran una atmósfera erotizante y es, sin lugar a dudas, la escritora mexicana que ha alcanzado más fama dentro y fuera de las fronteras de su país; Enriqueta Ochoa (1928) se nutre, como Concha Urquiza, en las fuentes de la poesía clásica y de los Siglos de Oro españoles, como los místicos santa Teresa y san Juan de la Cruz; también se reconoce como partícipe de la misma estirpe que fluye en los ríos secretos de Jean Lead, Emily Dickinson, Charlotte Brontë y Virginia Woolf. “Su poesía mezcla la religiosidad y el sensualismo, la urgencia de Dios y la realización amorosa, eros y la iluminación mística” (Hernández Palacios, 1996: 10). Sus poemas amorosos exigen un cuerpo más, una identidad que permita la suya, y marca el comienzo de un exaltado erotismo femenino que pone de manifiesto la naturaleza de la mujer, al mismo tiempo que exige su libertad sexual. Su poesía tiene un erotismo profundo, y la poética de Dolores Castro (1923) donde, desde los poemas iniciales, se asoma la certeza del triunfo artístico y la suma de la madurez emocional. “En sus versos encontramos la seguridad ética de un escritor clásico” (Hernández Palacios, 1996: 12).

Las poetisas que llenan la siguiente etapa son Thelma Nava (1932), quien escribe poesía amorosa cargada de señales cotidianas; y “en ella, la pasión sexual de pareja adquiere una voz natural; pero no toca fondo ni recrea un mundo erótico” (Toussaint, 1994: 70); Carmen Alardín (1933), en cuya poesía amorosa utiliza un lenguaje nostálgico y sensual. Ellas no necesitan ya comprobar nada y pueden abordar cualquier tema con la forma que se ajuste mejor a sus necesidades.

Quienes recuperan un lenguaje retórico y revelan qué tan dueña se siente ya la mujer del lenguaje poético, y que pueden darse el lujo de jugar con él, son Isabel Fraire (1934), quien en su libro *Sólo esta luz*, recrea la sensualidad de las atmósferas y logra su peculiar manera de nombrar al sexo. “Hay un juego, un

manejo lúdico de las situaciones sexuales tratadas antes con solemnidad” (Toussaint, 1994: 70). Ulalume González de León (1932-2009) en *Plagios* reúne siete libros de poemas escritos de 1968 a 1979, donde recrea situaciones en que retrata a la mujer en su vida sexual, con sentido del humor; Elva Macías (1944), cuya poesía es lúdica y se envuelve en una tenue sensualidad; Elsa Cross (1946), quien desprovista de toda culpa, logra, en *Bacantes* (1982), un erotismo profundo; Gloria Gervitz (1943), quien posee en su poesía una intuición erótica.

Aquí se encuentra Coral Bracho (1951) cuya poesía entra de lleno en el mundo de los sentidos.; Carmen Boullosa (1954), una voz arrebatada que en su fuerza recupera la imagen de la mujer como mito, sacerdotisa, semidiosa y, en general, mantiene un vértigo erótico; Verónica Volkow (1955), que entrelaza la sensualidad femenina y la masculina logrando una intensidad erótica; Kyra Galván (1957), cuya poesía es aderezada con mitos y leyendas, y forma su mundo erótico; Myriam Moscona (1955), cuya atmósfera bíblica le imprime a su erotismo un halo ritual; Minerva Margarita Villarreal (1957), quien muestra su mundo erótico como la oscuridad del inconsciente que rodea al deseo; Silvia Tomasa Rivera (1956), quien con un lenguaje claro, directo y a veces rudo, logra la fuerza de la sencillez, además de lograr un ambiente de profundo erotismo. *Un lugar ajeno*, publicado en 1993, es el segundo libro de Tedi López Mills (1959). María Baranda (1962) y Marianne Toussaint (1958), más prudente que Baranda, también han querido tocar el mismo fuego que sus antecesoras más remotas. Todas ellas buscan como eje su cuerpo y el del ser amado, y encuentran el erotismo como identidad; indudablemente, como siempre suele pasar en este tipo de recuentos, se dejan al margen a muchas otras escritoras, pero es necesario ponerse un límite.

La erupción de la poesía escrita por mujeres en nuestro siglo me ha forzado a estudiarla de manera acuciosa, y no sólo he analizado sus temas,

imágenes y símbolos, sino también me he preguntado por sus antecedentes. Por ello, en este apartado, me he dado a la tarea de brindar un amplio panorama que, sin duda, me ha ayudado a establecer ciertos parámetros para conocer el desarrollo de la escritura de las mujeres.

Si durante siglos la mujer había guardado silencio en lo que a poesía se refiere, o había dado apenas señales de su existencia con algunas poetas que, aquí y allá, daban cauce a su talento y a sus necesidades expresivas, “el siglo XX ha roto el dique que detenía el agua ardiente de este manantial y la poesía de las mujeres ha corrido, desbordando sus cauces para enriquecer el fluir de la literatura” (Hernández Palacios, 1996: 19).

Tal vez la cercanía nos impida observarlas claramente; sin embargo, no podemos dejar de mencionarlas, aunque tampoco podríamos aventurarnos a agruparlas en torno a calificativos más o menos apropiados a sus características; no obstante, “podemos, eso sí, acercarnos a su obra –todavía en proceso de conformación– de manera individual para conocer cuáles son los cauces por los que fluye el ancho y poderoso caudal de la poesía escrita por mujeres en este fin de siglo” (Hernández Palacios, 1996: 13).

CAPÍTULO II

DELIMITACIÓN DEL CONCEPTO DE EROTISMO

*El ser amado es para el amante la
transparencia del mundo.*

GEORGES BATAILLE, *El erotismo*, p. 26.

En este capítulo expondré algunos principios del erotismo que emplearé para analizar la poesía de Coral Bracho y Silvia Tomasa Rivera, entendiendo que el erotismo es una actividad meramente humana en la cual interviene activamente la imaginación y la fantasía –casi indisolubles–. En primer lugar, quiero proporcionar una vista panorámica sobre los principios de erotismo, cuya información ampliaré a lo largo de los dos capítulos siguientes, con base en algunos estudiosos, como Georges Bataille, J.M. Lo Duca, Octavio Paz y Michel Foucault, entre otros.

Principios sobre erotismo y su injerencia en la poesía

El erotismo es un aspecto de la vida interior del hombre. Al referirnos al erotismo no describimos un estado sino un proceso en el que mujeres y hombres se observan a fondo para comprenderse, y para comprender deben identificarse con el otro y asumir su papel.

A lo largo de la historia, la sexualidad se ha manifestado de muy diversas formas; por ejemplo, en Oriente, el culto a la castidad comenzó como un método para alcanzar la longevidad: ahorrar semen era ahorrar vida. Lo mismo sucedía

con los efluvios sexuales de la mujer. Cada descarga seminal y cada orgasmo femenino eran una pérdida de vitalidad (Paz, 1993: 21-22).

En la tradición contamos con un famoso poema sánscrito de Jayaveda, *Gita Govinda* (siglo XII), esencialmente erótico, centrado en lo físico, que canta los amores del dios Krishna (el Señor Oscuro) con la vaquera Radha, en el que contemplamos “los placeres que preceden a la unión sexual descritos por tratados técnicos como el *Kama Sutra*” (Rosado, 2003: 102-103).

En el *Cantar de los cantares*, el sentido religioso del poema es indistinguible de su sentido erótico profano: son dos aspectos de la misma realidad,¹ y según algunos estudiosos como Geroges Bataille y J.M. Lo Duca, producto del influjo de la tradición religiosa y erótica hindú sobre la civilización hebrea hasta el segundo milenio antes de Jesucristo.

Sobre la vida propiamente sexual de los egipcios, tenemos apenas el Papiro de Turín, donde están indicadas las variantes del acto mecánico de amar, en una nomenclatura próxima al *Kama Sutra*, pero limitada a doce posturas. El Papiro de Turín prueba que existía en la época de los faraones una cultura de juegos amorosos, excitación de los sentidos por una suerte de arte de amar.² Los sentidos, sin perder sus poderes, se convierten en servidores de la imaginación y nos hacen oír lo inaudito y captar lo imperceptible.

El erotismo se convirtió en un culto profundo y se considera que su manual era *El jardín perfumado*, de Cheik Nefzaoui, ejemplo de tratado erótico en

¹ El *Cantar de los cantares* de Salomón. Colección de poemas de amor profano, a decir de Octavio Paz, es una de las obras eróticas más hermosas que ha creado la palabra poética que no ha cesado de alimentar la imaginación y la sensualidad de los hombres desde hace más de dos mil años (1993: 23).

² En la poesía popular, muy directa y natural, encontramos las rimas de un mundo que amaba el amor al punto de que “casarse” quería decir “hacer una mujer”, y que el amor estaba libre de toda sujeción (Lo Duca, 1965: 30-31).

el mundo árabe que ilustra cada una de las posturas amorosas. De la misma forma que el Papiro de Turín, *El jardín perfumado* no es sino un *Kama Sutra* menor. Se lee en *El jardín...*: “Gloria a Dios que ha puesto la más grande voluptuosidad del hombre en las partes naturales de la mujer, y que ha destinado las partes naturales del hombre a dar la más grande voluptuosidad a la mujer”.³

La obra que da la medida del erotismo islámico donde poesía, imaginación, sexualidad, alucinación y exaltación se mezclan inextricablemente, es el libro de *Las mil y una noches*, donde Scheherazada demostró que la poesía era a veces más poderosa que el acto de amor:

La visión erótica que se desprende de *Las mil y una noches* es una de las más completas que haya concebido una civilización. Con un ardor que no se apaga, con una suerte de turgescencia de la imagen, del ritmo, de lo maravilloso, el Islam, entonces conquistador, integró el erotismo en la vida. Lejos de estar separado de la vida por un contexto moral, por tabúes religiosos o por amenazas biológicas, el erotismo se transforma en uno de los aspectos de la vida misma. No creemos que ese milagro se haya repetido en otras formas de civilización, aunque India, China y Japón se le hayan aproximado (Lo Duca, 1965: 87).

Asimismo, se han encontrado algunos poemas de amor escritos en Menfis o en Tebas hacia 1500 antes de Jesucristo, que revelan la plenitud de un

³ La literatura musulmana encuentra en el místico persa Djalai-Ad-Din-Roumi (1207-1273), citado por Lo Duca, 1965: 88-89, su metafísica del amor:

Tu amor me hace vibrar como los órganos
Y mis secretos se revelan bajo la caricia de tu mano.
Todo mi ser extenuado se parece a un arpa,
A cada cuerda que tú tocas, gimo.
Al no-ser, tú le haces gustar el placer de ser.
Y, cayendo enamorado de ti, el no-ser se vuelve ser.

conocimiento erótico que es llevado más allá de la carne y de los ejercicios del sentimiento:

¿Hay un momento más hermoso?
Estoy contigo
y tú inflamas mi corazón.
Tomarme y acariciarme
cada vez que entras a mi casa
¿no es eso el placer?
Cuando buscas tomar
mis caderas y mis senos
¡no los dejes!

Magnífico es el día en que nos pasamos apretados.
(Lo Duca, 1965: 32).

Estas palabras nos remiten, por la cercanía del tratamiento, a estos versos del poema “Tus lindes: grietas que me develan”, de Coral Bracho, que aparece en su libro *Huellas de luz*:

Has pulsado,
has templado mi carne
en tu diafanidad, mis sentidos (hombre de contornos
levísimos, de tus ojos suaves y limpios);
en la vasta desnudez que derrama,
que desgaja y ofrece;
[...]
Ven, acércate; ven a mirar sus manos, gotas recientes en
este fango; ven a rodearme.
[...]
–Has forjado, delineado mi cuerpo a tus emanaciones, a
sus trazos escuetos. Has colmado
de raíces, de espacios;
(2006: 62-63).

Ni tampoco podemos dejar de pensar en este poema de Silvia Tomasa Rivera:

El encuentro casual
en calle húmeda, el frío
como siempre se hace cómplice.
Me arrastras a la puerta invisible,
mis senos se ensanchan
[...]
Los peces ahogan los suspiros
y un sabor de anís
nos baña por completo.
El viaje fue muy largo,
y al regreso
el cuartito de hotel
se inunda de jazmines.
—Ahora lo sabemos—
los ángeles están de nuestro lado.
(2002: 25).

Retornando al mundo antiguo, el Olimpo de Grecia es la proyección casi teatral de la sexualidad libre de los griegos. Grecia no ignoraba nada de lo que concernía a los juegos eróticos preliminares, la realidad y la evocación de los instantes del amor. En las costumbres, la mujer tenía los mismos derechos que el hombre, asistía a las mismas fiestas, aunque estuvieran consagradas al culto fálico o dionisiaco, y era libre de elegir sus contactos humanos. El erotismo tenía también sus sacerdotisas laicas, sus lugares privilegiados, consagrados únicamente a las hetairas, y hasta sus ciudades, como Corinto o Amatonte.

Es importante destacar *El arte de amar* de Ovidio, que retomó las recetas antiguas y las propuso de nuevo, generalmente según el inmutable esquema de las posturas; pero Ovidio agregó una búsqueda de amores delicados, de ternura sutil que recordaba a Platón y anunciaba la futura sublimación del amor. De esta manera daba una especie de recetas o métodos para el amor: “Soldado novicio

que quieres alistarte bajo la bandera del Amor, primero busca la mujer que debes amar; después, cautiva su corazón; por último, procura que su pasión sea eterna. Éste es mi método” (2003: 19).

Roma “modernizó” la erotología y creó la palabra *sexo* [*sexus*, por *sectus*, sección, separación (griego *genos*)] como la entendemos desde entonces.

Después del periodo antiguo de prostitución sagrada, se instaló la prostitución pagana. El cristianismo condenó el erotismo y la prostitución sagrada desde el principio.

Por comodidad de lenguaje se clasificaba a las cortesanas (meretrices, mantenidas) y a las prostitutas (*lupae*, fornicadora o *bustuariae*).⁴ Roma se transformó en un inmenso escenario donde el gozo físico era el fin supremo, donde la prostitución era actividad artesanal, por decirlo así; hoy son parte esencial de la economía de consumo.

Pero no fue sino hasta después del Concilio de Roma, realizado en 1059, cuando

La mujer se transformó en el tema mismo del pecado; cualquier desborde sexual era, a los ojos de los nuevos teólogos, obra del diablo. [...] la vergüenza femenina y el terror del pecado se trocaron en placer por el riesgo corrido y atenuaron los efectos. [...] La presencia del diablo engendró un monstruo sexual nuevo: la bruja (Lo Duca, 1965: 68).

El erotismo desencadenado en el Renacimiento, la Reforma y la Contrarreforma tenía evidentemente sus ilustraciones y sus textos que complementaban los Penitenciales, los Manuales de Confesión y todos esos ensayos que, por la escritura, liberaban los apetitos sexuales inconscientemente

⁴ Las *lupae* después de la novena hora eran llamadas *nonariae*. El lupanar se llamaba *fornix*.

ocultos. No nos sorprenderá mucho comprobar que desde el Extremo Oriente antiguo hasta nuestro siglo XXI ese erotismo se volvió finalmente monótono y se limitó a unas cuantas variantes, ya se trate de las noventa posturas de Forberg, de las treinta y dos posiciones del Aretino, de las veinticuatro posiciones que forman parte del yoga o de la modesta docena de variantes de los egipcios o de los griegos, lo que trajo consigo una especie de cerrazón y un claro límite a la imaginación, pues todo estaba supeditado a manuales amatorios que dejaban de lado la sensualidad, la espontaneidad y el goce mutuo de los amantes, ya que la mayoría de las posiciones privilegiaban o, mejor dicho, era un monumento a la complejidad y no a la espontaneidad.

Me parece necesario recordar que el erotismo siempre ha estado presente, y es claro testimonio de un impulso natural, del instinto, que, desde que el hombre de las cavernas esculpió sus “Venus” –como más adelante se les conocería–, hasta los acoplamientos dibujados por los artistas plásticos Rodin y Picasso, ha avanzado entre el pudor y la abstracción del deseo, lo cual, según Lo Duca, en el momento de su representación lo ha hecho un tanto monótono:

Los senos, las enormes fuentes de esas mujeres [la Venus de Willendorf, la Venus de Lespugue o la Venus de Laussel] del aurignaciano superior, sus muslos opulentos demuestran una constante en los gustos primitivos de cualquier país y cualquier época. [...] sexo, seno, muslos, pliegues del vientre y piernas delgadas, se encuentran con una monotonía que no puede ser sino el fruto del instinto. Esas esculturas indican una elección, un gusto determinado de una época [...] (1965: 24).⁵

⁵ Cabe apuntar que la desnudez, en las civilizaciones occidentales, ha llegado a ser objeto de una prohibición bastante grave y generalizada; pero en nuestros tiempos se cuestiona aquello que había parecido fundamental (Lo Duca, 1965: 24).

Una excelente recopilación del arte erótico, instintivo, subversivo y natural del desarrollo humano se presenta en el libro de Georges Bataille *Las lágrimas de Eros*, en el cual se encuentran esculturas, tallados, representaciones, pinturas, fotografías, etc., de muchas de las etapas del recorrido erótico del hombre a través del arte como sublimación, adoración, devoción y exteriorización de su sensualidad.

La libertad buscada por las artes, por las ciencias, por el lenguaje y por las costumbres formaba parte de un factor dinámico capital: el individualismo. “Para la tradición filosófica Eros es una divinidad que comunica a la obscuridad con la luz, a la materia con el espíritu, al sexo con la idea, al aquí con el allá” (Paz, 1993: 27).

El amor ha sido y es la gran subversión de Occidente. Sin embargo, la opinión acerca del ejercicio de la sexualidad no es democrática, pues se acepta moralmente que los hombres ejerciten su sexualidad para obtener placer; no así en el caso de las mujeres. Para éstas se da una reglamentación estricta para la obtención de la gratificación sexual. La explicación inmediata de este hecho se debe a que el placer masculino no trae consigo consecuencias objetivas. El hombre no concibe, en su cuerpo no aparecen muestras visibles de que ha iniciado el ejercicio de la sexualidad; sin embargo: “El placer femenino ha sido objeto de muchas bromas: ‘Cinco minutos de placer: nueve meses de pena..’” (Beauvoir, 1981: 185). Pero a mediados del siglo XX, la sexualidad se transformó con la aparición de métodos anticonceptivos con respecto a esto, escribe Octavio Paz:

La gran novedad de este fin de siglo es el laxismo de las sociedades liberales de Occidente. Me parece que la conjunción de estos factores lo explica: el primero, social, ha sido la creciente independencia de la mujer; el segundo, de orden técnico, la aparición de métodos anticoncepcionales más eficaces y menos

peligrosos que los antiguos [...] La revolución del cuerpo ha sido y es un hecho decisivo en la doble historia del amor y del erotismo (1993: 136).

En cuanto a la poesía, la caballería estableció un código amoroso; se vio nacer una poesía erótica donde la mujer no era sólo objeto de voluptuosidad, sino pareja igual del hombre en la justa amorosa. Ese avance que se había logrado en esa época se desvaneció décadas después, ya que, en muchas obras literarias, la mujer se transformó en el plano literario en un emisario de las pasiones del hombre; como dice Lo Duca, ella ya era “objeto de amor”, “tentadora”, “culpable desde el paraíso”, “pecadora”, “la que induce al hombre al pecado”, “aguijón de escorpión”, “camino del vicio”, “sexo maligno”, etcétera, en una palabra, “semilla de bruja”.⁶

Es evidente que la poesía provenzal no ignoró a la poesía árabe, gracias a las Cruzadas; ese ideal, en el que el orgasmo corresponde al éxtasis del alma, poseída por Dios pero instalada en el corazón de la carne, se relaciona con el Oriente. La emoción erótica de lo poético a lo sensual, de la vida espiritual, de la ternura al amor de Dios, se mezclan inextricablemente en la poesía de san Juan de la Cruz “como si él mismo entrara en juego y ayudara a destruir la vieja antítesis entre la carne y el espíritu” (Lo Duca, 1965: 104). Santa Teresa y el mismo san Juan de la Cruz hablan explícitamente de ello; no obstante, se trata de algo que ambos consideran extrínseco a su experiencia. Puede ser natural que los poetas místicos y los eróticos usen un lenguaje parecido, puesto que “no hay muchas maneras de decir lo indecible” (Paz, 1993: 110). No obstante, la diferencia salta a la vista: en el amor el objeto es una criatura mortal y en la mística un ser intemporal que, momentáneamente, encarna esta o aquella forma.

⁶ Los términos con los cuales se referían a la mujer, aquí mencionados, son consagrados por los primeros concilios (Lo Duca, 1965: 70).

Hay similitudes, incluso equivalencias e intercambios entre los sistemas de efusión erótica y mística, sin embargo sólo quiero mencionarlo, pues es un tema que no trataré en esta ocasión, ya que los poemas que analizaremos en este estudio no tienen rasgos místicos.⁷ Sólo hay estos dos versos de Silvia Tomasa Rivera: «Yo quisiera leer los pechos de Magaly / y encontrar a Dios entre sus piernas», que más bien iría del lado de la transgresión.

Bataille explica que la experiencia erótica es quizá cercana a la santidad en su intensidad extrema, pues, tanto en los trances místicos como en el orgasmo se opera un “desbordamiento de alegría infinita”,

y la única diferencia entre la experiencia mística y la erótica radica en que en el místico todo se reduce a la conciencia, sin intervención

⁷ El erotismo se ha relacionado con el misticismo, sin duda advertido en los escritos de santa Teresa y san Juan de la Cruz que todos conocemos. Juan García Ponce afirma, sobre Musil, que “la experiencia erótica se muestra como una imagen [...] de la experiencia mística” (Rosado, 2005: 265); por otro lado, Foucault en *Historia de la sexualidad* refiere que en la búsqueda de una unión espiritual y del amor de Dios hubo procedimientos vinculados a un ‘arte erótica’ como el éxtasis; asimismo la ‘unión mística’ desde la antigüedad se ha simbolizado con la infabilidad de los placeres mundanos: el placer sexual. Esta ‘unión mística’ y su trascendencia ocurre con el erotismo ritual; la transgresión “hace que el lenguaje se movilice de modo simultáneo hacia lo obscuro y hacia lo divino mediante un discurso ambivalente. [...] Esta unión ha sido utilizada] por prácticamente todas las tradiciones místicas, incluida la cristiana” (Rosado, 2005: 271). Este fenómeno lo encontramos perfecta y ampliamente ilustrado en *Las lágrimas de Eros* de Georges Bataille, donde nos dice que “¡no hay pared medianera entre erotismo y mística!” (2002: 161) y se constata que la sexualidad es inmanente en el amor y el erotismo es universal, de ahí que en ambos terrenos se utilicen las mismas palabras e incluso las mismas imágenes y, no obstante, se ignoren. Sin embargo, en la obra de las poetas que en esta ocasión me ocupan no encontré ninguna coincidencia.

voluntaria de los cuerpos. La exaltación sexual y la mística propician la anulación del yo y lo impersonal desconoce el sentimiento de posesión: el ser se abandona (Rosado, 2003: 105).

Hemos constatado que a través de la literatura se han retratado los cambios de la sociedad; también pudimos darnos cuenta de que el erotismo, antes de ser banalmente explotado, fue considerado como sublimación del instinto. El erotismo es un ritual donde, a través de la transgresión, se entra al reino de los sentidos: es el instante eternizado.

Lo que da paso al erotismo es un cúmulo de sentimientos y sensaciones, mas no sólo el encuentro o ausencia sexual. En el erotismo el agente de la transformación es la imaginación y la fantasía.

En los capítulos siguientes se analizarán los aspectos eróticos en la poesía de Coral Bracho y de Silvia Tomasa Rivera tomando en cuenta lo expuesto en este apartado: los críticos y sus posturas ante el fenómeno erótico. Y para encontrar visiones más completas, en este estudio acudiremos no sólo a los filósofos, sino a poetas, desde luego, y novelistas, puesto que “reflexionar sobre Eros y sus poderes no es lo mismo que expresarlo; esto último es el don del artista y del poeta” (Paz, 1993: 27).

Es imperioso aclarar que por sus ricas, delicadas y afables diferencias, no me ha sido posible estudiarlas con los mismos parámetros, es decir, he empleado para ambas los mismos textos teóricos, mas los aspectos eróticos se han ilustrado en distintas condiciones debido a que sendos poemas no están erigidos de la misma manera, lo cual ha sido en extremo interesante, porque he podido constatar que el erotismo se da en distintas vías y puede llegarse a él desde distintos parámetros, lo cual ha enriquecido en gran medida mi percepción acerca de este fenómeno, y expresaré dicho hallazgo en los dos siguientes capítulos cuya base está fundamentada en los poemas de nuestras autoras, desde luego.

De igual manera, y atendiendo a estas diferencias, destacaré en cierta medida el lenguaje, cómo se emplean los tiempos verbales y en qué se apoyan cada una de las poetas para expresar sus deseos, sus fantasías y sus encuentros.

Me parece necesario destacar que ambas poetas, en mi opinión, son de las mejores exponentes del fenómeno erótico, por lo cual las he elegido para este estudio, y aunque su estilo es diferente, desde esas diferencias se encuentran numerosas convergencias que se expondrán a la luz de diversos críticos.

CAPÍTULO III

EL EROTISMO EN LA POESÍA DE CORAL BRACHO

“¿Alguien; alguien hablaba aquí?”

*El poema es una creación colectiva, pues
cada lector ve en sus reflejos algo distinto.*
CORAL BRACHO

En este capítulo analizaré los elementos eróticos en algunos poemas de Coral Bracho, entendiendo, lo que mencionaba en el capítulo anterior, que el erotismo es una actividad meramente humana donde interviene la imaginación y la fantasía –casi insolubles–. Pero, en primer lugar, antes de pasar al análisis de su poesía, quiero acercarme, desde una visión panorámica, a los principios del erotismo, cuya información ampliaré más en los capítulos siguientes.

En los últimos años, se ha dado por llamar “poesía erótica” a todo lo escrito con temática o alusión sexual; sin embargo, además de la poesía erótica, encontramos a la poesía sensual, a la poesía epidérmica y a la poesía genital, la cual es la más prolífica hoy en día, y es muy importante apreciar la diferencia entre éstas. Aunque en realidad, la poesía erótica resume a todas las mencionadas, todas se encuentran al servicio de la búsqueda del deseo, a su encuentro.

El erotismo es sin duda algo más complejo que un recorrido por los deseos sensuales o por el cuerpo y sus funciones genitales, como dice Juan García Ponce:

“El erotismo es una forma de la representación”, dice Pierre Klosowski. Nada es natural dentro del erotismo, sino espiritual, implica la elaboración intelectual de un acto natural: el sexo, para poder ser considerado en verdad erotismo [...] La literatura emplea el medio natural de comunicación entre los hombres: el lenguaje, y lo transforma en otra cosa: el medio de una forma de arte. Por tanto, el erotismo y la literatura son hermanos. Le dan otra categoría a algo existente de antemano (citado por Rosado, 2005: 107).

En algunos poemas de Coral Bracho podemos vivir cómo se desarrolla el erotismo mediante las imágenes, historias y escenas que crea con el lenguaje; tal parecería que su escritura, como la vida misma, es un solo transcurrir. Quizá por ello la poeta ha logrado cautivar el gusto de muchos lectores y, como dice Teresa Chapa, es incomparable: “Entre las escritoras de su generación, Coral Bracho no tiene comparación, pues su manera de hacer metáforas, y de jugar o desplazar las palabras en toda la página, hasta hoy, es única” (1996: 43).

El crítico, poeta y ensayista Adolfo Castañón divide la poesía escrita por mujeres en dos grupos: las que cristalizan y recapitulan el pasado, y las que manifiestan un espíritu decidido de innovación de hábitos mentales y retóricos, “una ruptura de esas costumbres y segundas naturalezas que suelen velar o aplazar la creación, la innovación”, y sitúa a Coral a la cabeza de estas últimas.

Coral Bracho nace en 1951 en la ciudad de México. Entre sus poemarios están *Peces de piel fugaz* (1977); *El ser que va a morir* (1982); *Bajo el destello líquido* (1988), que es el libro que reúne sus dos primeros libros; *Tierra de entraña ardiente* (1992), en colaboración con la pintora Irma Palacios; el tomo que reúne los títulos anteriores es *Huellas de luz* (1994); *La voluntad del ámbar* (1998); *Ese espacio, ese jardín* (2003) y *Cuarto de hotel* (2007). En 1981 obtuvo el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes por su segundo libro *El ser que va a morir*, y, en 2003, el Xavier Villaurrutia por *Ese espacio, ese jardín*.

En este trabajo me dedicaré principalmente, sin dejar de lado algunos versos de otros poemas,¹ a cuatro de ellos: “Oigo tu cuerpo” y “Abre sus cienos indigos al contacto”, de *El ser que va a morir*, y “En los valles despiertos” y “Suave luz y directa”, de su antepenúltimo libro, publicado en 1998, *La voluntad del ámbar*. En ellos se analizará cómo se despliega la experiencia-vivencia erótica y cómo la poeta maneja el lenguaje para manifestar sus sensaciones.

Sin embargo, las palabras no sólo son empleadas para exteriorizar su encuentro erótico, no: en ese lenguaje también está expresada, de la mano de su experiencia erótica, su singular manera de percibir o de encontrarse en el mundo que la hace descubrirse al encontrarse con el *otro*. Para dicho fin, me apoyaré en conceptos de erotismo que tomaremos de algunos de los estudiosos y teóricos del tema. También retomaré algunos elementos de *La metáfora viva*, de Paul Ricœur; de la *Fenomenología de la percepción*, de Maurice Merleau-Ponty, entre algunos otros críticos y estudiosos, todo ello para describir y entender de qué manera Bracho recrea el mundo, a la vez que nos transmite su experiencia de estar en él, de percibirlo, puesto que

La lengua es vitalmente metafórica, es decir, señala las relaciones entre las cosas anteriormente no percibidas y perpetúa su percepción hasta que las palabras que las presentan, se hacen, a través del tiempo, signos para partes o clases del pensamiento antes de cuadros de pensamientos íntegros (Shelley, 1974: 19).

¹ El análisis, en la manera como señala Hjelmslev: “la primera misión del análisis no es la división del objeto en partes, sino la conducta del análisis, de modo que se acomode a las dependencias mutuas entre esas partes y nos permita dar cuenta adecuada de ellas de tal manera que refleje la naturaleza del objeto y de sus partes” (Beristáin, 2004: 46).

A través de la escritura, de la metáfora, nuestra poeta proyecta sus sueños y su realidad, que se le aparecen como un presente gozoso: el presente de la sensualidad y del amor carnal expresado con plenitud. Encontramos un erotismo donde, por un lado, se vive y se goza el instante y, por otro, descubrimos una sensualidad plena recuperada por la memoria. La singularidad de la poesía de Coral Bracho está en el uso de varios lenguajes como el ígneo, el de las ciencias naturales, entre otros –que a simple vista nos parecerían disímiles, además de que pensaríamos que nada tienen que ver con la expresión de la sensualidad y el erotismo–, y que, no obstante, concatena, sin perder, en ningún momento el foco de su atención: la experiencia erótica que nos quiere transmitir. Todo ello lo constataremos de manera un poco más explícita en el desarrollo del trabajo.

El erotismo en la poesía de Coral Bracho

*Nadie puede estar seguro
de que su cuerpo no sea una planta
que la tierra ha creado...
para dar nombre a sus deseos...*
BECKER

*La relación entre erotismo y poesía es tal que
puede decirse, sin afectación, que el primero es
una poética corporal y que la segunda es una
erótica verbal.*
OCTAVIO PAZ, *La llama doble*.

Se puede entender, en un primer intento, que el erotismo es el conjunto de sensaciones y reacciones de todo tipo que de algún modo se relaciona con la atracción sexual. Por otro lado, la Real Academia Española define el erotismo como “pasión de amor” o “amor exacerbado” y en una de las acepciones de

sensual, de esta misma estirpe, se precisa como “perteneciente al apetito sexual”. Se trata, pues, de un elemento fundamental de lo sexual y caracteriza un dominio biológico incluido en la sexualidad, “separándose a veces en límites demasiado inciertos”, como dice Lo Duca.

Las enunciaciones de Georges Bataille sobre el erotismo constituyen las bases de un dispositivo teórico capaz de dar cuenta de los momentos de transformación que de muchas maneras se han dado en la sociedad: “Siempre asociada al erotismo, la sexualidad física es al erotismo lo que el cerebro es al pensamiento” (Bataille, 2003: 99). Los temas que encontramos en su obra son la íntima vinculación de amor, pasión y muerte, el significado de la transgresión o la turbadora relación entre la voluptuosidad y la santidad; sin embargo, el erotismo sobresale como eje fundamental en sus estudios. Éste ha constituido un problema filosófico fundamental, en la medida en que, sin dejar de ser una actividad estrictamente humana, nos enfrenta constantemente a nuestra naturaleza animal,² porque, como apunta Octavio Paz, retomando lo que ya había apuntado Bataille: “La sexualidad es animal; el erotismo es humano. Es un fenómeno que se manifiesta dentro de una sociedad y que consiste, esencialmente, en desviar o cambiar el impulso sexual reproductor y transformarlo en una representación” (1993: 106).

² El P. Louis Beirnaert, quien considera la semejanza que el lenguaje de los místicos introduce entre la experiencia del amor divino y la de la sensualidad, subraya “la aptitud de la unión sexual para simbolizar una unión superior”. Se limita a recordar, sin insistir, el horror del que es objeto la sexualidad en principio: “Somos nosotros” dice, “los que, con nuestra mentalidad científica y técnica, hemos hecho de la unión sexual una realidad puramente biológica...” [...] “La fenomenología de las religiones nos enseña que la sexualidad humana es directamente significativa de lo sagrado” se opone, a los ojos del P. Beirnaert, a “la realidad puramente biológica” del acto genital (Bataille, 2003: 229).

Indudablemente, el reconocimiento del erotismo femenino es uno de los primeros pasos hacia la desmitificación del punto de vista literario de las mujeres respecto de la experiencia erótica, puesto que esa perspectiva, tradicionalmente masculina, concedía a la mujer el papel de objeto y no de sujeto sexual, actante y con un evidente potencial sexual extraordinario;³ esta connotación inminentemente se ha transformado con el tiempo, tal como la encontramos en los poemas de Coral Bracho. Su poesía es una acertada descripción de la sexualidad femenina porque surge desde una perspectiva mucho más íntima y auténtica, ya que esta poeta le da la perspectiva de vivencia desde un sujeto erótico, de sujeto sensual y sexual. Para las mujeres poetas “el erotismo es... la conquista esencial de una identidad femenina” (Manca, 1989: 30).

Un aspecto que distingue la poética de Bracho es la forma magistral de manejar el lenguaje, que es acontecimiento, pues en ella se cumple lo que refiere Roland Barthes: “la Poesía ya no es una Prosa ornamentada [...] ya no es atributo, es sustancia, y por consiguiente, puede muy bien renunciar a los signos, pues lleva en sí su naturaleza y no necesita señalar afuera su identidad” (Barthes, 2004: 48).

A primera vista, parecería que la función primordial de Bracho es deleitar al lector a través del –tan particular– uso del lenguaje y mediante su atractivo sensorial; sin embargo, esto no es así, ya que conforme nos vamos adentrando en su poesía, descubrimos su mundo y nos acercamos a la comprensión de su

³ Karlheinz Deschner apunta que “La mujer tiene un potencial sexual extraordinario y una capacidad para la sexualidad mucho mayor que la del hombre. ‘Si una mujer capaz de alcanzar un orgasmo normal es estimulada correctamente, en muchos casos puede tener hasta seis climaxes después del primero antes de quedar realmente satisfecha. Al contrario que el hombre, que habitualmente sólo puede tener un orgasmo en un corto espacio de tiempo, muchas mujeres pueden tener cinco o seis orgasmos en un lapso de algunos minutos, sobre todo si el clítoris continúa siendo estimulado” (1989: 277).

peculiar manera de expresarlo. En efecto, es un mundo de sensaciones, de vivencias; pero es un cosmos que conforma algo más. Nos parece que la poética de nuestra autora tiene mucho en común con lo que Paul Ricœur menciona en *La metáfora viva* respecto de lo que para él es el lenguaje poético:

El lenguaje poético es referencial, es decir, está ligado, vinculado a lo que dice. La poesía está ligada a nuevas configuraciones de sentido de la realidad y, de esta manera, a nuevas maneras de “ser en el mundo” (2001: 231).

Además, de acuerdo con Bracho, hay otra manera simultánea de entender cómo es que surge el lenguaje poético:

Otra, simultánea, es la de entrever y entretelar la multiplicidad de sentidos que sus posibles combinaciones generan. [...] De la fusión de esos sentidos con la gestualidad sonora del lenguaje (sus ritmos, sus cambios de tono, su densidad, su ligereza) surge el lenguaje poético (Bracho, 2004).

Ricœur considera la metáfora como fenómeno de la palabra, amplía con el tiempo su descripción al marco de la frase y adquiere finalmente una perspectiva desde su carácter discursivo. Definitivamente, cada escritor nos revela su manera de estar en el mundo y el mundo de Coral Bracho es un mundo que saluda de mano –por decirlo con palabras de Magris–, y toca; y donde cada uno, a través del lenguaje trata de alcanzar, de alguna manera, la realidad, aunque esta búsqueda no es fácil y, como continúa diciendo el autor de *La metáfora viva*, ésta se puede encontrar mediante el rodeo:

El lenguaje poético tiene en común con el lenguaje científico el no alcanzar la realidad sino a través del rodeo de una cierta negación inflingida a la visión ordinaria y al discurso ordinario que la describe. Al hacer esto [...] apuntan a un real más real que la apariencia [...] El sentido literal debe frustrarse para que el sentido metafórico emerja, de igual manera la referencia literal debe hundirse para que la función heurística cumpla su obra de redescrición de la realidad [...] La poesía no imita la realidad sino recreándola al nivel mítico (fabulador) del discurso (Ricœur, 2001: 147).

Advertimos cómo del poema, como creación lingüística, surge un nuevo significado de las cosas, esto es, que la mayoría de estas entidades ya no significan lo que comúnmente estamos acostumbrados que signifiquen:

Y de su organización, a la vez plástica y musical, en un espacio que no sólo lo enmarca, sino que contribuye también a la generación de sentidos y despliegues cinéticos (ya que en él se distribuyen, entran en contacto o se aíslan las palabras) surge el poema (Bracho, 2004).

De acuerdo con esto, se va haciendo patente que la poeta es creadora de espacio y también de un nuevo universo:

Recorrer

(con las plantas unguidas: pasos tibios, untuosos: las faldas rozan en la bruma)

los pasajes colmados y palpitantes; los recintos:

En las celdas: los relentes umbrosos, el zumo denso, visceral; de tus ingles:

(En tus ojos el mar es un destello abrupto que retiene su cauce
–su lengua induce entre estos muros, entre estas puertas)
en los pliegues,

en los brotes abordables;
(Bracho, 2006: 40).

Paz también había escrito sobre esto: él decía que cada poema era la lectura de una realidad, sin duda la del poeta:

el mundo no es un conjunto de cosas, sino de signos: lo que llamamos cosas son palabras. Una montaña es una palabra, un río es otra; un paisaje es una frase. Y todas estas frases están en continuo cambio: la correspondencia universal significa perpetua metamorfosis. El texto, que es el mundo, no es un texto único: cada página es la traducción y la metamorfosis de otra y así sucesivamente. El mundo es la metáfora de una metáfora [...] Pero si el universo es una escritura cifrada [...], ¿qué es el poeta en el sentido más amplio, si no un traductor, un descifrador? Cada poema es una lectura de la realidad, esa lectura es una traducción; esa traducción es una escritura; un volver a cifrar la realidad que se descifra [...] Escribir el poema es descifrar el universo sólo para cifrarlo de nuevo (Paz, 1974: 105-107).

La poeta nos ofrece varias lecturas de su realidad. No se queda en la pura sensación de las palabras ni siquiera en el entendimiento pleno de éstas: simplemente, “deja vivir el lenguaje”, que es el medio para crear nuevos lugares y relatar su experiencia.⁴ Ella emplea “un lenguaje que no agobia y nos deja sin habla, [al tiempo que suelta] la lengua”, según Annie Leclerc (Showalter, 1985: 253), un lenguaje que, en su poesía, nunca es inocente:

⁴ A diferencia del lenguaje científico o filosófico –dice Bracho–, que tienden a reducir al mínimo la ambigüedad, “el lenguaje poético, por el contrario, tiende a hacer perceptible la convivencia de diversos sentidos. La poesía reintegra así lo que el lenguaje racional separa o deja fuera” (Bracho: 2004).

una actitud fungosa, de cordajes,
de limo, de carroña frutal, una baba lechosa nos
recorre,
nos pliega, ¿alguien;
alguien hablaba aquí?
(Bracho, 2006: 62).

Nos daremos cuenta cómo Bracho hace un desplegado de cuadros apasionantes, por medio de un lenguaje suave y acariciador como los «picos suaves y finos»⁵ de esas aves que habitan en el poema “En los valles despiertos”:

Tus caricias,
sus caudales desatan esta flama, este viento,
abren con *sus luces* los campos, los despliegan,
los bañan.
[...]
(Bracho, 1998: 13).

A partir de las caricias (el sujeto) se subordinan diversas características: “tienen” caudales y luces. La metáfora se comienza a construir desde este momento: “La metáfora es el movimiento que activa todo el sentido de un texto” (Ricœur, 2001: 202) y, en efecto, ésta nos va creando una nueva realidad, un mundo conforme al que se va desplegando el poema; las caricias del amado son tan abundantes que se derraman por todo su cuerpo; tan intensas que provocan excitación, goce y un torbellino, al mismo tiempo que son reveladoras de dicha y llegan hasta lo más hondo de su organismo. Así comienza a darse el erotismo, que es

⁵ Emplearé comillas francesas («») cuando en el cuerpo del texto cite versos –completos o solo algunas palabras de ellos– de los poemas que refiero.

ceremonia, representación. El erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora. El agente que mueve lo mismo al acto erótico que al poético es la imaginación. Es la potencia que transfigura al sexo en ceremonia y rito, [y] al lenguaje en ritmo y metáfora (Paz, 1993: 10).

Y con esta sexualidad transfigurada, con esta animada representación, el poema continúa:

Las aves rompen el vuelo.
Sus alas, claros cristales
sus picos suaves y finos, rasgan y dibujan
—en la yerba; en los valles despiertos
que recorren y habitan— paisajes ígneos,
higueras, flores de savias vivas y luminosas,
páramos,
brotes de arena espesa, yermos que la sed,
lenta noche de sal, que el deseo
regeneran: Los ciervos cruzan por los linderos.
(Bracho, 1998: 13).

El uso de los elementos naturales queda patente a lo largo del poema: «flama», «viento», «campos», «aves», «alas», «yerba», «valles», «higueras», «flores de savias vivas», «ciervos», etc. Desde los primeros versos se ha presentado un escenario natural, claro, sin dejar de lado las proyecciones emocionales que el poema —en conjunto— evidencia describiendo el estado anímico del sujeto lírico; me parece importante referirlo sobre todo por las sensaciones excitantes y apasionantes que se revelan, propias para el acto carnal. El erotismo, al suponer algún grado de excitación, es una manifestación más bien de la sensualidad que es el placer de los sentidos corporales o, conforme al Diccionario de la Real

Academia Española, es “la propensión excesiva a los placeres de los sentidos”.⁶ Esas «aves» que han bajado, que la recorren suave e intensamente provocan el éxtasis y hacen que un fuego la recorra, sintiéndose viva, radiante. Sin duda, el éxtasis –que significa literalmente, estar *fuera de sí*– es un deseo irreprimible. Para Ramón del Valle-Inclán, “El éxtasis es el goce de sentirse engendrado en el infinito de ese instante” (Rosado, 2003: 106) y así constatamos en este poema: el profundo deseo de prorrogar el instante.

Y los hechos siguen aconteciendo en esa «lenta noche de sal», porque después de una noche intensa queda el sudor (salado). El deseo no puede estar fuera del poema, ya que ha convertido el cuerpo del amado en el escenario donde se manifiesta la vida, guardando en su seno infinidad de manifestaciones emocionales, como la ternura, la delicadeza, la seducción, la esplendidez, “haciendo, de esta manera, que el cuerpo se abra al infinito” (García Ponce, 1984: 162). Nuestra poeta re-describe la realidad creando su propio sistema de referencias en el que hay una revelación de su ser.

El poeta hace que resurjan los fenómenos en esta apelación del universo poético para la sensibilidad, antes que para el orden lógico del pensamiento; permite que la mirada se vuelva traducción, en una forma tan emocionante como la manifestación misma (Franco Ortuño, 2005: 23).

En el poema, la pasión y el deseo se transpiran, gracias a las sensuales imágenes que se crean, además de que se percibe una forma plena de vivir, de experimentar y de relatar esa experiencia íntima provocada por «los caudales de caricias». Es esta una manera de vivir el erotismo, ese erotismo que “toma en

⁶ Principalmente la vista, el tacto y el olfato, como se verá a lo largo de estos últimos capítulos.

cuenta hechos de orden subjetivo, de placer, de apetito o de necesidad, más o menos claramente sexuales, pero también ligados al ejercicio de funciones comúnmente consideradas como no sexuales” (Lo Duca, 1965: 10). Y esas funciones estrictamente no sexuales podrían ser el vuelo, el dibujar o el cruzar de los ciervos, si es que se tomaran de manera aislada; sin embargo en este análisis nada se puede tomar así porque el poema es un todo; por ello importan las figuras que dichos elementos ayudan a crear: en el conjunto del poema todo adquiere valor.

Es importante apuntar que la escritura de Coral Bracho explora la sensualidad y, sin duda, poetiza la experiencia erótica. Esto lo encontramos a lo largo de su obra poética.

Ahora me enfocaré al siguiente poema, “Suave luz y directa”, en el que se parte de una vigorosa actitud basada en una expresión de placer intenso:

Honda planicie
oculta, iluminada; la vasta
serenidad ardiente de tu cuerpo. Valle
de claridad.
(1998:14-15).

El cuerpo del amado es una «honda planicie», llena de luz, y posee una «serenidad ardiente» que disipa toda duda. De todo un conjunto de hechos surge el deseo erótico, ese deseo específico hacia el amante, del que se desprende el erotismo, que no es más que la dimensión humana de la sexualidad, aquello que la imaginación y la fantasía añaden a la naturaleza:

La erótica es, pues, un elemento fundamental de lo sexual y caracteriza un dominio biológico incluido en la sexualidad [...] El erotismo toma en cuenta hechos de orden subjetivo, de placer, de

apetito o de necesidad más o menos claramente sexual (Lo Duca, 1965: 10).

El encuentro sexual con el amante da certeza a quien lo narra, a quien lo describe; sin embargo, de momento da la impresión de ser un amante meramente pasivo –aunque bien sabemos que no lo es–; es un amante que con su presencia y con el solo encuentro de los cuerpos logra conformar, en ella, una nueva concepción del mundo. No olvidemos, desde luego, que la poesía está ligada al mundo y a todo lo que crea:

ven a rodearme.
(Sabor nocturno, fulgor de tierras erguidas, de pasajes
sedosos,
arborescentes, semiocultos; el mar:
sobre esta playa, entre rumores dispersos y vítreos.)
(1998:14-15).

En este mundo al que se está ligado siempre y se crea e incluso se recrea de acuerdo con nuestras posibilidades y con base en nuestras experiencias; respecto de esto dice Ricœur:

la reducción de los valores referenciales del discurso ordinario es solamente la condición negativa para que sean llevadas al lenguaje nuevas configuraciones de sentido de la realidad y, a través de ellas, nuevas maneras de ser en el mundo, de habitarlo y de proyectar allí nuestras posibilidades más propias (2001: 305).

Una situación particular es el punto de análisis por el que Ricœur busca desarrollar la teoría de la metáfora como cambio de sentido. Y este cambio de sentido, del cual nos habla el crítico, lo encontramos cuando la poeta habla de una «honda planicie oculta, iluminada» al pensar en “honda” y “oculta” casi de

manera inmediata nos remitimos a una superficie oscura; sin embargo, esa hondura está iluminada, tanto que se convierte en un valle de claridad. Se trata, pues, de la semántica y su relación con la “asociación de ideas”, propia del ámbito psicológico. En esta relación la metáfora desempeña un papel primordial, pues ella pone a prueba la lingüística sincrónica para que ésta dé razón de los cambios de sentido. “La metáfora figura entre los cambios de significación –dice Ricœur–, así en la parte ‘histórica’ de un tratado cuyo eje central viene dado por la constitución sincrónica se da cuenta de los fenómenos de cambio de sentido” (2001: 151). Por ello, encontramos en el poema construcciones como «vasta serenidad ardiente de tu cuerpo»; sin duda el instinto sexual da al hombre la más precisa expresión de sí mismo y “lo une sólidamente a los fenómenos cósmicos, cuasi místicos, de la vida” (Lo Duca, 1965: 9). Por otro lado, la forma en que se determinan los semas o puntos de coincidencia u opuestos puede estar motivada por similitudes formales, pero también existe una motivación subjetiva.

El autor de *La metáfora viva* nos dice que la metáfora deja de considerarse un simple tropo de sustitución de palabras, e implica al lenguaje figurado como un complejo entramado semántico, fundamental para la configuración de la obra poética.

Ahora seguimos con el análisis del poema:

*Es la ternura
suave luz
y directa.
Delicado y sediento sol sobre el filo del agua.
(1998: 14-15).*

Aquí hay un caso en que la comparación metafórica se contrae por un *es* de equivalencia –sinécdoque–, muy diferente del *es* de determinación. Ésta es una metáfora de invención, es una predicación. Por ello es difícil de “traducir”,

aunque no lo pretendo, además de que las metáforas, de acuerdo con lo que expone el crítico, no se traducen. Puesto que no habría razón del para traducir una forma de ver.

Ésta es una clara manifestación de que la metáfora crea realidad, crea un mundo. Se da una revelación que no es más que la revelación del ser, del poeta como ser en el mundo, pues “de no tener vuelo el poeta, no habría poesía, no habría palabra” (Zambrano, 2005: 21) como lo percibimos en los siguientes versos:

*Es su caricia
Translúcida levedad.
[...]
Es la avidez ahondando sus misterios,
sus joviales, florecidos
misterios. Es el amor hurgando
en la eternidad. Y la eternidad es el gozo
y extensiones palpables
[...]
Es el brillo
fugaz
y discontinuo, y un insondable, antiguo,
sostenido
caudal.
(1998: 14-15).*

En estos versos encontramos el goce por el cuerpo del otro. La ternura y las caricias que se “derraman” también por su cuerpo la hacen tener una sensación de plenitud. Sin duda está presente el amor que el yo poético busca, el amor que aspira a ser eterno. No obstante, el amor también es erotismo y es a través del cuerpo que se comunica con las fuerzas más vastas y ocultas de la

vida.⁷ Ambos, el amor y el erotismo se alimentan del fuego original: la sexualidad. La sexualidad es el conjunto de hechos biológicos relacionados con la generación, considerados no solamente fuera del individuo sino en el individuo mismo; y la sexología es la ciencia de la sexualidad, es decir la rama de la biología –en el sentido más amplio– que tiene por objeto el conjunto de los hechos biológicos, y especialmente humanos, en relación directa con la noción de sexo.

Bracho poetiza la intimidad sexual con una autoridad basada en la experiencia misma, añadiendo a ello un sentido del placer y poder femeninos. “El vivir del poeta no comienza por una búsqueda, sino por una embriagadora posesión. El poeta tiene lo que [busca y también lo que] no ha buscado [posee y] se siente poseído”, refiere María Zambrano (2005: 41).

En *El ser que va a morir* su estilo alcanza un mayor refinamiento. Hay un cuidado muy especial en la forma visual de los versos. Además, en los ocho poemas que lo conforman observamos una carga mucho más erótica: “El erotismo es ante todo y sobre todo sed de otredad” (Paz, 1993: 20); uno de los poemas que nos ocupará es “Abre sus cienos índigos al contacto”, que, nos atrevemos a decir, es uno de los poemas más intensos de este libro. Aquí nos topamos con formas poéticas abiertas, así como con una cascada de comas, puntos y coma, paréntesis y guiones largos dentro de ellos; hay versos muy largos y otros que sólo están conformados por una palabra; la disposición visual no es convencional, a veces contrastante y, como mencionaba al principio, un tanto desconcertante. Las palabras y frases están por toda la página; algunas no quieren

⁷ Aunque otro aspecto importante es la sexualidad, el deseo: “Fortaleza y vulnerabilidad en estado seminal, al hablar del cuerpo se tocan el deseo, la sexualidad, el horror, el deceso. El principio de cualquier civilización es el deseo, el deseo de conocimiento. Así, el erotismo, parte inherente de la condición humana, es un campo de libertad desde el cual varias plumas nos han lanzado sus prodigiosas flechas” (Cerón, 2003: 51).

dejar ningún hueco, y otras aparecen con un poco más de libertad, ya que existen muchos espacios en blanco. Sin embargo, la lectura es fluida gracias a su hábil manejo de los elementos arriba mencionados, como las pausas, incluidos, desde luego, los espacios en blanco, y la manera tan particular de utilizar los signos de puntuación.

En el siguiente poema se representa el deseo, la sexualidad, la sensualidad y la seducción que se manifiesta en cada movimiento:

De tu boca, de tus ojos ahondados bebo, de tu vientre, en tus
flancos;
entre mis manos arden, se humedecen
(la avidez se emulsifica a estos bordes,
cobra textura al tenso palpitar de esta piel, cierra su esfínter suave,
quemante,
hasta el cúmulo anular,
el dolor). Este canto palpado, lamido al linde.
El frío levísimo de tu lengua.
(1988: 47-48).

Con este discurso sonoro, la poesía da el paso a la expresión del cuerpo y consigue, a través de la aliteración que se crea por la repetición del fonema /s/, una especie de susurro que va creando la impresión de un murmullo que se acerca a un estado utópico del lenguaje, con el que éste da sentido y abre paso al placer.

Sus metáforas se apoyan en una intuición totalizadora de la realidad. Ésta conduce a la poeta a identificar al ser humano con los elementos y fuerzas de la naturaleza y tiene una de sus concreciones en el amante como dador de vida y de dicha. El acto erótico se desprende del acto sexual: es sexo y es otra cosa. “Sexo, erotismo y amor son aspectos del mismo fenómeno, manifestaciones de lo que

llamamos vida” (Paz, 1993: 13). La sexualidad, el erotismo y el amor son precisamente manifestaciones de la vida.

En este poema hay dos lenguajes completamente distintos: el de las ciencias naturales y el erótico. Hay en esta poesía una curiosa circularidad. Como primer paso, en su estructura casi narrativa monta una escenografía y nos introduce en una atmósfera invariablemente próxima a la naturaleza: “La naturaleza ha invadido por completo los espacios privados, internos, introspectivos, se ha sembrado en ellos como una enredadera sin fin” (Gil, 2006). Incluso podría pensarse que el primero podría romper o impedir la participación en la experiencia erótica, pero no es así, de cualquier manera apreciamos su belleza y sensualidad; además, éste es el fenómeno de la poesía como representación del universo y como manifestación del ser, de la vida. Sin duda un análisis de la onomatopeya generalizada es importante para identificar estos recursos sonoros y su comportamiento.

Asimismo nos encontramos con una distribución singular de los poemas; hay versos muy largos y compuestos por diversos cortes que a su vez dan lugar a unidades menores. “Bracho logra entretener sutilmente estos dos registros lingüísticos mediante el uso de la aliteración («la avidez se emulsifica a estos bordes» y «cierra su esfínter suave») (Chapa, 1996: 46), en cuyos versos predomina el sonido de la “s”. Este efecto del sonido repetido de la “s” suave y sensual, equilibra y aun debilita el prosaico tono de esas mismas palabras (*esfínter* y *emulsifica*). Además, la aliteración que provoca el sonido palatal o licual del fonema /l/ recrea sonoramente la figura y la acción de lamer «palpado, lamido al linde», al mismo tiempo que puede representar el ritmo de la lengua. Esta permanente eufonía sostenida en torno a una consonante se repite en varios versos: «desde esta luz que incide, con delicada/ flama».

El deseo, la sexualidad, la sensualidad y la seducción, como ya lo mencionaba, se manifiesta en cualquier momento del acercamiento:

El cuerpo femenino, seductor, se transforma –en el seno de un mundo aparente– en signo del deseo, pues si el deseo y el sexo pertenecen al orden de lo natural, la seducción es del orden ritual y simbólico: allí aparece la incitación sexual, directa o indirecta, no sólo por medio de la palabra sino también de los gestos y la mirada: “Seducir es morir como realidad y producirse como ilusión” dice Jean Baudrillard (Rosado, 2005: 90).

Roland Barthes había imaginado acercarse al estado utópico del lenguaje en el que éste abandona su sentido, como lo hemos constatado, y se convierte en placer:

Y en cuanto a la lengua, ¿es que puede susurrar? [...] el susurro de la lengua constituye una utopía. ¿Qué clase de utopía? La de una música del sentido; por ello entiendo que en su estado utópico la lengua se ensancharía, se *desnaturalizaría*, incluso, hasta formar un inmenso tejido sonoro en cuyo seno el aparato semántico se encontraría irrealizado; el significante fónico, métrico, vocal, se desplegaría en toda su suntuosidad, sin que jamás se desgajara de él un solo signo [...] La lengua susurrante, confiada al significante en un inaudito movimiento desconocido por nuestros discursos racionales, no por ello abandonaría un horizonte de sentido (Barthes, 1994: 100-101).

Aunque Barthes llame a estas creaciones verbales “estado utópico del lenguaje”, éstas han sido empleadas por innumerables escritores en general y no sólo por los poetas. La prueba fehaciente de que el lenguaje susurra, recrea, reproduce, entre muchas cosas más, muchos sonidos de la naturaleza, del

ambiente diurno, nocturno o urbano, es comprobable en éste y otros muchos poemas.

El crítico prepondera la seducción sobre el deseo: no obstante, en la poesía de Bracho uno puede ser consecuencia del otro, y ambos fenómenos ocurren de una forma más abierta en la continuación del poema “Abre sus cienos índigos al contacto”, a diferencia de los dos anteriores:

Contraigo (de tus labios, en mi torso, se expanden –hielos
astillados–
las puntas nítidas) hasta el ansia.
Vuelto estrechez, contorno, vuelto grito ceñido al tacto, mi sexo:
llama lapidada en la cóncava, ungida; intenso vacío sucinto,
intersticial;
vuelto a su cadencia compacta, a su yermo adicto;

De tu boca, de tus sombras colmadas, bebo, de tus ingles, tus
palmas.
Entre mis muslos arde, se condensa –fiebre crispada y lenta–
tu imantación; entre mis labios.
(1988: 47-48).

El encuentro sexual es referido de manera explícita con toda su carga erótica: «De tu boca, de tus sombras colmadas, bebo, de tus ingles, tus palmas». En lo profundo, el erotismo está condenado a la astucia y toda su operación tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto del desfallecimiento. “El peso del estado normal al estado de deseo erótico supone en nosotros una disolución relativa del ser” (Bataille, 2003: 22).

La poeta describe el encuentro de dos seres, en el que ninguno posee control sobre el otro. En esta poesía nunca encontramos relaciones de poder. Por el contrario, distinguimos a ambos personajes involucrados, nunca jerarquizados: no hay nadie que domine o conquiste al otro, sino que es una

conquista mutua y una comunión perfecta «de tus labios», «mi sexo», «de tu boca», «entre mis labios». Las pausas y los acentos proporcionan al texto un excelente ritmo, acorde con el tema erótico. Los sonidos de la “s” y de la “g” son profundamente sensuales por lo que evocan en la poesía.

Probablemente la apariencia natural radique en que la voz poética, mediante la enumeración de tantos detalles íntimos, va involucrando al lector en esta experiencia sexual. De esta manera: “La serie de imágenes que resulta de la combinación de lo erótico [...] es muy efectiva, ya que permite al lector experimentar un mundo nuevo y sumamente sensual, en el que la yuxtaposición de estos referentes dispares resulta muy natural” (Chapa, 1996: 47).

Todos estos efectos de una obra poética es mérito de la poeta, pero lo que hay que destacar aquí es lo que Paul Ricœur refiere respecto de la *innovación semántica*:

Sin duda la innovación semántica es producida por el trabajo de la *imaginación*. La *imaginación* es lo que lleva a cabo el momento de innovación semántica, siempre que no se entienda la imaginación como producción de imágenes en el sentido de residuo perceptivo y se distinga de lo que sería –en terminología de Kant– la imaginación reproductora. [...] La imaginación desempeña un papel de un libre jugar con las posibilidades, en un estado de no compromiso con el mundo de la percepción y de la acción. En este estado ensayamos nuevas ideas, nuevos valores, nuevas maneras de ser en el mundo (2001: 148).

No olvidemos que la poesía es creadora; nos cuenta historias, no de manera convencional, sino que apresa “no lo que la obra cuenta sino lo que es”:

Los significados se congelan o se dispersan; de una y otra manera, se niegan. Las palabras no dicen las mismas cosas que en la prosa; el poema no aspira ya a decir sino a ser. La poesía pone entre

paréntesis a la comunicación como el erotismo a la reproducción (Paz, 1993: 11-12).

En este mismo tenor, adentrarse en los territorios del lenguaje –en Bracho–significa para la poesía recuperar lo que en él ha desgastado y opacado su uso habitual. “Recuperar el brillo, el peso, el color original de las palabras, rencontrar su densidad de materia moldeable, de fuerza conducible, de movimiento, y sopesar los efectos de sus combinaciones, es una parte del proceso creador del poeta” (Bracho: 2004). La poesía es camino auténtico de acceso a lo real.

Para Georges Bataille, la poesía permite la continuidad porque fusiona los límites y además se convierte en un espacio de eternización en su breve acontecer:

La poesía lleva al mismo punto que todas las formas del erotismo: a la indistinción, a la confusión de objetos distintos. Nos conduce hacia la eternidad, nos conduce hacia la muerte y por medio de la muerte, a la continuidad: la poesía es *la eternidad. Es la mar, que se fue con el sol* (El verso citado en cursiva es de Arthur Rimbaud. Bataille, 2003: 30).

Continuando con el estudio, en el poema “Abre sus cienes índigos al contacto” no se encuentra la imagen convencional de la mujer, ya que no aparece como un ser pasivo ni como un objeto sexual; ahora se convierte en participante, en sujeto activo de la relación erótica, en un ser que desea. No obstante, además de deseo hay seducción, pues “toda seducción consiste en dejar creer al otro que es y sigue siendo el objeto del deseo. [...] La seducción a su vez pasa por la ‘capacidad de seducir’ el encanto de la seducción pasa a través del atractivo del sexo. Pero precisamente lo atraviesa y lo trasciende” (Baudrillard, 2001: 84).

El encuentro sexual de la pareja nos es expresado de una forma maravillosa; en este momento descubrimos dos cuerpos que se tocan, se beben y se encuentran disfrutando de sí mismos. Cada uno de los involucrados se convierte en objeto de deseo: “el objeto del deseo es diferente del erotismo; no es todo el erotismo, pero el erotismo tiene que pasar por ahí” (Bataille, 2003: 136); y en estos versos hay un objeto de deseo que da paso al erotismo, que se palpa en todo el poema, donde lo que acontece nos adentra a los terrenos del deseo, del placer y del goce pleno. El yo poético disfruta plenamente del cuerpo del amado, lo explora, lo palpa, lo estrecha, lo estremece «hasta el ansia» a la vez que la voz poética siente «el frío levísimo de [su] lengua»; en sus labios, en su torso, en su boca resultando un goce pleno, hay una búsqueda del placer que, de acuerdo con Georges Bataille, suscitaría un choque con la moral tradicional, ya que es “mal visto” buscarlo. Es como si se tratase de una “mala conducta”:

Es cierto, la búsqueda del placer, considerado como un fin en nuestros días, es a menudo mal juzgada. No se halla en conformidad con los principios sobre los que hoy en día se funda la actividad. En efecto, la búsqueda de la voluptuosidad, que no por esto es menos vista de tal manera que, en cierta medida, es mejor no hablar de ella. Por lo demás, en profundidad, una reacción que no es justificable a primera vista, no es por ello menos lógica (2002: 63).

Llama la atención cómo las mujeres poetas y, en este caso Coral Bracho, nos acercan al erotismo desde una perspectiva diferente de la visión masculina. Dice Bataille que “una mujer se toma a sí misma como un objeto propuesto continuamente a la atención de los hombres. Del mismo modo, si se desnuda, revela el objeto de deseo de un hombre” (2003: 137), sólo que en la escritura de la misma Bracho, de Silvia Tomasa Rivera y de muchas otras poetas más –de esta

generación y hasta principios del siglo XXI —, la mujer ya no sólo es objeto de deseo; ahora puede experimentar ambos papeles, ya que, en efecto, puede mostrarse, pero también pide e incluso exige al otro que se muestre. El deseo del amante es quedarse en el deseo, quedarse contemplando el cuerpo del amado:

¡Qué dulce es quedarse en el deseo de exceder, sin llegar hasta el extremo, sin dar el paso! ¡Qué dulce es quedarse largamente ante el objeto de ese deseo, manteniéndonos en vida en el deseo, en lugar de morir yendo hasta el extremo, cediendo al exceso de violencia del deseo! Sabemos que la posesión de ese objeto que nos quema es imposible (Bataille, 2003: 147).

En los siguientes versos del poema de Bracho encontramos cómo la mujer manifiesta su experiencia erótica desde ella misma al mismo tiempo que involucra a su compañero:

Hiedra silenciosa, resina, agua,
Encendida, sílice, mi **humedad**, funde y conjuga: plexo,
Calor salino, pulpa sensitiva, apremiante, este tímpano penetrable,
Este nudo, este exceso vulvar. Busco
El volumen firme que me descentre. La tersura, el **calor henchido**,
Profundo, que me fuerce, me desate con su roce.

Busco integrar tu sexo (**lava** que se repliega, costa, para envolverlo,
largo adensado el ritmo
capilar de esta **sed**), su abundancia aprensible y lenta, su densidad, a mis
límites; viña
apretada al pulso, sorbida al vórtice; **cima bullente**, fulcro **luminoso**, el
deseo
(lamo en tu espesura **candente**; vierto) abre sus cienos índigos, al
contacto, **moja**.
Los humores, los **brillos** íntimos, los reflejos
(tus muslos cavan en mis muslos; tu beso escinde)
de una caricia; el mosto;
(1988: 47-48).

En la primera estrofa de este fragmento encontramos elementos minerales, naturales, que la mayoría refieren a la sal, a lo salado, que alude al sudor de los amantes: «hiedra», «sílice», «salino»; a lo pegajoso: «resina»; a la humedad: «agua», «moja», «sed»; y al calor: «encendida», «calor henchido», «lava», «candente», «bullente». Estas referencias a lo salado, la humedad, lo pegajoso y al fuego son elementos del acto sexual, y asimismo son por excelencia presencias infaltables en la poesía erótica, en especial el calor, que ha sido una asociación tradicional y coloquial, puesto que, desde siempre, el fuego ha sido equivalente o alusivo a la pasión de los amantes. Sin duda, nuestra poeta se nutre de todos estos elementos que aluden al encuentro sexual de los amantes y los pone sobre el papel con gran cadencia; y así como están plasmados elementos originales, como la «resina» o la «hiedra», de igual manera se traen elementos históricamente relacionados con lo erótico, como el «calor», y se agregan otros en el mismo contexto, como «bullente» o «lava».

Otro componente que destaca son los paréntesis, que crean una figura de pensamiento (Beristáin, 2004: 390), puesto que con ellos se pueden construir grandes historias dentro de otras: Bracho intercala una oración entera dentro de otra, sobrecargando así de elementos la línea central discursiva: en el primer paréntesis se habla, se completa una idea y se imprimen distintas características que siguen a *sexo*; en el segundo hay una digresión, puesto que se aparta de *deseo*; y el tercero es una adición simple a la construcción con los mismos elementos eróticos, todo lo cual, finalmente, enriquece y de muchas maneras refuerza, por así decirlo, su discurso erótico. Éste, sin duda, es otro elemento que Bracho emplea con maestría y casi de manera exclusiva. Seguiremos estudiando dicho elemento en los siguientes poemas y observaremos cómo refuerzan las ideas ya planteadas.

Por medio de la poesía, se da la reintegración, el deseo, la reconciliación, el placer, el abrazo; se vive totalmente la experiencia erótica: “el erotismo es una experiencia que no podemos apreciar desde fuera como una cosa” (Bataille, 2003: 155). La poeta no sólo se busca a sí misma, sino que busca al otro teniendo a su ser y a su cuerpo como único vehículo para dicho encuentro. Respecto de esto último me parece interesante destacar lo que Foucault dice en su libro *Historia de la sexualidad II*:

en la mujer el placer comienza desde el principio del acto y dura tanto como el propio acto. Su placer, a todo lo largo de la relación, depende del hombre; no cesa hasta que “el hombre libera a la mujer” y, si sucede que consigue el orgasmo antes que él, el placer no desaparece por ello: sólo que lo experimenta de otro modo (1977: 134).

En la mujer el placer es continuo y de muchas maneras. Es posible establecer un símil con la poesía de Bracho, ya que sus poemas incluso pueden continuarse al terminar en un punto y coma, en una coma o en puntos suspensivos. Podría ser una manera de continuar incluso con el fin último, que es el deseo. Y en efecto, Bataille en *Las lágrimas de Eros*, dice que la respuesta al deseo erótico es un fin en sí:

De hecho, la búsqueda de los medios es siempre, en último término, razonable. La búsqueda de un fin está relacionada con el deseo, que a menudo desafía a la razón. Frecuentemente, en mí, la satisfacción de un deseo se opone al interés. ¡Pero me dejo someter por ella, pues se ha convertido, bruscamente, en mi fin último! (2002: 36).

“Abre tus cienes...” es un ir y venir de las sensaciones, de los olores suaves; es dejar al cuerpo que sienta, que experimente nuevas sensaciones y que

sienta el goce de tener al otro cuerpo igualmente invadido de sensaciones junto al suyo. Hay una comunión perfecta, el deseo se palpa desde el primer verso y se va reafirmando e intensificando a lo largo del poema, para terminar exhausto con un punto y coma, que lo hace más expectante. Si, como dice María Zambrano,

La angustia es el vértigo de la libertad. La poesía sería el vértigo del amor. [...] La poesía anhela y necesita de la claridad y la precisión. Una poesía que se contente solamente con la vaguedad del ensueño, sería –Valéry tenía entera razón– un contrasentido (2005: 41).

entonces, si nos apegamos a esta cita, la poesía de Coral Bracho está llena de sentido, ya que no se queda en el ensueño, sino que es una poesía viva que parece que se está realizando en el momento mismo en que estamos leyendo, pues aparece ante nuestros ojos una serie de metáforas vivas que no se pueden reducir a un significado emocional. Todas nos ofrecen una nueva información, todas nos están diciendo algo nuevo acerca de la realidad.

Este deseo y placer, de igual manera se siente en “Oigo tu cuerpo”; el siguiente poema que estudiaremos, también pertenece a *El ser que va a morir*.

Es interesante estudiar cómo el erotismo continúa presentándose de una manera clara y diáfana, aunque con un carácter mucho más intenso en estos dos últimos poemas. En ellos encontramos elementos fundamentales que los componen como el deseo, el goce del cuerpo, esa conjunción y explosión mutua del orgasmo, porque “el deseo erótico no puede ser sino el deseo específico del otro sexo, que incluye la doble condición del objeto (el individuo del otro sexo) y del fin (el acto sexual)” (Lo Duca, 1965: 10).

En “Oigo tu cuerpo” encontramos el acto mismo de los cuerpos, escuchamos los sonidos: todo está en tiempo presente –esto a su vez lo eterniza–; parece como si ocurriera en el mismo instante en que lo estamos leyendo:

“Castañón tampoco exagera cuando la proclama augurio de una nueva identidad poética, aunque discrepo con quienes insisten en señalar que la suya es una poética del deseo porque lo que ella expone es el instante mismo de la consumación del deseo” (Castañón citado por Gil, 2006). Así pues, Coral opta por lo que Zaid llama el “yo sensible”, aunque sin renunciar del todo al pragmatismo, alejándose inexorablemente de cualquier posible lugar común:

*Oigo tu cuerpo con la avidez abrevada y tranquila
de quien se impregna (de quien
emerge,
de quien se extiende saturado,
recorrido de esperma) en la humedad
cifrada (suave oráculo espeso; templo)
en los limos, embalses tibios, deltas,
de su origen; bebo
(tus raíces abiertas y penetrables; en tus costas
lascivas –cieno bullente– landas)
los designios musgosos, tus savias densas
(parva de lianas ebrias)
(1989: 35).*

A la vez –parecería–se realiza esa eternización del instante; hay una redescipción del mundo (como lo refiere Paul Ricœur), además de que podemos percatarnos cómo ese lenguaje literario que, por un lado, parecería exiliarse del mundo, encerrarse en su actividad estructural y elogiarse a sí mismo, por otro, ese mismo lenguaje, el literario, “parece capaz de aumentar el poder de redescibir y de transformar la realidad –y antes que nada la realidad humana–” (Ricœur, 2001: 84).

La novedosa utilización del lenguaje que expresa toda la serie de imágenes, en apariencia naturales, termina por ser la creación de un nuevo discurso:

has ahondado, desollado, vuelto vulnerables (porque tus yemas
tensan
y desprenden,
porque tu luz arranca —gubia suavísima— con su lengua, su roce,
mis membranas —en tus aguas; ceiba luminosa de espesuras abiertas,
de parajes fluctuantes, excedidos; tu relente) mis miembros.
(1988: 64).

El poema es una fiesta de los sentidos, de las sensaciones y del placer, por lo que he puesto en cursivas los verbos que refieren los sentidos: el oído, el gusto, el olfato, el tacto y por supuesto la vista. Quizás la competencia de todos nuestros sentidos, sea otro factor que nos haga acercarnos a nuestra naturaleza animal, ya que, como apunta Bataille:

En el mundo animal, el olor de la hembra suele determinar la búsqueda del macho. En los cantos, en las paradas de las aves, intervienen otras percepciones, que significan para la hembra la presencia del macho y la inminencia del choque sexual. El olfato, el oído, la vista, incluso el gusto, perciben signos objetivos, distintos de la actividad que determinarán. [...] Dentro de los límites humanos, esos signos anunciadores tienen un intenso valor erótico (2003: 136).

Por supuesto que en el acto sexual erótico intervienen muchos más elementos, ya que “El erotismo pide enérgicamente el concurso de la sensualidad, la exacerbación de los sentidos como la vista y el tacto, que están particularmente dispuestos”.⁸

⁸ En “Erotismo, pornografía y psicopatología”, Manuel Zambrano apunta que “Las sensaciones visuales ocupan un lugar prominente en tanto que son el vehículo fundamental de captación de formas y, además, porque el instinto sexual se vale mayormente de la vista para captar las posibilidades sexuales existentes en los otros y de ahí su importancia en la atracción erótica. En cambio, el valor erótico del tacto parece tener mejor calidad, pero lo

En cuanto a la vista, Merleau-Ponty dice que mirar el objeto es venir o ir a habitarlo y desde ese punto comenzar a captar todas las cosas: “Así, cada objeto es el espejo de todos los demás” (2000: 88); de muchas maneras el cuerpo del amado se convierte en el objeto observado —es el punto en el cual se centran nuestras miradas—, es el cuerpo habitado, es el cuerpo que ya no nos es ajeno y que ahora nos refleja. Además, el mismo título del poema dice que ese cuerpo puede oírse, sin embargo, no sólo se oye, se toca, se palpa, se bebe, se degusta, se mira y se huele.

Memoria, naturaleza, vida son los grandes temas de Coral Bracho: “al dibujar en las paredes de la caverna platónica el espacio en que resplandecen las formas de su imaginación, aspira a inventar su propia luz, a crear la creación”, aventura Castañón.

Siguiendo con el estudio de este poema, nuevamente con terminología de las ciencias naturales y esto sólo es señal de que nuestra poeta se sirve de casi todo lo que la rodea para representar lo erótico y por supuesto que la naturaleza no podía quedar de lado, de esta manera encontramos los «limos», «raíces», «costas», «musgosos», «savias», «lianas». Coral Bracho va entramando ese cuerpo en una disección que parece exquisita, para llegar a lo más profundo de ese cuerpo que es escuchado «con la avidez abrevada y tranquila». Sin duda, este es un cuerpo que se desea y que se bebe; “el cuerpo es el vehículo del ser-del-

que ocurre es que la mirada se expande casi sin fronteras llegando a todas partes, en tanto que la sensación táctil requiere necesariamente del contacto directo con el objeto y, por ende, es mucho más difícil y menos frecuente ya que requiere casi obligadamente de la anuencia del otro; pero una vez producida en las zonas erógenas o ‘mapas de la ternura’, como llaman algunos, la respuesta erótica o francamente sexual suele adquirir una fuerza superior a la voluntad, mucho más notable y fina que la que caracteriza al sentido de la vista.”(<http://wordpress.unaimakua.com/2009/02/28/erotismo-pornografia-y-psicopatologia/>)

mundo, y poseer un cuerpo es para un viviente conectar con un medio definido” (Merleau-Ponty, 2000: 100).

Es importante apuntar que el mundo vegetal y natural está particularmente relacionado con el erotismo, aunque tradicionalmente se utilizaba para describir al sexo y cuerpo femenino en general (mujer-paisaje),⁹ e incluso mujer-selva, pero en Bracho las «selvas» son más prominentes, éstas son «untuosas», de igual manera las «ciénagas» tienen otras características, pues están «vivas» y de esta manera es como se va construyendo la poesía, y cómo se comienza a inundar de elementos de un exquisito zumo erótico, elementos que emplea para aludir aparte de su cuerpo, el cuerpo y los humores del amante.¹⁰

Huelo

en tus bordes profundos, expectantes, las brasas,
en tus selvas untuosas,
las vertientes. *Oigo* (tu semen táctil) los veneros, las larvas;
(ábside fértil) *Toco*
en tus ciénagas vivas, en tus lamas: los rastros
en tu fragua envolvente: los indicios
(Abro
a tus muslos ungidos, rezumantes; escanciados de luz) *Oigo*
en tus légamos agrios, a tu orilla: los palpos, los augurios
—siglas inmersas; blastos—. En tus atrios:
las huellas vítreas, las libaciones (glebas fecundas),
los hervideros.
(1988: 35).

⁹ Dice Simone de Beauvoir que para todos los poetas —o casi todos—, la mujer encarna la Naturaleza, pero, “según Bretón, no sólo la expresa, sino la libera. [...] toda maravilla natural se confunde con la amada, a quien exalta cuando se emociona con una gruta, una flor, una montaña” (1991: 281).

¹⁰ Bergson —citado por Merleau-Ponty— vio que el cuerpo y el espíritu comunican por la mediación del tiempo y que poseer un cuerpo es de muchas maneras poseer un presente (2000: 98).

Las palabras de Bracho descubren un espacio único, impenetrable; “Oigo tu cuerpo” es un poema de plena vitalidad, donde observamos cómo brotan nuevas y vibrantes emociones. En el poema se huele, se oye y se toca, además de que nos atrapan en un mundo de nuevos significados y sentidos, de retruécanos: se *huelen* las vertientes, se *oye* el «semen *táctib*», se *tocan* los rastros –esas huellas en el cuerpo–, los indicios, y nuevamente se *oyen* los palpos, los augurios; esto es que se toca lo que comúnmente se escucha, se oye lo que se debería de tocar y se toca lo que se debería oler. Estos retruécanos me recuerdan al «Óyeme sorda, pues me quejo muda» de sor Juana Inés de la Cruz. Aquí podemos constatar cómo “la poesía se aferra al instante y no admite la esperanza, el consuelo de la razón” (Zambrano, 2005: 34).

Nos encontramos nuevamente con la aliteración, pues tenemos la repetición del fonema /s/ en todo el fragmento, que sin duda nos remite al susurro, que podría ser el susurro o el leve ruido, incluso el murmullo de los cuerpos cuando están juntos. Este fonema y el licual /l/ aparecen de nueva cuenta juntos; ambos son profundamente sensuales, pues el /l/ rememora, e incluso recrea, el ritmo de la lengua.

El deseo nunca se ausenta en el poema, siempre es referido y evocado. Lo Duca afirma que el acto amoroso es erótico en sí; sin embargo, su evocación, su sugestión y aun su representación puede serlo todavía más (1965: 19). Con respecto de eso, dice la propia Coral Bracho, en el prólogo al libro *Rizoma*, que “el deseo no es un producto, es un productor; un objeto deseado no está ausente, en tanto deseado, está presente porque es deseado. El deseo, concluyen Deleuze y Guattari, es un creador de realidad, pertenece al orden de la producción” (Gilles Deleuze, 1977: 42). Pero el deseo, como productor, se gesta en nuestra vida interior y es ahí donde va creando y recreando la realidad, para así llegar de

muchas maneras a la representación, tal como lo hace nuestra poeta, además de que ligado a este deseo está plenamente incorporada la manifestación erótica, como Georges Bataille lo refiere:

El erotismo es uno de los aspectos de la vida interior del hombre. En este punto solemos engañarnos, porque continuamente el hombre busca *fuera* un objeto del deseo. Ahora bien, ese objeto responde a la *interioridad* del deseo (2003: 33, las cursivas son mías).

Por otro lado, el deseo manifestado podría pensarse como una forma de exaltación sexual. A pesar de que por muchos años la actividad sexual fue confinada al secreto, finalmente se ha logrado hablar más abiertamente de esta actividad, que es enteramente humana. Precisamente, otro de los muchos méritos de nuestra poeta es quitarle esa carga de culpabilidad, de prohibición al deseo y, en consecuencia, al erotismo, puesto que en su poesía nunca está presente alguna restricción para el goce de su propio cuerpo ni el del amado. Al no percibir esas restricciones, hace que olvidemos la inextricable asociación del placer sexual con lo prohibido; por el contrario, el deseo se percibe como impulso natural.

En la literatura y, particularmente en la poesía, “la respuesta al deseo erótico –así como al deseo, quizá más humano (menos físico), de la poesía y del éxtasis [...]– es, por el contrario, un fin” (Bataille, 2002: 36). Bracho y Rivera, en su poesía, han convertido el erotismo en un fin, y el vehículo por excelencia para llegar a dicho fin es el cuerpo. Definitivamente, soy mi cuerpo, puesto que “no dispongo de ningún otro medio de conocer el cuerpo humano más que de vivirlo” (Merleau-Ponty, 2000: 215).

Cada vez más mujeres escritoras han desvelado y plasmado en su obra el acto sexual, el erotismo “como una manera de celebrar el mundo”, pues nuestra sexualidad y, desde luego, nuestro cuerpo, “es nuestro medio general de poseer

un mundo” (Merleau-Ponty, 2000: 215). Octavio Paz retoma esta referencia y en “Piedra de sol” leemos este verso: «voy por tu cuerpo como por el mundo» (1998: 2). Esta relación de cuerpo-mundo, desde luego, no es nueva, nos viene de los clásicos, ya que poseemos un cuerpo que es, a la vez, una cosa del mundo y un punto de vista sobre el mundo: “Tomar conciencia del mundo no es un acto de conciencia [...] sino que es una experiencia que requiere un cuerpo viviente en relación no sólo con el mundo, sino también con otros cuerpos, con otros seres” (Gargallo, 2006: 100).

Así sea el mundo, sea el cuerpo, sean dos seres, “no hay muchas maneras de decir lo indecible”, como señala Octavio Paz (1993: 110); y de igual forma no se expresa de manera erótica; además, no hay pueblo ni civilización que no posea poemas, canciones, leyendas o cuentos en los que la anécdota o el argumento –el mito, en el sentido original de la palabra– no sea el encuentro de dos personas. El erotismo pide enérgicamente el concurso de la sensualidad, pero la exacerbación de los sentidos, por razones biológicas, al estimular en la persona la tendencia hacia lo erótico lo desdibuja.

Coral Bracho nos hace perceptible, *vidente*, la búsqueda de uno misma en el cuerpo del otro, por un largo y razonado *desarreglo de los sentidos*¹¹ –empleo

¹¹ Arthur Rimbaud lo patenta en una de sus cartas más conocidas: “El poeta se hace vidente por un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos. Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; él busca por sí mismo, agota en sí todos los venenos para no guardar de ellos sino las quintaesencias. Inefable tortura para la que se tiene necesidad de toda la fe, de toda la fuerza sobrehumana, en la que él llega a ser entre todos el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito –¡y el supremo Sabio!– Puesto que llega a lo desconocido” (1976: 128).

términos de Arthur Rimbaud¹² que nos recuerdan nuevamente a sor Juana Inés de la Cruz «con falsos silogismos de colores / es cauteloso engaño del sentido;».

De acuerdo con lo que hemos señalado, en la poesía de Coral Bracho, y de acuerdo con Paul Ricœur, la metáfora no consiste en revestir una idea con una imagen, sino en reducir la conmoción engendrada por dos ideas compatibles. De esta manera, la metáfora no puede reducirse a una configuración semántica, ni la semántica descriptiva puede quedar subordinada a una semántica histórica. Al contrario: la metáfora, en cuanto cambio de sentido, pertenece a la polisemia y a lo descriptivo. Pero no basta que una palabra o carácter de significación tenga acepciones dependientes de diversas clases contextuales; es necesario adquirir un nuevo sentido sin perder el anterior, y nuestra poeta lo hace de manera particular, cuando escribe: «Es su caricia/ translúcida levedad» y «es el amor hurgando en la eternidad». Es necesario poseer una capacidad de acumulación de significado que posibilite la comprensión de la metáfora y permita la innovación del lenguaje. En todo caso, la metáfora como cambio de sentido permanece –así lo enseña Aristóteles en su *Poética*– como una percepción de una semejanza entre dos ideas.¹³

¹² En este fragmento se ven esos términos del mismo Rimbaud a los que aludo: “Yo es otro [...] Me es evidente: asisto a la eclosión de mi pensamiento [...] Digo que se debe ser *vidente*, hacerse *vidente*. El poeta se hace *vidente* por un largo, inmenso y razonado *desarreglo de todos los sentidos*. Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; él se busca a sí mismo, apura todos los venenos para conservar sólo las quintaesencias. [...] Ya que ha cultivado su alma, ya antes rica, más que nadie” (1976: 250-251).

¹³ El advenimiento de Aristóteles traerá una nueva riqueza conceptual al problema. En su *Poética*, además de delimitar el concepto de metáfora (como transferencia del nombre de una cosa a otra) y sus diversas clases, no desdeña la práctica poética, por el contrario, la valora positivamente, en la medida en que le atribuye una función de purificación y expurgación de los excesos de las pasiones. Con Aristóteles se origina de manera explícita,

Bracho vincula el plano de la metáfora con la transfiguración erótica; para ello, se sirve del tránsito y la mezcla de los reinos mineral, vegetal, animal y humano, como lo hemos advertido ya en este estudio.

La metáfora es una habilidad del pensamiento que se da en el contexto del discurso; por eso mismo resulta ser un fenómeno innovador del habla, al grado de que el presente es un constructo de un pasado vivo mediante la metáfora. En este mismo sentido, la metáfora contiene una economía epistémica; además, presenta un conocimiento bajo otra idea más elaborada, ampliando así el desarrollo del conocimiento, es decir, la metáfora no sólo es sentido e interpretación sino que proyecta y revela algo nuevo del universo del texto para el lector.

Bracho es una poeta que revela, siempre, algo nuevo; su escritura es transformadora, sutil y, su especial manera de emplear los signos de puntuación; sin embargo, el universo que nos revela es exquisito y altamente sensual: es el entorno vivido expresado al máximo.

No podemos negar que los textos poéticos de esta escritora tienen un enorme grado de complejidad, y conforme se avanza en el análisis, surgen nuevas y ricas vertientes, que ya tendremos oportunidad de estudiar en otros análisis (porque éste tenemos que delimitarlo por evidentes razones), ya que en su poesía coexisten imágenes visuales, de textura, ambientales, sonoras, en evocación del gusto, el olfato, así como transportación sensorial.

en el campo de la reflexión sobre el lenguaje, la oposición entre lo propio y lo transpuesto (en esta última clase se encuentran los sentidos indirectos o tropos. Los continuadores más inmediatos de Aristóteles (Cicerón, Quintiliano, Dionisio de Halicarnaso) no se alejaron de los términos planteados por él.

CAPÍTULO IV

EL EROTISMO EN LA POESÍA DE SILVIA TOMASA RIVERA

Contemplar de lejos y de cerca

Pienso que no está uno en soledad sino con alguien más, porque creo que la poesía está viva, es como una persona que te acompaña.

SILVIA TOMASA RIVERA

[La poesía] Es tu patria, tu refugio. Y desde ahí puede llegarse a donde la poesía lleve. Y es que aquí hay una diferencia, no es el poeta el que llega al alma de los lectores, es su poesía. El poeta puede no estar y la poesía sigue acusando dolor, alegría, o abriendo la conciencia...

SILVIA TOMASA RIVERA

En este capítulo estudiaré los aspectos eróticos en algunos poemas de la poeta veracruzana Silvia Tomasa Rivera. Nacida en El Higo, Veracruz, en 1956, destaca en el panorama de la poesía mexicana contemporánea como una de las voces más ágiles y frescas.

Entre sus libros se encuentran *Luna trashumante* (2007), *Como las uvas* (2005), *Altamontaña* (1997), *Vuelo de sombras* (1994); este último reúne poemas de tres entregas anteriores más *Apuntes de abril* (1986), libro al que por cierto la poeta se refiere en una entrevista difundida en internet:

[...] *Apuntes de abril* es un libro apasionado y pasa mucho tiempo para que los poetas escriban libros apasionados. Este es un libro –y lo digo no porque lo haya escrito yo– sino porque lo he

contemplado de lejos y de cerca, que tiene pasión por la vida, por el amor... (Anónimo, 2009).

Además es autora de *Duelo de espadas* (1984) y *Águila arpía* (su primer libro publicado); *Cazador* y *El sueño de Valquiria* (ambos de 1991), *La rebelión de los solitarios* (1990), *Por el camino del mar. Camino de piedra* (1988), *Duelo de espadas* (poesía reunida, 1988), *El tiempo tiene miedo* (1986). Colaboró en la obra colectiva *¿Será esto el mar?* (1984), y ese mismo año publicó *Poemas al desconocido, poemas a la desconocida*.¹ Respecto a sus libros dice Rivera en una entrevista:

Duelo de espadas es un libro al que le tengo un amor especial porque habla de mi infancia en el campo, en la huasteca veracruzana que es el lugar donde yo nací. Este libro apareció por primera vez en 1984 publicado por la Universidad Nacional Autónoma de México dentro de un colectivo de las ediciones de Punto de Partida que se llamó *¿Será esto el mar?* y en el que participábamos cuatro escritoras; al paso del tiempo, el libro me lo pidieron para publicarlo en el Fondo de Cultura Económica, accedí y ya está publicado. En esa edición está *Duelo de espadas* completo y una selección de mis tres libros que son: *Apuntes de abril*, *El tiempo tiene miedo* y *Poemas al desconocido, poemas a la desconocida*. Qué más te puedo decir, creo en mi obra y siempre la defenderé (Anónimo, 2009).

Rivera ha sido reconocida con algunos premios, como los Nacionales de Poesía Carlos Pellicer (1997), Alfonso Reyes (1991), Jaime Sabines (1988) y Paula de Allende (1987) por poemarios reunidos en sus diferentes libros: algunos, tomados de sus creaciones intermedias, como *La rebelión de los solitarios*, *El sueño de*

¹ En una entrevista, Rivera refiere: “Mi segundo libro (*Poemas al desconocido/ Poemas a la desconocida*), la gente dice que es un libro erótico, yo no sé; para mí es un libro espiritual, totalmente. Cuando alguien escribe acerca de ese libro siempre se dice que es erótico, y no sé, no pensé en eso mientras lo escribía...” (Solís: 2008).

la Valquiria, Cazador y Altamontaña; otros, de sus primeras publicaciones, como *Por el camino del mar. Camino de piedra* y *El tiempo tiene miedo*.

“Vitalidad, veracidad y frescura” (Blanco, 1987: 48) son rasgos característicos de su palabra escrita. En un tono coloquial, recupera su niñez en el campo huasteco de la planicie veracruzana, “reconstruye la filigrana del amor y narra el vuelo del águila –ave, joven amante, mujer– de la selva a la ciudad” (Hernández Palacios, 1996: 15).

Sin duda el amor, la muerte, el mar, la ciudad, son algunos de los *leit motif* de su poesía y así lo expresa en la misma entrevista:

son los temas que a mí en lo personal siempre me han interesado. Creo que son fundamentales en la vida y para la comunicación del hombre. Hablar, por ejemplo, de la muerte, del mar y del amor son temas, o más que temas, son cosas para las que el hombre y el escritor viven. El escritor vive para el amor, le gusta el mar, siempre está hablando de la muerte; así hay que hablar de lo que nos rodea y de cosas, ya sea que estén cerca o lejos, nos atañan o nos parezca que tienen alguna relación con nosotros... (Anónimo, 2009).

Junto a estos temas, aparecen también la naturaleza, la vida y la nostalgia, que crean una armónica sinfonía de imágenes poéticas.

Silvia Tomasa es una poeta de suma profundidad, gozo, desnudez, abandono, eros, transgresión, soledad y vértigo. De ella ha dicho José Joaquín Blanco:

Un arduo trabajo de composición poética permite a Silvia Tomasa Rivera eludir las redes del sentimentalismo, el aparato decorativo y las estridencias sensualistas y hablar del corazón con tan encendida y clara franqueza, donde el amor y los cuerpos recobran una pulcritud inesperada, un vuelo esbelto que va trazando finas escenas líricas en las que oportunamente destaca el colorido preciso de las sensaciones concretas (Anónimo, 1987: contraportada).

“Ferozmente crítica y rabiosamente heterosexual, a decir de Efraín Bartolomé, Silvia Tomasa Rivera nació con ese don, que en ella se convierte en algo peligroso: la poesía”, que vive al máximo derramando todo su eros, su pasión, y siempre desafiando al silencio. ¿Cómo todo poeta? Quizá. Presento el siguiente poema como una pequeña muestra de su sensualidad, erotismo; en suma, una parte de su universo:

El mundo
es una lengua
que se angosta,
sube por las axilas,
desciende por los pechos,
da un rodeo por el vientre
y se arroja
a la desembocadura de los ríos,
en un mar sin retorno.
(2002: 44).

De esta manera lo manifiesta en cada una de sus creaciones. “Quizá sea en la literatura erótica, más que en ninguna otra manifestación literaria, donde representar y vivir lo deseado mediante la escritura resulte una tarea a todas luces evidente” (Rosado, 2005: 108); ello lo señalaremos más ampliamente a lo largo de este capítulo.

El erotismo en la poesía de Silvia Tomasa Rivera

Soy yo con mi pluma de mujer quien lo escribe y lo denuncia.

MARGUERITE YOURCENAR

Que tu cuerpo sea siempre un amado espacio de revelaciones.

ALEJANDRA PIZARNIK

Por mucho tiempo, la educación de la mujer había quedado abandonada en manos de mujeres, que fundamentaron su educación en esas cualidades reconocidas como femeninas con el fin de provocar en el hombre el deseo de amarla, poseerla o conquistarla. “En alguna época la mujer fue comparada a la Virgen y al ‘ánima’; la mujer es señora y el hombre vasallo, la amada está lejana, fuera del alcance de la mano..., pero siempre se halla condicionada por su propia imagen de feminidad” (Steinem, 1979: 61), imagen que la hace partícipe un poco del mito, de la comedia. Gloria Steinem, en *La liberación de la mujer*, consigna un mundo femenino de pasividad, debilidad y dependencia:

A la mujer se le atribuyen cualidades “femeninas” de pasividad, debilidad, sumisión e intuición y se la considera incapaz de desempeñar cargos que requieran fuerza, agresividad, inteligencia abstracta, dotes de mando, etc. Se valora su aspecto físico y se la condiciona a estar pendiente de su belleza (1979: 136).

Hegel estimaba que los dos sexos debían ser diferentes; uno sería activo, el otro pasivo. Está de sobra aclarar que al hombre se le proporciona el principio activo, en tanto que la mujer es el principio pasivo porque permanece en su

unidad no desarrollada (Hegel citado por Beauvoir, 1992: 36). Estos tópicos tan arraigados aparecen recreados en este fragmento del poema “Kinsey report”, de Rosario Castellanos:

Con frecuencia, qué puedo predecir,
mi marido hace uso de sus derechos o,
como él gusta llamarlo, paga el débito
conyugal. Y me da la espalda. Y ronca.

Yo me resisto siempre. Por decoro.
Pero, siempre también, cedo. Por obediencia.

No, no me gusta nada.
De cualquier modo no debería de gustarme
porque yo soy decente ¡y él es tan material!
(2004: 317).

Estos versos son una muestra fehaciente de la ideología conservadora de la sociedad que queda plasmada en la literatura. Quedan registradas palabras muy frecuentes que demuestran el comportamiento que una mujer-esposa debe profesar en el matrimonio.

Sin duda, esta imagen se ha transformado y, aunque la mujer cuida su hogar, sus hijos y aún está pendiente de su aspecto físico, ya no es lo único que la ocupa. Muchas mujeres ahora se dedican a su vida profesional con gran éxito; tal es el caso de la poeta que me ocupa en este capítulo.

Por mucho tiempo, también, los elementos observados y destacados en la creación artística de mujeres se habían centrado en tres temas principales: el cuerpo, el lenguaje y la psique, creando así una visión categórica y plenamente

esencialista,² cuando en la creación literaria realizada por mujeres debemos concentrarnos además –como apunta Nancy K. Miller– en “el cuerpo de su escritura y no [sólo] en la escritura de su cuerpo” (Fe, 1999: 89), pues el cuerpo no es sexo, no es exclusivamente una cuestión de biología, sino una situación del ser:

Ser como una categoría filosófica que reconoce la capacidad del *ser humano (a)* de valorarse hacia sí mismo (a) y buscarse en él/ella. Es decir, el ser como categoría introspectiva que hurga más allá de lo que se ve, pero que también se sabe lo que se es. No se puede mirar el mundo que nos rodea desde el sexo, pero sí desde el cuerpo, desde lo que somos (Nínive García, 2007: 332).

Es un hecho que sexualidad y cuerpo están unidos: no en vano las poetisas hablan en voz alta y atizan el lenguaje para desvelar el erotismo mediante palabras que rompen el silencio. Silvia Tomasa Rivera, en el cuerpo de su escritura, es una exponente del lenguaje poético llano, coloquial, cercano, sin que ello signifique sencillez: “No la sencillez, que no es nada, sino una secreta complejidad”, como decía Borges, puesto que construye numerosas metáforas,³ y a través de ellas se

² Y al destacar sólo esos elementos la visión quedaba sesgada pues “Al invocar sin más a la anatomía se arriesga el regreso a un descarnado esencialismo: las teorías fállicas y ováricas del arte que sometieron a la mujer en el pasado” (Fe, 1999: 89).

³ Esas metáforas que crean realidad, que crean un mundo, aunque, siguiendo la teoría de la metáfora, es sabido que la poesía está desligada del mundo de una manera, pero de otra está ligada, ligada a lo que crea, como dice Paul Ricœur: “la reducción de los valores referenciales del discurso ordinario es solamente la condición negativa para que sean llevadas al lenguaje nuevas configuraciones de sentido de la realidad y, a través de ellas, nuevas maneras de ser en el mundo, de habitarlo y de proyectar allí nuestras posibilidades más propias” (2001: 263).

produce el movimiento que activa todo el sentido del texto, lo puebla de símbolos y de muchas maneras la referencia del lenguaje ordinario es abolida, gracias a lo cual adquiere la profundidad y la fuerza que nos atrapa cuando la leemos. Muchos asuntos y objetos de la intimidad, y aun de la cotidianeidad — muchas veces excluidos de la poesía por parecer insignificantes o de poca importancia— adquieren en su poesía un sentido, y además

incorpora sus perfiles decididos a la frágil y difícil atmósfera poética: esos nuevos territorios conquistados por Silvia Tomasa Rivera se deben tanto a sus compromisos con la mirada verdadera, como al trabajo de rigurosa conformación de cada verso y de cada poema, orientados por la sencillez de las creaciones completas, sin mutilaciones ni adherencias, y por la verdad minuciosa y rotunda de los organismos vivos (Anónimo, 1987: presentación).

Silvia Tomasa camina con un paso tan claro que alcanzamos a apreciar cómo la lengua del verso no sólo brilla, sino que se sostiene. Y es así, con esta particular manera de escribir, como nos habla de la naturaleza, del amor, del deseo y del tema que me ocupa en esta ocasión: el erotismo, ese erotismo como “el encuentro con el cuerpo del ‘otro’, con imágenes inéditas dentro del canon de la poesía mexicana [... La poeta] se sitúa en un punto extremo del habla cotidiana y de la vida” (Hernández Palacios, 1996: 16). Todos estos son, precisamente, los elementos que confieren a su poesía esa frescura de la cual hablé en un principio.

Coral Bracho y Silvia Tomasa Rivera son voces que no siguen las formas tradicionales:

Quizás una de las temáticas posmodernas de la poesía mexicana de mayor interés es aquella que se evidencia en las voces de Silvia Tomasa Rivera, de Verónica Volkow y de Coral Bracho. Las tres articulan el deseo como un medio de liberación en una sociedad predominantemente “falocéntrica” y en una tradición literaria que

tradicionalmente ha descorazonado la expresión abierta de la libido femenina (Haladyna, 1994: 342).

El deseo se manifiesta en sí mismo y se presenta como fenómeno de liberación en la obra de muchas de nuestras poetas, como Pita Amor, Nelly Keoseyán, Iliana Godoy, Angelina Muñiz-Huberman, Elsa Cross, Enzia Verduchi, María Baranda.

En este apartado, estudiaremos los elementos eróticos en algunos poemas de Silvia Tomasa Rivera, para lo cual he elegido los que me parecen más representativos de mi tema de estudio, “[Un caballero tigre viene por las noches]”, “[El encuentro casual]” de *Poemas al desconocido / Poemas a la desconocida*; “[Desde la medianoche de mi cuarto]”, “[Al amanecer]”, “Los pechos de Magaly” de *Duelo de espadas*, “[No debo hablar de amor]” de *Vuelo de sombras*, sin dejar de citar, por supuesto, algunos versos de otros poemas.

La poesía de Rivera no sólo enmarca el tálamo, sino que conforma el cuerpo amado; junto a las alusiones a la naturaleza, reitero, están las de la ciudad; la tierra firme, la calle, la banca de un parque, la banqueta, la esquina, el transeúnte, los botes de cerveza que pateo, el perro que aúlla y, como en otros versos escritos por mujeres, la casa: una alfombra de ropa pisoteada, el olor a gas de la estufa, los símbolos de la trivialidad, de la vida de todos los días: los niños que gritan a media calle, ir a la oficina, caminar, el ocio, hacer el amor, los sillones llenos de pelusa de gato, la cama, la ropa sucia o la secadora de pelo. «Qué lejos está la poesía de todo esto, / qué cerca la taza de café», dice la poeta (Rivera, 1987: 88).

Silvia Tomasa es una poeta apasionada que pone en una relación amorosa la misma fuerza que se refleja en su escritura; así lo expresa en esta entrevista:

Yo no puedo tener relaciones que no sean apasionadas con nadie, independientemente del tipo de relación que tenga, no puedo tener relaciones débiles porque no tengo tiempo para eso, tengo muchas cosas que hacer y tener una relación débil u obligada con una persona a mí se me hace restarle importancia a la vida; o te involucras profundamente en lo que estás haciendo, ya sea el amor, el trabajo, la vida, la maternidad, la creación o no vale la pena. Las cosas son a fondo o no valen la pena (Anónimo, 2009).

“El erotismo es una fantasía de identificación con las partes eróticas del cuerpo” (Bataille, 2003: 257). Sin duda, la escritura de la mujer de finales del siglo XX, principios del XXI, se caracteriza por identificar esas partes eróticas y por llamar a las cosas por su nombre: “no más disimulo y al diablo con la llamada ‘feminidad’, que a fuerzas debía significar un disfraz de recato y una máscara de timidez” (Mansour, 1993: 278). Acorde con lo anterior, el erotismo en la poesía de Silvia Tomasa, y de algunas otras poetisas —nacidas, igualmente, en los años cincuenta y posteriores—, como la misma Coral Bracho, Verónica Volkow, Myriam Moscona, Pura López Colomé, Malva Flores, Marianne Toussaint o Minerva Margarita Villarreal, es visual, genital, táctil, muscular y auditivo, más ligado a los olores, a la piel y al contacto:

Desde la medianoche de mi cuarto
te conjuro
—hombre de medianos conflictos—
y te exhorto a que te vistas
de vida.
No intentes acostumbrarme
a tus desprecios
no quiero atraparte
entre mis redes
(ni que fueras monstruo marino).
Lo que sí me gustaría
es jugar con tus barbas más seguido
y hacer figuritas en tu cuerpo

con mi lengua de víbora.
Puedes estar tranquilo
tampoco pretendo
hacer un río subterráneo
con la última gota
de tu semen.
Sólo pido un lugar
junto a tu cuerpo
algunas veces
en este invierno
y después –lo prometo–
regresarte a la muerte.
(Rivera, 1987: 50).

El cuerpo como un espacio “eminente expresivo” (Merleau-Ponty, 2000: 163) sería de alguna manera el cuerpo vedado: es su complejidad y fantasía sexual la que queda en penumbra. De ahí los siguientes versos: «Lo que sí me gustaría / es jugar con tus barbas más seguido / y hacer figuritas en tu cuerpo / con mi lengua de víbora». Sin embargo, no hay un afán por apresararlo, por asirlo, puesto que reitera: «no quiero atraparte», «Puedes estar tranquilo», «Sólo pido un lugar / junto a tu cuerpo / algunas veces». No debemos olvidar que el erotismo en la poesía no imita la realidad, sino que la recrea por medio de ensoñaciones. Por lo tanto se debe deslindar, de alguna manera, los caminos del lenguaje utilizado como mera descripción de lo que acontece en la realidad porque, según Moix, “el erotismo, el lenguaje del erotismo, no es el de la imitación. El erotismo recrea, y su lenguaje debe ser capaz de poner en funcionamiento un mecanismo de re-presentación, de re-creación” (citado por Díaz Diocaretz, 1992: 200-201).

En este poema hay un erotismo sublimado, que no utiliza el lenguaje de la imitación sino el de la recreación, que rompe su contacto con la realidad

exterior,⁴ pues lo único que se busca aquí es la satisfacción individual usando el cuerpo y el semen del hombre que primero se invita a la vida y, después de haber buscado el calor de su cuerpo, después de haber sido gozado, finalmente será regresado a la muerte.⁵

Aquí aparecen dos elementos que a primera vista parecerían antitéticos, pero que están profundamente relacionados con el erotismo: sexualidad y muerte:

Si en las prohibiciones esenciales vemos el rechazo que opone el ser a la naturaleza entendida como derroche de energía viva y como orgía del aniquilamiento, ya no podemos hacer diferencias entre la muerte y la sexualidad. La sexualidad y la muerte sólo son los momentos agudos de una fiesta que la naturaleza celebra con la inagotable multitud de los seres; y ahí sexualidad y muerte tienen el sentido del ilimitado despilfarro al que procede la naturaleza, en un sentido contrario al deseo de durar propio de cada ser (Bataille, 2003: 65).

La sexualidad es la respuesta a la muerte.⁶ Desviado de la reproducción, el erotismo crea un dominio aparte regido por una deidad doble: el placer que es

⁴ Tal es la idea de Ana María Moix, en su pretensión por deslindar los caminos del lenguaje erótico, literario, capaz de crear un universo propio y distinto del referente, y los del lenguaje utilizado como mera descripción de lo que acontece en la realidad (Moix, 1992: 200).

⁵ Es importante recordar lo que Ricœur apunta (2001: 76): “La poesía está desligada del mundo de una manera, pero de otra manera está ligada; ligada a lo que crea”, aunque el *nuevo objeto* que formamos con la metáfora sea opuesto al real.

⁶ Thanatos, que en su raíz lleva la palabra “muerte”, no significa que nos invite a morir, sino que nos obliga a reconocer la realidad con adusta seriedad y aceptar nuestra condición de seres finitos, a la vez que asumimos la mortalidad (Roberto Mares en Ovidio, 2003: 11). Todo lo que sucede entre los hombres tiene un tono erótico o tanático.

muerte (Paz, 1993: 161). El erotismo tiene, de manera fundamental, el sentido de la muerte: “El que aprehende un instante el valor del erotismo pronto percibe que este valor es el de la muerte”, consigna Bataille (2003: 88). La sexualidad y la muerte no son más que momentos agudos de una fiesta que la naturaleza celebra; en esta fiesta Eros no puede faltar, pues es uno de los participantes; sin embargo, en dicha celebración tampoco pueden faltar otros dos componentes esenciales, que se unen a los dos anteriormente expuestos, que son la imaginación y la fantasía.

La relación de lo erótico con la imaginación y la fantasía es indisoluble: “La sexualidad [...] en el ser humano se convierte en erotismo [...] Sólo en el ser humano se convierte en algo desmedido porque la alimenta una *fantasía* inagotable” (Alberoni, 1991: 125. Las cursivas son mías). El erotismo no solamente es una respuesta a los estímulos reales, sino que también tiene sus hontanares en la imaginación y precisamente en la fantasía, sin las cuales no podría sobrevivir; ello, en la poesía, se manifiesta lingüísticamente por la elección de los tiempos verbales y de los enunciados contrafácticos que comúnmente corresponden a la expresión de los deseos y de las condiciones que se encuentran fuera de la realidad, precisamente en la imaginación y en la fantasía:

la capacidad humana de imaginación, de conceptualización, es prácticamente ilimitada una vez que el lenguaje mismo tiene, en su estructura gramatical básica, ese prodigioso mecanismo disparador de la voluntad, el sueño y la esfera de lo contrafáctico que son los

La muerte es inseparable del placer; Thanatos es la sombra de Eros, que es un impulso que nos invita al placer, al disfrute de la vida por sí misma. “Eros y Thanatos, [...] son las dos grandes fuerzas que se debaten en nuestro interior y que se van convirtiendo en ideas, conceptos y valores, proyectándose en todo lo que hacemos, y también en la manera de relacionarnos unos con otros” (Roberto Mares en Ovidio, 2003: 11).

futuros, los optativos, los condicionales (Pozuelo Yvancos, 1993: 12).

Es cierto que la poesía erótica se construye, en gran parte, con estos tiempos verbales de lo no real, como el condicional, el subjuntivo, el futuro y el imperativo. Y esto lo encontramos en el poema de Rivera: «Lo que sí me gustaría / es jugar con tus barbas más seguido», donde se comprueba esa capacidad contrafáctica del lenguaje, donde el erotismo cuestiona lo real o lo verdadero. Cuando se encuentra con que esas ensoñaciones, deseos o fantasías, se reviste de verdad, de certeza para quien lo imagina; inminentemente provoca placer: “ese movimiento generado en la imaginación o fantasía y que, por su naturaleza de disponibilidad, se dirige hacia lo que otorga placer, hacia lo agradable; [...] nos saca fuera de nosotros mismos” (Rosado, 2005: 108). La fantasía es la riqueza del fenómeno erótico: fantasías eróticas que como un soñar despierto, son frecuentemente el manantial de quienes desvían, por una u otra razón, la vida sexual hacia la imaginativa.

Asimismo, en “Los pechos de Magaly” encontramos el imperfecto de subjuntivo “quisiera” para confesar una fantasía, un deseo personal: «Yo quisiera leer los pechos de Magaly / y encontrar a Dios entre sus piernas». Esta expresión supone liberarse por un momento, abandonarse a una invención y recrearse imaginando una realidad posible.

De acuerdo con Paul Ricœur, “La imaginación desempeña el papel de un libre jugar con las posibilidades, en un estado de no compromiso con el mundo de la percepción y de la acción. En este estado ensayamos nuevas ideas, nuevos valores, nuevas maneras de ser en el mundo” (2001: 105). Y al posibilitarnos estas nuevas maneras de ser en el mundo, de habitarlo, nos da la oportunidad de

proyectar allí nuestras más profundas posibilidades, nuestros más profundos deseos.⁷

Aquí entra otra característica, otro recurso frecuente en la poesía erótica y en general en el erotismo: el sueño, que se emplea para permitir y, hasta cierto punto, justificar las fantasías eróticas:

Un día amanecerá
y tú estarás dormida entre mis brazos.
[...]
Y otro día
en la inconciencia dual del pensamiento
seré tan sólo un hombre
que busca entre los sueños
su pasión inconclusa.
(1987: 159).

El sueño es la puerta de acceso al plano irreal, a través del cual se logra llegar al encuentro sexual con el amante, pues se rompen las distancias y los límites. La persona deseada no participa, sino que simplemente es el motor del sueño, de la fantasía. Por otro lado, el hablante, a través del deseo expresado en el sueño, reconoce, «busca [...] / su pasión inconclusa». En los sueños puede cumplirse, la mayoría de las veces, el acto sexual o de amor con la persona deseada; en el sueño, el sujeto del deseo puede ser poseído; incluso el cuerpo: “se comporta como en el coito’ y la eyaculación se produce, al verse acompañada por las imágenes del sueño” (Foucault, 1977: 119). Siguiendo el principio con

⁷ Con respecto a esto, Juan Antonio Rosado apunta: “Ya Platón admitía que el apetito sólo se provoca con el recuerdo, la imagen de lo placentero, de ahí que sea el alma, en tanto que recuerda, la que suscita el deseo, si bien las fantasías del deseo no permanecen en la memoria: su movimiento se proyecta al futuro sin importar que éste sea o no inmediato y, cuando se satisface, sólo importa el instante” (2005: 108).

frecuencia invocado de que los sueños o por lo menos algunos de ellos son la traducción del estado real del cuerpo, puesto que “Nuestro cuerpo [es] fundamentalmente, el cuerpo vivido, la carne, como la llama Merleau-Ponty, el cuerpo viviente que reelabora en cada experiencia los significados individuales y culturales” (Gargallo, 2006: 100).

Según Foucault, en las sociedades occidentales modernas, los individuos se han podido reconocer como sujetos de una sexualidad articulada con reglas y restricciones. Lo esencial sería vivir la sexualidad como experiencia donde “los individuos se ven llevados a dar sentido y valor a su conducta, a sus deberes, a sus placeres, a sus sentimientos y sensaciones, a sus sueños” (1977: 71). El mismo Foucault menciona en su *Historia de la sexualidad*, que existe un conjunto de fuerzas salvajes del deseo que invaden el alma durante el sueño, lo que “incluso puede llevar a la eyaculación” (1977: 104).

También existe la posibilidad de que ni en sueños se pueda realizar su pretensión;⁸ al final el sueño termina e incluso puede perderse sin dejar rastro.

⁸ Me refiero a la posibilidad de que en un sueño se realice lo que se desea, y digo posibilidad pues otras veces ni en sueños puede concluirse, como en este otro poema de Silvia Tomasa Rivera:

Ya que niegas
a mis manos
el goce del momento
de acariciar tu espalda,
deja que penetren
siquiera mis deseos
hasta la sombra
de tu cuerpo ausente,
para obtener lo que ni en sueños
quieres darme...
pequeño escurridizo
de mis noches.
(2002: 15).

Por otro lado, la fantasía posibilita la “realización” del acto sexual mediante el autoerotismo, puesto que se dirige hacia un sujeto ausente, un sujeto deseado (incluso puede ser el amado, aunque no siempre es condición de que lo sea); simplemente libera al sujeto deseante y le permite ser el único “dueño de sus deseos amorosos” (Foucault, 1977: 60):

Qué diera yo por saber
qué hago aquí
sobre este raído sofá, masturbándome,
con un amante ausente
[...]
(2002: 36).

Beatriz Faust, quien retoma la teoría de Havellock Ellis (sobre que las mujeres poseen un extraordinario erotismo cutáneo), sostiene aquella de que “los perfumes, la ropa interior delicada, los tacones altos, constituyen en su totalidad un conjunto de estímulos con una fortísima carga autoerótica” (citada por Alberoni, 1991: 9-10).

El autoerotismo permite examinar y explorar nuestro propio cuerpo y, de esta manera, reconocer lo que puede causar placer. Aun en el autoerotismo, existen muchas otras variantes, como lo refiere Ovidio en el *Arte de amar*, III, citado por Lo Duca:

De las variantes de la masturbación –corrupción de *manu stuprare*– hay poco que decir; allí también los griegos y los romanos definieron racionalmente cada posibilidad (autoerotismo, dedos, la mano de otro, mano oficiosa, etcétera), abandonándolas para transportarles en seguida a su poesía o a sus artes: «(Livia) ni aun ha desdeñado prestar su mano dulce y rolliza / para avivar los deseos de Augusto» (Lo Duca, 1965: 86).

Hay variantes en estas dos acciones: el fantaseo y el recuerdo –o la recreación del encuentro sexual– con el amante;⁹ pueden rememorarse cuando se está solo (autoerotismo);¹⁰ y es posible otra forma de masturbación aun cuando se está acompañado (la mano o los dedos de otro), como queda referido en esta cita. Todas estas variantes son una manera de erotismo, que no son sino para satisfacer el deseo creando nuevas formas, nuevos juegos o experiencias eróticas donde el fin principal –o único– es el placer, y aquí nuevamente interviene la imaginación.

El erotismo es invención, variación incesante; el sexo es siempre el mismo. El protagonista del acto erótico es el sexo o, más exactamente, los sexos. El plural es de rigor porque, incluso en los placeres llamados solitarios, el deseo sexual inventa siempre una pareja imaginaria... o muchas. En todo encuentro erótico hay un personaje invisible y siempre activo: la imaginación: el deseo (Paz, 1993: 14-15).

⁹ En las mujeres, al ser frotado el sexo en el coito y estar la matriz en movimiento, digo que esta última se ve embargada por una especie de prurito que aporta placer y calor al resto del cuerpo. La mujer también eyacula desde su cuerpo, a veces dentro de la matriz, otras hacia afuera. Un mismo tipo de sustancia y una misma formación (una esperma nacida de la sangre por calentamiento y separación); un mismo mecanismo y un mismo acto terminal de eyaculación (Foucault, 1977: 134).

¹⁰ “[...La] evocación, su invocación, su sugestión [del acto erótico] y aun su representación puede serlo [aún más]” (Lo Duca, 1965: 19); esto ocurre porque el acto sexual se realiza generalmente una o dos veces en cada encuentro, y el recuerdo o su rememoración abre la posibilidad de que esas una o dos veces se conviertan en muchas más provocando la misma excitación; y este mismo evento, desde luego, va estrechamente ligado con el autoerotismo, ya que el evocar el encuentro erótico ya vivido provoca nuevamente una erección.

La imaginación es el elemento que activa el deseo. El erotismo es, así, invención, además de que, como ya lo he señalado, el hombre es el único ser vivo que no dispone de una regulación fisiológica de su sexualidad; no es como los otros animales, que tienen periodos de celo y de reposo. En este fenómeno del erotismo, la sexualidad humana se separa de la sexualidad, o, como la llama Bataille, de la “simplicidad” animal, puesto que, como dice el mismo Bataille en *El erotismo* (2003: 15), los animales se acoplan siempre de la misma manera; en cambio, los humanos la transforman y a su vez transforman su propia sexualidad a la manera del melómano para la música o el *gourmet* a la buena comida. Además, el hombre ha hecho de su actividad sexual una actividad erótica generalmente estéril.

Para los primeros hombres que tuvieron conciencia de ello, la finalidad de la actividad sexual no debió de ser la procreación, sino el placer inmediato que resultaba de dicha actividad sexual. [...] En su origen, cuando el momento de la unión sexual respondió humanamente a la voluntad consciente, el fin que se atribuyó fue el placer, la intensidad [...] En los límites de la conciencia, la actividad sexual respondió, primeramente, a la búsqueda calculada de arrebatos voluptuosos. [...] humanamente, la unión –de amantes o esposos– sólo tuvo un sentido, el deseo erótico: el erotismo difiere del impulso sexual animal (Bataille, 2002: 62-63).

En los rituales eróticos, el placer es un fin en sí mismo o tiene fines distintos a la reproducción (Paz, 1993: 10-11). La esterilidad no sólo es una nota frecuente del erotismo, sino que en ciertas ceremonias es una de sus condiciones.

La mujer, como el hombre, es su cuerpo, pero su cuerpo es distinto de ella. Dice Merleau-Ponty que “Por lo tanto, soy mi cuerpo, al menos en la medida total en que tenga algo que me pertenece por naturaleza, y recíprocamente mi cuerpo es como un sujeto natural, como un esquema provisional de mi ser total”

(citado por Beauvoir, 1992: 54). Por otra parte, el erotismo es conocimiento de nuestro cuerpo y del cuerpo del otro, o también puede ser una dispersión, como dice Paz:

Dispersión del cuerpo deseado: vemos sólo unos ojos que nos miran, una garganta iluminada por la luz de una lámpara y pronto vuelta a la noche, el brillo de un muslo, la sombra que desciende del ombligo al sexo. Cada uno de estos fragmentos vive por sí solo pero alude a la totalidad del cuerpo. Ese cuerpo que, de pronto, se ha vuelto infinito. El cuerpo de mi pareja deja de ser una forma y se convierte en una sustancia informe e inmensa en la que, al mismo tiempo, me pierdo y me recobro (1993: 204-205).

El cuerpo de la mujer es uno de los elementos esenciales de la situación que ella ocupa en este mundo, pero tampoco él basta para definirla; ese cuerpo no tiene realidad vívida, sino en la medida en que es asumido por la conciencia a través de sus acciones y en el seno de una sociedad (Beauvoir, 1992: 61).

Deteniéndonos un poco en el cuerpo –puesto que el cuerpo es una más de nuestras geografías y a su vez es la marca del límite–, es en él donde se da de una manera mágica el reconocimiento de nuestro desconocimiento en el espejo: la finitud. “Nos reconocemos en el otro por una manifestación espejo, es decir, en las posibilidades del cuerpo ajeno, ante nuestra mirada asombrada por los aspectos de la fealdad, la belleza o la diferencia, encontramos una símil esencia, la humana derrota que significa la muerte” (Cerón, 2003: 50). El espejo, que es el otro sobre el que se desliza nuestra mirada por instantes que se vuelven eternos;¹¹ ese otro que deseamos, que miramos y terminamos hundiéndonos en él.

¹¹ Ante nuestros ojos todo está enteramente expuesto pues “mientras nuestra mirada lo va recorriendo. [...] Está penetrado por [...] miradas [...] que nada dejan oculto” (Merleau-Ponty, 2000: 88 y 90).

En los poemas de Silvia Tomasa encontramos numerosas referencias al cuerpo en general, pues éste es el lugar de la experiencia del ser: “yo soy mi cuerpo y desde mi cuerpo” (Nínive García, 2007: 336 y 337); el cuerpo, desde luego, también como contorno, puesto que éste puede ser tanto de hombre como de mujer.¹²

Te vi en el parque
dándole de comer a las palomas,
hablamos como desconocidas
de cosas que no tenían sentido.
Soplaba un *aire caliente*
y levantó tu falda;
tus largas piernas terminaron
por *romper el hielo*.
[...]
Basta el recuerdo de tus piernas
para andar como loca por las calles.
(1987: 59).

¹² Quiero poner especial atención en esta distinción que Silvia Tomasa hace en la admiración democrática del cuerpo, lo cual me parece importante relacionarlo con lo que Luciano dice e incluso defiende en un discurso filosófico:

Vamos, hombre de un siglo nuevo, legislador de voluptuosidades desconocidas, puesto que abres rutas nuevas a la lubricidad de los hombres, acuerda pues a las mujeres una igual licencia. Que ellas se unan entre ellas como los hombres; que provista de un simulacro masculino, monstruoso enigma de la esterilidad, una mujer se acueste con otra mujer [...] ¡Que esa palabra que golpea tan raramente nuestros oídos y que tengo vergüenza de pronunciar, que la obscenidad de nuestras trébedas triunfe sin pudor!’ (Lo Duca, 1965: 52-53).

Si bien Rivera no tiene poemas que hablen de manera explícita de un encuentro erótico entre mujeres, si refiere el gusto de una mirada femenina por un cuerpo del mismo sexo en poemas como “Los pechos de Magaly”, aquí citado.

Todo comienza con una mirada que se queda fija en una figura, en este caso de una joven; a este encuentro le sobreviene un acontecimiento, seguramente, inesperado: el viento que deja desnudas las piernas de la joven:

La desnudez arruina el decoro que nos proporcionan los vestidos. Pero en cuanto nos adentramos en la vía del desorden voluptuoso, nada nos detiene. [...] A la desnudez añadimos la extrañeza de los cuerpos semivestidos, cuyos ropajes no hacen sino subrayar el desorden del cuerpo, que de tal guisa se vuelve más desordenado, más desnudo (Bataille, 2003: 176).

Esa desnudez momentánea de las piernas se queda fija en la mente de quien observa, además de que su rememoración provoca nuevamente euforia, tal como la que se dio en el momento mismo del acontecimiento. “El encuentro erótico comienza con la visión del cuerpo deseado. Vestido o desnudo, el cuerpo en una presencia: una forma que, por un instante, es todas las formas del mundo” (Paz, 1993: 204). Advertimos cómo, en este caso, una parte del cuerpo humano se muestra y se expresa, tal vez sin intención, con sus contornos, formas, texturas, sonidos, olores y lubricidades; siempre en analogía con el mundo natural, que contrasta y enriquece tanto el acto amoroso como el acto de contemplación o de *voyeurismo*,¹³ como lo distinguimos en este poema.

La antonimia o antítesis «aire caliente»-«romper el hielo» ofrece dos sentidos contrarios, es decir, términos antónimos que mantienen una relación de presuposición semántica recíproca “ya que la presencia (o la ausencia) de uno de

¹³ Ahora bien, en el erotismo hay siempre *voyeurisme*, en la relación sexual todos somos, en mayor o menor grado, *voyeurs*, contempladores, porque la “vista” y la “visión”, el “mirarte” y el “verte” o “verlo” son esenciales para la constitución de toda relación con el otro.

ellos presupone la presencia (o la ausencia) del otro”, apunta Barthes (citado por Beristáin, 2004b: 56); es como sentir un “sudor frío” cuando sube la temperatura del cuerpo. Asimismo, se vuelve a presentar el fenómeno del recuerdo y la rememoración del acontecimiento erótico. Recordemos que el erotismo también es observar, recordar, desear y sobreexcitar los sentidos: «para andar como loca por las calles»:

El deseo mismo carácter de lo erótico implica la idea y la imagen de *atracción* y nos remite al terreno del deseo, ese movimiento psíquico que revive recuerdos de sensaciones vinculadas con la satisfacción de una necesidad, con un *placer*, pero que puede ser independiente de ese recuerdo (Rosado, 2005: 108).

En dos palabras, se despierta el “instinto sexual” que comprende los hechos biológicos, orgánicos y funcionales, fisiológicos y psíquicos, objetivos y subjetivos, que se traducen en el individuo en una actividad vital sin ninguna carga negativa o mala.¹⁴

¹⁴ “Tanto el instinto sexual como la actividad sexual son objeto de condena en nuestra sociedad, porque atenta contra la moral y la buena educación, religiosa, por supuesto, y no es que el acto sexual sea en sí malo, sólo que se le ha conferido una carga terminantemente negativa.

“Aun cuando la forma actual de la relación sexual y del amor se relacione, como lo hace Aristófanes en *El Banquete*, con algún drama original –orgullo de los humanos y castigo de los dioses–, ni el acto ni el placer son considerados malos; al contrario, tienden a la restauración de lo que para el ser humano era el modo de ser más consumado. De una manera general, la actividad sexual es percibida como natural (natural e indispensable) ya que por ella pueden reproducirse los seres vivos; la especie en su conjunto escapa a la muerte, y las ciudades, las familias, los nombres y los cultos pueden prolongarse más allá de los individuos condenados a desaparecer” (Foucault, 1977: 47).

Vivimos el mundo desde lo sensible erotizado, y la sensibilidad erótica se convierte en una búsqueda de continuidad desde el mundo. Lo que hay que romper, apunta Bataille, es este orden de seres cerrados, discontinuos, que llega a incluir en él a los mismos hombres a través de la dominación y la reducción de los individuos a instrumentos de producción o a simples piezas de un proceso de conservación. La discontinuidad del ser, para Bataille, representa la gran angustia de la existencia. Somos discontinuos en cuanto individuos y la búsqueda de la continuidad tiene un precio y éste es la muerte; inevitablemente nos conducimos hacia ella. No obstante, efímero y complejo, el erotismo nos presta una solución, ya que en sus manifestaciones somos seres brevemente continuos y fundamos nuestra continuidad en el otro: el amado o la naturaleza (Paz, 1993: 20).

Bataille nos habla de tres tipos de erotismo: el de los corazones, el de los cuerpos y el de lo divino o sagrado. El erotismo de los corazones es mucho más libre, pues es el que presta una atención recíproca de los amantes; el de los cuerpos tiene algo pesado, algo siniestro. Preserva la discontinuidad individual, y siempre actúa en el sentido de un egoísmo cínico; y el de lo sagrado es, en todo caso, el ser pleno, ilimitado, ya no limitado por la discontinuidad personal. En pocas palabras, es la continuidad del ser percibida como un alumbramiento a partir del ser del amante (Bataille, 2003: 25 y 26); y ello lo advertimos plasmado en el siguiente poema de Rivera:

El amor mata al hombre,
lo pone en entredicho frente a su conciencia.

“Platón clasifica los deseos que nos conducen a las *aphrodisia* entre los que son más naturales y necesarios, y según Aristóteles, los placeres que aquéllas nos procuran tienen por causa cosas necesarias que interesan al cuerpo y a la vida corporal en general. En suma, la actividad sexual, tan profundamente anclada en la naturaleza y de manera tan natural, no podría ser considerada –nos lo recuerda Rufo de Éfeso– como mala” (Foucault, 1977: 47).

Un día la sangre se coagula,
otro renace y todo ha sido un sueño
[...]
Nada escrito hay en su cerebro
cuando vuelve el amor.
El que inicia es un recién nacido,
expuesto se aventura a otra inclemencia
[...]
(1994: 117).

Por un tiempo, el erotismo cayó en el territorio de lo profano al mismo tiempo que fue objeto de una condena radical; su evolución ha seguido un camino paralelo al de la impureza, puesto que la constante asimilación con el mal es solidaria de la falta de reconocimiento de su carácter sagrado. Acerca de esto, Bataille apunta:

A propósito del sacrificio, escribía allí: “La víctima muere, y entonces los asistentes participan de un elemento que esa muerte les revela”. Este elemento podemos llamarlo, con los historiadores de las religiones, lo *sagrado*. Lo sagrado es justamente la continuidad del ser revelada a quienes prestan atención, en un rito solemne, a la muerte de un ser discontinuo (2003: 87).

En lo profundo, la unión sexual está implicada en un punto medio entre la vida y la muerte y con respecto a esto Bataille se pregunta: “¿Podría yo vivir plenamente esta pequeña muerte sino como una anticipación de la muerte definitiva?” (2002: 37). Con la condición de romper una comunión que la limita, el erotismo revela por fin la violencia que en verdad es, y cuya realización es lo único que responde a la imagen soberana del hombre. Pero el vínculo entre la

vida y la muerte tiene múltiples aspectos y dicho vínculo también se manifiesta en la experiencia sexual y en la mística, y entre la sexualidad y la vida.¹⁵

El lenguaje, por su parte, es un constructor de lo imaginario: surgimiento; la imagen sensorial nos abarca. La transgresión¹⁶ es la que hace que el lenguaje se pueda mover simultáneamente entre lo obscuro (*fuera de escena*) y lo divino, mediante un discurso polisémico ambivalente que lleve a la *unio mystica*, como señala Juan Antonio Rosado:

La unión erótico-amorosa ha sido el único símbolo de la *unio mystica* utilizado por prácticamente todas las tradiciones místicas, incluida la cristiana, y a diferencia de cualquier otro símbolo sagrado, la sexualidad inmanente en el amor y en el erotismo es universal y ahistórica: el humano jamás ha podido prescindir de ella, y cuando lo ha hecho con ejercicios de ascetismo, recurre a metáforas o alegorías para hallar una vía que le permita expresar la inefabilidad de la *continuidad del ser* (2003: 105).

¹⁵ Indudablemente hay una conexión entre vida y muerte, sexualidad y vida, entre muerte y erotismo, etcétera, pues cuando los amantes llegan al punto máximo del placer, al orgasmo, esa explosión es llamada también *petite mort*, en francés. Es una sensación –dice Paz– “que pasa de la extrema tensión al más completo abandono y de la concentración física al olvido de sí” (1993: 110). En ese momento, nos enfrentamos al punto máximo de la experiencia erótica. “Se requiere mucha fuerza para darse cuenta del vínculo que hay entre la promesa de vida –que es el sentido del erotismo–, y el aspecto lujoso de la muerte” (Bataille, 2003: 63). Esa pequeña explosión es esa muerte pequeña que nos acerca a la muerte.

¹⁶ La transgresión es la ruptura de este mundo de las cosas, de la exterioridad y de un sentido que se vuelve afirmación de la necesidad de un mundo de las cosas. La transgresión implica lo que Georges Bataille llama “la experiencia de lo sagrado”, que consiste en la destrucción del carácter de cosa que la organización del trabajo ha dado a objetos e individuos. La experiencia de lo sagrado conlleva una práctica específica, el sacrificio, y de alguna manera marca las condiciones generales de la transgresión.

La labor del poeta es lograr, en un poema, una cristalización verbal –como la llama Paz–, pero el lenguaje del poema no es el lenguaje de todos los días, el lenguaje en un poema se emplea para decir cosas distintas a las que coloquialmente decimos.¹⁷ La relación entre amor y poesía no es menos sino más íntima (Paz, 1993: 49).

El lenguaje en la poesía de Rivera parece siempre conectado a elementos de lo real, pero “Lo mejor, para decirlo con Gonzalo Rojas –refiere la poeta– es [que el lenguaje se convierte en] ‘tierra para poder volar’, esto es, con los pies bien plantados en tierra para asegurar un mejor vuelo...” (Solís, 2008).

Para ella, ser poeta es también una actitud ante la vida: “su compromiso es darse totalmente. La poesía requiere de quien la escribe una entrega total. No se puede andar con medias tintas. Debe ser una entrega total sin importar a dónde se llegará, qué sucederá o qué se pierde en ello...” (Solís, 2008). En el mismo tenor: “tampoco es extraño que amor y poesía estallen en formas extrañas y puras: un escándalo, un crimen, un poema” (Paz, 1999: 217). Por su parte, la poesía nos hace tocar lo impalpable y escuchar la marea del silencio cubriendo un paisaje devastado por el insomnio. Y lo que la poesía nos hace sentir, nos transmite, no es sino obra del propio poeta, pues, como dice Rivera, al involucrar todo su ser logra, inconsciente o conscientemente

Que el hombre se vea reflejado... Un verso puede “tocar” un sentimiento, y de ahí puede desprenderse una gama de sensaciones. Esa sería la verdadera comunicación que tiene el poeta con su lector... El poeta se involucra con su oficio con el ser completo. Para el poeta, cuando está escribiendo, no hay nada sino el poema... Por eso la personalidad del poeta es, de pronto, tan

¹⁷ Esa es la magia de la poesía y es el mérito de los poetas, como bien apunta Octavio Paz: “Los poemas también podrían haber dicho que el amor nace de una atracción involuntaria que nuestro albedrío transforma en una unión voluntaria” (1993: 74).

particular; muy diferente a las de otros hacedores de arte. El poeta sabe que su instrumento de trabajo es su propio duelo... (Solís, 2008).

Esta comunicación con el lector, para las poetisas estudiadas aquí es importante, pues como ya lo decía Coral Bracho, el poema se vuelve una creación colectiva (cada lector percibe en él algo distinto y cada lectura se detiene en diferentes líneas, rasgos o cortes). “Y en la convergencia entre la experiencia singular y lo universal a que aspiran sus figuras y formas, el autor es también un lector más” (Bracho, 2004). Y Silvia Tomasa dice: “Mira, la poesía llega a quien tiene que llegar. Siempre he sabido que la poesía, como algo vivo que es, tiene un destino y éste llega a quien tiene que llegar. Son cosas que están preparadas, por decirlo de algún modo, para alguien, que sería su receptor o lector. Y puede haber alguno que, por muy buena que sea la poesía, no le diga nada. Pero la poesía, como tiene vida propia, es siempre sorprendente” (Solís, 2008).

Lo cierto es que el testimonio poético nos revela otro mundo dentro de este mundo.

De acuerdo con Rivera, el compromiso del poeta es escribir poesía, cualquiera que sea su circunstancia y, es necesario

apostar todo lo que tienes a lo que estás haciendo; es la única manera de comunicarte. Que realmente digas, desde el fondo de ti, desde tu estómago; que puedas vaciar tus sentimientos para que de esa manera el lector lo reciba y, al leerlo, sienta que está frente a un sentimiento suyo, esto es, al sentimiento del hombre: el deseo, la carencia, la ansiedad, la voluntad, el amor, la despedida, el erotismo, la muerte, la vida, la pobreza, la plenitud... (Solís, 2008).

Para esta poeta, la experiencia amorosa, la sexualidad “que no se agota en lo fisiológico” (Deschner, 1989: 25), representa un intenso sacudimiento que nos

hace cobrar conciencia de nosotros mismos, de nuestra relación con el mundo, de vivir lo eterno y vivir lo efímero, del ser hacia adentro y hacia fuera pues la sexualidad. “Tampoco es simplemente una parte de nuestra existencia, sino que la impregna por completo” (Deschner, 1989: 25). Además de todo lo que la sexualidad representa en nuestra vida y en nuestro desarrollo personal, ésta no se da en solitario: siempre está presente alguien real o imaginario; siempre hay un “otro” casi como condición indisoluble. Lo ideal es que no haya uno que absorba al otro:

No se trata de que ninguno de los sexos se deje devorar por el otro, pues ni el hombre ni la mujer deben aparecer como el fragmento roto de una pareja; el sexo no es una herida; cada uno es un ser completo, perfectamente polarizado, y cuando uno está asegurado en su virilidad y el otro en su feminidad, “cada cual alcanza la perfección del circuito polarizado de los sexos”; en el acto sexual no hay anexión, rendición de ninguna de las partes, y en él se realiza el cumplimiento maravilloso del uno por intermedio del otro (Beauvoir, 1992: 261).

En el mundo contemporáneo, “el amor, la experiencia amorosa, implica la pareja, la vida cotidiana y, en estas épocas muy explícitamente la relación sexual, así como [también] la separación, la soledad y el miedo” (Mansour, 1993: 110).

Las realidades interna y externa se afectan y determinan mutuamente. Los cambios en las mujeres tienen que significar cambios en los hombres respecto de las formas convencionales o sociales de la relación amorosa.¹⁸ Recordemos que

¹⁸ Al respecto de las formas convencionales que aquí se aluden, las encontramos, sin duda, registradas en la literatura, por lo que me parece interesante referir este diálogo de *El eterno femenino*:

Juan: –[...] ¿Te gustó?

Lupita (*indignada*): –¿Gustarme? ¿A mí? ¿A una muchacha decente? ¿Por quién me tomas?

“el acto sexual representa para la mujer una totalidad indisociable de su ser psíquico y físico. Tal vez por esta razón vive el acto más allá de su simple cumplimiento, tanto en sus consecuencias como en sus anexos y conexos, que apenas afloran en los hombres”, como afirma Lou André Salomé (Mogrovejo Aquisé, 2004: 23). Al mirarse y remirarse, la mujer poeta –Silvia Tomasa, y lo mismo percibimos en Coral Bracho– describe su propio reino erótico con una exacerbada libertad:

Un caballero tigre viene por las noches
a chupar hasta la última gota del deseo,
ya me siento en sus garras
revolcándome
sobre la yerba oscura,
lamiendo lo más tibio de su cuerpo,
bajando al estanque de aguas dulces
donde una siempreviva
encuentra la razón de abandonarse.
Afuera la ciudad
con sus enormes carros
y sus damas
besa los sudores de la noche.
(1987: 47).

El yo poético se extravía en la estancia de ese «caballero tigre» que la visita en las noches; tal es el deseo que dice: «ya me siento en sus garras», y a esto se desborda una serie de actos y sensaciones como en torbellino, pues “el deseo sexual se desborda y aun llega a la desmesura” (Rosado, 2005: 97). Con este

Juan (*esperanzado*): –¿No te gustó?

Lupita (*firme*): –Me pareció repugnante, asqueroso.

Juan (*transportado*): –Gracias, Lupita. Ya sabía yo que no ibas a fallarme a la hora de la verdad. Gracias, gracias.

(Castellanos, 1976: 35).

episodio, me parece importante recordar que la nueva figura sexual femenina, profesional y social que en 1923 comenzaba a dibujarse, aparecía entonces como una reivindicación programática: era más que nada, una aspiración, era la que se empezaba a desear y pedir. *El amante de Lady Chatterley* de D. H. Lawrence es una pequeña muestra de ese cambio que se estaba gestando, por lo que cayó en todas partes como una bomba.¹⁹ Su autor aparecía como el Nietzsche inglés, como un tremendo anarquista que intentaba destruir el orden moral establecido, ya que era el primero en hablar del placer femenino; incluso del orgasmo femenino, tema que no era tocado, ni mucho menos expuesto. Además, hasta entonces se consideraba que las mujeres que alcanzan el orgasmo eran mujeres “viriloides”, puesto que el impulso sexual tenía un sentido único (masculino) y la mujer se hallaba apenas a mitad de camino.²⁰

¹⁹ Han quedado para siempre, es cierto, las heroínas de Strindberg e Ibsen, luchando cuerpo a cuerpo y alma a alma con los hombres. La independencia profesional, social y sexual constituía ya, mucho antes de 1923, una pretensión explícita. Ahí está, ya en España, Emilia Pardo Bazán, independiente en todos los sentidos, sí, pero con una independencia completamente excepcional, a cuya posibilidad contribuyó, sin duda, el ser condesa. (Ser reina o, cuando menos, aristócrata ha dado a las mujeres españolas una potencial libertad de costumbres con la que las demás no podían ni soñar); y a Cecilia Böhl de Faber y Larrea conocida como Fernán Caballero. Muy pocos años después de 1923 escribía D. H. Lawrence, *El amante de Lady Chatterley*; pero la novela fue publicada casi clandestinamente (Aranguren, 1972: 16).

²⁰ Es curioso encontrar esta teoría de D. H. Lawrence en *La serpiente emplumada*. Don Cipriano se cuida de que su amante no llegue nunca al orgasmo: ella debe vibrar de acuerdo con el hombre, pero no individualizarse en el placer. Sin embargo, por el contrario, el planteamiento en *El amante de Lady Chatterley* es distinto, ya que ahí sí narra cuando Connie y Mellors llegan al unísono al orgasmo y lo ve como algo positivo para los amantes:

–Esta vez nos hemos corrido juntos –dijo él.

Regresando al poema, tal como es el encuentro de dos apasionados amantes, sólo cabe lo que está aconteciendo entre los dos, pero una vez terminado el acto, ya en cierta calma, una vez pasada la excitación, se da tiempo para pensar en lo exterior.

La pasión nos repite sin cesar: si poseyeras al ser amado, ese corazón que la soledad oprime formaría un solo corazón con el del ser amado. Ahora bien, esta promesa es ilusoria, al menos en parte. Pero en la pasión, la imagen de esta fusión toma cuerpo –y en ocasiones de manera bien diferente para ambos amantes– con una intensidad loca (Bataille, 2003: 25).

La metáfora «chupar hasta la última gota del deseo» pone de manifiesto que el deseo es una fuente inagotable, puesto que el caballero aparecerá una noche y absorberá el deseo, y a la siguiente noche volverá a hacer lo mismo. El deseo es infinito. Recordemos lo que dice Bataille en *El erotismo*: somos seres deseantes; y Octavio Paz refiere que “el erotismo es, en sí mismo, deseo: un disparo hacia un más allá” (1993: 18).

La metáfora arriba señalada nos ofrece nueva información, primero, por la manera como se nos presenta y, segundo, porque nos dice algo nuevo acerca de la realidad. Esta homología semántica, que destaca determinados semas y hace menos caso a otros, es el procedimiento más común para las metáforas eróticas. La isotopía metafórica, mediante la implantación del semo humano surge en «donde una *siempreviva* / encuentra la razón para *abandonarse*» y en «afuera la *ciudad*» «*bese* los sudores». En este poema nos encontramos nuevamente con el lenguaje de las ciencias naturales: «yerba», «estanque», «aguas dulces»,

Ella no contestó.
–Está bien cuando ocurre eso. La mayoría de las gentes viven hasta el final sin enterarse –dijo un tanto soñadoramente.
(Lawrence, 1980: 92).

«siempre viva», que relacionado con verbos o verboides que implican acción, como “revolcando”, “lamiendo”, “bajando”, “abandonarse” manifiestan de manera mucho más expresa su carga erótica. Es sumamente interesante estudiar las metáforas y los préstamos lingüísticos en el lenguaje erótico, ya sea que éstos se empleen como embellecimiento del texto o por la información que nos mandan sobre determinadas concepciones del amor, del erotismo y de los papeles sexuales de los actantes.

Es cierto que el amor y el sexo se presentaban como una unidad inseparable, como dice Mónica Mansour:

hasta [... las primeras décadas del] siglo pasado, el amor y el sexo [... se nos presentaban como] una unidad inseparable. Sobre todo en la poesía escrita por mujeres se destaca una nueva forma de expresar la sensualidad mediante un “redescubrimiento” –por así decir– del cuerpo, sus partes, sus funciones y sus significados tanto en la relación amorosa como en la maternidad (1993: 111).

Pero bien sabemos que en el erotismo ya no es condición que vayan de la mano e incluso que uno sea consecuencia de lo otro. Foucault apunta que “ha sido común la idea de que [apartarse del placer como una tentación y] esta renuncia es capaz de dar libre acceso a una experiencia espiritual de la verdad y del amor que la actividad sexual excluiría” (1977: 22).

En la poesía de Silvia Tomasa encontramos poemas profundamente eróticos que refieren al acto sexual, vivido o imaginario,²¹ abierto o sugerido, anhelado o casual. También hallamos numerosos poemas que se refieren al amor,

²¹ Estos poemas son igualmente bellos porque la pasión no merma y está plenamente representada. A su vez, constatamos cómo “el sujeto se identifica con el *otro* simbólico en el nivel de lo *imaginario*, si bien como Julia Kristeva sostiene, la experiencia amorosa une lo *simbólico*, lo *imaginario* [...] y lo *real*” (Rosado, 2005: 97).

como ocurre con la mayoría de los poetas, ya que podría afirmar que el amor romántico nunca se pierde en la poesía:

Porque el *amor* nació
bajo la niebla oscura de los techos
te *amo* antes que al **mar**.
Y antes que al **mar** *amo* tus solas piernas
con un *amor* indómito.
Yo quisiera saber cómo decirte...
pero el *amor* se me vino tan de golpe
como una enredadera que me crece
al borde de la tumba.
Hay algo más allá de este *amor*.
Un cristal transparente, y una duda que rompe
la mariposa nítida del tiempo.
(1987: 85).

Sin embargo cuando aparece el tópico *amor* en los versos de Rivera, no lo hace ligado al sexo o al acto amoroso, sino de manera independiente; es así como distinguimos que “el amor traspasa al cuerpo deseado y busca al alma en el cuerpo y, en el alma, al cuerpo. A la persona entera” (Paz, 1993: 33). Y en este buscar “el alma en el cuerpo” me parece muy interesante cómo Rivera la encuentra de una manera muy especial y nos la da a conocer de manera explícita, y esto ocurre porque es una poeta que plasma su experiencia en cada verso.

En el poema, la palabra «amor» aparece reiteradamente; de nuevo se da la antonimia o antítesis «niebla oscura»-«cristal transparente» / antes-después, pues el amor nació entre niebla, y a la vez, ese mismo amor hace que el panorama se transparente. Quiero mencionar dos formas de amor; una de ellas es el amor que no busca más que el placer del amante, y la otra es aquella que se interesa por el

amado mismo.²² “Como todas las grandes creaciones del hombre, el amor es doble: es la suprema ventura y la desdicha suprema” (Paz, 1993: 210).

Para finalizar el análisis, en los dos últimos versos del poema aparece la metáfora: «una duda que rompe / la mariposa nítida del tiempo». Amor y tiempo son dos tópicos que desde los clásicos se han empleado con un sinfín de interpretaciones como éstas: el amor es eterno, el amor puede acabar con el tiempo, se debilita conforme pasan los años, se fortalece al correr del tiempo, o la única forma de que el amor termine es con la muerte. Finalmente, somos tiempo, como lo refiere Paz en *La llama doble*:

Somos tiempo [...] El amor también es una respuesta: por ser tiempo y estar hecho de tiempo, el amor es, simultáneamente, conciencia de la muerte y tentativa por hacer del instante una eternidad. Todos los amores son desdichados porque todos están hechos de tiempo [...] (1993: 212).

[Y] Si el amor es tiempo, no puede ser eterno. Está condenado a extinguirse o a transformarse en otro sentimiento (1993: 215).

En la mente de los seres humanos del siglo XX ya está la idea de que el amor es tiempo y, por lo tanto, muerte; no puede ser eterno y está sujeto al cambio. Quizá se ha dejado en un plano muy aparte aquello que Byron decía: el amor no es en la vida del hombre más que una ocupación, mientras que en la mujer es su vida misma; y que Nietzsche de alguna manera lo interpretaba así en *La gaya ciencia*:

²² Ahora bien, aquello sobre lo que Diotima y Sócrates se interrogan es el ser mismo de este amor, su naturaleza y su origen, aquello que constituye su fuerza y aquello que lo lleva con tal obstinación o con tal locura hacia su objeto. ¿Qué es el amor mismo, cuál es su naturaleza y después cuáles son sus obras? (Foucault, 1977: 234).

La misma palabra amor significa, en efecto, dos cosas distintas para el hombre y para la mujer. Lo que ella entiende por amor es muy claro: no es tan sólo abnegación, sino entrega total en cuerpo y alma, sin restricciones, sin consideraciones de ninguna especie. [...] En cuanto al hombre, si ama a una mujer, es aquel amor el que quiere de ella; lejos está, en consecuencia, de pretender para sí el mismo sentimiento que para la mujer (citado por Beauvoir, 1981: 429).

También han quedado en otro plano las ideas de que la mujer o el hombre sólo son seres humanos completos si se encuentran en pareja, de que las mujeres han centrado su existencia en el amor –que, a juicio de algunas autoras feministas, ésta era precisamente la causa de su derrota–: su absoluto sentido amoroso.

Es un hecho que las mujeres ya no centran su existencia en el amor, y para muestra está la poesía de las dos escritoras de quienes nos ocupamos en este trabajo y de muchas más a quienes nos hemos referido en el capítulo primero. Las mujeres, y en particular las escritoras, viven y expresan el amor y el erotismo de maneras diferentes, ni uno ni otro las ata, las determina ni, mucho menos, las limita.

Amor y erotismo son dos tópicos que algunas veces se ligan, y se piensa que uno es consecuencia del otro, que ambos son indisolubles, contrapuestos o contrarios; que si se da uno es imposible que se dé el otro; no obstante, cada uno tiene distintas atribuciones que, una vez que han logrado embonar, que se han sincronizado, se manifiestan cuando se ha encontrado a “esa” o a “la” persona con quien se puede vivir el amor o el erotismo, o ambas; de esta manera:

No, no es lo mismo con éste o con aquél. Y ésta es la línea que señala la frontera entre el amor y el erotismo. El amor es una atracción hacia una persona única: a un cuerpo y a un alma. El amor es elección; el erotismo, aceptación (Paz, 1993: 33).

En la poesía de Silvia Tomasa, transitamos por poemas del amor y del cuerpo en los que descubrimos las aproximaciones, los juegos, el brillo de la piel y seres que recíprocamente se mezclan: “El origen [...] del amor es la búsqueda de una reciprocidad libremente otorgada. La paradoja del amor único reside en el misterio de la persona que, sin saber nunca exactamente la razón, se siente invenciblemente atraída por otra persona, con exclusión de las demás” (Paz, 1993: 124-125).

Más allá de llamarlo “amor único”, que parece una determinación de que el amor forzosamente deba aparecer –como ya lo mencionábamos–, le llamaremos “atracción única” que se experimenta por una persona, y sólo una, en un momento determinado: “la atracción que experimentan los amantes es involuntaria, nace de un magnetismo secreto y todopoderoso; al mismo tiempo, es una elección” (Paz, 1993: 34). Veamos estos versos de Silvia Tomasa:

Sólo tú, amor, juntaste mis partículas
y el oxígeno brotaba de tus manos.
Ahora busco en ti el remedio casual:
una *marea* de olvido que me *arrastre* a la tierra.
(1994: 113).

Esa gran atracción es trasladada a su vez al acto erótico porque “el erotismo es la actividad sexual de un ser consciente” (Bataille, 2003: 200); y esa armonía de los cuerpos en la relación sexual comienza mucho antes.

Aquí me parece necesario hacer un pequeño paréntesis, ya que todo comienza a darse, comienza a ocurrir, desde la primera mirada, desde el primer

beso:²³ “En cuanto al beso, a pesar del peligro que comporta por sí mismo [...], ha sido valuado en alto grado como placer físico y comunicación del alma” (Foucault, 1977: 40), tal como aparece en los siguientes versos: «y hombres con sus labios que aman y enloquecen», «labios como serpientes que me inyectan, / gentío y remolino» (Rivera, 1994: 119), «Sólo un beso en el aire / con la angustia de un niño» (Rivera, 2002: 30), lo cual sigue por una cascada de caricias acompañadas por todo el cuerpo, por toda la piel, hasta terminar el acto, puesto que –expone Alberoni– “los besos, el contacto de la piel, todo aquello que en el erotismo es realización, satisfacción, placer [...]. Son una trayectoria, un camino, un medio” (1991: 171).

Me parece fundamental detenerme en lo elemental que representa el contacto con la piel; indudablemente, las caricias, las manos que viajan por toda la piel, por toda la geografía del cuerpo, desde la cara hasta los pies, son una parte fundamental en el acto erótico:

No hay árboles aquí y estoy cansado.
Me dirijo hasta el séptimo piso de un hotel
y no recuerdo por qué estoy sin ti.
Sólo recuerdo tus manos como alas afelpadas
cuando se extienden y calientan mi cuerpo.
(1994: 176).

Las caricias son una vía para la exaltación de los demás sentidos, pero lo que quizá resulte más erótico del tacto o, bien, del contacto, es su parcialidad, puesto que algunas veces la mirada se detiene en una extensión limitada, de tal modo que momentáneamente la parte acariciada acapara la atención, y hace que por unos segundos nos olvidemos del resto del cuerpo.

²³ El beso como el primer contacto plenamente erótico pues “El beso es un modo de comenzar a ofrecer algo del propio cuerpo y de tomar algo del otro” (Alberoni, 1991: 213).

Por otro lado, el olfato, uno de los sentidos relacionados por excelencia con lo erótico, es uno de los sentidos más recurrentes o más mencionados y empleados en los poemas de Rivera: siempre hay un aroma, siempre se queda un olor impregnado, hay un olor emanado que se hace patente y es exaltado en muchos de sus versos. Un sentido muy activo, sin duda, que en la poesía de Silvia Tomasa Rivera encontramos descrito de maneras muy distintas. Algunos olores y aromas están asociados a los elementos de la naturaleza: «El olor a madera viene de tus piernas, / allí comienza el bosque.» (Rivera, 1994: 67); otros se quedan impregnados: «bastante tengo ya / con el olor hundido de su cuerpo / de la noche hasta el alba» (Rivera, 1994: 180);

Lo que sí no recuerdo
es cómo llegué hasta allí,
tan desnudo del alma
para impregnarme tanto los sentidos
hasta este instante
en que los olores de su cuerpo
parecen emanados de mí mismo.
(1994: 196).

La compenetración es tal que se mimetizan tanto los cuerpos como los olores; no se alcanza a distinguir de dónde surgen, si del otro o de mí. También hay aromas comparados con bebidas como el vino, tema acaso no muy novedoso, porque es muy recurrente en la poesía erótica. Sin embargo, la novedad radica en la manera como la poeta lo expresa, ya que en este caso el olor es motivo de una reacción erótica, activa o real, capaz de revivir el deseo:

La *miré*, lentamente,
bajo la tenue luz de los faroles:
en las manos traía un trozo de pan
y un viejo libro

y despedían sus pechos un *olor*
como de *vino fresco*, que por momentos
revivió mi instinto aletargado.
(1994: 180).

Es muy frecuente que en los poemas de Silvia Tomasa Rivera se mezclen
el tacto y el olfato:

Para *tocarte* sólo necesito
tu cercanía de aliento
y el *olor* a bosque que llega de tu vientre
en el momento exacto del olvido.
(1994: 66).

El tacto y la vista:

Nada tienes que ver con aquel bosque
pero puedo *tocarte* y desgranarme en ti
[...]
abrupta realidad para las *manos*.
Hay *ojos* que te *miran*,
troncos a la deriva que caminan,
(1994: 73).

Y la vista y el olfato:

Te *observo* desde mi ventana
mientras caminas por tu casa.
Terminaste el quehacer doméstico
y vas al mercado toda limpia.
Yo sigo esperando que el *olor* a fruta
me indique tu regreso.
(2002: 44).

Para luego centrarse sólo en la vista:

Una oleada de luz se desparrama
como un presentimiento.
*Ve*o tu cuerpo a través de los vidrios
cortados de la tarde, y sólo yo *veo*.
(1994: 68).

Cabe señalar, en muchos textos griegos, la importancia atribuida a la mirada y a los ojos como la génesis del deseo o del amor: “pero no es que el placer de la mirada sea intemperante por sí mismo sino que constituye una apertura por donde se alcanza el alma” (Foucault, 1977: 40).

Además de proporcionar ejemplos, he descrito brevemente los principales sentidos que son resaltados en la poesía erótica y que, por supuesto, no podían faltar en muchos, si no es que en la mayoría, de los poemas de Silvia Tomasa.

A manera de conclusión, hemos visto que el cuerpo, los sentidos, los sueños, los recuerdos, el amor, la naturaleza, conforman el universo erótico de Rivera, lo cual nos demuestra que el erotismo, o la escritura erótica, continúa más allá del cuerpo:

La escritura erótica que arranca del cuerpo –mujer u hombre– puede conducir al elogio de la persona amada en su integridad y plenitud; a la más exaltada emoción amorosa, incluso a la espiritualización y alegorización del amor, es decir, continuar mucho más allá del cuerpo (Guillén, 1998: 242).

Definitivamente la exaltación del otro a partir de la poetización de la unión física de los amantes, de la contemplación, borra los límites y anula las diferencias mediante el abandono u olvido de sí, que, como hemos estudiado en los poemas, constituye uno de los primeros placeres de la unión de los cuerpos.

Silvia Tomasa habla del corazón “con tan encendida y clara franqueza que el amor y los cuerpos recobran una pulcritud inesperada, un vuelo esbelto que va trazando finas escenas líricas en las que oportunamente destaca el colorido preciso de las sensaciones concretas” (José Joaquín Blanco, *Vuelo de sombras*, 1994: contraportada); y de esta manera, desde su propia construcción poética, Rivera nos expresa su manera de estar en el mundo,²⁴ a la vez que lo redescubre, pues además de que la obra literaria despliega un cosmos mediante el lenguaje literario, éste “parece capaz de aumentar el poder de describir y de transformar la realidad –y antes que nada la realidad humana–”; como lo describe Paul Ricœur (2001: 127), este mismo lenguaje parece exiliarse fuera del mundo, encerrarse en su actividad estructural y elogiarse a sí mismo.

Silvia Tomasa enriquece y renueva los episodios del deseo y de la nostalgia, de su vida, tanto en el campo como en la ciudad, de lo vivido y de lo presente. “La vibración romántica y la honestidad radical de no evadir la realidad, sino profundizar en ella y cantarla en sus diferentes estratos y matices, cristalizan en depurados momentos que sobresalen por vigorosos, esenciales y verdaderos” (Rivera, 1987: presentación).

Podemos decir, parafraseando a Luisa Labé, que la poeta ha establecido un sabio equilibrio entre lo sensual y lo espiritual.²⁵

²⁴ Recordemos lo que decíamos en un principio con respecto a la metáfora, que la metáfora se refiere al mundo. El interpretante es un ser en el mundo y desde él sale la construcción poética.

²⁵ Afirma Luisa Labé en el *Debate de la locura y el amor*, disc. III, que: “Los poetas han establecido un sabio equilibrio entre lo sensual y lo espiritual” (Lo Duca, 1965: 80).

CONCLUSIÓN

En el presente trabajo se ha expuesto cómo en Coral Bracho y Silvia Tomasa Rivera se representa y, sobre todo, cómo se vive el erotismo y todo lo que lo rodea.

Me pareció muy importante destacar cómo las mujeres escritoras ya han conquistado, por fin, su cuarto propio, han logrado tener un espacio que les pertenezca, que ya no sólo es la cocina,¹ sino un estudio, un escritorio, una computadora, desde donde expresan su manera de estar en el mundo a través de la narrativa, de la crítica o de la poesía, que es el género que nos ha ocupado en este estudio.

Sin duda la mujer ha cambiado, se ha transformado y ha logrado desarrollarse en un trabajo fuera de casa, lo que la ha hecho, de muchas maneras, más independiente. Todo esto ha sido el resultado de una importante lucha y de un gran trabajo, no sólo de las mujeres en México, por supuesto, sino de las mujeres en todo el mundo y en todos los ámbitos, labor que se ha venido haciendo desde mediados del siglo XIX.

Regresando a nuestro tema, durante los últimos años han surgido mujeres poetas, como lo hemos visto, todas ellas, desde luego, con su propio estilo, sus propias inquietudes, sus propios temas y con su manera muy particular de

¹ Que era el espacio, por excelencia y por mucho tiempo, destinado a la mujer, por muchas era odiado y por otras era adorado e incluso ya indiferente, ahora “Podemos, en lugar de invertir los cánones, en lugar de repudiar la visión doméstica y cotidiana de las mujeres, explorarla y desmontarla hasta lograr, como sostiene Margo Glantz, reivindicarla, para desafiar la coloración como literatura” (Sefchovich, 1983: 20).

expresarlos, pero a nosotros nos ha interesado estudiar a aquellas que se han centrado en el erotismo, que han descubierto el gran potencial que es su cuerpo, que han expresado sin pudor su deseo sexual y sensual, a las que han descubierto y disfrutado del cuerpo del hombre y que con él se han transformado, lo cual las ha llevado a explotar al máximo su potencial erótico.

De todo ese crepitar de voces, de las cuales he mencionado sólo a un número pequeño pero sumamente significativo de ellas, me he enfocado en dos poetas, que a mi parecer son de las mejores exponentes del género: Coral Bracho y Silvia Tomasa Rivera. Ambas tienen una obra prolífica que sigue en aumento, y las dos viven el erotismo en su escritura, lo cual las acerca, pero de ninguna manera me ha permitido estudiarlas con los mismos parámetros, y esto, pienso, ha quedado constatado en los capítulos correspondientes. El interés por la obra de cada una no fue el encontrar las similitudes ni mucho menos las diferencias; era estudiar cómo se da el erotismo en su poesía. Y por lo mismo de que su estilo es muy distinto, me parece un buen paradigma para presentar distintas maneras en que puede expresarse, dar y concebir el erotismo.

El orden de las poetas en mi exposición simplemente obedeció a un orden alfabético, mas no de preferencia.

Coral Bracho emplea el lenguaje en todo su esplendor; cada signo de puntuación se anula o se duplica, cuestionando los usos; cada palabra, cada verso es colocado de manera estratégica, todo dice algo, todo significa algo, nada está ahí de manera gratuita. Las palabras son creadoras de rutas lingüísticas que se abren, y nosotros, como lectores, fluimos con el poema entre los ecos del sentido.

Las numerosas imágenes que nuestra poeta crea surgen mediante un lenguaje invocador, lenguaje que a la vez se convierte en un puente por el cual el lector accede a ese espacio donde incluso algunas veces se extravía, se confunde,

se reconoce ajeno, como en una conciencia de exilio que de muchas maneras lo hace ser:

Está marcado por la frontera de su cuerpo que es en realidad su única pertenencia. Cuerpo que habita y que lo vincula con el exterior a partir de sus cualidades sensibles: mira, toca, siente. Entonces reconoce que las aproximaciones son posibles y las hace suyas: los márgenes de las cosas se desalejan. Vuelve la intuición por un instante. Procura esos instantes. Se acerca al otro, a lo Otro: erotismo con la divinidad, con el amante. Se diluye (Franco Ortuño, 2005: 109).

En la relación con el Otro, compartimos el cuerpo, aunque también en esta estrecha relación los límites de la piel se van diluyendo y hasta podemos reconocer la vida en la vida, en el pulso, en la respiración y en las palpitations del otro cuerpo, con el cual nos confundimos y nos vinculamos desde la piel hasta exacerbar los sentidos.

Su suavidad.
Se van mirando, se van hundiendo en lo sinuoso.

[...]

Se van rodeando, van degustando los recodos, se van fundiendo,
van abordando el linde,

se van cediendo,
van saboreando en los recodos, se van abriendo,
se van hundiendo, van abordando
El vínculo, el placer en el roce;

su leve movimiento
(Bracho, 1988: 46).

La poesía de Bracho es una acertada descripción de la sexualidad femenina porque surge desde una perspectiva mucho más íntima y auténtica. La poeta le da la perspectiva de vivencia desde un sujeto erótico, actante.

Es importante apuntar que su escritura prefiere explorar la sensualidad y sin lugar a dudas poetizar la experiencia erótica. Además, un análisis de la onomatopeya es importante para identificar sus tantos recursos sonoros y su comportamiento.

En sus poemas, se huele, se oye y se toca; Bracho es una poeta que revela, siempre, algo nuevo, por medio de una escritura transformadora:

Abre sus belfos limpios:
el jugo moja y perfuma su atelaje; en su piel
de escozores ambiguos, ávido ciñe el grácil,
respingante; lúbrico abisma el néctar
simultáneo [...]
Libar desde las formas borboteantes; la lengua entre las
texturas engranadas, las vulvas
prístinas en sus termas; lluvia a los núcleos
astillados; rizomas incontenibles entre los flujos [...]
(Bracho, 1988: 81).

Es un hecho que la poesía erótica desarrolla una serie de estrategias de escritura, que por supuesto no son nuevas ni originales, sólo que al tomarlas, la mayoría de las poetas y de los poetas, y al recurrir a ellas de manera reiterada se van convirtiendo en una de las características de este tipo de poesía. Ejemplo de ello son las formas o el lenguaje de la naturaleza, como lo veíamos en los capítulos tercero y cuarto.

Se ha develado que los motivos más recurrentes de muchos poemas son el deseo, la ensoñación y la fantasía de uno de los amantes, que complacido en la recreación de su deseo por el otro pone de manifiesto la íntima relación entre erotismo e imaginación; y otro de los motivos, desde luego, es la unión y el cumplimiento de los deseos expresados.

Por mucho tiempo, el tema de la sexualidad, del erotismo estuvo prohibido, apenas si se mencionaba de manera velada. Incluso encontrábamos que la principal atracción del erotismo era el halo de prohibición que lo rodeaba. “La prohibición no significa por fuerza una abstención, sino su práctica a título de transgresión” (Bataille, 2003: 78). Decía el mismo Bataille que «La prohibición está allí para ser violada»:

Esta proposición no es, como parecería, una forma de desafío, sino el correcto enunciado de una relación inevitable entre emociones de sentido contrario. Bajo el impacto de la emoción negativa, debemos obedecer la prohibición. La violamos si la emoción es positiva (2003: 68).

La prohibición y la transgresión responden a esos dos movimientos contradictorios: la prohibición rechaza la transgresión, y la fascinación la introduce (Bataille, 2003: 72).

El mismo Bataille nos dice que el erotismo conduce a la eternidad, que nos conduce hacia la muerte y que la poesía es la eternidad. La poesía permite de muchas maneras la continuidad porque fusiona los límites y en Bracho y Rivera la búsqueda de la continuidad radica en la creación de mundos en los que no somos un fragmento ni un solo individuo, sino que estamos inmersos –en un universo erotizando–. “La imagen sensorial nos abarca: transgresión por

nombramiento; lenguaje constructor para el imaginario: surgimiento” (Franco Ortuño, 2005: 95).

Consciente de sí mismo con lo Otro, en las poetas de quienes nos ocupamos, el ser se funde en el amado hacia la trascendencia en la dilusión de los límites.

Respecto de unos de los poemas de Silvia Tomasa Rivera, pudimos advertir una especie de sueños erizados de intriga erótica y en algunos otros encontramos un entresueño paradisiaco, como apunta José Joaquín Blanco, “que oye a cada momento crepitar de infiernos codiciables; infiernos de carnalidad, de fatalidad, de aventura” (cita en Rivera, 1994: contraportada).

En su poesía hay numerosas metáforas, son versos trabajados y depurados hasta que el poema adquiere la calidez y la transparencia fundamentales, aunque su lenguaje es más coloquial, más llano. Si bien la puntuación no es tan rígida ni tan abundante, incluso puede que no signifique tanto, sino sólo lo necesario o indispensable; podemos distinguir que cada espacio también significa:

Por qué no he de llevarte
Adherida a mi piel
como el agua de lluvia
que se escurre en el cuerpo
(Rivera, 1994: 156).

La poesía de Rivera no sólo enmarca el tálamo, sino que también conforma el cuerpo amado. Junto a las alusiones a la naturaleza están las de la ciudad; la tierra firme, la calle, la banca de un parque, los botes de cerveza que patea, el perro que aúlla y como en otros versos escritos por mujeres, está la casa,

el olor a gas de la estufa, hacer el amor, los sillones llenos de pelusa de gato, la cama y la ropa sucia. La suya es

Una poesía de esencias y de verdades terrenales, de cuerpos que no renuncian a su vocación frutal y de ojos que no se niegan al espectáculo diario del mundo, que no tiene episodios menores ni asuntos prohibidos, y sólo se niega las complacencias retóricas o sentimentales (Rivera, 1987: presentación).

La voz de Silvia Tomasa se alza grave y fuerte, muy “hembruna”, como dice el crítico, poeta y ensayista Adolfo Castañón, y con esas características se nos presenta su poesía, donde destaca tanto el yo poético femenino como el masculino; ambas voces se nos presentan indistintamente, como lo veíamos en el capítulo cuarto:

Llegaste, trasnochada,
(con un par de cervezas)
hasta mi cuarto de hombre solo.
Por tus caricias rápidas
me di cuenta que tenías prisa.
No te dije quédate
pero en el trabajo,
estuve cuatro veces
a punto
de tener un orgasmo.
(Rivera, 2002: 57).

Ya sea el yo poético masculino o femenino, el deseo, uno de los momentos más importantes del erotismo, desde luego, siempre está presente. En algunos poemas se pasa de la declaración verbal explícita a la acción, y del deseo

al acto sexual, ya que éste –el deseo– se advertirá completado con el tratamiento poético de la unión de los amantes.

El principio hedonista es el fundamento de la moral del sentido común y se enuncia diciendo que ‘la única cosa que es buena en sí misma es el placer y la única cosa que es mala en sí misma es el dolor’. “El hedonismo se refiere a dos perspectivas relacionadas, pero distintas, una es la tesis de la ‘ética normativa’ y la otra una ‘generalización acerca de la psicología humana’” (Hierro, 1975: 63). El hedonismo ético que nosotros defendemos afirma que sólo el placer es deseable intrínsecamente; y sólo el displacer (o dolor) es intrínsecamente indeseable. Únicamente los estados hedónicos o placenteros son deseables en sí mismos; los estados mentales dolorosos son indeseables en sí mismos. Un estado de cosas es más deseable en sí mismo que otro estado de cosas solamente si contiene más estados mentales de agrado en cualquier sentido que esto sea. “La cantidad de valor de los estados de cosas se miden por la cantidad de placer que contengan” (Hierro, 1975: 63).

Textualmente la expresión del deseo en estos poemas es un singular artificio de la escritura; incluso algunas de las acciones ni siquiera ocurren más que en la imaginación del hablante, pero son expresadas con tal vehemencia y desarrolladas como si fuera real, como si estuviera pasando, que algo han de tener de realidad, aunque solo viva en la fantasía del yo poético.

Me parece importante señalar que el erotismo específicamente en la poesía, a diferencia de la pornografía, utiliza al cuerpo dignificándolo y embelleciéndolo, mas no tiene la necesidad ni mucho menos la finalidad de imitar repetidamente el acto sexual; se trata de la exposición y recreación variada utilizando la imaginación. No debemos dejar de lado que la poesía erótica de nuestras dos poetisas no sólo se centra en el acto sexual, sino que es una referencia

también al cuerpo, al cuerpo propio y al cuerpo que se goza y del que se disfruta sensualmente; esto es, con todos los sentidos.

Definitivamente, esto sólo es el principio de una larga tradición que se desarrollará sobre el erotismo en la literatura, en general, escrita por mujeres, quienes seguirán expresando y sublimando de manera mucho más abierta sus deseos, fantasías, imaginación, sueños, sexualidad y erotismo a través de su literatura.

FUENTES DE CONSULTA

I. *Fuentes directas*

BRACHO, Coral (1988), *Bajo el destello líquido. (Poesía 1977-1981)*. México: FCE. (Colección Letras Mexicanas).

_____ (1998), *La voluntad del ámbar*. México: Era.

_____ (2002), *Peces de piel fugaz*. México: Conaculta-Verdehalago. (La Centena Poesía).

_____ (2006), *Huellas de luz*. México: Era-Conaculta.

_____ (2004), *Discurso pronunciado en la recepción del Premio Xavier Villaurrutia*, martes 27 de enero de 2004 en <http://www.jornada.unam.mx/2004/01/27/04012702.pdf>

RIVERA, Silvia Tomasa (1987), *Duelo de espadas*. México: FCE. (Colección Letras Mexicanas).

_____ (1994), *Vuelo de sombras*. México: Cal y Arena.

_____ (2002), *Poemas al desconocido. Poemas a la desconocida*. México: Conaculta-Verdehalago. (La Centena Poesía).

II. *Hemerografía indirecta*

ABELLEYRA, Angélica (2006), “Mujeres insumisas”, 12 de marzo, núm. 575, *La Jornada Semanal* en <http://www.jornada.unam.mx/2006/03/12/sem-angelica.html> (consultado en junio de 2008).

CADENA, Agustín (2004), “La literatura erótica escrita por mujeres en México”, *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, núm. 685-686, enero-febrero, pp. 7-9.

CAMERON, Juan (2007), 6 de julio en *Liberación* <http://www.liberacion.se/anteriores/070706/notas/cameron.htm> (consultado en diciembre de 2007).

CERÓN, Rocío (2003), “El cuerpo como escritura”, *Parque Nandino. Revista de Literatura. «El cuerpo. El deseo»*, Secretaría de Cultura de Jalisco, invierno, 190 pp.

CHAPA, Teresa (1996), “La expresión del erotismo femenino en la poesía de Coral Bracho y Myriam Moscona”, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, México, 1, 2, enero-abril, pp. 41-53.

GIL, Eve (2006), *Espesas alas del secreto*, miércoles 19 de abril en <http://evetrenzas.blogspot.com/2006/04/espesas-alas-del-secreto.html> y www.la-trenza-de-sor-juana.blogspot.com (consultado en diciembre de 2007).

HERNÁNDEZ PALACIOS, Esther (1996), “Desde la esencia de lo femenino”, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*. 1, 3. Mayo-agosto, pp. 7-19.

MEDINA PORTILLO, David (2008), *Coral Bracho: el poema como interrogación*, martes 11 de noviembre en <http://sol-negro.blogspot.com/2008/11/coral-bracho-el-poema-como-interrogacin.html> (consultado en diciembre de 2007).

III. *Entrevistas en internet*

ANÓNIMO (2009), *Entrevista a Silvia Tomasa Rivera* en <http://148.226.9.79:8080/dspace/bitstream/123456789/1647/1/199177P177.pdf> (consultado el 13 de febrero de 2009).

SOLIS, Ricardo (2009), *El poeta se adentra en su oficio con su ser completo, eso lo hace diferente. Entrevista a Silvia Tomasa Rivera*, 6 de noviembre en <http://www.lajornadajalisco.com.mx/2008/06/24/index.php?section=cultura&article=013n1cul> (consultado el 6 de agosto de 2009).

IV. *Bibliografía general*

ALBERONI, Francesco (1991), *El erotismo*, 8ª reimpresión. Traducido por Beatriz E. Anastasi de Lonné, México: Gedisa Editorial. (Colección Libertad y Cambio).

AGUSTINI, Delmira (1971), *Poesías completas*. Prólogo y selección por Alberto Zum Felde, Buenos Aires: Losada.

ARAMBEL-GUIÑAZÚ, María Cristina y Claire Emilie MARTÍN (2001), *Las mujeres toman la palabra. Escritura femenina del siglo XIX en Hispanoamérica*, vol. I. España: Iberoamericana-Vervuert.

ARANGUREN, José Luis (1972), *Erotismo y liberación de la mujer*. Barcelona: Ediciones Ariel.

ARNAIZ AMIGO, Aurora (1981), *Feminismo y femineidad*, 3ª edición. Ilustraciones de Elvira Gascón, México: Porrúa.

BARTHES, Roland (1982), *Fragmento de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI.

_____ (1994), *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Buenos Aires: Paidós.

_____ (2004), *El grado cero de la escritura*, 12ª edición. México: Siglo XXI, 254 pp.

BATAILLE, Georges (2002), *Las lágrimas de Eros*, 3ª edición. Iconografía en colaboración con J. M. Lo Duca, traducido por David Fernández, Barcelona: Tusquets Editores. (Colección Ensayo, núm. 33).

_____ (2003), *El erotismo*, 1ª reimpresión. Traducido por Antoni Vicens y Marie Paule Sarazani, México: Tusquets Editores. (Colección Ensayo, núm. 34).

BAUDRILLARD, Jean (2001), *De la seducción*, 9ª edición. Traducido por Elena Benarroch, Madrid: Cátedra. (Col. Teorema).

BEAUVOIR, Simone de (1981), *El segundo sexo. La experiencia vivida*, vol. II. Traducido por Pablo Palant, Argentina: Ediciones Siglo XX.

_____ (1992), *El segundo sexo. Los hechos y los mitos*, vol. I. Traducido por Pablo Palant, México: Ediciones Siglo XX-Alianza Editorial.

BEER, Gabriella de (1999), *Escritoras mexicanas contemporáneas: cinco voces*. Traducido por María de los Ángeles Orozco Guzmán, México: FCE. (Vida y Pensamiento de México).

BELLINI, Giuseppe (1997), *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, 3ª edición corregida y aumentada. España: Editorial Castalia.

BERENGUER, Carmen *et al.* (1990), *Escribir en los bordes. Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana 1987*. Compilado por Carmen Berenguer, Eugenia Brito, Diamela Eltit, Raquel Olea, Eliana Ortega, Nelly Richard, Chile: Editorial Cuarto Propio. (Colección Bajo Palabra).

BERISTÁIN, Helena (2004a), *Análisis e interpretación del poema lírico*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas-Facultad de Filosofía y Letras.

_____ (2004b), *Diccionario de retórica y poética*, 8ª edición, 5ª reimpresión. México: Editorial Porrúa.

BLANCO, José Joaquín (1987), *Crónica de la poesía mexicana*. México: UNAM.

CASTELLANOS, Rosario (1997), *Mujer que sabe latín...*, primera reimpresión.
México: FCE. (Letras Mexicanas).

_____ (2004), *Poesía no eres tú*, 4ª edición. México: FCE. (Colección
Letras Mexicanas).

CASTRO-KLARÉN, Sara (ed.), (2003), *Narrativa femenina en América Latina:
Prácticas y perspectivas teóricas*. Alemania: Iberoamericana-Vervuert.
(Teoría y crítica de la cultura y literatura, vol. 24).

CIXOUS, Hélène (1995), *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*. Prólogo
y traducción de Ana María Moix y traducción revisada por Miriam
Díaz Diocaretz. Barcelona: Anthropos.

DESCHNER, Karlheinz (1989), *Historia sexual del cristianismo*. Traducido por
Manuel Ardid Lorés, revisión de Anselmo Sanjuán Nájera, Zaragoza:
Yalde.

DELEUZE, Gilles y Felix GUATTARI (1977), *Rizoma (Introducción)*. España:
Pre-Textos.

DIOTIMA (1996), *Traer al mundo el mundo. Objeto y objetividad a la luz de la diferencia sexual*. Presentación y traducción por María-Milagros Rivera Garretas, Barcelona: Icaria Antrazyt.

DOMECQ, Brianda (1994), *Mujer que publica... Mujer pública. Ensayos sobre literatura femenina*. México: Editorial Diana.

ELEJABEITIA, Carmen (1987), *Liberación, marxismo y feminismo*. Prólogo de Antón Jutglar, España: Anthropos Editorial del hombre. (Historia, ideas y textos, núm. 13).

FE, Marina (coord.), (1999), *Otramente: lectura y escritura feministas*. México: FCE-UNAM. (Lengua y estudios literarios).

FERNÁNDEZ, Teodosio (1987), *La poesía hispanoamericana en el siglo XX*. Madrid: Taurus. (Historia Crítica de la Literatura Hispánica, 31).

FIRESTONE, Shulamith (1973), *La dialéctica del sexo. En defensa de la Revolución Feminista*. Traducido por Ramón Ribé Queralt, Barcelona: Editorial Kairós.

FLORES, Ángel y Floris KATE (1984), *Poesía feminista del mundo hispánico*. México: Siglo XXI Editores.

FOUCAULT, Michel (1977), *Historia de la sexualidad. II. El uso de los placeres*. México: Siglo XXI Editores.

FRANCO ORTUÑO, Ana María (2005), *Fenómeno y lenguaje en Coral Bracho*. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, tesis de licenciatura.

FREUD, Sigmund (1996), *Obras completas*, vol. 3. Traducido por Luis López Ballesteros, Madrid: Biblioteca Nueva.

FRIEDAN, Betty (1974), *La mística de la feminidad*. Traducido por Carlos R. de Dampierre, prólogo de Lili Álvarez, Madrid: Biblioteca Jucar.

GARCÍA PONCE, Juan (1984), *Teología y pornografía. Pierre Klossowski*. México: Tercer Mundo Editores.

GARGALLO, Francesca (2006), *Ideas feministas latinoamericanas*, segunda edición revisada y aumentada. México: UACM. (Col. Historia de las ideas).

GUERRA, Lucía (2007), *Mujer y escritura. Fundamentos teóricos de la crítica feminista*. México: UNAM-PUEG.

GUILLÉN, Claudio (1998), *Múltiples moradas*. Barcelona: Tusquets.

HALADYNA, Ronald (1994), *La (con)textualización de la poesía posmoderna mexicana. Pedro Salvador Ale, David Huerta y Coral Bracho*, tesis doctoral, Michigan University.

IBARBOUROU, Juana de (1965), *Raíz salvaje, el cántaro fresco*. Buenos Aires: Losada.

HIERRO, Graciela (1985), *Ética y feminismo*. México: UNAM-Dirección General de Publicaciones. (Facultad de Filosofía y Letras. Colegio de Filosofía).

ITURBE, Mercedes (1997), *La Jornada Semanal*, domingo 17 de febrero, p. 3.

JARAMILLO LEVI, Enrique (1981), *125 mujeres en la poesía mexicana del siglo XX*. México: Promexa. [Esta antología no vio la luz, pero circula una copia de pruebas finas.]

LAWRENCE, D. H. (1980), *El amante de Lady Chatterley*. Traducido por Leopoldo Lovelace, Barcelona: Bruguera. (Club Bruguera, núm. 8).

LECLERC, Annie, Elaine SHOWALTER (ed.), (1985), *The New Feminist Criticism*. Nueva York: Pantheon Books.

LITVAK, Lily (1979), *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Editorial A. Bosch.

LLORENTE, María Ema (2006), *Poemas en rojo. El erotismo en la poesía mexicana del siglo XX*. México: Instituto Mexiquense de Cultura-Raíz del Hombre.

LO DUCA, Giuseppe (1965), *Historia del erotismo*. Traducido por Juan José Sebreli, Buenos Aires: Ediciones Siglo XX.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Aralia, Amalia MALAGAMBA y Elena URRUTIA (coords.), (1990), *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto*, 2. México: El Colegio de México-El Colegio de la Frontera Norte. (Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer).

LUNA, Andrés de (1990), *Erótica: la otra orilla del deseo*. Grijalbo: México.

LUMBRERAS, Ernesto y Hernán BRAVO VARELA (2002), *El manantial latente: muestra de poesía mexicana, 1986-2002*. México: Conaculta.

MANCA, Valeria (1989), *El cuerpo del deseo. Poesía erótica femenina en el México actual*. Xalapa: Universidad Veracruzana-Universidad Autónoma Metropolitana.

MANSOUR, Mónica (1993), *Ensayos sobre poesía*. México: UNAM. (Biblioteca de Letras).

MARTÍNEZ, José Luis (1990), *Literatura mexicana siglo XX (1910-1949)*. México: CNCA-Dirección General de Publicaciones. (Tercera Serie. Lecturas Mexicanas, 29).

MATTALIA, Sonia (2003), *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escritura de mujeres en América Latina*. España: Iberoamericana-Vervuert. (Nexos y Diferencias, núm. 7).

MEDINA, Dante (2001), *La seducción y sus espejos*. México: Mantis editores.

MEGGED, Nahum (1994), *Rosario Castellanos: un largo camino a la ironía*, 2ª edición. México: El Colegio de México. (Jornadas, 102).

MEJÍA MADRID, Fabricio (1994), *Erótica nacional*. México: Cal y Arena.

MENDOZA, María Luisa (1983), *Mujeres de la oscuridad*. México: UAP.

MERLEAU-PONTY, Maurice (2000), *Fenomenología de la percepción*. Traducido por Jem Cabanes, Barcelona: Ediciones Península. (Historia, ciencia y sociedad, núm. 121).

MOGROVEJO AQUISE, Norma (2004), *Teoría lésbica, participación política y literatura*. México: UACM-Academia de Filosofía. (Pensamiento crítico, núm. 3).

MOI, Toril (1988), *Teoría literaria feminista*. Traducido por Amaia Bárcena, Madrid: Cátedra.

MOIX, Ana María, “Erotismo y literatura” en Miriam DÍAZ DIOCARETZ (coord.), (1992), *Discurso erótico y discurso transgresor*. Madrid: Tuero.

NÍNIVE GARCÍA, Nora, Margarita Millán y Cinthia Pech, (coords.), (2007), *Cartografías del feminismo mexicano, 1970-2000*. México: UACM.

OVIDIO [Publio Ovidio Nasón] (2003), *El arte de amar*, 3ª edición. México: Grupo Editorial Tomo.

PAZ, Octavio (1974), *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.

_____ *et al.* (1985), *Poesía en movimiento*, tomos I y II. México: Serie Lecturas Mexicanas.

_____ (1993), *La llama doble. Amor y erotismo*. México: Seix Barral. (Colección Biblioteca Breve).

_____ (1998), *Piedra de sol*. México: Editorial Clío, libros y videos.

_____ (1999), *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta al laberinto de la soledad*, 3ª edición. México: FCE. (Colección Popular, núm. 471).

POZUELO YVANCOS, José María (1993), *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis. (Teoría de la literatura y literatura comparada).

RAMÍREZ CRUZ, Israel (2003), *La poética de Jorge Cuesta. Filiación y estudio de su proyecto estético*. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, tesis de maestría, 253 + xli pp.

RAMOS RUIZ, Lídice (2001), *Tres temas, tres mujeres, muchas mujeres, (Dacha, Graciela Hierro, Celia Ruiz)*. Nuevo León: Universidad Autónoma de Nuevo León.

_____ (2001), *Mirando la masculinidad*. Nuevo León: Universidad Autónoma de Nuevo León.

RICŒUR, Paul (2001), *La metáfora viva*, 2ª edición. Traducido por Agustín Neira: Madrid, Editorial Trotta-Ediciones Cristiandad.

RIMBAUD, Arthur (1975), *Obra completa: poesía y prosa*. Traducido por J. F. Vidal Jover, Barcelona: Libros Río Nuevo. (Libros Río Nuevo, ser poesía).

ROBLES, Martha (2002) *Mujeres del siglo XX*. México: FCE. (Colección Letras Mexicanas).

ROSADO, Juan Antonio (2003), *El engaño colorido*. México: UCM. (Colección Al Margen).

_____ (2005), *Erotismo y misticismo. La literatura erótico-teológica de Juan García Ponce y otros autores en un contexto universal*. México: Editorial Praxis-UACM.

SAU, Victoria (1973), *Manifiesto para la liberación de la mujer*. Barcelona: Editorial Bruguera.

SEFCHOVICH, Sara (1983), *Mujeres en espejo, 1. Narradoras latinoamericanas, siglo XX*. Introducción y selección de..., México: Folios Ediciones.

SHELLEY (1974), *La defensa de la poesía*. Barcelona: Seix Barral.

STEINEM, Gloria (1979), *La liberación de la mujer*. Madrid: Biblioteca Salvat, núm. 16.

STORNI, Alfonsina (1994), *Antología mayor*. Presentación por Jorge Rodríguez Padrón, Madrid: Hiperión. (Poesía Hiperión, 237).

TOUSSAINT, Marianne, “Apuntes sobre la poesía erótica mexicana escrita por mujeres”, en José María Espinasa (comp.), (1994), *Ensayistas de Tierra Adentro*. México: Conaculta.

- TUBERT, Silvia (2001), *Deseo y representación. Convergencias de psicoanálisis y teoría feminista*. Madrid: Editorial Síntesis. (Sociedad y Psicoanálisis).
- VALDÉS, Héctor (1976), *Poetisas mexicanas. Siglo XX*. Antología, introducción y notas de..., México: UNAM.
- VIGIL, José María (1977), *Poetisas mexicanas. Siglos XVI, XVII, XVIII, XIX*, 2ª edición. Facsimilar. Antología y prólogo de..., estudio preliminar de Ana Elena Díaz Alejo y Ernesto Prado Velásquez, México: UNAM-Dirección General de Publicaciones.
- VILARIÑO, Idea (1972), *Poemas de amor*. Buenos Aires: Schapire. (Poesía Planeta).
- VILLORO, Carmen (selec.), (2000), *Mujeres que besan y tiemblan: antología mexicana de poesía erótica femenina*. México: Planeta. (Poesía Planeta).
- WALLACE, Stevens (1987), *El elemento irracional en la poesía*. Traducción de Patricia Gola, revisión de Rafael Vargas, Puebla: Universidad Autónoma de Puebla.

WOOLF, Virginia (1967), *Una habitación propia*. Barcelona: Editorial Seix Barral. (Biblioteca Breve).

ZAMBRANO, María (2005), *Filosofía y poesía*. México: FCE.