



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

CAMPO DE CONOCIMIENTO: LITERATURA Y CRÍTICA LITERARIA EN AMÉRICA
LATINA

Discursos feministas en la poesía latinoamericana de los ochenta.
Representaciones críticas en Álvarez, Ollé, Berenguer, Thénon y Bracho

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
Doctora en Estudios Latinoamericanos

PRESENTA:
Julieta Gamboa Suárez

TUTORA PRINCIPAL
Dra. Helena López González de Orduña (CIEG / UNAM)

COMITÉ TUTOR
Dra. Mariana Berlanga Gayón (UACM)
Dra. Carolina Depetris (CEPHCIS, UNAM)

LECTORAS
Dra. Adriana González Mateos (UACM)
Dr. Rafael Mondragón Velázquez (IIFL, UNAM)

Ciudad de México, diciembre de 2019



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.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi tutora, Helena López, por su acompañamiento en todo el proceso de esta investigación, por el diálogo abierto y las recomendaciones siempre enriquecedoras ante las dudas que se presentaban. Por su confianza sostenida en mi trabajo.

A Carolina Depetris y Mariana Berlanga, por su lectura atenta y las aportaciones al trabajo, que se vio muy beneficiado por sus conocimientos del campo poético y la perspectiva latinoamericanista.

A Adriana González Mateos y Rafael Mondragón, por acceder a la lectura del trabajo; por el interés mostrado y sus valiosos comentarios.

A mi familia. A Julieta, mi mamá, por ser un ejemplo constante, un cimiento y una energía potente en mi existencia. A Laura, Mónica, Bernardo y Antonio, mis hermanas y hermanos, y a mi tía Tere, por su presencia que enriquece mi vida.

A Bisherú, Marco Polo y Doran, por el diálogo sobre el trabajo y la feliz amistad que se gestó en el proceso.

A María Helena y Roberto, por su apoyo constante e incondicional.

A Gigí, infinitamente, por el aprendizaje, la transformación y el crecimiento enorme que ha sido compartir nuestra vida. Por acompañarme en el experimento de reinventar el amor fuera de los marcos impuestos y por el camino ancho, libre y abierto que tenemos enfrente. También por el diálogo permanente sobre la tesis.

A Nina y Selver, por su belleza y compañía cotidiana.

Introducción [5]

1. Latinoamérica en los años ochenta. Feminismo y poesía [17]

- 1.1 Los años ochenta. Crisis, transiciones y activismos [17]
- 1.2 Debates feministas en Latinoamérica en los años ochenta [20]
- 1.3 Los recorridos de la crítica literaria feminista [28]
- 1.4 Activación de discursos feministas en la poesía [34]
- 1.5 Contexto de producción y recepción de los poemarios. Relación y oposición a las tradiciones poéticas nacionales [43]
 - 1.5.1 *Carmen Ollé. Viaje autoconsciente de Lima a París* [44]
 - 1.5.2 *Coral Bracho. Neobarroco y poética del deseo* [47]
 - 1.5.3 *María Auxiliadora Álvarez "Usted nunca ha parido". Imágenes de un cuerpo violentado* [51]
 - 1.5.4 *Susana Thénon. Críticas al lenguaje poético* [54]
 - 1.5.5 *Carmen Berenguer. Las fisuras de la patria* [57]

2. Textualización poética del cuerpo [62]

- 2.1 El erotismo: aproximaciones y deslindes [64]
- 2.2 Las "palabras sucias": el cuerpo y lo abyecto [82]
- 2.3 Representaciones del cuerpo materno [90]

3. Enunciación poética y construcción de subjetividades [107]

- 3.1 Voz poética, enunciación y materia autobiográfica [110]
- 3.2 Construcción de subjetividades [114]
- 3.3 El contexto latinoamericano desde la enunciación poética [132]

4. Oposición a los códigos androcéntricos del lenguaje [155]

4.1 Articulaciones de la *écriture féminine* en Latinoamérica [156]

4.1.1 *El reverso del lenguaje* [161]

4.1.2 *Desborde significante / fluidez* [167]

4.1.3 *Hibridación textual* [175]

4.2 La ironía como estrategia discursiva crítica [180]

Conclusiones [196]

Referencias bibliográficas [201]

Introducción

*No más poemas. No más lírica. Poemas "como" ensayos: situados, sin aliento, múltiples, críticos.
Una labor para entrar en la fuerza social del lenguaje.*

Rachel Blau DuPlessis

En los años ochenta hubo en Latinoamérica un aumento en la publicación de textos poéticos escritos por mujeres. Las escritoras encontraron una mayor acogida en los espacios editoriales que en décadas anteriores, con lo que, al tener la posibilidad de socializar sus propuestas en forma de libro impreso, fueron trazadas para ellas nuevas vías de legitimación como sujetos enunciativos.

En muchos de los poemarios escritos por mujeres en este periodo se manifiestan procedimientos escriturales que indagan en las distintas dimensiones que puede alcanzar un sujeto poético, o bien, se manifiestan en oposición frente a la poesía concebida como un discurso aislado de lo social, en diálogo con las expresiones de la región que han sido definidas como neovanguardistas.⁶

Durante la década, en muchas de las manifestaciones poéticas de mujeres se muestra una expresión autoconsciente, autodesignativa, que da cuenta —en primera persona— de las ausencias y fisuras en las representaciones y simbolizaciones de las subjetividades femeninas y que traduce los ejercicios de violencia material y simbólica sobre los cuerpos de las mujeres en el contexto latinoamericano.

⁶ La neovanguardia poética latinoamericana ha sido descrita como un proceso surgido en los años sesenta y extendido en las décadas siguientes (más claramente en el Cono sur) que buscó desestabilizar la escritura poética al relacionarla con otros sistemas culturales y artísticos. Las consideradas manifestaciones neovanguardistas registran una ampliación de las fronteras genéricas a partir de la experimentación con lenguajes heterogéneos y una exploración del enunciado irónico, en un cuestionamiento por el hecho poético mismo. Los escritores neovanguardistas buscaron retomar el proyecto de fusión arte-vida de las vanguardias históricas y radicalizarlo, para con ello expandir los alcances sociales de la poesía e investigar nuevas formas expresivas del sujeto poético (cfr. Hernández, 2012 y Carrasco, 1988).

Este trabajo parte del interés por observar, a partir de cinco poemarios escritos por mujeres latinoamericanas en la década mencionada, cómo se construyen formas de subjetividad singulares y cómo se generan discursos críticos, emparentados con las demandas feministas del momento, relevantes para la producción de nuevas formas de representación de las mujeres. Pretende explorar la cuestión de cómo dialoga el feminismo, como movimiento social y teoría crítica, con el campo poético latinoamericano y cómo se conciben distintas posibilidades de enunciación poética desde una posición crítica frente a los lugares sociales asignados a las mujeres.

Las obras que conforman el corpus de este trabajo son *Noches de adrenalina* (1981), de Carmen Ollé (Lima, 1947), *El ser que va a morir* (1982), de Coral Bracho (Ciudad de México, 1951), *Cuerpo* (1985), de María Auxiliadora Álvarez (Caracas, 1956), *Ova completa* (1987), de Susana Thénon (Buenos Aires, 1935-1991) y *A media asta* (1988), de Carmen Berenguer (Santiago, 1946), obras en las que es posible leer un discurso crítico de las representaciones hegemónicas que pesan sobre las mujeres y reconocer la inscripción de las múltiples formas de violencia material y simbólica que las afectan.

El acercamiento crítico no pretende construir una perspectiva generacional, pues las autoras podrían considerarse, por sus fechas de nacimiento, en al menos tres generaciones distintas de acuerdo con esta forma de periodización literaria. La elección del corpus en función de las fechas de publicación de los poemarios pretende subrayar y delimitar la particularidad de la década desde una perspectiva sociocultural: observar cómo los signos de crisis se perciben en las producciones literarias. El reconocimiento de un trabajo radical con el lenguaje y la posibilidad de erosionar discursos dominantes a partir de ambigüedades, preguntas,

procedimientos irónicos, entre otros, busca enmarcar los textos elegidos en una dimensión social que no puede soslayarse.

La perspectiva que me otorga el análisis de los cinco poemarios me interesa para hacer evidente la imposibilidad de proponer una identidad común en la poesía escrita por mujeres en la región. Es imposible caracterizar las manifestaciones poéticas de la década como la expresión de textualidades uniformes, por lo tanto, la comunicación entre los textos se da tanto a partir de sus semejanzas como de sus diferencias. Para ir en contra de una lectura homogeneizadora, me interesa subrayar lo que de singular hay en cada propuesta. Desde estas singularidades, lo común es el desarrollo de ciertas nociones que sirven para construir el discurso crítico antes mencionado, en consonancia con ciertos planteamientos presentes en el feminismo en ese momento, desde un espacio que pluraliza los conflictos y experiencias de mujeres diversas: 1) la textualización del cuerpo, 2) la construcción de subjetividades a partir del proceso enunciativo y 3) la relación conflictiva de las mujeres con el lenguaje, visto este como un dispositivo que refleja el modelo logocéntrico de racionalización masculina. Más que observar los poemarios de manera independiente y reconocer posteriormente los puntos en común, me interesa partir de dichos ejes, pues de manera transversal delimitan sus afinidades y particularidades.

El análisis de los textos discute con aquellas aproximaciones críticas que no se desmarcan de la impronta histórica que ha dictado cómo se espera que escriba una mujer —sobre qué asuntos y bajo que formas—, y a partir de las que los textos se encuadran en rasgos aparentemente definatorios. En ese sentido, se hace necesario revisar esa zona de la crítica literaria permeada por una visión universalista-masculinista que atenúa o niega el carácter singular y subversivo de tales expresiones. De ahí que sea importante hacer una lectura en la que se

evidencien las operaciones críticas que pueden llegar a limitar la experiencia textual.

Para ello, mi intervención se genera por medio de un análisis de los discursos críticos presentes en los textos, con las distintas miradas que puede otorgar la diversidad de teorías literarias feministas, cuya intención es necesariamente política, pues:

Suponen que existe una relación compleja entre los textos que se analizan y el entorno sociocultural y geográfico en el que fueron escritos y son leídos. Esta relación nunca es transparente (la literatura no refleja una situación o condición extraliteraria, sino que la representa), ya que la obra literaria se concibe como (inter)texto, una instancia en la que se entretienen e integran los sistemas de significado a los que se refiere, con lo que las teorías literarias feministas rechazan el proyecto inmanentista de la literatura (Golubov, 2017:19).

Por otro lado, al abordar las distintas nociones vinculadas con una crítica al lugar social que ocupan las mujeres —la relación con el cuerpo y la sexualidad y su textualización, la construcción de subjetividades partiendo de un lugar enunciativo particular y la relación problemática con el lenguaje— lo haré en diálogo con las teorías feministas que pugnan por evidenciar la ideología cultural dominante que hace de la mujer un signo fijo y que pretenden “romper con el determinismo de la relación sexo («mujer») / género («femenino») vivida como relación plena, unívoca y transparente” (Richard: 1996: 735). Busco también aportar una mirada a cómo los discursos feministas vigentes en la época y los movimientos de mujeres presentes en el espacio latinoamericano activan, así sea de manera indirecta, discursos críticos en el campo literario, particularmente en el poético.

En el análisis de los textos considero, asimismo, la interpretación que las autoras han dado a su obra —las poéticas particulares para la creación de los poemarios— pues estas arrojan luces sobre cómo experimentan y se relacionan con

los discursos sociales explorados. Al mismo tiempo, me aproximo a ciertos rasgos estilísticos que abonan a la posición crítica de los textos.

Otra de las cuestiones exploradas es cómo se genera un discurso feminista⁷ desde la poesía más allá de que las autoras se identifiquen como tales. Muchas escritoras, al ser cuestionadas sobre la intención política o feminista de sus textos, manifiestan un distanciamiento y desconfían de la operación que marca diferencias entre el discurso literario femenino y el masculino, quizá por considerar que, al no ser consideradas dentro de un campo general-universal de la literatura, se estaría desvalorizando de algún modo su práctica. Por ello es importante observar cuál es la postura y relación de las poetisas respecto del feminismo. No obstante lo anterior, es claro que los textos muchas veces escapan a la intención autoral y pueden politizarse en la lectura: “no es en la escritura donde un texto poético es político; es en la lectura donde se convierte en político” (Brossard, 2006: 52).

Si un texto muestra su política en el proceso de lectura, al hacer evidentes los discursos feministas desde la práctica crítica estamos develando la politización de lo íntimo en el discurso poético. Para tal operación crítica es necesario concebir la poética no solo como un conjunto de reglas que llevan a una realización concreta del lenguaje estético, sino como “una ética en acto de lenguaje que, si pone en juego la función y la situación histórica y social de los sujetos, ella es en sí un movimiento político. Una política del sujeto. De los sujetos” (Meschonnic, 2007: 33).

La investigación delimita cómo estas propuestas dialogan y al mismo tiempo se distancian de los espacios institucionalizados para la poesía en sus respectivos

⁷ Parto del entendimiento del feminismo como un movimiento político, social y cultural al mismo tiempo que un conjunto de teorías y prácticas que se oponen a la exclusión de las experiencias particulares de las mujeres y que cuestionan las distintas imposiciones y limitaciones que operan sobre ellas como formas de violencia.

países, considerando los elementos históricos, geográficos y culturales que están en juego en su producción y circulación. Importa, por lo tanto, subrayar el lugar de enunciación desde el que se emiten los textos. Los poemarios que analizo fueron producidos por mujeres de clase media que escriben en un contexto urbano, quienes experimentan distintas tensiones al ser relegadas y al mismo tiempo acogidas dentro del campo literario. Cada una de ellas tiene una relación particular con este; al producir desde las capitales de sus países, tienen acceso a ciertas zonas de la institución literaria (talleres, publicaciones, difusión, premios, becas) y, simultáneamente, ocupan un espacio subalterno en lo referente al género y al lugar enunciativo desde la periferia cultural latinoamericana.

La aproximación a los textos la hago de la mano de distintas teorías literarias feministas y a partir de sus lecturas e interpretaciones en Latinoamérica, en donde se han retomado, aplicado y reactualizado por medio de un reconocimiento contextual. Discutir estas aproximaciones desde el contexto latinoamericano y notar cómo ha sido apropiada dicha crítica en la región (por autoras como Sara Castro-Klarén, Nelly Richard, Lucía Guerra, entre otras) es relevante para adoptar una mirada que considera el lugar de enunciación de los textos como un elemento preeminente para su análisis.⁸

En el momento de su publicación, los poemarios que analizo fueron calificados de excéntricos, antipoéticos, opacos o antirreferenciales, o bien, fueron objeto de un silencio crítico. Una mirada a estas lecturas puede ser esclarecedora, puesto que han determinado procesos de inserción o exclusión que influyen en la arquitectura del campo literario, los cuales involucran, muchas veces, una lectura

⁸ El feminismo de la diferencia sexual, particularmente la teoría francesa, tuvo una sustancial acogida en el contexto de la crítica literaria feminista latinoamericana, a partir de la consideración de la centralidad del cuerpo como una categoría analítica y de su relación con la práctica de la escritura. La propuesta de las escritoras analizadas puede vincularse de algún modo con dichos postulados, por lo que se subrayará este diálogo.

que parte de lugares comunes, o bien prejuiciada, en la que los estereotipos sobre el género son determinantes para emitir un comentario analítico.

La fortuna crítica en torno a los poemarios, como se verá a lo largo del trabajo, no es homogénea y se ha transformado con el paso del tiempo. En general, la lectura de los discursos feministas y la vinculación con este campo teórico no es del todo explícita en el análisis de los textos, de ahí que delimitar tales relaciones sea uno de los aportes de esta investigación.

El texto de Carmen Ollé es sin duda el que ha recibido mayor atención crítica y en el presente es considerado como precursor en la expresión poética de mujeres en Perú. En la última década ha habido una atención amplia a la obra de Ollé en general y a *Noches de adrenalina* en particular desde la academia. Prueba de ello es el volumen colectivo *Esta mística de relatar cosas sucias. Ensayos en torno a la obra de Carmen Ollé* (2016), en el que buena parte de los textos consideran la relevancia de *Noches de adrenalina* como texto fundacional dentro de la tradición poética peruana. No obstante, la crítica contemporánea a la publicación del poemario no fue siempre positiva, pues se censuró el carácter excesivamente personal del texto. Es provechosa entonces la visión contrastiva de las aproximaciones pasadas al texto y su valoración actual.

Coral Bracho, por su parte, es una autora considerada como parte del canon de la poesía mexicana y su obra ha recibido el reconocimiento del medio poético y atención de la academia (cfr. Ramírez, 2014; Trejo García, 2013; Cruz Arzabal, 2012; Franco Ortuño, 2017). Betsabé Huamán (2007) ha analizado de manera pormenorizada la recepción crítica de la obra de Bracho en la década de 1980 y ha contrastado la crítica literaria tradicional con aquella que considera la textualización de la diferencia genérico-sexual. Fuera de este estudio, el análisis en torno a su propuesta se ha centrado en la revisión de sus características formales y rítmicas y

en el establecimiento de un diálogo con la generación de poetas mexicanos con los que comparte ciertos rasgos expresivos, omitiéndose una lectura relacional con otras mujeres poetas del contexto latinoamericano, salvo por su consideración dentro del llamado neobarroco. Por otro lado, se ha subrayado el tratamiento del erotismo en su obra, pero, como lo plantearé más adelante, desde una lectura que no suele ponderar la existencia de un discurso crítico de las imposiciones sobre la sexualidad femenina. Su posición ante el lenguaje, desde una enunciación que puede relacionarse con ciertos planteamientos del feminismo de la diferencia sexual, no ha sido esbozada.

La obra de Carmen Berenguer ha recibido una atención importante dentro del contexto chileno. Desde los años ochenta, el grupo de críticas vinculadas con el activismo cultural urbano, que compartieron experiencias de creación y vida con la autora, ha considerado que la suya es una escritura que explicita sus marcas de género (cfr. Brito, 1994; Bianchi, 2002; Oyarzún, 2004). No obstante, *A media asta* es uno de sus poemarios más escasamente atendidos, quizá por considerarse que se trata de un texto de difícil lectura. De ahí la relevancia de ahondar en la potencia crítica y singularidad expresiva de este.

Los poemarios de María Auxiliadora Álvarez y Susana Thénon han sido los menos considerados por la crítica. La obra de Thénon fue estudiada por su compañera, la filóloga Ana María Barrenechea (1997, 1987, 1986), quien hizo un análisis lingüístico riguroso de los textos y una minuciosa revisión formal, además de señalar la atipicidad de *Ova completa* dentro del canon poético argentino. No obstante, el posicionamiento de Thénon frente al lenguaje como una posibilidad crítica de las construcciones sociales en torno a la feminidad no ha sido extensamente considerada. Por otro lado, la valoración de *Cuerpo* en las últimas décadas ha sido positiva, pero la crítica en torno al texto se ha manifestado

principalmente en forma de reseñas o artículos puntuales, a partir de un análisis sucinto del tratamiento del cuerpo (cfr. Gackstetter; 2006, 2003; Morett, 2000). Por ello, creo pertinente profundizar en la dimensión crítica del texto y la posición subversiva y expresión radical que de él emanan.

La relación crítica entre los cinco poemarios busca dimensionarlos como expresiones que no se asimilan a un discurso masculino dominante y discuten de formas diversas con los lugares sociales que les han sido impuestos a las mujeres. El interés de este trabajo es también, entonces, posicionarlos en el campo de la poesía latinoamericana como voces no asimiladas.

Considerando la propuesta general de la tesis, cabe decir que la crítica literaria feminista en Latinoamérica ha puesto mayor atención a los textos narrativos de mujeres escritoras, quizá por asumir que tal género es un terreno más fértil para rastrear y contrastar representaciones de lo femenino, de ahí que el trabajo sea una aportación en un territorio que ha sido menos atendido.

Desde el punto de vista de las relaciones entre la poesía latinoamericana y la representación crítica de la feminidad, existen dos textos pioneros. Uno de ellos es *Voces sexuadas: género y poesía en Hispanoamérica*, de Susana Reisz, publicado en 1996. En este, la autora, a partir de la elección de un grupo de escritoras peruanas y argentinas y de obras publicadas en las décadas de 1980 y 1990, considera cómo en los textos se ven reflejados los conflictos entre la experiencia de la feminidad y la sociedad patriarcal. Reisz emplea como categoría analítica el dialogismo bajtiniano y considera en el corpus de análisis *Ova completa* y *Noches de adrenalina*. Como se verá a lo largo del trabajo, establezco una discusión con distintos elementos interpretativos de Reisz, a partir de lo que considera (a veces de manera limitante, según mi perspectiva) la "identidad femenina" y de su escepticismo en los alcances críticos de los poemarios, por considerarlos

interferidos por los discursos patriarcales que intentan criticar. Desde mi aproximación, no es un deber del texto poético mostrar la “superación” del conflicto con los distintos discursos sociales sobre lo femenino y tal conflicto no obtura sus posibilidades críticas.

Otro trabajo pionero, publicado en 1998, es *La doble voz: poetas argentinas en los ochenta* de Alicia Genovese.⁹ En este, la autora plantea la idea de doble discurso en la poesía femenina, en un corte temporal que va de 1983-1993, a partir de autoras como Diana Bellessi, Irene Gruss, Tamara Kamenszain, María del Carmen Colombo y Mirta Rosenberg. Genovese examina dos registros presentes en la poesía de mujeres en esa década, uno vinculado con el uso dominante del lenguaje y otro en el que se desarrolla una posición crítica “ente líneas”, a partir de la cual las mujeres escritoras estarían en la posibilidad de emitir un discurso crítico. Se trata de mirar un texto legible superpuesto en otro oculto.¹⁰ La primera voz organizaría el texto formalmente y la segunda se contrapondría desde su posición crítica. En ese sentido, mi trabajo dialoga con su planteamiento al considerar el lenguaje como un constructo que carga con los usos sociales dominantes sobre sí.

En consonancia con las anteriores aproximaciones, mi trabajo abona a una lectura relacional de la poesía de mujeres en los años ochenta en Latinoamérica, en un esfuerzo por mirar los textos a la par de lo social.

⁹ Genovese publicó, en 2015, una nueva edición con un prefacio que valora la suerte del texto desde su publicación hasta ese momento. El título es *La doble voz: poetas argentinas contemporáneas*, publicado por la Editorial Universitaria Villa María de Córdoba.

¹⁰ El estudio de Genovese tiene una relación directa con lo postulado por Susan Gubar y Sandra M. Gilbert en la obra clásica *The madwoman in the attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979), en la que plantean que el discurso literario de las mujeres oculta un nivel de significación al que no se accede a primera vista, que estaría disputando un espacio con los sentidos sociales androcéntricos, proceso que denominan *escritura de palimpsesto*. Genovese retoma también la noción bajtiniana de “dialogismo” para hablar de la posibilidad del doble discurso. En la línea de la tradición de la crítica literaria feminista norteamericana, su análisis estaría también vinculado con el concepto de *wild zone* de Elaine Showalter, con el que la autora norteamericana designa un área de la cultura que sería específicamente femenina.

El trabajo está desarrollado en cuatro capítulos. El primero tiene como objetivo presentar de manera sucinta el contexto social y económico de Latinoamérica en la década de los ochenta y observar los principales debates del feminismo latinoamericano en ese momento. En este planteo, además, cómo se activan (bajo qué idea de poesía) los discursos feministas en los textos. También hago una revisión de las condiciones culturales en las que se produjeron los poemarios.

En el segundo capítulo analizo la textualización del cuerpo en los poemarios. Me interesa observar cómo se generan representaciones no hegemónicas de este a partir de tres elementos: el erotismo, lo abyecto y la maternidad. Tales representaciones estarían relacionadas con el terreno de lo interdicto, con aquello que no les es permitido expresar a las mujeres sobre su cuerpo.

En el tercer capítulo reviso cómo se construyen distintos sujetos femeninos desde procesos de enunciación particulares, en los que lo autobiográfico es un elemento significativo, y cómo se relaciona el proceso de enunciación con la adopción de una mirada crítica hacia las imposiciones de género. También observo cómo se generan distintas subjetividades en el proceso de enunciación y cómo se presenta y tematiza el contexto histórico y social latinoamericano en los textos.

Por último, en el cuarto capítulo me aproximo al concepto de *écriture féminine*, proveniente de la teoría francesa de la diferencia sexual, y observo cómo fue productivamente retomado en Latinoamérica, además de reconocer, desde una perspectiva dilatada, algunos rasgos comunes de escritura en los poemarios, relacionados con tal concepto. Finalmente, siguiendo con la reflexión sobre el lenguaje y la subversión de las construcciones androcéntricas, analizo la ironía como un recurso que puede alterar los discursos dominantes.

Terry Eagleton plantea lo estético como un espacio ligado a las normas ideológicas que la sociedad ordena e impone, pero, al mismo tiempo, como una alternativa a estas formas ideológicas, como un fenómeno eminentemente contradictorio (2006: 54). El arte puede entonces reafirmar un estado de cosas y al mismo tiempo cuestionarlo, lo mismo que los discursos críticos que lo analizan. Mi deseo es reconstruir las cualidades críticas de estos mensajes poéticos, opuestos a la función conservadora que guarda mucha de la poesía sostenida en retóricas comunes, reafirmante de las convenciones sociales y lingüísticas. Me interesa la poesía vista como “una subjetivación máxima del lenguaje en la que necesariamente está en juego una ética y una política, a partir de un sujeto que muestra su historicidad y que transforma el discurso, pues la única poesía es aquella que transforma la poesía; el resto es imitación. Kitsch para ricos” (Meschonnic, 2007: 210).

Esta tesis pretende ser entonces una aportación a la crítica literaria feminista latinoamericana y a la crítica poética, a partir de la consideración de las relaciones y divergencias que pueden leerse en las mujeres poetas en un periodo histórico, con la intención de “develar las contradicciones, la heterogeneidad, las rupturas que existen en el andamiaje de la representación” (De Lauretis, 1984: 51).

Si bien es difícil que la poesía cambie la realidad, quizá si pueda causar fugas en el pensamiento y la sensibilidad dominantes, al develar otras formas de construir las experiencias —en plural— de las mujeres. Deseo que esta tesis contribuya a que la poesía pueda ser vista como un área de intervención, un despliegue de potencias capaz de movilizar significados, redes de sentido, divergencias productivas para el feminismo, más allá de la realidad funcional.

1. Latinoamérica en los años ochenta. Feminismos y expresión poética

1.1 Los años ochenta. Crisis, transiciones y activismos

*Su limosna es mi sueldo
Dios se lo pague
Un millón y medio de subempleados mendigos suscribirían el lema
si los dejaran chillar como a este y a otros tantos pocos en el Paseo Ahumada
Enrique Lihn*

En la década de 1980 hubo en Latinoamérica una crisis económica profunda como consecuencia de la caída de los precios del petróleo. La deuda externa creció aceleradamente, lo que derivó en la retracción de las economías nacionales. Ante ello, los gobiernos respondieron con programas agresivos de ajuste, a partir de la adopción de políticas macroeconómicas dictadas desde el Fondo Monetario Internacional, las cuales derivaron en un altísimo índice de desempleo y en una inflación súbita.

A la par de la crisis económica fueron visibles las secuelas del plan Cóndor, programa implementado en la década anterior desde los Estados Unidos, con el apoyo de los regímenes militares o los gobiernos en turno, y cuyo fin era asentar en la región un proyecto económico neoliberal.¹¹

Los militares que ocuparon los distintos países de la región durante los años setenta presumían haber creado Estados económicamente sólidos, no obstante, en los ochenta se observó la fragilidad de tal premisa, pues hubo una debacle en el

¹¹ El Plan Cóndor se ejerció de manera agresiva en Argentina, Brasil, Bolivia, Chile, Paraguay y Uruguay, y de modo más selectivo en Perú, Ecuador, Colombia y Venezuela. La coordinación entre el gobierno de los Estados Unidos y los regímenes militares de cada uno de los países latinoamericanos involucrados implicó la persecución, detención, desaparición y asesinato de los activistas contrarios a la implementación de tales programas. En México, el plan se concentró en llevar a cabo acciones dirigidas al control de la producción y venta de drogas. El programa continuó activo en la década de 1980, ya con gobiernos democráticos.

plano económico. De manera general, los países experimentaron la devaluación de las monedas y los gobiernos aplicaron un alza a los impuestos, así como recortes a servicios primarios como educación, salud y vivienda.

Países del Cono sur como Argentina, Uruguay y Perú transitaron en esta década por procesos de recuperación de la democracia en términos electorales, mientras que en Chile el periodo de ocupación militar se extendió hasta el primer año de la década siguiente.¹² No obstante, esta "recuperación" estuvo marcada por pactos entre las fuerzas armadas y los partidos políticos,¹³ lo que hizo que el autoritarismo del Estado continuara como una marca en el espacio público. Los militares no fueron expulsados del poder, sino reacomodados, a partir de amnistías y acuerdos con los civiles que llegaban al gobierno. Los silencios de la dictadura se convirtieron en silencios desde las democracias.

En Venezuela, un caso particular, el régimen político que había atravesado con cierta estabilidad social y económica los años setenta, recibió los ochenta con un punzante plan de austeridad. El presidente Carlos Andrés Pérez, debido a la caída de los ingresos petrolíferos, recortó los subsidios a distintos bienes primarios. Esta situación culminó con la represión, por parte de la Policía metropolitana, el Ejército y la Guardia Nacional, al conjunto de protestas conocidas como el "Caracazo", ocurridas a principios de 1989, hecho que tuvo como saldo cientos de muertos (Zanatta, 2012: 215).

En México, la crisis inflacionaria y el fraude electoral que se llevó a cabo al final de la década en contra del frente opositor, liderado por el Partido de la

¹² No obstante la transición hacia un gobierno electo democráticamente, en esta década inició en Perú la etapa de violencia estatal del gobierno contra Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (y de estos grupos contra la población civil) lo que se vio reflejado en algunas de las manifestaciones literarias de la época. Carmen Ollé, en su novela autoficcional *¿Por qué hacen tanto ruido?* presenta como telón de fondo esta situación política.

¹³ En Chile, Argentina y Perú los presidentes que sucedieron a los gobiernos militares fueron Fernando Belaúnde, en 1980, Raúl Alfonsín, en 1983, y Patricio Aylwin, en 1990, respectivamente.

Revolución Democrática (escisión progresista del Partido Revolucionario Institucional, con 58 años en el poder hasta ese momento), mostraron el aferramiento del PRI al gobierno, con el autoritarismo acostumbrado.

Los países no estaban en condiciones de pagar la deuda en los términos previstos por la banca internacional y las reformas neoliberales redujeron el peso económico del Estado, al producirse una apertura del mercado interno a la competencia exterior e incentivarse el ingreso de capitales extranjeros. El Estado empezó a eliminar sus políticas de servicios y las sociedades se neoliberalizaron, con medidas como la reducción del aparato estatal mediante privatizaciones y despidos de empleados, reformas laborales que buscaban abaratar la mano de obra, el traslado de la deuda de los privados al sector público, entre otras, lo que dejó ver cómo la economía latinoamericana estaba “atada de manera dependiente y subalterna a la forma capitalista de los países centrales” (Kloster, 2017: 13, 19).

En lo referente al campo cultural, durante los años setenta los gobiernos dictatoriales ejercieron políticas concretas. Hubo acciones represivas sostenidas como “la censura, la confiscación y quema de obras, el cierre de casas editoriales, además de la persecución y desaparición de artistas, editores y periodistas, a la par de otras formas de presión más sutiles” (Barandiarán, 2016: 1). La retórica de las juntas militares apelaba a construir una idea del enemigo a vencer. Tal clima represivo tuvo como consecuencia la reproducción del discurso de la dictadura tanto en el espacio íntimo como en el público e implicó “la disminución de la solidaridad, la pérdida de confianza en la acción comunitaria y cultural, la despoltización y el alejamiento de los ideales de transformación revolucionaria” (2).

En la década siguiente, después de la obturación del espacio de lo político y cultural y de la inmovilización social, el contexto de crisis produjo un intenso ejercicio activista, que permitió la emergencia de nuevas subjetividades en el

espacio público, enfrentadas a las violencias económicas. Movimientos sindicales, religiosos populares, de base, feministas, barriales, de derechos humanos, contraculturales urbanos, de mujeres o de reivindicación homosexual, entre otros, se hicieron presentes y “articularon sus demandas a partir del cuestionamiento a los regímenes militares o de la profunda crisis económica, bajo la exigencia de un nuevo orden democrático en un entorno adverso para amplios segmentos de la población” (Murga, 2006: 164). Bajo este panorama, el movimiento feminista se organizó a partir de una serie de demandas y discusiones que marcaron su desarrollo en la década.

Por otro lado, muchas de las expresiones artísticas que surgieron en los ochenta proyectaron tal contexto de cambio, al explorar nuevos territorios simbólicos por medio de la creación de discursos disruptivos, lo que dejó ver espacios de tensión y diálogo entre el arte, la política y el activismo. Los poemarios analizados integran —en mayor o menor medida—, como lo veremos más adelante, lo social latinoamericano como crisis y la exploración de representaciones de subjetividades femeninas diversas, cada uno a partir de recursos y propuestas singulares.

1.2 Debates feministas en Latinoamérica en los años ochenta

Para seguir las huellas de lo social en la poesía y, particularmente, para examinar la presencia de distintos discursos feministas en las manifestaciones poéticas analizadas, vale la pena revisar ciertas discusiones presentes en el feminismo latinoamericano en la década de 1980, a partir de lo que el movimiento consideraba demandas prioritarias en ese momento.

Desde el contexto urbano de clase media —espacio en el que se desarrolla la actividad poética estudiada— los movimientos feministas se vieron ante coyunturas favorables y pudieron extender acciones e ideas iniciadas en la década precedente. Los feminismos desarrollados en países regidos por dictaduras durante los años setenta habían puesto al descubierto el fundamento patriarcal de la represión estatal, el militarismo y la violencia institucionalizada¹⁴ (Lamus, 2009: 3). Al darse los procesos de transición a la democracia, no obstante todos los límites políticos antes mencionados, se generó un panorama en el que el activismo de las mujeres y la reflexión académica en torno a su situación encontraron espacios más amplios para desarrollarse. La necesidad de construcción de autonomía se impuso a la represión y la autorepresión de manifestaciones críticas favorecidas por las dictaduras.

En este momento puede hablarse de un crecimiento cuantitativo del movimiento feminista continental, que implicó la profesionalización y especialización alrededor de redes de mujeres (cfr. Falquet, 2008).

El feminismo latinoamericano se movilizó en la década desde diversos ámbitos: como un proyecto político, como un movimiento social y como una teoría crítica (Gargallo, 1996: 53), al interesarse en producir un cambio en las condiciones materiales de subordinación de las mujeres y, simultáneamente, en cuestionar las construcciones simbólicas acerca de lo femenino que operan como violencia. El feminismo continuó su expansión como una teoría práctica, en un cruce entre el pensamiento y la acción.¹⁵

¹⁴ Es importante señalar el papel que tuvo el feminismo chileno en el análisis del sustrato patriarcal de la dictadura, concretamente los trabajos de Julieta Kirkwood.

¹⁵ La reflexión en torno a las tensiones entre la praxis y la teoría dentro del feminismo se manifestó en la década. Al respecto, Julieta Kirkwood, señalaba: “Tenemos que romper esa cuestión (ya casi incorporada en el sentido común) de que la teoría, la reflexión teórica, el ser intelectual, es perverso, es malo. Que lo que vale es la praxis. ¡Qué mierda! Porque podemos hacer años y años y años de praxis sin reflexión y puede ser una praxis que carece de sentido...” (Kirkwood, 1987: 111).

Algunas de las demandas que perseguían los movimientos feministas en la época eran la obtención plena de derechos sexuales y reproductivos, la atención a las violencias contra las mujeres en los ámbitos público y privado, la adquisición de derechos laborales (a partir de una crítica a la división sexual del trabajo) y la búsqueda de autonomía económica (Carosio, 2009: 237).

El feminismo en Latinoamérica se desplazaba en ese momento entre la política formal-partidista de izquierda y el activismo social, transitaba por los movimientos populares de mujeres y estaba presente en la academia y en la esfera cultural. De ahí que no pueda hablarse de un pensamiento o acción homogénea en este, pues en cada uno de los campos desde los que accionaba el impulso estaba dado por objetivos distintos e incluso discordantes. La idea de uniformidad también se desarticula si se consideran las particularidades económicas, políticas, sociales y culturales de cada uno de los países de la región y, al mismo tiempo, las genealogías de pensamiento bajo las que se movían los distintos grupos y espacios feministas.¹⁶

A partir de la consideración de que es imposible intentar unificar los pensamientos feministas en Latinoamérica, es factible, no obstante, reconocer algunos temas y debates presentes en contextos específicos.

¹⁶ Los puntos discordantes entre los distintos feminismos tienen que ver con el enfrentamiento entre la búsqueda de la integración de las mujeres en los espacios políticos estatales, partidistas o activistas convencionales y la crítica radical al capitalismo como sistema económico y social. Algunas feministas se inclinaban por la asimilación a las agendas gubernamentales, mientras que otras se oponían a situarse desde la política formal. Otro de los elementos discrepantes fue la consideración de la heterosexualidad como un régimen político, que involucraba “una interpretación totalizadora a la vez de la historia, de la realidad social, de la cultura, del lenguaje y de todos los fenómenos subjetivos, y una tendencia a universalizar su producción de conceptos” (Wittig, 1978: 34), reflexión que contribuyó a generar una distancia entre el movimiento heterofeminista latinoamericano y las feministas lesbianas, quienes no asumían el lesbianismo como una cuestión pivada, solo concerniente a la orientación sexual, sino como un posicionamiento político que cuestionaba la heterosexualidad como régimen.

Una ventana a las discusiones presentes en el feminismo latinoamericano en ese momento son los Encuentros Feministas de América Latina y el Caribe, que comenzaron a realizarse en 1981, y siguieron de forma ininterrumpida durante 24 años. El primero se llevó a cabo en la ciudad de Bogotá, como un intento por trazar ciertas líneas de diálogo y discusión entre distintos grupos feministas de la región. El objetivo era “hacer una reunión de mujeres latinoamericanas, comprometidas con una práctica feminista, para intercambiar experiencias y opiniones, identificar problemas y evaluar las distintas acciones desarrolladas, así como planear tareas y proyectos hacia el futuro” (citado en Navarro, 1982).

El punto de partida fue el reconocimiento de la situación común: las relaciones de dependencia económica, derivadas del pasado colonial, y las implicaciones particulares de esta situación en las condiciones materiales de vida de las mujeres.

La mayoría de las asistentes al primer encuentro habían transitado por la actividad política en partidos formales de izquierda y los debates principales se suscitaban entre quienes concebían como acción prioritaria lograr conquistas políticas para las mujeres, sin necesariamente buscar un cambio en las estructuras existentes, y aquellas que planteaban la urgencia de autodeterminación, es decir, la libre decisión sobre su cuerpo, sexualidad, desarrollo personal y profesional sin injerencias externas (en Navarro, 1982), discusión que continuaría a lo largo de la década y en los años posteriores.

En Bogotá se presentaron controversias entre el feminismo liberal o reformista y los feminismos más radicales, y se debatió si el movimiento podría desarrollarse desde la militancia en un partido de izquierda o si su verdadera posibilidad de trascendencia vendría del trabajo en colectivos que consideraran exclusivamente las problemáticas sociales femeninas.

La reflexión sobre los derechos sexuales y reproductivos de las mujeres y la necesidad de llegar a acuerdos para expandir el movimiento fueron cuestiones tratadas de manera central. El reconocimiento, como un asunto de primera importancia, de la violencia histórica soportada y la coincidencia en torno a que “el feminismo en Latinoamérica debería estar insertado en la realidad política y social del continente y centrar su lucha en los problemas enfrentados por la población femenina en lo que atañe a salud, educación, discriminación y violencia en el trabajo, así como a su sexualidad, a sus condiciones de vida, y a la manipulación que hacen de ella los programas de desarrollo” (en Navarro, 1982) se expusieron como puntos conclusivos.

A partir de la dinámica del encuentro fueron palpables las diferencias, las tensiones “debidas a la visión, a la estrategia, a la práctica y al contenido del hacer feminista, es decir, a los modos de leer y actuar políticamente en el mundo y la realidad en tanto mujeres con conciencia del carácter socio cultural de nuestros cuerpos” (Bedregal, 2002: 5).

Aunque la dimensión cultural y los sentidos simbólicos atribuidos a lo femenino se trataron de forma secundaria, el examen de la cuestión no estuvo del todo ausente, gracias a algunos grupos que plantearon la urgencia para las mujeres de tener un discurso propio y buscar medios para exteriorizarlo. El colectivo de mujeres organizado en torno a la revista mexicana *La Revuelta* señalaba:

Hartas de que escriban sobre nosotras, ahora escribiremos de y para nosotras. Y hemos tomado la palabra y nos expresamos. Nuestra voz significa una rebelión contra el discurso masculino impuesto [...] Estamos todavía en la fase de toma de conciencia de nuestra colonización cultural: buscar el camino hacia la descolonización representa una de las principales tareas. Queremos reivindicar nuestras formas de expresión, revalorizar nuestra espontaneidad ya consciente que no cabe dentro de las categorías reconocidas (en Navarro, 1982).

Considero el anterior planteamiento significativo, pues se pondera la importancia del discurso en la construcción de realidad y se enuncia la necesidad de estimular un activismo cultural como una acción ineludible en la lucha feminista.

En el encuentro de Bertioga, en Brasil, llevado a cabo en 1985, el tema de la violencia volvió a ser medular. Se discutió acerca de la necesidad de considerar, además de la violencia institucional y política, la presente en las relaciones individuales e íntimas. Por otro lado, se manifestó una preocupación por el problema del racismo tanto en el ámbito social como desde las políticas estatales.

Se discutió en torno a la autopercepción del cuerpo y a lo que implicaba para las mujeres la represión del deseo, con preguntas como ¿de qué forma los poderes culturales asimilados interfieren en las vidas de las mujeres?, ¿qué ámbitos de la vida de las mujeres se ven afectados por la represión de la sexualidad? y ¿cómo encontrar una relación personal con la sexualidad desde lo no impuesto socialmente?

En este encuentro se dejó ver un interés mayor en la producción de bienes culturales y en el empeño para crear nuevos imaginarios sobre las mujeres, ante la conciencia del poder sexista del lenguaje (*III Encuentro*, 1985: 73).

En el encuentro siguiente, realizado en Taxco, en 1987, la discusión entre el feminismo que trabajaba desde la política formal y el que pugnaba por la autonomía se hizo más pronunciada. Se proyectó la aspiración de ciertos grupos por una transformación radical de la sociedad, la política y la cultura, más allá de las alianzas con el Estado. También, desde una posición autoreflexiva, se reconocieron y nombraron las diferencias en el interior del movimiento (*Memorias*, 1987: 35).

Cabe señalar que la disputa entre las llamadas feministas institucionales y las autónomas, esbozada en este momento, se desarrolló en el feminismo

latinoamericano desde posiciones más definidas en la década posterior. Jules Falquet señala que, en los noventa, la corriente del feminismo autónomo latinoamericano afinó sus propuestas en torno a una crítica muy fuerte al concepto de género y al modelo de “desarrollo” neoliberal impuesto por la cooperación internacional. Apunta también que esta corriente se fortaleció a partir de sus posiciones originales en el análisis de la transposición en las relaciones sociales de sexo, clase y “raza”. Asimismo, las considera pioneras en la integración del pensamiento decolonial en el feminismo (2014).¹⁷ Las feministas autónomas criticaron duramente la “cooptación” del feminismo institucional por la cooperación internacional y señalaron que en la década de los noventa “el feminismo latinoamericano dejó las calles, se institucionalizó, [...] dejó de buscar, en sus propias prácticas, en su experimentación y en la historia de sus reflexiones, los sustentos teóricos de su política” (Gargallo, 2009: 33). Por su parte, las feministas institucionales expresaron que la acción feminista desde las instituciones u organizaciones no gubernamentales era diversa y se desarrollaba por medio de múltiples estrategias, por lo tanto, era reduccionista pensar tales relaciones solo a partir de una dinámica de asimilación. Criticaban de la corriente autónoma una posición ensimismada, autorreferencial y no relacional (cfr. Vargas, 1992: 154).

En lo referente al tema racial, el feminismo latinoamericano encontró puntos de contacto con los feminismos negros y chicanos, grupos que se manifestaron en contra de la perspectiva blanca del movimiento, con la que no se identificaban,

¹⁷ El pensamiento decolonial parte del grupo Modernidad/Colonialidad (en el que participan intelectuales como Aníbal Quijano, Edgardo Lander, Ramón Grosfoguel, Enrique Dussel, Santiago Castro-Gómez, María Lugones, entre otros) y considera que la estructura del sistema mundo está determinada a partir de la modernidad/colonialidad, de la que devienen procesos históricos que imponen un sistema de dominación occidental que incluye la opresión económica, epistémica y racial de grupos subalternos, en pos de la idea de universalidad de la modernidad europea. Para el feminismo decolonial, a partir de los trabajos de autoras como María Lugones, Ochy Curiel o Yuderkys Espinosa Miñoso, el vector de género está necesariamente integrado en las categorías de clase y raza.

pues no hacía conciencia de su privilegio racial y de clase frente a las mujeres racializadas. El vínculo con estos feminismos se daba también en la consideración de que el latinoamericano debía ampliar su agenda y establecer estrategias de lucha no solo para superar la opresión de género sino también el racismo, el autoritarismo político y las opresiones económicas.¹⁸

Me interesa especialmente el peso dado durante el encuentro de Taxco al análisis de las relaciones entre literatura y feminismo. Por iniciativa del Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer (PIEM) del Colegio de México, creado en 1983, uno de los talleres se centró en la discusión acerca de la existencia de una literatura femenina y en el compromiso feminista y su expresión en la literatura. En la relatoría del taller se apunta:

Sin duda el lenguaje articula la realidad y transmite las representaciones simbólicas con las que se maneja una determinada sociedad. Asimismo, por el lenguaje pasa la ideología, y aunque sea el mismo para el hombre que para las mujeres, ha sido controlado por la perspectiva dominante patriarcal [...] La mujer debe apropiarse de él e imprimirle la existencia de la mujer, feminizarlo, pero no se trata de una feminización epidérmica, sino de profundizar y reproducir un discurso alternativo al patriarcal, en el cuál se desmitifique el poder y su representante tradicional masculino, en el cual la mujer hable de sí misma, de su realidad y desmitifique los estereotipos femeninos creados por el hombre. Se trata de reivindicar los valores de la mujer (*Memorias*, 1987: 75).

Sin dejar de reconocer como problemático el planteamiento en torno a la reivindicación de ciertos “valores” específicos de las mujeres que deberían ser retomados e introducidos en la práctica literaria femenina, pues ello implica asumir que existe una esencia en las experiencias de todas las mujeres, la consideración de la literatura como un campo en el que se hacen visibles las construcciones

¹⁸ La noción de *interseccionalidad*, pensada por Angela Davis dentro del feminismo negro antirracista (y acuñada como tal por Kimberlé Williams Crenshaw), ha sido productiva dentro del feminismo latinoamericano.

sociales sobre el sexo y el género, como una vía de oposición a la ideología patriarcal, sustentada en las relaciones sociales de dominación/subordinación, es relevante al afirmar la capacidad crítica que puede alcanzar un texto literario.

Los temas y debates descritos antes, leídos en paralelo a los textos que componen el corpus de este trabajo, ayudan a delimitar un entorno de pensamiento que influye en las construcciones culturales de la época. Independientemente de si las autoras se reconocen o no desde una posición feminista, las textualidades analizadas trazan el ejercicio de violencia institucional y política sobre los cuerpos de las mujeres en Latinoamérica, al tiempo que desarrollan las implicaciones de su construcción subjetiva desde un orden colonial. También ensayan una configuración del deseo y la sexualidad más allá de los valores morales impuestos a las mujeres, en discordancia con las lecturas hegemónicas en esta cuestión.

Puede verse entonces que los ejes de análisis elegidos para observar los poemarios —el cuerpo (concebido fuera de los parámetros masculinos), la construcción de subjetividad (en los términos del autoreconocimiento) y la relación con el lenguaje como espacio conflictivo— están presentes en las discusiones de la época. Los núcleos discursivos presentes en los poemarios son un eco de las perspectivas del feminismo latinoamericano en la década, alentando la disputa por lo simbólico desde el espacio cultural.

1.3 Los recorridos de la crítica literaria feminista

La crítica literaria feminista considera que en el análisis de la literatura no puede dejar de tomarse en cuenta el contexto de enunciación. Supone que el lenguaje

literario no es una emisión neutra, por lo tanto, la arquitectura textual está vinculada a las experiencias —generalizadas— de quien escribe.

No obstante, este campo crítico no puede calificarse como homogéneo. Desde esta vertiente se han planteado distintas aproximaciones analíticas, al ponerse bajo la lupa problemas literarios diversos. Se ha subrayado el proceso de representación de figuras femeninas en los textos, se han desarrollado hipótesis sobre las particularidades estilísticas en la escritura de las mujeres, se ha discurrido acerca de las implicaciones de la creatividad e imaginación femeninas, se han planteado, entre muchos otros temas, las políticas textuales de género en relación con la sexualidad, la raza, la clase o la nación y se han revisado, desde una perspectiva socioliteraria, las políticas editoriales y las lógicas del canon.

La crítica literaria feminista, nacida en Estados Unidos en la década de 1960, dentro del marco del feminismo de la segunda ola, se concentró en sus inicios en estudiar las representaciones de las mujeres en la literatura escrita por hombres. *Sexual Politics* (1970), de Kate Millet, es una obra pionera en el desarrollo de tal línea analítica. En esta, la autora presenta y estudia escenas sexuales de textos de Norman Mailer, D. H. Lawrence y Henry Miller, con el propósito de mostrar la misoginia y el ejercicio de poder masculino. Millet establece una relación manifiesta entre los estereotipos de la feminidad evidenciados en los textos y la subordinación de las mujeres, al asumir que las representaciones influyen de manera directa en las construcciones identitarias. Sin dejar de reconocer la importancia de la obra de Millet, al evidenciar el carácter político de todo texto literario, las impugnaciones a esta han girado en torno a que “ha pasado por alto las particularidades de la literaturidad y la textualidad y concebido la literatura como una transcripción exacta de la vida, además de suponer que las mujeres no tienen poder alguno para

resistirse a la influencia del repertorio de atributos y comportamientos que se esperan de ellas” (Golubov, 2015: 94).

En un momento posterior, la crítica literaria feminista llevó a cabo una reivindicación de los textos literarios escritos por mujeres y puso en cuestión los métodos y paradigmas tradicionales de la crítica literaria que se pretendían universales. Una representante de esta línea crítica es Elaine Showalter, cuya obra *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing* (1977) es un punto de partida en el desarrollo de tales planteamientos. Showalter consideraba que el estudio de los estereotipos femeninos en la obra de escritores varones podía mostrar la imagen que los hombres tienen de las mujeres, pero no era un método útil para reconocer las experiencias femeninas. Planteaba entonces la necesidad de elaborar un discurso crítico que girara en torno a la creatividad de las mujeres y que construyera un objeto de estudio y una teoría propios. Esta orientación fue caracterizada por su autora como *ginocrítica*. Otras obras que comparten dicha perspectiva son *The Female Imagination*, de Patricia Meyer-Sparks (1976) y *The Madwoman in the Attic* (1979) de Sandra Gilbert y Susan Gubar.

Algunas de las preguntas de las que partía esta aproximación crítica eran: ¿qué representaciones de la mujer pueden percibirse en los textos escritos por mujeres y qué contextos inciden en esta representación? ¿Qué temas, géneros y elementos estilísticos se desarrollan en los textos femeninos? ¿Es posible caracterizar una forma creativa específicamente femenina? Y, ¿qué procesos son necesarios para reconocer, más allá del canon literario androcéntrico, una tradición literaria de las mujeres escritoras?

Una obra relevante en torno al cuestionamiento del canon androcéntrico es *Cómo acabar con la escritura de las mujeres* (2018), de Joanna Russ, recientemente traducida al español, treinta y cinco años después de su publicación, en 1983. A

partir del empleo de la ironía, la autora hace una revisión de cómo la autoría femenina ha sido encubierta a lo largo de la historia, particularmente en textos que desafían el orden social de género. Russ analiza cómo se ha menospreciado la acción de las mujeres escritoras e identifica procedimientos como la prohibición, la negación de la firma, la anomalización, el ninguneo, el aislamiento de la obra de su tradición, la caracterización del texto como un objeto provocador del escándalo social, entre otros. La obra de Russ es entonces una ventana al análisis de las dinámicas androcéntricas del campo literario.

Una obra posterior que subraya la importancia de considerar la forma expresiva en el análisis de los textos de mujeres es *Feminist Stylistics* (1995), de Sara Mills. En ella, la autora analiza distintos niveles del lenguaje (desde la fonética y la morfología hasta diferentes tipos de enunciación o procesos semánticos como la deixis y recursos retóricos como la anáfora, la metáfora o la parodia) los cuales, según su perspectiva, funcionan como cimientos para construir una posición feminista desde el discurso literario.

Una reflexión central de la crítica literaria feminista —que aún permanece abierta— fue si podía considerarse la existencia de una escritura específica de las mujeres y si la diferencia sexual podía traducirse en una diferencia literaria. Como lo veremos en el capítulo 4, el feminismo francés de la diferencia sexual enriqueció esta discusión a partir del concepto de *écriture féminine*, con el que se ahondó en la consideración de la diferencia sexual como un problema lingüístico y discursivo.

Posteriormente, el posestructuralismo influyó en el desarrollo de nuevas perspectivas en la teoría feminista y en la crítica literaria feminista, al cuestionarse la existencia de “una” subjetividad femenina única y exclusiva, susceptible de ser

representada en los textos.¹⁹ Se objetó que los textos literarios “pudieran leerse como expresión auténtica de la experiencia de una escritora con acceso a su interioridad porque tal interioridad está plenamente presente y es transparente a sí misma” (Golubov, 2015: 152). Desde esta posición, se plantea la dificultad de asumir que el texto literario es un vehículo de figuración de un repertorio cerrado de experiencias de las mujeres.

En Latinoamérica, durante las década de 1980, distintas autoras integraron la perspectiva de la crítica literaria feminista en el análisis literario sin dejar de considerar los problemas particulares de la región. Sara Castro-Klaren, en “La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina” (1989), analiza la situación de Latinoamérica como una región periférica en cuanto a lengua e identidad y cuestiona la predisposición universalista del feminismo metropolitano. Argumenta, como se verá más adelante, que la retórica de la opresión sexual tiene un paralelo en la retórica de la opresión racial.

Otros textos pioneros que desarrollaron la crítica literaria feminista en el contexto latinoamericano fueron “Algunas reflexiones teóricas sobre la novela femenina” (1981) y “El personaje literario femenino” (1986), de Lucía Guerra, y “Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana” (1986), de Jean Franco, en el que plantea la necesidad de cambiar los marcos de análisis de los textos literarios escritos por mujeres a partir de nuevos instrumentos y hace una revisión de los aportes de la crítica literaria feminista en la región.

¹⁹ Cabe mencionar la resistencia de las autoras identificadas con la ginocrítica a la vertiente posestructuralista. Susan Gubar, en el texto “What ails feminist criticism” (1998) señala que las escuelas que trabajan sobre la idea de cuestionar el privilegio de las mujeres blancas como sujetos únicos del feminismo lo que hacen es generar un clima de odio y “debilitar” este campo de conocimiento, además de que contribuyen a centralizar lo ideológico y no lo textual, reflexión que, según mi perspectiva, evidencia una visión limitada de lo que puede aportar un análisis interdisciplinario en el campo literario.

Helena Araújo, en *La sherezada criolla. Ensayos sobre escritura femenina latinoamericana* (1989), se pregunta si puede considerarse la existencia de una escritura femenina y si las mujeres podrían expresarse en algún momento en un lenguaje "propio", no marcado por la lógica masculina. Araújo atiende a escritoras como María Luisa Bombal, Silvina Ocampo, Alba Lucía Ángel, Anabel Torres, Marvel Moreno, Rosario Castellanos, Margo Glantz, Clarice Lispector o Nancy Morejón para llevar a cabo una lectura centrada en la textualización de la diferencia sexual.

Asimismo, Aralia López González compila en *Mujer y literatura mexicana y chicana: culturas en contacto* (1990) ensayos escritos entre 1979 y 1988 sobre autoras latinoamericanas y chicanas, vistos a la luz de las construcciones sociales, culturales y lingüísticas de lo femenino.

Nelly Richard ha sido también una voz fundamental de la crítica literaria feminista desde Latinoamérica. Richard se ha aproximado a los estudios literarios desde una visión amplia, desde perspectivas inter y trans disciplinarias para analizar el campo literario dentro del campo cultural chileno (1989, 1990, 1994). Desde el espacio de la *Revista de Crítica Cultural*, de la que fue directora desde su fundación, en 1990, hasta su cierre, en el año 2008, ha reconocido los cruces del activismo, la literatura y el feminismo. Richard ha trabajado muy productivamente desde los postulados del feminismo francés de la diferencia sexual, el pensamiento posestructuralista y la teoría crítica para disertar sobre las particularidades de la escritura de las mujeres y los imaginarios culturales de Occidente sobre Latinoamérica.

Los textos mencionados en la introducción de este trabajo *Voces sexuadas: género y poesía en Hispanoamérica*, de Susana Reisz, y *La doble voz: poetas argentinas en los ochenta*, de Alicia Genovese, ambos publicados en la década de

1990, proponen también una lectura relacional de la poesía de mujeres en Latinoamérica y plantean como centro de la reflexión algunos de los temas y problemas antes abordados.

1.4 Activación de discursos feministas en la poesía

Busquemos que la poesía se despoetice y encarne en sí un rechazo al carácter cultural de su propia expresión.
Rachel Blau DuPlessis

Los poemarios examinados se sitúan desde una oposición a distintos discursos dominantes. En los textos se presentan cuestionamientos sobre lo político, lo social y lo cultural, en una relación crítica con el lenguaje poético mismo. Esta crítica está trenzada con la puesta en cuestión de las configuraciones sociales que pesan sobre las mujeres. Hacen evidentes distintos ejercicios de violencia y la normalización de su opresión, de ahí que los discursos feministas puedan analizarse de manera confluyente con elementos críticos heterogéneos.

Al asumir que “cada opción estilística, cada ejercicio retórico, contiene y descubre determinadas posiciones políticas y encierra en esa propuesta su capacidad de desmontar discursos” (Brossard, 1998: 65), creo inútil hablar de la activación de ideas feministas en la poesía como “contenido” o “tema”.²⁰ En los poemarios, estrategias como la subversión de la sintaxis, la proyección del texto sobre la página, la puntuación (su ausencia) y, en general, la impugnación del lirismo en sus sentidos más canónicos, forman parte de una poética crítica en la que

²⁰ Al respecto, concuerdo con el planteamiento de Derek Attridge en su obra *La singularidad de la literatura* (2004): “El significado no es algo que aparezca en oposición definitiva o oposición complementaria a la forma, tal y como se concibe en la tradición estética, sino que es algo ya integrado en la forma; las formas están compuestas por significados, al igual que están compuestas por sonidos y configuraciones. Tanto la forma como el significado suceden y son parte del mismo suceso” (199).

todos los elementos están entrelazados. Se cuestiona un sistema limitante para las mujeres al tiempo que se interrogan tanto las posibilidades como los límites del lenguaje.

Si consideramos la centralidad del lenguaje como convención en la construcción de un sistema de pensamiento, una poesía de esta naturaleza puede ser un territorio fértil para experimentar nuevas formas para concebirse mujeres. La poesía, más allá de ser el espejo de un yo que exalta el mundo o que mira con asombro la realidad y devela sus sentidos ocultos, hace evidente las fracturas de un sistema de representación que tiene consecuencias materiales en las vidas de las mujeres.

Desde esta posición, de la mano de distintas teorías y críticas literarias feministas, parto del entendimiento de la poesía como un discurso social que, en contextos como el que analizo, sirve para enfatizar distintas experiencias problemáticas de la vida de las mujeres.

Suscribo la aproximación que considera que los textos poéticos no pueden separarse del resto de los discursos producidos en lo social. La poesía, desde esta perspectiva, es un uso particular del lenguaje más que una clase de lenguaje específico (Matos Freire, 1983: 43). Esta perspectiva se distancia de la tradición formalista, en la que la poesía se concibe esencialmente separada de otro tipo de discursos, en donde los enunciados poéticos se entienden como referencialmente ambiguos, autónomos, y cuya naturaleza radica en romper con las leyes fundamentales de la comunicación, al no referir a un aspecto de la realidad específico. Si bien la poesía puede trabajar sobre la desviación de la norma lingüística y es una forma compleja y singular de discurso, en la que el lenguaje tiene la posibilidad de conducirse desde potencias expresivas singulares, me interesa subrayar que los poemas "son hechos materiales y campos de fuerza, no

solamente comunicaciones verbales, y albergan palpables intenciones sobre nosotros” (Eagleton, 2006: 112).

Si entendemos que todo discurso es una práctica social que acciona a partir de ciertas condiciones de aparición histórica y que se despliega más allá de lo lingüístico, cuestionando la noción misma de “referente” (cfr. Foucault, 1977), el discurso como “un conjunto múltiple de prácticas significantes inscritas en materialidades diversas (no exclusivamente lingüísticas) y, también, el campo de realización simbólica, material y comunicativa de las ideologías en el que surgen los conflictos de interpretación que se libran en torno al uso social y político de los signos” (Richard, 2009: 75), la poesía puede ser concebida lejos del espacio elitizado en el que suele permanecer, y expandir sus intenciones en una zona en la que lo estético y lo social no están desvinculados.

Sin dejar de reconocer que la poesía tiene una influencia muy limitada en el campo social en comparación con otros discursos culturales, pues se mueve en un ámbito minoritario, muchas veces cerrado sobre sí mismo, reconocido principalmente por los mismos sujetos que lo conforman —quienes también construyen sus límites—, considero que la activación de discursos feministas en los textos poéticos puede abrir la puerta a la construcción de un lenguaje que genere discordancias con el pensamiento y sensibilidad dominantes. El espacio poético puede ser una caja de resonancia de discursos feministas, a partir de una política del lenguaje que rompa con la idea de que este es un sistema simétrico y neutral. Como un eco disonante, la poesía puede desnaturalizar la percepción de un sistema funcional e intentar una revolución de lo simbólico.

En ese sentido, la poesía puede ser una acción para producir una subjetividad fuera del orden dominante y considerarse una posibilidad para ensayar “modos de subjetivación singulares” y “rechazar los modos de codificación

preestablecidos para construir modos de sensibilidad, modos de relación con el otro, modos de creatividad, que produzcan una subjetividad singular, para salir de las redundancias dominantes” (Guattari y Rolnik, 2006: 29). Un contradiscurso que represente otros fundamentos sobre lo femenino y que politice la práctica poética.

Jan Montefiore, en su obra *Feminism and poetry* (1985), emparenta el proceso de escribir poesía para una mujer con lo realizado en los grupos de autoconciencia —surgidos en Estados Unidos a finales de los años sesenta y extendidos en distintas latitudes, incluida Latinoamérica—,²¹ espacios en los que las mujeres se reunían para plantear preguntas sobre su condición, que respondían a partir de sus propias experiencias, para luego elaborar una conclusión colectiva que tenía como base los testimonios personales. La escritura poética vista desde esta perspectiva implica la facultad de ir adquiriendo conciencia en la medida que se escribe, elaborando en el proceso un cuestionamiento de la opresión vivida.

La visión de la escritura de poesía desde esta perspectiva reconoce que esta puede ser un medio para reinterpretar la propia vida desde un lugar político. La consigna feminista «lo personal es político» está contenida en el proceso de escritura, al ayudar esta a la toma de conciencia de que los problemas que se perciben como íntimos sedimentan en formas de opresión sistémicas.

Si nos acercamos a la narrativa de las autoras sobre sus procesos creativos, hecha generalmente desde una posición retrospectiva, podemos reconocer la

²¹ Los grupos de autoconciencia fueron una estrategia representativa del feminismo norteamericano de la segunda ola. Uno de sus objetivos fue que las mujeres, al poner en palabras y compartir de manera colectiva sus conflictos y experiencias, ganaran seguridad en sí mismas para enfrentarse al espacio público. Estos grupos funcionaron como una vía de toma de conciencia y análisis de la realidad. Sobre la práctica de la autoconciencia en Latinoamérica, Francesca Gargallo apunta: “El planteamiento de la práctica de la autoconciencia también sirvió a las mujeres latinoamericanas para reflexionar sobre su identidad femenina, cuestionando el acondicionamiento al que fueron sometidas y asumiendo lo colectivo, lo social y lo político implícitos en la dimensión persona. Convivió con prácticas más “militantes” de mujeres de izquierda que no salieron de sus partidos y de progresistas que no pasaron por la autoconciencia pero que se reivindicaban autónomas con respecto a las organizaciones políticas masculinas” (2006: 49).

relación con la práctica de autoconciencia. La posición de las poetas ante el feminismo, a la par de la reflexión en torno a cómo escribieron los textos, arroja luz en las relaciones entre la poesía y los discursos feministas.

A excepción de Carmen Berenguer, en el momento de publicación de los poemarios las autoras no expresan que los textos sean necesariamente una reivindicación feminista. No obstante, al conocer cómo se escribieron, podemos observar que se parte de un proceso de reconstrucción crítica de la experiencia de ser mujer, de ahí que los textos activen intervenciones críticas sobre las concepciones en torno al género y la sexualidad.

Carmen Ollé ha apuntado que el adjetivo feminista para describir determinada literatura de mujeres le parece problemático, pues estaría limitando los alcances de una expresión que se pretendería universal. No obstante, al hablar de la creación de *Noches de adrenalina*, apunta a distintos momentos en los que pensó la obra como una reconstrucción de su experiencia en treinta años de vida y como una discusión con la moral burguesa desde la que fue formada. Ollé escribió el poemario en Menorca —después de haber vivido una temporada en París—, en donde, “contagiada del fervor feminista de la época” decidió “aprehender el pasado a través de la escritura”. El libro es definido entonces como una “mezcla de política, cultura y experiencia vital” (Forgues, 1996:155).

Al ser cuestionada sobre si en algún momento se interesó por la militancia feminista, responde: “no, nunca me gustó integrarme a ningún tipo de célula, ni política ni de otro tipo. En ese sentido soy muy individualista; no sé moverme en grupos ni bajo ciertas directrices. Pero sí en un nivel cotidiano me interesa conversar con las mujeres en cuanto a su condición” (Forgues, 1996: 151). Sumado a lo anterior, ante la pregunta de si considera que *Noches de adrenalina* podría ser leído como un instrumento de liberación para las mujeres, responde: “No creo que un

libro pueda ayudar mucho a la mujer a liberarse, aunque la identificación sí, para sentirse fortalecida, menos aislada, como una de las posibles funciones de la literatura” (Forgues, 1996: 150-151). A partir de una noción de activismo en su sentido más tradicional, Ollé no considera que la poesía pueda ser un medio de transformación; no obstante, las respuestas dadas son ambiguas, pues la conversación con mujeres sobre su condición y la identificación que esto conlleva puede relacionarse con lo dicho antes sobre la práctica de autoconciencia.

Por otro lado, hay otros hechos concretos que acercan a Ollé al feminismo como su interés en la obra de María Milagros Rivera Garretas, feminista catalana de la diferencia sexual,²² o su trabajo como directora el Centro de Documentación de la Mujer Peruana (Cendoc), cuyos objetivos eran recopilar libros y documentos sobre la mujer y escritos por mujeres en Perú, así como artículos sobre mujer y género, además de tener un proyecto sobre historia de las mujeres en el país andino de 1730 a 1930. De ahí que sí exista un interés por aproximarse a las experiencias de las mujeres y comprenderlas. Hay entonces una relación entre la práctica poética y los espacios reflexivos y de interés teórico cercanos al feminismo.

María Auxiliadora Álvarez hace también un ejercicio retrospectivo, a partir del que admite las relaciones de su poesía primera con las reivindicaciones feministas. Al preguntarle si considera que su trabajo está vinculado con las luchas de las mujeres, responde:

No toda mi poesía, pero parte de mi poesía de juventud tiene que ver con estas luchas [...] sin embargo, escribí todo eso muy intuitivamente. No sabía las bases de nuestro malestar como mujeres. No había recorrido los hilos que me dieron. En el principio, era un malestar intuitivo. Me preguntaba ¿por qué todo este desmerecer?, ¿por qué nuestra opinión no tiene valor?, ¿por qué nos tratan como si fuéramos seres auxiliares?

²² Carmen Ollé reseñó *El fraude de la igualdad*, de María Milagros Rivera. El texto fue publicado en el diario *El Comercio*, en abril de 2002.

[...] Mis primeros libros fueron por esa lucha por la libertad psicológica (en Zambrano, 2017).

Me parece importante retomar la idea de una relación intuitiva con el feminismo, que parte de la experiencia, no necesariamente dado a partir de un conocimiento teórico previo. Por otro lado, al reflexionar sobre la gestación de *Cuerpo*, Álvarez apunta que antes de este poemario tenía otra propuesta escritural, pero que la experiencia de la maternidad en un hospital público la hizo modificar la contextura expresiva: "Hasta los 23 escribía poesía lírica. La experiencia de la maternidad propia cambió ese registro, pero, sobre todo, el ver morir a muchas mujeres a punto de parir o la indiferencia con la que el sistema público de mi país las trata a ellas y a sus hijos" (en Menna, 2008). Así, se admite que la experiencia es una posibilidad de cambio de registro y de simultánea toma de conciencia: la transformación de la conciencia deriva en una transformación de la propuesta poética.

Carmen Berenguer, por su parte, asumió la escritura de *A media asta* como parte de un activismo cultural cercano a las luchas feministas, pero también como un proceso autorreflexivo, en el que relaciona la vivencia de la dictadura unida a las experiencias de opresión de ser mujer. Al compartir la intención del poemario, apunta: "En una ocupación de facto, donde lo civil quedaba excluido, en fin, pensé en la devaluación femenina, pensé en el poder e hice una larga lista de todas las exclusiones presentes en mi vida, lo que dio lugar a mi tercer libro: *A media asta*" (2004: 43).

Berenguer tuvo una relación cercana con los movimientos feministas que se desarrollaron en los ochenta en Chile. Trabajó impartiendo talleres literarios en La Casa de la Mujer La Morada, espacio fundado en 1983 por Julieta Kirkwood y Margarita Pisano, ambas pertenecientes al feminismo autónomo chileno, y cuyo

programa se encaminaba a conformar una posición feminista en distintos espacios culturales y sociales. En ella hay entonces una correspondencia más diáfana entre la posición política y el desarrollo textual, desde un lugar reivindicativo del pensamiento y la práctica feministas.

Susana Thénon y Coral Bracho no plantean de manera explícita si su escritura poética estaría de algún modo vinculada con un cuestionamiento del lugar social que ocupan las mujeres. Thénon pertenece a una generación en la que el tema no está aún tan presente en el espacio público; no obstante, el proceso de escritura de *Ova completa* está relacionado, según sus palabras, con el rebalse de una moral impuesta y con el reconocimiento de la apertura significativa que ello implica. Thénon describe en una carta a su traductora Renata Treitel lo que considera que ha ocurrido en sus poemas tardíos:

Yo escribo así desde mis propios orígenes. He rastreado entre mis borradores y he descubierto infinidad de poemas como los de ahora. ¿Por qué no se publicaron? ¿Qué pasó? Supongo que miopía y una dosis masiva de educación castrante. [...] Empecé a comprender que sólo había dedicado mis afanes a un aspecto de la creación, en desmedro de muchos otros que se encontraban relegados y hasta diría que asfixiados o reprimidos. Me enfrentaba a una demolición para dar lugar a todo lo que no había encontrado aún su espacio (2001: 86).

Thénon reconoce un mecanismo de represión que la hace adoptar determinada forma expresiva y, como María Auxiliadora Álvarez, la transformación de la experiencia, en este caso de la relación con el lenguaje, posibilita otra forma de escritura que estaría enlazada con un ejercicio crítico.

No es común la exteriorización de Coral Bracho sobre su interpretación acerca de su obra o proceso creativo. No obstante, en *El ser que va a morir* se puede leer una posición radical frente al cuerpo y la sexualidad femenina que confronta la pasividad de la mujer ante su deseo. Como se verá más adelante, no

es difícil establecer una relación entre la propuesta de escritura de Bracho y los planteamientos de la *écriture féminine* de la teoría feminista francesa, en consonancia con la concepción del desborde signifiante y la redefinición o reapropiación simbólica del cuerpo.

Dicho lo anterior, y de manera complementaria a las posiciones de las autoras, al establecer las relaciones entre los textos poéticos y el feminismo no se puede obviar la posición desde la que se leen los textos. Suscribo que una de las tareas de la crítica literaria, más que develar y explicar lo que el texto "dice", esto es, extraer un supuesto significado inmanente contenido en el texto, es generar vasos comunicantes determinados por la propia lectura. En ese sentido, la crítica literaria feminista abona en la interpretación de que el texto literario, concebido como discurso, produce lugares de enunciación y posiciones subjetivas que se mueven desde el campo simbólico, pero que pueden tener repercusiones materiales, tanto individuales como colectivas.

Tal aproximación crítica, a la que me acerco por el interés de encontrarme en el discurso del otro, tiene como pretensión trazar dichas relaciones entre el campo poético y social, con el fin de que la poesía pueda diseminar las posturas vitales que guarda.

1.5 Contexto de producción y recepción de los poemarios. Relaciones y oposición a las tradiciones poéticas nacionales

El lenguaje lleva el contexto o la huella de cada uno. En medio de lo impersonal personificado que es el lenguaje, la personalidad está allí y lo carga de fragmentos de significado.

Bruce Andrews

La historia literaria en América Latina suele organizarse a partir de una concepción de las literaturas nacionales como un espacio homogéneo, en una ficción de uniformidad. No obstante, dentro de la dinámica del campo literario se bifurcan múltiples tradiciones y voces discordantes no tan claramente asumidas dentro de la supuesta armonía de este canon.

La escritura de mujeres ha ocupado muchas veces un espacio paralelo al canon continental y nacional y su reconocimiento dentro de las instituciones literarias responde a coyunturas específicas.

Como se mencionó antes, en comparación con las décadas anteriores, en los años ochenta hay una apertura en distintos espacios para los textos poéticos escritos por mujeres. Las editoriales comienzan a interesarse en sus propuestas y es en este contexto que aparecen los poemarios estudiados.

A excepción de *Ova completa*, última obra publicada en vida por Susana Thénon, los textos son obras tempranas en la trayectoria de las autoras. Con matices en cada caso, fueron calificadas como propuestas excéntricas, o bien, originales, dentro de las tradiciones literarias de sus respectivos países, y alcanzaron, en mayor o menor medida, un reconocimiento de la institución literaria con el paso del tiempo a partir de premios, mayor difusión y reediciones, aunque fuera de sus países de origen aún no son muy conocidas, incluso en el ámbito latinoamericano.

Me interesa examinar entonces las líneas de tensión y, al mismo tiempo, el diálogo con la institución literaria —relaciones con otras escritoras, talleres, espacios en los que publicaron— y qué lugar ocupa la propuesta poética estudiada en la trayectoria de las autoras.

1.5.1 *Carmen Ollé. Viaje autoconsciente de Lima a París*

A partir de 1960 y en las décadas subsiguientes asomaron en la escena cultural latinoamericana distintos grupos poéticos que reivindicaban la reactualización de las vanguardias y manifestaban el deseo de crear una “nueva poesía”, confrontada a la que, según su perspectiva, reproducía la estética burguesa dominante. Grupos como El Techo de la Ballena y Tráfico, en Venezuela, el Nadaísmo colombiano, los Tzánzicos, en Ecuador, los Infrarrealistas, en México, Tribu No y CADA, en Chile, operaron desde este marcaje estético y social.

En este contexto, el grupo Hora Zero²³ nació en Perú, en los años setenta, con la intención de marcar una diferencia frente a la historia y tradición poética de su país, al asumir un compromiso sociopolítico en la escritura desde un lenguaje cotidiano. Su interés se centraba en trabajar poéticamente sobre experiencias de la marginación urbana en Lima y explorar un lenguaje que se viera confrontado con las élites económicamente privilegiadas (Rowe, 2014: 264). En los inicios de su trayectoria como escritora, Carmen Ollé formó parte de este grupo, al compartir “la apelación a la experiencia como motor poético y la integración de lo diverso a través de la construcción de una nueva subjetividad” (Cobas, 2012: 78), así como

²³ El grupo fue fundado por Jorge Pimentel y Juan Ramírez Ruiz, a partir del Manifiesto “Palabras urgentes”. En él manifiestan: “A nosotros se nos ha entregado una catástrofe para poetizarla”. Pimentel y Ramírez se asumían en un punto crucial, en el vértice de una “hora cero” en la que debía pensarse otro modo de poetizar un presente que se precipitaba (Cobas, 2012: 79). Otros de sus miembros activos fueron Tulio Mora, Enrique Verástegui, Eloy Jáuregui, Carmen Ollé y Dalmacia Ruiz Rosas.

la necesidad de impugnar la moral burguesa limeña.²⁴ No obstante, pronto se distanció de los postulados y la dinámica del grupo, pues apunta que encontraba una dificultad para vincularse con el trabajo poético de modo colectivo y prefería desarrollar sus textos de manera solitaria (Weiner, 2009: 12).

Ollé publicó *Noches de adrenalina* en 1981, en la editorial independiente Cuadernos del hipocampo. En ese momento había escrito ya dos libros de poesía que permanecieron inéditos, según sus propias palabras, en la línea de Alejandra Pizarnik —y otros tantos cercanos a Sylvia Plath— que no tenían que ver con su verdadero deseo expresivo. La llegada a *Noches de adrenalina* se dio a partir de un viaje a España después de haber vivido en París (Forgues, 1996: 155).

En este periodo, leyendo a Bataille y a Beckett, en los que se interesó por la exploración de una literatura dispuesta a ensanchar sus propios límites, en quienes encontró “la crítica a la cultura de Occidente, a su burgués edificio moral” (Forgues, 1996: 156), e interesándose sobre todo en textos narrativos, Ollé escribió el poemario a partir de un sujeto que, en una reconstrucción del pasado hacia el presente, desde París dialoga con su lugar de origen y hace evidente su posición como inmigrante crítica de la colonialidad y de la condición impuesta a las mujeres.

Dentro del contexto literario peruano, el poemario causó interés a la vez que rechazo por parte de la crítica más conservadora, pero con el tiempo fue considerado un texto fundacional de la escritura de mujeres en el país andino por la manera de presentar el cuerpo y la sexualidad de una mujer y por cómo el texto vincula lo sexual con lo social.

En la década posterior hubo en Perú una importante manifestación de mujeres poetas cuyas propuestas estuvieron relacionadas con la expresión del

²⁴ Giovanna Iubini (2015) desarrolla la hipótesis de que *Noches de adrenalina* amplía y actualiza en clave de género las directrices de la poesía integral de Hora Zero.

rastros de lo social en el cuerpo femenino. Se trató de una postura crítica o descriptiva, que tuvo como punto de partida el poemario de Ollé, según lo apuntan poetisas como Mariela Dreyfus, Rocío Silva Santisteban, Violeta Barrientos, Rosella di Paolo, Giovanna Pollarolo o Patricia Alva, quienes reconocen cómo el texto afectó de manera fundamental su formación literaria.²⁵

Antes de Ollé, la voz femenina autorizada en el contexto peruano es Blanca Varela (1926-2009), considerada un referente por las poetisas peruanas de generaciones posteriores. Ollé reconoce en distintos momentos la importancia de Varela en la construcción de un registro femenino en la literatura peruana, y pondera “su visión crítica de la vida, en una poesía llena de tensiones, no complaciente” (Ollé, 2014: 2). Varela, a su vez, se interesa por la obra de Ollé y prologa su tercer libro, la autoficción *¿Por qué hacen tanto ruido?*:

Esta mezcla despiadada de poesía y realidad no debería sorprenderme; aunque no haya leído antes, en el Perú, un testimonio femenino semejante. Poesía híbrida, tocada por el trance intergenérico, puesto que hay un poco de todo. Tampoco he leído al hombre que, entre nosotros, se atreva mostrarse en tan oscura intimidad consigo mismo. (Varela, 1992: 5)

Su primer libro ha sido el más difundido de su obra. Ello se observa en la suerte editorial con la que ha corrido: tres reediciones en la década posterior a su publicación (Lluvia editores, en 1992, Tierra Firme, en 1994, ambas en Lima, y Floricanto, en California, en edición bilingüe inglés-español, de 1987), y en los últimos años fuera de las fronteras nacionales, en la editorial mexicana EBL-Cielo Abierto, y en Ediciones sin fin, de Barcelona, ambas de 2015. Esta circunstancia ha ayudado a su difusión en otros países y a la apertura a lectoras de otras generaciones.

²⁵ Una revisión amplia de cómo influyó la lectura de *Noches de adrenalina* en las poetisas peruanas posteriores, puede leerse en *Esta mística de relatar cosas sucias. Ensayos en torno a la obra de Carmen Ollé* (2016).

Después de *Noches de adrenalina*, Ollé ha escrito sólo un libro más de poesía y se ha movido desde la narrativa hacia textos híbridos, intentando romper con el corsé genérico. Ensayo, testimonio y autobiografía se mezclan en un mismo texto. Así vemos cómo su interés primero en lo poético se va modificando con el tiempo: “la poesía, el verso, esa melodía y esa síntesis que hacen de ella algo denso y enigmático no me contiene ya” (Di Paolo, 2015: 2). Ante esta afirmación, es importante considerar el distanciamiento de la autora frente a *Noches de adrenalina*, al reivindicar su exploración de distintos campos textuales: “A mí, la verdad, me atormenta que la crítica me trate como autora de un solo libro. Yo tengo tres novelas y voy por la cuarta, pero no es que me haya pasado de la poesía a la novela, sino que tengo varios registros literarios y puedo requerir de ellos cuando lo creo oportuno” (Citado en Bossio, 2015).

1.5.2 Coral Bracho. Neobarroco y poética del deseo

Coral Bracho ha estado, desde los inicios de su trayectoria poética, vinculada con los espacios institucionales de la literatura mexicana. Forma parte del trazado del mapa poético nacional y está presente en gran parte de las antologías de poesía mexicana de las últimas décadas.²⁶

Su primer libro, *Peces de piel fugaz*, publicado en 1977, vio luz en la editorial La Máquina de Escribir, gestionada por el escritor Federico Campbell, quien echó a andar el proyecto con la idea de dar cabida a jóvenes escritores inéditos, que encontraron en este espacio una vía de salida para sus primeras obras.

²⁶ La pertenencia y estabilidad de Coral Bracho dentro del canon de la poesía mexicana es visible “en los resultados de la encuesta hecha por correo electrónico a poetas en la revista *Letras Libres* (heredera de los proyectos de Octavio Paz *Vuelta*, fundada en 1975, y *Plural*, fundada en 1971 y acaparadora del panorama crítico hasta el día de hoy) en 2005 sobre el mejor poeta vivo en México, cuyo resultado la sitúa –única mujer en la nómina– en el décimo lugar a decir de los votantes” (Ramírez, 2018 : 128).

Bracho formó parte de la promoción, en 1978, de la beca INBA-FONAPAS para escritores, compartida con Eduardo Langagne, Héctor Carreto, Vicente Quitarte, tutorados por Carlos Illescas. Así, compartió este espacio formativo con escritores que ahora también son parte del canon nacional, pero cuyas propuestas se mueven en una línea lírica más convencional, continuadora de la tradición hegemónica.

En 1981, *El ser que va a morir*, su segundo poemario, obtuvo el premio nacional de poesía Aguascalientes, considerado antes y ahora el más prestigioso dentro del campo poético nacional, por lo que fue publicado al año siguiente en la editorial Joaquín Mortiz.

Vale la pena considerar el efecto de publicar tempranamente en Joaquín Mortiz, editorial fundada en 1962 por el exiliado Joaquín Diez Canedo, pues esta empresa cultural marcó en gran medida las pautas del canon de la literatura mexicana en la segunda mitad del siglo XX,²⁷ lo que influyó en el asentamiento de Bracho como parte de este.

El examen del catálogo de la colección de poesía de JM deja ver que el espacio editorial mexicano, determinante para la construcción del canon, estuvo ocupado mayoritariamente por voces masculinas, pues de los 123 títulos publicados entre 1962 y 2013, sólo diez son obras escritas por mujeres.²⁸ La propuesta de Bracho se distancia de las de otras poetas que la editorial publicó en los ochenta, como Concha Méndez, Isabel Fraire o Elena Jordana, quienes

²⁷ José Agustín comenta lo que significaba para cualquier escritor mexicano publicar en Joaquín Mortiz: “Era la editorial más prestigiosa en ese momento. Publicar ahí era dar un hit y de inmediato ir a las ligas mayores” (Ronquillo, 2013).

²⁸ Además de Coral Bracho, las poetas publicadas en la colección Las dos orillas son: Ulalume González de León, Concha Méndez, Isabel Fraire, Elena Jordana, Malva Flores, Myriam Moscona, María Baranda, María Rivera y Dana Gelinas.

desarrollan un proyecto literario dirigido hacia la mística, de carácter contemplativo o de exaltación romántica.

Por otro lado, si se lee a Bracho a la par de sus contemporáneas, como Kyra Galván, Carmen Boullosa, Pura López Colomé, Myriam Moscona, entre otras autoras, su proyecto textual se percibe singular, pues hay sin duda una posición más arriesgada en la expresión poética, lejos de una construcción referencial.

Su obra posterior a *El ser que va a morir*, eminentemente poética, ha sido publicada en Era,²⁹ editorial que también ha cimentado, a lo largo de los años, la cartografía poética mexicana.

En 2011 obtuvo el Premio Internacional de Poesía Jaime Sabines-Gatien Lapointe y ha sido becaria de la Fundación John Simon Guggenheim.

La crítica literaria y los estudios académicos en torno a Coral Bracho han subrayado la interpretación de la filiación neobarroca en sus textos tempranos. El neobarroco latinoamericano ha sido definido como una búsqueda poética de los primeros ochenta a partir de las siguientes características:

[...] 1) énfasis en el aspecto fónico del lenguaje y, por ende, de la superficie, como modos de acceder al «significado» de las cosas; 2) rebelión en contra de los sistemas centrados y simétricos; 3) uso de múltiples registros del lenguaje, acudiendo a códigos que vienen de la biología, las matemáticas, la cibernética, la astrología, etcétera, y a la vez usando jergas dialectales, palabras soeces, o bien, neologismos y cultismos; 4) uso de una sintaxis distorsionada, donde los signos de puntuación se emplean mayormente con finalidades prosódicas (Sefamí, 2004: 420).

²⁹ ERA fue fundada en 1960 por Vicente Rojo, José Azorín y los hermanos Neus, Jordi y Quico Espresate, exiliados españoles y compañeros en la Imprenta Madero. La editorial fue creada bajo la idea de un paradigma cultural cosmopolita y reproductor del pensamiento latinoamericano de izquierda. Neus Espresate ha manifestado que, en un inicio, la política editorial fue documentar y difundir acontecimientos sociales relevantes de la historia contemporánea de México y Latinoamérica, para abrir un espacio de pensamiento crítico. Con el tiempo, la editorial ERA se conformó como uno de los espacios de construcción del canon literario mexicano, al tener en su catálogo a autores como Elena Poniatowska, Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco, Carlos Fuentes y Octavio Paz.

En efecto, Bracho practica algunas de las estrategias textuales antes señaladas. No obstante, en los textos puede leerse una intención por extender el espacio limitado desde el que se configura la sexualidad y el deseo femeninos. Este es un elemento central que no ha sido emparentado con una discursividad crítica del género, y me parece, en esa confluencia de elementos se enriquece su propuesta.

La caracterización que Néstor Perlongher hace del neobarroco como “un desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia” (2008: 135) empata con la propuesta de *El ser que va a morir*, en tanto cuestionamiento del lenguaje como vía de comunicación y a partir del una propuesta de su exceso significante.

La cercanía de Bracho con la expresión neobarroca ha contribuido a proyectar su obra en el contexto latinoamericano, pues el concepto se enmarca en un movimiento poético continental.³⁰

Siguiendo su diálogo con otras tradiciones intelectuales, es importante mencionar la apropiación que hace Bracho en *El ser que va a morir* de la noción de rizoma planteada por Deleuze y Guattari³¹ puesto que esta influye en la desarticulación del texto como un todo ordenado, con un principio y un final, en la que los versos son secuenciales o bien se subordinan unos a otros. La imagen del rizoma denota un sistema no jerárquico, sin centro, en el que los elementos no se relacionan de manera lineal.

³⁰ Bracho fue incluida, junto con Tamara Kamenszain y Marosa di Giorgio en la antología *Medusario: muestra de poesía latinoamericana*, compilación de los poetas Roberto Echavarren, José Kozler y Jacobo Sefamí y cuyo fin era hacer circular en el plano continental la tendencia neobarroca. Asimismo, Néstor Perlongher menciona a Bracho en el prólogo a *Caribe transplatino. Poesía neobarroca cubana y rioplatense*, como una representante del estilo en México.

³¹ Bracho participó en la traducción del texto introductorio de *Mil mesetas* para la *Revista de la Universidad Nacional*, en 1977, lo que la llevó a integrar el concepto en el poemario.

La propuesta de Bracho es singular dentro del campo poético mexicano. No obstante, como se verá a lo largo del trabajo, en comparación con los otros poemarios analizados se deja ver una construcción más ligada a la tradición, que denota la condición más conservadora de la poesía mexicana con respecto a la latinoamericana.

1.5.3 María Auxiliadora Álvarez. *"Usted nunca ha parido". Imágenes de un cuerpo violentado*

Fuera del espacio nacional, la poesía venezolana no tiene una proyección muy extendida en el continente. Debido a los mecanismos editoriales, la distribución interna es predominante. El panorama en la segunda mitad del siglo XX se reduce en el exterior, principalmente, al conocimiento de Vicente Gerbasi o Rafael Cadenas. Referentes femeninos de la poesía de este país son Enriqueta Arvelo Larriva y María Calcaño, identificadas desde la historia literaria venezolana como las primeras mujeres que figuraron en el campo poético venezolano, en la década de 1930, quienes mostraron "una conciencia del oficio, rigurosidad formal, erotismo como valor de afirmación y fuente de expresión lúdica o dramática y un proceso de desdoblamiento del sujeto lírico con fines de autoafirmación" (Russotto, 2004: 37).

Las décadas de 1970 y 1980, llamadas de la "renovación" por la crítica literaria venezolana, coinciden con la apertura editorial a publicaciones de mujeres. En este periodo aparecen los primeros libros de Miyó Vestrini, y posteriormente de Hanni Ossott, Yolanda Pantin y Ana Torres, las tres últimas contemporáneas a María Auxiliadora Álvarez.

Cuando escribió *Cuerpo*, en 1985, Álvarez iniciaba su recorrido como poeta. El texto se gestó en el taller de escritura de Luis Alberto Crespo, en el Centro de

Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (Celarg), institución que, a partir de 1975, gestionaba talleres poéticos anuales. En este espacio, que ella califica de formativo, construyó un testimonio individual y a la vez colectivo de la experiencia de gestación y parto vivida en un hospital público de Caracas.

El texto fue publicado en el fondo editorial público Fundarte,³² que formaba parte de un programa estatal de la Fundación para la Cultura y las Artes creado a mediados de los setenta por el gobierno venezolano, con la idea de “buscar nuevos conceptos y praxis que privilegien la identidad, la tradición y la creación de nuevos imaginarios, reivindicando otras referencias simbólicas y estéticas que dan cuenta de un ser social distinto” (Fundarte, 2018). El catálogo del fondo se nutrió del trabajo de distintas escritoras y, en sus inicios, de poetas poco conocidos en el espacio poético venezolano.

Una parte de la crítica literaria venezolana ha identificado un grupo de autoras con el apelativo de “poesía femenina”, “signada por la exploración cada vez más interna de la temática femenina, en la que exploran lo más privado de sí” (Varderi, 1989: 169), grupo en el que se coloca a Álvarez, junto a Ana Torres y Yolanda Pantin, sin que la relación poética entre sus propuestas sea muy visible. Más allá de ser contemporáneas, la vinculación entre ellas es poco estrecha, pues tanto Pantin como Torres tienen una propuesta más ligada a la poesía lírica.

Álvarez se relaciona con otras tradiciones literarias en las que encuentra una liga expresiva. No parece casual que el epígrafe de *Cuerpo* provenga de “El teatro de la crueldad” de Artaud. El diálogo con la obra del poeta francés es palpable en

³² Desde su aparición a mediados de los setenta Fundarte se interesó en publicar a mujeres escritoras. Algunos de los títulos que aparecieron en este periodo son: *Libro de intervalos*, de María Helena Huizi, en 1976, *Contra el aire*, de Edda Armas, en 1977, *Trébol de la memoria*, de Cecilia Ortiz, en 1978, *Brasa*, de Margara Russotto, en 1979, *Casa o lobo*, de Yolanda Pantin, en 1981, *Mustia memoria*, de Laura Cracco, en 1983, y *De un mismo pájaro lanzada*, de Sonia González, en 1984.

el texto desde distintas aristas. Álvarez teatraliza el espacio hospitalario, que se presenta develado en su materialidad. Asimismo, el poemario empata con la propuesta artaudiana bajo la consigna de que el lenguaje debería “desagarrar y manifestar realmente algo” al verse representada una corporalidad física en el lenguaje. Existe también una relación con la idea de crear un “lenguaje sólido que se orienta primero a los sentidos en vez de orientarse primero al espíritu” (Artaud, 2014: 85) en contra de la corrección estética, a partir de la indagación en el dolor y el desgarramiento que implica la conciencia de los límites.

En su obra posterior a *Cuerpo y Ca(z)a*, su segundo poemario, Álvarez se distancia de la anterior exploración. Hay un cambio importante, a partir del que el desgarre y la materialidad del lenguaje se diluyen y lo que se busca es un pulimiento de las palabras, una expresión más “limpia”, proceso que define así:

Es posible que mi primera poesía haya construido una herida de palabras, pero creo que esa herida ha empezado a cicatrizar en la nueva poesía que escribo de unos años para acá. ¿Qué decir de esto? No sabría explicar, me imagino que las heridas y sus cambios tienen relación con la vida. Mi poesía se refiere a procesos existenciales que poseen una dinámica interna (en Guerra, 2010: 2).

Álvarez continúa por la línea exclusiva de escritura de poesía o de ensayos de reflexión poética. En distintos momentos, hace explícita su nueva relación con el lenguaje a partir de su experiencia vital y posición enunciativa, que relaciona con el choque cultural sufrido como migrante latinoamericana en Estados Unidos, su lugar de residencia desde hace más de dos décadas:

A diferencia de la cultura hispana, en la cultura anglosajona no es común el arte de la conversación, como tampoco parece de buen gusto expresar emociones y cuanto menos, mantenerlas por escrito. Asumir la inutilidad de la lengua como realidad parcial o virtual puede representar una admonición letal para una mentalidad esencialmente verbal. Según Lacan, “el ser está constituido por el lenguaje”, pero según Foucault, “el lenguaje es [apenas] el traje del pensamiento [...] Luego de veinte años de vivir en silencio creo que mi mente se ha ido deslindando de las facultades discursivas (narrar

o conversar); pero también pareciera, por la escueta pero remanente escritura, que la actividad de observar, interpretar, especular, en fin, pensar, fuera una función intrínseca de la mente, capaz de prescindir de (su mayor) expresión (en Zuccaro, 2017).

La autora se vincula de ese modo con la palabra precisa y el blanco de la página. Desde finales de los noventa, Álvarez ha sido incluida en antologías de la poesía latinoamericana canónicas³³ y la editorial de Barcelona Candaya publicó, en 2009, una recopilación de su obra completa más algunos libros inéditos con el título *Las nadas y las noches*, lo que la ha colocado en una zona de apertura frente al contexto de la poesía venezolana.

1.5.4 Susana Thénon. Críticas al lenguaje poético

Susana Thénon se mantuvo a lo largo de su trayectoria poética en los márgenes del medio literario porteño. Estudió letras clásicas en la Universidad de Buenos Aires y estableció algunas relaciones significativas en el espacio intelectual,³⁴ pero desde un lugar en el que lo nodal fue la práctica de la escritura, más que la construcción de una carrera literaria. Su trabajo de indagación sobre el lenguaje la llevó a resoluciones extremadas en *Ova completa*, su última obra publicada en vida.

Ova completa puede enmarcarse en el momento posterior a la desarticulación de la actividad literaria que implicó la dictadura, periodo en el que, bajo el aparente silencio cultural, "se procesaron actitudes y procedimientos

³³ Textos de Álvarez están incluidos en *Prístina y última piedra. Antología de la poesía latinoamericana*, con selección de Eduardo Milán (México: Aldus, 1999), *Las ínsulas extrañas (1950-2000)*, selección de Eduardo Milán, Andrés Sánchez Robayna, José Ángel Valente y Blanca Varela (Galaxia Gutemberg, 2002) y *Casa de luciérnagas. Antología de poetas hispanoamericanas de hoy*, compilada por Mario Campaña (Bruguera, 2007). En todos los casos los textos antologados pertenecen a *Cuerpo y Ca(z)a*.

³⁴ Al respecto, es significativo el intenso diálogo literario e íntimo con la académica y crítica Ana María Barrenechea, quien fue una constante estudiosa de su obra, y con el escritor Roberto Yahni.

literarios inéditos que se harían visibles en la segunda mitad de los ochenta” (Friedemberg, 1993: 139).

Antes, publicó *Edad sin tregua* (1958), *Habitante de la nada* (1959), *De lugares extraños* (1967), *distancias* (1984), todos ellos en editoriales independientes y con tirajes reducidos.

Bajo la consideración de la relevancia de su propuesta literaria, María Negroni y Ana María Barrenechea compilaron y publicaron, en 2001, sus obras completas en un par de volúmenes, bajo el título de *La morada imposible*, la cual ha contribuido al acceso hacia una visión de su propuesta a lo largo del tiempo, además de dar un panorama de sus relaciones creativas en un sentido amplio, pues en los volúmenes se incluye una muestra de su producción fotográfica,³⁵ traducciones de poesía inglesa y alemana, así como poemas inéditos y cartas personales a Barrenechea y a su traductora al inglés, Renata Treitel, reveladoras tanto de su proceso creativo como de su relación con el medio literario porteño.

Contemporánea de Alejandra Pizarnik y Juana Bigozzi, Thénon ha recibido menos atención de la crítica que estas dos autoras. No obstante, las limitadas aproximaciones a su obra coinciden en señalar la relevancia y singularidad de su poética, principalmente en su obra tardía, al plantearse una desestructuración del lenguaje como medio comunicativo y una profundización crítica de la cultura y la sociedad.

En los años ochenta, momento de aparición de *Ova completa*, hay también en Argentina una proliferación en las publicaciones de poesía escrita por mujeres. Se presta atención a la particularidad de textos de autoras como Irene Gruss, María

³⁵ Thénon compaginó la escritura de poesía con la práctica fotográfica, actividades que desarrolló de manera paralela. Parte de su trabajo fotográfico lo dedicó a retratar a la bailarina Iris Scaccheri, materializado en dos publicaciones, *Sobre Iris Scaccheri* (1988) y una recopilación de este trabajo en *Brindis a la danza* (2011).

del Carmen Colombo, Tamara Kamenzain, Mirta Rosenberg, Diana Bellesi, entre otras, todas nacidas a finales de los cuarenta o principios de los cincuenta. En ese sentido, aunque Thénon pertenece a una generación anterior, la propuesta de *Ova completa* puede considerarse radical incluso en ese contexto de emergencia de voces de mujeres poetas con propuestas transformadoras.

Al observar la obra de Thénon de manera conjunta, es posible advertir que en sus tres primeros poemarios desarrolla una propuesta más sustentada en la metáfora y la imagen, en la que delimita y traduce una experiencia interior a través de una hablante poética sin elementos sociales reconocibles y con un lenguaje más convencionalmente poético. En el poemario posterior, *distancias*, antes de la propuesta presente en *Ova completa*, hay una suerte de transición, un inicial resquebrajamiento de las relaciones entre sujeto poético y su representación. Thénon marca un notable distanciamiento de la posición melancólica frente a la realidad, presente en cierta medida en los primeros trabajos, se aleja del lirismo, y sigue un camino para extender las posibilidades irónicas y paródicas de los textos, en un cuestionamiento a los discursos bajo los que se construye el género, la historia, la religión, el lenguaje mismo. En los poemas fechados después de 1984, inéditos en vida, es también visible esta transformación viva y acelerada del proceso enunciativo.

Desde la crítica, se ha hecho una comparación entre la obra tardía de Susana Thénon y la de Alejandra Pizarnik. Es una constante la mención de las posibles relaciones entre *Ova completa* y *La bucanera de Pernambuco* o *Hilda la polígrafa*,³⁶

³⁶ María Negroni apunta que es interesante observar cómo los textos tardíos de ambas, concretamente entre *Ova completa* y *La bucanera de Pernambuco* o *Hilda la Polígrafa* “comparten varios procedimientos textuales, como la carga sexual del significante, la degradación de la cultura, la mezcla de registros discursivos, aunque en Thénon el lirismo está ausente y lo obscuro tiene un cariz más político” (2001: 14). Anahí Mallol, por su parte, analiza ciertos mecanismos lingüísticos para establecer una relación entre *Ova completa* y *La bucanera de Pernambuco*: “Es por eso que aquí también, como en *Hilda la polígrafa*, el lugar de la enunciación se desdobra y se fragmenta, se astilla casi, y por los mismos procedimientos que empleaba *La bucanera* por

pues en ambos casos hay una transición hacia un lenguaje que se aleja de la corrección poética y que cuestiona la relación arbitraria entre significado y significante. Ante tal analogía, es interesante seguir el camino de Thénon para ampliar los límites del lenguaje poético y romper la separación entre lenguaje culto y popular, elevado y prosaico. En una reflexión al respecto, que puede leerse en una carta enviada a su traductora Renata Treitel, fechada en diciembre de 1983, critica la convención de que haya cosas permitidas y prohibidas en la literatura: “el secreto reside en no abjurar de nada, en no avergonzarse y en hacer. En sumar, incorporar, dejar paso, abrir puertas y ventanas. Bienvenidos los perfumes, las pestes, las carcajadas, el aburrimiento, las lágrimas, las tonterías, las muertes” (2004: 221). Esta delimitación de la poesía se ve reflejada en *Ova completa*, en donde los mecanismos irónicos y paródicos, los saltos de referentes de la alta cultura a la cultura de masas, la mezcla del registro clásico y el popular, confluyen en un espacio de singularidad expresiva.

1.5.5 Carmen Berenguer. *Las fisuras de la patria*

Muchos de los poetas que se quedaron en Chile durante el régimen militar que administró el país entre 1973 y 1990, quisieron nombrar la represión, las políticas de terror y las huellas del modelo autoritario sobre los cuerpos. Conocidos como Generación NN, non nomine, como una manera de aproximarse a los cuerpos sin nombre presentes por las prácticas de detención-desaparición desplegadas por los militares en el periodo, se relacionaron entre sí, a pesar de sus escrituras

división de voces, por mezcla de registros lingüísticos en el espacio de una sola voz, en el que los déicticos se desgranar de su mecanismo referencial y hacen que la tercera persona del enunciado denote a la primera de la enunciación, o que la primera sea a la vez primera y segunda; por la combinación de idiomas diversos y también inexistentes en un juego lingüístico que más que posbabélico parece apocalíptico; por una poética que se cifra en la conjunción coordinativa o en la preposición” (2003:42).

particulares e incluso divergentes, en un intento por traspasar los límites expresivos que imponía la dictadura, extendidos también a las prácticas artísticas y culturales.

Carmen Berenguer puede contarse entre estos escritores que desearon dar cuenta de lo que ocurría en la ciudad circundada y nombrar las anomalías de la vida cívica trastocada por el régimen, a partir del desarrollo de un proyecto en el que la escritura literaria involucra una experiencia de lo político.

Berenguer apunta que los artistas y escritores movilizados en ese momento se consideraban a sí mismos activistas culturales: "Nosotros no nos considerábamos artistas; nos salimos del cuadro, pero aceptando otros lugares, cosas paganas, no el arte trabajado con la regla y el cálculo" (Sharpe, 2003).

Muy cercana a la bautizada por Nelly Richard «escena de avanzada», conformada por artistas y escritores como Diamela Eltit, Raúl Zurita, Claudio Bertoni y Lotty Rosenfeld³⁷, entre otros, Berenguer se interesó por desarrollar manifestaciones artísticas que fueran más allá de la institución y por ligar la práctica de escritura a otras formas de arte público, a partir de redes colectivas. Con este grupo comparte la idea de construcción de un proyecto que permite disponer de "un escenario más libre que en el de la ciudad tomada" de esos años (Brito, 1990: 17), una "salida-de-marco como una crítica metafórica al en-marque dictatorial que buscaba recluir y segregar tanto los cuerpos como el orden del discurso" (Richard, 1994:42).

³⁷ Berenguer tuvo una vinculación cercana con CADA (Colectivo de Acciones de Arte), grupo formado en su primer núcleo por Eltit, Rosenfeld, Zurita y Bertoni, quienes relacionaron la práctica de lo literario con acciones performáticas públicas, con claras intenciones políticas. Una de las acciones paradigmáticas del grupo, en la que participó Carmen Berenguer, fue No +, que consistió en pintar los muros de Santiago durante 15 noches con la leyenda No +, para que ésta fuera completada y reapropiada por los habitantes de la ciudad, resultando en No + muertos, desaparecidos, represión, violencia, etcétera.

En la década de 1980, extendió su cuestionamiento a distintas prácticas de normalización sexo-genérica, al participar en acciones del colectivo Las Yeguas del Apocalipsis, conformado por Pedro Lemebel y Francisco Casas,³⁸ quienes pusieron en práctica una idea de performance con temas de género y sexualidad en los últimos años de la dictadura militar y los primeros de la posdictadura, poniendo en el centro “el cuerpo como soporte de expresión, como discurso disidente frente a las fórmulas orgánicas de militancia homosexual [...] en un cruce entre política de izquierdas y política del deseo” (Yeguas, 2015).

Por otro lado, su activismo cultural también se extendió a su participación en el Colectivo de Escritores Jóvenes de Chile, dentro del que se encargó de la edición de la revista *Hoja por Ojo*, publicada entre 1983 y 1984, la cual proponía un programa frente a la censura y a las políticas represivas y excluyentes de la dictadura.

La práctica de Berenguer puede enmarcarse entonces en una zona de disputa con la institución literaria y los espacios culturales permitidos por el régimen y, al mismo tiempo, en un espacio contrapuesto a poéticas nacionales más convencionales.

A media asta es su tercer libro de poemas, publicado en 1988.³⁹ Con este inicia una relación fructífera con la editorial Cuarto Propio, fundada en 1984 por

³⁸ En la presentación del poemario *A media asta*, en la Feria del Libro de Santiago de 1988, las Yeguas del Apocalipsis hicieron una de sus primeras acciones performáticas. Casas y Lemebel construyeron, a partir de sus ropas y con sus propios cuerpos, la bandera de Chile, y caminaron descalzos de la mano, mientras arrastraban velo negro como signo de luto. Carmen Berenguer también participó con las Yeguas, el mismo año, en la acción performática “Refundación de la Universidad de Chile”, un reclamo del ingreso minoritario a la universidad, mientras ésta se encontraba tomada por militares.

³⁹ En sus poemarios anteriores, Berenguer presenta una posición crítica hacia los límites impuestos por el régimen autoritario en los cuerpos y en los espacios públicos. En el primero, *Bobby Sands desfallece en el muro*, de 1983, el sujeto poético reconstruye la voz del preso político irlandés, miembro del IRA, que murió en la cárcel durante una huelga de hambre anticarcelaria, en la que los presos pedían que no se les juzgara como homicidas sino como presos políticos en el contexto del thatcherismo. Berenguer, al hacer de Bobby Sands voz y personaje principal del texto, nombra también a los presos políticos de su país y denuncia las dinámicas de los aparatos represivos. Al mismo tiempo, coloca en el centro una reflexión acerca de las

Marisol Vera, cuyo proyecto era enfrentarse a “la pasividad y el miedo a la censura en que se encontraban editoriales como Zig-Zag, Universitaria y Andrés Bello, que editaban sólo libros que no causaban conflictos con la dictadura”, además de “dar especial cabida a libros de autores y temáticas emergentes, principalmente los relacionados con el rol de las mujeres en la sociedad” (May: 2009).

Berenguer ha transitado desde los espacios contraculturales a zonas de reconocimiento desde el campo institucional nacional. En marzo de 2008 se convirtió en la primera mujer chilena en ganar el Premio Pablo Neruda, considerado la más alta distinción que el Estado chileno da a un poeta latinoamericano.

No obstante, su deseo por la experimentación textual no se ha detenido. Actualmente, a sus 70 años, su práctica poética se centra en un proyecto de performance con Carolina Jerez, en el que integra música, poesía y habla rítmica, un poco en la línea de los *slam poetry*.

La atención mayor de la crítica sobre Berenguer ha sido para *Naciste pintada*, de 1998, el cual no se adscribe a ninguna clasificación genérica, pues mezcla testimonio, poesía y ensayo en una narrativa de la resistencia de presas políticas en la dictadura y en la transmisión de las experiencias de un grupo de trabajadoras sexuales en Santiago, para cuestionar el discurso androcéntrico. El borramiento de los límites de la ficción y la concurrencia de voces, hablas y discursos ya visible en *A media asta* es extremada en este texto.

implicaciones materiales en un cuerpo sometido a la inanición. *Bobby Sands desfallece en el muro* es un poemario acerca de cómo la violencia institucional afecta a los cuerpos y al mismo tiempo, un planteamiento político radical que emana de un cuerpo en un contexto autoritario. En su segundo poemario, *Huellas de siglo*, de 1986, trabaja sobre los indicios que el sistema de mercado impuesto en dictadura deja en el espacio urbano y apunta cómo los sujetos que aparecen discrepantes se posicionan en él, además de delimitar la experiencia de un cuerpo femenino al habitar la ciudad.

El contexto de producción de los poemarios permite ver cómo los textos encuentran un lugar dentro del campo poético de sus respectivos países a partir de distintas tensiones y cómo los sentidos que les fueron atribuidos se han ido transformando con el paso del tiempo.

2. Textualización poética del cuerpo

En distintas manifestaciones de la poesía escrita por mujeres en los años ochenta en Latinoamérica hay un ejercicio de autodesignación y autorepresentación del cuerpo femenino. No obstante, a pesar de tal recurrencia, las representaciones y construcciones textuales del cuerpo son diversas.

Los poemarios que analizo despliegan, en mayor o menor medida, una textualización del cuerpo femenino a partir de distintas experiencias materiales, sociales y culturales. En este capítulo me interesa ahondar en las líneas comunicantes entre los textos a partir de dicha textualización, la cual potencia un discurso crítico en tono a espacios de representación vinculados con el cuerpo: la sexualidad femenina, las zonas de interdicción y las imágenes de la maternidad. Asimismo, deseo asentar la diversidad de formas que la noción *cuerpo* adquiere en la escritura poética.

La relación de las mujeres con el cuerpo está marcada por la prohibición, encuadrada en una estructura que limita y determina la experiencia de y sobre este. En los poemarios estudiados se enuncia un intercambio entre la experiencia material del cuerpo y su dimensión cultural, social e histórica. El cuerpo que deviene escritura lo hace a partir de una reconstrucción discursiva de esa materialidad tocada por lo social y cultural. Así:

El cuerpo pasa a ser aquello que se contrae, arrebatada y ejecuta cuando se escribe, ingresando en un cuadrante de la experiencia en el que se pone a disposición de ser perforado, intervenido, duplicado, fabulado, redimensionado, estremecido, modificado en un modo sorprendente de literalidad que rápidamente cobra acceso a la carne y a los sentimientos. El cuerpo se mira como aquello que nos sucede cuando estamos escribiendo. (flores, 2013: 12)

Los textos poéticos tienen la capacidad de producir distintos cuerpos en tensión con las representaciones hegemónicas, desde lugares de enunciación diferenciados que se preguntan por esa consideración automática bajo la cual la mujer se define y está determinada por su cuerpo, y que asumen una construcción de singularidad-subjetividad. En tal reconstrucción la violencia no está ausente, pues en el contexto latinoamericano esta ha dejado huellas sobre los los cuerpos de las mujeres.

Desde el marco conceptual que considera el cuerpo como un sitio primario de localización, “no como una entidad abstracta, sino material incardinada o corporizada”, y en el entendido de que “el cuerpo no es una cosa natural sino una entidad socializada, codificada culturalmente como sitio de intersección de lo biológico, lo social y lo lingüístico, esto es, del lenguaje entendido como el sistema simbólico fundamental de una cultura” (Braidotti, 2004:16), intentaré un acercamiento crítico que descubra cómo desde la poesía se ensayan nuevas escrituras del cuerpo.

En los poemarios que analizo hay una oscilación entre lo personal y lo social del cuerpo. Se devela cómo lo personal se ve afectado por lo social y viceversa. Hay, asimismo, un intento por delimitar la singularidad de un cuerpo, su vivencia en contextos específicos. Pretendo entonces ensayar respuestas a preguntas tales como ¿De qué manera se nombra/codifica culturalmente la sexualidad de las mujeres? ¿Cómo puede nombrarse la particularidad de la experiencia del cuerpo femenino? ¿Cómo se relaciona el lenguaje poético con lo que una mujer puede enunciar sobre su propio cuerpo? ¿Qué se censura? ¿Cómo se construye una imagen corporal de la maternidad no hegemónica y crítica?

Es mi intención responder cómo se organiza un lenguaje poético que objeta y no sobrelleva los significados inscritos sobre el cuerpo y cómo los textos

manifiestan fugas y quiebres a los compartimentos que le han sido impuestos: la pasividad sexual, la contención del deseo, los silencios para nombrar ciertas partes y expresiones corporales, la realización maternal, la imperturbabilidad ante la violencia.

2.1 El erotismo: aproximaciones y deslindes

¿Qué es el goce femenino, dónde tiene lugar, cómo se inscribe a nivel de su cuerpo, de su inconsciente? Y, ¿cómo se escribe?
Hélène Cixous

De acuerdo con las condiciones patriarcales, la sexualidad femenina se ha configurado históricamente a partir de la represión. Mientras que la sexualidad masculina ha estado dirigida hacia la agresividad, la femenina se establece en la aceptación y sumisión, con altas dosis de autodominio y vigilancia (Vance, 1989: 18). Hay roles establecidos que hacen difícil a las mujeres ser agentes deseosas o independientes del deseo masculino. Por otro lado, las ideas en torno a la sexualidad femenina y la expresión del deseo "han estado condicionadas por una constante delimitación prescriptiva, sin considerarse que la sexualidad es un terreno (o debería serlo) poco apto para la regulación" (48).

La traducción textual de la sexualidad implica entonces para las mujeres escritoras no solo la expresión del deseo o de experiencias diversas relacionadas con dicha sexualidad, sino la posibilidad de proponer un lenguaje que nombre autónomamente su cuerpo, sin recurrir a significaciones masculinistas o a imágenes que reproduzcan la mirada que históricamente se ha dirigido a este. Asimismo, las anima a salir de los límites de la feminidad tradicional en torno a lo sexual: pasividad, victimización e indefensión.

Debido a esta acción necesaria, el erotismo en la literatura de mujeres se ha considerado muchas veces un discurso liberador en sí mismo, puesto que ha implicado una salida de las zonas de lo que está prohibido decir acerca del cuerpo, esto es, dejar de reprimir un discurso sobre la corporalidad. La enunciación del placer sexual, al pertenecer la territorio de lo interdicto para las mujeres, implicaría una liberación.

No obstante, las configuraciones de lo que se entiende por erotismo literario son amplias. Desde el campo de la poesía escrita por mujeres existe cierto entendimiento de lo erótico como construcción de un espacio sensual relacionado con el amor romántico heterosexual, que no necesariamente estaría subvirtiendo una representación hegemónica del cuerpo o implicaría una posición crítica ante cómo ha sido configurado o nombrado el deseo de las mujeres desde parámetros masculinos. Puesto que lo erótico también está determinado por codificaciones culturales del placer femenino, el texto puede ser solo un espejo de los sentidos sociales prevalecientes.

Así, aunque la poesía erótica de mujeres puede trabajar en la alteración de los espacios de placer construidos a partir de ciertas convenciones culturales, aprehendidas en la historia del cuerpo, no es de manera inmediata una forma crítica de hablar sobre el cuerpo o sobre los códigos de placer que le han sido impuestos.

Por otro lado, el apelativo "erótica" para definir la poesía escrita por mujeres, muchas veces en consonancia con la delimitación antes mencionada, más ligada a la exaltación del amor romántico, puede llegar a cerrar las posibilidades de lectura hacia un espacio que complejiza la representación del cuerpo, o bien, oscurecer elementos interrelacionados con lo erótico que lo trascienden.⁴⁰

⁴⁰ Al respecto, es significativo que incluso desde la crítica literaria posicionada como feminista llegan a desarrollarse lecturas que moralizan la expresión textual de la sexualidad de las mujeres, al considerarse necesario separar "lo sexual de lo erótico" y plantear que la representación literaria de lo sexual explícito

En la misma línea, la oposición entre erotismo —que mantendría una contención frente a lo sexual explícito— y obscenidad, sirve para crear también un marco normativo a partir del que se interpretan los textos de mujeres. El lugar de lo erótico femenino en el que se enaltece el sentimiento amoroso es abrazado por cierta crítica literaria como un lugar permitido para las mujeres escritoras, mientras que hay un encubrimiento o rechazo de formas en las que se presenta la sexualidad femenina de manera explícita.

En dos de los poemarios analizados, *Noches de adrenalina* y *El ser que va a morir*, la autorepresentación del cuerpo a partir de la delimitación textual del deseo y el placer o la enunciación de la libertad sexual exceden una definición limitada de lo erótico como la exaltación de una experiencia amorosa sensual, puesto que en ellos se contiende con las formas en las que el cuerpo femenino es representado y nombrado social y culturalmente.

Ambos textos han sido definidos desde la crítica como propuestas en las que lo erótico aparece como un rasgo predominante.⁴¹ Por tanto, me interesa analizar esta interpretación y observar cómo se presentan la sexualidad, el placer y la experiencia corporal en relación con las representaciones hegemónicas del cuerpo femenino en los poemarios.

Roland Forgues, en una entrevista a Carmen Ollé, insiste en la centralidad del erotismo en *Noches de adrenalina*, a lo que ella contesta: “Lo erótico es parte de un proceso y análisis de la infancia, de la juventud, del enfrentamiento con la vida, de la lamentación sobre la cultura. Está ahí lo erótico, es cierto. Pero me parece que no está presente como un elemento aparte, sino como algo que integra

sería más susceptible de atar a las mujeres a concepciones patriarcales, mientras que lo erótico literario haría posible experimentar la “trascendencia” de la sexualidad, en un acto liberador (cfr. Gutiérrez Estupiñán, 1998: 121).

⁴¹ Para una revisión pormenorizada de los textos que definen los poemarios de Ollé y Bracho como eróticos cfr., respectivamente, Espejo (2002) y Huamán (2007).

todo ese mundo complejo de una persona que se enfrenta a la madurez.”⁴² (Forgues, 1991: 67). En la misma línea crítica, Sandro Bossio pregunta a Ollé por qué ha elegido el erotismo y no la voz social. Ella responde:

En primer lugar, debo decir que yo no escribo poesía erótica. Ese tipo de lírica la encontramos quizás en San Juan de la Cruz, en Sor Juana Inés de la Cruz, en *El Cantar de los Cantares*, pero no en lo mío; lo que yo hago es una poesía existencial a partir del cuerpo. En cuanto a la dicotomía erótico-social, debo aclarar que en esta época lo privado y lo público casi no tienen fronteras, de manera que en mi poesía refracto lo social a través del cuerpo. El modo cómo se ha negado a través de los tiempos el placer a la mujer es política pura. Por ello, creo que lo político, lo social, lo económico, lo erótico están totalmente integrados. (Bossio, 2001)

La refracción de lo social a través del cuerpo es de suma importancia en la propuesta de Ollé y el borramiento de las fronteras entre lo público y lo privado colocan al texto en consonancia con una discusión central del feminismo.

La crítica también ha señalado la presencia de un cuerpo material en el poemario,⁴³ al clasificarlo como un texto que trata “del hecho físico de ser mujer”

⁴² El estudio de Roland Forgues es pensado relevante dentro de la tradición de la crítica peruana, pues considera voces de escritoras en tensión con el canon nacional. No obstante, vale la pena leer la crítica de William Rowe (2014) al marco interpretativo manejado por Forgues, puesto que desde el título de la obra, *Las poetisas se desnudan*, se impone un desplazamiento de la poesía escrita por mujeres al territorio del erotismo y también de lo confesional.

⁴³ A partir de *Noches de adrenalina*, algunos críticos conceptualizaron, en Perú, la noción de “poesía del cuerpo” como definitoria de la poesía de mujeres y desde un lugar peyorativo. El poeta peruano José Carlos Irigoyen, en un texto publicado en la revista *Sala de máquinas* (2004) replica tal caracterización y de paso niega la relevancia (e incluso la existencia) de expresiones de mujeres poetisas en el campo de la poesía peruana, lo que denota la carga misógina que aún existe en ciertos ámbitos de la crítica: “Hace algún tiempo, en el transcurso de una eliminatoria de la que no quiero acordarme, el elefantiásico José Luis Chilavert soltó una frase lapidaria y dolorosa por cierta: “El fútbol peruano no existe”. Podría decir lo mismo de la poesía femenina de los últimos años, la de aquellas que un día decidieron no seguir el rollo de la poesía del cuerpo de los ochenta (que puede tener entre lo mejor a la Ollé y a la Alba y entre lo peor a todas las demás) para luego, privadas de orientación y rumbo, ir apagando sus luces lentamente, como los robots japoneses a pilas de nuestra más tierna infancia. (en Ghersi, 2008: 116). El “rollo de la poesía del cuerpo” no es sino una forma de las mujeres escritoras para nombrarse autónomamente. Una posibilidad creativa para abrir espacios de representación y simbolización propios.

y de la descripción del cuerpo en un "nivel fisiológico y anatómico",⁴⁴ como si la fisicidad del cuerpo pudiera sustraerse de sus mediaciones culturales y discursivas. Lo que se textualiza es un espacio en el que se revela hasta qué punto se ejerce resistencia al los significados impuestos sobre el cuerpo y hasta dónde es posible convertir esa discursividad atribuida en otras formas de experimentarlo y de nombrarlo.

La presencia de lo erótico en *El ser que va a morir también* se ha analizado de manera exhaustiva y se ha ponderado la exaltación de un universo sensual que logra trascender las marcas de género. En una reseña publicada en 1989 en el periódico *Novedades* se apuntaba lo siguiente:

Bracho logra una sintaxis no partiendo de su feminidad sino de su cuerpo: el conocimiento de su cuerpo en el poema brota y encuentra su experiencia temporal como una ilusión que le permite introducirse en la realidad circundante. Asimismo, la aproxima a su destino dramático y a su fragilidad de existencia. Esto en Coral Bracho es una especie de respuesta a quienes (mujeres) a través del poema exhalan manifiestos feministas o exponen —supuestamente atrevidas— su sexualidad como eje del mercado y/o el periódico de los escándalos. (Ramírez, 1989, en Huamán, 2007: 125).

En la anterior aproximación, se marca una oposición entre el erotismo y una expresión abierta de la sexualidad, y ello se califica como algo positivo en el texto. Lo que el crítico lee como una respuesta de Bracho a una poesía en la que se nombra el cuerpo sin atenuaciones (podríamos pensar en la propuesta de Ollé) denota una posición limitada a partir de la que se resta valor al lenguaje directo en el texto poético. La crítica se expone como una reivindicación del pudor. Para el crítico, la expresión erótica es correcta siempre y cuando aproxime a la mujer a "su destino dramático y a su fragilidad de existencia". Asimismo, el poemario es

⁴⁴ Cfr. S/a (1993). "Carmen Ollé: *Noches de adrenalina*.", [Reseña] *Expreso* (Lima), 17 de agosto; S/a (1993). "Carmen Ollé: cuerpo de mujer." *Prensa nikkei* (Lima), 11 de setiembre. En Espejo, *op. cit.*

definido sin más como ajeno a cualquier posición crítica feminista, atenuando sus posibilidades de representación crítica.

Gloria Vergara, al relacionar la propuesta de Bracho con la de otras poetas mexicanas nacidas en los cincuenta, señala que en ellas es central “la demostración de un mundo en el que el cuerpo es contenedor del universo, referencia del origen, con lo que muestran lo más íntimo del ser: su erotismo. Espiritualidad, sensualidad, en combinación con los elementos cósmicos” (2015: 322). En esta reflexión es significativa la idea de intimidad como condición de la textualización de la experiencia erótica. También se pondera la expresión del erotismo si esta se vincula con un territorio de la espiritualidad, con lo que se le omite la posibilidad crítica de la expresión del cuerpo en su materialidad.

En las aproximaciones antes mencionadas se subraya entonces la centralidad de lo erótico a partir de su separación del espacio social, en una concepción en la que dicha experiencia se concibe como una afirmación individual, acotada a una experiencia privada.

La poeta mexicana Kyra Galván, contemporánea de Coral Bracho, explicaba por qué había un deseo en las poetas de su generación por explorar lo erótico en la poesía. Señalaba que “el interés de la jóvenes poetas por el erotismo es parte de la liberación que estamos experimentando las mujeres de nuestra generación. Por eso encontramos una escritura eminentemente erótica” (Calderón, 2014), con lo que reproduce la idea de lo erótico como liberador, aún cuando en las expresiones textuales de muchas de las poetas nacidas en los cincuenta en México esta liberación puede considerarse nominativa y se presenta como un proceso

individual, lejos de la búsqueda de una dimensión textual que resulte cuestionadora.⁴⁵

Carmen Ollé ha hecho explícita su posición en torno a este tipo de crítica:

Los hombres de prensa y los estudiosos de la literatura coinciden en un equívoco: apodar de erótica a una poesía si es escrita por mujeres. Porque, por un lado, se piensa que la poesía erótica es la que nombra al cuerpo y, por otro, que ese cuerpo, en su sensorialidad, se traduce en una poesía menor. (Ollé, 1999: 189)

La lectura que califica como “menor” la poesía que textualiza al cuerpo tiene como herencia la concepción cartesiana dualista mente/cuerpo, en la que el plano material corporal está subordinado al de la mente. Esta lectura da la espalda a los planteamientos teóricos que han abierto la concepción del cuerpo hacia nuevos paradigmas.

Desde mediados del siglo XX, el cuerpo y la corporalidad son temas de reflexión relevantes desde la antropología, la sociología, la crítica cultural, el feminismo, las artes, la filosofía, etcétera. Se ha cuestionado el paradigma de la conciencia-mente como centro de la existencia y experiencia humanas y se ha impugnado una visión limitada y estática del concepto “cuerpo”, al considerarse su condición política, el peso de la construcción social y cultural en torno a este y los campos de disciplinamiento o sometimiento en los que se inserta.

⁴⁵ Creo que entre estas propuestas textuales pueden considerarse las de la propia Galván, Carmen Boullosa, Perla Schwartz, Lina Zerón, Maricruz Patiño, entre otras, en las que se puede leer la reproducción de estructuras referentes al deseo ligado al amor romántico y a la necesidad de completud que proviene siempre de un sujeto masculino. Se trata, me parece, de un discurso poético que llega a reproducir lugares comunes sobre la experiencia femenina y asume lo erótico como un valor en sí mismo, desde un lenguaje poético tradicional. Ello se observa, por ejemplo, en los siguientes fragmentos de “La salvaja”, de Carmen Boullosa, y “Fado”, de Maricruz Patiño: “Un guaje es tu boca fresca/ odre de almíbar,/ trozo de amor fresco que a tu contagio/ vuelve carne y amor/a la muerte y al engaño” (Boullosa, 1989). “Olas del cielo /desde el horizonte azul de tu mirada / tumulto fiero el de tus ojos /celta y sarraceno /tu nombre que se abre como una flor de sangre / en mi garganta/ Tú, puñal en el pecho/ Incandescencia sorda de un amor que nunca fue/ Pozo donde alojé tu cuerpo” (Patiño, 1984).

Cabe entonces preguntarnos cuándo al denominar “erótica” a la poesía de mujeres se neutraliza la crítica a las maneras en las que se define, desde un lugar externo, su placer y su sexualidad. Cómo se textualiza la sexualidad en los poemarios y cuál es su aproximación a lo erótico que puede leerse en los textos. En el caso de *Noches de adrenalina*, la exposición de una sexualidad explícita está relacionada, como ya se ha visto, con una puesta en cuestión del marco social en el que puede configurarse el deseo de las mujeres.

La crítica ha señalado la presencia en *Noches de adrenalina* del pensamiento de Georges Bataille,⁴⁶ referido o citado en distintos textos del poemario. El acercamiento de Ollé con Bataille se relaciona principalmente con la posibilidad de transgredir los espacios de prohibición vinculados con la ley. Bataille (1997) apunta al respecto de la relación entre erotismo y transgresión: “Lo más notable de la producción sexual es que donde se revela plenamente es en la transgresión [...] Somos admitidos al conocimiento de un placer cuya noción está entremezclada de misterio, el cual expresa la prohibición que determina el placer, al tiempo que lo condena. Nunca humanamente, aparece la prohibición sin una revelación del placer, ni nunca surge un placer sin el sentimiento de lo prohibido (114).

La exploración del sentimiento de lo prohibido y la transgresión desde el espacio sexual es para las mujeres un campo que no puede separarse de lo social. La experiencia del cuerpo y la oposición entre libertad-represión sexual está fuertemente unida al espacio social, de ahí que se considere que el texto exterioriza la exposición de un cuerpo que se enfrenta a lo que la sociedad y cultura dicen de él. Se manifiesta cómo la sexualidad se ordena desde la infancia, los mecanismos de restricción que operan en torno a esta y la posibilidad de accionar en contra de dichos mecanismos. El sujeto resiste y al mismo tiempo se ve afectado por una

⁴⁶ Cfr. Villacorta, 2008 y Hernández, 2014.

mirada normativa, asociada con la exigencia de belleza y el cumplimiento de roles sexuales específicos, todo ello enmarcado en la narración de experiencias sexuales diversas (masturbación, sexo lésbico y heterosexual, sexo anal),⁴⁷ a partir de en una reflexión acerca de su significado personal, social y cultural.

Susan Bordo reflexiona en torno a cómo a partir de las expresiones de la rutina los cuerpos aprenden lo que es “interno” y lo que es “externo”, qué gestos están prohibidos y cuáles no, qué tan violables o inviolables son sus fronteras, cuánto es el espacio alrededor del cuerpo que se puede reclamar, y se trata de un conocimiento que no necesariamente se da de manera consciente (Bordo, 2001: 20). Este planteamiento puede extenderse a qué está permitido decir a una mujer sobre su cuerpo y bajo qué circunstancias. Lo que una mujer puede expresar y hacer público sobre su cuerpo entra en el espacio de la prohibición, de ahí que haya una amonestación o una atención excesiva en las formas en que este se nombra.

La concepción clásica y cartesiana antes mencionada del cuerpo marcado por la dicotomía interioridad-exterioridad se desdibuja y tales fronteras se hacen fluidas. Es difícil delimitar qué es lo interior y qué es lo exterior en la experiencia narrada de lo sexual-social, sin ser estancias plenamente diferenciadas. En el proceso de autoconsciencia que pasa por el cuerpo no están desligados uno del otro:

¿La belleza de las piezas naturales intactas no es un
humanismo narcisista?

[...]

La impotencia de ligar con el texto proviene
de la práctica erótica mutilada (desempleo sexual)

o

una fijación interfiere el juego

⁴⁷ Carmen Ollé se ha expresado en torno a lo que implicaron las primeras críticas a *Noches de adrenalina*. Señala que aquello más denostado por los críticos fue la expresión de sus “experiencias masturbatorias”. También apunta que las poetas de generaciones posteriores a la suya fueron más proclives a dar una valoración positiva al texto (en Pfeiffer: 1995: 152).

y los muslos son como árboles petrificados sobre el lecho
¿es acaso un melodrama?
el onanista hunde los párpados la mutilación
los abre.⁴⁸

El cuerpo mediado por el lenguaje se presenta en un flujo de conciencia que se mueve entre el pasado y el presente de enunciación, a través de la reconstrucción memorística que narra el tránsito corporal por París y Lima, de ahí que el ejercicio de habitar las ciudades esté relacionado de manera cercana con la configuración del cuerpo.

La reflexión a partir de la que se integran distintos discursos filosóficos, literarios, psicoanalíticos, históricos, religiosos, todo ello en relación con el devenir corporal en Lima y París (“Enredada en dos lenguas que poseer /dos ciudades se invierten como /dos torsos imaginarios /una perdida en el ardor de su pasado /otra en el estupor de la madurez”), permite que también se cuestione el binomio cuerpo-razón, puesto que los dos territorios están interrelacionados. Así, “gracias a un manejo arquitectónico del lenguaje como espacio público, Ollé participa en esa reformulación de lo público y lo privado que dentro del feminismo peruano se considera característica del final de la década de los setenta” (Rowe, 2014: 266). El cuerpo no es un contenedor cerrado sino una extensión comunicante con el espacio social y memorístico.

En el poemario lo sexual no se exterioriza solo como experiencia liberadora. Está presente una doble perspectiva de la sexualidad, que va de la posibilidad emancipadora que conlleva la transgresión de la norma, a la reproducción, de manera consciente o inconsciente, de determinados valores impuestos (“Y me pierdo en el scherzo delicioso de ser el que mira / y el doble placer de ser el objeto

⁴⁸ Todas las referencias a *Noches de adrenalina* corresponden a la edición de 2005 del Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán / Lluvia editores.

que se mira”), haciendo evidente que “el sistema de poder puede reproducirse en la intimidad, puesto que no hay un afuera absoluto del pensamiento dominante. La mujer está a la vez involucrada y excluida en el orden masculino. Para la autoconciencia de la mujer esto significa verse viendo que es vista y cómo es vista” (Weigel, 1986: 72). Las estructuras de imaginación masculina están presentes al mismo tiempo como dominación y como posibilidad de placer. Se construye entonces un cuerpo que al mismo tiempo resiste y se ve afectado por una mirada normativa, asociada con la exigencia de belleza y el cumplimiento de roles específicos.

La saturación de citas, las referencias a otros autores y autoras, los planteos teóricos (“en algunas sociedades viriles todo se confabula/ para que otros hablen de nuestro deseo lo designen/ se retuerzan sobre ese “valor-objeto”/ y nos definen para siempre inválidas. /¿Somos o no esas presas fáciles o encantadoras hadas? / El miedo se mezcla a la cópula como un regocijo”), las reconstrucciones de la memoria personal y el discurso psicoanalítico, empleado productivamente en momentos y en otros cuestionado (No conozco la teoría del reflejo/ Fui masoquista a solas /gozadora del llanto en el espejo del WC [...] ¿Por qué el psicoanálisis olvida el problema de ser o no ser/ gorda / pequeña / imberbe / velluda / transparente /raqútica / ojerosa...), ponen también en cuestión la construcción de lo erótico solo como afirmación del placer y funcionan para exhibir los marcos sociales en los que este se expresa.

La dimensión social de la sexualidad es entonces central en el poemario. El desarrollo de una reflexión sobre sus significados socioculturales y la inscripción de estos en el cuerpo dilata también el espacio de lo erótico, en tanto que la experiencia no se reduce a una relación única entre dos cuerpos. La delimitación de una esfera extensa de lo sexual implica el peso de una historia sobre los cuerpos

que los rebasa, los contrapone y que borra sus límites (“esta sensación de límite es precisamente todo / lo que no es límite y vive en nosotros”).

En el poemario se cuestionan también los márgenes de la experiencia sexual marcada por determinados contextos morales y el peso de la represión social. Los marcos bajo los que se encuadra el placer son expuestos:

Se crece entre cólera.
La cólera radical medita en el silencio de la alcoba
ante la impostura de una lección de piano
o un paraíso de estética decimonónica
hay para esto masturbaciones secretas que son éxodos
solitarias defenestraciones a la luz de la lámpara.

Leemos entonces un cuerpo conectado con el placer, sin que este pueda desligarse de una dimensión normativa, a partir de la narración experiencia corporal-reflexiva.

En *El ser que va a morir*, desde una propuesta poética totalmente distinta, alejada de la narratividad y la autorreferencialidad de Ollé, Coral Bracho cruza también las fronteras de la representación de lo erótico entendido en sus términos más convencionales.

Como se mencionó antes, la sustancia erótica del texto ha sido ampliamente señalada por la crítica pasada y actual (Cfr. Huamán, 2007), pero vale la pena analizar cómo se rompe el modelo de representación tradicional de lo femenino y cómo igualmente se distancia de los parámetros del planteamiento erótico como representación del deseo.

Bracho desarrolla una extensión textual-sensual en la que los límites del cuerpo propio y los del otro deseado no son claros. Se adivina la presencia de un cuerpo, pero sin que pueda definirse su estancia, su posición, su materialidad precisa, una imagen clara de este. El sujeto que enuncia no se define, no se muestra

claramente a lo largo del texto, todo ello enmarcado en una explosión del exceso léxico, el desbordamiento, lejos de la posibilidad de asir significados puntuales.

Como se mencionó antes, es importante mencionar la apropiación que hace Bracho de la noción de rizoma planteada por Deleuze y Guattari para desarrollar el poemario,⁴⁹ puesto que esta influye en la desarticulación del texto como un todo ordenado, con un principio y un final, en la que los versos son secuenciales o bien se subordinan unos a otros. La imagen del rizoma se opone la del árbol o la raíz para hablar de un sistema no jerárquico, sin centro, en el que los elementos no se relacionan de manera lineal:

Cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo. Esto no sucede en el árbol o en la raíz, que siempre fijan un punto, un orden [...] El rizoma se organiza a partir de eslabones semióticos de cualquier naturaleza que se conectan en él con formas de codificación muy diversas [...] Se rige por un principio de multiplicidad, una multiplicidad que no tiene ni sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza (las leyes de combinación aumentan, pues, con la multiplicidad) [...] Un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según esta o aquella de sus líneas, y según otras. (Deleuze y Guattari: 1988: 14-15)

A partir de esta concepción de espacio descentrado, Bracho se coloca en una posición extrema frente a la relación significado-significante en el lenguaje. Las asociaciones entre elementos salen del todo de un espacio tópico, a partir de conexiones sensoriales disímiles, en la construcción de una experiencia táctil, olfativa, auditiva y visual que conecta elementos vegetales, minerales y animales.

En el texto que abre el poemario hay una apelación directa al hombre deseado, no obstante, más allá de un único referente material asociado con el cuerpo masculino —el semen— el resto del poema lleva a cabo asociaciones en

⁴⁹ Para una revisión amplia de la noción de rizoma en la poesía de Bracho cfr. Trejo, 2012.

torno a un universo vegetal que se despliega en un dominio de fronteras extendidas, en una escucha del cuerpo fuera de norma:

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 brillante- landas)
los designios musgosos, tus savias densas
(parvas de lianas ebrias) 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.⁵⁰

La imagen de los cuerpos varón-mujer no se genera a partir de un espejo realista. Los cuerpos se bifurcan a partir de muchos otros elementos en los que se disuelven las formas humanas y el binarismo genérico y se borran las delimitaciones corporales. Hay una desidentificación, en el espacio de la representación, de un cuerpo material humano, una interrupción identitaria, puesto que la definición del placer y del deseo se diversifica en distintos ámbitos. Por otro lado, en muchas de las secciones del poemario la lectura puede ser aleatoria; se puede comenzar por el medio, sin que necesariamente exista una secuencialidad versal.

En el texto "Sobre las mesas: el destello", Bracho usa como epígrafe algunos fragmentos de "Rizoma": "El deseo es un creador de realidad... produce y se

⁵⁰ Todas las referencias a *El ser que va a morir* corresponden a la edición de 1982 de Joaquín Mortiz.

muere mediante rizomas. Un rasgo intensivo comienza a actuar por su cuenta...”, e incluye una nota al pie: “Esto es un corte de rizoma visto al microscopio; la perdiz es una célula de papa. Lo demás aparece o forma parte del paisaje: búsquese en él lo alusivo a la libido de los caballos”.

El texto se concentra entonces en una cadena de imágenes abiertas, extendidas, en las que la descripción de lo sensual traza en un territorio no humano, pero relacionado con la experiencia sensual humana:

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; estupor; estupor anchuroso
entre los brotes atiplados;
hincar, en las corvas deslumbrantes, erectas.
En los bíceps, los escrotos; Fúlgidos, agrios. Trotes.
Alentado a las ancas
alumbradas; cadencias; ritmos convexos; malvos paroxismos:
de bruces
entre las hondas resonancias. Pedúnculos emprendibles
bajo el cinto:

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, las
pelambres exultadas, espumantes, de estar;
bajo las riendas fermentables, las gualdrapas. Embebido
en las blandas, extensivas. Desbordado.

Se percibe una ampliación de los límites de la representación del cuerpo, más allá de lo humano generizado, pues el centro del texto es el caballo como un ser sintiente, con una subjetividad, narrado en su placer físico, excedido el placer sensual humano /animal en un universo amplificado. El caballo se presenta con una conciencia, una sensorialidad no pasiva, con lo que se marca una ruptura en los límites bajo los que se configura el deseo. De este modo, hay una desvinculación

con la presentación de un sujeto identificado solo con un cuerpo material humano. Al trastocarse la forma humana, lo que se presenta es una continuidad con elementos diversos, lejos del homocentrismo y la verticalidad.

No hay entonces tampoco un intercambio cerrado entre dos sujetos que se desean, de uno a uno. La pareja no es centro, sino solo una forma más, susceptible de acompañarse en la experiencia deseante, sin jerarquías, sin fronteras, a través de un espacio horizontal mucho más amplio.

El planteamiento anterior se refleja también en la sintaxis, en el rechazo a la puntuación normativa, al presentarse paréntesis que se abre doblemente o que no se cierran, o dos puntos para cerrar un verso.

El exceso y desbordamiento léxico presentes a lo largo del texto ayudan a exponer el placer femenino como multiplicidad y a ensanchar sus modos de representación: “(re) encontrarse no podría significar para la mujer más que la posibilidad de no sacrificar ninguno de sus placeres por otro, de no identificarse con uno en particular, de no ser nunca sencillamente una. Una especie de universo en expansión al que no podría fijarse ningún límite sin que por ello se torne incoherencia” (Irigaray, 2009: 22):

—De sus ramas, de sus cimas: la afluencia incontenible.
Un cristal que penetra, resinoso, candente, en las vastas
pupilas ocres
del deseo, las transparenta; un lenguaje minucioso.)
Me has preñado, has urdido entre mi piel;
¿y quién se desplaza aquí?
¿quién desliza por sus dedos?
Bajo esa noche: ¿quién musita entre las tumbas, las zanjas?
Su flama, siempre multiplicada, siempre hinchida y secreta,
tus lindes;
Has ahondado, has vertido, me has abierto hasta exhumar;
¿Y quién,
quién lo amortaja aquí? ¿Quién lo estrecha, quién lo besa?
¿Quién lo habita?

Se puede leer también en Bracho la desarticulación de la interioridad- exterioridad de lo corporal, de la actividad-pasividad, pues en el campo significativo que se presenta no hay ninguna determinación al respecto.

La disolución identitaria, la ruptura de los límites corporales, la representación fuera de norma generó, en su momento, un discurso crítico en torno al poemario que es interesante revisar.

Evodio Escalante señalaba en el texto "Poesía significativa de Coral Bracho", publicado en la revista *Proceso* en 1984, las dificultades que encontraba ante el tipo de representación que hay en el poemario.

En principio, Escalante apuntaba que el trabajo de Bracho tiene como antecedente directo *Cuaderno de noviembre*, de David Huerta.⁵¹ Posteriormente, lo calificaba como "un ramillete de poemas de una belleza rara, de alguna forma anómala, con algunas fulgurantes imágenes dignas de perdurar". Expresaba, asimismo, una reticencia a aceptar la desaparición u ocultamiento del sujeto lírico y señalaba la no referencialidad como un problema del poemario:

Además de expulsar al "sujeto sentimental" del poema ahora vemos que también las ideas han sido expulsadas de este paraíso de signos de una sensoriedad tan exuberante que no ha dejado lugar para nada más, lo que es algo capaz de irritar al más desprevenido. [...] La sensoriedad en sí misma, de tanto prodigarse, enerva los

⁵¹ Me parece importante señalar la dificultad de la crítica para reconocer en un inicio el poemario de Bracho como una singularidad dentro de la tradición poética mexicana y la necesidad de marcar la paternidad del texto. Escalante pone como ejemplo los siguientes versos de David Huerta para marcar la influencia de *Cuaderno de Noviembre* en *El ser que va a morir*: "Más allá del espejo, atesorado en el crepúsculo del otro bajo las espirales de los signos, callado, afilado, frío, luminoso". Creo que es difícil asegurar la influencia a partir de tal fragmento, puesto que el libro de Huerta presenta un discurso poético más ordenado, con un sujeto poético más estable, aunque sea profuso en adjetivación. En una lectura contrapuesta, en la que sí se pondera la singularidad del poemario de Bracho en su contexto de producción, Ana Franco Ortuño lo compara con los textos que ganaron, antes y después que Bracho, el premio Aguascalientes, en 1980 y 1982, *Contrasuberna*, de Miguel Ángel Flores, y *Mar de fondo*, de Francisco Hernández, ambos caracterizados por un discurso poético más tradicional. Franco también relaciona el trabajo de Bracho con el de David Huerta, pero marcando la influencia de la poeta en un texto posterior de Huerta, *Incurable*, de 1987. En un acto crítico que también intenta delimitar la paternidad del texto de Bracho, Gloria Vergara señala como antecedente la "poesía existencial de Jaime Sabines", afirmación que parece del todo arbitraria por relacionar poéticas no solo distanciadas entre sí, sino contrapuestas, en tanto el empleo de un lenguaje directo y el peso de lo referencial que hay en Sabines y que está ausente en Bracho.

sentidos. Además, ciertos pasajes de esta poesía se niegan a ser leídos en voz alta. Uno llega a creer que esta poesía, de apariencia versicular, no conoce el verso de arte mayor [...] En mi lectura ciertos pasajes [...] el énfasis producido por el exceso de pentasílabos me saca de concentración. Poesía difícil, que extrema procedimientos de versificación y los lleva a un umbral muy poco frecuentado (Escalante, 1984).

Escalante cerraba la reseña calificando *El ser que va a morir* como “un exasperante callejón sin salida”.

Hay varios presupuestos ante lo poético que se dejan ver en el texto crítico: la necesidad de “ideas” que respalden el discurso poético, una noción tradicional de versificación, el requisito de que la poesía se exprese en “voz alta” y la desazón ante una expresión textual que se presenta como excesiva, gratuita, circunstancial, sin que sea posible anclar el texto con un sentido específico.

Esta necesidad de la crítica por ordenar normativamente el texto poético ha sido analizada por Terry Eagleton:

Se considera la poesía como el lugar donde las palabras solo pueden concebirse en el orden en que las encontramos [...] Si las palabras del poema están tan fijamente soldadas en un orden, no puede sorprendernos que del poema emane ese aire sepulcral a epitafio. Al lenguaje, y a los significados que conlleva, se les aplica un desconcertante aire de finalidad, casi de necesidad fatídica. Cuando en realidad uno de los aspectos más destacados del lenguaje es no solo su carácter escurridizo y resbaladizo, sino su imprevisibilidad (Eagleton, 2007: 29).

El desbordamiento léxico y la inasibilidad del referente abonarían a la ruptura de modelos canónicos de representación del cuerpo femenino y a la necesidad de romper con las formas de una discursividad androcéntrica.

Roland Barthes propone el acto de lectura como *jouissance* (placer) contrapuesta a la lectura como una actividad educativa, que implica un esfuerzo de comprensión e interpretación (Barthes, 1982: 35), planteamiento que puede bien relacionarse con la lectura de *El ser que va a morir*.

Tanto en el poemario de Ollé como en el de Bracho, la puesta poética de la sexualidad o del deseo erótico se desplazan más allá de la delimitación convencional de lo femenino. Las propuestas son muy distintas, pues en el primer caso se despliega un proceso de autoafirmación, a partir de un sujeto autorreferente que transita por una reconstrucción autobiográfica, mientras que en el segundo el sujeto se diluye para dar paso a una representación del deseo del todo excéntrica. No obstante, las dos propuestas involucran estrategias poéticas críticas que generan discursividades distintas sobre el cuerpo femenino, fuera de dicotomías jerarquizadas.

En ambos casos estamos ante expresiones textuales que se oponen a la represión de la sexualidad, en un caso desde una relación explícita y reflexiva con lo social y en otro desde un replanteamiento de las fronteras corporales desde la exploración de una sensorialidad extrema.

2.2 Las palabras sucias: el cuerpo y lo abyecto

Debra Castillo (1992) señala cómo la crítica literaria masculinista ha definido la escritura de mujeres que presenta una materialidad de lo erótico/obsceno como una literatura que se complace en su propio disgusto, mientras que lo que está haciendo es rechazar la imposición de pudor y recato femeninos, así como tomar el derecho de emplear las palabras precisas para nombrar el cuerpo.

A partir de los espacios en los que se nombra de manera abierta la materialidad del cuerpo femenino es posible construir representaciones no hegemónicas de este.

En los poemarios *Noches de adrenalina* y *Cuerpo*, de María Auxiliadora Álvarez, puede leerse dicho discurso crítico. Las dos poetisas se manifiestan en contra de las preceptivas inscritas en la corporalidad femenina desde una ventana a lo abyecto.

Julia Kristeva apunta, desde una perspectiva psicoanalítica, que en lo abyecto están contenidos los elementos que conforman la identidad del yo, pero que son reprimidos para poder actuar y permanecer dentro de los marcos sociales. Lo abyecto es aquello que debe ser rechazado para que el sujeto pueda constituirse: "Lo abyecto y la abyección son aquí mis barreras. Esbozos de mi cultura" (1988: 9). El acto de represión es presentado por Carmen Ollé en *Noches de adrenalina*:

La suciedad llega a ser el capítulo de mi existencia
que resiste a la lucidez del adulto,
el momento en que al levantarme la falda
sobrevino el castigo el miedo a la soledad
resbalar en el sueño de lo imaginado.

La abyección se conecta con las tres fases del proceso constitutivo del sujeto: lo oral, lo anal y lo genital, por lo que en las expulsiones corporales se desencadenan procesos contaminantes; las sustancias que el cuerpo expulsa, al ser desechos, partículas de muerte, están vinculadas con lo impuro. Es abyecto "aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas" (Kristeva, 1988: 11).

En *Noches de adrenalina*, la enunciación de los fluidos corporales, los desechos, las deposiciones, pueden leerse como un posicionamiento para ensanchar los límites de lo que a una mujer le es permitido exteriorizar sobre su cuerpo:

Temía el olor del óvulo descompuesto al llegar el último
día del menstruo

el olor de un parte sucia y preservada así hace arder
su repugnancia
la pestilencia atrae las partes son el estado de su uso
el en sí absoluto
humores que se extinguen con lejía y cera
en la mañana limpia y bañada
(...)
La función de la vergüenza es preservarnos de la vergüenza
de la función de una parte velluda y húmeda
una ascética frente a la que se deposita el ridículo.

Lo abyecto, “lo que perturba una identidad, un sistema, un orden” (Kristeva, 1988: 11), lo que posee un estatus marginal, se mantiene oculto ante el peso de los códigos de la norma moral. Al manifestarse en los poemarios, se presenta como un cuestionamiento a los discursos en torno el cuerpo femenino, pues las formas en las que el desecho se niega y en las que la vergüenza se impone son parte de un conocimiento y experiencia corporales conformados culturalmente.

En *Cuerpo*, la expresión de lo abyecto desde los fluidos excrementales y menstruales también está presente, pero también a partir de una expresión de los orificios corporales en tanto puntos de referencia que “cortan, trazan el cuerpo y sus objetos contaminantes, y aparecen como restos, trozos, fragmentos sin nombrar en el límite de lo social” (Kristeva, 1988: 34):

[...]
frente a ellos
como es debido
cuido mis heridas naturales
como y defeco algodones y membranas
oídos
ombligos femeninamente abiertos
orificios siempre vivos
y la puerta continúa
la grabación del hospital
me contempla satisfecha
como vagina que soy
como herida inteligente⁵²

⁵² Todas las referencias a *Cuerpo* corresponden a la edición de Fundarte, Caracas, 1985.

En *Noches de adrenalina* se presenta también la delimitación de los orificios corporales como espacio abyecto. El ano aparece como un territorio socialmente codificado como prohibición y Ollé expone la normatividad sexual que lo rige:

Obtener el placer después de un prolongado
ritmo por tus templos abiertos.
No he resuelto sin embargo mi problema del todo
no he vencido mi fastidio en el *per anus*
y no me resuelvo a hacerlo con su miembro obstruyendo
el intestino a pesar de que considere al trozo de excremento
perfectamente adecuado por su amoldamiento con el falo.
[...]
La temblorosa prosa del ano cedió a sus asedios
solo quedó una leve mancha sobre la sábana
como una flor de goma

La peruana también presenta una reflexión en torno al lenguaje que opera en esa prohibición, desde una perspectiva irónica: "La crema Nivea sirve para que la palabra pene se sumerja tranquilamente en la palabra ano". Respecto al significado social y sexual de lo anal, Javier Sáez apunta:

El binarismo sexual y el mito de la cópula heterosexual-reproductiva no pueden operar con ese lugar de lo anal, que desafía su lógica y la pone en entredicho. Incluso cuestiona otro binarismo, el que divide a los seres humanos en heterosexuales y homosexuales. [...] Entonces, ¿qué es la sexualidad? ¿Hasta dónde llega, cómo definirla, atraparla, recortarla, conceptualizarla? ¿Qué es exactamente lo genital? Sociedad coitocéntrica. El ano, como centro de producción de placer [...] no tiene género, no es ni masculino ni femenino, produce un cortocircuito en la división sexual (2011: 69).

Así, la alusión explícita a lo anal, por clasificarse dentro de la sexualidad considerada perversa, provocó interpretaciones críticas que definían el texto como excesivo o impúdico, como "poesía corporal salvaje".

La recurrencia al territorio del desecho hace posible que el cuerpo femenino presente en el texto se autoconstruya más allá más allá del mandato de belleza, la codificación de lo sexualmente permitido o la concepción inmaculada de lo maternal. En los poemarios no se presenta un cuerpo inmaterial, sino tangible, a partir del que se reflexiona sobre los significados subyacentes a una supuesta naturalidad de lo anatómico y lo fisiológico. Se trata de la puesta en juego “de esos otros lugares del cuerpo desposeídos de una discursividad propia y de los que poco o nada se ha escuchado porque no son considerados dignos de un discurso sobre la corporeidad” (Villacorta, 2008: 118). En sus acciones, el cuerpo abyecto es un cuerpo social que se extiende confirmando la constitución de un sistema político y moral que lo encubre. Lo abyecto se descubre en una relación compleja con lo moral, pues al perturbar el orden, exhibe la fragilidad de lo legal (Kristeva, 1988:11).

Mary Douglas (1973) analizó la noción de control de la contaminación corporal como una forma de proteger las estructuras sociales ante la amenaza de impureza. El fluido corporal se asocia con la suciedad y esta es lo que está fuera de lugar a partir de un orden establecido, y por lo tanto es impura y ambigua. Con el higienismo social se busca mantener el orden establecido, que se ve amenazado por la presencia de lo impuro. Por lo tanto, al nombrar los desechos, los fluidos, los orificios del cuerpo, Ollé y Álvarez establecen una tensión con el espacio de la prohibición y trabajan sobre las posibilidades subversivas de lo impuro. El cuerpo se textualiza desde su oposición al límite, pues bajo los fluidos corporales pesa toda una historia de codificación cultural (cfr. Laporte, 1989). En *Noches de adrenalina* hay una acumulación de referencias al respecto:

amasijos de pelos & residuos de grasa
llegan hasta mí para impugnar esta limpieza
que me somete maniáticamente.
[...]

Partes peludas, bajo el vestido, que no tienen menos verdades que tu boca.
[...]
Mis partes están irritadas con fluidos verduscos
con tonos impresionistas
[...]
embriagado por sus propios olores [...]
las familias empobrecen
se repueblan se sintetizan
¿no es una teoría nerviosa de la historia?
Nuestro Tótem.
Defecamos con soltura y es el único motor intacto
se corona una era escatológica

LA CACA ES TAN PODEROSA COMO
UN PEQUEÑO COMPLEJO

La conexión con lo abyecto se extiende en ambas autoras a un diálogo con determinado espacios la tradición literaria en el que de nuevo coinciden. El epígrafe del *Cuerpo* está tomado de *Teatro de la crueldad* de Artaud, mientras que en *Noches de adrenalina* se dialoga implícitamente con "La búsqueda de la fecalidad", poema de *Para terminar con el juicio de dios*, con lo que se extiende la idea de una poesía que cuestione los límites de la representación subjetiva y la represión de los espacios corporales, pero bajo un imperativo agenciamiento de género. En ese sentido, Álvarez define *Cuerpo* como "grito, horror y viseras", mientras que Ollé apunta su "tentativa de plasmar la relación corporal de un personaje femenino complejo, en conflicto, real, más allá de la moral impuesta" (Forgues 1991:158), en un discurso que plantea la expresión del dolor y el cuerpo en conflicto como posibilidades de enfrentarse a la moral dominante.

La relación de *Cuerpo* con los planteamientos de Artaud puede percibirse también en la intención de representar un cuerpo en su materialidad y experimentar el lenguaje también desde su materialidad, más allá del campo del significado. Se busca un lenguaje que habite su carga física y se aleje de su función comunicativa. Se trata de "volver a las fuentes respiratorias, plásticas, activas del lenguaje, que

relacionen las palabras con los movimientos físicos que las han originado; que el aspecto lógico y discursivo de las palabras desaparezca ante su aspecto físico y afectivo, es decir, que las palabras sean oídas como elementos sonoros y no por lo que gramaticalmente quieren expresar” (Cuevas, 2006: 118). Álvarez explora tal carácter físico, fonético, no semántico, de las palabras, para representar un cuerpo que se distancia de las representaciones comunes que lo enmarcan.

Artaud planteaba que “nuestro cuerpo es tal por la incidencia del lenguaje sobre su superficie”. Álvarez se aproxima en distintos momentos del poemario a ese cuerpo distinto al representado por el lenguaje (el “cuerpo sin órganos”), y puede leerse un planteamiento cercano al concepto de metafísica en actividad de Artaud, en tanto que el cuerpo se presenta como una acceso a la vivencia del hecho poético (Depetris, 2004: 144), y la poesía es una experiencia encarnada.

Siguiendo el diálogo con Artaud, en el texto de Álvarez hay una teatralización del espacio hospitalario, en el que el cuerpo de la mujer y el hijo recién nacido, se oponen a la placidez del cuerpo materno:

llegaron ellos
nos levantamos de las camas
con el muñón todavía tibio
entre las piernas
la humedad de la placenta
ACHE I JOTA O
en el vidrio del retén
nos estrujamos
cortadas cosidas rígidas
segregando leche
por los ojos
oídos
hombros
cortadas cosidas dueñas
paradas en el pasillo para siempre
ACHE I JOTA O

Esta propuesta de textualización del cuerpo genera incomodidad en cierta crítica a la obra de Ollé y Álvarez, en la que se pondera una supuesta evolución de esos primeros textos hacia zonas en las que el cuerpo se delimitaría desde lugares menos problemáticos. El poeta Luis Felipe Belmonte señala que algo notable en la trayectoria poética de María Auxiliadora Álvarez, es que “el cuerpo deja de ser lugar de inmanencia para dar paso a su trascendencia. El cuerpo, que antes estaba encerrado y problematizado, en conflicto con el mundo, se va haciendo translúcido, tranquilo, contemplativo, abierto” (Belmonte, 2007). Difícilmente puede considerarse que en el poemario de Álvarez el cuerpo se presente como lugar de inmanencia, pues más bien resiste una serie de operaciones externas de violencia, desde otros cuerpos y desde el escenario en que se ve imbuido, que lo configuran.

Por su parte, Yolanda Westphalen, señala que Carmen Ollé, en los libros posteriores a *Noches de adrenalina*, “ha traspasado ya las angustias de su primer libro y se sumerge en un tibio recordar de sucesos, su voz ya no es fuego que se consume en su propio ardor” (Espejo, 2002). La propuesta de los primeros poemarios se ve entonces como un etapa que fue, por fortuna, superada, sin considerarse su fuerza transgresora ante ciertos regímenes de control de del cuerpo y la sexualidad.

Por las anteriores lecturas, me parece importante subrayar el poder de tales representaciones para dislocar un sistema que, aún cuando confina a las mujeres a su cuerpo, marca límites estrictos en las formas de experimentarlos.

2.3 Representaciones del cuerpo materno

El ejercicio de la maternidad supone la articulación del cuerpo en la cultura.
Silvia Tubert

*La pregunta por cómo han dado a luz las mujeres a lo largo de la historia
es una pregunta política.*
Adrienne Rich

En la cultura patriarcal la maternidad ha sido indiciada como uno de los principales atributos de la feminidad. Las construcciones discursivas sobre ella tienen que ver con la imposición del rol reproductivo a las mujeres y, por lo tanto, con la historia social y médica de sus cuerpos. Hablar del cuerpo materno es entonces considerar una serie de concepciones que construyen uno de los más naturalizados mandatos sociales dirigido hacia las mujeres.

El cumplimiento de la exigencia reproductiva hace que las mujeres adquieran una valoración positiva a partir de un reconocimiento de su cuerpo gestante, no obstante, el cuerpo de la mujer encinta es leído como una abstracción, sin que se consideren las experiencias particulares que pueden derivarse del embarazo y la crianza, en función de la historia personal de cada mujer o del contexto en que se experimenta.

Puede hablarse entonces de que la maternidad como institución, “cuyo objetivo es asegurar que ese potencial permanezca bajo el control masculino”, interfiere en la maternidad como experiencia, es decir, en la relación potencial de las mujeres con su capacidad de reproducción y con los hijos (Rich, 1996: 35).

En los textos analizados se despliegan representaciones del cuerpo materno y de la maternidad que convierten en problemática la idea de que esta es, de forma incuestionable, un espacio de realización para las mujeres. La experiencia es representada desde el conflicto, con lo que se aporta una mirada singular desde la

textualidad que la construye. En el contexto enunciativo de los poemarios, se discute el discurso hegemónico sobre la maternidad que la relaciona con estados como la plenitud-completud, la afirmación de la vida y la renuncia a la individualidad en pos del hijo.

María Auxiliadora Álvarez despliega una representación del cuerpo materno desde un lugar radicalmente opuesto a la idea de maternidad en sus vindicaciones positivas. Los textos que componen el poemario pueden leerse como una desmitificación del proceso físico de convertirse en madre, al haber soportado, en su confrontación con la institución médica, un ejercicio extremo de violencia. Y en esa representación-confrontación, el texto se desarrolla a partir de un gran oxímoron estructural, pues aquello que predomina en el espacio reconstruido son la violencia y la muerte.

En esta representación de la muerte en una sala de maternidad hay dos elementos que adquieren peso a partir de su reiteración: la pasividad a que la ha sido impuesta la mujer en trance de parto (la construcción de un cuerpo pasivo) y el ejercicio de violencia con toda su materialidad, su fisicidad (las huellas físicas y psíquicas que deja).

El poemario puede leerse entonces cómo una descripción minuciosa de esa pasividad impuesta. La posibilidad subversiva del cuerpo en trance de parto se da en el acto de nombrar, en la creación de una imagen elocuente de los alcances de la violencia recibida. A esa pasividad se opone la nominación de la experiencia valorando el lugar de denunciante y testigo, en una suerte de testimonio del hecho.

La poética de *Cuerpo* rompe con una idea de la gestación como esencialmente positiva y de "la maternidad como una función de carácter instintivo, arraigada en la estructura biológica de la mujer, independientemente de las circunstancias temporales y espaciales en las que tiene lugar" (Tubert, 1993:

56). Las formas en las que se impone la experiencia de parto encuadran una violencia diferenciada y el poemario deviene, a partir de tales operaciones textuales, en una crítica acerca de dicha violencia . A la circunstancia trágica de una mujer victimizada (y a la victimización como una condición impuesta a la feminidad), se contrapone una textualidad que responde a las prácticas del biopoder.

La nominación de la violencia de la que se ha sido objeto se da a partir de un lenguaje que hace uso de una violencia verbal manifiesta, en una apropiación (como ante un espejo) del lenguaje ofensivo como manifestación de la conciencia crítica del hecho. El texto con el que inicia el poemario es una declaración/denuncia de la violencia recibida, dirigida a un destinatario directo: la doctora.

hubiera podido reunirlo
el dinero doctora
vaca amarga castrada que me agrade
para tener mejor asistencia
su ojo más detenido
si el embarazo durara varios años
a medida que me hubiera ido inflamando
cada arcada
 cada pelo que cayese
cada estría
lo hubiera ido guardando
recordando
 su baba
bata blanca sanguinaria
porque yo trabajo mucho
vaca baba bata blanca corrosiva que me agrade
lo hubiera ido reuniendo
 desde niña
de haber tenido alguna pequeña inflamación
 que lo indicara
a medida que usted fuera estudiando
yo lo estuviera contando

abajo
al centro de mis cuclillas
donde ahora usted lo busca

su baba blanca castrada
no se le hubiera ensuciado
con mis fragmentos acuosos
hijo carnicero órgano semental
hubiera podido reunirlo
el dinero doctora
porque yo trabajo mucho
bata amarga vaca blanca

Cuerpo define una poética desde la rabia, sin atenuaciones o disimulos retóricos. En el poema se caracteriza ese sentido de inevitabilidad de lo que le ocurre a una mujer en tal contexto desde la conciencia de la injuria. Se evidencia, además del ejercicio de poder sustentado en la institución, la desigualdad por clase, a partir de la consideración de que en el trato recibido influye la falta de dinero, lo que coloca a la mujer en un doble lugar de vulneración. El texto suscribe también el ejercicio de violencia de una mujer sobre otra. La doctora, como parte de una estructura de poder, coacciona sobre otras mujeres, con lo que se exteriorizan los alcances de la violencia estructural. Ante ello, se responde con la violencia del lenguaje por medio de una reducción metonímica hacia quien está ejerciendo la violencia (bata blanca). La acumulación de léxico que posee una marca peyorativa puede leerse como una forma de desagravio a partir del ejercicio del insulto (vaca amarga/bata blanca/vaca amarga castrada que me agrede), como una forma de defensa.

Álvarez textualiza un cuerpo pasivo (en donde cobra importancia el origen de la palabra ("capaz de padecer", "sufrir", "aguantar") y exhibe esta pasividad como un acto de denuncia; se mueve entre nombrar el discurso sobre el cuerpo imputado desde afuera y proponer el texto poético como la realización de una experiencia subjetiva ante el ejercicio de poder:

actitud cotidiana
de hembra inteligente

en la posición de parto
que mantengo
acudo
reptil de espaldas
respondo
todos los timbres
grabaciones de hospital
que me requieren: puertas
teléfonos
bajantes de vasos sanitarios
rigurosa lealtad de sus llamadas
[...]

La pasividad es descrita con un lenguaje quirúrgico, sin casi la presencia de adjetivos. Se muestra entonces que, a partir de la situación impuesta, el marco de movimiento se presenta del todo restringido.

La construcción social en torno a la medicalización del parto visto como una condición patológica tiene que ver con tal pasividad impuesta a las mujeres.⁵³ Esta construcción estuvo ligada en su origen (durante la era victoriana) a nociones vinculadas con la definición de las mujeres como seres determinados y limitados por sus órganos y funciones sexuales, como seres enfermos o en el límite de la enfermedad, tanto física como psíquica, provocada por las mismas funciones y aparato reproductor que las definía. Los familiares o personas cercanas fueron poco a poco excluidos de la participación en el parto, mientras que las mujeres fueron anestesiadas y, por lo tanto, reducidas, relegadas corporalmente durante el proceso, mientras que el médico cobró un papel central (Erviti: 2010: 105). Nombrar la violencia desde la pasividad impuesta es una manera de cuestionar la subjetivación como víctima.

⁵³ En cuanto al la estancia pasiva de las mujeres en sus propios partos, algunos tratados médicos del siglo XVIII comenzaron a señalar que, debido a que las contracciones uterinas eran independientes de la voluntad de la parturienta, el papel de la madre dejaba de tener relevancia, al ser esta disociada de su cuerpo. La mujer, anulada su voluntad, debía dejarse guiar por el médico experto. Con ello se modificaba la experiencia femenina del parto evitando la movilidad de la mujer y reduciendo su posición a quedar postrada en la cama (García Galán, 2014: 116).

Es significativa la posición ante la violencia a partir de su reconstrucción dentro de un espacio que se vuelve escenográfico. Se propone la metáfora de la sala de parto como matadero-carnicería y en esta se escenifica un acto sádico contra las mujeres-reses, las mujeres-ganado, en un proceso en el que los cuerpos se vuelven desecho,⁵⁴ y el médico, que funge también como matarife, parece disfrutar ante el sufrimiento ajeno:

Sala de parto

MOSAICOS RESES CUCHILLOS

cocina que desuella sin anestesia porque su
dueño se lava con ella el órgano tibio por si
acaso cauteriza su conducto lácteo se ríe
cerebral enjuaga sus nervios sensitivos duerme

La identificación o relación del cuerpo de las mujeres con el espacio animal es una constante (vaca, yegua, gusanos, babosas, cerdas, etcétera). Al autonombrarse desde este campo semántico y desvanecerse las fronteras de la forma humana, el sujeto poético subvierte el orden de representación del cuerpo materno como símbolo de vida, como pilar material de la reproducción social, para dar paso a su transmutación en una corporalidad animal. La deshumanización deviene de la violencia experimentada.

La mezcla de lo humano con lo animal va unida a una enunciación de las partes del cuerpo de manera fragmentaria, articulada, además, a partir de adjetivos que denotan distintas atribuciones culturales sobre las mujeres:

⁵⁴ La idea del cuerpo como desecho ha sido desarrollada en el contexto latinoamericano por Rocío Silva Santisteban (2009) quien, partir del concepto de basurización simbólica, define una estructura de dominación sobre aquellos cuerpos que han sido contruidos como otros, que son vistos como animales, convertidos en un residuo de la sociedad, a partir de distintos procesos, entre ellos, la naturalización de la jerarquía sexual.

yegua abierta blanca me arrastro
torso que transita
y lengua

del tamaño del agua

cotidiana
servil
me derramo larga hervida
babosa familiar en la comida

pie
silla que me habita

olor que abro
de yegua muerta

hervida
blanca

horizontal

Asimismo, el léxico marcado semánticamente para señalar el cuerpo de las mujeres, para imprimir rastros cicatriciales, se emplea como evidencia del lenguaje alienante, en una toma de conciencia acerca de la reducción de sentidos bajo los que estas son definidas y nombradas:

el doctor dijo: APTAS
gargantas para quirófano
sala de canto
expedio de navajas y pianos
bisturí en alto
dirige
sangrientas peinadas ensayen
DUERMETE RUISEÑOR PE DACI
TO DE LUNA DUER METE CO
RAZON
Martes Jueves
de dos a tres
LA VISITA

salimos al pasillo
ubres aún inútiles
cerdas tranquilas
nos sentamos
várice
con várice

axila con antebrazo
axila
con antebrazo
vena
con
suero
y cantamos

Desde el conocimiento de una situación verbal impuesta, desde la nominación negativa (aptas / sangrientas peinadas / ubres aún inútiles / cerdas tranquilas), el cuerpo individual se constituye a partir de una colectividad. El sujeto que se observa siendo objeto de violencia, introduce un “nosotras” para potenciar la denuncia. El sujeto actúa según lo espera la autoridad hospitalaria. En el texto se cuestiona la naturalidad del espacio, en el que el juego de relaciones implica la necesidad de medir cada uno de los actos como defensa ante la violencia externa. Dentro del discurso peyorativo, que expone la percepción externa, se introduce otro registro del lenguaje, una canción de cuna. Sin embargo, la fragmentación de las palabras denota la dificultad de reconstruirse con un lenguaje distinto. Hay entonces en *Cuerpo* un ámbito textual sustentado, por un lado, en el peso del lenguaje social (alienante del cuerpo y sus expresiones) y por otro en la voz singularizada que reconstruye y transfigura la experiencia.

La presencia dominante del médico confrontado a las mujeres es una constante. El sujeto poético se expresa en una reiterada oposición a la figura del médico, quien posee el monopolio del ejercicio de la violencia. De ello también se es consciente:

usted nunca ha parido
no conoce
el filo de los machetes
no ha sentido
las culebras de río
nunca ha bailado

reducida. Las mujeres que habitan el hospital pierden, como en el espacio carcelario, el derecho a ser nombradas y son asociadas con números:

SIETE-DOCE-CINCO

es su número
abdomen [...]

su náusea la ubicación de su

SIETE-DOCE-CINCO

vaso sanguíneo luego

usted deberá guardar las jeringas y las sondas de los estudiantes en sus coyunturas

para

la próxima visita

agáchese

apriétese

córtese las uñas de los

pies las que sepan

escribir

no rayen las

paredes ni las sábanas

ni rasguen los colchones con navajas

para esconder comida

que se pudre

que después se llena de gusanos

los dedos y los genitales del doctor

cardenal teniente coronel

voltéese una aguja por cada

El ejercicio del poder se hiperboliza a partir de la identificación del doctor con otras figuras patriarcales de instituciones represivas como la iglesia o el ejército (cardenal / teniente coronel), para insistir en la denuncia de que la violencia no proviene de un acto individual sino de un sistema biopolítico. Desde la evidencia de la manipulación corporal de los médicos hacia las parturientas, los textos de *Cuerpo* subvierten el discurso atribuido en el que el sufrimiento femenino y el dolor son reivindicativos. La experiencia ligada al dolor se verbaliza, no como algo inevitable que debe ser soportado, sino como una acción infringida que es evidenciada.

Al analizar el trance de parto, Adrienne Rich apunta cómo es que, en función de la ideología dominante en torno al género, el parto suele reducirse a la etiqueta

de dolor (1996: 249). Esta aplicación indiscriminada de lo que se debe sentir durante el parto anula su capacidad para experimentar la complejidad que el proceso puede otorgar, puesto que se regulariza la vivencia para todas las mujeres:

La identificación de feminidad y sufrimiento ha estado unida al concepto de la maternidad como destino. La idea de la inevitabilidad del sufrimiento pasivo de la mujer se ha presentado a lo largo de la historia con diferentes características, como la asociación de pasividad y masoquismo identificada con la feminidad "normal". Asimismo, el patriarcado enseñó a la mujer en trance de parto que su sufrimiento y su dolor tenían un propósito, que era el propósito de su existencia, pues la nueva vida que ella hacía posible era valiosa, y su valor como mujer dependía de este nacimiento. (Rich: 1996: 239).

Más allá de la descripción del dolor en *Cuerpo* se trabaja con la apelación al dolor como una posibilidad de testimoniar. A partir de esa posición se abre una ventana a la configuración institucional de la maternidad en Latinoamérica y a cómo el hospital público funciona como un organismo de alienación de la experiencia de gestación y parto, y evidencia cómo la posibilidad de participar activamente en el proceso, o de configurarlo conceptual y emotivamente bajo parámetros subjetivos, es negada.

En otros momentos, hay también una posición crítica ante la idea de complementariedad y unión no conflictiva entre el cuerpo de la madre y el de la hija. La estabilidad del cuerpo materno suele simbolizarse a partir de su propia anulación, de la renuncia a la individualidad, en una unión sin quiebres con el hijo. Álvarez trabaja sobre una disociación intensa entre ambos cuerpos:

ella me abre las piernas
desde el piso
trata de ascender
y no la dejo que ahí no hay nada
se cerró la puerta
se acabó la casa
ella quiere devolverse
por las tardes

se me para entre los pies
calva y caliente y no entiende
que la aparto
que esa puerta se acabó
que no se puede

entrar ya ni salir
ni decidirla
(...)

Tal separación significa que no hay una afectividad innata, "natural", en el que se exige a las mujeres la renuncia del cuerpo como entidad individual y se ejecuta la obligación de compenetración con la hija, para, a partir de tal supuesto, configurarse como un sujeto pleno. La concepción dominante de la maternidad "supone que esta existe previamente al proceso biológico y así crea el mito de que toda mujer no sólo es madre en potencia, sino que es madre en deseo y necesidad" (Ferro, 1991: 61). Se atribuyen a la madre una serie de cualidades como bondad, generosidad, entrega, renuncia, tolerancia que se convencionalizan como verdades y que se generalizan a la mujer (96), y por lo tanto, operan como violencia, en una ruptura entre la vida privada y pública. El sujeto poético de *Cuerpo* se revela ante la exigencia de simbiosis con el hijo e intenta, a partir de la afirmación, recuperar el cuerpo como un espacio propio. En consonancia con lo planteado por Luce Irigaray, "para establecer o prolongar las relaciones consigo misma y con el otro es indispensable disponer de un espacio. A menudo, las mujeres quedan reducidas a los espacios internos de su matriz o de su sexo, en la medida en que éstos son útiles para la procreación y el deseo de los hombres. Disponer de un espacio exterior propio es condición para experimentar su condición de sujetos libres y autónomos" (Irigaray, 1992: 46). La disociación de la hija después del parto, la lectura de su cuerpo y el de la hija como espacios autónomos es, entonces, una afirmación de autonomía.

Puede considerarse entonces que uno de los proyectos implícitos en *Cuerpo* es lograr la capacidad de autodesignación y la adquisición de distancia crítica ante las emociones experimentadas, así como recontextualizar las formas externas en que se nombra y representa el cuerpo de las mujeres. Puede delimitarse dentro de “aquellas producciones que, partiendo muchas veces de subalternidad social, entregan un perfil literario diferente, un descubrimiento del propio sujeto, consciente de las operaciones estéticas y sociales que elabora” (Russotto, 2004: 64).

En la propuesta de Carmen Berenguer el cuerpo materno también es representado lejos de sus concepciones más tradicionales. En *A media asta* la maternidad es dibujada como una zona contingente que se va construyendo a partir de distintas experiencias.

Berenguer desarrolla imágenes del cuerpo materno no pasivo, vinculado con el goce físico que otorga la vivencia, o bien, introducido en un discurso crítico de la construcción nacional o de la tradición nacionalista que emplea la metáfora de la patria como madre.

La primera parte de poemario, “Lamentación”, es una cita bíblica que presenta una relación de oposición con el cuerpo de la madre: “Por qué no me mató en el vientre y mi madre me hubiera sido mi sepulcro (Jeremías 20: 17)”.⁵⁵ Se inicia entonces con una deserción de la vida como un punto de partida para reconocer la violencia sobre los cuerpos de las mujeres que será representada a lo largo del texto.

Berenguer se opone a una delimitación tradicional de la maternidad y la cuestiona a partir de una voz que la desmitifica y en la que la relación corporal entre madre-hijo se aparta también de la totalización y la unión plena de una con otro.

⁵⁵ Todas las referencias a *A media asta* corresponden a la edición de Cuarto Propio, de 1988.

En el poemario se plantea una suerte de ruptura del vínculo jerárquico madre-hijo(a). En el proceso de enunciación, se representa una “diálogo” entre ambos, con el que se abre una posibilidad de relacionar los cuerpos de otra manera, asumiéndose una conciencia distinta de una en el otro:

Yo te tuve un hijo
y le lavé su ungüento en su ala crecida
yo te tuve eras mío y te me lamías
como rosa de invierno
yo gozo y ese fue el placer
que en mí te dormías
y ahora proclamas que ya te me fuiste
a la guerra extinguida
ojo aventurero
wide angle la marca ayyyy
qué seré roja mía qué seré
si la tierra dentro o el hablar la era

La inestabilidad en los pronombres posesivos funciona como una marca de que en la experiencia del parto intervienen los dos cuerpos; con ello se integra también al hijo en la vivencia y se enuncian distintas intensidades y temporalidades bajo las que se configura la experiencia.

En tal cuestionamiento de la jerarquía relacional entre madre e hija se manifiesta la posibilidad de empatía entre ambas y, por lo tanto, la multiplicación de la experiencia vital entre ellas, al compartir la condición de ser mujeres en un espacio opresivo:

Todos me miran y dicen: La Carmen tiene una hija
La hija es hija de la hija de la hija
quien dulcea el pequeño desvelo
de veintiuna noches sagradas en las que las dos perdidas
nos fuimos en la línea intransitable
Aquél que se atreva a seguimos: están las cruces
esperando

Como se mencionó antes, una de las representaciones significativas de lo materno en el texto de Berenguer tiene que ver con la metáfora de la patria como madre, desde una posición crítica. La idea de la patria como madre fue empleada por la dictadura, que “buscó cohesionar el núcleo ideológico de la familia al identificar —doctrinariamente— a la Mujer con la Patria como símbolo nacional de garantía y continuidad de orden, mientras disgregaba los contornos físicos y corporales del territorio familiar al someter a seres y parentescos a la violencia de su represión homicida” (Richard, 1998: 200).

En la tercera parte del poemario, “Fragmentos de Raimunda”, en la voz de Raimunda se presenta a un sujeto desarticulado y desvinculado de una patria protectora. La maternidad de Raimunda se ejerce desde el espacio de violencia y se confronta con este:

La parí y me parió la hice y la deshice de mí
y con mi lengua lavé su cuerpo ensangrentado de mí
Mi lengua te negó cien veces y hecha
añicos la colgué para la noche “arru rú” (51)
[...]
rasuran mi vientre y pujo con fuerza
este dolor de parirte revolcándome en este placer convulsiono.

Berenguer también propone un contrapunto entre la voz de la madre y la de la hija, en procesos enunciativos complementarios. Desde un espacio alucinado que parece extraerse del sueño, desarrolla elementos que simbolizan la oscuridad de la patria tomada. La hija llama a la madre y describe una escenografía oscura:

Madre soñé que te ibas por el precipicio
ayyy como estuco me pego a la pared ahhh
el gato pronto a desgarrarme madre el muro (46)

Al alba soñé que vomitaba murciélagos y lombrices
madre
soñaba que una espada me seguía
madre Entonces me acosté a su lado y ungué mi
cuerpo y ungué su cuerpo para despegarme las entrañas
mordí esta atadura acariciando esta prenda tan fina
mordí mis manos en su espalda hasta espejear la Última
luz

Madre escuchas mi música
Me escuchas en sueños
Me has visto desaparecer
Me viste partir
Me sentiste

La hija se une a la madre y enuncia lo visceral e impetuoso de la relación, en un vínculo que rompe las delimitaciones relacionales socialmente establecidas y que se desarrolla es un espacio más horizontal.

Carmen Ollé presenta también, en momentos puntales del texto, una visión conflictiva de la maternidad. En *Noches de adrenalina* las imágenes sobre la maternidad aparecen sucintamente, insertadas en la narrativa de la necesidad de recomponer el espacio creativo ante la responsabilidad de las tareas domésticas y de cuidados, en una reflexión sobre la compaginación de la escritura y la carga familiar. Ollé plantea entonces las tensiones que se generan entre el ejercicio de la escritura y la maternidad (“la fatiga de desaguar tanto excremento de niño / que ya no produce náuseas /extremo del hábito”).

Por otro lado, también se representa a la madre como transmisora de los valores morales que serán puestos en cuestión a lo largo del poemario (“He olvidado a mi madre en la cápsula que me parece hoy la pubertad y el lecho donde recostándose a mí mostraba preocupada el algodón limpio”). En ese sentido, las ideas sobre la limpieza moral y la represión de la sexualidad están identificadas con

la figura materna y con su influencia en las temporalidades de la infancia y la adolescencia.

Las representaciones del cuerpo materno en los textos funcionan como una posibilidad para abrir los márgenes desde los cuales se concibe la maternidad. Dan presencia a los marcos de la violencia ejercida sobre los cuerpos de las mujeres, mostrando la contradicción entre la imagen de la madre valorada socialmente como pilar de la estructura social familiar y la negación u ocultamiento de la realidad material de la experiencia y de su multiplicidad.

3. Enunciación poética y construcción de subjetividades

La poesía como pulsión imaginaria e inventiva de ficciones fallidas, equívocas, erráticas y disruptivas de los procesos escriturales de normalización puede funcionar como una potente maniobra de subversión epistémica y política.
valeria flores

La forma en la que se construyen textualmente distintos sujetos femeninos en los poemarios, en relación estrecha con el proceso de enunciación, así como las maneras en las que se ponen en juego distintas subjetividades en los textos, invitan a reflexionar en torno a cómo el sujeto poético se ha conceptualizado desde la teoría literaria como reflejo autoral, voz, mecanismo textual o elemento ficcional que podría ser equiparado con un personaje, pero sin considerarse, en el trayecto histórico por el que ha transitado el concepto, la marca de género impresa en este como algo de especial relevancia.

Dentro del campo del análisis poético, el estatus del sujeto que enuncia ha atravesado por distintas conceptualizaciones a lo largo de la historia, que van de la identificación entre el poeta como sujeto empírico y el sujeto poético, paradigma sostenido hasta el Romanticismo, a un claro distanciamiento entre estas dos entidades, a la luz de las experiencias poéticas del siglo XX, al cuestionarse el estatuto biográfico del yo en el poema. Así, el sujeto poético llegó a considerarse un constructo simbólico en el que el autor se veía reflejado (Bousoño, 1981: 85), o bien, un mecanismo textual o una construcción ficcional, equiparable con un personaje (Combe, 1999:129).

Me interesa reflexionar en torno a la ruptura en la consideración del rol tradicional del sujeto poético como equiparable al poeta, derivada de la poesía de vanguardia, al considerarse que a partir de este contexto “la figura de poeta deja de ser correlacionable con la posición enunciativa autoral. El yo deja de ser una

entidad psicológica para convertirse en un mecanismo textual, como cualquier otro de los mecanismos retóricos del texto” (Pozuelo Yvancos, 1992: 12). El poeta no es entonces relevante en tanto constructor de un discurso, sino que opera como un ente externo al espacio representacional del texto. El sujeto poético se define como una estrategia textual más dentro de un conjunto de rasgos, tales como los márgenes o la presencia de determinadas estructuras fonéticas, semánticas y sintácticas.

Esta posición con respecto al sujeto poético atenúa la relevancia del contexto de enunciación y se coloca en el lugar desde el que el poema “ha sido tratado sólo como lenguaje (como código) y no como discurso, esto es, el lenguaje en toda su densidad material, no como envoltorio de las ideas sino como constitutivo de estas” (Eagleton, 2010: 10). Las lecturas que relacionaban al autor con el sujeto poético fueron calificadas como inocentes, en favor de una supuesta autonomía textual minimizando las posibilidades expresivas derivadas de la relación biográfica con dicho elemento.

Considero que, en los textos analizados, el proceso de enunciación poética es nodal, pues implica la configuración textual de sujetos y subjetividades diversas. La separación tajante entre la mujer poeta que escribe y que desea traducir, aunque sea de forma contingente, ciertas experiencias por medio del lenguaje poético, desdibuja la posibilidad de que esta asuma una posición de sujeto desde el texto. El distanciamiento radical de la identidad psicológica de quien escribe me parece problemático en estos casos, pues hay una reflexión explícita de las poetisas en torno a la proveniencia de los textos de momentos significativos en sus narrativas vitales.

Cabe entonces cuestionar la figura del sujeto poético como una construcción desde la que se transmiten contenidos emocionales e intelectuales que pasan por lo masculino-universal —a partir del que se busca una expresión estética

autónoma—, en consonancia con la noción de que la poesía es una forma de expresión transhistórica y no un discurso que adquiere sentido de manera contextual.

Si uno de los objetivos de la crítica literaria feminista es cuestionar la supuesta universalidad de la literatura, importa subrayar la necesidad de otorgarle cuerpo, historia y contexto a esta instancia. Así, en los procesos de representación de sujetos y subjetividades femeninas diversas en los poemarios se hace evidente el peso cultural y social del género, que imprime huellas. Sin dejar de tomar en cuenta que el texto no puede ser visto solo como una representación diáfana de las vivencias de quien escribe, la consideración de que desde el proceso de enunciación poética hay una relación con el yo corporizado que concibe el texto — y de ahí que en la representación de sujetos generizados exista la presencia de lo psíquico, lo lingüístico, lo social, lo histórico y lo emocional— ayudará a la inmersión en las posibilidades críticas de los textos. Asimismo, el diálogo con los planteamientos en torno a la construcción de subjetividades⁵⁶ o identidades femeninas desde la literatura que ha hecho la crítica literaria feminista es relevante para revisar el proceso de enunciación en los poemarios.

Me interesa entonces ensayar en este capítulo respuestas a preguntas como ¿quién y cómo habla en el poema? ¿Quién enuncia? ¿Cómo se relaciona el proceso de enunciación con una posición crítica hacia los discursos impuestos sobre la feminidad? ¿Cómo el proceso de enunciación puede generar representaciones

⁵⁶ Considero relevantes los elementos que Gisela Ecker examina al hablar de la subjetividad en las expresiones artísticas de mujeres: “Hay que observar la subjetividad como un compuesto de lo que se expresa a través del orden simbólico y de lo que se origina en la experiencia pre edípica y pre verbal, y en el que el inconsciente emerge a través de las brechas y fisuras de lo que se expresa en el lenguaje. El arte es un campo privilegiado en el que se ha estudiado al sujeto *in progress* y, además, ha sido considerado como el campo principal en que tales brechas del orden simbólico pueden producirse con mayor probabilidad. (...) Lo imaginario es el reino interno donde todas estas contradicciones pueden encontrar su expresión más plenamente que en ningún otro contexto social” (1986, 22).

subversivas, singularizadas, de sujetos femeninos diversos? ¿Cómo se configura el contexto latinoamericano a partir del proceso de enunciación?

3.1 Voz poética, enunciación y materia autobiográfica

En los poemarios estudiados, el punto de partida para construir un “yo” que enuncia tiene que ver, para las poetas, con la proyección de experiencias particulares en los textos. Lo autobiográfico tiene relevancia, pues es materia detonante para la conformación de distintos sujetos textuales. Las autoras hacen explícito el significado de lo vivido en la conformación de sus propuestas. María Auxiliadora Álvarez ha explicado lo que implicó la escritura del poemario:

Cuerpo representó un registro de adquisición de mundo o concientización del mundo particular, pero plural, que me tocó vivir. Escribí *cuerpo* a los 24 años. Este libro, que es grito, horror y vísceras nace de una estancia en un hospital público de Venezuela, la mayor maternidad del país, que irónicamente lleva el nombre de la madre de Simón Bolívar, Concepción Palacios. Digo irónicamente porque creo que si la señora Palacios hubiera intentado dar a luz a su hijo en esta maternidad, tal vez no hubiera habido independencia para Venezuela, ni para Colombia, Perú, Ecuador o Bolivia. Vi a muchas mujeres y sus hijos morir, o los vi sobrevivir a unos y otros en condiciones infrahumanas.

En otra entrevista, Álvarez señala que la escritura de *Cuerpo* parte de una necesidad de reconstruir la experiencia vivida: “No es que oí y relaté sino que también viví” (Menna, 2008). De ahí que la construcción subjetiva en el poemario, la relevancia de lo corporal, se origine en lo que implica ser objeto, en primera persona, de un ejercicio de violencia. Carmen Ollé señala también el lugar desde el cual parte la escritura de *Noches de adrenalina*:

Yo estaba en España [...] contagiándome del fervor feminista y leyendo a otros escritores, sobre todo narradores. Tuve la idea de analizar mi vida pasada, empecé a

pensar en lo que habían sido treinta años que me parecían un poco caóticos, borrosos, y quise aprehender el pasado a través de la escritura (Forgues, 1991: 155).

El texto echa mano entonces de la experiencia vital, de múltiples reflexiones literarias y filosóficas (que no están desvinculadas en absoluto de tal experiencia) y de una mirada retrospectiva hacia el pasado —con la carga autorreflexiva que ello implica—, y entraña entonces el camino por medio del que Ollé da estructura a un yo que se le presenta desdibujado e inaprensible. La autora encuentra, asimismo, una forma expresiva que se acerca a su experiencia.

Por su parte, Carmen Berenguer cuenta que *A media asta* surgió de la situación de vivir en dictadura y de relacionar esta experiencia con otros momentos en los que fue objeto de opresiones diversas. Ante el juicio de la crítica de por qué, a diferencia de sus dos libros anteriores, éste se volvía opaco, sin que pudiera identificarse un referente de la realidad concreto, una voz estable, o un sujeto de la enunciación reconocible (cfr. Silva, 2009), Berenguer niega tal ocultamiento y asume una relación del texto con su historia personal, ligada a las distintas opresiones experimentadas por ser mujer. También, como en el caso de Ollé, importan los vínculos con el pasado y la elaboración de un ejercicio retrospectivo (Berenguer, 2004: 43). El contexto de enunciación relacionado con lo autobiográfico es determinante en los tres casos, pues las huellas del espacio hospitalario, habitar la extranjería como una mujer latinoamericana en Europa o los límites impuestos en el cuerpo de las mujeres por sus condiciones históricas y por régimen dictatorial, delimitan las formas en las que se emite el discurso poético.

Susana Thénon señala, asimismo, no un sustrato propiamente autobiográfico en la construcción de *Ova completa*, pero sí la importancia de un trayecto personal en el que logra traspasar las fronteras de la autocensura para acceder a formas expresivas más cercanas a su deseo, y en las que la vivencia del lenguaje no se encuentra desligado de lo personal:

Yo escribo así desde mis propios orígenes. He rastreado entre mis borradores y he descubierto infinidad de poemas como los de ahora. ¿Por qué no se publicaron? ¿Qué pasó? Supongo que miopía y una dosis masiva de educación castrante. [...] Empecé a comprender que sólo había dedicado mis afanes a un aspecto de la creación, en desmedro de muchos otros que se encontraban relegados y hasta diría que asfixiados en mí. Me enfrentaba a una demolición para dar lugar a todo lo que de mí no había encontrado aún su espacio (Thénon, 1983 [2001]: 221).

El fundamento autobiográfico de las autoras interesa entonces no en tanto suma de anécdotas, sino como vía para situar el contexto desde el que parte la enunciación poética, y desde el que se generan determinadas subjetividades en los textos. También, para observar cómo en este proceso lo autobiográfico actúa con otros elementos para crear representaciones singulares de mujeres, más allá de las feminidades culturalmente impuestas.

La reflexión de Dominique Combe en torno al sujeto poético se ajusta a los fines de este análisis, pues delimita los distintos niveles que en los que opera; recupera lo llamado "extratextual", lo autobiográfico sin negar las posibilidades inventivas, y subraya el peso de lo expresivo:

Lejos de excluirse, la ficción y la realidad se favorecen mutuamente [...] Conviene entonces relativizar la polaridad establecida por la crítica entre el sujeto empírico y el sujeto poético, entre la autobiografía y la ficción, entre la verdad y la poesía, no solamente porque todo discurso referencial comporta una parte de invención o de imaginación que se acerca a la ficción sino sobre todo también porque la ficción es también un instrumento heurístico, de ningún modo incompatible con la exigencia de realidad. Más que inscribir las obras en categorías genéricas "fijistas" como autobiografía y ficción y oponer *sub especie aeternitatis* un yo poético a un yo autobiográfico, sin duda sería razonable abordar el problema desde un punto de vista dinámico, como un proceso, una transformación, o mejor aún, un juego. Así, el sujeto poético podría aparecer como un sujeto autobiográfico ficcionalizado o en vías de ficcionalización, y recíprocamente, como un sujeto ficticio que se reinscribe en la realidad empírica. (Combe, 1999: 145).

Aun cuando en el proceso de enunciación poética los sujetos representados se configuren en el texto como distintas posibilidades de ordenamiento verbal, al no desubjetivar esa instancia, no puede omitirse que no todo contexto de

enunciación poética parte de las mismas circunstancias. Recuperar el lugar de esa enunciación es provechoso para observar la conformación de voces en la poesía desde distintos puntos de vista, y no sólo a partir de la revisión de toda subjetividad desde un carácter exclusivamente verbal. Al afirmar la dimensión autobiográfica se descubren ciertas intenciones y alcances en la imputación de la violencia encarnada contra las mujeres y en la búsqueda por construir un lenguaje genéricamente diferenciado.

Sidonie Smith (1996) analiza cómo la autobiografía, como género formal, suele legitimar una noción liberal del yo, pues involucra la estabilización de un sujeto en el presente a partir de la reconstrucción acotada y coherente de sus experiencias pasadas. El género tiende a construir así la imagen de un yo masculino sólido en su vida pública. En el caso de las mujeres escritoras, la textualidad autobiográfica se ha desplazado a obras que no necesariamente son "autobiografías" en el sentido más canónico, sino que se encuentra en diarios, memorias, cartas o testimonios, es decir, textos que no buscan presentar un sujeto estable sino múltiple, como es el caso de las expresiones poéticas aquí analizadas. Asimismo, al no cumplirse el distanciamiento del sujeto autobiográfico con el espacio textual se transgreden las expectativas culturales que pesan sobre las mujeres (1996, 94).

La expresión autobiográfica en las mujeres escritoras revela, según Smith, "más sobre el momento presente de su autoexperiencia que sobre su pasado [y] muestra el modo en que la autobiógrafa se sitúa a sí misma y a su historia en relación con las ideologías culturales y los modelos de identidad" (97). Lo autobiográfico abonaría a un proceso de autointerpretación, en el que el resultado textual implica una mediación de lo personal con lo social.

El sujeto poético se presenta entonces como una entidad verbal a la vez que una entidad psicológica, histórica y social. Los mecanismos textuales empleados por las autoras le otorgan materialidad a su experiencia.

Como lo mencioné antes, al poner en cuestión la consideración del sujeto poético como un mecanismo textual que funcionaría como cualquiera de las otras estrategias retóricas del poema, deseo resaltar la importancia, en determinados contextos, de que la enunciación poética puede implicar la cimentación o proyección de sujetos que ha encontrado dificultades para afirmarse y, al mismo tiempo, de no desvincular el concepto de experiencia de la práctica de escritura. Esto es, tener en cuenta las huellas de una dimensión extratextual y considerar al sujeto tanto como productor de discursos como traductor de universos experienciales y sensibles. Al tener como referente el lugar desde el que parte la escritura, el lenguaje poético se acerca a las realidades y las corporalidades de los sujetos que emiten ese discurso, así como a los lectores del mismo.

3.2 Construcción de subjetividades

Sujeto: subjetivación misma de un sistema de discurso. Subjetivación máxima del lenguaje, en la que necesariamente está en juego una ética y una política. Sujeto que muestra su historicidad y que es transformador del discurso. El sujeto en el poema es la subjetivación del lenguaje.

Henri Meschonic

El problema de las mujeres por identificarse en una posición de sujeto es relevante, por ser este uno de los lugares que le han sido socialmente negados. El ejercicio literario podría ser un medio para lograr esa identificación, lo que estaría implícito en el proceso de enunciación:

Mientras para el hombre la identificación con la posición de sujeto es inmediata y ya inscrita en el discurso, para la mujer está obstaculizada, no por una imposibilidad ontológica, sino por una concreta imposición histórica, que ha hecho de una de las posibles formas de subjetividad, la masculina, la forma universal, y ha expulsado de su discurso la diferencia, por lo tanto, para las mujeres el problema del lenguaje estará siempre conectado con la posibilidad de definirse como sujetos (Violi: 1991, 195).

En los poemarios pueden observarse distintas posiciones desde las que se construyen sujetos. Se trata de espacios dinámicos y en los que se presentan formas varias de posicionarse. En el desarrollo de los textos no hay un yo identificable de manera continua e inalterable y que se presente con un discurso sobre sí claro y homogéneo.

Ante estas características, cabe revisar las posiciones que dentro de la crítica literaria feminista se han desarrollado para pensar la representación de distintos sujetos femeninos en los textos literarios. Por un lado, la vertiente derivada de la primera tradición norteamericana, considera importante que desde los textos sean caracterizados sujetos femeninos fuertes que permitan generar nuevas imágenes de las mujeres, más allá de las concebidas desde los textos masculinos, que estarían reflejando prístinamente el sistema de opresión sexual.⁵⁷ Esos nuevos sujetos representados deberían, además, asumir una posición clara con respecto a la crítica sexo-genérica que emiten; manifestarse sin ambigüedades, con lo que se delimita una concepción de la literatura como reflejo llano de la realidad. Se valora en los textos literarios de mujeres "la aportación de nuevas imágenes de mujer que tiendan hacia la autonomía y el recorrido de estas hacia una nueva construcción social en la que el sistema sexo-género sea modificado, espejo para la mujer para

⁵⁷ Esta aproximación tiene como uno de sus primeros referentes la obra *Política sexual* (1970), de Kate Millet, en cuya tercera sección la autora analiza las imágenes sexistas de mujeres presentes en novelas de Norman Mailer, Henry Miller y D. H. Lawrence. La crítica en torno a esta obra ha señalado que uno de sus problemas es que se basa estrictamente en un análisis de contenido y que la ambigüedad y la contradicción como potencias del lenguaje están borradas, por lo que, por momentos, asume una visión muy cerrada del problema sexual.

recrear su imagen y reconstruirla" (Meza, 2000: 30). Por otro lado, la literatura ofrecería "la posibilidad de vaciar el espejo de las imágenes masculinas y llenarlo con otras que permitan a la mujer posar la mirada sobre ella misma y sobre las otras mujeres. Este reflejo podría facilitar el camino hacia la adquisición de una conciencia crítica de sí" (93). La literatura se considera así un territorio en el cual buscar y encontrar información coherente sobre nuevos "modelos" de feminidad.

Por otro lado, existe la vertiente de la crítica literaria feminista emparentada con el posestructuralismo cuestiona la relación directa, sin mediaciones, del texto con la realidad, y complejiza la idea de representación subjetiva en los textos. El conflicto se presentaría al considerar la posibilidad de habitar literariamente un "afuera" del sistema patriarcal, y caracterizar un sujeto libre de todos los significados culturales que le han sido impuestos. La literatura no se considera un espejo, sino un espacio en el que se generan procesos significantes a partir de los cuales aparecen nuevas subjetividades, pero no enmarcadas en un sistema de valor que considera la corrección o incorrección de las representaciones:

La mujer está a la vez involucrada y excluida en el orden masculino. Para la autoconciencia de la mujer esto significa verse viendo que es vista y cómo es vista [...] Un texto, mientras la autora viva en una cultura patriarcal, nunca presentará solamente la imagen dominante de la mujer ni solamente la de la "nueva mujer" [...] La publicación de la subjetividad de una mujer tampoco equivale a su liberación [...] La protesta femenina se puede desatar sólo cuando las experiencias subjetivas contradictorias de las mujeres se puedan incluir, sin tener que ser transferidas a una solución plausible y realista dentro del marco de un texto / argumento. (Weigel, 1986: 79-81).

Es esta segunda vertiente —que ha sido repensada y empleada por distintas críticas latinoamericanas para analizar textos escritos por mujeres en el continente— la que funciona para aproximarnos a los textos de Álvarez, Ollé, Thénon, Berenguer y Bracho, pues el lugar desde el que se enuncia y a partir del que se construyen subjetividades no puede ser fácilmente encuadrado. Como se apuntó antes, en los poemarios que me ocupan se percibe la delimitación de sujetos múltiples y

mutaciones en la representación a lo largo de los textos. En ellos son visibles posiciones críticas ante los discursos hegemónicos acerca de la feminidad, pero también contradicciones y espacios de la conciencia fisurados, que difícilmente pueden asumirse como ejemplos o espejos. Revisaré a continuación el proceso de enunciación y la construcción de sujetos en los distintos poemarios, para ahondar en esta percepción de diversidad.

En *Cuerpo*, en el proceso de enunciación se configuran distintos sujetos y cambios constantes del punto de vista. En el primer texto del poemario, citado con anterioridad, se manifiesta un sujeto femenino que se descubre en oposición al espacio hospitalario que ha infringido violencia sobre éste. La estrategia es un enfrentamiento directo a la figura de poder:

hubiera podido reunirlo
el dinero doctora
vaca amarga castrada que me agrade
para tener mejor asistencia
su ojo más detenido
si el embarazo durara varios años
a medida que me hubiera ido inflamando
cada arcada
 cada pelo que cayese
cada estría
lo hubiera ido guardando
[...]

Esta misma posición es visible en otros poemas, en los que se presenta la declaración de un sujeto femenino que sostiene una posición de denuncia, a partir de una relación muy estrecha con el espacio. En el tránsito por el espacio, este sujeto pasa de exteriorizar un discurso articulado a manifestarse a partir de fragmentos discursivos; de reconocer su posición de vulnerabilidad y la de otras mujeres, a observar distanciada el espectáculo de lo grotesco que se impone ("¿de quién son estas membranas que cuelgan?").

En otros momentos, el sujeto enuncia, como reclamo, la desigualdad en el proceso de crianza, en una interpelación hacia el padre de la hija recién nacida, quien no es percibido como compañero, sino como quien aprovecha sus privilegios en las tareas de cuidado:

es injusto
que duermas
mientras nosotras
táctiles buscamos
 la ropa
el pezón oscuro mojado el hueco
es injusto
que en el cuerpo
 no contengas alimentos
 que no tengas
 várices en las piernas
 ramas negras
que te vayas
y nosotras nos quedemos

En el desarrollo del texto la posición de este sujeto femenino cambia y por momentos quien enuncia es la hija recién parida, que describe la relación con el cuerpo de la madre desde un espacio conflictivo:

mamá es un animal negro
manso
extenso
huele
a aguas estancadas
cría
batracios dulces
en las encías
no come
no duerme
no ríe
es un espacio oscuro
que recorro con la lengua
y me sabe a semen
a sangre
a agua de renacuajo [...]

Por otro lado, la contraparte de la posición activa de denuncia antes señalada se da en la aparición de un sujeto que nombra la imposibilidad de acción, la inmovilidad experimentada, la asunción de la situación de violencia recibida como observadora, y que muestra la mirada externa de los otros sobre el propio cuerpo y el de otras mujeres en trance de parto, con lo que se ocupa el lenguaje de la ofensa para hacer evidentes sus implicaciones psíquicas y corporales.

En el texto se muestra entonces un sujeto alejado de las representaciones habituales de la maternidad como espacio nutricional, en conexión con la vida y que da fuerza a las mujeres ("nos levantamos con el muñón todavía tibio entre las piernas / produciendo toda la tarde y todo el hijo de que se es capaz"). El proceso de enunciación delimita el trayecto de un sujeto por una experiencia extrema de violencia.

Los múltiples sujetos poéticos configuran así una dimensión activa; la voz delimita un espacio de tensión con el entorno hospitalario y establece, al mismo tiempo, relaciones entre la experiencia y el lenguaje poético para instaurar esa posición del yo negada como un momento de autodefinición.

La construcción de un espacio enunciativo marcado por la violencia del contexto está también presente en *A media asta*. En el poemario, los sujetos que enuncian no son estables. Se trata de sujetos femeninos plurales que transitan por distintos momentos de la historia chilena, desde la conquista, y que igualmente describen y denuncian la violencia y exclusión de la que han sido objeto las mujeres.

El discurso poético transcurre por momentos desde una voz que no parece estar vinculada con un sujeto concreto, exteriorizada como lamentación o denuncia que fija las imágenes de un cuerpo fragmentado:

Aún tiembla el labio la ruega a la fina

Visceras al trueno fuego lo juegan al cara o sello
As de corazones un río de sangre sangra
Látigo que araña el cuerpo la cuerpa fermento tierno
Aspas de carne piel de la camada.
vuelve la vulva del infierno

VULVAVUELVE DE LA ESPESURA

En otros textos, la historia chilena es reconstruida por sujetos femeninos que despliegan discursos críticos sobre lo nacional, político o histórico, pero también sobre zonas de lo íntimo. Los sujetos construidos desarrollan lo que significa emitir un discurso, lo que implica hablar y callar en un espacio en el que las mujeres son silenciadas, y que han sido nombradas, construidas y representadas con las voces de otros:

El ojo vigila y comparte el conjuro
de las seminales trompas
esculpidas en la frontera:
La difama
Contra el diáfano suspiro
el monte la monta
montándola la flamea:
[...]

Hay también un cambio sostenido en la posición del sujeto enunciativo, desde una voz individual en primera persona hacia una primera persona en plural, con lo que se genera una voz colectiva, un nosotras que intensifica la denuncia y refuerza una reconstrucción testimonial autobiográfica. La voz colectiva es relevante como una posibilidad para traducir el ejercicio de violencia antes mencionado más allá de un sujeto individual.

La multiplicación de voces femeninas, que monologan o dialogan a lo largo de todo el poemario, y que van de una posición externa a una interna y viceversa, hace que en la reconstrucción del habla, la conversación y la denuncia, ciertos puntos de fuga, en un movimiento hacia zonas menos limitadas para las mujeres,

en las que el acto de nombrar sirve para conformar a los sujetos. No obstante, también se presenta el lenguaje desarticulado, fragmentado, sin un sujeto visible que lo sustente, a partir de una torcedura gramatical, cambios en los pronombres y géneros y descolocación del lenguaje. Hay incluso la configuración de un personaje, Raimunda, que encarna el exilio, la vida cívica trastocada:

La expatriada Raimunda está hablando
sin tierra les habla desde el aire
inhala y expulsa improperios casi
difunta susurra su lengua espesa
donde cantar no puede su letanía
[...]

Fuera del edén la pordiosera Raimunda
vocifera
Me he tragado un volcán y bailo
y canto
Este fragmento es para ti porque ya no
puedo contigo ni mirarte puedo

De igual forma se manifiesta explícita la presencia del yo biográfico de la autora, a partir de la enunciación del nombre propio, o bien, como se vio antes, de su experiencia de maternidad, vista también desde una posición que la singulariza:

Va entrando un cuerpo en el OJO seco
No te vayas Carmen no puedes irte ahora
[...]
Te necesito Carmela Emperatriz Yagana tu lengua
Ahora tu Última oración tu desvarío habla
[...]

Los poemarios anteriores construyen subjetividades singulares a partir del proceso de enunciación, con lo que amplían el espacio representacional de lo femenino en la literatura. Se puede decir entonces que, en estos casos, “el sujeto no es un concepto fijo definido dentro de límites y fronteras que no cambian, sino

un ser que toma su identidad de discursos que se hallan en constante aplazamiento en el texto" (Masiello, 1986: 15-16).

Quizá el poemario en el que puede identificarse un sujeto más estable, que se sostiene a lo largo de todo el poemario es *Noches de adrenalina*.⁵⁸ A partir del empleo de recursos narrativos y considerando el sustrato autobiográfico, desde el texto habla una mujer poeta que, desde su estancia en Menorca, hace un recuento de su vida pasada en Lima y de su pasado inmediato en París. No obstante, en el hilo por el que discurre este sujeto hay cortes, digresiones temporales y reflexiones filosóficas de corte ensayístico a partir de las que se rompe la percepción de un sujeto unitario:

Hoy perdí un diente (y hoy perdí un diente).
Me extravió—
más allá de esta frase se sitúa otra cualquiera
debajo un mundo paradigmático bloqueado
afirma su relación directa con el comportamiento
sexual.
La impotencia de ligar con el texto proviene
de la práctica erótica mutilada (desempleo sexual)
o
una fijación interfiere el juego
y los muslos son como árboles petrificados sobre el lecho
¿Es acaso un melodrama?
el onanista hunde los párpados la mutilación
los abre.

Tuve que hablar de la mutilación erótica
ahora hablo del cuerpo mutilado:
el INNOMBABLE
—Perder los miembros y conservar los dientes
qué escarnio— Beckett
¿La compasión paternalista es mis señores un atributo decente?

⁵⁸ Aún cuando se puede hablar de cierta estabilidad del sujeto representado, se debe considerar la inserción de una "obra de teatro" *Damas al dominó*, en la mitad del poemario, en la que los sujetos femeninos se multiplican desde una perspectiva irónica o paródica.

El sujeto que enuncia contiene con los discursos impuestos sobre la mujer acerca de la belleza, la exigencia de juventud y el recato o pasividad sexual, en forma de enfrentamiento o conflicto.

Sin dejar de reconocer la radicalidad y fuerza expresiva del texto en tanto proceso de toma de conciencia, Susana Reisz considera que en el poemario "los acentos liberacionistas, fuertes y resueltos en la afirmación del propio erotismo, pierden volumen y comienzan a verse interferidos por registros ajenos y por discursos alienantes sobre la mujer cuando se toca el tema de la edad o del atractivo físico" (Reisz, 1996: 221). Me parece que leer la interferencia de los discursos alienantes como una limitación para que el texto logre un "acento liberacionista" deja de lado la forma en la que la yuxtaposición de discursos y los mecanismos de ironía y parodia están funcionando. Además, se olvida la presencia de un lenguaje que carga sobre sí el peso de lo inconsciente para configurar un sujeto femenino complejo, que reflexiona acerca del proceso que está experimentando. Los registros "ajenos" se presentan como una posición autorreflexiva, no necesariamente resuelta, pero que densifican la cualidad de la conciencia subjetiva en construcción.

De lo anterior surge la pregunta acerca de si acaso lo que se espera de un texto literario que cuestione el lugar social de las mujeres es que sea ejemplar, que manifieste la superación de los complejos y la liberación plena de los discursos que pesan sobre sí, incluso en el plano psíquico, con lo que el texto literario adquiriría un lugar prescriptivo. Me parece difícil concebir el desmontaje de discursos sin espacios de contradicción latentes, sin considerar las marcas de la historia personal o la especificidad de la experiencia de un sujeto particular, lo que resulta en la evidencia de la contradicción más que en su omisión. Creo importante tomar en cuenta la consideración de que en el texto literario hay "un sujeto del discurso que

ocupa una multiplicidad de posiciones dentro del texto y cuya experiencia se produce discursivamente" (Golubov, 1994:118), y no un sujeto estable que es un espejo de la realidad.

El siguiente fragmento es significativo, pues en él se presenta esta asociación entre la reflexión literaria a partir de la experiencia personal que se tiene de la literatura, la crítica al sistema de opresión que pesa sobre las mujeres, la forma en que los discursos sociales sobre la feminidad afectan la experiencia de la sexualidad y reflexiones existenciales, con lo que se construye una textualidad a partir de múltiples capas:

Bataille me gusta. Es alguien que uno puede leer.
La sensualidad en ese rostro que impresiona por parecer
de un sátiro con ojos purificados
nos sacude sin tumbarnos
nos habla como un hombre que sufre con la carne chamuscada
por el deseo que es ilimitado
su risa su obscena se parecen al temblor de las mujeres
en el desgarrón
en él la religiosa arde la virgen se desviste
como una puta
en algunas sociedades viriles todo se confabula
para que otros hablen de nuestro deseo lo designen
se retuerzan sobre ese "valor-objeto"
y nos definen para siempre inválidas.
¿Somos o no esas presas fáciles o encantadoras hadas?
El miedo se mezcla a la cópula como un regocijo

Opresión + engaño = alineación

Opresión + conocimiento = cólera

La posición del sujeto en *Noches de adrenalina* podría leerse entonces como el tránsito entre el "ser, no ser y deber ser, como una simultánea participación-exclusión, que se expresa al nivel del lenguaje en márgenes, vueltas, silencios, pausas, inversiones y mímicas con un valor subversivo" (Guerra, 1989: 77).

El sujeto que enuncia se mueve entre lo autobiográfico, lo ensayístico, lo ficcional, lo representacional poético, con lo que se multiplican las posiciones

desde las que se emite el discurso, pero que, no obstante, asienta un lugar enunciativo más claramente identificable.

En *Ova completa*, de nuevo no es posible delimitar un sujeto estable que enuncia de manera continua a lo largo del poemario. En los textos anteriores de Thénon puede rastrearse un proceso de enunciación desplegado a partir de sujetos poéticos más convencionales, que traducen sus experiencias interiores. Sin embargo, en su última obra publicada, el espacio de enunciación transcurre más allá de la representación de una subjetividad femenina.

En el texto no hay estabilidad en la instancia de enunciación y, en este caso, es incluso problemático configurar la idea de un “yo” en muchos de los textos, pues éste aparece de manera localizada, y generalmente desde una posición irónica. Se presenta más bien, la enunciación de registros lingüísticos diversos o la teatralización de diálogos entre personajes o voces a partir de las que se disuelve la idea de sujeto. Por medio de esta vía de enunciación, Thénon establece una posición crítica ante distintos discursos dominantes además del de género, tales como el religioso, el político- nacional, el histórico y hace evidente lo que de constructos lingüísticos tienen. Un recurso empleado es la apelación a un “tú” sobre el que recae el discurso crítico:

vos
que leíste a Dante en fascículos
te dejaste llevar
por esos dibujitos
a los que llaman miniaturas iluminadas
y te tragaste todo
todo
de pe
a pu

pero es mentira

es complicadero del infierno es pura macana

hecha a propósito para hacerte perder tiempo
en calcular a qué círculo irán a dar
los huesos de tu alma

¿y sabés una cosa?
este famoso averno
es de una sencillez admirable
que no de balde tu señor es astuto

llegás allí y te dicen

sos libre
andá y hacé lo que te dé la gana⁵⁹

No se hay un proceso de autorrepresentación, sino la configuración de registros lingüísticos singularizados, a partir de los que se puede hablar de una posición subversiva con respecto al lenguaje. El sujeto aparece encubierto por el despliegue de lo lingüístico, cuestionado en su convencionalidad:

hay sacarina
la bandada de albatros
o yo que sé
digo de albatros
dólares
de albatrosdólares
nunca vi un pájaro pishar eso no quiere decir nada
los canadienses pishan aunque vos no los veas
los peces pishan mar
vos sos poeta ¿no?
o Sappho made in Shitland
poetisa
¿no ves que es mujer?
vamos mujer
si no puedes tú con Dios hablar
¿para qué preguntarle si yo alguna vez?
te lo digo personalmente
en efecto
alguna que otra vez te he dejado de adorar
pero el inglés es más práctico

⁵⁹ Todas las referencias a *Ova completa* corresponden a la edición de Corregidor de *La morada imposible*, de 2001.

te ingeniás en todas partes
vervigratia en las pudendas
do it don't
y aunque pronuncies mal
igual te entienden
o te expresás por señas
como aprendés a do it
como don't te acostumbrás

El proceso de enunciación en el texto anterior se sostiene de una aparente plática cotidiana entre dos sujetos, sin cohesión alguna entre los discursos que cada uno emite. Está presente la concepción del lenguaje como un territorio determinado por lo social y cultural, a partir de la superposición de dos registros lingüísticos, y se opone la poesía a un discurso que pondera el uso práctico de las lenguas, colocando al inglés como la lengua utilitaria por excelencia. La presencia del "yo", en tanto mujer que escribe, aparece de manera paródica a partir de la enunciación del oficio en femenino e ironizando en la percepción social despectiva del mismo. El juego enunciativo se completa con la referencia a espacios de la tradición popular lírica, como la cita de los versos de un bolero que entremezclados con el habla cotidiana.

En este caso cabría preguntarnos si el hecho de que no predomine la presencia de un "yo" en los textos hace que no esté representada una subjetividad. La subjetividad puede expresarse de muchas maneras, y su expresión desde el "yo" es sólo una posibilidad más. Creo que al lograr un ordenamiento lingüístico tan radicalmente particular, se está representando una subjetividad desde la posición que se tiene con respecto al lenguaje, y en ese sentido, su asunción como sujeto mujer pasa por el cuestionamiento del lenguaje como sistema de representación.

Susana Reisz (1998), al analizar *Ova completa*, señala que el texto no logra cuestionar a fondo los discursos de género debido a la inexistencia de un sujeto femenino estable, identificable a lo largo del poemario, pues el hecho de que

Thénon no “hable con su voz” (125), obedecería a un cierto mecanismo de autocensura (contrario a la percepción de la autora de su propia obra). Reisz ejemplifica esta interpretación a partir del análisis del poema “Si durmieras en Ramos Mejía...”, en el que Thénon delimita la imagen cotidiana de una relación lesbica al parodiar una canción tradicional:

*si durmieras en Ramos Mejía
amada mía
qué despelote sería*

*cómo fuera yo a tus plantas
cómo esperara tranvías
cómo por llegar de noche
abordara a mediodía*

qué despelote sería

*con tu abuela enajenada
con tu hermana y sus manías
con tus primos capitanes
haciéndonos compañía⁶⁰*

Reisz señala que, aún cuando Thénon “transfiere al canto murguero unos acentos femeninos y homoeróticos enteramente inapropiados al espíritu machista del que había nacido ese género popular”, al no permitirse “una efusión emotiva cercana a lo confesional”, no logra crear un “lirismo lesbiano” realmente crítico del sistema (2000: 125). Me parece que dicha “efusión emotiva” no puede considerarse la única estrategia para delimitar un discurso crítico de género y que la interpretación ilustra la posición de resistencia frente a la aparición de sujetos fragmentados y la imposibilidad para pensar que la multiplicación de voces puede ser una vía de dislocación de la que el sujeto poético es representación de una

⁶⁰ Para un análisis formal minucioso de este poema, en el que no obstante se omite del todo la referencia al discurso amoroso lesbico, cfr. el artículo de Ana María Barrenechea (1987: 22).

conciencia centrada, extensión de un sujeto trascendental masculino. Su lectura también involucra la discusión acerca de si la crítica literaria feminista puede servirse de ciertos postulados del posestructuralismo para aproximarse a los textos. Reisz se alinea con aquel espectro de la crítica que considera que los planteamientos posmodernos en torno a la disolución del sujeto despolitizan la práctica literaria, pues, dado que la subjetividad de las mujeres nunca ha sido reconocida, más bien se necesitaría reforzar la instancia sujeto.⁶¹ Disiento nuevamente de la lectura de Reisz, pues considero que *Ova completa*, al plantear una posición deconstructiva hacia todo tipo de discursos, necesariamente abona a la posibilidad de generar nuevas maneras de comprender la realidad, desautomatizar la percepción que se tiene de esta, y puede contarse entre los textos de mujeres en los que “el proceso significante opera como fuerza deconstructora del sujeto uniforme” (Richard, 1989: 67). Puede leerse también como una reflexión vehemente en torno a que “también desde la lingüística la estabilidad mítica del sujeto unificado se objeta rigurosamente hasta hacerla desaparecer” (Masiello, 1986:18).

En *El ser que va a morir*, Coral Bracho construye un yo cubierto por el exceso lingüístico. La conformación del espacio sensorial-erótico encuadra la presencia del sujeto que nombra su deseo y que se presenta en un territorio abierto, difícil de asir a una realidad concreta, marcado por la experiencia visual y táctil:

Miro con ojos sin pigmento ese ruido ceroso
que me es ajeno.
(En mi cuerpo tu piel yergue una selva dúctil que fecunda
sus bordes;
una pregunta, viña que se interna, que envuelve los pasillos

⁶¹ Al respecto de esta discusión, Seyla Benhabib, al criticar el planteamiento posmoderno de la muerte del autor, señala: “El proyecto mismo de la emancipación femenina no se hace posible sin un principio regulativo de acción, autonomía e identidad. Dado el frágil y tenue sentido de la identidad de las mujeres en muchos casos, y cuánto tienen de errados sus esfuerzos en pos de la autonomía, esta reducción de la acción de la mujer a una “obra sin autor” me parece que es, en el mejor de los casos, una virtud del todo innecesaria” (2005, 319).

rastreados.
—De sus ramas, de sus cimas: la afluencia incontenible.
Un cristal que penetra, resinoso, candente, en las vastas
pupilas ocres
del deseo, las transparenta; un lenguaje minucioso.)
[...]

Aun cuando en los textos se puede identificar la enunciación desde un yo predomina la experiencia que el sujeto tiene de lo sensual, ligado al espacio de la naturaleza desbordante, a la fisicidad del entorno, más allá de la representación de una conciencia que discurre. El sujeto profundiza, sobre todo, en la exacerbación del deseo. Aunque describe acciones físicas, se percibe inmerso es un estado en el que impera el universo natural sobre la condición psicológica subjetiva, en un cúmulo de experiencias sintientes y deseantes.

En el trayecto textual, hay momentos en los que este sujeto que marca ciertas acciones en el espacio sensible, desaparece del todo. Queda sólo el enmarque del espacio físico y sensorial, que circunscribe la experiencia erótica subjetiva:

Agua de medusas
agua láctea, sinuosa,
agua de bordes lúbricos; espesura vidriante
– Delicuescencia
entre contornos deleitosos. Agua - agua suntuosa
de involución, de languidez
en densidades plácidas. Agua,
agua sedosa y plúmbea en opacidad, en peso – Mercurial; agua en vilo, agua lenta.

Se puede hablar entonces de la construcción de un sujeto activo ante su deseo en una relación simbiótica con la naturaleza. El exceso significativo que implica el lenguaje poético sería una posibilidad para delimitar un sujeto dinámico, pues "puede ser provechoso examinar el lenguaje que se manifiesta en estados de inestabilidad, dado que en la comunicación ordinaria, civilizada, los estados de incandescencia son reprimidos, a diferencia del lenguaje creativo, que contiene

estos momentos de inestabilidad donde el lenguaje, sus signos, o la subjetividad misma son puestos en proceso" (Kristeva, 1989: 125).

Después de la revisión anterior, podemos notar cómo en los procesos enunciativos lo que se genera son representaciones subjetivas múltiples, que amplifican la posición desde la que un sujeto femenino puede decir "yo".

La lectura de los poemarios nos conduce a cuestionar que haya determinadas formas de representación de las mujeres más útiles o "auténticas" para transformar los sentidos culturales impuestos. Asimismo, nos lleva a considerar que "las cuestiones de representación literaria son necesariamente cuestiones políticas" (Eagleton, 2000: 189), a la vez que a preguntarnos si ocupar la posición de sujeto no deja implicar una experiencia ambigua.

Si una de las intenciones que puede leerse en los textos es generar una nominación de subjetividades dinámicas y la adquisición de distancia crítica frente a las formas externas en que se nombra a las mujeres, es relevante considerar la afirmación subjetiva individual en el proceso de enunciación, para recuperar así la posición de sujeto negada, esto es, asumir la claridad de una posición de sujeto desde la enunciación poética.

Cabe destacar, salvo en el caso de Coral Bracho, en quien el referente contextual político-social es inexistente y no hay una intención política explícita como la habría en las otras poetas, el peso que tiene el locus enunciativo latinoamericano, pues como se verá a continuación, en todos los casos la experiencia del contexto es determinante en el proceso de enunciación y en la representación de subjetividades diferenciadas. Se trata entonces de agenciar un lugar de enunciación específico, desde el que se confronta la experiencia del subdesarrollo y lo que este implica. Las coordenadas de lo latinoamericano, en

oposición al espacio central occidental, son cardinales para reconocer el lugar desde el que se emite un discurso.

3.3 El contexto latinoamericano desde la enunciación poética

No sé vivir sin experimentar el castigo de la patria o de la nación o del país. El castigo de un territorio que me saca sangre.
Diamela Eltit

En agosto de 1987 se realizó en Santiago, en Chile aún sometido por la dictadura pinochetista, un evento literario relevante para la reflexión sobre el lugar social de las escritoras latinoamericanas y para observar distintas perspectivas en torno a la escritura de las mujeres en la región, desde una postura tanto estética como política: el Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana.

Los objetivos del encuentro eran, de acuerdo con las organizadoras y participantes,⁶² suscitar la confluencia de distintas voces de escritoras e intelectuales chilenas y latinoamericanas para plantear problemáticas en torno a la enunciación de un sujeto femenino en la expresión literaria regional, como una extensión del activismo cultural presente en el contexto chileno en tiempos de dictadura.

Diamela Eltit, en su participación titulada “Las aristas del Congreso”, planteaba que el encuentro era la declaración de un lugar diferenciado para el discurso literario femenino:

⁶² El Congreso fue inaugurado el lunes 17 de agosto de 1987 y programó una serie de mesas de discusión sobre crítica literaria y teoría feminista, literatura y patriarcado, estrategias del discurso femenino, poesía y narrativa latinoamericana, además de lecturas de poesía y encuentros con escritoras de diferentes países. Carmen Berenguer fue una de las organizadoras y en éste intervinieron también Diamela Eltit, Lucía Guerra, Eliana Ortega, Ida Vitale, Nelly Richard, Beatriz Sarlo, Sonia Montecino, Josefina Ludmer, Soledad Bianchi, entre otras.

Inaugurar este espacio, espacio de escritura de mujeres latinoamericanas, implica, desde ya, instalar la opción y la pregunta sobre un grupo sexuado y reconocido en una diferencia activa. Diferencia enclavada sobre un orden periférico y marginal. Periférico, en cuanto al territorio en un transcurso, y marginal, por el lugar que ocupa este grupo sexuado en el territorio literario a examinar (Eltit, 1990: 17).

Eltit reconocía, en principio, el lugar diferenciado de la literatura latinoamericana con respecto al canon del centro, pero también el lugar secundario dado a las mujeres escritoras dentro de las literaturas nacionales de la región, y las animaba a “cursar activamente su diferencia”. Planteaba entonces lo necesario de pensar en la especificidad de las escrituras de mujeres a partir de sus condiciones de enunciación —su contexto—, para valorar su dimensión como productos culturales en procesos singulares. La convocatoria al congreso era, según Eltit, “un gesto político complejo dirigido a la historia como poder, a la historia de la literatura, en cuyo amplio y sostenido relato se ha trazado una fina pero estricta división espacial, limitante para el cuerpo textual femenino” (1990: 19).

Así, en la consideración del canon literario latinoamericano como un corpus estable con procesos de configuración compartidos y la idea de desarrollo estructurado de grupos, generaciones y movimientos literarios, las mujeres escritoras están presentes de manera selectiva. De ahí que el gesto planteado en el congreso para subrayar esta condición sea significativo para observar cómo se genera un proceso enunciativo diferenciado.

También me interesa considerar cómo en los textos de escritoras latinoamericanas se puede leer una interpretación de distintos procesos políticos, sociales y culturales de Latinoamérica a partir de dicho proceso enunciativo.⁶³ En

⁶³ En relación con esto, es muy sugestivo el análisis de Alicia Salomone acerca de que la interpretación sobre la realidad latinoamericana se ha valorado principalmente, desde la institución literaria, a partir del ensayo de ideas latinoamericano, un corpus en extremo androcéntrico. Se ha obviado la posibilidad interpretativa de

los poemarios la experiencia de ser latinoamericanas está presente de manera explícita como lectura crítica de la historia nacional y del pasado colonial, o bien, a partir de una reflexión por las identidades —nunca fijas— que puede dar dicho contexto. Latinoamérica está presente en los textos “como un campo de experiencia y como una postura de enunciación” (Richard, 1997: 346).

En los poemarios se generan preguntas acerca de la construcción histórica de Latinoamérica desde una posición crítica que explicita de algún modo las marcas genéricas.

A media asta, como hemos visto, caracteriza las implicaciones de ser mujer en el contexto chileno, a través de una revisión de la violencia histórica ejercida sobre las mujeres desde el pasado colonial hasta el presente en dictadura. Se trata de construir un sujeto que emite un discurso dentro de una historia nacional que lo niega. Desde el texto se plantea cómo contar la historia de Chile desde una posición femenina.

Berenguer despliega un proyecto por desmontar un discurso sobre la nación y la historia chilena. Historia que es reconstruida por distintas voces de mujeres que despliegan discursos no hegemónicos sobre lo nacional. En el texto se desarrolla lo que significa emitir un discurso, lo que implica hablar y callar en un espacio en el que un sujeto femenino es silenciado, y que ha sido nombrado, construido y representado con las voces de otros.

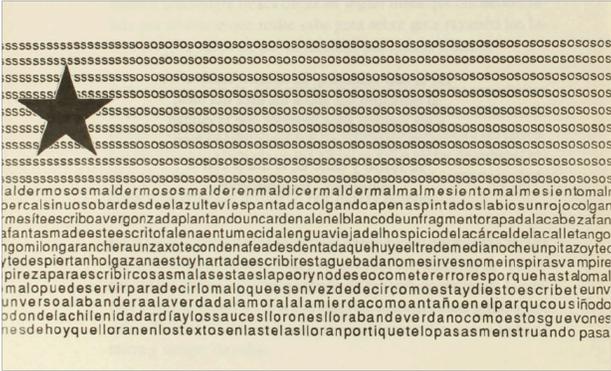
El título del poemario alude a la expresión cívica de luto. No obstante, a los significados que desde el poder se le asignan al símbolo patrio, se opone un espacio enmarcado por los distintos momentos históricos en los que el cuerpo de las mujeres ha sido objeto de violencia. El título también compromete una

dicha realidad en obras de otros géneros como el narrativo o el poético y claramente en la propuesta de las mujeres escritoras (cfr. Salomone, 1996). De ahí que retomar configuraciones de lo latinoamericano desde la poesía escrita por mujeres puede contribuir a expandir las interpretaciones sobre dicha realidad.

declaración del duelo nacional vivido en la dictadura, opuesto a los discursos optimistas sobre la economía y la sociedad chilena que emitía la máquina militar, mientras se asumía el dictado de políticas neoliberales.

La presencia de la bandera de Chile a lo largo de todo el poemario como reelaboración de los discursos nacionalistas es significativa. La bandera se mimetiza por momentos con un cuerpo femenino, que representa más bien valores opuestos a los que acoge el discurso nacional. El rojo encarna en una mujer activista, en oposición a la insignia patria como símbolo nacional identitario, para aproximarse a una visión crítica de la construcción de la nación⁶⁴ y lo que este proceso implica para las mujeres, posicionadas en una línea continua de ejercicio de violencia.

La bandera de Chile también es representada a partir de un poema visual (1988: 36) en el que las palabras que la forman (sin espacios entre ellas) emiten el discurso de una mujer que denota situaciones de violencia, externa o autoinfringida, y la franja superior es ocupada por un mensaje de auxilio, un sos reiterado:



⁶⁴ En muchas de las autoras chilenas de la época el cuestionamiento de los discursos oficiales sobre la patria está presente. Tal es el caso de *La bandera de Chile*, de Elvira Hernández, o de *Por la patria*, de Diamela Eltit.

La bandera hecha de palabras singulariza un discurso que va de lo íntimo a lo social y hace particular la experiencia de una mujer, con lo que se desarticula el símbolo de lo nacional-estatal.

En la segunda sección del poemario, "A media asta", se desarrollan los distintos espacios y tiempos en los que ha habido un ejercicio de violencia sobre el cuerpo de las mujeres en el contexto chileno. El tiempo histórico de la conquista de América se superpone con el presente de la dictadura:

Eran hartos
me lo hicieron
me amarraron
me hicieron cruces
y bramaban
como la mar (8)

[...]

"—Ojo por ojo— decía el verdugo.
Mis ojos devolvían la mirada
mientras me iba poniendo
el capuchón y la tela emplástica
en los labios". (10)

La cruz se exhibe como un signo de la violencia proveniente tanto del cuerpo militar como del eclesiástico. Al mismo tiempo, el capuchón que denota la tortura es, como la cruz, un indicio de el lugar al que se relegan los cuerpos desde las políticas coloniales hasta su extensión en el presente de dictadura.

La voz feminizada delimita su presencia a partir de la posición de mirar y ser mirada, por medio del desarrollo constante de imágenes relacionadas con la vista, los ojos y la percepción, o por la presencia de ojos sin cuerpo, en un simultáneo encontrarse alerta y ser vigilada por otros.

En esta sección del poemario se demarca, también, el lugar de distintos sujetos femeninos pertenecientes a los pueblos originarios del continente. Mujeres onas y mapuches que encontraron en el momento de la conquista un punto de partida para la exclusión, la violencia y el aniquilamiento. La voz cambia constantemente, desde un sujeto que experimenta en el propio cuerpo la violencia, a una mujer que testimonia lo visto:

LA PRIMERA CRUZ

LA ONA
agachadita pegada
a la tierra
escuchaba los cascos
La pisotearon
Conjuro La maldición
—Se fue a morir en el río
—Tendida en su barca se dejó
llevar herida

SU PUBIS MALVA

El texto sugiere la idea de violencia en la conquista, más allá de la idea del mestizaje como una unión de culturas o un acuerdo. Éste se presenta más bien como “una mezcla obligatoria en función de la dominación, el fruto de una violación como instrumento de la conquista total de las mujeres” (Gargallo, 1996: 31), dado que en el proceso no se están reivindicando dos culturas, sino la dominación de una sobre otra, y puesto que desde la primera generación se hizo presente una jerarquía de valorización positiva del lado español con la desaparición o limitación de los aportes de los pueblos originarios (cfr. Gargallo, 1996). La presencia de otros sujetos históricos o personajes femeninos, como la ñusta, princesa inca cuya virginidad era valorada como un botín de guerra, o Fresia, personaje infractor de *La Araucana*, funcionan también para cuestionar la

idea de encuentro cultural en la conquista y diferenciar la violencia en función del género. En ese sentido, la propuesta de Berenguer podría relacionarse con la interpretación que Sara Castro Klaren (1989) hace de determinadas escrituras de mujeres en Latinoamérica, para quienes la retórica de la opresión sexual sería representada de manera paralela a la retórica de la opresión racial. En Berenguer se deja ver la ocupación española como una laceración desde la que se lee el proceso histórico de la jerarquización racial y la feminización de la violencia.

El texto se construye a partir de la sucesión de voces distintas, que pueden cambiar de un poema a otro o incluso en un mismo texto, en donde la variación enunciativa de un verso a otro funciona también como una idea de proliferación del testimonio, que encarna en muchas mujeres:

Ella me dijo
Lo usaron todo y después...
Qué dije
Lo dejaron para que otros lo tuvieran

Las despojos esos mismos

Revolvió el brasero y puso los ojos lejos
Pero ahí no se resolvió todo
Quedó tiesa en la tierra
con los brazos extendidos
Toda pálida
Amelia la cubría con la manta
Y corrió la voz por los contornos
La ultrajada La ultrajada La ultrajaron
VEJAMEN

Al colectivizar la voz de las mujeres se asienta un continuum histórico de violencia como una práctica social presente desde la conquista, que pasa por las relaciones personales y que se extiende en el espacio del torturador / torturada. Se conjuga así “un diálogo de mujeres: la que da cuenta de la experiencia violatoria, la madre, tal vez desde otro tiempo, y la voz colectiva que hace de la escritura un

deíctico: muestra, señala una experiencia testimonial que atraviesa el cuerpo de la escritura como una mancha” (Brito, 1999: 168).

En la tercera parte del poemario, “Fragmentos de Raimunda”, las voces que nombraron la violencia se transforman en voces que, de nuevo desde una perspectiva tanto interna como externa, además de reiterar el ejercicio de poder sobre los cuerpos, reconstruyen distintas dimensiones del deseo femenino. Se pasa de la expresión de un cuerpo sólo sufriente a la expresión de un cuerpo que nombra su deseo, desde una posición activa. Las imágenes relacionadas con la demarcación del deseo no estarían entonces desvinculadas de una intención por reconstruir poéticamente una historia de Chile y los distintos lugares que en ella ocupan las mujeres (“ya no sé donde esperarte/en una patria cualquiera/porque ya no existe /eso que llamamos tuyo y mío/se fue arrebatado”). La presencia del habla y su imposibilidad es una marca de una condición de exilio, pues se habita un lugar tanto de posibilidad de ejercer la voz como de silencio:

La expatriada Raimunda está hablando
sin tierra les habla desde el aire
inhala y expulsa improperios casi
difunta susurra su lengua espesa
donde cantar no puede su letanía

Por otro lado, en esta sección del poemario, en la construcción crítica de una idea de patria, Berenguer dialoga y simultáneamente debate con uno de los referentes canónicos de la poesía chilena, Pablo de Rokha, pues está implícita una alusión intertextual a *Escritura de Raimundo Contreras* del poeta licantenino.

Se ha interpretado que Berenguer se vincula con de Rokha a modo de homenaje, puesto que en *A media asta* está presente una propuesta de innovación estética cercana a los procedimientos de las primeras vanguardias europeas, asimiladas en la cultura latinoamericana, a las que el poeta se había

adherido claramente (cfr. Silva Contreras, 2009). Si bien Berenguer reconoce que la lectura de Pablo de Rokha la vinculó con las posibilidades de experimentación con el lenguaje poético (cfr. Favela, 2017), también trabaja sobre una confrontación con la idea de patria proyectada en *Escritura de Raimundo Contreras*. Berenguer se enfrenta al problema de la autoridad textual, en tanto afiliación o diferencia con los “maestros del pasado” (Franco, 1986), desde una posición crítica. La relación textual con Pablo de Rokha permite a Berenguer plantear un antagonismo con la tradición poética chilena, al sumir la posición enunciativa desde un sujeto femenino y reconstruir su experiencia .

En *Escritura de Raimundo Contreras* (1929), de Rokha plantea la configuración del campesino como una épica de la nación chilena. En el poemario se narra la vida de un hombre rural del Valle Central desde un punto de vista heroico, pues Raimundo funge como un arquetipo del hombre nacional, a partir de un hablante poético trascendental.

En el texto de Rokha, las metáforas sobre la fuerza de lo masculino son una constante en la definición del personaje, quien es presentado como “macho remundial”, “garañón desenfrenado” o “toro negro” (Gnutzmann, 1997: 465). Al mismo tiempo, las imágenes sobre la tierra como una madre que es fecundada por el campesino son constantes. Raimundo Contreras, que tiene aspiraciones poéticas, encarna también la idea de un “líder y profeta que le canta al pueblo, dentro de la línea de representación de lo nacional-popular de la literatura latinoamericana, a partir de la cultura nacional, lo propio, lo autóctono y la energía primordial” (1997: 466). La figura del héroe popular se une a la del poeta, con lo que se crea “un texto fundacional de la nacionalidad [...] una épica histórica de la cultura rural chilena” (Brito, 1999: 6).

La voz de Raimunda se opone a esta visión de lo nacional, pues habla desde un espacio en el que las posibilidades de construcción de una patria están rotas. No hay más patria, sino un territorio quebrado. Berenguer, al dialogar en oposición con un espacio de la tradición de la poesía chilena, cuestiona los discursos sobre lo nacional y presenta en su poemario la fractura de esa proyección.

En *A media asta* los sujetos se perciben marginales de la cultura occidental y sus reconstrucciones de lo nacional (“Me usaron y uso fármacos para dormirte Occidente [...] expatriadas en el umbral de tu Occidente”). La experiencia subjetiva es la de cuerpos feminizados con signos cicatriciales, en cautiverio, lejos de la certidumbre con la que se construye una idea de nación desde un narración.

La nación es representada como un sistema coercitivo. En la sección “La gran hablada (mm). La loca del pasaje”, se retoma el discurso de una mujer “loca”, sin valor social, retomando la denominación hecha, durante la dictadura, a las mujeres activistas como locas. La loca, expatriada o pordiosera, como se autodenomina la emisora, formula un discurso para subvertir valores de verdad en las narrativas de la nación chilena. El trasfondo de dicha emisión es un espacio colmado de violencia en tanto representación del hospital psiquiátrico o del cuarto de tortura (“no más inyecciones / no más electros”).

Cabe destacar que Berenguer ha definido su poesía como documental, con lo que se refuerza el interés por vincularse con las realidades históricas y sociales de su país: “Mi poesía es documental. Yo soy documentalista. Da cuenta de Chile, de lo que está pasando. No puedo quedarme pegada en una poesía acotada a la poesía; necesito trabajar con otros esquemas, otros lugares e incorporar elementos nunca transitados” (en Careaga, 2018).

El trabajo sobre la historia nacional reciente, el pasado colonial y las prácticas autoritarias también es desarrollado en *Ova completa* desde múltiples posiciones del lenguaje, sin que haya una voz poética clara, un yo estable que enuncia. La crítica se extiende a partir de una proliferación de registros, una multiplicación de voces que ponen en crisis distintos modelos de historia, sujeto y sociedad.

El poemario comienza con un texto en el que se plantea un supuesto diálogo en torno a un sujeto femenino-voz, una mujer de la que se habla:

¿por qué grita esa mujer?
¿por qué grita?
¿por qué grita esa mujer?
andá a saber

esa mujer ¿por qué grita?
andá a saber
mirá que flores bonitas
¿por qué grita?
jacintos margaritas
¿por qué?
¿por qué qué?
¿por qué grita esa mujer?

¿y esa mujer?
¿y esa mujer?
vaya a saber
estará loca esa mujer
mirá mirá los espejitos
¿será por su corcel?
andá a saber
[...]

Ya no grita
(¿te acordás de esa mujer?)

El simulacro de diálogo presenta, por un lado, una actitud de desautorización o desinterés por el grito (voz) femenino, e introduce elementos de distracción para que se deje de atender su enunciación. El texto crea una tensión entre la expresión

de una mujer, su minimización por encontrar incomprendible lo que quiere expresar y la apelación a su posible locura. Puede leerse entonces como una pregunta por las posibilidades enunciativas de un sujeto femenino, por el lugar social de esa enunciación, aunque no esté presente una voz poética emparentable con un sujeto mujer. Por otro lado, también a la luz del subtexto histórico de la dictadura de 1976 a 1983, el grito se presenta como respuesta a la violencia sobre los cuerpos de las mujeres, o bien, el grito de las madres que buscaron a sus hijos desaparecidos y que fueron, desde el discurso oficial, señaladas como locas, tal como ocurre con las activistas representadas en *A media asta*.

Thénon trabaja para desarticular las estrategias discursivas que delimitan ciertos valores en la interpretación de la historia argentina, como en el texto "Poema con traducción simultánea español-español",⁶⁵ en el que se confecciona una suerte de parodia del descubrimiento de América, entrelazado con otro referente de la historia Argentina, la Guerra de las islas Malvinas, y que inicia con un epígrafe de Rubén Darío:

Para ir hacia lo venidero,
para hacer, si no el paraíso.
la casa feliz del obrero
en la plenitud ciudadana,
vínculo íntimo eslabona
e ímpetu exterior hermana
a la raza anglosajona
con la latinoamericana.

Rubén Darío, "Canto a la Argentina"

A partir del fragmento del poema de Darío, se presenta, por un lado, una visión crítica de la tradición, de la autoridad de determinados nombres como elementos centrales del canon de la poesía latinoamericana. Por otro lado, se

⁶⁵ Para un análisis formal amplio de este poema cfr. el artículo de Ana María Barrenechea "El texto poético como parodia del discurso crítico: los últimos poemas de Susana Thénon" (1987: 259-263).

confronta la visión tersa de Darío de la conexión entre los pueblos y del encuentro de culturas, y su representación heroica y patriótica de los hechos históricos. La voz autorizada de Darío, y su lectura que romantiza la construcción nacional, colisiona con la presentación de Thénon de un discurso que se contrapone a la historia oficial, bajo la cual se concibe la conquista de América como el encuentro de dos mundos:

Cristóforo
.....(el Portador de Cristo)
hijo de un humilde cardador de lana
.....(hijo de uno que iba por lana sin cardar)
zarpó del puerto de Palos
.....(palo en zarpa dejó el puerto)
no sin antes persuadir a Su Majestad la Reina
Isabel la Católica de las bondades de la empresa
por él concebida
.....(no sin antes persuadir a Her Royal Highness
.....die Kenigin Chabela la Logística de empeñar
.....la corona en el figón de Blumenthal con-verso)
así se vertiesen litros y litros de
genuina sangre vieja factor RH negativo
.....(así costase sangre sudor y lágrimas
.....antípodas)
se hicieron a la mar
.....(se hicieron alamares)
y tras meses y meses de yantar solo oxímoron
en busca de la esquiva redondez
(y tras días y días de mascar Yorkshire pudding
y un pingüino de añadidura los domingos)
alguno exclamó tierra (ninguno exclamó thálassa) desembarcaron
en 1492 a.D.
(pisaron en 1982 a.D.) jefes esperaban en pelota genuflexos
(mandamases aguardaban desnudos de rodillas)
Cristóforo gatilló el misal
(Christopher disparó el misil)
dijo a sus pares
(murmuró a sus secuaces)
coño
(fuck)
[...]

El poema tematiza la idea de colonización cíclica en Latinoamérica, al discutirse de forma paralela dos momentos de la historia argentina. La repetición de sucesos históricos obedece a las lógicas colonialistas de los imperios español o británico. Se teatraliza la simultaneidad de “traducir” en una misma lengua (al negar la supuesta neutralidad de dicho procedimiento) para nombrar la historia colonial como una repetición, un espejo del pasado en el presente.⁶⁶ No hay una evolución histórica sino una superposición de colonizaciones. La idea de historia concebida como una herencia cultural que da sentido a una comunidad es discutida. La mezcla de voces, registros, intertextos, lenguas, manifestaciones de lo popular y lo culto se presenta como lúdica y disruptiva, y el procedimiento se extiende a muchos de los textos del poemario.

La posición crítica frente a los discursos históricos que se desarrollan desde el poder encuentra una resolución radical en el poema “Punto fonal (tango con vector crítico)”, en el que se presenta una referencia concreta a las acciones de aniquilación llevadas a cabo durante la dictadura:

“la picana en el ropero
todavía está colgada
nadie en ella amputa nada
ni hace sus voltios vibrar”

¡ESO ES DECLAMACIÓN! (167)

⁶⁶ Desde la perspectiva decolonial, la conquista ibérica del continente americano es el momento fundante de los dos procesos que conforman la historia posterior: la modernidad y la organización colonial del mundo. Con el inicio del colonialismo en América inicia “no sólo la organización colonial del mundo sino, simultáneamente, la constitución colonial de los saberes, de los lenguajes, de la memoria y del imaginario. Se da inicio al largo proceso que culminará en los siglos XVIII y XIX en el cual, por primera vez, se organiza la totalidad del espacio y del tiempo, todas las culturas, pueblos y territorios del planeta, presentes y pasados, en una gran narrativa universal. En esta narrativa, Europa es el centro geográfico y la culminación del movimiento temporal” (Lander, 2000: 26).

Mientras se juega con el intertexto de un tango⁶⁷ (las comillas se emplean como indicador), expresión de la cultura popular-nacional argentina, se adopta una postura crítica frente a los pactos hechos desde el poder en el periodo post-dictadura. La llamada Ley de Punto Final, firmada en 1986 por el presidente Raúl Alfonsín, implicaba cerrar todos los procesos judiciales en contra de los militares que habían cometido delitos de desaparición forzada, a partir de un discurso de unidad nacional (cfr. McGuirk, 1997). En el texto, las leyes con las que se justifica un estado de cosas autoritario se representan bajo la imagen de querer guardar en el ropero las atrocidades de la dictadura y, al mismo tiempo, sostener ello sobre la falacia de la unidad, con una réplica de tango como un elemento de construcción identitaria empleado como mecanismo de ocultamiento.

Aquí vale la pena detenerse en dos interpretaciones que consideran la dimensión política de *Ova completa* cercanas entre sí. Ambas reconocen el carácter subversivo del texto, pero discuten su capacidad crítica y sus alcances como proyecto de interpretación de distintos espacios de realidad latinoamericana. Se trata de los trabajos de Susana Reisz (1998) y Bernard McGuirk (1997).

Si bien ambos coinciden en la capacidad de agitación del poemario, a partir de las estrategias irónicas y paródicas, y los dos refieren también la cercanía de la resolución de Thénon con los planteamientos teóricos de Luce Irigaray en tanto su oposición a los límites y configuraciones del discurso patriarcal, a partir de la desarticulación de la mimesis del lenguaje para romper el canon masculino, también ambos desconfían de los “excesos” del poemario, pues con ellos, según apuntan, se corre el riesgo de caer en un espacio de autocondescendencia y la crítica puede disolverse en una simple burla. Para ambos, si bien la posición

⁶⁷ Tango *Mi noche triste* de Samuel Castriota y Pascual Contursi. La estrofa parodiada es la siguiente: “La guitarra en el ropero/todavía está colgada:/ nadie en ella canta nada/ ni hace sus cuerdas vibrar” (Reisz, 1993).

enunciativa de Thénon puede generar zonas críticas hacia distintos espacios sociales, históricos y literarios, el exceso puede llevar a una indeterminación ideológica y a zonas de ambigüedad que no contribuyen a cuestionar realmente un estado de las cosas. En ese sentido, la línea en la que parodia e ironía pueden pasar de ser recursos críticos a una simple maniobra inofensiva les parece muy delgada.

Ambos llegan a estas conclusiones a partir del análisis de uno de los textos más conocidos de Thénon, “La antología”, en el que puede leerse una crítica de los sistemas hegemónicos de validación del conocimiento o la cultura desde una posición enunciativa latinoamericana. A partir de la delimitación de un personaje —una académica canadiense que se encuentra en Buenos Aires para hacer una antología de poetas argentinas— se distingue la violencia que una mirada externa ejerce sobre su objeto de estudio, que percibe como otredad:

¿tú eres
la gran poetisa
Susana Etcétera?
mucho gusto
me llamo Petrona Smith-Jones
soy profesora adjunta
de la Universidad de Poughkeepsie
que queda un poquipsi al sur de Vancouver
y estoy en la Argentina becada
por la Putifar Comisión
para hacer una antología
de escritoras en vías de desarrollo
desarrolladas y también menopáusicas
aunque es cosa sabida que sea como fuere
todas las que escribieron y escribirán en Argentina
ya pertenecen a la generación del 60
incluso las que están en guardería
e inclusísimamente las que están en geriátrico

pero lo que importa profundamente
de tu poesía y alrededores
es esa profesión —aaah ¿cómo se dice?—
profusión de íconos e índices
¿tú qué opinas del ícono?

¿lo usan todas las mujeres
o es también cosa del machismo?

porque tú sabes que en realidad
lo que a mí me interesa
es no sólo que escriban
sino que sean feministas
y si es posible alcohólicas
y si es posible anoréxicas
y si es posible violadas
y si es posible lesbianas
y si es posible muy muy desdichadas

es una antología democrática
pero por favor no me traigas
ni sanas ni independientes

En la voz de Petrona Smith-Jones⁶⁸ se manifiesta una exacerbación de los estereotipos que muchas veces se imponen a la escritura de mujeres, a partir de los cuales se niega la diversidad. Thénon critica, además, un discurso académico que procede del centro y que estudia la periferia desde una concepción folclorizada de lo latinoamericano. Al mismo tiempo, se objeta un feminismo liberal que, al creerse incluyente, impone una interpretación que se pretende autorizada, pero que no considera la complejidad de los sujetos que estudia.

Para Reisz y McGuirk, el problema de este texto es que en él no es visible una posición ideológica clara y las intenciones críticas de Thénon se pierden en el chiste. Corre el riesgo, según palabras de Reisz, de no lograr ser “un combativo exponente de escritura femenina” (1998: 78). La interpretación me parece problemática, pues creo que el poema abona al debate acerca de la colonialidad del saber implícita en cierto feminismo metropolitano que se pretende incluyente y en el ejercicio de “la representación de la periferia como explotación

⁶⁸ El referente intertextual del nombre de la investigadora es Petrona Carrizo de Gandulfo (Doña Petrona), quien desde el programa de TV "Buenas tardes, Mucho Gusto", en la década de 1960 enseñaba recetas de cocina.

de la diferencia" (Masiello, 1999: 56). Así, hay un posicionamiento de lo que implica ser una escritora en Latinoamérica y como operan las lógicas del centro sobre la periferia. También presenta ciertos mecanismos por medio de los que "las manifestaciones culturales no centrales son exóticamente celebradas como placenteras manifestaciones de una diversidad cultural" (Richard, 1989: 68).

Por otro lado, disiento de la consideración del "exceso" de este y otros textos de *Ova completa* como una limitante para lograr una crítica radical, pues me parece que el lenguaje poético no debería enmarcarse en los límites de la corrección política y confinarse en una forma cuyo fin es evitar el malentendido. Por el contrario, creo que todo excedente, abundancia o desproporción textual, en tanto cuestionamiento de la norma, implica una posibilidad de cambio de paradigma, cuestión que abordaré más ampliamente en el capítulo 4. Si los alcances políticos de un texto poético se miden por su claridad ideológica y por la atenuación de lo paródico, la interpretación (que en el caso de los autores mencionados se posiciona explícitamente desde el feminismo y la crítica posmoderna) no deja de ser normativa. Las voces estridentes y teatralizadas de Thénon configuran un espacio de crítica que va más allá de lo concretamente reivindicativo.

La reconstrucción de un espacio crítico del contexto político latinoamericano se da también a partir del montaje textual de espacios de ambigüedad que pueden relacionarse con el pasado político reciente:

-¿dónde está la salida?
-¿perdón?
-le preguntaba dónde está la salida
-no
no hay salida
-¿pero cómo si yo entré?
-claro
yo la recuerdo
además la estoy viendo

pero salida
 salida no hay
 ¿vió?
 -pero no puede ser
 voy a salir por donde entré
 -no
 ya es muy tarde
 desde la diez hay entrada prohibida
 además ¿qué quiere? ¿que me den un lavado de cabeza
 dejando salir a una persona
 por la entrada?
 -escúcheme
 tiene que haber un modo de llegar a la calle
 -¿ya preguntó en informes?
 -sí
 pero me mandaron a usted
 -y bueno
 y yo le digo que no hay salida
 -¿dónde hay un teléfono?
 -¿para llamar a quién?
 -a la policía
 -esto es la policía
 -¿pero está loco? si es una sala
 de conciertos
 -eso hasta cierta hora
 después es la policía
 -¿y qué me va a pasar?
 -depende del comisario de turno
 si le toca Loiácono
 por ahí la saca barata
 y en menos de unos días está afuera
 -pero esto es una locura
 ¿dónde está la otra gente?
 -sector de confinados
 primer subsuelo
 -¿por qué
 hacen
 esto?
 -vamos tía
 no me diga que nunca fue a un concierto

El diálogo⁶⁹ del anterior texto puede leerse como la representación de las estructuras burocráticas (o represivas) que operan en las instituciones en la región. Más allá del absurdo que se genera a partir del diálogo inconexo, se representa

⁶⁹ Ana María Barrenechea señala que Thénon diagramó muchos de sus textos en forma de “diálogo” para ser leídos en forma coral como un canto gregoriano y a la vez contemporáneo (y que deseaba transcribirlos como una partitura), para con ello revertir las relaciones lineales poema-poeta-lector (1990: 56).

una estructura administrativa burocratizada. Es significativa la reiteración “no hay salida /salida no hay” en un tono que potencia el subtexto del autoritarismo policial, y a partir de la que el espacio cotidiano y aparentemente seguro se transforma en un punto de encierro.

En el caso de Carmen Ollé, la perspectiva que le da la escritura de *Noches de adrenalina* en Europa, la reconstrucción del viaje y la posición se ocupa como mujer latinoamericana en ese tránsito, determinan la reflexión sobre el contexto latinoamericano.

Desde el primer texto, Ollé asume ese lugar enunciativo en el que su condición de latinoamericana en Europa involucra la asunción de una condición económica desfavorable o una marginación social (“El color del mar es tan verde como mi lírica / verde de bella subdesarrollada”).

Ollé trabajó durante su estancia en París limpiando casas. Al respecto, ha señalado que su relación con otras mujeres latinoamericanas en la misma situación le dio una conciencia de las implicaciones de ese lugar social subalterno (cfr. Weiner, 2015), lo que se ve reflejado en el poemario. En *Noches de adrenalina* puede leerse una reconstrucción de los espacios de precarización de las mujeres latinoamericanas en Europa. Las imágenes de las dos ciudades, París y Lima, se contraponen para reconstruir los sentidos de extranjería:

En la Gare du Nord cerré los ojos muy fuerte.
Vi París después de un viaje largamente sentada
en la butaca del ferrocarril con la pequeña en brazos
y la torre Eiffel partida por la niebla.
¿Qué son los Campos Elíseos o la Gioconda sino el ménage
delegado a las jóvenes muchachas del Tercer mundo?
Lavar pisos
refregar las estrellas.

Se presentan iconos culturales de occidente como trasfondo de la migración latinoamericana de mujeres, quienes se ven obligadas a realizar trabajos feminizados. Se trata entonces de agenciar un lugar de enunciación desde el que se confronta la experiencia concreta de las mujeres en tal contexto. Las coordenadas de lo latinoamericano, en oposición al espacio central occidental, son importantes para reconocer el lugar desde el que se habla, pues desde ahí se producen formas de subjetividad nuevas. Se representa la conciencia de habitar un espacio de subelternidad, al reconocer el peso en la valoración simbólica de un territorio sobre otro.

En la contraposición entre las dos ciudades, el ejercicio retrospectivo es también una posibilidad para reflexionar acerca de la falta de pertenencia y la identidad que otorga el habitar una ciudad (“Notre Dame fue vista mientras bebía un coñac tibio/ en la noche cené puerco dulce en restaurantes vietnamitas/ y era como volver a la calle Capón en Lima, / la necesidad absurda de reencontrarnos /siempre a millas de distancia con una vaga identidad”). En la representación paralela de ambas ciudades se transita de lo social a lo personal en una exhortación sobre los sentidos más íntimos de la extranjería.

Es también significativa la relación trazada entre extranjería y lengua, pues se sugiere la posibilidad de desdoblamiento del yo a partir de la vinculación con una segunda lengua. El distanciamiento de la lengua materna posibilita una ruptura con el pasado y una visión crítica del espacio limeño.

alcanzo el amanecer
retrovisio Lima
como una elipsis en la ruta
no hay nadie que me ofrezca un emparedado
de realidad
que no lo unte el desdén

en una ciudad extranjera

donde el yo se improvisa como
el único personaje en medio del estado policial
en el sueño son perseguida por mis privaciones
secretas
en los subte por los flics

Enredada en dos lenguas que poseer
Dos ciudades se invierten como dos torsos
imaginarios

Por otro lado, desde el punto de vista de la construcción de la historia, Ollé cuestiona cómo se hacen visibles determinados nombres (de varones europeos) a partir del reconocimiento de su relevancia política, mientras se oculta una lucha paralela sostenida por mujeres:

¿Por qué Genet y no Sarrazine?
o Cohn Bendit / Dutschke / Ulrike
y no las pequeñas militantes que iluminaban mis aburridas
clases en la U
ELSA MARGARITA SIRA
[...]
Elsa Sira Margarita las amo porque nadie sabe qué camino
han tomado sus frustraciones
estoy callada pero no ausente

El poemario pone en cuestión con ello los registros del activismo político gestado en el centro y evalúa la acción concreta de mujeres latinoamericanas no reconocidas en los procesos de cambio histórico, pues desde las lecturas europeístas permanecen anónimas. Los hombres militantes y líderes del mayo francés son nombrados, mientras se olvida a las activistas de San Marcos; cobra relevancia un autor de culto como Genette pero queda en el olvido de Albertine Sarrazine, con una propuesta de escritura igualmente transgresora. Se evidencia así que lo que se lee como historia proviene de la visión del los centros políticos y económicos y de una posición androcéntrica.

Las construcciones enunciativas en los poemarios, a partir de sujetos que hacen explícitas sus marcas de género en un contexto específico, nos permiten ver que “lo femenino no es el dato precrítico de una identidad ya resuelta sino algo a modelar y producir: una elaboración múltiple y heterogénea que incluye el género en una combinación variable de significantes otros para entrelazar diferentes modos de subjetividad y diferentes contextos de actuación” (Richard, 1996: 741).

4. Oposición a los códigos androcéntricos del lenguaje

Si seguimos hablando lo mismo, si nos hablamos como los hombres han hablado durante siglos, como nos han enseñado a hablar, nos fallaremos. Una vez más... las palabras pasarán a través de nuestros cuerpos, por arriba de nuestras cabezas, desaparecerán, nos harán desaparecer.

Luce Irigaray

Las ideas del feminismo francés de la diferencia sexual referentes a la relación de las mujeres con el lenguaje fueron retomadas y contextualizadas en Latinoamérica tanto desde la crítica literaria feminista como desde prácticas diversas de escritura.

Para esta corriente del feminismo, el lenguaje no es un constructo neutro. Como vía de mediación con la realidad, este sostiene y reproduce el logos androcéntrico:

Con frecuencia sucede, en muchos campos, que la lengua se nos impone como el dominio de experiencias y juicios de otro. La lengua en sí no es el dominio de una experiencia con exclusión de otras o de un pensamiento sobre otro. Pero la lengua está inserta en la trama de las relaciones sociales y éstas son poco favorables a acoger lo que una mujer vive y quiere por sí misma, en su diferencia del hombre. (*Librería de mujeres*, 1991 :13)

Para subvertir dicho orden, las mujeres habrían de recuperar la palabra "fuera" de los discursos falocéntricos,⁷⁰ para con esto desnaturalizar el lenguaje y abrir las posibilidades a una enunciación femenina, por medio de una escritura vinculada con lo corporal, extendida más allá de los límites del logos.

Tales planteamientos exceden el campo de los estudios literarios, no obstante, han sido empleados en la interpretación y análisis de textos. Al considerarse la relación ambigua del texto literario con el lenguaje con fines comunicativos, dichas ideas pueden ser ciertamente productivas para observar

⁷⁰ El feminismo francés de la diferencia sexual emplea el término *falogocentrismo* de Derrida definido como referencia al privilegio de lo masculino en la construcción de significado.

algunas estrategias literarias. Al mismo tiempo, como veremos adelante, los conceptos derivados de la teoría francesa de la diferencia sexual también han encontrado diversas impugnaciones, al discutirse la dificultad de emplearlos como herramientas de análisis textual.

En los poemarios estudiados o en la reflexión de las autoras en torno a su proceso creativo pueden percibirse reverberaciones de tales planteamientos, al asumirse una posición de quiebre ante la lírica más tradicional. Por lo tanto, es relevante observar esta relación problemática con el lenguaje, planteada dentro del contexto latinoamericano como una manera de crear formas de representación expandidas.

4.1 Articulaciones de la *écriture féminine* en Latinoamérica

La lengua está inserta en la trama de las relaciones sociales y éstas son poco favorables a acoger lo que una mujer vive y quiere por sí misma, en su diferencia del hombre.
Librería de mujeres de Milán

El feminismo francés de la diferencia sexual desarrolló el concepto de escritura femenina (*écriture féminine*) como una crítica al orden simbólico patriarcal y a la manera en que el lenguaje apela al mundo en masculino. Para impugnar ese orden, la mujer encontraría una vía de relación con el lenguaje por medio de una experiencia corporal, lo que devendría en una escritura no lineal, a contracorriente del discurso masculino, cuestionadora de jerarquías y oposiciones binarias.

Hélène Cixous definió en “La joven nacida” (1975) el concepto de *écriture féminine* como un proceso de escritura vinculado con la energía libidinal femenina —de ahí su relación con el cuerpo—, susceptible de generar posibilidades de desborde significativo. Se trata de una escritura ligada al deseo de la que surge otro tono, otro ritmo, otra expresividad, en una restitución de la diferencia sexual.

La escritura, según esta aproximación es un espacio para “recuperar” el cuerpo: “La mujer regresará a ese cuerpo que, como mínimo, le confiscaron; ese cuerpo que convirtieron en el inquietante extraño del lugar, el enfermo o el muerto, y que, con tanta frecuencia, es el mal amigo, causa y lugar de las inhibiciones. Censurar el cuerpo es censurar de paso, el aliento y la palabra” (Cixous, 1996: 61). Descensurar el cuerpo, construirlo a partir de dicha práctica de escritura, sería reconocerlo en su subjetividad y traspasar las experiencias impuestas. Para reconquistar el cuerpo es necesaria una escritura que se manifieste como una oposición al lenguaje preceptivo, como “voz-grito, agonía, palabra explotada, delimitada por el dolor y la cólera, que pulverice el discurso” (Cixous: 1995: 57).

La impugnación al concepto de *écriture féminine* se ha centrado en cuestionar hasta que punto atribuir características estéticas-formales específicas a una obra por haber sido escrita por una mujer puede llegar a esencializar la experiencia de escritura. Por otro lado, se ha señalado que retomar el espacio del cuerpo como el lugar para delimitar la experiencia de escritura es, a fin de cuentas, centralizar un territorio al que han sido confinadas las mujeres. Al emplear las metáforas del cuerpo femenino, se estaría corporizando la diferencia, lo que se ha leído como una limitación biologicista que obvia la perspectiva de la codificación cultural del cuerpo (cfr. Ecker, 1986). Por otro lado, se ha apuntado que la escritora, dependiendo de su contexto, está vinculada con realidades sociales concretas, espacialidades específicas, experiencias diferenciadas, a partir de las que sería muy difícil asumir una relación con el lenguaje homogénea, marcada sólo por el género:

Aunque llegáramos a recopilar un inventario completo de los rasgos de las obras de arte producidas por mujeres y luego intentáramos descubrir, por comparación con la producción artística de los hombres, qué es lo típicamente femenino, ¿descubriríamos algo esencialmente femenino? Lo que descubriríamos sería un montón muy variado de rasgos distintivos, poderosamente influidos por la posición social de las mujeres en la

sociedad y los valores generales que la sociedad atribuye a la diferencia sexual. (Ecker, 1986: 10)

Así, los rasgos distintivos de una escritura de mujeres, muy diversos, estarían determinados por su posición social, por los parámetros culturales a partir de los que ha sido socializada, pero sería difícil descubrir una escritura típicamente femenina.

La crítica de biologicismo implícito en el concepto de *écriture féminine* no es del todo justa, pues Cixous (1996) plantea que la escritura femenina no está determinada por el sexo biológico, sino por la posibilidad de trastocar el orden normativo de los discursos.⁷¹ Por otro lado, no hay que olvidar que la noción se basa en la relación de las mujeres con el lenguaje como constructo social y cultural.

Considero que, sin obviar el contexto de enunciación o producción textual, y sin concebir la escritura femenina como un procedimiento regulado de manera rígida a partir de determinados parámetros o rasgos fijos, el reconocimiento de una posición conflictiva ante el lenguaje que codifica las realidades en masculino puede arrojar una experiencia radical de escritura, en movimiento hacia un proyecto utópico, muy estimulante en términos creativos. Me parece entonces importante retomar la lectura contextual del concepto de escritura femenina y sus posibilidades significantes como apertura, exceso y experimentación.

En Latinoamérica, las ideas de la teoría francesa y las aproximaciones textuales extendidas a partir de ella ha sido asumidas por Nelly Richard, quien, en la línea de Cixous, valora la potencia y el desborde significativo que podría otorgar esta aproximación al lenguaje y discute el posible esencialismo en el planteamiento, al enfatizar que este tipo de escritura no debería caracterizarse por

⁷¹ Cixous alude a Shakespeare y a Jean Genet como exponentes de *écriture féminine* en los términos antes mencionados.

el sexo biológico de quien escribe. En el texto "¿Tiene sexo la escritura?" Richard plantea:

Más que de escritura femenina, convendría entonces hablar cualquiera sea el género sexual del sujeto biográfico que firma el texto de una feminización de la escritura: feminización que se produce cada vez que una poética o que una erótica del signo rebalsan el marco de retención/contención de la significación masculina con sus excedentes rebeldes (cuerpo, libido, goce, heterogeneidad, multiplicidad, etc.) para desregular la tesis del discurso mayoritario. Cualquier literatura que se practique como disidencia de identidad respecto al formato reglamentario de la cultura maculino-paterna; cualquier escritura que se haga cómplice del a ritmicidad transgresora de lo femenino-pulsional, desplegaría el coeficiente minoritario y subversivo (contradominante) de lo "femenino". (1994a: 132)

Diamela Eltit refuerza esta idea al hablar de que, en función de la relación con el contexto de producción textual, es posible desarrollar una escritura que se manifieste en oposición a los significados dominantes, considerando que un sujeto puede estar vulnerado no solo a partir de su género, sino en función de otros elementos:

Si lo femenino es aquello oprimido por el poder central, tanto en los niveles de lo real como en los planos simbólicos, es viable acudir a la materialidad de una metáfora y ampliar la categoría de géneros para nombrar como lo femenino a todos aquellos grupos cuya posición frente a lo dominante mantengan los signos de una crisis. (Citada en Richard, 1994a: 134)

Bajo esta conceptualización, los poemarios analizados transitarían por la construcción de sentidos acerca de lo femenino como contradiscurso, proponiendo resoluciones que hacen evidente un lugar enunciativo desde el que se erosionan las estructuras normativas del lenguaje.

En el Congreso Internacional de Literatura Femenina antes mencionado, pueden leerse aproximaciones en consonancia con los anteriores planteamientos. Raquel Olea inauguró un ciclo de lecturas con las siguientes palabras: "Los

códigos lingüísticos utilizados por nosotras mismas en la producción poética y crítica están inscritos en una tradición instituida y mantenida por la preeminencia de lo masculino, definitorio de toda cultura a la que aspiremos pertenecer.” (Olea: 1990: 10). La búsqueda por traspasar estos códigos sería una aspiración para las escritoras que pretendan una escritura que haga evidente la diferencia sexual. En su participación en el mismo congreso, Carmen Berenguer señalaba:

Buena herencia para un comienzo, en el que la literatura femenina actual se desarrolla en un contexto violento y rodeada de esos discursos del poder, homólogo a otros, que la convención ha construido. Historia cargada de cortes, golpes, cicatrices: la sobrevida que la signa atávica y tortuosa, y que desde el fondo de la mirada textual no es más que un cuerpo permanentemente velado. No obstante, intenta reivindicarse a través de sus significantes [...] Nuestro lenguaje será entonces una operación y reconstrucción textual de una historia abandonada a sus propios márgenes o al devenir de su periferia. (Berenguer, 1987: 15)

Se trata de llegar entonces a una escritura que, lejos de intentar homologarse a la idea de lo universal-masculino, haga evidente su relación problemática con el lenguaje.

Me parece interesante que las caracterizaciones en torno a la escritura femenina encuentren una relación con lo que desde el campo poético se ha definido como neovanguardia latinoamericana:

La búsqueda de nuevas posibilidades de configurar el significante a partir del quiebre de las normas del poema convencional y de la lengua, la incorporación de elementos no verbales, en particular gráficos, la comprensión o expansión del texto, el intento de establecer nuevas relaciones entre los signos, los significados y los referentes, la investigación de nuevas dimensiones del sujeto y la escritura misma, y también los rasgos extra textuales: la actitud provocativa y rebelde frente a las convenciones, valores vigentes, el afán de transformar la sociedad mediante la interacción de arte y vida y la aguda percepción de la situación de la sociedad como crisis. (Carrasco, 1998: 35)

Muchos de los elementos que se mencionan antes están presentes en los

poemarios analizados. La manera de concebir una expresión neovanguardista en la poesía, en el que no suelen considerarse muchos nombres femeninos, puede ser reclamada como poética diferenciada —como textualización de la diferencia— al delimitar la propuesta de ruptura formal como puesta en cuestión de la relación conflictiva con el lenguaje.

En esta relación problemática hay una serie de rasgos o estrategias de escritura a partir de los cuales se genera un desborde significativo en los textos, que pueden ser leídos como signos de la diferencia, como “signos de una crisis” (en palabras de Eltit).

Adrienne Rich ha reflexionado en torno a la imposición del acto de nombrar como prerrogativa masculina y sobre los mecanismos de autocensura que llegan a experimentar las mujeres poetas si es que buscan entrar en ciertos espacios de legitimación literaria. La exigencia para ello, según Rich, es la producción de una poesía “púdicamente elegante, intelectual, discreta, medida y nítida”, construida a partir de “palabras poéticas que no amenacen los espacios de privilegio”, y que obedece a un miedo internalizado de las escritoras a *diferenciar* su discurso (Rich, 1983: 41).

En ese sentido, las manifestaciones de escritura que he analizado se colocarían en el lugar opuesto a la caracterización de Rich y estarían apelando a mostrar su diferencia. Para ello, emplearían una serie de estrategias textuales para hacer evidente la particularidad de la enunciación.

4.1.1 *El reverso del lenguaje*

En “La joven nacida” Hélène Cixous apunta, a partir de los planteamientos de J. Derrida, que la filosofía y cultura occidentales favorecen sistemas rígidos de

pensamiento sobre cambiantes. Se pondera el orden sobre el caos, lo predecible sobre lo impredecible, la estabilidad sobre las inestabilidades.

Considerando lo anterior, el lenguaje poético puede ser una vía para generar aperturas en el significado, inestabilidad, caos revelador; un espacio que trabaje desde la multiplicidad y ambigüedad, más que desde la claridad, y en el que las relaciones binarias que construyen el logos se vean desestabilizadas, explorando el reverso del lenguaje.

En este proceso de desestabilización, de habitar el reverso del lenguaje desde lo poético, pueden percibirse una serie de estrategias que empujan los límites del lenguaje. Una de ellas es la subversión de la gramática normativa.

En *A media asta* hay una relación con el lenguaje en la que se manifiesta un deseo por cambiar las relaciones o normalidad gramatical, una desnaturalización de la gramática:

Lo sabía te me lo ibas
Te me lo fuiste te me lo ibas
De los ojos te me fuiste de la boca
La iba a decir y la obligó
Entre los ojos y los labios
La obligó
En la pelvis
La iba a decir
Aquí dentro llaga
temblorosa
Llaga Está llagando
La están limpiando

ME LA ESTOY LAMIENDO

En el texto son ostensibles las rupturas en la concordancia verbal y el quiebre lógico en el uso de los pronombres personales y posesivos, con lo que se denotan relaciones personales y acciones que no encuentran una manera de nombrarse a partir de la gramática formal.

En otros textos se presenta un lenguaje desarticulado, fragmentado, sin un sujeto visible que lo sustente. En la construcción de este discurso se busca “desquiciar la sintaxis, suspendiendo su orden siempre teleológico, mediante rupturas en sus hilos, cortes de corriente, averías de los interruptores, inversiones de acoplamiento, modificaciones de continuidad, de alternancia, de frecuencia, de intensidad” (Irigaray, 2007: 127), como en el siguiente ejemplo:

Desnuda la maldecida
nosotros sangrante vulva: Mueca
Mimética la rojita
se acerca

Sangrantecercadala sangran

Carmen Berenguer ha manifestado que su propuesta de escritura en *A media asta* estuvo ligada con una manera de relacionarse con el lenguaje desde su reverso: “Para mí era fundamental, era casi mi desafío, proponer modos nuevos o llamativos de escritura. Trabajé mucho el reverso de la escritura, con conceptos bien feministas: las orillas, los rincones, los márgenes. Yo me preocupé de decir algo de otra forma” (García: 2017:2).

Como se vio antes y en relación con lo anterior, algunas aproximaciones críticas han sugerido que en *A media asta*, a diferencia de sus dos libros anteriores, se pierde el referente de la realidad, que queda obliterado al privilegiarse ante todo una expresión neovanguardista (cfr. Sepúlveda, 2008; Silva, 2009).

Berenguer ha reflexionado acerca de la supuesta ruptura con el referente, estableciendo una relación explícita con la noción de *écriture féminine*, que considera productiva para su propia práctica poética, pues apunta que su escritura emana “de la incomodidad de sentirme en una lengua ajena, instalada en el

lenguaje que hago mío por pertenecer a una comunidad lingüística, pero que vivo ajeno por sentirme intrusa en otra lengua, en esa comunidad de poetas vivos y muertos que trazan lo que Virginia Woolf llama el estilo masculino, combinación de sensibilidad, visión de mundo y uso de palabra" (Berenguer, 2008: 11).

En el poemario hay también una reflexión sobre lo que implica "decir", sumada a una preocupación por el significado del habla. El decir como testimonio y, al mismo tiempo, como espacio limitado, cerrado, enmarcado por un régimen de silencio ("Esto que te escribo chiiit , no se lo digas a nadie calladita porque si me escuchan me cuelgan: chiiit, son las ventajas de la escritura. Pude habértelo dicho, pero es mejor así; pues las grietas hablan y golosas las palabras dicen más"). Se desarrolla el desgarramiento y heridas corporales que provoca la "lengua" como palabra y creación poética ("Es lengua que desea herirte y limpiarte / aunque la maldición recaiga sobre ella la dueña de la / lamentación: / ella que es inocente / como la sangre de las ovejas y que cometió perjurio / lavándola con su sangre en su estado larvario / y con la sangre de larvas azufrosas se bañó").

Carmen Berenguer, al ser cuestionada sobre por qué no intentó en *A media asta* trabajar con un lenguaje más directo y acerca de si, a partir de esa elección en el uso del lenguaje, no se estarían cerrando las posibilidades de comunicación con el lector, responde:

Pero, ¿por qué no vamos a dejar a la mujer crear su propia simbología para expresarse simbólicamente? Así, por ejemplo, cuando hablamos de cuerpo erótico podríamos estar hablando de cuerpo histórico. La exigencia es leer de nosotras mismas signos nuevos que revelen una pluralidad de sentidos a partir de lo erótico, pero que se proyectan mucho más allá de lo erótico. [...] La comunicación se da. Lo que planteamos se entiende. No es un pensar yo, sino un pensarse en una ubicación de tener una identidad que es fragmentada en la mujer y que aparece fragmentada, como es su inserción en la sociedad. Creo que es válido trabajar en forma libre en la ubicación de la propia identidad. Éste es el modo en que pueden subvertirse ciertas concepciones (Sharpe: 2003).

Por otro lado, Berenguer alude a la importancia de querer transmitir en el poemario “un concepto de diferencia entre los dos sexos, distinto del concepto anterior, que hablaba de la igualdad de los sexos [...] la connotación de la diferencia sexuada, política y cultural con respecto al hombre” (en Rivera, 1990). Es por lo tanto importante considerar que la poesía puede trabajar sobre el lenguaje que en el contexto de escritura en el que se encontraba Berenguer se instituía como instancia represora y bajo esa evidencia, abrirse a múltiples las posibilidades significantes. La supuesta lejanía con los referentes de la realidad podría leerse como una vinculación de lo histórico desde contraposiciones discursivas diversas, lo social marcado en el cuerpo, lo personal-político ligado a la proyección feminista de la poeta. La “opacidad” del referente para ensayar, para intentar otro lenguaje, buscaría poner de manifiesto, desde la postura de Berenguer, la inscripción de la diferencia sexual en el lenguaje.

La representación de lo social e histórico chileno en *A media asta* no puede entonces desligarse de la búsqueda por un discurso diferenciado, una forma expresiva a contracorriente de los discursos dominantes en torno a las mujeres, al construirse “no un discurso racional, sino una metáfora a medias de la historia de la mujer [como] algo entrecortado y entrelíneas”, así como “una alteración a un modo convencional de decir” en tiempos dictatoriales (en Sharpe, 2003).

Luce Irigaray apunta que para la mujer silenciada dentro del lenguaje patriarcal la oposición al discurso falocéntrico puede darse por medio de estrategias que hagan evidente su estar “afuera” de dicho discurso.⁷² No obstante, ello no implica un programa normativo de cómo deberían practicarse dichas

⁷² Otra de las discusiones generadas en torno a los planteamientos de la escuela francesa es si puede hablarse de un “afuera” del discurso patriarcal como espacio incontaminado que podrían habitar las mujeres.

estrategias. Al contrario, la creación de este lenguaje se plantea como un proceso abierto:

Las palabras "sensatas" –de las que ella sólo dispone por mimetismo- son impotentes para traducir lo que se fuerza, se clama y se suspende, estafado, en las trayectorias crípticas del sufrimiento-latencia histérico. Poner todo sentido patas arriba, lo de detrás delante y la cabeza en los pies. Convulsionarlo radicalmente, trasladarlo, reimportar las crisis que su "cuerpo" sufre en su impotencia para decir lo que le agita. Insistir también y deliberadamente sobre los blancos del discurso que recuerdan los lugares de su exclusión, espaciamientos que aseguran la cohesión de su plasticidad silenciosa, la articulación, la expansión coherente de las formas establecidas. Reinscribirlas como desviaciones, de otra manera y en otro lugar respecto a aquél en que se las aguarda, como elipses y eclipse que deconstruyen las rejillas del lector-escribano, conducen al desvarío de su razón, trastornan su visión hasta provocarle, al menos, una diplopía incurable (Irigaray, 2007:127).

En la propuesta de Susana Thénon también es perceptible un tratamiento de los reversos del lenguaje y una reflexión de sus implicaciones en la construcción del conocimiento o de distintas representaciones culturales.

Thénon pone en juego los mecanismos en torno a las disputas por la autoridad del conocimiento y se interesa en cómo el lenguaje ejerce un poder como mecanismo de control de las representaciones culturales y sociales. La actitud ante el lenguaje implica "activar todos los elementos del decir normal más allá del decir normal. Hacer una poesía crítica; no una poesía que decora la cultura dominante sino que cuestiona los discursos, que hace de la representación un lugar de batalla" (Blau DuPlessis, 1999: 249). Así, la simbolización de las concepciones sociales se lleva a cabo en forma de parodia, con lo que, simultánea a la desmitificación de discursos culturales que pasan por verdaderos, se propicia una desmitificación de la poesía.

Thénon asume esa posición radical ante el lenguaje al crear una puesta en escena de distintos discursos sociales, con una estrategia a partir de la que el lenguaje simultáneamente se asimila y se desarticula, y que hace presentes las palabras que desautorizan y estereotipan a un sujeto femenino ("vos sos poeta ¿no?

/o Sappho made in Shitland /poetisa /¿no ves que es mujer? / vamos mujer / si no puedes tú con Dios hablar / ¿para qué preguntarte si yo alguna ves? / te lo digo personalmente / en efecto / alguna que otra vez te he dejado de adorar”). La poeta señala: “Yo estoy estirando el lenguaje, rompiéndolo, llevando al máximo todas las posibilidades que puede ofrecerme el Español aún con incoherencias y estoy reflejando un estado de cosas al mismo tiempo” (2007, II: 155). Así, en la textualización de la diferencia:

Todo corte dicotomizador y a vez repetidor –incluso entre enunciación y enunciado– debe ser desconcertado. Que nada debe ser planteado jamás sin haber sido trastocado, y remitido a-de-más al además de dicho trastocamiento. Dicho de otra manera: *ya no habría ni derecho ni reverso del discurso*, ni siquiera del texto, sino que ambos pasan de uno a otro para hacer “entender” también lo que se resiste a la estructura cara/dorso que sostiene el buen sentido. (Irigaray, 2007: 59)

Por otro lado, En *Cuerpo y A media asta* es también significativo el trabajo con los vacíos en la página como posibilidad de contactar con los reversos del lenguaje. Los vacíos son cesuras, cortes en el discurso. La disposición tipográfica permite desnaturalizar del discurso.

4.1.2 *Desborde significativa / fluidez*

La propiedad material definitoria de un fluido es que puede cambiar de forma sin que se manifiesten fuerzas restitutivas que intenten recuperar la forma “original”. Un fluido es todo cuerpo que carece de rigidez. Esta propiedad presente en un texto poético posibilita la apertura semántica.

Luce Irigaray señala que, en el ejercicio de un nuevo discurso femenino, el “estilo” en el que se daría la enunciación, “no privilegia la mirada sino que restituye toda figura a su nacimiento, también *táctil*. [...] Lo que le es “propio”

sería la simultaneidad. Un propio que no se detiene nunca en la posible identidad consigo misma de forma alguna. Siempre fluido [...] su "estilo" resiste a (y hace estallar) toda forma, figura, idea, concepto, sólidamente establecidos (2007: 59).

Desde el campo de la escritura, se trataría de llegar a una expresión que liberara a las mujeres de las censuras y silencios impuestos a su sexualidad y también, a través de ella, recuperar sus bienes en una inscripción textual que constituirá la inscripción de lo femenino excluido y devaluado (Cixous, 1997: 49).

Ante el texto de Coral Bracho es posible ensayar una lectura cercana a la metaforización hecha por Hélène Cixous sobre el cuerpo/escritura y el desborde significativo: una escritura vinculada con un tipo de placer que disipa y fracciona una identidad del ego "ante una fluidez, difusión y duración indeterminada, en un dar y gastar sin fin ni clausura". El texto de Bracho está conformado por una cadena de imágenes que delimitan la experiencia de un cuerpo femenino singular en su relación con un universo sensible y con el lenguaje.

En *El ser que va a morir* es representativa la amplitud y constancia en las imágenes y alusiones que delimitan una experiencia corporal desde lo sensorial. El espacio textual está sustentado en el exceso léxico y la ambigüedad de los referentes materiales.

La lectura del poemario es una experiencia en la que se percibe la fluidez del lenguaje, con lo que se cuestiona una idea de significados estáticos:

Un punzón, un insecto en las palabras)) lentas, empalmadas
((entre las grietas,
las cesuras, en las bridas. Súbitos y lascivos las concentran —Su
voz: separándolo, abriéndolo, eligiendo— ciñen y cohabitan en
los filos espejeantes) huecas; su costra opaca (entre los gritos,
las cernejas, los resquicios. Estar:))

La estancia del cuerpo representado no tiene contornos nítidos y se vincula con la palabra, con la expresión del lenguaje desde la disolución de la idea o el concepto expresados éstos en términos racionales, desde la apertura y desterritorialización, como una amenaza al poder del significado controlado.

[...]

Las aguas: sendas que te reflejan (celaje inmerso),
tu afluencia, tus lindes:
grietas que me develan.
—Porque un barniz, una palabra espesa, vivos y muertos,
una acritud fungosa, de cordajes,
de limo, de carroña frutal, una baba lechosa nos recorre,
nos pliega; ¿alguien;
alguien hablaba aquí?
Renazco, como un albino, a ese sol:
distancia doloroso a lo neutro que me mira, que miro.
Ven, acércate; ven a mirar sus manos, gotas recientes en este fango;
ven a rodearme.
(Sabor nocturno, fulgor de tierras erguidas, de pasajes
sedosos, arborescentes, semiocultos
el mar:
sobre esta playa, entre rumores dispersos y vítreos.) Has deslumbrado,
reblandecido
¿En quién revienta esta luz?

Bracho construye espacios de simultaneidad sensorial, zonas sinestésicas, en el que las cualidades materiales y sensoriales de las cosas se mezclan (sabor nocturno /rumores vítreos) y la dimensión de la percepción no se da de manera separada. Vista-tacto-oído se concatenan en una experiencia sensible del cuerpo y del entorno:

[...]

Grito que destila la luz:
por las grietas frutales;
bajo el agua musgosa que se adhiere a las sombras. Las papilas, las grutas.
En las tintas herbáceas, instilantes. Desde el tacto azorado.
Brillo

que rezuma, agridulce: de los goces feraces,
de los juegos hendidos por la palpitación.

El signo del movimiento, la fluidez, se materializa en la página en tanto tránsito espacio-temporal, reconstruido en su inestabilidad. El texto se muestra como proceso más que como fin, como desplazamiento más que como resultado.

Gozne

(Envuelto por el aura nocturna, por los ruidos violáceos,
acendrados, el niño, con la base mullida de su lengua expectante, toca,
desde esa tersa, insostenible, lubricidad -lirio sensitivo que se pliega en las rocas
si presiente el estigma, el ardor de la luz- la sustancia, la arista
vibrante y fina -en su pétalo absorto, distendido- [joya
que palpita entreabierto; ubres], el ácido
zumo blando [hielo], el marisma,
la savia tierna [cábala], el néctar
de la luciérnaga.)

Una de las células irradiadoras del texto es la percepción sensorial y la reconstrucción que la voz poética —las voces— hacen de ella. La percepción se proyecta desde un yo corporizado en su aprehensión de lo sonoro, olfativo y táctil. No hay una delimitación precisa de ese cuerpo deseante que parece conformarse a partir de los estímulos físicos del exterior. El ojo es una máquina selectiva a partir de la que, además, se hacen posibles los desdoblamientos del sujeto poético.

La voz poética pluralizada se manifiesta en contra de la percepción de linealidad y activa la representación de una energía corporal que se dilata y que no oculta sus marcas genéricas, presentes éstas también en las figuraciones de la experiencia física. El flujo de la conciencia concurre así como estructura iterativa que activa asimismo el recuerdo del deseo: la repetición del placer como representación de una letanía y como expresión del trance sexual. Bracho representa el cuerpo/texto como espacio de cuestionamiento de binarismos. El cuerpo como un objeto poético es resignificado.

contacto el eco entre las formas sin juntas:
asíntotas, entramadas, laberintos contiguos
ese pulsado magnetismo

En textos como el anterior, las mayúsculas, que podrían actuar como como marcas textuales jerárquicas, desaparecen y el poema queda como una superficie fluida, abierta, en la que el fragmento se extiende en el todo.

En la reconstrucción de la voz-conciencia-subjetividad, *El ser que va a morir* deviene en un espacio de autodesignación, de nominación de una subjetividad corporal que rompe con la ficción de un sujeto unitario, cimentado en su reconocimiento y simultánea desidentificación. Se trata de un sujeto-voz descentrado.

En ciertos momentos se genera un lenguaje que se extiende más allá de lo representativo o referencial y juega con la plasticidad de las palabras, las imágenes polisémicas y la ambigüedad. En estos fragmentos cabe destacar que el sujeto se diluye y lo que predomina es el discurso desligado del sujeto.

La perspectiva del texto fluido se logra también a partir de un cuestionamiento por la organización jerárquica de los elementos que lo componen. La propuesta de *El ser que va a morir* se sostiene en apertura, al expandir un espacio textual sin principio ni final o con un orden de lectura específico marcado de antemano, sino a partir de imágenes concatenadas que forman un espacio amplificado. La organización del texto no se da en una escala subordinante; todos los elementos se ramifican, y no se percibe un criterio de dar mayor o menor importancia de algún elemento dentro del texto. La falta de jerarquía entre los elementos permite el desplazamiento de la interpretación y la mirada desde distintos puntos, y hace posible la horizontalidad del texto.

En el poema que da nombre a *Ova completa* también se percibe este cuestionamiento de lo vertical-jerárquico, desde una resolución formal muy distinta. Thénon, cuestiona ciertos sistemas de verdad y sus construcción formal como violencia, además de parodiar las estrategias con las que se manifiestan estos discursos:

Filosofía significa 'violación de un ser
viviente'. Viene del griego filoso, 'que
corta mucho',
y fía, 3ª persona del verbo fiar, que quiere decir
'confiar' y también 'dar sin cobrar ad
referéndum'. Ejercen esta actividad los
llamados friends
o "Cofradía de los Sonrientes",
los fiadores –desde luego-,
los que de veras tienen la manija y los que creen
tenerla en la descomunal mezquita de Oj-Alá.

Una vez consumada la filosofía
se hacen presentes por orden de aparición:

la taquería el comisario el juez de la causa
el forense el abogado de oficio el reportero gráfico
el secreto de sumario Max Scheler una familia
vecina un psiquiatra dos guardias

[...] (2007:155)

El dispositivo de las "obras completas", una manera de ordenamiento textual, se cuestiona como una forma tradicional de concebir la literatura, bajo la idea de que es posible abarcar la totalidad expresiva de un autor en un todo unitario. Desde la academia y el espacio editorial, el concepto inherente a la obra completa implica una clausura, pues enmarca la producción autoral bajo una organización estable. En el poema se parodia el discurso académico al introducir una nota al pie que explica el título, y la necesidad de aprehender los significados de las palabras se presenta como paradójica:

* OVA: sustantivo plural neutro latino. Literalmente: huevos

COMPLETA: participio pasivo plural neutro latino en concordancia con huevos.
Literalmente: colmados. Variantes posibles: rellenos, repletos, rebosantes,
henchidos.

El modo de ordenamiento y conceptualización de lo literario (y lo filosófico) se cuestiona como sistema de conocimiento patriarcalizado y, a partir de una expresión antiolemne, se enfrenta al protocolo y ceremonia que involucra el concepto de obra completa. Thénon explora una dimensión paródica como una intervención para develar las fisuras de los discursos sociales.

Esta estrategia de Thénon ha sido criticada por considerarse que el ocultamiento del yo que enuncia en la reconstrucción paródica de discursos *ajenos* "libra al yo femenino de asumir entera responsabilidad por el discurso que esta produciendo" (Reisz, 1998: 58). De nuevo nos encontramos ante la idea de la identificación con un "sujeto femenino" preconcebido que es el que podría emitir un discurso crítico.

Aquello que se considera falta de responsabilidad crítica está activando una perspectiva amplia sobre el lenguaje, visto no sólo como un sistema signifiante sino como un conjunto de células vivas, permeadas por la experiencia social y emotiva. Thénon reflexiona en torno a las posibilidades de integrar los reversos del lenguaje:

El lenguaje no se empuetece ni se refina ni se alambica ni se simplifica. Es todas esas cosas desde siempre [...] Mi experiencia personal no es exclusivamente literaria. Es vital. Al escribir de determinado modo no excluyo ningún otro [...] Lo que ocurre es que la llamada "forma" no puede separarse del "contenido". (Thénon, 2001: 167)

Otro texto en el que se percibe un trabajo sobre la fluidez y el desborde signifiante, es "Libretos", poema que cierra *Ova completa*:

necesitamos todo excepto logos
.....

frutas oscurecidas

moscas tú sabes tumores esposos coágulos padres
pelos membrana hermana analgésico tú sabes cosas
de enferma que se hurgan de noche pan frutas
oscurecidas moscas tú sabes tumores esposos

El final del poema plantea la desarticulación de un discurso lógico y las relaciones sintácticas entrecortadas subrayan la apertura textual.

4.1.3 Hibridación textual

Una de las estrategias empleada en los poemarios que otorga una posibilidad de expansión textual es la mezcla de registros lingüísticos y el la falta de "pureza" en el género poético. Los textos hacen uso de distintos espacios discursivos. Ello da la posibilidad de pasar de una retórica coloquial a zonas más líricas o bien, de lo poético a lo ensayístico o lo dramático, e incluso a la reconstrucción de una narrativa cinematográfica.

La tendencia a "erosionar las bases de cada género literario desde el momento mismo en que se lo adopta, así como a contaminar los espacios discursivos tradicionalmente considerados compartimentos estancos o a difuminar sus fronteras, es una de las maniobras más eficaces de que disponen los marginales para confrontarse con el sistema marginador en el mismo centro de su poderío" (Reisz, 1988: 172).

En *Noches de adrenalina*, Ollé hace uso de una mezcla de registros del lenguaje, en poemas ensayísticos o narrativos, a partir de lo que cuestiona los límites genéricos. El planteamiento más radical en torno a la desarticulación del lenguaje puede leerse en la "escena" "Damas al dominó", texto que inicia con la

presentación de una serie de personajes y continúa con la descripción de espacios y acotaciones dramáticas colocadas de manera versal, que simulan diálogos inconexos:

ESPERANDO EL AUTOBÚS CUENTA LA DAMA DEL DUCAL

[...]

Húmeda gramínea

cosquilleo y zumbio de avispas

el cañoncito en el centro de una tarde rígida

[...]

FRENAZO Y EXABRUPTO DEL BUSSING EN UN CRUCE OSCURO

¡Jesucristo!

No permitas que hagan de mí un pericote blanco

[...]

Ollé plantea una intervención sobre distintas acepciones culturales del diálogo entre varios personajes discordantes. A partir de esta provocación verbal y gráfica, insiste en la revisión del motivo del peso de la apariencia y la mirada del otro en las mujeres. El lenguaje, representado como una construcción absurda, permite también generar la delimitación de distintos espacios públicos tradicionalmente ocupados por los hombres que se oponen al espacio privado femenino como imposición social. El discurso descontrolado de Ollé se contrapone a la claridad de un discurso que refuerza la exclusión social.

Los sujetos que dialogan no importan en sí mismos, sino el espacio que se genera a partir de este diálogo, con el que se logra crear un estado de tensión enunciativa, a raíz de la sucesión de preguntas y respuestas. Podría decirse, entonces, que en estos casos el sujeto cede la palabra al diálogo y es éste el que sustenta la construcción textual.

El movimiento es contundente, no sólo al distanciarse la voz poética del poeta, sino, finalmente, al construirse textos a partir de una acumulación de voces diversas, a veces difícilmente identificables con un sujeto específico, que se dirigen

a atomizar los sentidos lineales del lenguaje, a fisurar el espacio del sentido.

Susana Thénon emplea también una mezcla de registros lingüísticos y desanturaliza los espacios en los que se generaría una comunicación fácil, como el diálogo.

Un ejemplo de la construcción de un espacio enunciativo complejo, a partir de la delimitación de un personaje ficticio y, simultáneamente, la reconstrucción de un diálogo, es el poema "Mohammed Kafka librero":

-¿O *Thyself*?
- agotado
-100.000 ejemplares en dos meses
-¿Y *Cowself*?
-en edición
bilingüe copto-
húngaro
con el copto se puede
hay unos cursos
dicen que se parece mucho al
québécois claro
nada como *Cowself* en sajón
medio pero voló
lisa y llanamente
no ha quedado ni uno
puedo ofrecerle en
cambio el *Quijote* de
Avellaneda
-¿cómo hago con *Cowself*?
o porno complutense
siglo XII *you know*
después tengo una
oferta
una partida de Arthur Hailey *Opera Omnia* en
rústica y *Las Vidas Paralelas Se Onanisman*
del Pseudo Plutonio y como si eso fuera
poco dos peines de bolsillo un
sacacorcho una estampita de Lutero

sólo por el día de hoy
(2007: 178)

El diálogo supone observar al sujeto como una entidad múltiple, que se configura desde diferentes posiciones frente a la realidad que lo circunda, como una construcción social móvil e inacabada.

La hibridación textual tiene que ver con retomar elementos de otros géneros, pero también, de distintos registros y formas del lenguaje. La poesía integra el lenguaje coloquial y los registros populares (como la murga y el tango en el caso de Thénon).

En *A media asta* puede también percibirse la falta de pureza genérica. En la última parte del poemario, la desarticulación lineal del lenguaje, de un mensaje, tiene también que ver con la reconstrucción de una zona textual en el que se representan los lenguajes cinematográfico y lo fotográfico desde el espacio poético como mezcla e hibridación:

Verónica en el centro de la escena levanta los brazos
lentamente -el blanco es ese gesto no lo congeles
hasta obtener esa zona oscura-oculta, debajo de los
brazos. Ese es tu blanco. El blanco deseado. Ahora
recorre parte a parte las zonas vedadas del cuerpo de
Verónica. Un blanco en los senos -un rojo en el pelo-
en el pintarrajeo -un rojo violento- un blanco -un
azul en el ojo expresionista- ese es tu blanco. Ahora
deslízate hacia las zonas ocultas, ahí debajo de la ingle
un blanco, hasta agotar la figura sin palabras, sólo -
solamente la imagen de Verónica en el centro,
tomando todas sus zonas veladas agotándola, tu
blanco en sus blancos. Tu blanco en sus rojos.
Azules tu blanco. Entre las piernas blanquea su
sombra. Azul, un azul, un azul. Abierta.

[...]

REVELADO (Cuarto Oscuro)
ahah ah ah ah ah ah ahah ah ah ah ah
veo te veo ojo te veoojojojojojojojojojojo
dónde estás ahahahahahahahahahahaaa
uye uye uye uye adrenalina espuma debajo ah ah
Aqui hay una bomba DETRAS DE LA VENTANA POR
TIRADOR MADRE ,... HAY UNA BOMBA AQUI ... AH AH AH

Desde la adopción de procedimientos vanguardistas, Carmen Berenguer contamina el discurso poético de elementos cinematográficos y fotográficos para reflexionar sobre la construcción de la mujer como imagen y objeto de deseo, con lo que continúa la vía crítica sobre el problema de la representación.

A la luz del análisis previo, cabe reflexionar en torno a la idea de escritura femenina desde el campo literario y comercial editorial latinoamericano. La concepción de escritura femenina se ha empleado en un sentido distinto al revisado antes. El apelativo se usa para configurar un corpus de escritura de mujeres que presenta ciertos rasgos prototípicamente "femeninos", en un sentido que se comprendería contrario al deseo de cuestionar el lenguaje como constructo androcéntrico.

Desde esta concepción de escritura femenina, Carmen Ollé ha reflexionado en torno a las dificultades que puede producir encuadrar las diferencias de escritura de las mujeres en un corpus denominado "escritura femenina" y ha discutido en qué términos podría o no ser un concepto provechoso para comprender las manifestaciones diferenciadas de las mujeres que escriben.

Ollé ha manifestado su reticencia al título de literatura femenina o feminista como espacio cohesionador de un corpus de escritura, por considerar que esta delimitación es aprovechada por el mercado literario. Empero, reconoce que sí hay elementos que marcan socialmente la escritura de mujeres:

No me gusta el término de literatura femenina ni de literatura feminista. Pero cuando hablamos de la literatura escrita por mujeres tenemos que darle un nombre para poder diferenciarla de su entorno. Porque la literatura escrita por mujeres sufre: tiene problemas para publicar, problemas ante la crítica, problemas de ser guetizada o

reducida a una literatura calificada de una manera. Por eso, sí existe una literatura escrita por mujeres que se ve afectada por la crítica [...] Se considera literatura femenina a aquella que habla de la cocina, de la realización como mujer, del placer sexual, tipo Marcela Serrano, Laura Esquivel, Isabel Allende. Entonces los hombres también empiezan a usar esos elementos para tener éxito en el mercado. Es muy complejo, pero en realidad no existe una literatura femenina, puesto que como, Laura Esquivel, Ángeles Mastretta, Marcela Serrano no escribimos todas las mujeres. No puedo llegar a una definición radical y decir no existe la literatura femenina, sí existe una literatura escrita por mujeres que se caracteriza por esto, esto y esto" (en Minardi, 1999: 57).

La autora peruana considera que aquellas obras que desde el mercado editorial son reconocidas con el término de "escritura femenina" suelen reproducir de manera estereotipada lo que se entiende por feminidad. Insistimos en que un texto firmado por una mujer no elabora necesariamente una escritura crítica que permita construir un cuerpo alejado de las imágenes definidas desde lo masculino hegemónico (Cixous, 2011: 314), de ahí que Ollé se deslinda de esa práctica. No obstante, desde su concepción particular del concepto, más ligado al mercado editorial, reconoce que el lugar social que ocupan las mujeres que escriben determina tanto las lecturas como las posibilidades de desarrollo la obra, lo que generará una textualidad con ciertas características.

4.2 La ironía como estrategia discursiva crítica

La poesía no es magia. Si se puede atribuir a la poesía un propósito este consiste en desencantar y desintoxicar, diciendo la verdad.

W. H. Auden

La ironía funciona en algunos de los poemarios analizados como un elemento discursivo propicio para construir una perspectiva crítica. Se presenta como una estrategia que activa la dimensión reflexiva de los textos, en consonancia con el cuestionamiento por el lenguaje como espacio reproductor de lógicas falocéntricas.

Desde la retórica, este recurso ha sido definido como una sustitución anifrástica de aquello que no se dice explícitamente —que sería el significado irónico— de su opuesto, el significado “literal”. La ironía, explicada como tropo, “consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras declarando una idea de modo que, por el tono, se pueda comprender otra contraria” (Beristáin, 2004: 271).

Más allá de su consideración desde el campo retórico o lingüístico, me interesa observar la ironía como un elemento que se relaciona con distintos espacios intertextuales, imposible de separar de los campos ideológico y contextual presentes en los textos. La ironía es una estrategia relacional en el sentido de que no opera únicamente entre significados (lo dicho y lo no dicho) sino entre personas. El significado irónico llega a ser la consecuencia de una relación performática de diferentes constructores de significado, pero también de la aparición de significados distintos y simultáneos (Hutcheon, 1998: 87).

Más que observar el planteamiento de el modelo semántico de la ironía en los poemas, es decir, una contradicción lógica, deseo ver qué implica la construcción de un sentido irónico para hacer evidente la no univocidad e inestabilidad del lenguaje.

Leer un texto desde su dimensión irónica requiere una posición que se distancie de la idea de no contradicción. Se requiere considerar la facultad discordante del lenguaje y atender, asimismo, las relaciones entre los faltantes del texto y el texto mismo como zonas de tensión. Ello implica, necesariamente, una toma de postura del lector, que funciona como co-creador del contenido irónico (Colebrook, 2004: 173).

Desde el punto de vista de la producción de un discurso feminista, la ironía puede ayudar a la generación de cambios en la representación y abonar a la crítica

cultural presente en los textos, al manifestarse como una interrogación que relativiza o niega el valor de determinados discursos hegemónicos.

Si consideramos los planteamientos del feminismo de la diferencia antes mencionados acerca de la necesidad de reinscripción de una subjetividad femenina en el lenguaje, la ironía contribuye a la transformación de las representaciones que la cultura occidental patriarcal ha impuesto sobre el significante mujer. La ironía es, entonces, a la vez que un recurso retórico, una estrategia que desnaturaliza la relación significado-significante y que puede funcionar como una herramienta de intervención crítica.

En *Ova completa*, Susana Thénon construye un proyecto de crítica cultural desde distintos ámbitos. La ironía dirige en el texto, en su integración con el discurso literario, una crítica hacia interpretaciones cerradas de la historia y de distintos espacios políticos y sociales. A partir de la ironía, la poesía es concebida como un discurso cuestionador de la historia, la sociedad, las instituciones, las convenciones culturales y sexogénicas, etcétera. Asimismo, además de organizar tal espacio crítico de lo social, Thénon marca una distancia de la idea coherencia simbólica que debe guardar el texto poético. La ironía propaga espacios de representación que subvierten ciertas realidades consideradas verdaderas y abre la posibilidad de percepciones de sentido poético simultáneas.

Muchos de los textos de *Ova completa* pueden relacionarse con el humor carnavalesco, en tanto que en el poemario se elabora una representación del mundo antisolemne en el que “un mundo infinito de formas y manifestaciones de la risa se opone a la cultura oficial” (Bajtín, 1998: 10). Lo irónico se utiliza para desgastar la idea de autoridad desde múltiples perspectivas, en un derribo simbólico de sistemas jerárquicos, con lo que se se deslegitima el orden simbólico

imperante. El sistema del conocimiento y de la cultura occidental como construcciones patriarcales son puestos en cuestión.

A lo largo del poemario la ironía aparece como un mecanismo para cuestionar el significado de la feminidad y los roles de la mujer en la sociedad. La ironía es también un procedimiento comunicativo, una concepción de la realidad generada por medio del collage de discursos a partir de los que se compone el texto y posee una función desestabilizadora, ya que "muestra pliegues y vertientes donde no es la certeza sino la incertidumbre, no el reconocimiento sino el contrasentido lo que brota en el espacio de lo real" (Bravo, 1996: 9).

En el texto analizado anteriormente, "Poema con traducción simultánea español-español", el discurso irónico aparece, en principio, en el título, al considerarse la paradoja del proceso de traducción en una misma lengua. *Traducción* puede leerse como sinónimo de interpretación, lo que implica un reverso crítico a una lectura oficial de la historia. El término "simultánea" se vuelve relativo, al encontrarnos ante un espacio textual y no oral, no obstante, esta apertura significativa de la palabra implica una apelación directa al lector, que se concibe como "escucha" de un tipo muy particular de traducción. El texto plantea, como se vio antes, una relectura de la historia argentina, en la que el tono irónico ayuda a apuntalar la crítica y a cuestionar las lecturas de la historia oficial. La ironía se presenta como una práctica discursiva y relacional, además de como un elemento retórico.

Lo irónico está presente también para cuestionar la concepción del lenguaje literario en la que ciertas palabras son válidas y otras no:

mefítico oís vosotros
si digo "mefítico" no tengo

más remedio que añadir
"oís vosotros"
es mester de finura
es galanura ¿oís
vosotros? yo no os
puedo decir "apestoso
oís vosotros"
ni "con olor a mufa oís vosotros"
y menos "con una spuzza que volteaba oís
vosotros" así como sería contraproducente
exclamar
"¡meté las rosas en el búcaro
che!" se llama conciencia de
lengua intransgresión
pavimento
que desliza al Monumento
perfil vitalicio de la estela
funeraria tal vez separata
lobotomía frontal no importa
cuándo algún día
no importa cómo
como hierro como chicle como tuerca

hay que estar ahí
¿oís vosotros? ahí
"mefitic
o" es
tan fácil
vetusto oís vosotros
¿veis?
arriesgarse con "choto" o
"chacabuco" es pasaporte a la
marginación
¿queréis ser presa de antólogos chiflados?
¿tener una verruga en el currículum?
¿que Erato os fulmine?
¿qué boñiga queréis?
reglas preceptos leyes
reglas preceptos leyes queréis
reglas preceptos leyes queréis
tenéis y decoro pecunia
seguridad
¿oís vosotros?
mientras ellos tienen olor a
mierda vosotros devenís
mefíticos mientras ellos
mueren chotos vosotros
fenecéis vetustos
devenís fenecéis mefíticos vetustos

mefíticos
vetustos
fenecéis

En el anterior texto se utiliza el recurso de las comillas para determinar fragmentos de habla literal, que se intercalan con una voz impersonal, sin que sea posible delimitar cuántos hablantes hay en el poema. El texto ha sido analizado por Ana María Barrenechea, quien expone los mecanismos de construcción sustentados en el diálogo, el cual hace necesario “aceptar la movilidad del lugar desde donde se habla (ambivalencia cronotópica), que no privilegia un lugar ni tampoco jerarquiza los lugares desde donde se emite la voz; también y, por lo tanto, porque se acepta la convivencia de distintos géneros discursivos, igualmente desjerarquizados, modos de cristalización de diferentes ángulos de visión”(1996: 54). El descentramiento espacio temporal hace que lo medular del poema sea la profusión de voces que, acumuladas, constituyen el sentido humorístico del texto. La oposición entre el lenguaje culto y el popular y la ironización en torno a los parámetros rígidos que puede acarrear una visión normativa de la creación literaria, se presentan a través de este coro de voces. Se discute que el campo de la lengua sea un espacio normado, cerrado en sí mismo, y se plantea como una zona determinada por lo social y cultural.

El poema considera nuevamente las implicaciones de la autoridad en las posibilidades y los niveles de la lengua. El punto de vista crítico se genera a partir de la existencia de los usos “correctos” o cultos del lenguaje y otros “incorrectos” o populares. Ante la ruptura que generan los usos de la lengua extendidos en un determinado contexto, se opone el uso normativo. La supuesta corrección del idioma (que implica una posición clasista y elitista de la literatura) es desacreditada. La estructura irónica estaría relacionada con sostener un espacio de ambigüedad, a partir del que se incrementa la apertura interpretativa.

El texto puede caracterizarse según la noción de límite planteada por Roland Barthes: "Se trazan dos límites de la lengua: un límite prudente, conformista, plagiaro (se trata de copiar la lengua en su estado canónico tal como ha sido fijada por la escuela, el buen uso, la literatura, la cultura), y otro límite, móvil, vacío (apto para tomar no importa qué contornos) que no es más que el lugar de su efecto" (1987:15). Thénon concibe el lenguaje como susceptible de transformación y plantea la posibilidad de que el límite que imponen los usos canónicos sea "contaminado" por aquél que produce fugas de sentido, innovaciones y rupturas.

La ironía también se emplea como oposición al discurso religioso católico y a la idea de dios emanada desde tal paradigma:

dios nos ayude o dios no nos
ayude o nos ayude a medias
o nos haga creer que nos
ayuda
y después mande decir que está
ocupado o nos ayude oblicuamente
con un piadoso "ayúdate a ti
mismo"
o nos acune en brazos canturreando que vamos a
cobrar si no dormimos inmediatamente
o nos cuente la historia de la
mejilla
y la del prójimo y la del
leproso
y la del muchacho lunático y la del mundo que
habla o se coloque los auriculares
o nos sacuda fuerte rugiendo que vamos a
cobrar
si nos despertamos
inmediatamente o nos haga el
test del árbol
o nos lleve al zoológico a mirar
cómo nosotros nos miramos
o nos señale un viejo tren sobre un fantasma de
puente apuntalado por carteles de pañal
descartable

dios nos ayude o no a
medias o renqueando

dios
nos
dios
qué
o más o
menos o
tampoco

El título del poema anterior, "Kikirikyrie", desacraliza el intertexto religioso, mientras que la dimensión anafórica recrea el rezo desde una voz enunciativa indócil al discurso. La apelación a dios, desde la burla, evidencia una noción de lo religioso como espacio de refugio fácil y de obtención de favores. La sucesión de oraciones disyuntivas pretende reforzar la debilidad de una religión burocratizada y hace evidente el nivel de pragmatismo que esta alcanza en la vida cotidiana. La disolución léxica final exhibe lo frágil de la plegaria. Con el uso de la primera persona del plural se parodia también la concepción comunitaria de la religión, que se disuelve en lo vacío de las peticiones. El rezo, como repetición vana, se vacía de significado.

En otro texto, "Murgatorio", desde una voz masculinizada, Thénon construye un discurso irónico que denuncia un incesto, a partir de la construcción de un ambiente carnavalesco:

olé olé
olé olá
yo soy nieto
de mi papá

olé olé
olé olá
voy al psicólogo
a investigar

por qué por qué
pour quoi pour quoi
la vie en rose
no es pour moi

tal vez tal vez
quizá quizá
esto hay que verlo en profundidad

molta lettura
molta poesia
molta cultura
molta pazzia

Nevsky Stogorny
Drugoi Igrushky
Gogol Andreiev
Chejov Tiburshky

y cuando supe
mis perspectivas
ya me encontraba
en la intensiva

hombre de ciencia
hombre de mundo
oh gran maestro
oh viejo inmundo

todo supiste
todo pudiste
más ahora viste
que esto no es chiste

olé olé
olé olá
nadie con testa en
el más
a

cá.

El poema, que se apropia de ciertos elementos del género de la murga, presenta de manera irónica una perspectiva del incesto y generaliza una crítica a la figura masculina investida de autoridad y que ejerce violencia. Susana Reiz de nueva cuenta cuestiona el poder subversivo de este poema al eludirse, según su perspectiva, “el tratamiento de una reflexión seria y profunda sobre el tema”

(Reisz, 1996: 45), con lo que nuevamente se intenta normar lo que podría considerarse una propuesta textual crítica. Considero que la apertura del texto lograda a partir del tono irónico desde el espacio de lo grotesco no disminuye sus posibilidades de denuncia.

Como se vio anteriormente, en una propuesta como *Ova completa* es difícil sustentar la idea de que el texto genera espacios estables de comunicación y ello se refuerza desde el posicionamiento irónico. La dimensión irónica de los textos evidencia la fuerza contradictoria del lenguaje y las relaciones entre los faltantes del texto y el texto mismo como zonas de tensión.

Cabría entonces cuestionar determinadas teorías extendidas de la ironía, que aún en los significados irónicos buscan una estabilización del lenguaje. D. C. Muecke (1970), en su obra clásica sobre el fenómeno irónico, afirma que, para que un enunciado sea irónico deben cumplirse los siguientes procesos: que se empleen "recursos irónicos", que haya antífrasis, que se perciba una disimulación de sentimientos positiva o negativamente y que se den pistas al oyente para que éste pueda hacer una correcta interpretación. También es necesario compartir determinada percepción del mundo con el autor, así como un contexto sociocultural (que se percibe estratificado) para poder comprender la ironía, con lo que de antemano se coloca al ironista por encima del intérprete. Wayne Booth (1978), por su parte, plantea la necesidad de descifrar el significado irónico a partir del pleno conocimiento del contexto desde el que se enuncia la ironía y, de manera implícita, censura a un intérprete que no logra desentrañar exactamente lo que quiso decir el autor, con lo que también se presenta una visión jerárquica del proceso y se niega que el intérprete pueda tener una posición activa. Según esta aproximación, en la experiencia de lectura de un texto irónico el lector sería

secundario y los sentidos existirían de antemano en el texto para ser descifrados. La reconstrucción subjetiva no tendría lugar.

Esta concepción de lo irónico mira al texto como un campo en el que una verdad debe ser descifrada. Cabe mencionar entonces que la ironía, más que ser una propiedad del texto, tiene que ver con una forma de lectura, en la que el lenguaje hace aparecer al contexto y viceversa (cfr. Hutcheon, 1998). El texto se mueve a través de diversos códigos y espacios referenciales y contextuales y no se trataría, creo, de considerar las “competencias” interpretativas del lector, sino de observar las posibilidades de apertura significativa que conlleva.

En *Noches de adrenalina*, la ironía como estrategia discursiva sostiene una oposición a los discursos sobre la belleza, la sexualidad y el cuerpo femeninos impuestos socialmente, y puede funcionar como una forma de agencia en la construcción de discursos feministas.

Carmen Ollé pone en relieve el poder de permanencia de los discursos sobre lo femenino como una huella psíquica. Ello se observa en la representación de la infancia como un territorio en el que empiezan a delimitarse las percepciones e ideas sobre el cuerpo:

CUApaNDO LApaS MApaDREpesS MUEpeSTRApaN LApaS TOApaLLApaS DEpe
SApaNGREpe Apa SUPu PRIpoMOpoGÉpeNIpiTApA COpoN EpeL OporRGpuLLOpo
DEpe SEpeR MUpuJEpeREpeS DEpe CApaRNEpe Ypi HUEpeSOpo TApaN
ÍpiNTEpeGRApaS PApaRAoa HApaCEperR EpeL ApaMOpoR ROpoPApa
IpiNTEpeRIOporR DEpe NYpiLOpoN DEpe PLÁpaSTIpiCOpo ¡EpeXQUlpiSlpiTApAS!
Ypi OHpo ¡PSIpiCOpoApaNApaLpiSTApAS ¡¡CApaTApATOpoNIApa!
¡CApaTApATOpoNIApa!

La potencia irónica subversiva del texto anterior se da a partir de la reconstrucción de un lenguaje adolescente, “el idioma de la p”, a partir del que se enuncia una acción materna que tiene implícita una concepción sobre la menstruación. El lenguaje diseccionado logra la evidencia del uso del código al

mismo tiempo que su crítica. La jergonza como una variante lúdica del habla sirve para “ocultar”, en esta forma lingüística, el tema de la menstruación percibida como un símbolo de la feminidad, relacionada con el ciclo reproductivo de las mujeres. También se representa la figura materna como transmisora de nociones normativas sobre el cuerpo. En el texto, el diálogo entre el presente de enunciación y el pasado es importante para problematizar el lenguaje que se presenta como forma poética “destruida”, teatralizada, unida al discurso psicoanalítico sobre la infancia presente a lo largo del poemario.

En el proceso se plantea entonces la pregunta por la posibilidad de modificar y trascender las posición psicológica fijada en la infancia. Esta enunciación lúdica estaría relacionada con la posibilidad de intervenir los discursos sociales dominantes y trastocar su estabilidad a partir de tal intervención. El discurso irónico puede ser leído como una estrategia política feminista:

A través de la parodia podemos hacernos con algo de poder, siempre y cuando se lleve a cabo con una conciencia crítica enfocada a la subversión de los códigos dominantes. Es por ello que en ocasiones he afirmado que la estrategia de ‘mímesis’ que plantea Irigaray es fuente de poder político, ya que aborda simultáneamente los problemas de la identidad, de la identificación y de la subjetividad política. El registro irónico es una forma orquestada de provocación y, como tal, expone una especie de violencia simbólica [...]. (Braidotti, 2004)

Desde el planteamiento irónico, Ollé cuestiona también la educación sexual represiva extendida en la clase media conservadora y el contexto de la religión católica como una delimitación de lo social desde la moderación del deseo:

Se crece entre cólera.
La cólera radical medita en el silencio de la alcoba
ante la impostura de una lección de piano
o un paraíso de estética decimonónica
hay para esto masturbaciones secretas que son éxodos
solitarias defenestraciones a la luz de la lámpara.

Lo que brota de natural de un cuerpo aplastado
no se resume en fáciles categorías como divino o decadente
todo WC es un jardín oculto
oler a orín reconforta
el cristianismo lleva hoy el peso de estos olores
y muchos gramos de bicarbonato para las náuseas.

En otros momentos, a partir de la construcción de un espacio narrativo en el que se relata la pérdida de un diente, se ironiza en torno a los ideales de belleza y al juego de representaciones que se construye desde la feminidad:

La enfermera me da los precios de los dientes
-Los dientes han subido- me avisa con firmeza.
-¿También los esqueléticos?
Ahora me costaría un ojo de la cara recomponer mi belleza.
Trataré de no reír lo más que pueda, ¿pero mi destino
depende de una porcelana, de un pobre metal, quizá de
la resina o del acrílico?
Después que me abre la boca y sus marfiles: ¡el portazo!

[...]

Una suerte de arquitectura es poseer un cuerpo completo
En su nombre se representa el mejor papel dramático:
ningún maquillador lograría tales efectos, tal epicidad
ante los tribunales.

La condición de invisibilidad representativa de las mujeres puede subvertirse a partir del uso de la ironía en tanto que ésta es una manera de problematizar la construcción de lo femenino. La contradicción, la división, la duplicidad, son elementos en disputa que la ironía subraya (Hutcheon, 1991: 97).

La ironía, en este caso, hace posible dirigir la mirada críticamente hacia un espacio concreto de la realidad, con lo que nuevamente se posiciona desde un espacio evaluativo (Hutcheon, 1994: 145), dimensionando lo social del texto más

allá del tema, del puro contenido, sino conformando una escritura genéricamente limítrofe y de experimentación formal.

En momentos específicos de *Cuerpo* hay también un uso puntual de lo irónico, pero, en este caso, siempre relacionado con una perspectiva trágica de aquello representado:

conozco
 el tiempo de cocción de las legumbres
 las verrugas de las ratas
 la importancia de ser la hembra
 lo tácito de la procreación
me detengo
 en el genital y el alimento
 cada día
 y recibo de ellos una vida
 y una muerte
 renovables
y voy desarrollando
 un acercamiento
 de maxilar de culebra
y voy desarrollando
 un sabor sicópata
 en la lengua
mientras juego con la basura
y los excrementos
 de mi hija
a ella le enseño
 la propiedad afectiva
 de los dementes
 y los mamíferos diarios
muertos en la cocina

Las enseñanzas de la madre a la hija se definen desde una visión irónica y simultáneamente trágica de la cotidianidad del trabajo doméstico. En este caso, la ironía puede leerse a partir de lo planteado por Terry Eagleton acerca de que la poesía, al concebirse como un acto performativo, establece una tensión entre forma y contenido que se conoce como contradicción performativa. La ironía sería,

desde esta perspectiva, una forma de contradicción performativa (Eagleton, 2007: 103).

En *Cuerpo*, la ironía subraya la imposición de la maternidad y las formas de violencia que ello implica, por lo tanto, en este caso lo irónico se despliega desde otro tono de escritura, más trágico, en comparación con los textos de Thénon y Ollé:

procreo
en lugar seguro
segrego
el líquido adecuado
espero
las larvas
entre los cartílagos
de los toros tibios
deposito sus tendones
en la boca de mi hija
todos los mediodías
digieres
vértebra y vena
y te ríes
me quieres sólo a mí
porque te gusta este olor
y esta temperatura
que conservo en cada ciclo
como debe ser

La ironía en este caso ahonda en la condición trágica del cuerpo representado, como una marca de la situación social impuesta.

Como se ha visto a lo largo de este capítulo, la ironía hace posible abrir el campo de sentido más allá de significados unívocos y funciona como una toma de distancia o un rechazo de las tradiciones culturales asumidas. Las estrategias para conducir el lenguaje hacia distintas posibilidades de apertura pueden leerse como una vía de textualización de la diferencia sexual. Esto no implica asumir una posición normativa o limitada, desde la que se busque proponer una taxonomía de tal textualización; sin embargo, el reconocimiento de los procedimientos

revisados implica concebirlos como vías de transgresión de las lógicas androcéntricas del discurso.

Conclusiones

El punto de partida de este trabajo fue el deseo de reflexionar en torno a los puntos en común y particularidades de un grupo de poemarios escritos por mujeres en la década de 1980, en el contexto latinoamericano. Mi primer acercamiento a los poemarios de María Auxiliadora Álvarez, Carmen Ollé, Susana Thénon, Carmen Berenguer y Coral Bracho los develó como espacios poéticos que, además de presentar propuestas de escritura singulares, excéntricas, asumían una posición crítica de las condiciones impuestas a las mujeres en sus contextos nacionales tanto en el espacio público como el privado, y proponían representaciones distintas y subjetividades diversas. Asimismo, construían un lugar enunciativo reflexivo y autoconsciente.

La posición crítica de los textos se extendía más allá del cuestionamiento a los estereotipos en las concepciones en torno a la feminidad y los roles atribuidos a las mujeres como límites, y pasaba por cuestionar distintos espacios de lo histórico-social latinoamericano o de la relación de las mujeres con el lenguaje para autonombrarse.

A partir de lo anterior y de la mano de las herramientas que me dieron la teoría literaria feminista y la crítica feminista, analicé cómo es que se generan discursos feministas y representaciones críticas en los textos: cómo las autoras construyen una imagen propia de sí, en primera persona, y cuestionan distintos elementos de la feminidad históricamente determinados por el decir de otros. Revisé bajo qué parámetros estilísticos y en qué condiciones esto se hace posible.

El análisis de los textos de manera conjunta me permitió delimitar ciertos ejes discursivos que los atravesaban y, a partir de estos, relacionar la propuesta textual de los poemarios con ciertos discursos feministas replicados como eco en

los textos poéticos. Observé cómo algunas de las discusiones presentes en el feminismo de la época se expresaron en los textos poéticos, aún cuando las escritoras no se identificaran, en el momento de producción de los poemarios, desde una militancia feminista.

Esto es relevante, pues me permitió ver que la posibilidad de reflexionar de manera crítica en torno al conflicto que implica para las mujeres ser representadas y nombradas por otros, y experimentar de manera conflictiva las vivencias que les han sido impuestas, van más allá de la pertenencia a un grupo o al desarrollo de una práctica de activismo en un contexto específico, y deviene de asumir una posición activa ante tal proceso y textualizarla. En ese sentido, la poesía se devela como un espacio fértil para construir nuevos sentidos simbólicos.

El diálogo con el campo de las teorías feministas, además de, de manera específica, el de la crítica literaria feminista, para hacer una lectura de los discursos sociales presentes en los textos, me han servido para intentar un ejercicio crítico y de análisis poético amplio, que hace evidentes las relaciones y diálogos entre lo social, lo poético y el espacio de la representación, y distanciarme de la concepción inmanentista del texto.

Pude ver cómo los poemarios encarnan una crítica cultural, e intentar, desde la crítica literaria, aportar una visión dilatada que fuese ella misma también una forma de crítica cultural desde lo literario, en un diálogo entre escrituras, teorías y críticas.

Los ejes a partir de los que organicé la investigación fueron la textualización del cuerpo, la posición enunciativa y la construcción de subjetividades que de esta se desprende y la relación conflictiva con el lenguaje, visto como una vía de reproducción de las lógicas androcéntricas.

La revisión de la textualización del cuerpo arrojó que uno de los tópicos por los cuales suele definirse la poesía de las mujeres, el erotismo, entendido desde la crítica a partir de la oposición cartesiana razón/cuerpo, se encuentra plenamente vinculado con una experiencia de lo social inscrita en el cuerpo desde posiciones heterogéneas. Por otro lado, observé cómo se presenta en los textos aquello que no le es permitido decir a una mujer sobre su cuerpo, esto es, cómo aparecen los espacios de interdicción en función de la ley moral introducida desde lo social. También analicé cómo es textualizado el cuerpo materno, desde un cuestionamiento a los sentidos hegemónicos que pesan sobre esta y un reconocimiento de la violencia implícita en la configuración de la maternidad.

La investigación me ayudó a problematizar el lugar de enunciación de las poetisas —cómo se dice yo en el poema— a partir de observar en perspectiva las concepciones tradicionales sobre el sujeto poético, y cómo, desde tales lugares enunciativos, se construyen distintas subjetividades. Esto me permite cuestionar la idea de que hay una identidad femenina fija o uniforme que puede englobar y definir a todas las mujeres; la pregunta ¿qué es ser mujer? o ¿cómo puede representarse tal condición? no tiene una sola respuesta; se ensayan múltiples respuestas y se construyen sujetos femeninos diversificados.

Analicé también cómo el contexto latinoamericano está presente en los textos para ensanchar el campo crítico y cómo lo social se manifiesta como conflicto encarnado. Carmen Berenguer, en la recepción del Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda, en 2008, apuntaba que le parecía muy problemático tratar el resultado de la dictadura de Pinochet como algo que ocurría simplemente en el interior del discurso: “Es evidente que el poder real se ejerce por medio del discurso, pero que este poder tiene efectos reales y materiales” (Berenguer, 2008:

10). En este sentido, los poemarios hacen evidente el peso material de los discursos que pesan sobre las mujeres en sus experiencias vitales.

Exploré, asimismo, cómo en los poemarios el lenguaje se emplea y se manifiesta como un constructo no neutro, cargado de lo social. Las poetisas juegan entonces con los límites del lenguaje, en un ejercicio para textualizar la diferencia. Lo femenino se presenta como alteridad y exceso, en concordancia con las ideas de la teoría feminista de la diferencia.

Las discusiones dentro del feminismo hacen énfasis en que no puede hablarse de un solo feminismo, pues los distintos feminismos defienden posturas múltiples y a veces discordantes. Tampoco podría hablarse de “una” escritura poética femenina, no obstante, las posibilidades emancipadoras comunes de los textos, considerando el espacio y tiempo en que fueron producidos, la observo no para construir un cajón cerrado de rasgos, un inventario puntual, y decir qué es liberador y que no lo es, que es crítico y qué no en un texto, sino para valorar en toda su dimensión significativa cinco formas de emitir un discurso poético propio, en el que la diferencia, el reverso, los márgenes como posibilidad creativa, están presentes.

Considero que en los poemarios analizados nos encontramos ante procedimientos opuestos a los que se han identificado como posiciones desde las que las mujeres logran emitir una crítica: la discreción, la duda, el discurso indirecto (las “tretas del débil”, caracterizadas por Josefina Ludmer). Estas expresiones pueden emparentarse más con el grito, la carcajada, el discurso profuso sin pausas, el gesto irónico excesivo, para ensanchar sus posibilidades críticas.

El trabajo buscó no presentar de manera simplificada o inocente las relaciones entre texto y contexto. No parto de una confianza desmedida en el poder de las obras literarias para generar cambios en lo social, no obstante,

considero, bajo la conciencia de los límites que la poesía tiene en las realidades presentes, que la poesía no es una manifestación inocua y que puede participar de la construcción simbólica de la realidad.

Un texto poético es una toma de posición frente al mundo. Las autoras analizadas, a partir de la construcción de gramáticas diferentes, asumen lo estético como parte de lo social, en una crítica implícita a las políticas del lenguaje.

Quedan preguntas como: ¿Es posible transformar la autopercepción y vivencia de lo que implica ser mujer a partir de un discurso poético? ¿Cómo se puede identificar una voz que dé cuenta de las experiencias de las mujeres sin homologarlas? ¿En qué otros contextos y bajo qué otros parámetros puede desprenderse del discurso poético una crítica cultural?

La conclusión de esta investigación me hace pensar que el feminismo puede enriquecerse desde el campo poético. Es mi deseo que este trabajo ayude a pensar la poesía no como un accesorio del feminismo, sino como un campo que lo enriquece por medio de su singularidad, desde un lenguaje ambiguo y polisémico y por lo tanto abierto. Es mi deseo también que pueda percibirse que la poesía puede no ser inofensiva y que no es deseable que se mantenga en espacios elitizados y de privilegio.

Referencias bibliográficas

Corpus

- Álvarez, María Auxiliadora (1985). *Cuerpo/Ca(z)a*. Caracas: Fundarte.
- Berenguer, Carmen (1988). *A media asta*. Santiago: Cuarto Propio.
- Bracho, Coral (1982). *El ser que va a morir*. México: Joaquín Mortiz.
- Ollé, Carmen (1992). *Noches de adrenalina*. Lima: Lluvia Editores.
- Thénon, Susana (2007). *Ova completa*, en *La morada imposible*, tomo 1, Ana María Barrenechea y María Negroni (eds.). Buenos Aires: Corregidor.

Referencias generales

- Barandiarán, Luciano (2016) "El impacto de la última dictadura sobre la cultura (1976-1983)." *Nunca más. A 40 años del golpe de estado*. Buenos Aires: UNICEN. Recuperado de <https://tinyurl.com/yxv2pjlh>
- Beristáin, Helena (2004). *Diccionario de retórica y poética*. México, 2ª ed.: Porrúa.
- Barthes, Roland (1987). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- _____ (1982). *El placer del texto*. México: Siglo XXI.
- Bataille, Georges (1997). *El erotismo*. México: Tusquets Editores.
- Booth, Wayne C. (1974). *A rhetoric of irony*. Chicago, Chicago University Press.
- Braidotti, Rossi (2004). "La política de la parodia". *Un ciberfeminismo diferente. Rebelión*. Recuperado de:
<https://www.rebellion.org/hemeroteca/mujer/030806braidotti.htm#par3>
- Colebrook, Claire (2004). *Irony*. London: Routledge.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1988). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Depetris, Carolina (2004). *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

- Douglas, Mary (1973). *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Madrid: Siglo XXI.
- Eagleton, Terry (2006). *La estética como ideología*. Madrid: Trotta.
- Erviti, J. (2010) "Construcción de los objetos profesionales, orden corporal y desigualdad social. Una reflexión en torno a las interacciones médicos-usuarias de servicios ginecológicos". En *Poder médico y ciudadanía: el conflicto social de los profesionales de la salud con los derechos reproductivos en América Latina*.
- Foucault, Michel (1977). *Arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- Guattari, Felix y Rolnik, Suely (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Hutcheon, Linda, (1994). *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, Londres, Routledge.
- Kristeva, Julia (1988). *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lander, Eduardo (2000) "Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos". *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO.
- Laporte, Dominique (1988): *Historia de la mierda*. Valencia, Pre-textos.
- Longoni, Ana, Carvajal Fernanda, Vindel, Jaime (2012). "Socialización del arte". En *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Catálogo. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Muecke, D.C. (1970). *Irony*. London: Methuen & Co.
- Rainord, Lydia (2005). *She Changes by Intrigue: Irony, Femininity and Feminism*. Amsterdam: Editions Rodopi.
- Sáez, Javier; Carrascosa, Sejo (2011). *Por el culo. Políticas anales*. Barcelona: Egales.

Weiss, Rachel(2012). "Hacer política con nada". *Perder la forma humana: una imagen sísmica de los ochenta en América Latina*. Catálogo. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Zanatta, Loris (2012). *Historia de América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Teoría y crítica literaria feminista latinoamericana

Araújo, Helena (1998). *La sherezada criolla. Ensayos sobre escritura femenina latinoamericana*. Bogotá: Centro Editorial, Universidad Nacional de Colombia.

Berenguer, Carmen (1990). "Nuestra habla del injerto". *Escribir en los bordes. Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana, 1987*. Santiago: Cuarto Propio.

Castillo, Debra A. (1992). *Talking back : toward a latin american, feminist literary criticism*. Ithaca : Cornell University Press.

Castro-Klarén, Sara (ed.) (2003). *Narrativa femenina en América Latina : prácticas y perspectivas teóricas*. Madrid: Iberoamericana.

____ (1989). "La crítica literaria feminista y la escritora en AL". *Escritura, transgresión y sujeto en la literatura latinoamericana*. Puebla: Premia.

Corbatta, Jorgelina (2002). *Feminismo y escritura femenina en Latinoamérica*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.

Eltit, Diamela (1990). "Las aristas del congreso". *Escribir en los bordes. Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana*. Santiago: Cuarto Propio.

flores, valeria (2013). *Interrupciones. Ensayos de poética activista*. Neuquén: La Mondonga Dark.

- Franco, Jean (1986). "Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana". *Hispanamérica*, año 15, núm. 45, diciembre, p. 31-43.
- Genovese, Alicia (1996). *La doble voz: poetas argentinas en los ochenta*. Tesis de doctorado en Filosofía. Universidad de Florida. Recuperado de: <https://bit.ly/2EKAHzs>
- Guerra, Lucía (2007). *Mujer y escritura. Fundamentos teóricos de la crítica feminista*. México: UNAM-PUEG.
- _____(1990). "Silencios, disidencias y claudicaciones: los problemas teóricos de la nueva crítica feminista". *Escribir en los bordes*. Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana. Santiago: Cuarto Propio.
- _____(1986), "El personaje literario femenino y otras mutilaciones". *Hispanamérica*, año 15, núm. 45, pp. 13-19.
- _____(1981). "Algunas reflexiones teóricas sobre la novela femenina". *Hispanamérica*, año 10, núm. 28, pp. 29-39.
- López González, Aralia (1990). *Mujer y literatura mexicana y chicana: culturas en contacto*. México: Colegio de México.
- Masiello, Francine (1999). "Tráfico de identidades: mujeres, cultura y política de representación en la era neoliberal". *Revista iberoamericana*, LXV, 176-7, junio-diciembre.
- _____(1986). *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires: Hachette. Masiello, Francine
- Meza Márquez, Consuelo (2000). *La utopía feminista. Cuatro narradoras mexicanas contemporáneas*. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes.

- Ollé, Carmen (1998). "Poetas peruanas: ¿Es lacerante la ironía?". En Kohut, Karl, Saravia Morales, José, Rose Sonia (eds.), *Literatura peruana hoy: crisis y creación*. Madrid : Iberoamericana.
- Reisz, Susana (1998). "Poesía y polifonía: de la voz poética a las voces del discurso poético en *Ova completa* de Susana Thénon". *Filología*, XXIII, núm. 1. Buenos Aires: Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso.
- _____(1996). "Las mil y un voces de Susana Thénon". *Voces sexuadas: género y poesía en Hispanoamérica*. Lérida: Asociación Española de Estudios
- Richard, Nelly (2009). "La crítica feminista como modelo de crítica cultural". *Debate Feminista*, año 20, vol. 40, octubre, p. 75-85.
- _____(1998). *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Santiago: Cuarto Propio.
- _____(1996). "Feminismo, experiencia, representación". *Revista Iberoamericana*, vol. LXII, núms. 176-177. julio-diciembre.
- _____(1994) "¿Tiene sexo la escritura?". *Debate feminista*, año 5, vol. 4, marzo. p. 132- 133.
- _____(1994). "Una cita limítrofe entre neovanguardia y posvanguardia". *La insubordinación de los signos*. Santiago: Cuarto Propio.
- _____(1990). "De la literatura de mujeres a la textualidad femenina". *Escribir en los bordes*. Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana, 1987. Santiago: Cuarto Propio.
- _____(1989). "Teoría feminista y crítica de la representación". *La estratificación de los márgenes*. Santiago: Francisco Zegers Editor.
- Russotto, Mágara (2004). *Tópicos de retórica femenina*. San José: Universidad de Costa Rica.

Teoría y crítica literaria feminista

- BlauDuPlessis, Rachel (1999). "Otramente", en Marina Fe (coord.), *Otramente: lectura y escritura feministas*. México: Fondo de Cultura Económica/Universidad Nacional Autónoma de México. Carbonell, Neus y Torras, Meri (1999). *Feminismos literarios*. Madrid: Arco Libros.
- Brossard, Nicole (2006) "Política poética". En *La política de la forma poética*. Charles Bernstein (ed.). La Habana: Torre de Letras.
- Eagleton, Mary (1996). *Working with feminist criticism*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd.
- Gilbert, Sandra M. (1979). *The madwoman in the attic : The woman writer and the nineteenth century literary imagination*. New haven : Yale University Press.
- Gubar, Susan (1998). *What Ails Feminist Criticism?* *Critical Inquiry*, vol. 24, núm. 4, verano.
- Golubov, Nattie (2017). *La crítica literaria feminista. Una introducción práctica*. México: UNAM. Libro electrónico.
- _____ (1994). "La crítica literaria feminista, entre el esencialismo y la diferencia". En *Debate feminista*, año 5, vol. 9, marzo.
- Meyer-Sparks, Patricia Ann (1975). *The female imagination*. New York : Avon.
- Millet, Kate (1975). *Política sexual*. México: Aguilar.
- Mills, Sara (1995) *Feminist Stylistics*. London: Routledge.
- Moi, Toril (1988). *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.
- Montefiore, Jan (1987). *Feminism and poetry: language, experience, identity in women's writing*. Londres: Pandora.
- Rich, Adrienne (1983). *Sobre mentiras, secretos y silencios*. Barcelona : Icaria.

- Russ, Joanna (2018.) *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*. Madrid: Editorial Barret/Dos Bigotes.
- Smith, Sidonie (1991). "Hacia una poética de la autobiografía de mujeres". En *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Barcelona: Anthropos. Monografías temáticas, núm. 29.
- Showalter, Elaine (1997). *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Weigel, Sigrud (1986). "La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres". En *Estética feminista*. Gisela Ecker (ed.). Madrid: Icaria.
- Winnett, Susan (1999). "Distinciones: mujeres, hombres, narrativa y principios de placer". En Carbonell, Neus, Torras, Meri (ed.). *Feminismos literarios*. Madrid: Arco / Libros.

Teoría literaria

- Attridge Derek (2004). *La singularidad de la literatura*. Madrid: Abada Editores.
- Bousoño, Carlos (1981). *El irracionalismo poético (el símbolo)*. Madrid: Gredos.
- Combe, Dominique (1999). "La referencia desdoblada. El sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía". Fernando Cabo Aseguinolaza, (ed.). *Teorías de la lírica*. Madrid: Arco Libros.
- García Berrio, Antonio (1989). "Lingüística, literaridad; poeticidad (Gramática, Pragmática, Texto)." *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. II, año 1989, pp. 125-168.
- Eagleton, Terry (2007). *Cómo leer un poema*. Madrid: Akal.
- Kristeva, Julia (1981). "El sujeto en cuestión en el lenguaje poético". *Semiótica*. Madrid: Fundamentos.

Matos Freire, Susana (1983). "Poesía y discurso". *Acta poética*, 5, pp. 77-110. doi <http://dx.doi.org/10.19130/iifl.ap.1981.1-2.592>

Meschonnic, Henri (2007). *La poética como crítica de sentido*. Buenos Aires: Mármol Izquierdo.

Perlongher, Néstor (2008). "Caribe transplatino". *Prosa Plebeya: ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue.

Pozuelo Yvancos, José María (1992). "La teoría literaria reencuentra la ficción". *Ínsula* 552, diciembre.

Feminismo en Latinoamérica

Bedregal, Ximena (2002). "Los encuentros feministas, Lilith y el todo poder UNO". Mama Metal, sitio de Ximena Bedregal. Recuperado de: <https://tinyurl.com/y4ajjv7f>

Carosio, Alba (coord.) (2012). *Feminismo y cambio social en América Latina y el Caribe*. Buenos Aires: CLACSO.

Falquet, Jules (2014). "Las feministas autónomas latinoamericanas y caribeñas: veinte años de disidencias" *Universitas humanística*, 78, pp. 39-63.

Gargallo, Francesca (2006). *Ideas feministas latinoamericanas*. Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana.

Gargallo, Francesca (2009). "El feminismo y su instrumentalización como fenómeno de mestizaje en Nuestramérica". *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*. Julio/diciembre. Vol. 14. Núm. 33.

Gaviola Artigas, Edda (comp.) (2001). *Feminismos en América Latina*. Guatemala: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.

Kirkwood, Julieta (1987). *Feminarios*. Santiago: Ediciones Documentas.

_____ (1987). *Tejiendo rebeldías: escritos feministas*. Ed. Patricia Crispi. Santiago: Centro de Estudios de la Mujer-Casa de la Mujer La Morada.

Lamus Canavate, Doris (2009). "Localización geohistórica de los feminismos latinoamericanos". *Polis. Revista latinoamericana*, núm. 24.

Navarro, Marysa (1982). "El primer encuentro feminista de Latinoamérica y el Caribe". *Ideas feministas de Nuestra América*. Recuperado de <https://ideasfem.wordpress.com/textos/i/i21/>

Memoria del IV Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe (1987).

México: Coordinadora del IV Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe.

Ollé, Carmen (2002). "El fraude de la igualdad, de María-Milagros Rivera Garretas". *El Comercio*, abril.

Tercer Encuentro Feminista Latino-Americano e do Caribe: Bertioga-SP-Brasil (1985). São Paulo: Fundación Ford.

Valdivieso, Magdalena (2012). *Feminismo y cambio en América Latina y el Caribe*. Buenos Aires: CLACSO.

Vargas, Virginia (2008). *Feminismos en América Latina : su aporte a la política y a la democracia*. Lima : Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Murga, Alfredo (2006). "Los movimientos sociales en América Latina (1980-2000)". *Polis*. Vol.2. Núm. 2, julio-diciembre.

Feminismo

Benhabib, Seyla (2005). "Feminismo y posmodernidad: una difícil alianza". En *Teoría feminista, de la ilustración a la globalización*, vol. 2. Celia Amorós, Ana De Miguel (coords.). Madrid: Minerva.

- Braidotti, Rosi (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona: Gedisa.
- Bordo, Susan (2001). "El feminismo, la cultura occidental y el cuerpo". *Revista de Estudios de Género. La ventana*, núm. 14, diciembre, Universidad de Guadalajara, 7-81.
- Cixous, Hélène (2011). "Castration or decapitation?". En *Feminist literary theory. A reader*. Mary Eagleton (ed.). Oxford: Wiley-Blackwell.
- Cixous, Hélène (1995). *La risa de la medusa*. Madrid: Anthropos.
- _____ (2004). *Deseo de escritura*, Barcelona: Reverso Ediciones, 2004.
- _____ y Jacques Derrida (2004). *Lengua por venir/ Langue à venir*. Barcelona: Icaria.
- De Lauretis, Teresa (1984). *Alicia ya no*. Madrid: Cátedra.
- Ecker, Gisela (1985). "Sobre el esencialismo". *Estética feminista*. Barcelona: Icaria.
- Ferro, Norma (1991). *El instinto materno o la necesidad de un mito*. México: Siglo XXI.
- Librería de mujeres de Milán (1991). *No creas tener derechos: la generación de la libertad femenina en las ideas y vivencias de un grupo de mujeres*. Madrid: Horas y horas.
- García Galán, Sonia (ed.) (2014). *Nacimientos bajo control : el parto en las edades moderna y contemporánea*. Gijón: Ediciones Trea.
- Irigaray, Luce (2009). *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Akal.
- _____ (2007). *Espéculo de la otra mujer*. Madrid: Akal.
- _____ (1992). "Escribir como mujer". En *Yo, tú, nosotras*. Madrid: Cátedra / Universitat de Valencia.
- Rich, Adrienne (1996). *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Madrid: Cátedra/Universitat de València.

Tubert, Silvia (1996). *Figuras de la madre*. Madrid: Cátedra.

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

Poesía latinoamericana

Berenguer, Carmen (2008). *Chiiit, son las ventajas de la escritura: antología poética*. Santiago: Era / LOM / Trilce / Txalaparta.

_____(2004). "Autobiografía". *Pulsiones estéticas. Escritura de mujeres en Chile. Nomadías Feministas*, 7. Santiago: Universidad de Chile / Cuarto Propio.

Carrasco M., Iván (1988). "Antipoesía y neovanguardia", *Estudios Filológicos*, Universidad Austral de Chile, Valdivia, núm. 23, pp. 35-53.

Cobas Carral, Andrea (2012). "Hora Zero, una vanguardia latinoamericana en los setenta". *Zama*, 10, 75-88.

Friedemberg, Daniel (1993). "Poesía argentina de los años setenta y ochenta". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 517-519, pp.139-160.

Hernández, Biviana (2012). "Poesía y neovanguardia. Notas para pensar un nuevo repertorio". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXXVIII, núm. 76. Lima-Boston, segundo semestre. 271-296.

May, Catalina (2008). "La Concertación no ha revertido el apagón cultural de la dictadura." Entrevista a Marisol Vera. Fundación La Fuente. Recuperado de: <http://goo.gl/E3OMvl>

Ronquillo, Víctor (2013). "Cincuenta años de Joaquín Mortiz. Una aventura intelectual". *Revista de la Universidad de México*, 107, 35-38.

Gnutzman, Rita (1997). "Pablo de Rokha: «Raimundo Contreras», una educación sentimental y poética". *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Vol. 26. Núm. 2. Universidad Complutense de Madrid.

Hoja x Ojo (1983). Núm. 2, octubre. Memoria chilena. Biblioteca Nacional de Chile:
<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-printer-121691.html> (Fecha de consulta: 3 de octubre de 2016).

Ramírez Cruz, Israel (2018). "Reconfiguración del campo poético en México. 2001 y 2016: un mínimo acercamiento a partir de dos revistas". *América sin Nombre*, núm. 23: 123-132.

Las Yeguas del Apocalipsis (2015) Declaración de principios. Recuperado de:
<http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/biografia/>

Referencias sobre las autoras

María Auxiliadora Álvarez

Alba, Alexandra (2009). "El cuerpo propio. Materialidad múltiple en tres poetas venezolanas". *Voz y escritura. Revista de estudios literarios*, núm. 17, enero-diciembre.

Almada, Nora (2010), entrevista a María Auxiliadora Álvarez. *Literata, Primera Agenda Literaria de Catalunya*, diciembre, p. 15:

<http://www.candaya.com/lasnadasliterata.pdf>

Chacón, Alfredo (1993). "María Auxiliadora Álvarez: cuerpo y caza de palabras". *Inti. Revista de literatura hispánica*, núm. 37-38, primavera-otoño.

Gackstetter Nichols, Elizabeth (2006). "Los pequeños espacios de libertad: poesía femenina y discurso social". *Revista Argos*, núm. 45, pp. 7-24.

_____(2003). "La insurrección poética: una revolución contra el arquetipo materno en la poesía contemporánea", *Revista Argos*, núm. 38, pp. 99-112.

Menna, Juana (2008). "La experiencia insoportable". Suplemento cultural Las 12. *Página 12*. Recuperado de: <https://bit.ly/2GHOEdn>

Morett, Zulema (2000). "Esos cuerpos escritos con sangre: del horror y lo abyecto en Gambaro, Álvarez, Eltit, Silvestre y Mendieta". En Suárez Briones, Martín, Fariña (eds.). *Escribir en femenino. Poéticas y políticas*. Barcelona: Icaria.

Zuccaro, Martina (2017). "María Auxiliadora Álvarez: Con Piedra en :U: he querido representar el riesgo de la inmanente inutilidad del lenguaje". *Periódico de poesía*, 96. Recuperado de:

<http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php/entrevistas/4465-no-096-entrevista-maria-auxiliadora-alvarez>

Coral Bracho

Escalante, Evodio (1984). "Poesía significativa de Coral Bracho". *Proceso*, 14 de julio. Archivo. Disponible en: <http://www.proceso.com.mx/139089/poesia-significante-de-coral-bracho>

Cruz Arzabal, José Roberto (2012). *Visión y posibilidad : aproximaciones a la poesía de coral Bracho y Jorge Esquinca desde las poéticas visuales*. Tesis para obtener el grado de Maestro en Letras. Universidad Nacional Autónoma de México.

Franco Ortuño, Ana (2016). "Poéticas de la negatividad". *Periódico de poesía*, núm. 90, junio. Disponible en: <https://goo.gl/zyibBJ> (Fecha de consulta: 2 de mayo de 2017).

Jiménez Flores, Fabián: "Coral Bracho. La revelación de la palabra", en *Poéticas mexicanas del siglo XX*. Samuel Gordon (ed.). México: Universidad Iberoamericana- Eón Ediciones.

Huamán Andía, Bethsabé (2007). *Más que cuerpo, más que poesía. Crítica literaria, cuerpo y poder*. Rocío Silva Santisteban y Coral Bracho. Tesis de Maestría. Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer. El Colegio de México.

- Trejo García, Sarai (2012). *Rizoma y neobarroco en la poesía de Coral Bracho*. Tesis de Maestría en Letras Mexicanas. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ramírez Cruz, Israel (2014). *Elementos y procedimientos que configuran el ritmo en la poesía mexicana de verso libre, tres acercamientos: Coral Bracho, Francisco Hernández y Jaime Reyes*. Tesis para obtener el grado de doctor en Letras. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sefami, Jacobo (1998). "Neobarrocos y neomodernistas en la literatura latinoamericana". Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, vol. III.
- Vergara, Gloria (2015). "Coral Bracho: hacia una poética del ser". En Rogelio Guedea (ed.). *Historia crítica de la poesía mexicana*. Tomo II. México: Fondo de Cultura Económica.

Carmen Berenguer

- Brito, Eugenia (1990). *Campos minados. Literatura post-golpe en Chile*. Santiago: Cuarto Propio.
- Bianchi, Soledad (2002). "Epílogo a La gran hablada". En Carmen Berenguer, *La gran hablada*. Santiago: Cuarto Propio.
- Luongo, Gilda (2015). "Memoria, escritura poética y diferencia sexual: Dos poetas chilenas". *Nomadías*, núm. 19, julio.
- Oyarzún, Kemy (2004). "Escritura de mujeres en Chile: estéticas, políticas, agenciamientos". *Pulsiones estéticas. Escritura de mujeres en Chile. Nomadías Feministas*. Núm. 7. Marzo. Santiago: Universidad de Chile / Cuarto Propio.

Sepúlveda, Magda (2008). "Representaciones de Santiago en *Huellas de siglo* de Carmen Berenguer: la ciudad burdel". *Literatura y Lingüística*. Núm. 19. Santiago: Universidad Católica Silva Henríquez.

Sharpe, Juan (2003). "Carmen Berenguer: corazones rojos". Entrevista. *La Nación*, 9 de marzo. Disponible en Proyecto patrimonio: <http://www.letras.s5.com/berenguer161103.htm> (Fecha de consulta 9 de septiembre de 2016).

Silva Contreras, Macarena (2009). "El parir de la escritura. *A media asta* de Carmen Berenguer. *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*. Núm

Carmen Ollé

Bossio, Sandro (2001). "Entrevista a Carmen Ollé". *Ciudad Letrada*, núm. 9, julio.

Madrid : Iberoamericana. Recuperado de: <https://bit.ly/2IAjZR0>

Dreyfus Vallejos, Mariela et al. (comp.) (2016). *Esta mística de relatar cosas sucias. Ensayos en torno a la obra de Carmen Ollé*. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.

Espejo, Olga (2002). "La obra de Carmen Ollé y crítica sobre la misma". SALALM (Seminar on the Acquisition of Latin American Library Materials). Tulane University, en <http://nubr.co/2VdYF2> (Fecha de consulta: 3 de mayo de 2017).

Forgues, Roland (1991). *Palabra viva: Las poetisas se desnudan*. Lima: El Quijote.

Ghersi, Erika (2008). *Pensamientos y prácticas feministas en el Perú (la poesía limeña de los 80 y 90)*. Tesis de Doctorado en Filosofía. University of Florida. Recuperado de: <https://goo.gl/CIVmUc>

- Hernández, Biviana (2014). "Las cosas del cuerpo en *Noches de adrenalina* de Carmen Ollé". *Letras*, vol. 85, núm 121. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Iubini Vidal, Giovanna (2015). "Noches de adrenalina de Carmen Ollé como poesía integral neovanguardista." *Estudios Filológicos*, 55, pp. 77-92.
- Minardi, Giovanna (1999). *Entrevistas. Carmen Ollé*. *Hispanamérica*, año 28, núm. 83, agosto, pp. 55-59.
- Pfeiffer, Erna (1995). *Exiliadas, emigrantes, viajeras. Encuentros con diez escritoras latinoamericanas*. Vervuert/Iberoamericana: Madrid.
- Reisz, Susana (1996). "Escritura femenina" y estrategias de auto-representación en la «nueva» poesía peruana". En *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*. Lleida: Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos.
- Rowe, William. (2014). "Carmen Ollé: mirar y oír". *Hacia una poética radical. Ensayos de hermenéutica cultural*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Varela, Blanca (1992). "Prólogo", *¿Por qué hacen tanto ruido?*, de Carmen Ollé. Lima: Flora Tristán.
- Villacorta, Carlos (2008). "Erotismo y espacio en *Noches de Adrenalina* de Carmen Ollé: una lectura de Bataille y Bachelard". *Inti: Revista de literatura hispánica*, vol. 1, núm. 67.
- Weiner, Gabriela (2015). "He sido tímida, pedante, antipática, sincera, mentirosa, perversa". Entrevista a Carmen Ollé. *La mula*, 17 de julio. Recuperado de: <https://bit.ly/1OmQ6jQ>
- Zapata, Miguel Ángel (1992). "Anatomía y textualidad en la poesía de Carmen Ollé." *Tercer milenio*, núm. 21.

Susana Thénon

- Barrenechea, Ana María (1986). "El español de América en la literatura del siglo XX a la luz de Bajtin". *Lexis* X.2, pp. 147-167.
- _____(1987). "El texto poético como parodia del discurso crítico: los últimos poemas de Susana Thénon". *Dispositio. Revista Hispánica de Semiótica Literaria*, vol. XII, núm. 30-32. Michigan: The University of Michigan.
- _____(1990). "Ova completa. El apocalipsis según Susana Thénon". *Homenaje a Alfredo Roggiano*. Pittsburgh: University of Pittsburgh.
- _____(1997). "Susana Thénon y su subversión del canon". Noé Jitrik (comp.), *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Universidad de Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.
- Gerbaudo, Analía (2009). "Corta pero no mala: notas sobre literatura argentina". *Boletín de Pesquisa, Núcleo de Estudos Literários & Culturais*, Universidad Nacional de Santa Catarina, segunda edición especial, enero-julio.
- Mallol, Anahí (2003). "Un habla extranjera". *El poema y su doble*. Buenos Aires: Ediciones Simurg. Barrenechea,
- McGuirk, Bernard (1997). "Back to the suture: on the unseamliness of patriarchal discourse in Susana Thénon's *Ova completa*". *Latin American Literature. Symptoms, Risks and Strategies of Post-structuralist Criticism*, London: Routledge.
- Negróni, María (2001). "Prólogo I". Susana Thénon. *La morada imposible*. Buenos Aires: Corregidor.
- Reisz, Susana, (1998). "Poesía y polifonía: de la voz poética a las voces del discurso poético en *Ova completa* de Susana Thénon". *Filología*, XXIII, núm. 1. Buenos Aires: Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso.

- _____ (1996). "Las mil y un voces de Susana Thénon". *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*, Lérida, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos / Universitat de Lleida.
- (2000). "De mujer a mujer. Fragmentos de un discurso amoroso ginocéntrico". *Arrabal*. Núm. 2-3. [<http://bit.ly/2fEaQsG>] (Fecha de consulta: 10 de noviembre de 2016).
- (1996), *Voces sexuadas: Género y poesía en Hispanoamérica*, Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.