



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS**

***A teus pés: la poesía crítica
de Ana Cristina Cesar***

T E S I N A

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

**LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS
MODERNAS (LETRAS PORTUGUESAS)**

PRESENTA:

INGRID ALEXA FIGUEROA MEJÍA

ASESORA:

DRA. CLAUDIA DIAS SAMPAIO

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, 2023.





Universidad Nacional
Autónoma de México



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

A mis padres y a mi hermano por su apoyo y amor incondicional, siempre.

A Maribel Paradinha por hacer realidad Letras Portuguesas.

A Fátima Andreu por ayudarme a asentar las bases de este trabajo.

A Claudia Dias Sampaio por asesorarme y acoger esta tesina con tanta paciencia y entusiasmo.

A mis profesores durante la carrera por los conocimientos compartidos.

A la FFyL y a la UNAM por darme los medios para cumplir este sueño.

A Gabriel Aquino, *per aspera ad astra*.

A Ana Amador por las risas, las aventuras, las epifanías... vaya, por ser mi men.

A Daniela Castellón por las clases/chismecito y por los pedacitos de goma en el pelo.

A Ceci Rodríguez por inspirarme con tu esfuerzo y juventud.

A Mirian Paredes por dar los mejores abrazos y contagiar tu espíritu de lucha.

A Cristian García por el apoyo con el SS y tu acuariana forma de enseñarme cosas.

A Giselle Huerta por escucharme y seguir creciendo juntas.

A mis compañeros del HCSAE por todas esas guardias en las que me mandaron a leer y a escribir. Antes, durante y después del COVID-19.

A Paty Fux por ser mi gurú emocional en la vida y en este proceso.

A Rodrigo Villarreal, porque cuando le hablo a Dios tú eres su respuesta. Te amo tanto.

A teus pés: la poesía crítica de Ana Cristina Cesar

Introducción	5
I. Transfiguración de la poesía femenina en el Brasil de los años setenta	
I.1. Vida y obra de Ana Cristina Cesar	8
I.2. Herencia tropicalista y la poesía marginal	13
I.3. El universo femenino en la poesía de los años sesenta	18
II. <i>A teus pés</i> y la poesía de la mujer moderna	
II.1. Presentación de <i>A teus pés</i>	30
II.2. Análisis discursivo: una lectura crítica de <i>A teus pés</i>	
II.2.1. Poesía femenina a contramano	36
II.2.2. Intertextualidad y conversación entre escritoras	46
II.2.3. Intertextualidad y subversión de la lírica femenina	55
II.2.4. La lírica de la mujer moderna	60
Conclusiones	68
Bibliografía	



**Ana Cristina Cesar
(1952-1983)**

Introducción

El presente trabajo analiza, bajo el enfoque de la crítica literaria feminista, el poemario *A teus pés*, de la escritora carioca Ana Cristina Cesar (1952-1983), con el objetivo de exponer cómo los preceptos que determinan el ideario tradicional femenino pueden ser modificados mediante el uso del lenguaje, el cual tiene el poder de transformar “el campo del significado social y, por ello, para producir, promover e ‘implantar’ representaciones del género” (Golubov, 2012, p. 22).

La obra poética de Ana C.¹ fue una de las más significativas del movimiento de contracultura que emergió en Brasil durante la dictadura militar (1964-1985). Ante la situación política del país, la literatura creó su resistencia centrándose en la vida cotidiana, en oposición al formalismo de la lengua, para adquirir un tono más existencialista y oral que estuviera al alcance de todos. *A teus pés* fue publicado poco antes del fin de la dictadura, en 1982, por lo cual no es de extrañar que, en él, Ana C. presentara la dimensión política de la escritura, dotando al último poemario que publicó en vida de un carácter performativo, capaz de crear una experiencia colectiva y ligar a las mujeres escritoras entre sí para el cuestionamiento de la llamada “cultura femenina” y la transfiguración del “yo lírico” en su tradición literaria.

Mi inquietud inicial en el planteamiento de este trabajo surge de las preguntas: ¿qué significa escribir como mujer y desde qué lugar se concibe su escritura? Ante la necesidad de visibilizar a la mujer, no como objeto, sino como agente en todos los ámbitos de la cultura, la pregunta anterior se sustenta en la crítica literaria feminista de autoras como Teresa de Lauretis, Josefina Ludmer y Nattie Golubov, así como en la propia obra de Ana C., donde se expone el proceso de revisión y desmontaje del universo femenino tradicional que imperaba durante los años setenta dentro de su tradición literaria. Dicho proceso destaca el discurso de la diferencia, cuyo valor, como se aprecia en la poesía brasileña de inicios de los ochenta, se transforma tanto política como epistemológicamente. Teresa de Lauretis (2000) explica que con el término valor epistemológico se refiere a “la contribución que el concepto de diferencia aporta al conocimiento de sí y del mundo” (De Lauretis, 2000, p. 7), es decir, que desde el momento en el que se consideró hablar, de manera pública, sobre la diferencia sexual y social, así como del

¹ Ana C. fue una manera en que la autora firmó varios de sus escritos. Mi elección por este apelativo para referirme a ella en este trabajo se debe a que enfatiza su identidad como escritora mujer, a diferencia de su apellido, el cual posee una connotación masculina.

cuestionamiento a las normas de género, todo lo que implica la conceptualización de la palabra “mujer” ha atravesado cambios significativos. Aunado a ello, gracias a la creciente presencia del feminismo y de la crítica feminista, las producciones socioculturales comenzaron a centrarse en la manera en la que cada una vive la experiencia personal de ser un sujeto sexuado y conceptualizado como mujer, como podemos apreciar en *A teus pés*.

En el primer capítulo parto de los cuestionamientos, ideas y propuestas que Ana C. plantea en sus textos críticos: “Literatura e mulher: essa palavra de luxo” (1979) y “Rio corrente depois de Eva e Adão” (1982), así como la ponencia que impartió en la Universidad de Rio de Janeiro bajo el título: “Depoimento de Ana Cristina Cesar no curso Literatura de mulheres no Brasil” (1983), para abordar el arraigo a la tradición romántica que primaba en la mayoría de las autoras consagradas de la década de los sesenta e inicios de los setenta, más concretamente, de Cecilia Meireles y Henriqueta Lisboa, en quienes Ana C. señaló la ausencia de un carácter moderno y la manera en la que el lenguaje condiciona al sujeto lírico dentro de las categorías restrictivas de género y sexo; y, sobre todo, su inferencia sobre la representación de la voz femenina.

En el segundo capítulo abordo los rasgos generales de la obra de Ana C. y desarrollo, propiamente, el análisis de *A teus pés* a partir de los diecinueve poemas que mejor ilustran el proceso de desmontaje, transición y liberación de la lírica femenina en Brasil, divididos en cuatro ejes temáticos; el primero abarca los poemas donde se plantea la inconformidad de la voz lírica hacia el arraigo por la tradición romántica que caracterizaba el estilo de las poetas de la década de los sesenta; el segundo, aquellos que utilizan la intertextualidad (característica en la obra de Ana C.) para hacer referencia a otras autoras, como Angela Melim, partícipes de la ruptura con la lírica femenina tradicional; en la misma línea, el tercer eje temático aborda la intertextualidad con autores masculinos para lograr la apropiación y subversión del discurso femenino; y por último, el cuarto eje presenta los poemas donde se consolida la llamada poesía de la mujer moderna, la cual se revela a lo largo de *A teus pés*.

Cabe resaltar que en *A teus pés*, la comunicación del sujeto lírico hacia el lector tiene más de una posibilidad, libre a la interpretación y experiencia del mismo, por lo tanto, este trabajo toma el cuestionamiento de las relaciones políticas entre los textos literarios y los discursos que se encuentran en ellos como punto de partida para otros temas presentes en el poemario y en la obra de Ana C., puesto que, como menciona Golubov (2012, p. 21), dichas

relaciones son necesariamente políticas porque implican relaciones de poder que producen lugares de enunciación y posiciones subjetivas, con consecuencias materiales y simbólicas, individuales y colectivas que determinan sistemas de representación y cómo se llevan a cabo ciertas prácticas sociales como la del lenguaje.

I. Transfiguración de la poesía femenina en el Brasil de los años setenta

I.1. Vida y obra de Ana Cristina Cesar

Ana Cristina Cesar nació el 2 de enero de 1952 en la ciudad de Rio de Janeiro. Sus padres fueron Waldo Aranha Lenz Cesar, sociólogo y periodista, y Maria Luiza Cesar, maestra de literatura. Junto a sus dos hermanos: Flávio y Felipe, Ana C. creció en el seno de una familia culta, presbiteriana, de clase media que motivó el desarrollo de sus habilidades creativas desde muy temprana edad.

Fue publicada por primera vez en 1959, dentro de un artículo titulado “Poetisas de vestidos cortos”, para el periódico carioca: *Tribuna da imprensa*. Posteriormente, durante su secundaria en el Instituto Bennett (de 1961 a 1963) inició su trayectoria periodística como fundadora y directora del *Jornal Juventude Infantil*. En 1966, participó en la dirección de *Comunidade*, periódico publicado mensualmente por la Iglesia Presbiteriana de Ipanema, a la cual perteneció. Durante este año, mientras cursaba la preparatoria, Ana C. escribió con regularidad cartas, notas y diarios que a veces registraba bajo una marca de su propia invención llamada: Editora Problemas Universais.

En 1969 tuvo la oportunidad de estudiar un año en la ciudad de Londres, en el Colegio Richmond para niñas, gracias a un programa de intercambios llamado: *International Christian Youth Exchange*. Esta experiencia le permitió conocer las principales ciudades de algunos países europeos y ciudades de E.U.A, así como tener un mayor contacto con la literatura de autores que servirían de referencia para su futura obra, como bien resumió el escritor Reinaldo Moraes: “Whitman, na parte franca e discursiva; Emily Dickinson, na concisa e elíptica; Katherine Mansfield, nas sondagens em profundidade da *anima & cuore* feminina. Sem contar os brasucas² todos – Murilo Mendes e Manuel Bandeira em especial – onde ela foi debicar lirismos à moda da casa” (Cesar, 2016c, p. 449).

De regreso a Brasil, entre 1970 y 1974, cursó la carrera de Literatura en portugués en la Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Al poco tiempo, inició una

² Entre sus acepciones, la palabra “brasuca” se utiliza como sinónimo de “brasileño”. En el contexto de la cita, la literatura de Murilo Mendes y de Manuel Bandeira representó varios preceptos de lo que es y significa ser brasileño. Las generaciones literarias subsecuentes buscaron definir esa identidad acorde a su propio contexto, por lo cual, podemos encontrar la influencia y alusión a estos dos autores en obras como la de Ana C., quien, incluso, retomó algunos de sus versos para crear nuevos poemas.

fructífera actividad docente como profesora de inglés en el Instituto de Cultura Anglo-Brasileira y para la Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa. También impartió clases de portugués para el Curso Artigo 99 de la Parroquia de Catumbi y el Curso Guimarães Rosa. Al finalizar sus estudios universitarios formó parte del Departamento de Letras de la PUC-Rio e impartió Teoría Literaria I. Además, durante su etapa universitaria entabló amistad con algunos de los autores más sobresalientes de ese momento como: Chacal, Cacaso, Luis Oltavo, Charles Peixoto, Angela Melim, entre otros que figuraron junto con ella dentro de la llamada “generación mimeógrafo” o “poetas marginales” que hicieron un frente cultural a la dictadura brasileña (1961-1985).

Tras su graduación en 1975 y hasta 1982, Ana C. se dedicó principalmente a la traducción de textos literarios (sobre todo del inglés al portugués). Los primeros textos que tradujo fueron tres ensayos del libro *Du Sens*, de A. J. Gremial (1975), a ellos le siguieron *El tarot, o la máquina de imaginar*, de Alberto Cousté (1976); *Seven Theories of Human Nature*, de Leslie Stevenson (1975); *Hite Report on Male Sexuality*, de Shere Hite (1977); algunos poemas de Silvia Plath para la antología de poesía norteamericana *Quingumbo* (1980), y de Emily Dickinson que aparecieron dentro del suplemento cultural “Folhetim”, del periódico *Folha de S. Paulo* (1982). Una de las traducciones más sobresalientes de Ana C. fue la del cuento cuento “Bliss” de Katherine Mansfield, la cual presentó como tesis de maestría y, posteriormente, fue publicada en la revista *Status-Plus* (1981).

Entre 1975 y 1977 desempeñó una intensa actividad periodística y editorial como parte del Consejo Editorial de Labor, participando en la sección del semanario cultural “Opinião”, en el “Suplemento do Livro do Jornal do Brasil”, y como co-editora y colaboradora del periódico *Beijo* (1977), además de otras publicaciones eventuales en los periódicos *Correio Brasiliense*, *Versus*; en revistas como *Almanaque*, *Alguma Poesia*, *Veja*, *Isto é*, *Leia Livros*, y suplementos como *Folhetim*.

En 1976, Clara Alvim, profesora de Ana C. durante la licenciatura, recomendó su poesía a la crítica e investigadora literaria Heloísa Buarque de Hollanda,³ quien quedó encantada con su trabajo y decidió incluirla en la importante antología *26 poetas hoje* (1976), donde reunió a los veintiséis poetas jóvenes que mejor retrataban el movimiento de la

³ Profesora emérita de la Universidade Federal do Rio de Janeiro, una de las más importantes críticas literarias en torno a los temas relacionados con la escritura de mujeres. Organizadora de la colección “Pensamento feminista hoje”, de la editorial Bazar do Tempo.

contracultura carioca a finales de los setenta. Fue en esta publicación donde el nombre de Ana Cristina Cesar se convirtió en uno de los referentes (femeninos) más conocidos de la generación marginal y de la tradición poética brasileña debido a un particular compromiso literario que trae a colación la importancia de confrontar al lector con lo que lee y el efecto del texto sobre él, así como el desplazamiento del “yo” literario, cuestión que la poeta Alice Sant'Anna ilustra en el prefacio “Dizer tudo” del libro *Crítica e tradução* bajo la pregunta: “Qual é a graça de simplesmente relatar as novidades ao seu interlocutor, numa suposta isenção, no apagamento de voz, quando se pode justamente pensar sobre a própria voz, escancarar o lugar de que fala? Ana tira o eu” (Sant'Anna, en: Cesar, 2016b, p. 14).

De 1976 hasta 1979, Ana C. impartió clases de lengua y literatura en portugués en el Instituto Souza Leão y en el Colegio Estadual Amaro Cavalcanti, año en el que inició su maestría en Comunicación en la Universidade Federal de Rio de Janeiro (UFRJ). Enfocada al área cinematográfica, realizó una investigación titulada: “Literatura e cinema documentário”, que posteriormente también formaría parte de *Literatura não é documento* (1980). Por otro lado, acorde a la producción y circulación independiente de la generación marginal, Ana C. publicó en 1979 los libros: *Cenas de abril* (poesía) y *Correspondência completa* (prosa).

De 1979 a 1981 regresó a Inglaterra y cursó su segunda maestría, en la que obtuvo el grado de Master of Arts (M. A.) en Teoría y Práctica de Traducción Literaria por la University of Essex. Durante su estancia viajó por Francia, Italia, Grecia, España y Holanda. Sus experiencias de este viaje se ven reflejadas en su tercer libro: *Luvas de pelica* (poesía), publicado en 1980 también de manera independiente.

Cuando volvió a Brasil fue contratada por la cadena de televisión Rede Globo como analista de textos del Departamento de Análisis e Investigación. En 1982 mostró fuertes señales de depresión, sin embargo, su actividad literaria no se detuvo y publicó, con el apoyo del escritor Caio Fernando Abreu, su cuarto libro titulado: *A teus pés*, obra compuesta de poesía y prosa que incluye sus tres libros anteriores y poemas inéditos. La recepción de este último libro fue tan favorable que tuvo su segunda reimpresión al año siguiente, esta vez por parte de la editorial Brasiliense.

Pese a su creciente fama y reconocimiento dentro del mundo literario, en 1983, a la edad de treinta y un años, Ana C. tuvo una recaída en su depresión y llevó a cabo su primer intento de suicidio arrojándose al mar. Tras ser internada, regresó al departamento de sus

padres y el 29 de octubre de ese año, decidió realizar una llamada a su mejor amigo, el poeta Armando Freitas Filho, para confesarle que se sentía acorralada, sin ganas de seguir viviendo y con deseos de que el médico le recetara algo para hacerla llorar. Pese a los intentos de su amigo por animarla, cuarenta minutos después de finalizar la llamada, Ana C. decidió dar el último gran salto de su vida a través de la ventana del departamento, ubicado en el octavo piso de la calle Tonelero, en el barrio de Copacabana.

La mañana del 31 de octubre de 1983, entre las páginas del periódico *Folha de S. Paulo* apareció una nota titulada: “Ana Cristina, o salto da poesia para a morte” (Aráujo, 1983, p. 17), en la que los más allegados a ella en el mundo literario manifestaron su tristeza y admiración hacia una de las poetisas brasileñas más sobresalientes en la historia literaria de su país. De manera póstuma, Freitas Filho se encargó de honrar la memoria y el talento de su amiga recopilando sus escritos publicados en vida y aquellos que no lo fueron, dentro de los libros *Inéditos e dispersos* (1985, prosa y poesía), *Escritos da Inglaterra* (1988, ensayos), *Escritos do Rio* (1993, artículos periodísticos y ponencias), *Crítica e tradução* (1999, que incluye los dos anteriores y *Literatura não é documento* (1980), *Correspondência incompleta* (1999), en colaboración con Heloísa Buarque de Hollanda; además de *Antigos e soltos: poemas e prosa da pasta rosa* (2008), organizado por Viviana Bosi. Así mismo, fueron publicadas las antologías poéticas: *Novas seletas: Ana Cristina Cesar* (2004), *Um beijo que tivesse um blue: antologia poética* (2005) y *Poética* (2016). Gracias a estas compilaciones, la obra de Ana C., pese a haber terminado de manera temprana, obtuvo el alcance y reconocimiento necesarios para consagrarse como uno de los referentes más fuertes de la literatura femenina de Brasil aún en la actualidad.

Durante las últimas dos décadas, una parte de la obra de Ana C. ha llegado a países hispanohablantes, principalmente Argentina, México y España, trascendiendo tiempo y fronteras a través de publicaciones como: *Guantes de gamuza y otros poemas* (1992), traducido por Teresa Arijón y Sandra Almeida; *Album de retazos: Antología crítica bilingüe. Poemas, cartas imágenes e inéditos* (2006), editado y traducido por Luciana Di Leone, Florencia Garramuño y Ana Carolina Puente; *Medianoche, mediodía, 53 poemas* (2012), *El método documental* (2013) cuya selección y traducción fue realizada por Teresa Arijón y Bárbara Belloc; y *Forma sin norma* (2013) traducido por Ángel Guinda. Estas publicaciones, además de las traducciones independientes del portugués al español que podemos encontrar en distintos

sitios web, representan el inicio de una prolífica tarea de traducción para llevar hacia otros territorios la obra de una autora que cuestionó la subjetividad propia de la contemporaneidad y las luchas discursivas en torno a ella que se identifican en otros contextos latinoamericanos.

I.2. Herencia tropicalista y la generación marginal

Para hablar de poesía en Brasil durante la década de los setenta es necesario abordar, como punto de partida, el hueco cultural que surgió durante la dictadura militar instaurada de 1964 a 1985. Durante esta época, se le adjudicó a la poesía un carácter lleno de limitaciones culturales e ideológicas con el cual los artistas subsecuentes no se identificaron. Posteriormente, con la influencia de acontecimientos políticos como el proceso de redemocratización en Brasil y la globalización, la poesía de 1975 a 1984 puso en juego los valores propios del modernismo (como el nacionalismo, el humanismo utópico, la relación con la modernización, la subjetividad y la experimentación), adoptando nuevas perspectivas y caracterizándose por una oposición comportamental que antepuso experiencia vs. experimentación. De este modo, el campo cultural⁴ brasileño experimentó un particular proceso de lucha por la apropiación del capital simbólico (heredado y producido) a través de la poesía.

Como explicó el poeta Paulo Lemismki en su texto “El boom de la poesía fácil” (2018), ante la ausencia de un proyecto colectivo (lo que él denomina líneas maestras), inmersa en un desorden moral y estético, la poesía brasileña de los setenta fue producida por la denominada generación marginal, un grupo de jóvenes (en su mayoría universitarios) que buscó una sensibilidad distinta, contrastando el carácter de las vanguardias (concretismo y formalismo) con el de la poesía “participante”, la cual era de carácter didáctico y pedagógico, buscaba participar en la vida de las personas, sin embargo, al ser también elitista y adoctrinadora nunca pudo llegar a las masas.

A la generación marginal también se le atribuyó el nombre de generación mimeógrafo debido a su manera de producir, difundir y distribuir su obra mediante ediciones independientes de folletos mimeografiados, mismos que lograron un mayor alcance con la reapropiación del mercado editorial y la apertura política que sucedió al fin del régimen. Caracterizada por su estilo antiliterario, la poesía marginal se colocó a la altura de una masa industrial, consumidora, homogeneizada en gustos y hábitos, con la pretensión de recuperar el sentido de la poesía como experiencia inmediata, “inconsecuente, irresponsable, sin pretensiones, [que] recuperó la dimensión lúdica” (Leminski, 2018).

⁴ Término que se refiere al sistema de relaciones que determina las condiciones específicas para la producción y circulación de los productos locales.

Estas producciones culturales representaban una “expresión legítima de la brutal urbanización de la sociedad brasileña que se dio en los años de la dictadura” (Leminski, 2018) por ello, el término “marginal” puede tener distintos significados: “Marginais da vida política do Brasil, marginais do mercado editorial, e, sobretudo, do cânone literário” (Carvalho, 2019, p. 20). El movimiento se manifestó en contra de la dictadura, del discurso organizado, del formalismo de la lengua y de la poesía tradicional, con el proyecto de crear nuevas formas de experimentar la vida a través de la poesía, así como volverla más accesible para el público en general, como sucedió con la música en el marco del Tropicalismo.

El Tropicalismo fue un movimiento de ruptura dentro de la música popular brasileña sucedido entre 1967 y 1968. Entre sus representantes principales figuran los nombres de Caetano Veloso y Gilberto Gil, quienes abrieron paso al futuro para Brasil dentro del mercado mundial de la música. Después de la bossa nova, la música popular brasileña parecía estar cada vez más sometida a las tradiciones y el nacionalismo de la época, por ello, para lograr una apertura, los tropicalistas buscaron universalizar el panorama musical, incorporando elementos extranjeros de la cultura pop como el rock (nacido de la experiencia de las masas urbanas posmodernas), acompañado de la psicodelia y de la guitarra eléctrica. Esta mezcla entre lo popular nacional y lo experimental estético permitió la modernización de la música y, por ende, de la cultura brasileña.

Tomando como referencia la obra de Oswald de Andrade y de los poetas concretistas, los tropicalistas lograron que algunas de sus composiciones musicales obtuvieran el estatus de poesía, con una mirada más crítica y compleja que abarcaba, por un lado, un Brasil arcaico y arraigado a sus tradiciones y, por el otro, un Brasil moderno y cuya cultura de masas se adentraba en un nuevo terreno:

Sincrético e inovador, aberto e incorporador, o Tropicalismo misturou rock mais bossa nova, mais samba, mais rumba, mais bolero, mais baião. Sua atuação quebrou as rígidas barreiras que permaneciam no País. Pop x folclore. Alta cultura x cultura de massas. Tradição x vanguarda. Essa ruptura estratégica aprofundou o contato com formas populares ao mesmo tempo em que assumiu atitudes experimentais para a época. (De Oliveira, 2019)

Ante la apertura de la mega industria de entretenimiento y un mayor nivel de especialización en cada tipo de mercado, durante los años setenta, en el ámbito literario se conservó una cierta hegemonía que valorizaba al poeta en cuanto a su persona y no en cuanto a su carácter como

literato. Del mismo modo que el tropicalismo influenció la política y la moral de la época a partir de la música, la poesía, que omitía la influencia de los surrealistas franceses y parecía atrapada en el primer modernismo brasileño, se enfrentó radicalmente a la crisis de la palabra poética plasmando en ella una propuesta de vida espontánea, no letrada e irreverente, como puede apreciarse en el poema “Na festinha xic paparica-se o artista” del poeta Charles (Alves, 2005):

Na festinha xic paparica-se o artista
na rua o escracho é total
a sabedoria tá mais na rua que
nos livros em geral
(essa é a batida mas batendo é que faz render)
bom é falar bobagem e jogar pelada
um exercício contra a genialidade
(espacinho)
os mestres da vanguarda vem de complicar
a gente vem de viver / brincar e anotar
chegou a hora
nem que seja para agitar a água
mexer a sujeira que descansa a tanto tempo
no fundo do co(r)po
palavra de poeta no papel
jornal.

La cuestión principal a la que se enfrentaron los poetas marginales para llenar el vacío cultural fue el topos de “hacerse otro dentro de lo mismo” (Siscar, 2019, p. 195), negando la tradición predecesora inmediata y utilizando como referente la obra de los autores canónicos del modernismo como Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Murilo Mendes y Drummond de Andrade, a manera de “pedagogía poética”, como realizaron los concretistas en la década de los cincuenta. De este modo, poetas como Ana C. destinaron al poeta la tarea de recuperar el terreno cultural, trazando a través de la poesía los ejes necesarios para el establecimiento de nuevas realidades que permitieran la liberación y desarrollo de su ideario colectivo, como podemos apreciar en el siguiente poema:

Minha boca também
está seca
deste ar seco do planalto
debemos litros d'água
Brasília está tombada
iluminada como o mundo real
pouso a mão no teu peito

mapa de navegação
desta varanda
hoje sou eu que
estou te librando
da verdade.
(Cesar, 2016a, p. 33)

Lo anterior está relacionado con lo que Italo Moriconi señaló en “Demarcando terrenos, alinhavando notas para uma história da poesia recente no Brasil” (1992), donde plantea el conflicto que surge entre los discursos histórico y poético. Por un lado, el discurso histórico se enfoca en subvertir y entrelazar los elementos alrededor de su objeto de estudio, como sucede en la historia literaria. Por el otro, la historia de la poesía se enfoca en identificar las razones por las cuales el lenguaje poético se transforma y pluraliza dentro de su relación texto-contexto. Así, desde su posición, el poema busca liberarse por sí mismo del contexto para resurgir más adelante en cualquier otra situación, pero para identificar las diferencias presentes en las nuevas escenas con relación a las que le anteceden, en ocasiones, el apoyo de una cronología puede edificar el punto de partida. La principal problemática entre la crítica y la poesía sucede, de acuerdo con Moriconi, cuando la “arbitrariedad reductora e normativa de qualquer discurso estético-histórico enraíza-se num abismo ontológico que nenhum distanciamento analítico pode superar” (Moriconi, 1992, p. 17).

Ya sea como un texto abierto a las posibilidades de cualquier lector, o bien como una lectura pedagógica, es necesario reconocer que clasificar o identificar un poema de acuerdo con ciertas tendencias implica siempre una alteración del sentido original. Aunque es innegable que las palabras crean una descripción estática de la realidad el poema en sí mismo posee un carácter híbrido que lo vuelve parte de una estética más específica de dicha realidad, hasta que un lector es capaz de identificarla, comprenderla y hacerla resurgir en una estética distinta. De este modo, algunos poetas posmodernistas de Brasil encontraron la manera de llenar el vacío cultural nacional a partir de los cuerpos de otros poemas, como señala Moriconi con una cita de Sartre: “el verso nuevo que nacerá es en realidad un verso antiguo que desea resucitar” (Moriconi, 1992, p. 18).⁵

Ana Cristina Cesar, Charles, Cacaso, Chacal, Angela Melim, Francisco Alvim, son sólo algunos de los nombres más sobresalientes de la generación marginal, quienes en su obra

⁵ Traducción mía.

modificaron los criterios por los que un poeta se considera parte de su tradición y representa el advenimiento de la poesía contemporánea mediante la continuidad, y a su vez, ruptura con la herencia poética, fundando en el desacuerdo una atmósfera de división y necesidad de elección que el poeta tenía por objeto definir para liberarla del conflicto histórico-crítico.

En el caso particular de este trabajo, la obra de Ana C. funge como pieza clave, no sólo para la modificación de dichos criterios dentro de su tradición poética en general, sino que, al ser contadas las mujeres que sobresalieron dentro de este contexto, la contribución de su obra se centró innegablemente en la modificación de los parámetros que, aún en la actualidad, se debaten para redefinir y reivindicar la lírica femenina como se desarrolla en el siguiente apartado.

I.3. El universo femenino en la poesía brasileña de los años sesenta

En cuanto a la poesía femenina de los setenta, en la nota titulada “Ana Cristina, o salto da poesia para a morte” (Aráujo,1983, p. 17), Heloísa Buarque de Hollanda resaltó que la característica principal en la poesía de esta autora es “a coisa do segredo, da intimidade, do mistério, que faz lembrar uma carta”, y declara a Ana C. la escritora brasileña más importante de aquella época, incluso más que su predecesora, Cecília Meireles, considerada la “única figura universalizante do movimento modernista” (Buarque de Hollanda en: Cesar, 2016b, p. 257) por haber omitido los vicios expresivos de lo anecdótico y el nacionalismo que predominaban en la poesía de su tiempo. Ana C. es considerada una de las grandes poetas contemporáneas debido a su manera de representar la contracultura emergente de los años setenta a través de un tono confesional e íntimo que, parafraseando a la profesora Arminda Silva de Serpa en su tesis sobre la poeta, es sólo un recurso de seducción estética, un juego con el lenguaje desarrollado a través de textos cortos, poemas fragmentados, cartas y páginas de diario que vuelven su poesía “uma inquietante reflexão sobre o próprio fazer literário” (Silva de Serpa, 2009, p. 22).

Esta constante reflexión y el hecho de haber leído desde muy joven la obra de autoras que trazaron una línea divergente respecto a la literatura femenina (la mayoría de habla inglesa), contribuyó al descontento e inconformidad que Ana C. sentía hacia los modelos críticos vigentes de su época, mismos que determinaban la calidad e importancia de los escritores. El hecho de que las representaciones del mundo que encontramos dentro de la literatura estén directamente relacionadas con las prácticas sociales de acuerdo a su particularidad histórico-cultural, significa que el cambio u omisión de alguna práctica puede generar nuevas representaciones que alteren el orden establecido y modifiquen dicha realidad. Para Ana C., el poema es el medio a través del cual el lenguaje lleva a cabo una travesía de significación; por un lado, la existencia de un modelo poético hace posible que las comunidades de lectores emerjan alrededor de un determinado tipo o autor, pero desde el punto de vista de la historia literaria, es gracias a la lectura comunitaria que el poema y el poeta pueden acceder al camino hacia la canonización. Ahora bien, el canon se define a sí mismo como el conjunto de normas o preceptos que establecen un ideal, a partir de él se postulan las jerarquías culturales que determinan lo que está dentro, otorgándole también un valor o capacidad de dominio.

En palabras de Josefina Ludmer, lo canónico es “una exigencia que proviene de los otros y se liga con la violencia” (1985). Partiendo de esta idea, se asume que el decir público depende de dos alteridades, una que da y otra a la que le quitan la palabra. Bajo esta lógica, a quien se le arrebató la palabra es el subalterno, quien tratará de poner sobre la mesa su propio lenguaje particular. En el caso de los géneros catalogados como femeninos se exhibe que los espacios de la cultura dominante (política, ciencia, filosofía) se constituyen en la mujer a partir de un espacio más aislado y personal por lo que la relación entre el espacio que las mujeres ocupan, frente al que les otorga la institución y la palabra (del otro) (Ludmer, 1985) da un giro que puede apreciarse en la poesía brasileña de la década de los ochenta, en parte debido a la influencia de movimientos sociales como el feminismo. La historiadora y especialista en política brasileña Jardim Pinto (2003, p. 379) explica que el movimiento feminista posee una característica en particular: sólo puede ser entendido a través de la historia y sus transformaciones mediante dos vertientes; la primera es la historia del feminismo como movimiento, la segunda es la producción teórica feminista que surge en áreas relacionadas a las humanidades como, en este caso, la literatura.

Ana C. consideraba necesario renovar la lírica femenina que imperaba en su tiempo, señalando un silencio instaurado por los factores sociales que regulan la producción literaria y nos llevan hacia las preguntas fundamentales: ¿qué significa realmente escribir como mujer y desde qué lugar se concibe su escritura?, todo esto, conscientes de que existe una especificidad femenina. Estas cuestiones fueron abordadas en su texto “Literatura e mulher: essa palavra de luxo” (Cesar, 2016b, p. 256-265), donde tomó como punto de partida la poesía de dos autoras consagradas de la literatura brasileña:

A primeira vez que escrevi sobre literatura de mulher curiosamente não falei por mim nem de mim diretamente. Usei diversas pessoas que se contradiziam entre si. Alguém me pedira uma resenha sobre as antologias de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa. (Cesar, 2016b, p. 257)

Flor de poemas (1972) de Cecília Meireles y *Miradouro e outros poemas* (1976) de Henriqueta Lisboa fueron los dos poemarios que Ana C. abordó para exponer cómo las mujeres no sólo producían textos, sino que asumían un lugar y tomaban acción dentro de los procesos literarios de su presente a través de ellos (Catrópa, 2015, p. 132). A su vez, propuso una *praxis* más irreverente y cuestionadora que renovara dicha poesía arraigada al ideario tradicional femenino

con la reformulación de una reseña escrita por Roger Bastide en 1949, sobre las mismas autoras:

Haverá uma poesia feminina distinta, em sua natureza da poesia masculina? E no caso de existir essa poesia especial, dever-se-á procurar nela caracteres tais como uma sinceridade levada até o exibicionismo, uma sexualidade que nada mais é do que o desejo de se fazer amar pelos leitores? Poder-se-ia dizer que o apego ao real seja uma das características do homem em oposição à mulher? (Cesar, 2016b, p. 256)

Ana C. recurre a estas preguntas para legitimar su planteamiento y sugiere al lector tomar en serio el impulso de formularlas pese a su ironía y retórica. Bastide, en su momento, resolvió dejarlas como meras dudas tras encontrar su posible respuesta en la sociología, dando por hecho que el discurso de la diferencia sexual es más de carácter cultural que físico, y sugiere abandonarnos al placer de la lectura en lugar de buscar dichas diferencias de carácter particular en la lírica de las poetisas:

No fundo, a ideia de procurar uma poesia feminina é uma ideia de homens, a manifestação em alguns críticos, de um complexo de superioridade masculina. Precisamos abandoná-la, pois a sociologia nos mostra que as diferenças entre os sexos são mais diferenças culturais do que diferenças físicas. Diante de um livro de versos, não olhemos quem o escreveu, abandonemo-nos ao prazer. (Cesar, 2016b, p. 259-260)

El concepto de “diferencia sexual” que Bastide sugiere omitir es importante ya que determina los elementos constitutivos de la persona dentro del mundo social y simbólico; la discriminación causada por esta diferencia es sistémica y se basaba en las interpretaciones culturales de las diferencias anatómicas entre los individuos, mismas que se manifiestan a través de su comportamiento colectivo e individual. En la fase temprana del feminismo, en la que fue escrita la crítica de Ana C., la diferencia sexual y diferencia de sexo significaban lo mismo. Posteriormente, la crítica feminista distinguió ambos conceptos de manera que, diferencia sexual se refiere a las diferencias anatómico-biológicas, “una definición sustantiva entre dos grupos de personas en función de su sexo”, mientras que diferencia de sexo se refiere al carácter psicoanalítico y considera que “la estructuración psíquica del deseo se da de manera inconsciente” [por lo que] “ni ‘lo femenino’ ni ‘lo masculino’ corresponden con el referente biológico” (Lamas, 2002, como se citó en Golubov, 2012, p. 14). A pesar de su esclarecimiento, ninguno de los dos conceptos impide la definición patriarcal de “lo femenino”

dentro del orden simbólico, sino que reitera el papel determinante del sexo para la construcción del inconsciente, el cual, primordialmente, se basa en la identidad sexual y se problematiza en su inestabilidad.

Ana C. señaló la existencia de una esencial “delicadeza femenina”, así como un estilo tradicional que persistía en casi todas las autoras que leía, como si ellas hubieran pasado de largo el modernismo brasileño, a diferencia de las mujeres que participaron en las artes plásticas (como Tarsila do Amaral o Anita Malfatti). Por consiguiente, Ana C. introdujo tres preguntas mucho más específicas y concretas, relacionadas con la voz narrativa y su dicción: “o que é poesia? o que é mulher? e mulher fazendo poesia, fala de quê?” (Cesar, 2016b, p. 256). Para responder a ellas era necesario abordar la poesía producida por mujeres desde sus diferencias esenciales y, posteriormente, subvertirlas en algo propio e independiente de lo instaurado como femenino. Este concepto, como mencionó Sylvia Riverrun, nos obliga a preguntarnos:

Em nome de que a gente chama a atenção para o fato de que esta autora é mulher? Por que a gente não esquece que Cecília Meireles, Clarice Lispector, Adélia Prado ou Angela Melim são mulheres? [...] Como falar de mulheres se estamos lidando com texto, e não com a pessoa do autor – essa categoria fingida que o texto escamoteia sem razão? (Cesar, 2016b, p. 280)

Riverrun buscó la salida a las preguntas mediante una especie de teoría de la recepción y la circulación social de los textos, señalando que en cuanto a Meireles y Lisboa es imprescindible señalar la escasa mención de escritoras dentro de su tradición literaria. Por lo tanto, el hecho de ser mujeres es un factor importante a tomar en cuenta y agregó que la infabilidad de la poesía de ambas autoras transmitía tanto un precepto banal de la femineidad como definía, en términos de recepción, el lugar donde las mujeres comienzan a ubicarse dentro de la poesía brasileña contemporánea.

Lo anterior está íntimamente ligado al contexto de limitaciones y censura impuestos por el régimen militar donde se produce la obra de las autoras mencionadas. Como describe la abogada y especialista en Derechos Humanos Júlia Monfardini (2017, p. 375), la dependencia masculina que poseía la identidad de las mujeres las describe a ellas como: “Tomadas por emoções, influenciadas por paixões, se envolvendo e se sensibilizando com todos que necessitam, todas essas fraquezas definiam uma mulher, características que atribuíam a ela fragilidade, pena e necessidade de proteção”. Dichas características conforman el bagaje

histórico-cultural de muchas sociedades y se han ido modificando gracias al feminismo, siendo, desde entonces, dos de sus principales objetivos: erradicar la cultura del patriarcado y la división sexual del trabajo, problemáticas que se originan en la reclusión de las mujeres dentro de la vida privada e implican una posición inferior delante de los hombres, quienes desempeñaban las actividades productivas de mayor valor y prestigio social, mientras que, en el caso de las mujeres, sus actividades, relacionadas al cuidado del hogar, de los hijos y las labores domésticas eran demeritadas.

El movimiento feminista en Brasil comenzó a inicios del s. XX y abogó, principalmente, por la consigna de los derechos políticos para las mujeres, como el derecho al voto, logrado en 1932. Sin embargo, su efervescencia se vio interrumpida por el régimen militar, el cual obligó a poner en pausa la consigna de sus intereses particulares por los intereses comunes de la sociedad brasileña. La unión de las mujeres durante la dictadura no sólo buscó igualdad en derechos, también luchó contra el propio régimen, razón por la cual la antropóloga Helen Safa (1990, como se citó en Monfardini, 2017, p. 380) destaca que ambas luchas se confunden porque las mujeres pasaban por situaciones extremas que en otros países en situación democrática no experimentaron. El autoritarismo del Estado les imposibilitó llevar a cabo otras pautas de reivindicación enfocadas a sus necesidades. En su lugar, la lucha se centró en lograr una participación propia dentro del escenario político, “lutando contra todo um regime imposto no país, indo contra sua função na sociedade, na tentativa de modificar o status que as cercavam. O engajamento da mulher na oposição da ditadura nada mais é do que o início da modificação e revisão da ordem de gênero que até então era consolidada” (Jardim, 2010, p. 19).

Tras la redemocratización del país, a inicios de los ochenta, el movimiento feminista se organizó de tal manera que buscó transmitir la idea de que ser mujer en la comunidad brasileña era un acontecimiento importante, tanto en la vida pública como en la privada. Impulsada por la crisis y la desigualdad, la búsqueda de una reivindicación trajo a colación una variedad de temas relacionados a la violencia, la sexualidad, los derechos laborales, de salud, el divorcio y la lucha contra el racismo. Se tornó un movimiento más cercano a los movimientos populares, a las mujeres que estaban en los barrios pobres y las favelas. Posteriormente, a pesar de que las mujeres obtuvieron una mayor participación dentro del orden político, no pudieron deslindarse totalmente de la categoría de persona dentro del mundo público que debía ser

controlada, a quien todavía se le atribuyeron lugares permitidos y lugares prohibidos, incluidas en algunos discursos y excluidas en otros dentro del proceso de construcción del nuevo Estado y bajo las normas impuestas por el propio capitalismo. Así, la lucha resurgió con el objetivo de hablar del oprimido desde su posición para comprender hasta dónde las mujeres, cuando salen del espacio privado para enfrentar y construir su identidad pública, debían resignificar la categoría que las engloba como “mujeres”. No se trataba de defender la existencia de una figura esencial, sino de la construcción de su propio concepto a partir de su identidad histórica, como alguien que se reconoce dentro de una dialéctica de dominación y resistencia:

Ninguém melhor que o oprimido está habilitado a lutar contra a sua opressão. Somente nós, mulheres organizadas automaticamente, podemos estar na vanguarda dessa luta, levantando nossas reivindicações e problemas específicos. Nosso objetivo ao defender a organização independente das mulheres não é separar, dividir, diferenciar nossas lutas das lutas que conjuntamente homens e mulheres travam pela destruição de todas as relações de dominação da sociedade capitalista. (Jardim, 2003, p. 54)

La experiencia de vida desde la opresión y la discriminación fue el punto de partida para que las mujeres establecieran el vínculo entre lo público y lo privado. A pesar de que la teoría literaria feminista no es una teoría unificada,⁶ todas sus variantes suponen que existe una compleja relación entre los textos que se analizan con el entorno sociocultural y geográfico donde se originan y circulan, por esa razón, las relaciones entre los textos y el discurso que contienen son políticas, porque implican relaciones de poder donde se “producen activamente lugares de enunciación y posiciones subjetivas que tiene consecuencias materiales y simbólicas, individuales y colectivas” (Golubov, 2012, p. 21) determinantes para el lugar donde se ubica a las mujeres como escritoras, lectoras u objetos de representación.

El principal medio con el que se lleva a cabo la subordinación es el lenguaje, el cual, de acuerdo con la crítica literaria feminista, Sara Mills, posee dos tipos de sexismo: El sexismo directo, manifestado a través de palabras, frases, afirmaciones, insultos y bromas que no necesariamente dependen del contexto de enunciación para ser identificados como discriminatorios; y el sexismo en nivel semántico, donde ciertas palabras se usan exclusivamente para describir a las mujeres, pero al ser empleadas para referirse a los hombres,

⁶ Podemos encontrar variantes como la teoría literaria marxista, estructuralista, posestructuralista, narratología, poscolonial, psicoanalítica, *queer*, desconstruccionista, la Nueva Crítica, etc.

se tornan insulto (Golubov, 2012, p. 26). En ambos casos, el sexismo se basa en estereotipos relacionados con características o comportamientos asociados a las mujeres, y reproduce la diferencia entre hombres y mujeres a partir de una dicotomía que ha sido criticada dentro de las teorías feministas, porque su uso común subordina lo femenino y a las mujeres en una oposición donde la mujer desaparece ante la categorización “quien no es hombre”. Incluso en algunas lenguas, lo masculino es reconocido como universal y se utiliza como neutro.

En sus inicios, los estudios sociolingüísticos del discurso afirmaron que la dominación y la subordinación se construyen a partir de la interacción de hombres y mujeres, cuyos estilos convencionales son aprendidos, no innatos (Golubov, 2012, p. 28). Por ejemplo, Butler explica que cuando una mujer habla posee una marca que identificamos como “de mujer”, un modo de hablar particular en oposición a la forma de hablar masculina (Butler, 2010, p. 20). Dichas marcas, por ejemplo, pueden ser el uso de eufemismos, disculpas y silencios, utilizados con mayor frecuencia en el habla de las mujeres, incluso se relaciona con su lenguaje corporal, adjudicándoles el carácter de tranquilas, sumisas y obedientes. Actualmente, el análisis de la relación lenguaje/género se centra más en cómo funcionan las diferentes estrategias lingüísticas (empleadas por hombres y mujeres) en contextos específicos debido a que ciertos ejemplos del uso del discurso ya no se consideran representativos de todos los miembros de ciertos grupos sociales.

En el caso de este trabajo y el contexto de *A teus pés*, la escritura de los hombres como la de las mujeres representó un proceso de autoconocimiento, basado en la diferencia, donde el lenguaje dominante es el empleado por el sexo masculino, mientras que para el sexo femenino corresponden características opuestas y acordes a una teoría patriarcal de la personalidad femenina. Tanto Meireles como Lisboa son un ejemplo de esta poesía consagrada de mujeres que nace y se desarrolla dentro de un universo femenino al que corresponden imágenes estéticas, puras, líquidas, donde todo es limpio, tenue y etéreo, lleno de temas bellos e íntimos que mantienen la nobleza y delicadeza de una realidad que se desencajaba de su contexto sociocultural. Ana C. reconoce en ambas autoras la habilidad para hacer poesía de la manera tradicional, “falando ou de preferênciã se insinuando sobre o segredo das coisas ocultas. Intimidade, [...] o velado, o inviolado.” Los elementos anteriores fomentaron una escritura estereotipada para hablar de los llamados temas de mujer, mismos que fueron abordados de acuerdo a la función tradicional de la poesía: la elevación más allá de lo real,

pasando por alto la rebeldía y renovación estética características del modernismo brasileño, en cuya propuesta se pretendía construir una identidad cultural que asimilara lo que era ajeno a su tradición. Como señaló Buarque de Hollanda: “Desenvolve-se assim, a partir do projeto antropofágico, uma elaborada tecnologia de trituração, processamento e deglutição da alteridade com particular atenção na eliminação, ainda que parcial, das diferenças” (Catrópa, 2015, p. 139).

En retrospectiva y de manera muy general, Buarque de Hollanda también observó que en esta búsqueda por nuevas significaciones del lenguaje, las teorías feministas admiten su imposibilidad para articular la función discursiva del autor con el campo político y social. Dicha articulación era necesaria para aclarar las relaciones que se instauran “naturalmente” entre género y naturaleza o género y cultura. Esto se refleja en la poesía subsecuente a través de su llamada “tendencia arqueológica”, la cual consiste en englobar las historias literarias nacionales y los discursos sociales patrilineales que valorizan las ideas de influencia o de paternidad cultural, mediante la revisión y recuperación de autores y datos históricos silenciados por la literatura canónica, enfrentando, a su vez, las relaciones internas que se crean entre los discursos y la crítica de la historia literaria conformada por un canon predominantemente masculino (Catrópa, 2015, p. 138).

En “Literatura e mulher: essa palavra de luxo”, Ana C. presenta a Meireles como una de las primeras autoras en ser reconocidas dentro de la poesía brasileña debido a la “dicção nobre, do bem falar, do lirismo distinto, da delicada perfeição” (Cesar, 2016b, p. 260) que podemos apreciar en su obra. Sin embargo, el cuestionamiento de su identidad como figura creadora está presente en varios de sus poemas, como “Lua adversa”, donde, bajo un tono confidencial y discreto, expresa la duda que le genera su identidad femenina, representada, a su vez, con un símbolo femenino y cambiante por antonomasia como la luna:

Tenho fases, como a lua
Fases de andar escondida,
fases de vir para a rua...
Perdição da minha vida!
Perdição da vida minha!
Tenho fases de ser tua,
tenho outras de ser sozinha.

Fases que vão e que vêm,
no secreto calendário

que um astrólogo arbitrário
inventou para meu uso.

E roda a melancolia
seu interminável fuso!
Não me encontro com ninguém
(tenho fases, como a lua...)
No dia de alguém ser meu
não é dia de eu ser sua...
E, quando chega esse dia,
o outro desapareceu.
(Meireles, 1983, p. 197)

Una interpretación para la segunda estrofa puede ser el cuestionamiento de lo femenino ligado a la mujer, donde la voz lírica quien se reconoce a sí misma como un invento del dueño del discurso, “um astrólogo arbitrário/ inventou para meu uso”. De este modo, la voz que Meireles manifiesta en “Lua adversa”, revela un íntimo deseo por sentirse autónoma y no parte de... como se muestra en el verso: “No dia de alguém ser meu/ não é dia de eu ser sua...”, denotando, a su vez, que no existe una igualdad entre lo femenino y lo masculino, sino una jerarquización que impone un género sobre el otro, y si esta igualdad llegase a existir, la noción de otredad desaparecería, lo cual discierne de su verdadero objetivo que es enfatizar la visión del otro como el punto de flexión donde se genera la alteridad y la deconstrucción de los individuos.

En el caso de Lisboa, su poesía es catalogada como “metonímica, de interiorização, aprofundamento, abstração, em que a natureza aparece em flocos, resíduos, gotas de orvalho, voz de luar, chuva triste, espuma entre os dedos” (Cesar, 2016b, p. 257), una poesía donde todo se disuelve en medio de una naturaleza frágil y nebulosa. Es lo que muestra el siguiente poema llamado “Os lírios”, que, si bien no es de sus poemas más reconocidos, sintetiza la manera en que la voz lírica de Lisboa describe la misma inquietud secreta de Meireles por ir “de cabelos soltos” a través de una atmósfera pura y onírica:

Certa madrugada fria
irei de cabelos soltos
ver como crescem os lírios.

Quero saber como crescem
simples e belos — perfeitos! —
ao abandono dos campos.

Antes que o sol apareça
neblina rompe neblina

com vestes brancas, irei.

Irei no maior sigilo
para que ninguém perceba
contendo a respiração.

Sobre a terra muito fria
dobrando meus frios joelhos
farei perguntas à terra.

Depois de ouvir-lhe o segredo
deitada por entre os lírios
adormecerei tranqüila.

(Lisboa, 1971)

Tanto Meireles como Lisboa retratan el ideario tradicional en el que se representa y entiende a sí misma la mujer poeta durante la década de 1970. Como señaló Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*,⁷ dentro del ámbito literario un hombre nunca comienza por presentarse como un individuo de determinado sexo, puesto que ser hombre era lo normal. Al ser la escritura el medio por el que se transmite la experiencia, el lenguaje se vuelve una extensión de quien escribe, ayudándolo a crear estructuras para la identidad o concepción de sujetos abstractos. Sin embargo, cambiar la significación de las palabras empleadas para dicho fin implica un proceso de desapego del lenguaje que puede lograrse, como se propone en “Literatura e mulher: essa palavra de luxo”, mediante un análisis de la tradición literaria y de la figura del autor, que, en este caso, debe desafiar las representaciones dadas *a priori* de sí mismo y del mundo. Por ello, a finales de la década de los setenta, es la búsqueda de una reformulación del discurso lo que motiva la escritura feminista.

Ana C. criticó el hecho de que tanto Meireles como Lisboa, en su uso de la lírica tradicional, fomentaban un sentimiento de exclusión para las mujeres que escribieron durante el proceso de modernización de Brasil. Pese a ello, los poemas de estas dos autoras representan la construcción de una identidad y un modo de comportamiento propio de su época. Ambas lograron sobresalir aún con la frase: “ellas escriben como mujeres”, lo cual, de acuerdo con Riverrun, es y siempre será una frase de una ambigüedad interesante. Ana C. reconoce que las escritoras atraen la atención sobre el hecho de ser mujer como marca principal de su dicción, volviéndose el punto de partida para reivindicar la idea de la mujer que escribe poesía, que no

⁷ Cfr. Simone de Beauvoir, 2018, *El segundo sexo*, Trad. de Alicia Martorell, Cátedra, 1949.

es objeto, sino creadora de cultura porque lleva implícita una experiencia, y, por lo tanto, un saber.

Al respecto de sus predecesoras, Ana C. mencionó que:

É curioso que nenhuma mulher tenha produzido poesia modernista – irreverente, mesclada, questionadora, imperfeita como não se deve ser [...]. As duas são figuras consagradas e que nunca inquietaram ninguém. Mas não é a consagração que critico, nem a marca nobre. Apenas acho importante pensar a marca feminina que elas deixaram, sem, no entanto, jamais se colocarem como mulheres. (Cesar, 2016b, p. 260-261)

Ya que el discurso dominante corresponde al género masculino, era necesario partir de la noción de diferencia para derrocarla y subvertir el discurso femenino, siendo ésta una pista (no del todo verdadera), de aquello que forma parte de la experiencia de ser mujer, que, al ser excluida y aislada, encuentra la forma de comunicarse en la literatura de todas las épocas, como señaló Ana C.: “quando mulher escreve, emerge uma espécie de consciência feminina. Mulher raramente deixa de escrever ‘como mulher’, e mesmo quando isso ocorre vem outra mulher por cima, uma leitora enfurecida, anos depois e estranhamente a lê como mulher” (Cesar, 2016b, p. 282).

Para la década de los ochenta la poesía producida por mujeres en Brasil poseía un carácter más libre, aguerrido, consciente de su realidad social y económica, así como de sus derechos y deseos, silenciados durante mucho tiempo por los límites institucionales como la familia y los estereotipos de una sensibilidad femenina frágil. Era, como mencionó Buarque de Hollanda en: “A imaginação feminina no poder” (1981): “uma poesia de linguagem livre, num certo sentido até mesmo agressiva, no uso do palavrão e na transcrição da realidade nua e crua, propriedade até então do mundo dos homens”. De este modo, la literatura fue, poco a poco, invadida por el discurso feminista a través de la TV, sobre todo, tras la condecoración de la poeta Gilka Machado, quien recibió el premio Machado de Assis en 1979:

O reconhecimento, se bem que tardio, de Gilka, excelente poeta e precursora da fala feminina liberada, não se dá por acaso nessa hora. Por sua vez, os movimentos feministas e os grupos organizados em torno da reflexão sobre a condição da mulher começam a ganhar espaço, vigor, projeção e até reconhecimento institucional. [...] Na TV, *Malu mulher*, ainda obedecendo ao padrão da Vênus Platinada, pôs em pauta um temário feminino (feminista) considerável e se torna o programa mais discutido na virada da década.

Mas, de mansinho, como convém, parece que as escritoras de hoje vêm surgindo com alguma coisa de diferente, com um investimento sutil e perigoso em tudo aquilo que a tão

decantada mulher moderna introduz em seu discurso. (Buarque de Hollanda, 1981, en: Cesar, 2016c, p. 442)

A pesar de que el canon literario universal ha sido principalmente conformado por autores varones, no deja de ser un corpus inestable de obras que dependen de la sensibilidad colectiva, razón por la cual está sujeto a cambios que pueden ocurrir de un momento histórico a otro. Buarque de Hollanda señaló que, en la década de los setenta, la mitad de las publicaciones semanales que recibía eran escritas por mujeres, y en ellas se apreciaba un nuevo interés por transmitir tanto calidad como novedad. Destacó *Rosa malvada* de Maria Lucia Alvim, *Papos de anjo*, de Lucia Villares, *Instabilidade do tempo*, de Maria Rita Kehl, *Exercícios de amor e ódio*, de Xênia Antunes, y *Luvás de pelica*, de Ana Cristina Cesar, obras que inauguraron el camino para la consolidación de la figura de la mujer moderna brasileña, cuyo camino (con el apoyo de la crítica literaria feminista) vinculó, en primera instancia, las imágenes y los estereotipos culturales de la feminidad y las mujeres con la subordinación. Posteriormente, se centró en la diferencia sexual que estableció las categorías “hombre” y “mujer” a partir de nociones biológicas para determinar comportamientos, valores, espacios, emociones... de acuerdo al sexo y no como seres históricos variables. Por esta razón, la crítica feminista estableció, como uno de sus primeros objetivos, identificar, analizar y denunciar las distintas formas en las que se representaban las mujeres dentro de la literatura escrita por hombres, las cuales distorsionaban su autopercepción a través de la imagen que los escritores reproducían de ellas. En cuanto a la práctica, las escritoras colaboraron con la modificación radical de los géneros literarios (sus tramas y estrategias), por ejemplo, lo que hizo Ana C. en *Luvás de pelica* que, en su momento, fue visto como un diario atípico de viaje, cuyo orden lógico se enfoca en la construcción de un espacio silencioso donde “Todos os estigmas femininos, tabus para o feminismo, sustentam e informam esse discurso, a extrema subjetivação do diário, a interioridade da correspondência, a impressão de confinamento” (Buarque de Hollanda, 1981, en: Cesar, 2016c, p. 443).

Como explico en el siguiente capítulo, Ana C. inicia en *Luvás de pelica* una revalorización de la escritura femenina y los géneros íntimos que culmina en *A teus pés* con el cuestionamiento de los valores estéticos propios de la escritura femenina tradicional y una revisión alternativa al canon literario nacional que contribuye a la conformación de nuevas identidades para las mujeres y los discursos emergentes, propios de la contemporaneidad.

II. *A teus pés* y la poesía de la mujer moderna

II.1. Presentación de *A teus pés*

Dentro de la tradición literaria brasileña la presencia y reconocimiento de escritoras se dio en aumento de manera lenta y gradual. Durante el siglo XX, con el acontecimiento de la Semana de Arte Moderno de 1922, las mujeres en las artes plásticas alcanzaron mayor reconocimiento en el desarrollo de las vanguardias y del modernismo brasileño (como las ya mencionadas Tarsila do Amaral y Anita Malfatti). Por el contrario, en el ámbito literario, la mayor parte de las escritoras se mantuvo al margen, dentro de géneros tradicionalmente considerados como femeninos, tal es el caso de la novela, el diario y la autobiografía.⁸ Es hasta mediados de la década de los setenta e inicios de la década de los ochenta, que las escritoras comenzaron a replantearse la idea de ellas mismas como agentes literarios pertenecientes a un universo femenino instaurado por el canon masculino. Ana C. fue una de las principales representantes de esta ruptura tanto en la crítica como en la poesía brasileña. Su obra poética consta de tres libros publicados de manera autónoma; el primero, *Cenas de abril* (1979), donde se incluye tanto poesía en prosa como poesía en verso. Ese mismo año también publicó *Correspondência completa* (1979), el cual posee el formato de carta en prosa poética y fue considerado por Heloísa Buarque de Hollanda como un retrato de esa mujer moderna, aún desconocida dentro de su tradición poética, cuya crítica está plasmada en frases como: “A seguir: Estou cansada de ser homem” (Cesar, 2016c, p. 51), apuntando las restricciones de una lírica creada por hombres para manifestar e instaurar la voz de las mujeres. Posteriormente, Ana C. publicó *Luvas de pelica* (1980), el cual se ha descrito como un diario de alcoba: “Rabiscos e sonhos de uma moça bem-comportada” (Cesar, 2016c, p. 441), que propuso desvelar la “biologia do segredo e a maldade desse tom” que representa a la figura de la mujer moderna. Además, en este poemario Ana C. utiliza tanto prosa poética como poesía en verso, marca que, posteriormente, se consolida en *A teus pés* para dotar sus poemas de una composición híbrida.

La fragmentación es un elemento importante en la poesía de Ana C., sobre todo en este último libro, donde se vuelve el medio empleado por la voz poética para guiar al lector a través de flashazos de recuerdos, pensamientos breves, anotaciones rápidas, conversaciones

⁸ Algunas de las escritoras más sobresalientes fueron: Ana Cristina Cesar, Cecília Meireles, Henriqueta Lisboa, Olga Savary, Hilda Hilst, Lélia Coelho Frota, Elizabeth Veiga, Adélia Prado, Lara de Lemos.

aleatorias o las partes de una carta. Al mismo tiempo, se crea una pluralidad de voces y perspectivas que participan en el desmontaje de los géneros íntimos (la carta, el diario y la autobiografía) con los que tradicionalmente se identificaba a la lírica femenina.

Sobre la cuestión anterior, Ana C. aprovechó una ponencia que dio en 1983, incluida de manera póstuma en *Escritos no Rio* (Cesar, 2016b, p. 292-312). para hablar de lo que se esconde en *A teus pés*, y manifestó que, en la contraportada, el escritor Caio Fernando Abreu abordó sus poemas desde la perspectiva que ella deseaba: desde el punto de vista de la correspondencia y la intimidad de un diario. Partiendo de la pregunta: ¿qué son realmente el diario y la correspondencia? Ana C. responde que ambos son géneros de escritura al alcance de cualquier persona, ya que todos hemos escrito alguna vez una carta o un diario. En el caso de la correspondencia, el hecho de que las cartas estén dirigidas a alguien conlleva un deseo implícito por movilizar al interlocutor. “Carta é cheio de vocativos, é cheio de exortações a alguém” (Cesar, 2016b, p. 293). En el caso del diario, más que un interlocutor, se tiene un confidente, alguien con quien externar el deseo de contar algo. Ana C. problematizó ambos géneros al proponer la siguiente reflexión:

Quando você faz poesia, quando você faz romance, quando alguém produz literatura propriamente, qual é a diferença em relação a esses gêneros? Você está escrevendo para todo mundo? [...] o impulso básico de você escrever é mobilizar alguém, mas você não sabe direito quem é esse alguém. (Cesar, 2016b, p. 294)

Ana C. concluyó que uno nunca sabe para quién escribe en realidad, pero detrás de este acto, existe, de manera implícita, el deseo de movilizar al otro. Este deseo se desarrolla a lo largo de su producción literaria y se consolida en *A teus pés*, cuyo título inserta la duda: ¿a los pies de quién? En su momento, el título generó ciertas bromas e intrigas al sugerir una cierta devoción religiosa o sumisión ante alguien. Ana C. explica que en su libro plantea la idea de que la objetividad en la literatura no existe, por lo que la propia intimidad se vuelve algo incomunicable hasta cierto punto. Lo que se presenta en el texto es una dinámica para comunicar lo incomunicable mediante el desmontaje de los géneros íntimos para modificar los lugares y tópicos desde los cuales se concibe la escritura femenina. Con respecto al título, la autora explicó que:

[...] não é que seja alguém determinado. Isso significa que aqui existe, de uma maneira muito obsessiva, essa preocupação com o interlocutor, que eu acho, inclusive, que é um traço de uma literatura feminina – e aí feminina não é necessariamente escrita por mulher. [...] se vocês forem ver o texto, o tempo todo o texto se refere a alguém: “meu filho”. (Cesar, 2016b, p. 295)

Con la declaración anterior, Ana C. señaló que lo femenino no necesariamente corresponde a la experiencia subjetiva de ser mujer, sin embargo, dirigirse al lector como “meu filho”, crea un efecto de complicidad por parte de la voz lírica, que sienta como bases la voluntad de quien escribe y el deseo del lector por conocer aquello que no se dice en el texto, todo esto mediante una elaboración ficcional: “Aqui não é um diário mesmo, de verdade, não é meu diário. Aqui é fingido, inventado [...] é uma construção” (Cesar, 2016b, p. 295). De este modo, *A teus pés* se erige a partir del desplazamiento entre referencias a otros autores para ofrecer una multiplicidad de voces y perspectivas que ayudaron a resignificar el universo femenino tradicional.

Bajo un impulso que nace desde el corazón, en *A teus pés* comienza el cuestionamiento de la lírica femenina, siendo necesario, en primera instancia, movilizar al lector a través del diálogo con el sujeto lírico. De acuerdo con Ana C., “Quando você escreve, você tem esse desejo alucinado e, se você está escrevendo na perspectiva da paixão, ou sobre paixão, a respeito da paixão, há esse desejo de se lançar, que o teu texto mobilize” (Cesar, 2016b, p. 302), lo cual es una referencia al poeta y traductor norteamericano Walt Whitman, en su libro *Leaves of Grass*. Ana C., como ferviente admiradora de Whitman, realizó una traducción adaptada de los últimos versos de su poema “So Long” (Cesar, como se citó en Bosi, 2015, p. 12):

Texto en inglés	Texto en português
Camerado, this is no book, Who touches this touches a man, (Is it night? Are we here together alone?) It is I you hold and who holds you, I spring from the pages into your arms – de cease calls/ me forth.	Camarada, isto não é um livro, Quem o toca toca um homem (É de noite? Estamos aqui juntos sozinhos?) Sou eu que você segura e que segura você, Salto das páginas nos teus braços – a morte me/ chama.

Al adaptar y traducir estos versos en *Luvas de pelica*, Ana C. no sólo denota el fervor con el que un texto puede tocar a su lector, sino también el origen del hartazgo y el rechazo por la

tradicción femenina predominante e incompatible con la realidad de las mujeres. *Saudade* y secreto se vuelven, metafóricamente, las notas clave de una pieza de piano improvisada, que incita a innovar su sentido cuando son utilizadas por una mujer.

Amor, isto não é um livro, sou eu, sou eu que você segura e sou eu que te seguro (é de noite? Estivemos juntos e sozinhos?), caio das páginas nos teus braços, teus dedos me entorpecem, teu hálito, teu pulso, mergulho dos pés à cabeça, delícia, e chega –
Chega de saudade, segredo, impromptu, chega de presente deslizando, chega de passado em video-tape impossivelmente veloz, repeat, repeat. (Cesar, 2016c, p. 68)

El poema anterior anticipa la manera en que Ana C. incorporó la voz de otros autores a su propia obra para enfatizar, por un lado, el carácter formal de *A teus pés*, y por otro, el carácter metafísico de las palabras, transformadoras de deseos en acciones, por ello la autora solía cambiar palabras que resultan clave en la enunciación final del poema, como el caso de “camarada” que pasa a convertirse en “amor” y crea una “metáfora recurrente do abraço da palavra que percorre e inventa o país de ponta a ponta” (Bosi, 2015, p. 12). Bajo esta estrategia, las referencias a otros autores (nacionales y extranjeros) se vuelven una parte de vital importancia y una de las principales dificultades para entender *A teus pés*. Aunado a ello, el lector se encuentra con una interlocución que, a propósito, y de manera ficcional, no deja en claro a quién pertenece la voz que habla a lo largo del libro, poniendo en juego la noción de autoría también.

Lo anterior es una de las características que diferenciaron la poesía de Ana C. de los demás poetas de la generación marginal, y a su vez, la clasificaron como tal. Por ejemplo, el hecho de elegir los géneros íntimos (carta y diario) como forma alternativa para su poesía tiene que ver con el deseo de crear una poesía directa, comunicativa y aparentemente accesible, en cuanto a que aborda temas cotidianos o banales con un habla coloquial. A su vez, el hecho de que *A teus pés* se plantee como una construcción, mantiene el sentido de la poesía marginal que buscaba invitar al lector a descubrir la vivencia poética y experimentar, a través de la escritura y la lectura, una brecha entre significaciones directas y los sujetos con los que éstas se relacionan, lo cual no es lo mismo que leer entrelíneas. De acuerdo con Ana C., las entrelíneas: “tem aqui escrito uma coisa, tem aqui escrito outra, e o autor está insinuando uma terceira [...] ler é meio puxar fios, e não decifrar” (Cesar, 2016b, p. 301). La autora establece que para ella las entrelíneas no existen, sólo la materialidad de los textos que componen una

obra y se van deshilando. De este modo, *A teus pés* posee un carácter teórico que hace referencia a los autores favoritos de Ana C. incluidos en un índice onomástico al final del libro, como marco referencial donde cada autor representa un hilo que, al ser jalado por el lector, revela una suma de posibilidades:

Em poesia, você pode dizer tudo. Você pode dizer assim: “Isso que eu estou escrevendo não é um poema”. Você pode escrever isso num poema. Da mesma maneira você pode dizer: “Isso que eu estou escrevendo não é um poema, isso que eu estou escrevendo é a revolução”. (Cesar, 2016b, p. 305)

Así, revolucionar la manera de hacer poesía o revolucionar la manera de representar al mundo a través de la poesía se vuelven dos posibles horizontes de lectura para *A teus pés*. Si bien para Ana C. el poema es el espacio donde todo puede ser dicho, esta idea implica exponer el deseo del autor por que su texto adquiriera una función material, cuyo impacto llene el vacío correspondiente a las palabras no dichas que cuentan verdades silenciadas, para ello, y en primera instancia, podríamos decir que la propuesta de *A teus pés* es iniciar al lector dentro de la poesía:

Para ser iniciado, não precisa ter lido 590 mil autores, sabe? Não precisa ter feito a história da literatura toda. Você pode ser iniciado em qualquer ponto, você pode se iniciar pelo meu livro. Vai achar esquisito, uma porção de coisas esquisitas, mas depois você... tem que se iniciar em algum mistério. Porque a poesia –assim como qualquer assunto – tem um universo próprio. (Cesar, 2016b, p. 305)

Acerca de lo anterior, el crítico y poeta brasileño Silvano Santiago en su texto “Singular e anônimo”, realiza una reflexión sobre el papel del lector y cómo se establece su comunidad, ya que éste es un tema de suma importancia para Ana C.. Santiago encontró familiaridad entre la manera en que la poeta carioca se dirige al lector en un verso de Baudelaire que dice: “Leitor hipócrita, meu semelhante, meu irmão!” (Santiago, 1986, p. 95). Dicho ejemplo se recrea en *A teus pés* cuando Ana C. hace referencia a la tradición de la poesía moderna en Occidente y establece a través de ella una filiación con su lector, a quien, en el poema “Este livro”, se refiere como “meu filho”:

Meu filho. Não é automatismo. Juro. É jazz de coração. É prosa que dá prêmio.
Um tea for two total, tilintar de verdade que você seduz, charmeur volante, pela
pista, a toda. Enfie a carapuça.
E cante.

Puro açúcar branco e blue.
(Cesar, 2016a, p. 29)

Santiago explica que, del mismo modo que la carta, el poema posee un destinatario, pero a diferencia de la primera que se manifiesta de manera abierta, el poema lo hace de manera íntima, en la que su destinatario (el lector) posee un carácter singular (pero impersonal) y anónimo porque “não é todos como também não é uma única pessoa” (Santiago, 1986, p. 95). Siendo así, la poesía no debe catalogarse como fácil o difícil dado que comprende un proceso individual que el lector configura de acuerdo con su lectura.

En *A teus pés*, Ana C. involucra al lector de manera directa para que interactúe con la voz poética y se exponga así el proceso que implica la lectura, de esta manera desmitifica la idea del lector autoritario que Santiago describe como aquel “que enfrenta as exigências do poema com ideias preconcebidas e globalizantes” (Santiago, 1986, p. 95), por lo tanto, se entiende que la lectura de un poema exige al lector varios requisitos, siendo los tres principales: “olhos abertos [...] paciência e imaginação.” (Santiago, 1986, p. 96).

Como se muestra en el siguiente fragmento de “Depoimento a Carlos Alberto Messeder Pereira”, contenido en el libro *Retrato de época*, Ana C. defendía ante sus contemporáneos la idea de que, sin importar la facilidad o dificultad relativa que poseen algunos poemas, el lenguaje poético nunca excluye al lector, sino que es él mismo quien se excluye de manera voluntaria:

... uma vez, eu li [por Cacaso] um poema meu que eu tinha adorado fazer [...] e o Cacaso olhou um olho comprido [...] leu esse poema e disse assim: “É muito bonito, mas não se entende [...] o leitor está excluído”. Aí eu mostrei também o meu livro por acaso [...] ele disse: “Legal, mas o melhor são os diários porque se entende... são de comunicação fácil, falam do cotidiano”. (Santiago, 1986, p. 97)

Por lo anterior, Ana C. plantea que un lector decidido no vería un impedimento o la dicotomía entre lo que se cataloga como un poema fácil y uno difícil, sino que se enfocaría en su deseo de cargar de significado las palabras que llegan a él a través de la lectura. Posteriormente, una vez iniciado de manera indirecta dentro del canon mediante el uso de citas y referencias a otros textos y autores, el lector sería capaz de lograr una apropiación del lenguaje, sin embargo, este proceso implica, para los fines que interesan a este trabajo, entender primero cuál es la relación que existe entre el sexo de un autor, qué y cómo escribe, cuestiones que Ana C. aborda tanto

en su obra crítica como en su poesía a pesar de no considerarse a sí misma una estudiosa de las teorías feministas.

II.2. Análisis discursivo: una lectura feminista de *A teus pés*

II.2.1. Poesía femenina a contramano

En ocasiones, la escritura de Ana C. se asemeja a un collage dadaísta debido a la suma de elementos aparentemente incongruentes que reúne en muchos de sus poemas, mismos que en *A teus pés* adoptan la función de intervención crítica para experimentar y cuestionar el papel que juega el texto como espacio de confesión. Dentro de este espacio, la fragmentación se vuelve una de las principales estrategias que Ana C. empleó para lograr un dislocamiento crítico y señalar la ruptura del contexto literario con el contexto histórico en el que surge su último poemario. El primer poema de *A teus pés* es el mejor ejemplo de esta escritura híbrida, característica de su obra, que une prosa poética y verso libre de manera más sólida que en *Luvas de pelica*:

Trilha sonora ao fundo: piano no bordel, vozes barganhando uma informação difícil. Agora silêncio; silêncio eletrônico, produzido no sintetizador que antes construiu a ameaça das asas batendo freneticamente. (Cesar, 2016a, p. 9)

Con una forma y narrativa que simulan un guión cinematográfico o una transmisión con interferencia, los primeros versos dotan de movimiento al texto a través de múltiples elementos visuales y auditivos como el silencio electrónico y las alas batiendo frenéticamente, a su vez, fragmentan el poema mediante el traslado que experimenta el lector entre un cuadro y otro, de escena a escena, a una velocidad de flashes que, en palabras de Annita Costa Malufe crea la sensación de ir “saltando de una oração a outra, como impelidos por um acelerador. São frases rápidas que nos empurram para frente, jogam-nos em um fluxo acelerado” (Bosi, 2015, p. 25). Mediante ese flujo se guía un juego de transfiguración entre palabra e imagen donde Ana C. remite al lector a la materialidad del texto y de los símbolos que se presentan a partir del segundo verso, el cual imprime un carácter urbano dentro de un escenario abstracto como punto de partida: “Os canais que só existem no mapa. /O aspecto moral da experiência” (Cesar, 2016a, p. 9).

El aspecto moral de la experiencia, que puede referirse a la experiencia femenina, es el primer elemento del imaginario colectivo que se propone subvertir la voz poética en *A teus pés*, a través de imágenes contrarias a las recurrentes dentro de la poesía femenina tradicional de la década de los sesenta (como se expuso con Meireles o Lisboa). Aquí no abunda la naturaleza ni impera un aire onírico ni sentimental, sino que un burdel y las calles de una ciudad como Rio o São Paulo fungen como *backstage* del libro, estableciendo una noción confusa de lo que se narra o confiesa para iniciar una disertación a medias luces: “Suborno no bordel. /Eu tenho uma ideia. /Eu não tenho a menor ideia. /Uma frase em cada linha. /Um golpe de exercício” (Cesar, 2016a, p. 9).

Ana C. contrapone espacios (lugares) y acciones (prácticas) entre dos concepciones contradictorias para una mujer dentro de la llamada cultura femenina: saber y decir, donde el conocimiento y la palabra son instrumentos de resistencia, como lo plantea Josefina Ludmer en su análisis de la *Resposta a Sor Filotea* de Sor Juana: “Decir que no se sabe, no saber decir, no decir que se sabe, saber sobre el no decir” (Ludmer, 1985), en este juego el silencio se vuelve camuflaje de una práctica prohibida, que separa el campo del saber y el campo del decir del silencio o del no decir para la construcción de un espacio de resistencia ante el poder del otro, dueño del discurso.

En primera instancia, la voz poética parece hablar desde la tercera persona, pero a partir del décimo verso se revela tanto femenina como en conflicto por lo que está contando: “Memórias de Copacabana, Santa Clara às três da tarde. /Autobiografia. Não, biografia. /Mulher” (Cesar, 2016a, p. 9). De este modo se instaura la cuestión de lo femenino y la voz comienza a redefinirse mediante la negación de características de la lírica femenina tradicional: “Muito sentimental. Agora pouco sentimental” (Cesar, 2016a, p. 9).

En concreto, el primer poema de *A teus pés* presenta la perspectiva de la mujer urbana y la propuesta de ir a contramano de la tradición que determinaba la lírica femenina en la década de los sesenta, esto para reivindicar el discurso de los sujetos contemporáneos, tanto femeninos como masculinos, presentados bajo una nueva sensibilidad que, en algunos casos, omite el sexo del sujeto poético y crea cierta neutralidad en el lenguaje.

Pensa no seu amor de hoje que sempre dura menos que o seu amor de ontem.
Gertrude: estas são ideias bem comuns.
Apresenta a jazz-band.
Não, toca blues com ela.

[...]
Ela que mora conosco então nem se fala.
Caça, caça.
E faz passos pesados subindo a escada correndo.
Outra cena da minha vida.
Um amigo velho vive em táxis.
Dentro de um táxi é que ele me diz que quer chorar mas não chora.
(Cesar, 2016a, p. 10)

La fragmentación ocurre también mediante la pluralidad de sujetos poéticos cuyas voces o diálogos simulan diferentes tomas de una misma ciudad. Desde el burdel, el lector se desplaza entre memorias y confesiones para aterrizar la cuestión central, cruzar un puente, una frontera que une dos espacios: “Esta é a minha vida. /Atravessa a ponte. /É sempre um pouco tarde. /Não preste atenção em mim./ Olha aqueles três barcos colados imóveis no meio do grande rio” (Cesar, 2016a, p. 10). El escenario de los tres barcos inmóviles en medio del río es mencionado nuevamente un par de versos más adelante para centrarnos en la confesión y confrontación de dos personajes que, en este fragmento, se intuyen como femenino y masculino por las acciones que realizan:

Estamos parados.
Você lê sem parar, eu ouço uma canção.
Agora estamos em movimento.
Atravessando a grande ponte olhando o grande rio e os três barcos colados imóveis nomeio.
Você anda um pouco na frente
Penso que sou mais nova do que sou.
Bem nova
Estamos deitados.
Você acorda correndo.
Sonhei outra vez com a mesma coisa.
(Cesar, 2016a, p. 10)

Al confesar ese sentimiento de inexperiencia o desventaja, el personaje femenino señala la dominación y subordinación en torno al género de ambos sujetos y su manera de percibirse en la poesía tradicional. Ese sueño recurrente del que habla el sujeto femenino: “Sonhei outra vez com a mesma coisa” del que habla el sujeto femenino revela su aspiración por concebir el orden de las cosas a la par de su contraparte masculina: “Estamos pensando. /Na mesma ordem de coisas. /Não, não na mesma ordem de coisas” (Cesar, 2016a, p. 10). El orden de las cosas,

mencionado por la voz lírica, puede referirse al anhelo de que, tanto hombres como mujeres, sean colocados en un mismo nivel de percepción dentro y fuera del texto.

La fragmentación, en este poema inicial, también manifiesta nociones como la realidad vigente del mundo en contraposición con las experiencias y el modo de vida condicionados por el género. Al ser contradictorios estos factores con la realidad, el puente entre sujeto y lenguaje se rompe y, por lo tanto, el lenguaje se vuelve incapaz de representar, de manera realista, al sujeto poético, razón por la cual, Ana C. utiliza el recurso de la fragmentación para ofrecerle al lector una visión, tanto externa como interna, de otras realidades subjetivas. Esta renovación estética de la dicción femenina se plantea también a través de la memoria (la revisión de la tradición literaria) y la acción (creación de poesía), por lo que la voz lírica se dirige de manera familiar hacia el interlocutor para sugerir ambos actos:

É domingo de manhã (não é dia útil às três da tarde).
Quando a memória está útil.
Usa.
Agora é sua vez.
Do you believe in love...?
Então está.
Não insisto mais.
(Cesar, 2016a, p. 11)

Delante de una visión interna (lo que piensa y siente) y una visión externa de la experiencia de los sujetos poéticos (cómo es percibida por el discurso dominante), se materializa a través de las palabras una asimilación del mundo que desafía los límites existentes entre palabra e imagen, materialidad y alegoría, para asentar las bases del diálogo entre el sujeto poético y el lector que será guiado a través del poemario.

El segundo poema del libro, escrito en prosa poética, deja de lado la narrativa fragmentaria del primero y en un tono más íntimo, la voz lírica hace una advertencia previa a la confesión que se desvelará en *A teus pés*:

O tempo fecha:
Sou fiel aos acontecimentos biográficos.
Mais do que fiel, oh tão presa!
Esses mosquitos que não largam! Minhas saudades ensurdecidas por cigarras! O que faço aqui no campo declamando aos metros versos longos e sentidos? Ah que estou sentida e portuguesa, e agora não sou mais, veja, não sou mais severa e ríspida: agora sou profissional. (Cesar, 2016a, p. 12)

En los primeros versos podemos encontrar una alusión a la voz lírica femenina tradicional, ligada a la idea restrictiva que la encasilló dentro de los géneros íntimos. Sus “saudades ensurdecidas por cigarras” nos hacen pensar en el conservadurismo de la revista “Cigarra”, que circuló en São Paulo entre los años 1914 y 1975, con colaboradores como Olavo Bilac, Guilherme de Almeida, Oswald de Andrade, entre otros. Lo curioso y que remite directamente a la cuestión de la escritura de mujeres, es que en su estreno la revista realizó un concurso de dibujos para ilustrar su primera portada. El jurado fue compuesto sólo por mujeres, artistas destacadas como Bertha Worms o Beatriz Pompeu de Camargo, sin embargo, los colaboradores que escribían los textos eran todos hombres. Gracias a la manifestación de restricciones estilísticas y de circulación para los textos de autoras como lo acontecido en “Cigarra”, podemos pensar que Ana C., en su poema induce al cuestionamiento de las consecuencias a las que se enfrentaba la literatura femenina delante del conservadurismo y la ausencia de líneas maestras provocada por el vacío cultural de la época.

A partir de la interrogante: “O que faço aqui no campo declamando aos metros versos longos e sentidos?” Ana C. señala el lugar aislado en el que se ubicaba a la mujer en el mundo literario de su contexto y su ínfima relación con la falta de identificación de las poetisas con la tradición predecesora inmediata. La voz lírica se autoproclama a sí misma “não sou mais severa e ríspida: agora sou profissional” para manifestar su deseo de dejar atrás el ser sentida y portuguesa o severa y rígida, apela a su profesionalización, por lo cual, refiere nuevamente a la responsabilidad que implica el acto de escribir, así como su importancia para el desarrollo de nuevos discursos y debates contra el hastío y la desigualdad que separaban la figura del poeta de acuerdo a su género, punto central de la contramano que, desde un tono confesional, exige reformular la manera en que las mujeres que escriben participaban en el ámbito literario y los parámetros bajo los cuales se juzgaba su obra, independizándose del sexo del autor o los estereotipos que hacían de lo masculino, lo canónico, lo profesional, además de objetar contra el carácter universalista y espiritualista de la poesía de los sesenta (como la de Meireles y Lisboa), encasillada en temas como lo efímero de la vida, la incapacidad de generar cambios, la soledad, el desamor, lo místico, la contemplación del mundo, lo etéreo y lo puro.

Unas páginas adelante, en el poema: “Sete chaves”, escrito también en prosa poética y narrado desde la primera persona, sucede una conversación íntima entre dos amigas para comenzar el juego de revelación y ocultamiento por parte de la voz poética, quien está por

contar “su gran historia pasional”. A su vez, la voz se reconoce dentro de un punto de transición que parte de la poesía femenina tradicional para manifestar a lo que Ana C. se refiere como poesía de la mujer moderna, misma que habrá de definir a lo largo de *A teus pés*:

Vamos tomar o chá das cinco e eu te conto minha grande história passional, que guardei a sete chaves, e meu coração bate incompassado entre graufrettes. Conta mais essa história, me aconselhas como um marechal-do-ar fazendo alegoria. Estou tocada pelo fogo. Mais um román a clé?

Eu nem respondo. Não sou dama nem mulher moderna.

Nem te conheço.

Então:

É daqui que eu tiro versos, desta festa – com arbítrio silencioso e origem que não confesso – como quem apaga seus pecados de seda, seus três monumentos pátrios, e passa o ponto e as luvas. (Cesar, 2016a, p. 14)

A partir de una actividad usualmente ritualizada entre mujeres en Occidente, como tomar el té, “Sete chaves” recrea una atmósfera tradicionalmente femenina, donde el lenguaje sube de registro comparado con el primer poema. La presencia de extranjerismos como “graufettes” o “roman a clé” simbolizan la relación entre el uso del lenguaje de acuerdo al género y al estatus de la voz poética, centrándose en la cuestión de cómo funciona el lenguaje en el contexto específico de un feminismo difundido a la par de la contracultura y en un contexto dictatorial, así como el carácter intelectual y, hasta cierto punto, aislado de la primera etapa del movimiento feminista en Brasil, cuyas incursionistas eran principalmente mujeres blancas, de clase media y universitarias.

Contrario a la secuencia de imágenes aleatorias que se crea en el ambiente urbano del primer poema de *A teus pés*, a partir de “Sete chaves” la fragmentación se ocurre de un poema a otro, siguiendo la misma línea argumental: el lector va entre las páginas, guiado por la voz poética para no perderse entre los saltos, interrupciones y alusiones que revelan y caracterizan la nueva lírica femenina. La “grande história pasional” que desea contarse en *A teus pés*, pone a prueba el precepto de que todo puede ser dicho en el poema, por lo tanto, se contará esa historia silenciada por el canon masculino, tal y como se observa en el verso: “Conta mais essa história, me aconselhas como um marechal-do-ar fazendo alegoria. Estou tocada pelo fogo. Mais um roman à clé?”. Por otro lado, un *roman à clé* o novela en clave, es una forma narrativa donde el autor representa de manera ficticia, ciertas situaciones o personajes reales que serán la clave para dar veracidad y legitimar el texto, lo cual puede referirse a los múltiples ejemplos

de citación a manera de palimpsesto que Ana C. realiza en *A teus pés* y que se abordan en los siguientes dos apartados.

En “Sete chaves” la voz poética manifiesta nuevamente su rechazo por la lírica tradicional, lo cual la lleva a modificar ciertos elementos característicos como la conversación íntima y las confesiones para el abordaje de la experiencia subjetiva de ser mujer y escribir como mujer a partir de su experiencia de vida, incluso de sus limitaciones socialmente impuestas, “desta festa – com arbítrio silencioso e origem que não confesso –”. En cuanto al tema de la confesión y la atmósfera del secreto, lo que realmente importa en *A teus pés* no es el secreto en sí mismo, sino cómo se revela ante el lector. Santiago menciona que:

No poema e na morte, o homem encontra a única forma conhecida e justa de uma comunidade que respeita o singular e o anônimo. A redenção de um e da outra se encontram, respetivamente no prazer fecundo da leitura e no prazer fecundo da procriação. Aí está toda a precariedade do permanente – a da poesia e a do ser humano. (Santiago, 1986, p. 102)

Ana C. plantea en el poema un espacio neutro donde el lector debe buscar la manera de identificarse con el otro sin olvidar su individualidad, intimidad y sentimientos, es por ello que a pesar de contener datos biográficos, se debe evitar entender el poema a través del autor, lo recomendable sería entrar en el texto y apropiarse de sus revelaciones bajo la fuerza transgresora que permite el lenguaje tal y como es, junto con la manera en la que el lector se asimila a sí mismo a través de él, resumido bajo la frase: “Tudo o que está aqui, já está em você, só que você não sabia, e é por isso que está me lendo, se não, não precisaria me ler” (Santiago, 1986, p. 104).

En la búsqueda de equilibrio para esta relación autor-texto-lector, es necesaria una alianza que exige, simultáneamente, la aceptación del lugar subalterno por parte del sujeto poético, el cual utiliza la estrategia de decir lo que sabe sin decirlo para negar lo socialmente impuesto. Dado que el campo del decir es el dominado por la ley del otro (reconocido como entidad masculina), mientras que el campo del saber se considera de dominio personal, la reorganización del campo del saber implica aceptar la esfera privada como campo “propio de la palabra de la mujer, acatar la división dominante, pero a la vez [...] negar desde allí la división sexual. La treta [contramano] consiste en que, desde el lugar asignado y aceptado, se cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que instaura en él (Ludmer, 1985).

En el verso de “Sete chaves” la voz poética enfatiza su rechazo hacia las formas académicas y tradicionales instauradas en la poesía femenina, sin dejar de lado la erudición característica en la obra de Ana C., la cual no es irreconciliable con su preocupación de llevar la poesía a un público en general, ni con la intención de plantear nuevas estrategias de vida e identidades a través del lenguaje, sino que este tono irreverente, elaborado y cuestionador incita a reflexionar sobre la asociación entre el sujeto empírico y la noción de autoría que se construye por medio de una obra.

Cuando la voz lírica del segundo poema de *A teus pés*, expuesto en este apartado (“O tempo fecha...”),⁹ confiesa: “Estou tocada pelo fogo”, reconoce en sí misma una particularidad y un cierto misticismo contrario a la representación tradicional de lo femenino, como flores, luz de luna o gotas de rocío. Al optar por elementos generalmente atribuidos a la dicción masculina como el fuego, o bien, elementos que poseen una carga negativa de significado cuando son aplicados a la descripción de una mujer, la voz poética genera una subversión de sus propias características y las confronta, como en el poema “Inverno europeu”, que en primera instancia, evoca la nostalgia que se produce durante un viaje en tierras lejanas, pero a su vez, declara la intención de revelar algo que es visible a pesar del ocultamiento mediante el acto simbólico de quitarse los guantes de gamuza para mostrar las manos:

Daqui é mais difícil: país estrangeiro, onde o creme de leite é desconjunturado e a subjetividade se parece com um roubo inicial. Recomendo cautela. Não sou personagem do seu livro e nem que você queira não me recorta no horizonte teórico da década passada. Os militantes sensuais passam a bola: depressão legítima ou charme diante das mulheres inquietas que só elas? Manifesto: segura a bola, eu de conviva não digo nada e indiscretíssima descalço as luvas (no máximo) à direita de quem entra. (Cesar, 2016a, p. 15)

Aunque la analogía del fútbol en “Inverno europeu” puede ir más encaminada hacia definir el sentido de identidad brasileña en un contexto extranjero, la voz lírica se declara un personaje femenino cuyo sentimiento de exclusión se sitúa en el horizonte teórico de la década anterior, o bien, a una historia colectiva como es la literaria. La analogía de los “militantes” como el canon masculino y el balón como el discurso, permite entender que la acción de hacer un pase implica ceder el discurso, ¿a quién? no queda claro, sin embargo, la voz lírica, autodenominada como “invitada”, toma acción desde su lugar como espectadora y juega su propio juego del no

⁹ Cft. página 38 de esta tesina.

decir que sabe aunque sabe mediante una paulatina desnudez, quitarse los guantes para mostrar las manos, hiperbólicamente como un acto de indiscreción a contramano del orden instaurado, como se continúa desarrollando en el poema “Noite carioca”: “Diálogo de surdos, não: amistoso no frio. Atravanco na contramão. Suspiros no contrafluxo. Te apresento a mulher mais discreta do mundo: essa que não tem nenhum segredo.” (Cesar, 2016a, p. 16)

Entre el lector y la voz poética se establece un acuerdo íntimo, un diálogo de sordos que, después de un acto indiscretísimo como quitarse los guantes, revela mediante silencios su identidad: “a mulher mais discreta do mundo: essa que não tem nenhum segredo”. De acuerdo con Costa Malufe, en su texto “Ana C., a crítica por trás da poesia”, la poesía marginal consideraba al “texto literário como construção e não representação [...] Uma poesia mais próxima da alegoria do que do símbolo” (2004, p. 31), este suceso puede apreciarse en la poesía de Ana C., donde más que representar, se construye un nuevo “yo” de lo femenino que rechaza los límites impuestos bajo cuestiones meramente amorosas o sentimentales, tanto en la literatura, como en la conducta femenina. Se trata de una voz lírica en conflicto con su mundo pero que acepta su posición en él y desde ahí decide subvertirla para crear la dicción de la mujer moderna a partir de lo cotidiano, lo urbano, lo extranjero, como sucede en el poema “Mocidade independente”:

Pela primeira vez infringi a regra de ouro e voei pra cima sem medir as consequências. Por que recusamos ser proféticas? E que dialeto é esse para a pequena audiência de serão? Voei pra cima: é agora, coração, no carro em fogo pelos ares, sem uma graça atravessando o estado de São Paulo, de madrugada, por você, furiosa: é agora, nesta contramão. (Cesar, 2016a, p. 18)

En la línea de la rebeldía, la voz poética comienza con la confesión de un acto ante el cual no muestra arrepentimiento ni culpa, sino que enfatiza su preocupación por la resistencia de las mujeres en su búsqueda de asumir nuevas libertades y un papel más activo dentro de la literatura, anulando a su vez el discurso de la diferencia sexual: “E que dialeto é esse para a pequena audiência de serão?”. Lo que sucede en la vida particular y en la vida colectiva del contexto al que pertenece *A teus pés* se funde bajo un solo interés: vivir poéticamente, y para ello era necesario encontrarle un sentido y resignificación a la vida, como mencionó Luiz Carlos Maciel en *Geração em transe*: “Minha geração foi, então, marcada pela política.

Achávamos que tínhamos a missão sagrada de libertar nosso país da dominação, nosso povo da exploração, nossas vidas de neurose e nosso planeta da catástrofe! ” (Maciel, 1996, p. 25)

De esta forma, guiada por el sentido del deber artístico, la confesión de “Mocidade Independente” y de *A teus pés* en general, sugiere desafiar la tradición lírica femenina, cambiar el confort de “la vida perfecta” por una vida vanguardista que permitió a las mujeres subvertir normas como el matrimonio, la sumisión amorosa, la dependencia económica, y sobre todo hacer público lo privado. El impacto de lo anterior en la literatura permitió reubicar a la mujer como un sujeto creador que, en el caso de “Mocidade independente”, reitera su interés por el lector al confesarle que la razón de este juego de ocultamiento/revelación es guiarlo a través del descubrimiento de su propio deseo e incluso descubrirlo al actuar a contracorriente, “de madrugada, por você, e furiosa: é agora, nesta contramão”.

La declaración del descontento e inconformidad de la voz lírica en cuanto a su posición literaria fue el primer paso para la consolidación identitaria de la mujer moderna a la que alude Ana C. en “Literatura e mulher:..”. Reconocerse como una otredad independiente frente al discurso masculino estableció la posibilidad de aparecer en nuevos escenarios y subvertir los previamente asignados a la mujer, como sucede en el poema “Encontro de assombrar na catedral”, donde el silencio y la divinidad femenina confrontan al lector:

Frente a frente derramando enfim todas as palavras, dizemos, com os olhos, do silêncio que não é mudez.
E não toma medo desta alta compadecida passional, desta crueldade intensa de santa que te toma as duas mãos.
(Cesar, 2016a, p. 28)

Desde un lugar religioso, como el de santa, la voz lírica de *A teus pés* reafirma en este poema que el silencio no siempre significa ausencia de comunicación, y tomando todos los elementos en derredor, como la mirada o el toque de las manos, transmite la pasión y el sentimiento de opresión que le han caracterizado por tanto tiempo. Mediante silencios el lector se introduce cada vez más adentro del imaginario colectivo con el objetivo de resignificar a través de su lectura, el universo femenino tradicional. En este punto, el lector debe empatizar con la voz lírica para reconocerse a sí mismo dentro de la construcción de los espacios, significados y tonos que se manifiestan a lo largo del poemario, anulando, hasta cierto punto, la noción de diferencia que gira en torno al sexo del autor.

II.2.2. Intertextualidad y conversación entre escritoras

Aunado a los silencios, en la lírica femenina desarrollada en *A teus pés*, las referencias a otras autoras no tan reconocidas como los autores que conforman el canon, son otra manera en la que Ana C. sugiere al lector realizar una revisión de la tradición literaria, tanto nacional como internacional, para abordar la diferencia sexual en relación con la escritura, por ejemplo, en el poema “Marfim”, escrito en prosa poética, donde podemos encontrar referencias a la obra de su amiga y contemporánea Angela Melim y de sí misma:

A moça desceu os degraus com o robe monografado no peito: L. M. sobre o coração. Vamos iniciar outra Correspondência, ela propôs. Você já amou alguém verdadeiramente? Os limites do romance realista. Os caminhos do conhecer. A imitação da rosa. As aparências desenganam. Estou desenganada. Não reconheço você, que é tão quieta, nessa história. Liga amanhã outra vez sem falta. Não posso interromper o trabalho agora. Gente falando por todos os lados. Palavra que não mexe mais no barril de pólvora plantado sobre a torre de marfim. (Cesar, 2016a, p. 17)

Este poema remite a lo que Ana C. escribió en su texto “Riocorrente, depois de Eva e Adão...” (1982), acerca del cambio que experimentó la escritura de Melim, para ello, colocó la primera línea *As mulheres gostam muito* (1970): “Sobre o suicídio: preciso tomar uma decisão entre pedra ou vidro, estilhaça ou espatifa, porque todas as palavras não cabem num livro” (Cesar, 2016b, p. 275), y la comparó con la de *Os caminhos do conhecer* (1981): “LM se viu dentro do carro, no meio do trânsito na Lagoa, indo na direção do túnel Rebouças” (Cesar, 2016b, p. 275). Ana C. manifestó su impresión ante el giro que dio Melim a su obra con la pregunta: ¿Ángela se volvió hombre? Incluso, describió la narrativa de *Os caminhos do conhecer* como “encorbatada” debido al carácter masculino impreso en el texto a través de su prosa continua y completa.

Reconociendo el riesgo que implica la pregunta anterior, Ana C. confesó que se trataba de una duda genuina que no se fija en nociones como el origen autoral, sexo del autor, el eterno femenino o el discurso sexual. Lo femenino imperaba, en la obra de Melim, desde su tono intimista y su sintaxis un tanto entorpecida o infantilizada por el uso de diminutivos, hasta en el interés por ciertos temas relacionados con la idea de lo femenino. Sin embargo, el tema y motivo de ser mujer se imprimía en *Os caminhos do conhecer*, cuya lírica da un giro y se

presenta más disciplinada, sobria y con una voz que se expresa en tercera persona, el tipo de texto que Ana C. identificó como masculino:

Desde 1974 que venho lendo Angela à medida que seus livros aparecem. E entre um poema e outro, aprendi a ouvir uma prosa de voz íntima, que fala como quem conversa intimamente com um interlocutor, que se apega às exclamações e aos murmúrios da intimidade, e que pede emprestado da conversa a despreocupação com a continuidade lógica e com a sintaxe rigorosa, desobedecendo as regras de desenvolvimento expositivo, à mercê de toda sorte de interferências meio fora de controle, de associações meio súbitas, de interrupções e parênteses que quebram as vezes irremediavelmente as primeiras sequências. (Cesar, 2016b, p. 276)

Ana C. trató de poner en cuestión *Os caminhos do conhecer* como el texto de una escritora que acostumbraba trabajar con “la mujer” y usar a “la mujer” bajo temas y un tono predeterminados (intimista), de repente, muestra un personaje y una voz lírica femenina que antepone sus deseos y se desenvuelve en pro de su independencia. *Os caminhos do conhecer* posee un lenguaje coloquial, informal, aparentemente fácil que, como en el caso de Ana C., permite la cercanía entre voz poética y lector sin desvelar totalmente lo que pretende.

Luvas de pelica, predecesor de *A teus pés*, fue publicado en 1980, un año antes que *Os caminhos do conhecer*, de Melim. En ambos libros, L.M. aparece como un personaje-referencia a la obra de Katherine Mansfield, la cual emplea ese nombre como un homenaje a su hermano fallecido en la guerra. Los nombres de los personajes que aparecen en *Os caminhos do conhecer* tienen la posibilidad de ser tanto masculinos como femeninos, de este modo mantiene una identidad ambigua que evita revelar en la trama el sexo de los personajes y sus características físicas. Esta cuestión de la neutralidad se manifiesta también en *A teus pés*. La interacción entre ambas autoras y la influencia de una sobre la obra de la otra se evidencia en el carácter híbrido de ambos textos, que oscilan entre prosa poética y narrativa poética, además de tocar cuestiones importantes para la contemporaneidad literaria como la relación entre el sujeto y el paisaje, lo femenino en la literatura, el tiempo y el espacio literario, la alteridad de la voz poética y la fragmentación del discurso.

Para ahondar más en la cuestión lírica, Ana C. señaló la existencia de autores del sexo masculino que adoptaban un estilo femenino como algo normal, en contraste con los escasos ejemplos de mujeres que asimilaban un estilo masculino (como Melim) dentro de su tradición poética. Principalmente se preguntó por qué después de haber vivido el modernismo brasileño, las autoras no se enfocaron en redefinir y reubicar las características que determinaban su lírica.

En respuesta a esta cuestión, Cesar abordó el problema de lo femenino en el texto literario deslindándolo de la palabra “mujer” como concepto y todo lo que se relaciona tradicionalmente con ella en el lenguaje mediante dos posibles vías de análisis: la vía feminista o la vía psicoanalítica.

Você pode ir ou por uma via feminista, que pesquisa a mulher na história da literatura, ou, então, você pode ir por uma via, talvez mais psicanalítica, talvez, mais difícil que seria ver o feminino e o masculino na literatura. Aí, são outros quinhentos. (Cesar, 2016b, p. 306)

Por el lado de la vía psicoanalítica, Ana C. creía en la existencia de un discurso femenino que habla principalmente de la mujer y su universo tradicional, y por el lado de la vía feminista también identificaba, dentro de la historia de la literatura, mujeres que escribían como los hombres, aunque fuesen escasos los ejemplos. Por ello, Cesar propuso utilizar una escritura alterna para articular otro tipo de discurso que expresara lo femenino de manera más violenta. Esta invitación se refleja en “Marfim” donde, tras poner como referencia para el lector *Correspondência incompleta* y *Os caminhos do conhecer*, establece en la obra de Cesar y Melim, un punto de partida para desafiar los límites de la tradición literaria a la cual pertenecen y de la que ambas se sentían herederas a pesar de no reconocerse en ella:

A imitação da rosa. As aparências desenganam. Estou desenganada. Não reconheço você nessa história. Liga amanhã outra vez sem falta. Não posso interromper o trabalho agora. Gente falando por todos os lados. (Cesar, 2016a, p. 17)

Al final del poema, la intervención de un elemento urbano como el ruido y la fragmentación de la voz lírica crean una sensación de interferencia. De manera abrupta, el poema cierra con una línea que trae a colación la subversión del lenguaje tradicional y su explosión a punto de comenzar: “Palavra que não mexe mais no barril de pólvora plantado sobre a torre de marfim”. En lo que respecta al lenguaje, el análisis de éste y la estilística feminista nos ayudan a responder, de acuerdo con Sara Mills, “por qué autores y autoras han elegido unas formas de expresión y no otras, y cómo se logran ciertos efectos por medio del lenguaje” (como se citó en Golubov, 2012, p. 30), refiriéndose a la manera en la que éste influye en la producción, recepción y efectos que tiene sobre el lector. Mills indica que lo primordial en este tipo de estilística es identificar las restricciones impuestas por el uso del lenguaje y el discurso que lo modera para delimitar las ideas y cómo son expresadas en el texto. Posteriormente, la atención

recae sobre las formas predominantes para delimitar lo que se puede y lo que no se debe decir, así como su permanencia u omisión dentro del discurso en diferentes momentos de la historia.

En las palabras de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, esto se refiere a “qué géneros, cuáles especies, qué temas, qué moral y qué ideología refracta la literatura; más específicamente: cómo se concibe al personaje y qué relación se establece en el interior del texto entre el destino de los individuos y el de la sociedad” (Cesar, 2016a, p. 32). De este modo, para entender y renovar la dicción con la que se identifica la literatura femenina era necesario leer la obra de autoras y buscar en ellas las diferencias que existen con los textos producidos por autores del sexo masculino. *A teus pés* concilia esas diferencias y se vuelve un ejemplo de la transición lograda a finales de los años setenta, con una lírica renovada que establece tanto un nuevo discurso, como una nueva identidad: la de la mujer moderna enfrentándose a la frase “escribir como mujer”.

El replanteamiento del lenguaje femenino y la intertextualidad con Melim continúan en el poema “Conversa de senhoras”, donde la voz poética expone, con mayor libertad y un lenguaje coloquial, la nueva postura sobre la que se instaura la mujer moderna para reivindicarse dentro del mundo literario. El mismo poema comienza con una serie de ideas en tensión que se debaten entre la tradición femenina y la resistencia de la voz lírica a ella:

Não preciso nem casar
Tiro dele tudo que preciso
Não saio mais daqui
Duvido muito
Esse assunto de mulher já terminou
O gato comeu e regalou-se
Ele dança que nem um realejo
Escritor não existe mais
Mas também não precisa virar deus
(Cesar, 2016a, p. 22)

La voz lírica de “Conversa de senhoras” recapitula los cambios por los que históricamente ha pasado el discurso femenino, que comenzó por admirar la poesía del otro, avanzó hacia el deseo de un reconocimiento igual al del otro masculino, hasta llegar al punto en el que las mujeres escritoras se proponen erradicar el discurso de la diferencia sexual instaurado en el

uso de la palabra, el cual concede al género masculino una mayor autoridad: “Escritor não existe mais/ Mas também não precisa virar deus”.

En consecuencia, referirse al autor a partir de su manera de establecer un vínculo con el lector ayuda a romper con el “proceso de mitificação do literário pelo literário” (Santiago, 1986, p. 105), donde se crea una alteridad a partir del lenguaje poético, cuyo fin es ser transgredida mediante la comprensión del lector en complicidad con el autor. Por ejemplo, en el poema “Conversa de senhoras”, la fragmentación entre versos se asemeja a la del primer poema (“Trilha sonora ao fundo: piano no bordel...”), aunque más continuos y lineales en cuestión de ritmo pese a estar separados por saltos e interrupciones que ocultan elementos clave para la significación del texto. El lector, en su búsqueda de este significado, debe desplazarse por el poema y descubrir los sujetos (femeninos y masculinos) que aparecen en un juego de revelación-ocultamiento de aparentes diálogos y pensamientos aleatorios:

Tem alguém na casa
Você acha que ele aguenta?
Sr. Ternura está batendo
Eu não estava nem aí
Conchavando: eu faço a tréplica
Armadilha: louca pra saber
Ela é esquisita
Também você mente demais
Ele está me patrulhando
Para quem você vendeu seu tempo?
Não sei dizer: fiquei com o gauche
Não tem a menor lógica
Mas e o trampo?
Ele está bonzinho
Acho que é mentira
Não começa
(Cesar, 2016a, p. 22)

La noción de incertidumbre y el cuestionamiento de lo que sucede llevan al lector por una experiencia literaria particular, con un tiempo y narrativa específicos que no son lineales ni cronológicos, sino un tanto ambiguos: “Acho que é mentira/ Não começa”. En este punto, el lector se encuentra en un viaje sin ruta ni punto exacto de llegada, esta opción queda abierta a sus interpretaciones, nacidas de lo que la voz lírica va construyendo. Las escenas descritas, convergen y divergen paradójicamente, generando múltiples sentidos para el texto y su función fática dentro de *A teus pés*, como la apertura del canal comunicativo que se inauguró en los

primeros versos: las alas batiendo frenéticamente, el apuro técnico que crea interferencia, el silencio electrónico del sintetizador. Las escenas ahora implican, más que la recreación de sonidos, la visualización de escenas, “Sr. Ternura está batendo”.

La discordancia entre versos es la responsable del movimiento dentro del poema y a su vez, la ilegibilidad que se crea ofrece más de un sentido posible para el texto, justo como sucede en *Os caminhos do conhecer*. En ambos casos, tradición y modernidad se funden en su presente y colocan la voz lírica femenina delante de un imaginario del que, por primera vez, puede hacer réplica mediante el rechazo de los usos y costumbres establecidos por la cultura patriarcal y la diferencia sexual para descubrir nuevas formas de decir o nuevos topos de los cuales escribir, “Conchavando: eu faço a tréplica/ Armadilha: louca pra saber.”

En el poema “Duas antigas” continúa la intertextualidad con Melim; el nombre sugiere (dentro de las posibilidades) el diálogo entre dos viejas amigas. Cesar inserta a Melim dentro de su poema entre frases entrecortadas que no tienen coherencia entre sí, al igual que en “Conversa de senhoras”. El poema se divide en dos partes, la primera está escrita en verso libre y la segunda en prosa poética. Dentro de lo que corresponde al verso libre, la intertextualidad con Melim se vuelve un diálogo que explica más a detalle la propuesta hecha en “Marfim” sobre escribir una nueva *Correspondência*:

I
Vamos fazer alguma coisa:
Escreva cartas doces e azedas
Abre a boca, deusa
Aquele solenidade destransando leve
Linhas cruzando: as mulheres gostam
de provocação
Saboreando o privilégio
seu livro solta as folhas
(Cesar, 2016a, p. 30)

En principio, la característica fundamental de estas cartas es que sean “doces e azedas”. Ana C. presenta a Melim dentro de su poema como la diosa que abre la boca. El verso “Abre a boca, deusa” cita directamente el poema homónimo de Melim, el cual, mediante una forma de decir entrecortada, crea una coherencia propia que remite a su herencia concretista:

ABRE A BOCA, DEUSA

EM ME MEU VE NEN VENENO VENENENO NENO
COPO
CÓ CÓPU LA VENENO ENO EM ME U
FLU FRU TU
NU
A
FOR MA FÔR MA FU MA ÇA FOM E AR
FEMININA FEMINININA FEMININA FEMI NA FEM E
NINA JÁ NAÍNA INA INA

A
INA INA BICA
INA INA BOCA
DEUSA NUA FORMA FEMININA BRINCA
BRINCA INCA INCA INC
MENINA MENA MINA MIA I A IÁ IÁ
MININA
DOS OLHOS
ÓI OS ÓI DÓI
(Melim, como se citó en Carvalho, 2012, p. 35)

Melim juega y deconstruye el lenguaje en este poema mediante los fonemas de palabras como “veneno”, “forma”, “feminina”, “brinca” y “menina”, que en su secuencia juega y forma las palabras subsecuentes y las combina hacia un sentido particular. A partir del acto de abrir la boca, la simbólica figura de la diosa se desnuda y muestra su forma, femenina mas no en el sentido tradicional, sino transgresor, en el que la combinación de palabras explora nuevos significados que distan de la imagen inmediata a la que remiten cuando son pronunciadas. Las palabras se insertan como el veneno que derroca aquella solemnidad característica de la dicción tradicional femenina y cruza las líneas que determinan la ideología de género, despertando y provocando un deseo por obtener el privilegio de manifestar su visión particular del mundo, que al final le es concedido.

En “Duas antigas”, tras la provocación de las mujeres a manera de invocación, “seu livro solta as folhas” y la voz lírica modifica la forma del poema de verso libre a prosa poética, para ejemplificar el momento en el que Melim dio un giro a su dicción:

Aí então ela percebeu que seu olho corria veloz pelo museu e só parava em três, desprezando como uma ignorante os outros grandes. E ficou feliz e muito certa com a volúpia da sua ignorância. Só e sempre procura essas frases soltas no seu livro que conta história que não pode ser contada,

Só tem caprichos

É mais e mais diária

— e não se perde no meio de tanta e tamanha companhia. (Cesar, 2016a, p. 30)

El sujeto poético presentado por Melim hace un recorrido visual en un espacio metafórico que resguarda la historia y centra su atención en tres objetos o sujetos, “desprezando como una ignorante os outros grandes”. Dentro de las posibilidades, el verso anterior puede referirse al rechazo del sujeto poético por la literatura canónica, que irónicamente se asume “feliz e muito certa com a volúpia da sua ignorância”, lugar donde ha estado relegada y del cual emerge gracias a aquellas “frases soltas no seu livro que conta história que não pode ser contada”, refiriéndose a la literatura producida por mujeres.

La parte II de “Duas antigas” parece ser una respuesta a la parte I. Ante la aceptación de ese deseo mutuo por escribir acerca de la historia silenciada, el sujeto poético se apodera de la narrativa en este poema y se expresa a partir de su propia perspectiva:

II

Eu também, não resisto. Dans mon île, vendo a barca e as gaivotinhas passarem. Sua resposta vem de barca e passa por aqui, muito rara. Quando tenho insônia me lembro sempre de uma gaffe e de um anúncio do museu: “To see all these works together is an experience not to be missed”. E eu nem nada. Fiz misérias nos caminhos do conhecer. Mas hoje estou doente de tanta estupidez porque espero ardentemente que alguma coisa... divina aconteça. F for fake. Os horóscopos também erram. (Cesar, 2016a, p. 31)

En la segunda parte del poema, la voz lírica menciona nuevamente *Os caminhos do conhecer* y pide el acontecimiento de algún factor divino que, como en el poema de Melim (“Abre a boca. deusa”), modifique la predisposición impuesta sobre el carácter y la experiencia femeninas. Así, la voz lírica entrelaza la historia que no ha sido contada y la reconstruye mediante la interacción de las mujeres que conformaban, hasta ese momento, la tradición brasileña, misma que se vuelve un espacio de diálogo-confesión para el desarrollo de nuevos temas y discursos:

Me escreve mais, manda um postal do azul (eu não me espanto).
O lugar do passado? Na próxima te digo quem são os 3, mas os outros grandes...
eu resisto.
Não fica aborrecida: beijo político nos lábios de cada amor que tenho.
(Cesar, 2016a, p. 31)

Aunado al hecho de que la literatura escrita por mujeres contiene dentro de sí una fricción controversial sobre la realidad y sus representaciones, *A teus pés* no plantea la emancipación total de las características instauradas como femeninas, sino que trata de difuminar los límites que separan lo masculino de lo femenino, ampliando así la posibilidad de que, tanto hombres

como mujeres, se identifiquen ante dichas características sin importar su sexo. Por ejemplo, el sentimentalismo y lirismo de muchos escritores otorga a su obra un carácter de profundización, mientras que, en el caso de las escritoras y escritores que proyectan una voz femenina, las características consideradas como masculinas (dentro del lenguaje, temas o estilo) obtienen una carga negativa como falta de pudor o exhibicionismo. Por ello la propuesta de Ana C. para subvertir el lenguaje implicaba, como puede inferirse en el siguiente poema, una compilación de experiencias femeninas literarias (la obra de otras autoras), la apertura del discurso y la inclusión de temas que no se tocan para obtener en su lírica el mismo reconocimiento que la lírica masculina:

Quando entre nós só havia
uma carta certa
a correspondência
completa o trem
os trilhos
a janela aberta
uma certa paisagem
sem pedras ou
sobressaltos
meu salto alto
em equilíbrio
o copo d' água
a espera do café
(Cesar, 2016a, p. 37)

En este ejemplo, podemos apreciar cómo la voz lírica se reconoce como heredera, no sólo de la tradición que engloba a Meireles y a Lisboa, sino de la tradición literaria brasileña en general, y como tal, concluyó que era necesario crear literatura a partir de la exposición (o aceptación) de lo que hay más allá del complicado universo femenino. La interacción con autoras como Melim refuerza la subversión de elementos simbólicos que conforman un paisaje o escenario específico, sin sobresaltos como el agua transparente y pura de un vaso de agua en espera de la seriedad y el sabor fuerte del café.

En los poemas expuestos en este apartado, la escritura palimpsesto, tan característica de Ana C., no sólo trae a colación la obra de autoras transgresoras mediante la apropiación de sus versos, sino que los reinventa y a ellas también dentro del ocultamiento/revelación de sus significados y el diálogo crítico que estableció con algunos, como Melim. Ambas autoras disfrazan poesía de prosa y crean una resonancia compuesta de distintos orígenes, sonidos,

sentidos (o trem/ os trilhos/ a janela aberta/ uma certa paisagem) que se unifican dentro del poema mediante el ritmo. Como concluye Costa Malufe: “[...] o grande trabalho composicional de Ana C. consiste em um trabalho rítmico: a criação de um ritmo que cessa de ser funcional para se tornar expressivo, dando dimensão às palavras escritas, formando com elas o domínio do poema” (como se citó en Siqueira, 2010, p. 106-107).

Dicho dominio forma parte de un proceso que tanto Ana C. como Melim desarrollan en *Os caminhos do conhecer*, *Luvras de pelica* y *A teus pés*, poniendo en práctica una escritura que lleva al lector ante la pregunta: ¿ellas escriben como mujeres?, no por el hecho de tratarse de mujeres que escriben, sino por expresarse desde la represión de su deseo de escribir como realmente deseaban hacerlo, lo cual las lleva a diluir el sujeto poético femenino con la asimilación de ciertas características socialmente adjudicadas a la lírica propia de los autores masculinos. Ana C. ejemplifica lo anterior en *A teus pés* con la cita/apropiación de algunos versos de Manuel Bandeira.

II.2.3. Intertextualidad, apropiación y subversión de la lírica femenina.

Cabe recordar que, contextualmente, a partir de la década de los setenta, los roles sociales de lo femenino y lo masculino comenzaron a ser fuertemente cuestionados debido a la creciente presencia de la mujer dentro del espacio público. En el caso de las artes, las mujeres comenzaron a ser consideradas más como creadoras de cultura que como un motivo de inspiración, como ejemplifica el poema de Ana C.: “Vacilo da vocação”, el cual posee una estructura particular de verso libre, separado por guiones que pueden indicar más de una posibilidad de lectura. La primera puede ser de izquierda a derecha en orden descendente, como está presentado en *A teus pés*:

Precisaria trabalhar – afundar –
– como você – saudades loucas –
nesta arte – ininterrupta –
de pintar –

A poesia não – telegráfica – ocasional –
me deixa sola – solta –
à merce do impossivel –
– do real.
(Cesar, 2016a, p. 32)

O bien, puede leerse de arriba hacia abajo, iniciando por la columna izquierda y después hacia la columna derecha, de manera que se lee:

1	2
Precisaria trabalhar	– afundar –
– como você	– saudades loucas –
nesta arte	– ininterrupta –
de pintar	–
A poesia não	– telegráfica – ocasional –
me deixa sola	– solta –
à mercê do impossível –	

En ambas opciones la voz lírica confiesa su deseo de “escribir como hombre” hacia un interlocutor ambiguo que no parece ser el lector al que siempre se dirige, sino su contraparte masculina, al cual manifiesta su intención de asimilar la profundidad y continuidad que proporcionan a la escritura de los hombres un carácter telegráfico, ocasional, e incluso fluido. En la segunda posibilidad de lectura, estas características son colocadas aparte y pierden el sentido lógico que se mantiene en la columna izquierda del poema. Al igual que en el poema “Marfim”, en “Vacilo da vocação” la voz lírica no se reconoce inferior, sino que se coloca a la par de una contraparte neutra (no necesariamente masculina), y se proyecta “nesta arte de pintar–”, alegoría al acto de escribir poesía “à mercê do impossível/ do real” que se materializa a través del uso de las palabras.

Lisboa incluye en *Miradouro* un poema homenaje a Carlos Drummond de Andrade titulado “Saudação a Drummond”, cuyo primer verso dice: “Eu te saúdo, Irmão Maior” (Lisboa, como se citó en Cesar, 2016b, p. 262), marca femenina que realza la delicada y buena educación de su poesía. Sin embargo, esta manera sutil de mostrar admiración puede interpretarse como el deseo aún reprimido de la mujer por escribir poesía como realmente desea escribirla. En contraste, el siguiente fragmento del poema “Todos fazem um poema a Carlos Drummond de Andrade” de Adélia Prado (1935) ejemplifica la subversión del carácter femenino en Henriqueta Lisboa y lo cambia por un estilo más directo, que manifiesta inconformidad y descontento con los preceptos de su identidad como poeta mujer:

Enquanto punha o vestido azul com margaridas amarelas
e esticava os cabelos para trás, a mulher falou alto: Inveja

é isto, eu tenho inveja de Carlos Drummond de Andrade,
apesar de nossas extraordinárias semelhanças.

[...]

“por que não nasci eu um simples vaga-lume?”
Só à ponta de fina faca, o quisto da minha inveja,
como aos mamões maduros se tiram os olhos podres.
Eu sou o poeta? Eu sou?
Qualquer resposta verdadeira
e poderei amá-lo.
(Prado, como se citó en Cesar, 2016b, p. 262)

El poema de Prado, como la punta de una daga que comienza a hacer un corte, señala desde un sentimiento como la envidia, la desigualdad que separa la poesía de acuerdo al género del autor, trayendo a colación el cuestionamiento de los parámetros que la excluían a ella “apesar de nossas extraordinárias semelhanças”. La voz lírica del poema de Prado se cuestiona si realmente puede considerarse poeta. En *A teus pés*, Ana C., al igual que Prado, realiza su propio ejemplo de desfeminización a partir de la intertextualidad y asimilación de lo masculino en la dicción femenina con el poema: “Atrás dos olhos das meninas sérias”, cuyo título y primer verso son palimpsesto del soneto “Variações sérias em forma de sonetos” de Manuel Bandeira, el cual dice así:

Vejo mares tranquilos, que repousam,
Atrás dos olhos das meninas sérias.
Alto e longe elas olham, mas não ousam
Olhar a quem as olha, e ficam sérias.

Nos recantos dos lábios se lhe pousam
Uns anjos invisíveis. Mas tão sérias
São, alto e longe, que nem eles ousam
Dar um sorriso àquelas bocas sérias.

Em que pensais, meninas, se repousam
Os meus olhos nos vossos? Eles ousam
Entrar paragens tristes tão sérias!

Mas poderei dizer-vos que eles ousam?
Ou vão, por injunções muito mais sérias,
Lustrar pecados que jamais repousam?
(Bandeira, 2012)

El soneto de Bandeira presenta un sujeto poético femenino, cuya principal característica es la seriedad que representa su percepción particular del mundo en el que interactúan. La metáfora de mares tranquilos en la mirada de las “meninas sérias”, plasma la tendencia de auto silenciar a los sujetos femeninos delante de la percepción masculina establecida en la poesía, y a su vez, reconoce su capacidad de mirar más allá de los límites que social y culturalmente le son impuestos. La voz lírica de Bandeira se pregunta si sería capaz de expresar con palabras lo que los ojos de las mujeres callan, más allá del evidente sentimiento de tristeza. Al citar de manera directa la última estrofa del soneto de Bandeira y adaptarlo a prosa poética, Ana C. reivindica la mirada de las mujeres al advertir, con osadía, el desafío de los comportamientos sentenciados dentro de la cultura femenina tradicional:

Mas poderei dizer-vos que elas ousam? Ou vão, por injunções muito mais sérias,
lustrar pecados que jamais repousam?
(Cesar, 2016a, p. 26)

Así, sin mayor contexto alrededor, el verso de Bandeira se reinventa en *A teus pés* a partir de lo que le interesa propiamente a Ana C., la posibilidad de limpiar esos “pecados” con la osadía necesaria. Sin la contextualización de los versos originales, el lector se preguntará ¿cuáles son esos “pecados que jamais repousam”? ¿y qué hay “atrás dos olhos das meninas sérias?”. La respuesta a ambas preguntas se desarrolla en el poema homónimo de Ana C., el cual, al igual que “Duas antigas” consta de parte I y parte II.

La primera parte de “Atrás dos olhos das meninas sérias” sirve como marco referencial y contextual que valida lo que está por decirse en el segundo poema, el cual incluye la cita directa de los versos de Bandeira, adaptados para introducir una voz lírica que habla desde la perspectiva femenina y comienza *in medias res*. La segunda parte del poema de Ana C. posee una mayor extensión que el primero. Entre su prosa poética encontramos saltos, ruptura en la linealidad del tiempo y un registro de lenguaje simple en comparación con Bandeira, así se descentraliza el “yo” unívoco que plantea la imagen de “mares tranquilos, que repousam, /atrás dos olhos das meninas sérias” y en su lírica:

Aviso que vou virando um avião. Cigana do horário nobre do adultério. Separatista protestante. Melindrosa basca com fissura da verdade. Me entenda faz favor: minha franqueza era meu fraco, o primeiro side-car anfíbio nos classificados de aluguel. No flanco do motor vinha um anjo encouraçado, Charlie’s Angel rumando a toda para o Lagos, Seven Year Itch,

mato sem cachorro. Pulo para fora (mas meu salto engancha no pedaço de pedal?), não me afogo mais, não abano o rabo nem rebolo sem gás de decolagem. Não olho para trás. Aviso e profetizo com minha bola de cristais que vê novela de verdade e meu manto azul dourado mais pesado do que o ar. Não olho para trás e sai da frente que essa é uma rasante: garras afiadas, e pernalta. (Cesar, 2016a, p. 27)

En este poema, que resulta cinematográfico, la voz lírica se presenta a sí misma como: “Cigana do horário nobre do adultério. Separatista protestante. Melindrosa basca com fissura da verdade”, una mujer que no sólo advierte, sino que también da a conocer que ha tomado el control del medio de transporte (“Aviso que vou virando um avião”), y está a punto de redimir aquella debilidad que se le atribuyó por su franqueza. La nueva sujeto poético de Ana C. sintetiza la atrevida representación que comenzaba a tener la mujer en el cine de época, como los Ángeles de Charlie o Marilyn Monroe en su icónica escena del vestido alzado por la rendija de ventilación en “*Seven Year Itch*”.

Como respuesta al verso de Bandeira, “Em que pensais, meninas, se repousam/ Os meus olhos nos vossos? Eles ousam/ Entrar paragens tristes tão sérias!”, la voz del poema de Ana C. se rebela ante la dicción masculina que intenta definirla y frenarla, “Pulo para fora (mas meu salto engancha no pedaço de pedal?), não me afogo mais, não abano o rabo nem rebolo sem gás de decolagem. Não olho para trás”. Dicho lo anterior, la voz utiliza, una vez más, esta idea de lo profético en torno a la mujer (como la bola de cristal), e incluso divino (como el manto azul dorado) para alcanzar una meta; la resignificación de su identidad y de su cuerpo: “Não olho para trás e sai da frente que essa é uma rasante; garras afiadas, e pernalta”.

La supresión de palabras e interrupciones entre versos hacen que las imágenes que se generan parezcan un collage o un rompecabezas que busca, entre tantas posibilidades, hacer encajar piezas donde nunca habían sido insertadas. Esta estrategia de desfeminización empleada por Ana C., resulta parecida a la que se encuentra en la obra de Prado, la cual se basó en el reconocimiento de las semejanzas entre los sujetos literarios desde el punto de vista de la diferencia, mientras que, en el caso de Ana C., se parte de la enunciación de dichas características previamente reconocidas. Esta posición de la voz poética permitió generar nuevas perspectivas para producir una literatura distinta, desarrollada a partir de un discurso no hegemónico que representa, en palabras de Ballesteros (1994, p. 19-20): “La ruptura con el yo unívoco, el yo totalitario de la cultura patriarcal y la búsqueda de un espacio femenino [...] rasgos definatorios de la posmodernidad que se ofrecen y se presentan como parte de una

modalidad abierta a mujeres y hombres”. De este modo, observamos que, en su devenir, la literatura femenina no es la que nos proporciona imágenes relacionadas con lo femenino (social y culturalmente instaurado), sino un espacio para la transgresión, reflexión y transmisión de un ideario privado que se abrió a lo público gracias a la apropiación y resignificación del lenguaje para erradicar la idea de una forma unívoca de ser para las mujeres.

II.2.4. La lírica de la mujer moderna

En relación con lo anterior, y como explica la tendencia arqueológica de Buarque de Hollanda (como se citó en Ribeiro, 2017), los textos más representativos producidos dentro de una sociedad específica ayudan a develar el funcionamiento de la sensibilidad colectiva y reformar el pensamiento de acuerdo a sus necesidades. En el caso de las literaturas nacionales es importante tomar en consideración los textos incluidos en el canon literario, como los que fueron excluidos por ser producidos desde la marginalidad de ciertos sectores de la población y que, sin duda, contribuyen de la misma manera a la conformación de la cultura. Tomando en cuenta que, aún en la actualidad, la literatura producida por mujeres continúa en la lucha por obtener el mismo dominio y participación que poseen las obras de los varones dentro del espacio público, la crítica feminista propone tres posibles vías para alcanzar este cometido: el primero es hacer lecturas alternativas de la tradición literaria (como lo hacían las primeras críticas); el segundo es conseguir la incorporación de autoras ignoradas u olvidadas dentro del canon prevaleciente; y tercero, replantear el canon.¹⁰ Tras desarrollar la primera alternativa para analizar la tradición poética más próxima a su propia obra en “Literatura e mulher:...”, Ana C. establece, en ese mismo texto, el punto de partida desde el cual la mujer debe ubicarse para autoconcebirse desde una perspectiva libre de sentimentalismos y censuras:

as boas moças já não estão na ordem do dia [...] Onde se lia flor, luar, delicadeza e fluidez, leia-se segura, rispidez, violência sem papas na língua. Sobe à cena a moça livre de maus costumes, a prostituta, a lésbica, a masturbação, a trepada, o orgasmo, o palavrão, o protesto, a marginalidade. (Cesar, 2016b, p. 264)

¹⁰ Cft. Lilitiana Robinson, en: Nattie, Golubov, *Crítica Literaria Feminista. Una introducción práctica*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2012, p. 49.

Esta es la poesía de la mujer moderna, que reflexiona sobre sí misma y manifiesta un empoderamiento femenino a través de la escritura, lo cual proporciona al sujeto literario de *A teus pés* una pluralidad de voces y posiciones “pela aflição hiteana de dizer tudo, sem deixar escapar os detalhes mais chocantes” (Cesar, 2016b, p. 264). Este planteamiento del libro se establece en el poema “Cabeceira”, cuyo título remite a la sugerencia hecha por Ana C. de tomar como punto inicial su libro, sea para introducirse en el mundo de la poesía, o bien, para repensar el tema de una nueva lírica determinada por las mujeres:

Intratável.
Não quero mais por poemas no papel
Nem dar a conhecer minha ternura.
Faço ar de dura,
Não pergunto
“da sombra daquele beijo
Que farei?”
É inútil
Ficar à escuta
Ou manobrar a lupa
Da adivinhação.
Dito isto
O livro de cabeceira cai no chão.
Tua mão que desliza distraidamente?
Sobre a minha mão
(Cesar, 2016a, p. 39)

A teus pés pretende ser el libro de cabecera para el lector, abriéndose ante él de par en par cuando cae al suelo, revela el deseo de la voz poética que comenzó a ser manifestado en *Luvás de pelica*. Incluso el término “impromptu” que utiliza en el siguiente fragmento para definir indirectamente las palabras que caen del libro, nos advierte que su carácter breve y aparentemente improvisado pretende consolidarse:

[...] caio das páginas nos teus braços, teus dedos me entorpecem, teu hálito, teu pulso, mergulho dos pés à cabeça, delícia, e chega —/Chega de saudade, segredo, impromptu, chega de presente deslizando, chega de passado em video-tape impossivelmente veloz, repeat, repeat. ” (Cesar, 2016c, p. 68-69)

Sin querer imprimir más sentimentalismos en su poesía, la voz lírica de *A teus pés* describe la confrontación del discurso de la diferencia sexual en el poema “Aventura na casa atarracada”, cuya estructura de verso libre desarrolla el diálogo entre un sujeto femenino y uno masculino.

Comparado con la interacción que se presenta en el primer poema de *A teus pés* (“Trilha sonora ao fundo...”), donde la voz poética manifiesta interiormente la jerarquización bajo la que ella misma se concibe (“Penso que sou mais nova do que sou), y persiguiendo, de alguna manera, al personaje masculino, en “Aventura na casa atarracada”, la voz poética narra desde la tercera persona una escena que presenta al sujeto masculino en una posición de duda consigo mismo:

Movido contraditoriamente
Por desejo e ironia
não disse mas soltou
aparentemente desalmado:
- Te pego lá na esquina,
na palpitação da jugular,
com soro de verdade e meia,
bem na veia, e cimento armado
para o primeiro andar.
(Cesar, 2016a, p. 40)

De manera abrupta, el sujeto masculino, motivado por su deseo e ironía, propone al sujeto femenino un encuentro en el que se pretende confrontar la realidad de manera parcial y subjetiva. En medio de un escenario urbano que permite la complicidad entre los sujetos poéticos se designa como punto de encuentro y aspecto en común la palpitación en la yugular, lugar anatómico que ambos poseen y desde el cual, el pulso se torna alusión de la voluntad creadora. Particularmente, el sujeto femenino responde al encuentro con la oposición:

Ao que ela teria contestado, não,
desconversado, na beira do andaime
ainda a descoberto: - Eu também,
preciso de alguém que só me ame.
Pura preguiça, não se movia nem um passo.
bem se sabe que ali ela não presta.
e ficaram assim, por mais de hora,
a tomar chá, quase na borda,
olhos nos olhos, e quase testa a testa.
(Cesar, 2016a, p. 40)

A partir de la palabra “não”, el sujeto femenino toca los límites que separan la lírica femenina y la lírica masculina, ese pulso que ahora se encuentra expuesto es utilizado para confesar sus necesidades: “Eu também,/ preciso de alguém que só me ame”. Ambos sujetos entablan una

aparente negociación a partir de las tensiones que estereotípicamente distinguen la lírica para cada género, uno frente al otro, “olhos nos olhos, e quase testa a testa”.

En “Cabeceira”, la voz lírica seduce al lector (“Tua mão que desliza distraidamente?/ Sobre a minha mão”), le invita a saltar hacia el escenario de confrontación planteado en “Aventura na casa atarracada”, el mismo título contiene una palabra muy significativa, refiriéndose a un espacio en el que ambos sujetos habitan (“casa achaparrada”), por lo cual, el espacio se concibe como reducido o insuficiente para ambos sujetos poéticos. Dentro de dicha representación de la esfera privada, el sujeto femenino habla desde la sensibilidad, se mantiene firme y rejega para la conformación de una identidad que la coloca al límite de un andén, un límite que acaba de ser descubierto para “desconversar” lo ya dicho, lo conocido, y abre paso a una confesión más atrevida como la que Ana C. planteó en “Literatura e mulher: ...”:

não haverá por trás dessa concepção fluídica de poesia um sintomático calar de temas de mulher, ou de uma possível poesia moderna de mulher, violenta, briguenta, cafona onipotente, sei lá?”. (Cesar, 2016b, p. 258)

En este punto de *A teus pés*, la escritura se torna un acto de violencia. Al respecto, Cacaso (como se citó en Zular, 2015, p.87) describió la escritura como un acto de destitución, de transfiguración y multiplicidad del otro, dado que “Não há na violência/ que a linguagem imita/ algo da violência/ propriamente dita”, sin embargo, desde la perspectiva de Cesar, la violencia nace del deseo, y de ella nace también el imaginario vigente (discurso de la diferencia, no sólo sexual):

desejo
escrever com violência para consolar-te: a violência
com que (imaginamos)
os bailarinos fetichizados se erguem
em êxtase
em transfiguração
(Cacaso, como se citó en Zular, 2015, p. 87)

La imagen que desarrolla la mujer de sí misma como voz y personaje dentro del texto, así como su deseo por acceder a un dominio cultural más amplio mediante la noción de diferencia sexual, se vuelven el elemento más importante en *A teus pés* para comprender los mecanismos de discriminación y diferenciación que regulan el carácter colectivo e individual, dependiendo del

género sexual. En el caso de la poesía femenina, Ana C. aclara que se trata de una construcción del pensamiento, determinada por la cultura, la época y el contexto correspondientes al término de “diferencia sexual”, mientras que la poesía escrita por mujeres se refiere a una parte de la sexualidad, a las diferencias biológicas, “una definición sustantiva entre dos grupos de personas en función de su sexo” (Golubov, 2012, p. 14). Ana C. parte en principio de las palabras que representan a la mujer como el adjetivo “histórica”, cuyo significado está íntimamente ligado a una particularidad biológica:

Mulher histórica é uma figura do século XIX pesquisada, não é? Histórica... inclusive histero quer dizer “útero”, a palavra grega. Quer dizer, mulher é aquela que histeriza o tempo todo, aquela que joga no corpo, aquela que fala com o corpo. Acho que passa por aí sim. (Cesar, 2016b, p. 310)

La constante revisión de todos los conceptos que construyen la idea de “mujer” puede apreciarse en el poema “Pour mémoire”, donde a través de frases que parecen tener cierto encabalgamiento, la voz poética conecta una memoria con otra, motivada por la histeria que, en este caso, se torna una furia progresiva confesada en lo que podrían ser fragmentos aleatorios de conversaciones o un monólogo interno del sujeto poético:

Não me toques
nesta lembrança.
Não pergunte a respeito
que viro mãe-leoa
ou pedra-lage lívida
ereta
na grama
muito bem-feita.
Estas são as faces da minha fúria.
(Cesar, 2016a, p. 42)

El poema parece retomar en sus primeros versos la tradición poética femenina brasileña, memoria y motivo que la voz poética enfatiza para tocar a cada lectora y toda poeta heredera de la misma tradición, que es “mãe-leoa” y “pedra-lage lívida/ ereta/ na grama”. Los siguientes versos de “Pour mémoire” realizan un cambio en la narrativa, de la mirada interiorizada del sujeto poético, hacia la descripción del espacio exterior que ella misma contempla a través de la ventana:

Sob a janela molhada
passam guarda-chuvas
na horizontal,
como em Cherbourg,
mas não era este
o nome.
Saudade em pedaços,
estação de vidro.
Água
As cartas
não mentem jamais:
virá ver-te outra vez
um homem de outro continente.
(Cesar, 2016a, p. 42)

La escena de los paraguas mojados hace referencia a la película “Les Parapluies de Cherbourg”, filme romántico de los años sesenta. La voz lírica manifiesta un sentimiento de ausencia y saudade que se produce ante el retorno a una escena conocida. Visto a través del vidrio, tan frágil como transparente, el agua y las cartas reafirman el carácter místico y profético atribuido a la identidad femenina. La predicción del encuentro con un hombre de otro continente nos hace pensar en un sujeto femenino cuya esencia es la de bruja, gitana, de la mujer que provoca y se anticipa a un nuevo encuentro con su contraparte masculina.

La repetición de un momento significativo para la voz poética, trae a colación el verso con el que inicia el poema, en respuesta a una pregunta que traerá la ya característica confesión silenciosa:

Não me toques,
foi minha cortante resposta
sem palavras
que se digam
dentro do ouvido
num murmúrio.
(Cesar, 2016a, p. 42)

De este modo, la voz poética establece no querer saber más de esa figura del pasado que la representaba a ella como una identidad alterna atrapada en un espejo. Los versos subsecuentes revelan su decisión de apartarse de la lírica tradicional y la eterna saudade que mantuvieron a la poesía femenina brasileña aletargada durante una época socialmente ajetreada:

E mais não quer saber
a outra, que sou eu,
do espelho em frente.
Ela instrui:
deixa a saudade em repouso
(em estação de águas)
tomando conta
desse objeto claro
e sem nome.
(Cesar, 2016a, p. 43)

Aunque no hay una respuesta implícita, ese objeto claro y sin nombre al que la voz poética se refiere puede ser el mismo sujeto femenino que se expresa en el poema, cuya lucha por la resignificación y los debates en torno a ella distorsionaron la percepción de la realidad y de la palabra “mujer” en el ámbito literario y cultural de Brasil de la década de los setenta. Sin embargo, los cimientos fundados por autoras como Ana C., así como la crítica feminista, nos proporcionan un enfoque desde el cual divergen el discurso y el lenguaje para erradicar la jerarquización sexual:

[...] el lenguaje no es un portador transparente de significados, sino un recurso de poder porque clasifica el mundo [...] Los usos del lenguaje, decían, no sólo reflejan la condición subordinada de las mujeres, sino que de manera continua contribuyen a reforzarla [...] palabras, frases, afirmaciones, insultos, bromas y refranes que no necesariamente dependen del contexto de enunciación para ser identificados como discriminatorios. (Golubov, 2012, p. 25)

Lo anterior se refiere a las imágenes y estereotipos culturales identificados como femeninos que ejercen sobre las mujeres una subordinación y conforman su identidad colectiva dado que en ellas “una mujer no narra su propia historia, ni es personaje del enunciado, no suele fungir como personaje focal. Son mujeres que en realidad no existen: en el mejor de los casos son representaciones de los roles sociales que supuestamente deben cumplir y que con frecuencia no cumplen, pero son los roles públicos y no las mujeres privadas” (Golubov, 2012, p. 37), reduciendo así su capacidad para emancipar la propia identidad del pensamiento androcentrista.

A partir de la segunda ola del feminismo, las escritoras brasileñas se opusieron en mayor medida a las representaciones estereotipadas de sí mismas en la literatura, bajo la idea

de que toda producción cultural reproduce lo que somos, por ende, nosotros somos lo que producimos. La lírica femenina propuesta por Ana C. en *A teus pés*, parte de la idea anterior y, con la ayuda del lector al que ha invitado y seducido, sale de la esfera privada, visibiliza a la mujer y hace público gradualmente un espacio conocido como el universo femenino.

Conclusiones

Entre los últimos poemas del libro se encuentra “Samba canção”, cuyo análisis nos lleva a la conclusión de este trabajo. El título hace referencia al subgénero urbano de samba que surge a finales de 1920 en Río de Janeiro, el cual se caracteriza por la exposición de temas sentimentales mediante ritmo más lento que podría catalogarla como un género musical femenino. El poema está compuesto por una estrofa de veintiséis versos que marcan el ritmo, enfatizando la enunciación de los adjetivos calificativos. Tanto en el título como en el cuerpo del poema, encontramos versos de la canción “Pra você gostar de mim” (1930), escrita por Joubert de Carvalho e interpretada por la cantante portuguesa Carmen Miranda. El poema comienza de la siguiente manera:

Tantos poemas que perdi.
Tantos que ouvi, de graça,
pelo telefone – taí,
eu fiz tudo pra você gostar, [...]
(Cesar, 2016a, p. 46)

Del mismo modo que la samba-canção se vio opacada por ritmos más novedosos como el bossa nova durante la década de los sesenta, el poema de Ana C. hace un símil con lo ocurrido en la poesía femenina de la misma década. En su primer verso, la adaptación de la letra de “Para você gostar de mim” se centra en el lamento de la voz lírica ante la pérdida de “tantos poemas”, además la supresión del objeto directo sobre el cual recae la acción de “gostar”, modifica el sentido de dolencia amorosa que experimenta el agente poético en la letra original, y lleva la acción hacia esos poemas perdidos bajo la expectativa y aprobación masculina en el pasado, experiencia reflejada en los poemas analizados en este trabajo.

En el caso de “Samba canção” la voz lírica hace un recuento de identidades bajo las cuales las mujeres fueron representadas y juzgadas de manera antagónica o peyorativa, de acuerdo con la óptica del universo femenino tradicional:

fui mulher vulgar,
meia-bruxa, meia-fera,
risinho modernista
arranhando na garganta,
malandra, bicha,
bem viada, vândala,

talvez maquiavélica
(Cesar, 2016a, p. 46)

Las características mencionadas son subvertidas en el poema de Ana C. para consolidar la figura de la mujer urbana, cuyo contexto le permite emerger desde la marginalidad donde el discurso dominante la encasilló y reprimió. La aceptación y el reconocimiento de su trayectoria literaria, permite a la voz lírica apropiarse del lenguaje, sirviéndose de dichos adjetivos para revelar un sentir colectivo del que no se hablaba. Esta nueva concepción del agente poético femenino surge de sus propios sentimientos, experiencias y cuestionamientos para lograr el abandono de posturas tradicionales (meduras), erigiéndose a partir de ellas para la transmisión de voces y representaciones más apegadas a la realidad de su contexto en los versos subsecuentes:

e um dia emburrei-me,
vali-me de meduras
(era uma estratégia),
fiz comércio, avara,
embora um pouco burra,
porque inteligente me punha
logo rubra, ou ao contrário, cara
pálida que desconhece
o próprio cor-de-rosa,
(Cesar, 2016a, p. 46)

Del mismo modo que en los poemas analizados con anterioridad, la voz lírica recrimina a un sujeto masculino y a su vez, comparte la experiencia de su propia incursión en la vida pública, siendo avara y acentuando la completa aceptación de su “propio cor-de-rosa”, tantas veces negado e infravalorado en el pasado. Lo anterior se refiere a esas señas particulares que popularmente determinan lo que catalogamos escribir como mujer, esta vez no desde un juicio emitido a priori desde la concepción masculina, sino desde las diferentes experiencias de ser mujer en un contexto determinado. Así, el objetivo de la voz lírica en *A teus pés* resume su intención de dar cuerpo y voz al deseo, a la *otredad* que representa a las mujeres en la literatura.

En “Samba canção” la voz lírica reconoce la trayectoria e intentos realizados por otras mujeres escritoras para la obtención de reconocimiento, y a su vez, declara su anhelo de antaño por llegar a otros escenarios:

e tantas fiz, talvez
querendo a glória, a outra
cena à luz de spots,
talvez apenas teu carinho,
mas tantas, tantas fiz...
(Cesar, 2016a, p. 46)

En la búsqueda de equilibrio para esta relación entre género y escritura, es necesario una alianza que exige, simultáneamente, la aceptación del lugar subalterno por parte de los agentes femeninos, valiéndose del secreto y de la confesión como principales estrategias. No saber decir o decir que no sabe aunque sabe, es la manera en la que la voz lírica de *A teus pés* se abre camino en el campo del decir, dominado por la ley del otro, mientras que, en el campo del saber, dado que éste pertenece a un dominio personal, la voz lírica del poemario invita a reorganizar el campo del saber que, de acuerdo con Ludmer (1985), es visto como una esfera privada dentro de la que busca incorporarse “la palabra de la mujer, acatar la división dominante pero a la vez [...] negar desde allí la división sexual.”. La treta consiste en que “desde el lugar asignado y aceptado, se cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaura en él” (Ludmer, 1985).

En resumen, la voz lírica de *A teus pés* ya no espera obtener el reconocimiento del otro, sino que reconoce el esfuerzo por consolidar su propia capacidad unificadora del enunciado mediante la trayectoria de las mujeres que escribieron literatura, subvirtiendo significados, reuniendo palabras y enfrentando su sentido y su significado para reivindicar, bajo su propia experiencia, representaciones como “bem viada, vândala,/ talvez maquiavélica”. Así, el tratamiento hiperbólico de la experiencia subjetiva de ser mujer en “Samba canção”, destruye toda voz unívoca y llega al momento de revelación total de un nuevo “yo” poético femenino que se ha planteado a lo largo del poemario.

De este modo, Ana C. hace del poema un lugar en el que se articulan imágenes, expresiones, posturas, sonidos, todo sobre un mismo plano, retomando, de manera indirecta, la frase escrita por el filósofo austriaco Wittgenstein: “Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo”, aforismo que explica la manera en la que el lenguaje con el que nos comunicamos condiciona y conforma un consenso social, siendo nuestro entorno una extensión y reflejo de nosotros como sus usuarios. Sin embargo, la experiencia de cada individuo con

relación a dicho lenguaje y dicho entorno es única e intransferible. Bajo esta premisa se despliega la pregunta “¿de qué otra cosa vamos a poder hablar que no sea esta ficción absurda con la que vivimos día con día?” (Ríos, 2019, p. 59). Dado que no hay libertad posible sin el sentido de pertenencia que se crea a través del lenguaje, en “Samba canção”, la manera en la que se utilizan los adjetivos antes mencionados reduce su carga negativa y, ante la apropiación que realiza la voz lírica, se propone modificar las representaciones del mundo que aparecen en la poesía, la literatura y la realidad que las inspira, tal y como concluye Ana C. en la fe de erratas que escribió dos años después de haber publicado “Literatura e mulher: ...”:

As boas moças já não estão na ordem do dia. A militância desencava com fúria uma operação da reviravolta, uma dialética do conflito, uma errata diabólica. Onde se lia flor, luar, delicadeza e fluidez, leia-se secura, rispidez, violência sem papas na língua. Sobe à cena a moca livre de mais costumes, a prostituta, a lesbica, a masturbação, a trepada, o orgasmo, o palavrão, o protesto, a marginalidade. (Cesar, 2016b, p. 310)

En este sentido, la lírica de *A teus pés*, entendida como fuerza y sentido del poema, transforma el texto en algo más que sólo un cuerpo escrito y sin dimensiones que trascienden hacia la realidad inmediata. La vigencia de sus temas, como comprobamos en la errata, menciona que, en aquel entonces, referentes como Meireles y Lisboa no serían más que dos ejemplos de “uma velha e conhecida retração e recalque da posição da mulher” de su contexto, misma que se volvió anacrónica bajo la pretensión de una nueva “poesía da mulher”. La nueva poética que plantea Ana C. en *A teus pés*, invirtió el comportamiento marcado en la tradición femenina y la dotó de nuevos sentidos y significados, al punto de afirmar: “Mulher não lacrima mais piegas: conta aos brados que se masturbou ontem na cá, e desafiante, e faiscante, e de perna aberta” (Cesar, 2016b, p. 310). Lo anterior trae a colación una nueva cuestión:

A escrita de mulher é agora aquela que desfralda a bandeira feminista, depois de costurar o velho código avesso? A poesia feminina é agora aquela que berra na sua cara tudo que você jamais poderia esperar da senhora sua tia? (Cesar, 2016b, p. 310)

El enigma que envuelve a la poesía femenina la coloca nuevamente bajo la lupa para encontrar el punto de subversión en el que se reconoce la “verdadeira postura de mulher [...] o lugar preciso que a mulher tem de ocupar para se reconhecer como mulher”, lo cual, de acuerdo con Ana C., se mantiene ambiguo y controversial pese a haber cesado la aprehensión al referente tradicional de la literatura femenina. El debate en torno a las cuestiones de género mantiene

vigente la lucha por la resignificación de símbolos y representaciones en el lenguaje, las cuales determinan identidades a nivel colectivo e individual. Por ello las disertaciones no se centran sólo en lo que define a la poesía producida por mujeres, sino en cómo ésta se reproduce e influye en la consolidación de nuevas identidades.

El corte y desmontaje en *A teus pés* son las estrategias que afianzan el movimiento entre lenguaje y poema, articulando voces, cuerpos y nuevas formas de subjetivación que nacen del “yo”, algo que Raúl Antelo denominó en su reseña “Nada que o sol não explique” (1977, p. 87-96), como poema poseventual, en el cual, el movimiento propiciado por la enunciación lleva al lector a transitar entre lo que describe la voz poética y su propia realidad. Antelo menciona que el poema más allá de sí mismo es el que instaura una lógica de funcionamiento diferente, que hace de las mujeres el propio poema. En trabajos más recientes y desde una perspectiva femenina como la de la poeta mexicana Brenda Ríos, “La libertad del yo poético está en su propio cuerpo. La sexualidad es su campo de acción, su autoconocimiento, su oración propia, única. El cuerpo, el sexo, el placer es Dios. Un dios particular y juguetón, escondido en los detalles curiosos del día” (Ríos, 2019, p. 68). Bajo esta concepción, las mujeres dejan de ser personajes del imaginario colectivo y se vuelven una potencia creadora que pone a prueba los límites de la enunciación y las realidades asociadas a su participación social, cada vez más abierta y activa en los aspectos de la vida pública.

A partir de las acciones en pro de su liberación, las mujeres lograron apoderarse del texto como campo de experiencia y desarrollo para nuevas identidades femeninas dentro del poema. De acuerdo con Zular, la obra de Ana C. apunta hacia la *Historia de la sexualidad*, donde Foucault diagnostica “um novo funcionamento repressivo que não diz mais: ‘Não faça’, ‘Não goze’, mas que, pelo contrário, instaura um dispositivo repressor dizendo: ‘Goze’, fale de seu gozo, exponha-se mais para que seja mais fácil o controle” (Zular, 2015, p. 98), y bajo esta lógica, el mecanismo represor cambia su funcionamiento para designar dentro del poema el lugar donde se desarrolla una nueva dinámica para la manifestación del deseo y concepción de la corporalidad en un juego de voces líricas más complejo. Por ello, destituida de significados y compuesta por palabras tautológicas que sólo se someten ante el deseo de la voz que las enuncia, la voz lírica de *A teus pés* propone una manera de dirigirse al otro a partir de la exposición y la construcción simbólica del “yo” femenino moderno, donde cada fragmento

del poema es una zona de transición que va de lo íntimo a lo público, de la idea a la voz, y de la estructura al rompimiento.

A teus pés resume la travesía emprendida por el lenguaje poético femenino, enfrentándose a las fórmulas canónicas previamente utilizadas y a la creencia popular de que todo lo que podía ser dicho en la literatura ya lo dijeron Drummond y Cabral, o que sólo confiere a las mujeres hablar de determinada forma, de ciertos temas y desde determinado lugar. Ana C. plasmó en este poemario la importancia de construir un texto donde se reescribe la tradición y se resignifique el lenguaje con la responsabilidad que conlleva para el autor o autora asumir su quehacer literario, el cual, dentro de la literatura producida por mujeres en la contemporaneidad, tiene por objetivo reconstruir realidades y resignificar la experiencia subjetiva de ser y escribir como mujer mediante una lírica que transita de un lugar a otro, se reconoce y regresa a sí misma, a su orden interior para exponerlo a través de nuevos sentidos, voces y formas de enunciación.

Bibliografía

Ballesteros, Isolina. (1994). *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española*. American University Studies.

Bandeira, Manuel (2012), *Estrela da tarde*, GLOBAL.

Beauvoir, Simone de. (2018). Trad. De Alicia Martorell, *El segundo sexo*. Cátedra. 1949

Bosi, Viviana (2015). *Ana Cristina Cesar: “Não, a poesia não pode esperar”*. En: Faleiros, Álvaro; Zular, Roberto y Bosi, Viviana. (2015). *Sereia de papel, Visões de Ana Cristina Cesar*. Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Buarque de Hollanda, Heloísa. (1994/1955). “O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil”. Centro de Estudios Latinoamericanos. Universidad de Stanford. año VII. no. 14/15, julio.

Butler, Judith. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.

Carvalho de Araújo, Juliana. (2012). “*Os caminhos do conhecer: Um estudo sobre Angela Melim*”. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Catrópa, Andrea. (2015). “Quem fala nos textos críticos de Ana Cristina Cesar?”. En: Faleiros, Álvaro; Zular, Roberto; Bosi, Viviana. (2015). *Sereia de papel. Visões de Ana Cristina Cesar*. Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Cesar, Ana Cristina. (2016a). *A teus pés*. Companhia das Letras.

_____. (2016b). *Crítica e tradução*. Companhia das Letras.

_____. (2016c). *Poética*. Companhia das Letras. São Paulo. 2016.

_____. (1999). *Correspondência completa*. Org. de Armando Freitas Filho y Heloísa Buarque de Hollanda. Aeroplano. Instituto Moreira Salles.

Golubov, Nattie. (2012). *Crítica Literaria Feminista. Una introducción práctica*. Facultad de Filosofía y Letras. UNAM.

Jardim Pinto, Céli Regina. (2010). “Feminismo, história e poder”. *Revista Social Política*. Vol. 18. N. 36. 2010. Págs. 375-382.

_____. (2003). *Uma história do feminismo no Brasil*. Ed. Fundação Perseu Abramo.

Ludmer, Josefina. (1985). “Las tretas del débil” [PDF]. La sartén por el mango. Ed. El Huracán.

Maciel, Luiz Carlos. (1996). *Geração em transe*. Nova Fronteira.

Malufe Costa, Annita. (2004). “A crítica por trás da poesia”. Revista Letras. N.62. UFPR.

Meireles, Cecília. (1983). *Obra poética*. Editora Nova Aguilar.

Moriconi, Italo. (1992) “Demarcando terrenos, alinhavando notas, (para uma história da poesia recente no Brasil)”. Travessia. N. 24. UERJ.

Moraes, Reinaldo. (2016). “Deslumbramentos com a poesia de Ana Cristina”, en: Cesar, Ana Cristina. (2016c). *Poética*. Companhia das Letras. p. 449.

Ríos, Brenda. (2019). *Raras. Ensayos sobre el amor, lo femenino, la voluntad creadora*. Ed. Turner.

Santiago, Silviano. (1986). “Singular e anónimo”. O Eixo e a Roda. N.5.

Silva de Serpa, Arminda. (2010). *Lições sobre asas e abismos; uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*. 2008. Impreco Editorial.

Siscar, Mario. (2019). *Poesía y crisis. Ensayos sobre la “crisis de la poesía como topo de la modernidad”*. Trad. de Luciana di Leone. Ediciones Corregidor.

Siqueira Ferreira de Souza, Carlos Eduardo. (2008). *A lírica fragmentária de Ana Cristina Cesar. Autobiografismo e montagem*. EDUC. 2010.

Referencias electrónicas:

Alves Caldas Amora, André Luiz. (2005). “A marginalidade na arte: reflexões sobre a poesia de panfletos”. <http://www.filologia.org.br/cluerj-sg/anais/ii/completos/mesas/10/andreluizacamora.pdf>. II CLUERJ-SG. Anais do II CLUERJ-SG.

Araújo, Inácio. (1983). “Ana Cristina, o salto de poesia para morte”. <http://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=8576&keyword=%22Salto+da+poesia+para+morte++Cesar%22&anchor=4219512&origem=busca&pd=09ee4d0bd6512367a0354eed55557deb>. *Folha de S. Paulo*.

Carvalho de Araújo, Juliana. (2019). “Conversa entre senhoras: Ana Cristina Cesar e Angela Melim”. <https://medium.com/@montagem/conversa-entre-senhoras-ana-cristina-cesar-e-angela-melim-59bfdb2a0a8>. Medium.

De Lauretis, Teresa. (2000). *Diferencias: Etapas de un camino a través del feminismo*. <file:///G:/Mi%20unidad/TESIS/Diferencias%20Teresa%20de%20Lauretis.pdf>. horas y HORAS.

De Oliveira, Ana. <http://tropicalia.com.br/Identifisignificados/movimento>. “Tropicália: identifisignificados movimento”.

Leminski, Paulo. (2018). “El boom de la poesía fácil”. Trad. de Ivan García. <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/ficcion/item/el-boom-de-la-poesia.html>. Eterna Cadencia

Ribeiro, Loredana; Sanches, Bruno; Da Silva Formado, Ranzani; Schmidt, Sarah; Passos. (2017). “A saia justa da Arqueologia Brasileira: mulheres e feminismos em apuro bibliográfico”. <https://doi.org/10.1590/1806-9584.2017v25n3p1093>. Revista Estudos Feministas.