Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Facultad de Filosofía y Letras

Doctorado en Literatura Hispanoamericana

“Julia Ferrer, Laura Cárdenas y Alejandra Pizarnik: toco, no me abren y entro. La subjetividad de las poetas hispanoamericanas de mitad del siglo XX”

Tesis que presenta:

Mtra. Andrea Alamillo Rivas

para obtener el grado de Doctora en Literatura Hispanoamericana

Asesor: Dr. Alejandro Palma Castro

Fecha: 10 de octubre de 2025

Índice

Dedicatoria 5

Agradecimiento 7

Introducción 8

1. La historia de las mujeres: una enunciación desde fuera 17

1.2. La mujer del siglo XIX: ¿el inicio de una enunciación propia? 26

1.2.1. El ángel, el monstruo y la máscara de las mujeres 27

1.2.2. Dos campos distintos: la escritura femenina en la poesía y la prosa 36

1.2.3. La escritura de mujeres en Hispanoamérica durante el siglo XIX 49

1.3. La escritura de las mujeres hispanoamericanas en el siglo XX 60

1.3.1. La bisexualidad cultural como factor determinante para la poesía de las mujeres de medio siglo 70

2. Leyendo desde el dolor y el deleite: marco teórico-crítico 77

2.1. Mutlu Konuk Blasing: el dolor y el placer de las palabras 78

2.1.1. Las y los "Yo" del poema 83

2.1.2. La firma de la poeta 86

2.1.3. La macrorretórica y la microrretórica en la firma de la poeta 88

2.1.4. La "Yo" histórica y el ritmo 92

2.2. Las instancias de enunciación 100

3. Diseccionando: análisis de la poesía de Julia Ferrer, Laura Cárdenas y Alejandra Pizarnik 107

3.1. Julia es mujer, no incendio 108

3.1.1. La poeta que dijo: “Qué pena no poder ser poeta” 115

3.1.2. La olvidada lección de cosas olvidadas: análisis 121

3.1.3. Ferrer entre los rostros ocultos y el gesto 154

3.2. Laura Cárdenas: mi incansable persecución 157

3.2.1. Las “Reflexiones” en la crítica 162

3.2.2. Un acercamiento a “Reflexiones” 164

3.2.3. Perseguido olor a casa: análisis 171

3.3. Siempre Alejandra 191

3.3.1. Antes de Alejandra era Flora 193

3.3.2. Entre el surrealismo y la imagen: influencias literarias 198

3.3.3. Pizarnik en la crítica 204

3.3.4. *Extracción de la piedra de locura*: análisis 207

4. Toco, no me abren y entro: crítica y acercamiento a las firmas textuales de Julia Ferrer, Laura Cárdenas y Alejandra Pizarnik 230

4.1. Litismo y la obsesión de repetir 231

4.1.1. Si yo le dijera: un retrato completo de Laura Cárdenas: el litismo como firma textual 231

4.1.2. Así debe ser. ¿Así debe ser?: maternidad y litismo 246

4.1.3. Pizarnik, el silencio y las Nadie 253

4.2. (¿Yo?): la pregunta y el paréntesis como hallazgo de sí misma 265

4.3. Abrir la puerta 275

Conclusión 285

Bibliografía 301

Dedicatoria

Para mi hermana Aletia, infinita, maravillosa, inmensa. Porque tus primeros balbuceos despertaron mi intriga en el proceso del lenguaje que nos vuelve humanas. Porque tus primeras palabras reconfiguraron mi entendimiento de la lengua y de la ternura. Porque tus primeros gritos de lucha resuenan en mis oídos como un mantra de protección. Porque también tú querías entender los símbolos que nos atraviesan como mujeres. Porque me acompañaste con tu vida en cada paso a descubrir nuestra ginealogía. Porque con tu intensidad me alcanzas desde todos los mundos para ofrecerme una mirada hacia los símbolos profundos de lo que existe, porque me alumbras incluso desde la muerte. Porque para ti mis obsesiones han sido siempre signo de luz y no de hartazgo. Porque sé que, donde sea que estés, también tú estás feliz por este hallazgo. Para ti esto, para ti toda la poesía. Siempre.

*

A mi Gustavo hermoso, a mi mamá invencible, a mi papá prestado, a Minerva que es mi casa, a mi Sebastián, a mi hermana Mary, a Karo y a Deni, y a todxs quienes me han acompañado y sostenido en los cuatro años más convulsos de mi vida. Sin ustedes esta tesis ni esta vida me habrían sido posibles. Los amo.

Gracias a mi asesor, Alejandro Palma, por su comprensión y paciencia con los ritmos de la vida que no son nunca los de la academia, por su guía. Gracias a mis lectoras, Nancy Granados Reyes, Gloria Vergara Mendoza, Claudia Gómez-Cañoles y Diana del Ángel por acompañar y dar de su tiempo y conocimientos para ayudar a este proyecto a ver la luz.

Agradecimiento

A Alejandra Pizarnik, a Laura Cárdenas, a Julia Ferrer. A las autoras vibrantes, maravillosas, inteligentes, irreverentes, valientes. A las mujeres que no conozco pero que dejaron poemas ardientes como un sol que comienza a nacer, a ustedes que estuvieron vivas, que desearon, que gritaron, que se atrevieron. Alejandra, Laura, Julia: gracias por enseñarme el camino. Gracias por abrirme la puerta.

Introducción

Existir como mujer en la literatura muchas veces significa la necesidad de repensarse, revisitar las mismas lecturas para volver a imaginar sus implicaciones en la vida y en la constitución del universo conocido, cuestionarse el lugar que ocupamos en la historia —¿ocupamos algún lugar?—, pensar de manera casi obsesiva "¿quién soy yo en todo esto?" Empecé mi camino en la escritura poética casi al mismo tiempo que en el mundo académico, por lo que no ha habido momento en mi recorrido personal con la poesía en que no me haya cuestionado de manera dual las implicaciones de la escritura y de los estudios literarios con que he trabajado.

Mi primera tesis, la de licenciatura, consistió en un análisis neorretórico en torno a la poesía de diversas autoras hispanoamericanas y la premisa era que su existencia de mujer tenía que dejar de ser el primer filtro a través del cual eran leídas y estudiadas, que sus discursos eran indudablemente valiosos independientemente de su "ser mujer[1]". En principio mis intenciones eran sinceras: me enfurecía la etiqueta "poesía de mujeres" en los congresos, antologías, festivales y demás espacios donde se compartieran los poemas de estas autoras pues, en numerosas ocasiones, notaba un cierto desdén hacia la palabra "mujer", como si ésta tuviese implícita una connotación

[1] Hace poco leía la selección de poemas de Rosario Castellanos con prólogo de Pedro Serrano y Pablo Mora publicada en Material de Lectura UNAM (2009) donde sostienen esa misma premisa: "Rosario Castellanos, como poeta, va más allá de un mero enunciar el mundo, se sumerge en él y se rebela utilizando sus mismas armas. Hay que verla por lo tanto, como un poeta de este siglo que además es mujer" (6), dicen los autores. No solo niegan la influencia de su ser mujer en lo que escribe —que es determinantemente feminista— sino que la enuncian desde el masculino. Para dignificar a Castellanos, no hay que nombrarla poetisa como ella deseaba, sino otorgarle la fina etiqueta de "un poeta", que la posiciona en el lado correcto de la historia, en el grupo de los autores de verdadero valor, independiente de su género.

peyorativa. Mi aspiración era leerlas solo como *poetas*, sin lo que consideraba una subcategoría del género, estudiarlas con las mismas herramientas con que había aprendido a estudiar a los grandes poetas (hombres) de la historia.

De esta tesis hace exactamente diez años. Hoy, después de mucho más estudio y vida, tengo que retractarme del modo en que establecí mi hipótesis. Es cierto que en numerosos sitios tanto académicos como artísticos se sigue haciendo esta separación entre "la poesía" y "poesía escrita por mujeres" o "poesía femenina" con intenciones bastante menos nobles de lo que aparentan —en realidad con afán de subcategorizar una forma de escritura que consideran menos digna que la de la tradición—, sin embargo, mi inmersión en la lectura de mujeres me ha permitido ver algo que en ese entonces me era negado: el nacer en un cuerpo etiquetado como femenino y asumir el rol de mujer cambia absolutamente todo a la hora de aprender a hablar, caminar, bailar, existir y, por supuesto, escribir. Y, en todo caso, esa idea mía de que era necesario "leerlas solo como *poetas"* no solo me queda ahora absurda y anticuada sino que me pesa como una falta terrible de memoria histórica y reconocimiento pleno de los lugares de enunciación desde los que articulan, a veces con todo contra, su discurso poético.

Con esta perspectiva, comencé a interesarme por los estudios feministas y por la literatura con enfoque de género, a partir de los cuáles germinó en mí un cuestionamiento cada vez más astringente: ¿qué significa escribir como mujer? Si quiero ser poeta y me interesa posicionarme desde lo femenino, si hay tantos valores patriarcales que ahora reconozco como ajenos, ¿a quién puedo seguir en mi escritura? ¿Quiénes son mis madres, mis ancestras? ¿Quiénes le enseñaron a escribir a las autoras

que son mis fuentes de inspiración? ¿Existe una línea clara, como la de la tradición literaria, patriarcal, que podamos trazar para la poesía de mujeres? Si mi inspiración es, por ejemplo, la poesía de Diane di Prima, ¿cuál es la tradición a la que apelo?, ¿el beat? ¿la de lo femenino?, ¿quizá la poesía norteamericana? Cuando escribo una metáfora*, ¿a qué imaginario* estoy suscribiendo? Y, sobre todo, cuando digo "yo" ¿a qué "yo" me refiero? Cuando mis autoras favoritas se enuncian, ¿qué están, en realidad, enunciando? ¿A quién están enunciando? Retomando la gran pregunta de Hélène Cixous en *La joven nacida*: "¿dónde están ellas? (13).

Con todas estas preguntas en mente es que planteo mi objetivo principal de mi investigación, que consiste en leer las firmas textuales de distintas autoras de poesía hispanoamericanas de mitad del siglo XX para hallar los modos particulares de construcción de subjetividades en la poesía escrita por mujeres. El corpus del que parto es producto de un largo periodo de decisiones y diálogo con mi asesor de tesis, el Dr. Alejandro Palma Castro y mis lectoras, la Dra. Nancy Granados y la Dra. Gloria Vergara. Tras plantear a más de doce autoras para llevar a cabo un estudio comprensivo, tomé finalmente la decisión de centrarme solo en tres poetas que, por sus discursos poéticos, me parecieron especialmente significativas para las pretensiones de esta tesis. De esta manera, mi corpus comprende el estudio de tres obras completas, una por autora; de la poeta peruana Julia Ferrer leo *La olvidada lección de cosas olvidadas* (1966), de la poeta mexicana Laura Cárdenas *Perseguido olor a casa* (1982) y de la argentina Alejandra Pizarnik reviso *Extracción de la piedra de locura* (1968). Las tres obras, a primera vista, me parecieron especialmente ricas en su juego de subjetividades y en los conflictos textuales que producen a la "yo lírica", sin embargo, quiero recalcar que la metodología

y modo de lectura que he planteado en esta tesis es extensiva a cualquier autora hispanoamericana del periodo de medio siglo XX —e incluso actual—. A lo largo del desarrollo de la investigación, en la medida de lo posible, hago algunas comparaciones y acotaciones para mostrar similitudes que sus firmas poéticas tienen con autoras fuera de este corpus reducido de estudio.

Los objetivos específicos que me he planteado son: trazar una historicidad de la escritura de las mujeres, describir los modos de enunciación externa que sufre la imagen de la mujer dentro y fuera del ámbito literario, el hallazgo individual de firmas textuales de cada una de las autoras, colaborar con el diálogo que existe en torno a la escritura poética de las mujeres hispanoamericanas, extender los hallazgos de mi investigación tanto dentro del campo de lo académico a través de ponencias, diálogos, participación en eventos de discusión, impartición de seminarios, así como buscando promover la lectura de las autoras aquí estudiadas junto con un diálogo crítico y perspectiva de género[2].

Es así que surge la idea de llevar a cabo esta investigación, donde estudio un corpus de poetas hispanoamericanas e indago en torno a su subjetividad para encontrar

[2] Puesto que este punto no se vincula directamente con una metodología y planteamiento académico, no me extiendo en torno al mismo a lo largo de la tesis, sin embargo me parece importante acotar en esta introducción que a lo largo del proceso de investigación y escritura de esta tesis he asistido a coloquios congresos, festivales y mesas de lectura nacionales e internacionales para compartir los hallazgos encontrados y la obra de las autoras, particularmente de Laura Cárdenas quien, como mostraré a lo largo de esta investigación, hasta ahora había sido casi invisible para la crítica literaria. Al momento de escritura de este capítulo, estoy a la espera de la impresión de la antología "Dios, nuestra señora. Corpus de poetas revolucionarias, feministas y activistas mexicanas (Siglo XX)" (editada por editorial Dogma) donde he realizado una pequeña muestra de poesía de Cárdenas para su difusión y lectura. Así mismo me encuentro a la espera de los resultados de la convocatoria 2025 del FONCA para apoyo editorial, donde junto con la misma editorial hemos postulado la obra *Perseguido olor a casa* para ser reeditada con un prólogo crítico de mi autoría. Me es imprescindible afirmar que la lectura crítica de estas mujeres me parece absolutamente necesaria tanto dentro como fuera de los círculos académicos.

la firma textual que las nombra, es decir, las particularidades tanto textuales, como temáticas y simbólicas que están presentes en su escritura. Ahora bien, el cuerpo de estudio que he seleccionado abarca obras publicadas desde finales de 1950 y hasta inicios de 1980, es decir, son obras que vieron la luz hacia la mitad del siglo XX. Durante el primer capítulo de la tesis, llevo a cabo un estado de la cuestión en el que exploro porqué es en este periodo que distintas estudiosas consideran como el punto de quiebre para la escritura de las mujeres en todos los sentidos: desde los planos social y cultural hasta su relación particular con la lengua poética. Es a partir de la segunda mitad del siglo XX que parece haber una suerte de cambio en los modos de enunciación y discurso poético gracias, en gran medida, a las nuevas libertades adquiridas producto de las luchas libradas previamente por las mujeres del siglo XIX[3].

Así mismo, en este primer capítulo hago un recorrido histórico de la historia de la mujer escritora y, sobre todo, de los modos en que su historia ha sido enunciada por los discursos hegemónicos para comprender con mayor amplitud a qué se enfrentan las mujeres de medio siglo XX cuando toman la pluma y comienzan a definirse a sí mismas: ¿qué discurso las ha moldeado? ¿quiénes son sus influencias literarias? Estas preguntas son fundamentales para entender sus modos discursivos, sus afiliaciones

[3] Es importante hacer mención de que las tres autoras que retomo gozan de condiciones de escritura equiparables, de algún modo. A mediados del siglo XX en México, Argentina y Perú se gestaba una modernidad cultural marcada por tensiones: los proyectos estatales de desarrollo y modernización cohabitaban con profundas desigualdades sociales y de género que limitaban el acceso real al poder simbólico. En este período, aumentó significativamente la matrícula femenina en la educación superior. Al mismo tiempo, empezaron a surgir apoyos institucionales como becas para estudios de posgrado en Argentina desde los años 30, promovidas por entidades como la Asociación Argentina para el Progreso de las Ciencias, lo que permitió la circulación intelectual internacional (Lida, "Ciencia y diplomacia cultural", 2024). En la literatura, nuevas generaciones de escritoras aprovecharon estas oportunidades de formación y subvenciones culturales para la producción de sus propias obras. El panorama social de cambio que se vive posibilita, cada vez más, la creación.

estéticas, sus símbolos y, en general, su discursividad. Si la mujer del siglo XX ha nutrido sus nuevas libertades lectoras y de estudio inevitablemente de una tradición predominantemente patriarcal, ¿cómo logra instaurar su propio "ser mujer" dentro de la poesía sin falsear? Autoras como Susan Gilber y Sandra Gubar, Hélène Cixous, Francesca Gargallo, Michelle Perrot, Marylène Patou-Mathis, Rosario Castellanos y Lilia Granillo me ayudaron a comprender las implicaciones históricas de la llegada de la mujer a la escritura. En este sentido, el pensamiento de Cixous me sirve como base para leer desde el marco de la filosofía que entiende la escritura con el cuerpo que llevan a cabo las mujeres y que les abre la posibilidad de un decir propio; estas ideas, además se materializan en las autoras que cito previamente. Esta llegada implica comprender cuál es y ha sido su posicionamiento en el mundo fuera del hogar, el modo en que han sido enunciadas y por tanto en que se leen y entienden a sí misma para, finalmente, encontrarse con la máscara de sí mismas que ha sido diseñada cuidadosamente por el aparato de pensamiento patriarcal y que muchas autoras aprenderán a ir rompiendo desde finales de los siglos XIX y hasta la actualidad, estableciendo finalmente un lugar de enunciación que les sea propio, en otras palabras, donde vindicarán la subjetividad propia.

Ahora bien, mi objetivo con la tesis tiene que ver con los modos en que las poetas establecen un discurso poético y, como ya mencioné, la forma en que construyen una subjetividad poética teniendo en cuenta tanto su marco contextual como los mecanismos mínimos del lenguaje. Para poder hacer esta lectura recurro al aparato teórico-crítico de Mutlu Konuk Blasing en *Lyric Theory: The Pain and Pleasure of Words*, donde establece aproximaciones al discurso poético, particularmente a la

subjetividad lírica, a partir del hallazgo de lo que llama “firma textual”. En el segundo capítulo exploro la teoría de Konuk para explicar los términos y postulados a partir de los cuáles analizo y finalmente hago una crítica de Cárdenas, Ferrer y Pizarnik. En este capítulo incluyo también una serie de conceptos operatorios para dar claridad a la terminología utilizada durante los capítulos siguientes.

El tercer capítulo comprende los análisis más relevantes de las tres obras estudiadas en esta tesis: *Perseguido olor a casa* de Laura Cárdenas, *La olvidada lección de cosas olvidadas* de Julia Ferrer y *Extracción de la piedra de locura* de Alejandra Pizarnik. Cada subcapítulo de esta sección incluye, en primer lugar, una lectura contextual y biográfica de cada una de las autoras estudiadas, centrándome en los modos en que es enunciada desde el espacio de la crítica literaria todo lo relacionado a su figura autoral, las críticas que hay a sus obras, influencias literarias y algunos otros aspectos de interés pragmático para comprender mejor sus condiciones de escritura. Este es el capítulo menos narrativo de la tesis, pues presento análisis procurando ser puntual en los hallazgos y guardándome para el capítulo final la interpretación y crítica.

El último apartado es el capítulo crítico y en éste retomo lo explicado en todos los anteriores para dar cuenta, finalmente, de cómo son las subjetividades de cada una de las “Yo” líricas de las poetas y las implicaciones que conlleva cada una. Del mismo modo, hago una comparativa entre las recurrencias que encuentro en sus discursos poéticos: hablo aquí del litismo, un recurso utilizado por Gertrude Stein para crear una repetición cubista en la poesía, de las metáforas de extranjería y exclusión utilizadas por las tres autoras, del uso del paréntesis para esconder a la “Yo” profunda, de la

terrible reiteración a nombrarse como Nadies, de la alegoría de encontrarse siempre frente a una puerta cerrada, también recurrente en todas, de la negación o aceptación de sí mismas como sujetas mujeres y lo que esto significa para su desarrollo subjetivo y el discurso poético de sus obras. Exploro el modo en que la poesía escrita por mujeres muchas veces plantea una noción de falta de subjetividad, de autopercepción de vacío de sí mismas y finalmente el discurso del que se valen algunas de las autoras para poder salir de esa lógica.

El estudio de estas autoras para mí implicó encender una luz sobre numerosas cuestiones de orden poético y de género frente a las cuales no había reflexionado al inicio de mis estudios y que durante mucho tiempo me mantuvieron en la oscuridad para entender a las autoras que leo, estudio, traduzco y a las que, incluso, quisiera parecerme al escribir. Espero, con total sinceridad, que sirva para abonar al diálogo continuo que se sostiene en torno a la poesía escrita por mujeres, sus formas, estilos y motivaciones y para que cada vez más, desde dentro y fuera de la academia, aprendamos a leer a las mujeres sin máscaras, sin paréntesis, plenas en su subjetividad.

Cabe resaltar que la escritura de esta tesis, en el acto mismo de sentarme frente a una computadora a producir un texto académico que sé que será leído y de libre acceso, constituye para mí un planteamiento político. Me posiciono desde la primera persona como un acto de subversión frente a la noción tradicional de la escritura académica como ejercicio impersonal que, bajo la utopía de la objetividad, tiende a borrar la identidad y, con ella, al lugar de enunciación. Escribo como mujer mexicana, desde la intersección de mis múltiples roles: académica y estudiante, profesora y

trabajadora, hija y hermana, traductora y poeta. Escribo, como se escribe toda tesis, con el respaldo de años de estudio, de lectura y de investigación, pero escribo deliberadamente desde mi experiencia personal, desde mi cuerpo y desde mi voz. Desde este espacio reclamo un lugar para dialogar, para entender y para existir.

1. La historia de las mujeres: una enunciación desde fuera

"Escribir de la historia de las mujeres es sacarlas del silencio en que estaban sumergidas" (Michelle Perrot, 9)

"Para poder cambiar lo establecido, para eso queremos historia"

(Lilia Granillo Vázquez, 32)

La historia de la humanidad está dividida en dos historias. La primera es la historia oficial, aquella que la lengua inglesa escribe con mayúsculas y llama "History", ésta es hegemónica, narrada desde el masculino y con los pronombres "él" y "ellos" como protagonistas. La otra historia, la que nos compete a nosotras, ha sido borrada en parte por ese "ellos" que pretende ser neutro —al menos en nuestra gramática— y englobar en su uso la historia de la humanidad. En parte, también, ha sido también borrada al ser omitida: al no contarse ni registrarse a lo largo de los años. Sin embargo, no podemos afirmar simplemente que la historia de las mujeres *nunca* se ha contado; es cierto que hemos leído y escuchado de mujeres famosas en todas las edades de la humanidad, pero también es cierto que las más de las veces estas historias son contadas desde lo que Perrot denomina "construcción del imaginario de los hombres" (*Mi historia de las mujeres,* 18). A esta misma conclusión llegan los historiadores a los que la autora francesa refiere en *Mi historia de las mujeres*: Georges Duby, Paul Veyne y Francoise Frontisi-Ducroux se percatan, todos, de que la historia de las mujeres

pocas veces ha sido contada desde la voz de ellas mismas, más aún, "la fuerza de la iniciativa masculina (...) obliga a las mujeres a ser sólo espectadoras (...) de ellas mismas" (18).

Esta aseveración que, a causa de la repetición, podría parecer una obviedad[4] de fondo representa problemas sumamente complejos en torno a la historia de la escritura de las mujeres tanto si pensamos en las mujeres como sujetos que producen un discurso escritural, como al retomarlas como objeto escritural. Los estudios en torno al papel de la mujer en las sociedades muchas veces justifican su inferioridad desde la prehistoria: las mujeres, como objeto narrado, siempre fueron débiles, emocionales, salvajes[5]; su contraparte masculina es poseedora de la razón y la fuerza, son ellos los sujetos, son ellos quienes fundan la civilización. Sin embargo, estos prejuicios, como explica la prehistoriadora Marylène Patou-Mathis, son infundados incluso desde la mirada científica.

El estudio de la prehistoria surge en el siglo XIX y "los primeros prehistoriadores reproducirán en su objeto de estudio el modelo patriarcal del reparto de los roles entre los sexos. Esta visión marcada por el género llega hasta principios de la segunda mitad

[4] Ya lo afirmaba Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*: "Toda la historia de las mujeres ha sido hecha por los hombres" (157).

[5] Sirva de ejemplo la tesis de 1950 de Rosario Castellanos *Sobre cultura femenina* donde ahonda en profundas citas de Schopenhauer, Weininger y Simmel, quienes afirman que el lugar de la mujer es el de la inferioridad, la falta de raciocinio e incluso el de lo infantil:

Cuanto más noble y acabada es una cosa más lento y tardo desarrollo tiene. La razón y la inteligencia del hombre no llegan a su auge hasta la edad de veintiocho años; por el contrario, en la mujer la madurez de espíritu llega a la de dieciocho. Por eso siempre tiene un juicio de esa edad, medido muy estrictamente y por eso las mujeres son toda la vida verdaderos niños (Schopenhauer en Castellanos, 12).

del siglo XX" (*El hombre prehistórico es también una mujer,* 13 – 14). Sin embargo, hay una diferencia importante entre las formas de representación del objeto de estudio y la realidad de los hallazgos que las investigaciones de la prehistoria pueden validar:

> Ya que ninguna prueba tangible permitía diferenciar las tareas y estatus según el sexo, los prehistoriadores han dado una visión binaria de las sociedades prehistóricas: hombres fuertes y creadores, mujeres débiles, dependientes y pasivas. Los hombres se han presentado como los garantes de la supervivencia de su comunidad y los actores del 'progreso', esa 'transformación gradual hacia mejor' de la que habla Montaigne en sus *Ensayos* de 1588. Sin embargo, las investigaciones han demostrado que los objetos prehistóricos eran polisémicos y no necesariamente representativos del sexo de un individuo (Patou-Mathis, 16).

Sin estudios científicos que prueben aún el papel de cada género —de haber existido esa distinción diferencial en la prehistoria—, los dueños del discurso científico nos presentan una narrativa donde la mujer ha estado siempre confinada al lugar de la indefensión: desde las curaciones museográficas hasta las representaciones en la pantalla grande, la historia que se nos cuenta de la mujer es siempre la misma: somos el opuesto de la civilización, de la inteligencia y de la fuerza.

Esta historia de las mujeres, tal y como hemos establecido, es contada mayormente por los hombres y a través de una mirada plenamente patriarcal lo que constituye en realidad una forma de narrar, de representar. Y como toda narración,

involucra una perspectiva sesgada y parcial. En esta narrativa, para la mayoría de los hechos históricos, como ya hemos dicho, se elige registrar a las mujeres dentro del masculino "neutro"; en muchos otros casos, sin embargo, también *se registra* nuestra historia[6]. En aquellos casos —los menos— en que se cuenta la historia de las mujeres, se hace con un sesgo: de las mujeres solo vale la pena hablar si reflejan altos valores morales o si se les puede condenar por comportamientos no aceptables (Perrot, 11).

Cuando era niña alguien me regaló un libro cuyo título era *Diccionario de mujeres ilustres e imaginarias* (1999), sin duda con la intención de que aprendiese de la vida de aquellas mujeres y me convirtiera yo también en una que "*valiera la pena".* Destacaban algunos nombres como Juana de Arco, Marie Curie y Marilyn Monroe. Destacaba también el hecho de que la narrativa en cada uno de los relatos las presentaba como mujeres totalmente rebeldes o plenamente dóciles y dotadas de alguna rareza que las hacía destacar por encima del resto como si se tratase de alguna intervención cuasi divina. En todo caso, la totalidad de las mujeres que aparecen retratadas en el libro tendía al polo de la absoluta devoción a las figuras de mujeres casi santas o a narrar sus vidas con una mirada moralista que descarta sus logros.

Narra cómo Juana de Arco y su ferviente fe ayudaron a luchar contra los ingleses de modo que fue canonizada y convertida en símbolo nacional, sin embargo, también se dice que "Juana era tan valiente y feroz en el campo de batalla como

[6] Es necesario acotar que aquí me refiero a la historia escrita hasta el siglo XX. En la actualidad hay cada vez más estudios, compendios y escritos donde busca reivindicarse el lugar de la mujer a través de los siglos, y son muchos de estos estudios a los que hago referencia en esta investigación.

ingenua en la vida cotidiana" (13), además se concluye con un tono triste diciendo que "Juana se quedó sola y se enfrentó con valentía a un juicio por hechicería" (13). No puedo dejar de enfatizar lo relevante que es en un libro dedicado a infancias que la conclusión de la vida de Juana de Arco sea que se quedó sola y fue quemada por bruja. La conclusión no es que gracias a ella se contempló la libertad de un pueblo o se rompieron esquemas, se destaca su ingenuidad y su soledad.

De Marie Curie se resalta que no pudo estudiar en la universidad pues a las mujeres de su época no se les permitía, sin embargo, es gracias a que contrae matrimonio con Pierre Curie que puede dedicarse al estudio e investigación de la radioactividad. No deja de mencionarse que fue un ama de casa con dos hijas y que el título de la cátedra que recibe tras la muerte de Pierre resulta como herencia de su marido. El pequeño apartado de la científica concluye hablando sobre su muerte a causa de la radiación, no sin un leve pero sugerente tono de martirizar a Curie: murió por la ciencia, tras a ver sido una noble madre que no por perseguir sus sueños dejó de cumplir su rol de ama de casa. No se cuenta que, de acuerdo a la Academia Sueca, el hecho de que la científica sostuviera un romance con el físico Paul Langevin, un hombre casado, la imposibilitaba de recibir el galardón de química en 1911; por supuesto, tampoco se menciona que Albert Einstein fue uno de los que abogó más enfáticamente a favor de la científica y que él sí fue escuchado. Las razones de un hombre son suficientes para condenar o salvar a una mujer[7]. El retrato de Curie, lejos

[7] Cabe destacar que el mismo Einstein se encontró también en una situación de infidelidad en la que engañó a su esposa, la física Mileva Marić, con su prima, con la que más tarde se casaría. Son menos los libros y memorias que recuerdan este capítulo y lo hago notar aquí no por el cotilleo sino por la

de ser el de una mujer real con dificultades, fallas, juicios, pasiones y éxitos, busca desesperadamente enunciarse desde la imagen de una mujer que, si bien tuvo el llamado de la ciencia, supo conocer su lugar en el mundo como madre y como esposa, que además era científica y que, ya que se atrevió, tuvo que ser la mejor.

Finalmente, de Marilyn Monroe se presenta un párrafo innecesariamente largo hablando de los excesos y abandono de su madre, el nombre de los tres hombres con que contrajo matrimonio y la mención de que "Marilyn tenía un encanto natural, pero era una actriz caprichosa, que a veces ni siquiera se presentaba al plató, frecuentemente olvidaba parte del diálogo y se peleaba con los directores. A pesar de estar rodeada de admiradores, Marilyn se sentía siempre sola y desgraciada. (...) Murió en circunstancias misteriosas" (43). Además, se incluye una línea del tiempo con los aspectos destacables de cada mujer. En el caso de Marilyn, los aspectos destacables son sus tres matrimonios, su primera vez modelando, sus divorcios, su primera película y su muerte. No hay ni atisbo de mención de su biblioteca o su afición por la lectura. No se menciona su inteligencia ni las entrevistas donde, decepcionada, menciona estar cansada de interpretar papeles de ingenua. En cambio, se hace hincapié, como en el caso de Juana de Arco, en su soledad, pero además aquí hay una enunciación que no deja de centrarse en su banalidad y ni una sola vez se menciona su talento, sino que se le reduce a "gracia". Basándose en el retrato del libro, una lectora podría olvidarse de que era actriz.

---

contradicción en la moral del Nóbel: un hombre tiene derecho a la infidelidad sin que sus valores y su importancia en el campo de la ciencias se pongan en entredicho, una mujer no.

La historia de las mujeres parece estar escrita —si es que se escribe— con una especie de filtro. Como señala Michelle Perrot en *Mi historia de las mujeres*, casi nunca se habla de las mujeres al relatar la historia de la humanidad y, cuando se habla de ellas, se hace mediante generalidades (10): "las mujeres son…, las mujeres hacen…" y en el extraño caso de que se hable de una mujer en específico, se requieren ciertas cualidades particulares para ser tomada en cuenta: "para existir hay que ser piadosa o escandalosa" (11). Las mujeres que menciono en el párrafo anterior son todas descritas con un filtro que las presenta al mundo como piadosas. Es gracias a esta perspectiva narratológica tolerada por el discurso histórico que les permite pertenecer a las biografías ilustres donde se enseña a las niñas el camino a seguir si quieren destacar en el mundo: es un camino de sacrificios, dolores, penurias y trabajo arduo que seguramente terminará en escarnio público o en una muerte trágica pero que habrá valido la pena porque se lucha por el bien mayor, sea lo que esto signifique.

Hélène Cixous sostiene durante "La joven nacida" (1975) que este lugar al que ha sido sometido la mujer tiene que ver, sobre todo, con el miedo. El miedo a lo desconocido, a lo inexplicable —aunque la mujer no es, no somos, inexplicable—. La mujer es el continente negro porque se le ha otorgado el signo de la oscuridad, de lo peligroso, de lo salvaje. Casi al mismo tiempo, en 1979, Rosario Castellanos publica *Mujer que sabe latín...* donde sostiene la misma hipótesis: es el temor lo que confiere a la mujer de sus cualidades terribles en la narrativa de la humanidad:

> Así la mujer, a lo largo de los siglos, ha sido elevada al altar de las deidades y ha aspirado el incienso de los devotos. Cuando no se la

> encierra en el gineceo, en el harén a compartir con sus semejantes el yugo de la esclavitud; cuando no se la confina en el patio de las impuras; cuando no se la marca con el sello de las prostitutas; cuando no se la doblega con el fardo de la servidumbre; cuando no se la expulsa de la congregación religiosa, del ágora política, del aula universitaria (8 – 9).

Quiero hacer notar cómo es la enunciación de Castellanos en estas líneas. La mujer tiene una condición activa, no hace, sino que se le hace hacer. Es fundamental comprender esta distinción porque es en ella donde se devela la problemática que me planteo en este trabajo y sobre la que Castellanos pone énfasis: la mujer no es vista como alguien de carne y hueso, como sujeto (7), no es entendida casi como una persona sino como otra cosa que no es definida nunca de manera amplia. Es lo otro, lo diferente, no completamente animal ni del todo humana. Acciona pero no por voluntad sino por mandato y, cuando tiene voluntad, no puede ser sino extraterrenal y peligrosa.

Si dice Perrot que escribir la historia de las mujeres es "sacarlas del silencio" (9), se vuelve importante hacer notar que en la narrativa hegemónica u oficial que se ha desarrollado en los siglos pasados, los episodios concernientes a la participación de las mujeres retratan, por una parte, únicamente parcialidades o formas sesgadas, o bien, por otra parte y de forma aún más problemática, la historia a conveniencia propia. De esta manera, el efecto de salir del silencio es solo aparente: el discurso oficial es uno que, aunque enliste nombres de mujeres notables, en muchos casos sigue reproduciendo la lógica de las mujeres como criaturas sumisas, silenciosas: "la

invisibilidad y el silencio de las mujeres forman parte del orden natural de las cosas" (Perrot 9).

Son numerosos los escritos[8] que afirman que es a partir de la década de 1960 y 1970[9] que la mujer de Occidente ve un cambio en la narrativa que se hace en torno suyo. En gran medida, gracias a los movimientos feministas, comienzan a aparecer nuevas representaciones de una mujer que habla, que decide, que piensa, participa de la política, trabaja de manera visible[10] y, de suma importancia, que escribe y lo que es más, se vuelve evidente que esa mujer siempre ha existido. Es entonces cuando pasa de ser objeto a ser quien configura su historia a partir de la voz propia. Este cambio, no obstante, no surge de manera espontánea: es el producto de numerosas batallas y procesos por los que pasa la mujer desde muchos siglos antes.

[8] Por mencionar a alguna, puedo referir a Patou-Mathis "Entre 1960 y 1970 se produce un cambio. Gracias a la presión de los movimientos feministas, sobre todo estadounidenses, que se alzan contra estas visiones caricaturescas, aparecen nuevas representaciones. Las mujeres abandonan el hogar y se convierten en heroínas" (19). También lo afirma Perrot cuando dice: "¿Cómo nació una "historia de las mujeres", de las que ellas fueron la materia prima, a la vez objeto y sujeto del relato? (…) Surgió en Gran Bretaña y en los Estados Unidos en los años sesenta, y en Francia una década más tarde" (12).

[9] De Acuerdo a Sara Beatriz Guardia, en este momento la historiografía tradicional comienza a tomar nuevos rumbos a partir de las movilizaciones políticas y sociales, beneficiando o facilitando el ambiente en que podrán hacer esfuerzos académicos nuevas investigadoras: "Así se fue consolidando un campo específico de la historia de las mujeres gracias al esfuerzo académico de Gerda Lerner, Natalie Zemon Davies, Mary Hartman, Louis Banner, Renata Bridenthal, Claudia Koonz, Sheila Rowbotham, Judith Bennet y Nora Nash, entre otras" (Guardia, Sara Beatriz, "Historia de las mujeres: un derecho conquistado" en *La escritura de la historia de las mujeres en América Latina,* 16)".

[10] Desde el siglo XIX hay un trabajo incansable por conquistar un lugar en el mundo, sin embargo gran parte de ese trabajo pasa sin reconocimiento.

1.2. La mujer del siglo XIX: ¿el inicio de una enunciación propia?

Para comprender con profundidad la importancia e impacto que tiene la escritura de las mujeres, no basta con leerlas en un tiempo y espacio sincrónicos, también resulta imprescindible reconocer los distintos procesos por los que ha tenido que pasar hasta ser dueña de lo que me propongo llamar, hacia el final de esta investigación, "un discurso propio". En este sentido, la literatura producida por las mujeres en el siglo XIX es un parteaguas para la toma de voz y de posición de las autoras posteriores, sin embargo, el camino es largo —y aún en construcción—. Existen dos aspectos, como señalan Gilbert y Gubar en *La loca del desván*, que son de suma importancia cuando hablamos de este momento histórico para las autoras: "en primer lugar la posición social en que se hallaron las escritoras del siglo XIX, y, en segundo lugar, las lecturas que hicieron (18)". En los siguientes apartados reconstruiré de manera breve algunos de estos aspectos para dar cuenta de los antecedentes que propiciaron tanto ese parteaguas en la escritura de las mujeres como creadoras literarias tanto como dueñas de su historia y su discurso.

Mi trabajo se centra en tres autoras hispanoamericanas y lo lógico, parecería, centrarme únicamente en la situación de sus países de origen para evitar caer en discursos eurocentristas poniendo el ojo sobre la mujer blanca antes que sobre la infinidad de mujeres de los territorios que competen a esta investigación. Pero tras estudiar a cada una de las autoras, a sus referentes y a sus escuelas me es claro que sus influencias son, en gran medida, europeas y estadounidenses. La educación que tuvieron, los libros que leyeron y los valores que conocieron eran en gran medida los

de culturas blancas. El *non plus ultra* de una señorita intelectual nacida y educada en una metrópoli durante los años 60 en estos espacios eran París, los cafés, las lenguas extranjeras, las referencias anglosajonas. Para bien o para mal, gran parte de sus escuelas poéticas, filosóficas y de vida se encuentran blanqueadas por las imposiciones de una sociedad que aspira a esa cultura occidental dominante. Me resulta fundamental comprender esa cultura para interpretar la escritura de estas autoras. Sin embargo sería necio ignorar los territorios y culturas en que crecieron y las particularidades sociales y políticas con que vivieron, de modo tal que en los siguientes apartados esbozo un panorama de estas situaciones.

1.2.1. El ángel, el monstruo y la máscara de las mujeres

La circunstancia tanto vivencial como de condiciones de escritura de las autoras europeas en el siglo XIX es sumamente amplia y compleja. Para brevemente recuperar algunos puntos, los cuales a manera de antecedentes me parecen de importancia, retomo aquí a Sandra M. Gilbert y Susan Gubar[11] en su estudio *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, obra donde se centran principalmente en estudiar las figuras de Jane Austen, Mary Shelley, Emily Brontë, Charlotte Brontë,

[11] Un recorrido similar al que hago en este capítulo puede leerse en *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista* de Lucía Guerra (2007) con quien pretendo entablar un diálogo crítico en torno a la mirada feminista sobre la escritura de las mujeres y quien, desde Hispanoamérica retoma a fuentes similares a las que yo acudo para entender cómo las autoras de este territorio han llevado a cabo el camino de la escritura de su propia historicidad literaria. Del mismo modo busco que este trabajo se hermane con la construcción de una crítica sobre la literatura escrita por mujeres —especialmente hacia mediados del siglo XX— y particularmente en el sentido de restituir escritoras poco leídas —como Laura Cárdenas o Julia Ferrer— o bien aventurando nuevas lecturas como en el caso de Pizarnik.

George Eliot y Emily Dickinson para reflexionar en torno a los puntos en común tanto temáticos como en sus composiciones metafóricas. A partir esta lectura, llegan a una serie de conclusiones que, sostienen, son extensivas al resto de escrituras de mujeres europeas y estadounidenses del XIX.

De acuerdo a Gilber y Gubar, es en el siglo XIX que la escritura femenina[12] deja de ser "hasta cierto punto anómala" (11), es decir, que las autoras publican, leen y participan de una vida literaria con una cierta normalidad que hasta entonces les había sido prácticamente ajena. A diferencia de la tradición secular anterior, las autoras del XIX gozan de ciertas libertades para formar clubes de lectura, reuniones literarias, grupos de estudio, e incluso se les permite publicar sus obras. En México, por mencionar un espacio Hispanoamericano, ocurre un movimiento similar. Leticia Chumacero, por ejemplo, afirma que "las cuentistas, dramaturgas, ensayistas, novelistas y periodistas de la segunda mitad del siglo XIX inauguraron para nosotras –para la profesora que las desdeña, por ejemplo– la categoría de escritoras profesionales, que antes de eso no existía" (130) y explica que fue por primera vez en ese momento que existieron mujeres mexicanas que pudieron "vivir de su pluma" (130) con todo lo que eso implica: participar de un espacio público, ser publicadas, leídas y dialogadas.

Cabe hacer énfasis en la palabra "permisión" cuando hablo de la publicación de las obras de estas autoras, la cual, no por terrible deja de ser cierta. Para existir en

[12] Aunque el término puede ser problemático en estudios contemporáneos, en esta sección y siguiendo a las autoras que retomo, lo utilizaré en el sentido de "literatura que escriben las mujeres".

la vida pública, la mujer necesitaba de la aprobación patriarcal, donde era el sistema hegemónico el juez que decidía si sus actividades eran aceptables, sus obras publicables, si sus palabras eran dignas. Es importante decir que cuando este "permiso" se les otorga, no necesariamente estamos frente a un cambio sistémico: la mujer que durante cientos de años ha sido enjaulada en una estructura creada por y para los hombres no será libre en el momento primero en que se le concede la posibilidad de publicación de una obra.

Históricamente, la reclusión de la mujer es tanto social como mental: las reglas sociales impedían su inserción en los círculos intelectuales, laborales y políticos, en suma, en todas las facetas de la vida pública. Incluso en aquellos momentos en que se le concede la posibilidad del estudio, de la lectura y de la escritura, tanto los moldes del mundo como las estructuras artísticas y literarias resultan patriarcales. Una mujer que aprende a escribir, lo aprende leyendo a una tradición masculina. Por otra parte, las mujeres narradas en las novelas, las protagonistas de los poemas, incluso las diosas y criaturas femeninas son explicadas desde la mirada del hombre. Tanto en su forma como en el contenido y el tratamiento de los temas, las pautas a seguir y el imaginario que existe del mundo son todos mediados por la mente patriarcal y, quizá más importante, la imagen que las mujeres tienen de sí mismas, su historia y su papel en la sociedad son también las creadas por ellos: "Es tanto de la literatura como de la vida que las mujeres aprenden que tienen que ser «tontas/esperadas y destinadas»" (Gilbert y Gubar, 27). La mujer que busca entenderse en los libros se mira frente a un espejo —para seguir con la metáfora de *La loca del desván*— donde prima su

incapacidad frente al hombre, donde los rasgos exageradamente angélicos o terriblemente endemoniados solo permitirán su existencia en extremos y, en el extremo del ángel no encontrará nunca la capacidad de escribirse a sí mismas. Hasta este momento, parece que ningún hombre ha creado a una Emma Bovary que decida concebirse como autora y tenga éxito en la empresa[13].

Por otro lado, sin embargo, es cierto que su historia —la historia de y por las mujeres— *existe*, es decir, podemos rastrear tanto la historia de la mujer como parte de los procesos históricos como la historia de su escritura. Elaine Showalter prueba que en el siglo XIX ya existía con claridad y concisión una "subcultura literaria femenina" (en *La loca del desván,* 12) abundante y, sobre todo, consciente de sí misma donde, como ya he dicho, las mujeres asistían juntas a talleres, intercambiaban sus textos y se leían e influenciaban unas a las otras. En Inglaterra, por poner tan solo un ejemplo, existió la *Blue Stocking Society*, una sociedad informal iniciada por Elizabeth Montagu y Elizabeth Vesey hacia 1750 —y que cobró fuerza hacia finales del siglo XVIII— donde primariamente asistían mujeres, aunque podemos encontrar también la participación de algunos hombres educados que eran invitados para tomar parte en diversas discusiones en torno a la literatura y el arte. Frente a este hecho podemos

[13] Joanna Russ en *Cómo acabar con la escritura de las mujeres* (1983) hace constar que la escritura de las mujeres siempre ha existido, sin embargo esta ha sido borrada e invisibilizada a través de numerosas estrategias patriarcales como la negación de la autoría o el anonimato, trivializar los temas estereotípicamente femeninos quitándoles peso y considerándolos menores o mediante la apropiación masculina de sus logros —pensemos en la actualidad cuántos casos hay a la luz de autores que a lo largo de la historia han robado u omitido el crédito de una mujer en sus obras. De acuerdo a Russ, esta estructura patriarcal de poder ha moldeado la percepción histórica de la mujeres pero también aquello que entendemos como "literario". En este sentido, y de acuerdo con mis planteamientos, la propuesta es mirar desde una perspectiva feminista la historia tal como se nos ha contado y releer las escrituras de las mujeres para juzgarlas con nuevos ojos.

aseverar que existe una voluntad en las mujeres de comunidad y de creación: el impulso de la escritura de las mujeres es tangible incluso a pesar del lugar de invisibilidad, censura y omisión al que se le ha relegado. En efecto, la exclusión de la mujer en la literatura no ocurre solo por omisión, sino que es deliberada:

> En una carta a su amigo R.W. Dixon, escrita en 1886 [Gerard Manley Hopkins] (…) declaraba que «la cualidad más esencial del artista» es la «ejecución magistral, que es una especie de don masculino y distingue fundamentalmente a los hombres de las mujeres, es el engendramiento del pensamiento propio sobre el papel, en verso o como sea». (…) En otras palabras, la sexualidad masculina no es sólo una lógica, sino realmente la esencia de la fuerza literaria (*La loca del desván,* 18).

Este ejemplo, que es uno de cientos, demuestra que no se trata solo de los usos y costumbres de una época sino de un pensamiento enraizado en la idea de que la creatividad y la sustancia de lo literario dependen de la masculinidad, misma de la que solo son poseedores los hombres. Siguiendo esta lógica, ninguna mujer podría nunca ser la autora de una obra de verdadero valor estético pues carecen de la fuerza innata que proporciona la condición sexual. De acuerdo a Gilbert y Gubar, este mismo pensamiento es el que guía la dialéctica patriarcal: no solo porque los hombres son los creadores, sino porque la tradición literaria está regida por una lógica que dicta que ellos *deben* ser quienes engendren literatura. En estas líneas se habla siempre en temas de herencia y tradición: Platón es heredero de Sócrates, Don Quijote de la Mancha es heredero del Amadís de Gaula; parece haber un legado familiar masculina

en la que ellos son los procreadores que con su pluma engendran y dan vida, crean y presentan a su progenie al mundo en un linaje infinito: nos enfrentamos frente a una metáfora de la paternidad y, de acuerdo a las autoras, la pluma funciona aquí como un pene metafórico (20).

Pero, ¿y entonces qué opciones le quedan a la mujer? "Si la pluma es un pene metafórico, ¿con qué generarán textos las mujeres?" (22). La pregunta de *La loca del desván,* que quizá en la actualidad pueda parecer un cuestionamiento inconcebible, resulta en realidad de suma importancia pues plantea una dificultad considerable para todas aquellas que buscaran hacerse un nombre a partir de su escritura. Si el elemento de la escritura es la pluma, y la pluma funciona como una extensión del pene[14], ¿cómo podría una mujer apropiarse de la pluma y hacer uso de ella? Y es que, de acuerdo a William Gass, a la escritura femenina le falta la vitalidad que solo puede provenir del "impulso genital de sangre congestionada que vigoriza todo gran estilo" (Gass en Gilbert y Gubar, 24). Estas aseveraciones constantes en torno a la falta de masculinidad de las mujeres como el elemento de aparente falla en su escritura resultan en la construcción de un imaginario que se asienta como certeza en la mente de una sociedad entera.

[14] Al hablar de extensión pienso en los postulados de Marshall Mcluhan en *Understanding Media* (1964) donde plantea que todas las herramientas creadas por el ser humano funcionan en realidad como extensiones de las propias capacidades humanas: la rueda es una extensión del pie, la cámara es una extensión del ojo, en este sentido, la pluma, entendida como un pene metafórico, sería concebida como una extensión del pene.

Si la mujer no tiene el elemento fálico (la pluma/pene, pero podríamos extender esta metáfora a espada/pene, pincel/pene, cincel/pene), no puede tener calidad de sujeto creador, de quien engendra, habla y es partícipe de la creación del mundo, y quien adquiere, por contraposición binaria, la calidad de sujeto pasivo, objeto que se nombra, se escribe, se pronuncia y, finalmente, se posee. La mujer dentro de la literatura, en este sentido, solo cabe como personaje que es hecho a partir de los ideales propuestos por la tradición masculina, donde pensamientos, palabras y hábitos no necesariamente buscan acercarse a la realidad sino a la expectativa que se tiene de ellas. Y vuelvo aquí a puntos anteriores: la historia —si no en todos los casos la más evidente— es prueba de que, a pesar de las doncellas desfalleciendo en divanes, las locas incomprensibles, las histéricas y las amas de casa silenciosas y sin ambición mayor que ser una herramienta al servicio de sus familias, las mujeres han sido partícipes de la creación literaria no solo de manera oculta sino de forma activa.

Pero para que la mujer pueda hacerse dueña de la pluma —y por tanto de su propia imagen—, es necesario que acepte aquello que señalan Gilbert y Gubar:

> las imágenes de la superficie del espejo, es decir, esas máscaras míticas que los artistas masculinos han fijado sobre su rostro humano tanto para aminorar su temor a su 'inconstancia' como —identificándola con los 'modelos eternos' que ellos mismos han inventado— para poseerla más completamente (31).

Las mujeres han vivido durante un largo tiempo intentando encontrarse a sí mismas desde la mirada patriarcal, entre los extremos del monstruo y del ángel —recordemos

de nuevo a Perrot cuando afirma que en la escritura de la historia, la mujer solo tiene un lugar si es piadosa o si es una loca—: "La mujer escritora reconoce con dolor, confusión y rabia que lo que ve en el espejo suele ser un constructo masculino, la «niña de oro macizo» de los cerebros masculinos, una hija reluciente y completamente artificial" (32). Hacerse dueñas de la pluma significa, de algún modo, aprender conscientemente todas las imágenes que se han creado de las mujeres, de sus posibilidades, de sus limitaciones. Para deshacer la metáfora del pene/pluma la mujer necesita comprender que detrás de toda esa filosofía —la que ha aprendido en la vida, en la literatura y en las distintas manifestaciones culturales, ideológicas, políticas y hasta religiosas— y lógica de pensamiento subyace una construcción de mundo que es parcial al hombre: lo que necesita hacer una escritora es terriblemente duro pues comprende el asesinato propio. Se debe "matar el ideal estético mediante el cual hemos sido asesinadas para convertirnos en arte" (39); la mujer debe aprender que aquellas largas descripciones de mujeres débiles, de locas, de mártires no son un espejo que las refleje sino un mecanismo en el que se les ha hecho creer que miran su propia imagen de manera tal que a lo largo del tiempo esta imagen se ha impuesto como una máscara. Habrá que arrancar la máscara incrustada a las membranas de la piel para encontrar el verdadero rostro, aquél que ellas mismas podrán ahora sí, escribir y describir para la historia y la literatura. La misión resulta compleja para las mujeres que advierten la máscara con que se las ha vestido y buscan matar

simbólicamente a las imágenes de ángel y de monstruo[15] que las saludan desde el otro lado del espejo. Son aún muy pocas quienes lo logran. Muchas permanecen (¿permanecemos?) demasiado tiempo frente a la encrucijada que plantea Clarice Lispector en *La hora de la estrella* de 1977: "¿soy un monstruo, o es esto ser una persona?" (16).

Frente a la lógica patriarcal del pene/pluma, Cixous vuelve al cuerpo femenino para ofrecer una metáfora nueva que revela otro universo de posibilidades para la mujer: "Escribiré con la tinta de mi cuerpo. Mi tinta es la sangre, mi tinta es la leche. Escribiré con la leche de mis pechos, escribiré con mi voz de mujer, escribiré con mis deseos, mis risas, mis lágrimas" (53). El cuerpo femenino permite el fluir de la escritura pues es fértil, la leche materna se plantea como el alimento para la poesía. La mujer no necesita falo porque ella misma es creadora y posee la capacidad de engendrar —vida, palabras, historias— en sí misma. Desde esta narrativa, el vínculo del cuerpo con la escritura y con la reescritura de la historia es fundamental para leer y escribir la historia de la escritura de las mujeres en sus propios términos, desde una semiótica que la entienda como fuente de creación en sí misma, no ya como lo Otro, la incapaz, el monstruo. La imagen de la leche como tinta condensa gran parte de la propuesta teórica de Cixous: la escritura de las mujeres —y más particularmente la escritura

[15] En la crítica hispanoamericana, Margo Glantz habla de cómo esta máscara se posa sobre el rostro de las mujeres creando dicotomías que durante siglos no permitirán pensar el lugar de la mujer en una posición que escape a la idea del ángel – monstruo:

> se condensa en un acontecimiento corporal que la vuelva al mismo tiempo excesivamente sagrada o excesivamente profana, es la representación misma de una dicotomía que la cercena, la divide, como antes había sido dividida en dos pares totalmente contradictorias la diosa Tiamat de la mitología sumeria (Glantz en Guerra, 2007, 36).

femenina— no busca dominar el lenguaje que ya existe sino reapropiarse de él, hacerlo fértil, vital. La leche, en ese sentido, representa una producción simbólica femenina que nutre, que comunica desde la abundancia, no desde la carencia. Esta leche materna no es solo es solo biológica, sino poética y política; asumirla implica desafiar la tradición logocéntrica y, por lo tanto, las imágenes —junto con todas sus máscaras— que nos ha impuesto.

1.2.2. Dos campos distintos: la escritura femenina en la poesía y la prosa

Si nos adentramos en la búsqueda no ya de la historia y contextualización de las escritoras, sino de su producción literaria, nos encontraremos con un interesante fenómeno, y recae en el hecho de que la cantidad de autoras de poetas es sorprendentemente escasa si la comparamos a la cantidad de novelistas femeninas. En *Una habitación propia* (1929), Virginia Woolf hace manifiesta su preocupación frente al número limitado de poetas femeninas y parte de explicar que para las mujeres que buscaban desempeñarse en este género, la vida literaria, así como la escritura sería mucho más difícil que para las novelistas —quienes, cabe decir, tampoco se encontraban en un oasis de oportunidades—. Hay tres razones que podrían explicar la escasez de poetas mujeres: a) la vinculación del quehacer poético con un acto cuasi sacro, b) el factor económico, y c) la adscripción que tradicionalmente suele hacerse del sujeto lírico con el sujeto autoral. A continuación, propongo el desarrollo explicativo de estas razones.

a) La poesía, como explican tanto Woolf como Gilbert y Gubar, desde el inicio de su existencia ha sido vinculada con un imaginario de lo espiritual, lo sacro y, en sociedades cristianas, de alguna manera al poeta se le asocia con una especie de cura o sacerdote que ha sido ungido con el don de versar del mismo modo que un rey ha sido elegido por Dios, puesto que "escribir versos —asociado con inspiración misteriosa, iluminación divina, ritual de bardos— ha sido tradicionalmente una vocación sagrada" (Gilbert y Gubar, 536). En esta lógica, la mujer no puede ni ser cura ni ser ungida con las dotes de la poesía. De nuevo nos encontramos frente al razonamiento de imposibilidad, ahora ya no física —como en el caso de la metáfora pluma/pene— sino espiritual. La mujer no puede escribir porque su cuerpo no tiene el ímpetu sexual que requiere la literatura y la mujer no puede escribir porque la divinidad no le concede a su espíritu ser dueña de los dones.

Los versos se presentan entonces como una suerte de conjura mística que es incompatible con el ser y espíritu femeninos. Esto puede constatarse con las críticas hechas por los autores de la época hacia las poetas que, además, se extienden hasta el siglo XX —y en muchos casos hasta el siglo XXI—. En 1959, es decir, más de la mitad del siglo XX ya recorrida, James Reeves decía sobre los *Selected poems of Emily Dickinson* (1890) que "mujer poeta es una contradicción de términos" (en *La loca del* desván, 511). Como esta aseveración podría citar un amplio número más[16], pero valga decir que estas críticas eran constantes y evidencian uno de los tantos motivos por los

[16] Muchas de estas críticas pueden consultarse en la principal obra de referencia de este capítulo *La loca del desván* de Gilbert y Gubar, pero no es difícil encontrarlas de manera tanto explícita como implícita al leer tratados poéticos y literarios desde Aristóteles hasta la actualidad.

que las mujeres o bien no podían publicar sus versos o bien decidían no hacerlo o, en un caso aún más desalentador, se creían incapaces o indignas siquiera de escribirlos.

En Hispanoamérica tenemos también ejemplos de sobra en donde la crítica hacia las autoras —no ya hacia sus obras— se convierte en algo más cercano a un discurso de odio cimentado en estos mismos prejuicios patriarcales que en justa discusión sobre la obra de las autoras y sus logros o desatinos. Sara Beatriz Guardia, por ejemplo, hablando de las mujeres escritoras del XIX en Perú recuerda:

> existió una dosis de odio y de resentimiento contra las escritoras que con sus trabajos y libros habían dejado atrás a sus colegas. No hay otra manera de explicarse la conducta de Juan de Arona que frente al éxito de *Aves sin nido* intentó ridiculizar a Clorinda Matto de Turner llamándola 'tea Clorenda', 'marimacho', 'vieja', 'mula equetateva'" ("La escritura femenina en el Perú del siglo XIX, 18).

Esta cita podría unirse a un collage inmenso con notas del mismo talante. La mirada patriarcal en torno a la escritura femenina no solo busca desde un falso juicio racional los motivos por los que la mujer no debería de escribir sino que busca desprestigiar desde la más baja forma de enunciación y crítica burlesca.

b) Por otro lado, es importante reconocer el peso que podía tener el valor monetario asociado a la literatura, especialmente cuando hablamos de las mujeres. El siglo XIX presenta una serie de cambios que colocan a los países de Europa central en condiciones precarias, mismas que transforman a las distintas sociedades, ofreciendo

una nueva serie de valores para sus integrantes. En este sentido, poco a poco comienza a exigirse una inclusión más participativa de las mujeres en las actividades económicas de manera que puedan generar aportaciones a los hogares, y si bien no se impulsaba de forma particularmente entusiasta la lectoescritura del sector femenino, tampoco se desalentaba del todo, especialmente si esto implicaba que podrían obtener ganancias monetarias de su trabajo escritural. Lo mismo pasaba con las institutrices[17], por ejemplo; profesión dedicada también a la educación[18], el desarrollo de ideas y el pensamiento que, aunque no eran características que se premiaran ni priorizaran en una mujer, eran tolerables siempre que reportaran ganancias (*La loca del desván*, 536). Ahora bien, en tanto género, la novela suele vincularse con la idea de un bien de entretenimiento el cual, además, puede ser accesible para un público más o menos popular, según sea el caso, mientras que la poesía suele reservarse para la clase estudiosa, académica o burguesa, que es mucho menor cuantitativamente. De esta manera, la mujer que escribe novela puede ser "perdonada" pues está empleándose en algo que potencialmente reportará ganancias económicas para su familia y nación, mientras que la mujer poeta está moviéndose en un terreno reservado para los hombres altos de pensamiento y reflexión. De esto está consciente Laura Méndez de Cuenca, quien en su manual titulado *El hogar mexicano*

[17] Fue, como explica Sara Beatriz Guardia en "La escritura de la historia de las mujeres" hacia finales del siglo XIX que a la mujer se le permite incorporarse al sistema educativo, tanto en el rol de estudiantes como en el de maestras aunque, aclara, con limitaciones (12).

[18] A este respecto también refiere Gillian Sutherland: "At the end of the nineteenth century as at the beginning, there were only two occupations in which middle-class women could earn money and be confident that they need not thereby compromise their social status: writing and teaching. One could engage in either —or both— and remain a 'lady'" ("Women Writers and the Nineteenth century Marketplace", 1).

(1910) sostiene con atrevimiento —para la época— que las casas deberían de contar con un estudio o biblioteca para las señoritas, quienes podrían echar mano de la escritura para poder mantenerse incluso sin la compañía de un padre o un marido: "la escritura en ese caso representaba una profesión posible, en tanto el matrimonio era develado como una inversión no siempre redituable" (Chumacero, "Saberse escritora...", 218).

c) Mientras que el género narrativo durante el periodo realista y naturalista del XIX busca identificarse con la objetividad, el género lírico se inclina hacia la subjetividad. El autor de una novela rara vez es visto como personaje de su propia narrativa sino, cuando mucho, como un observador objetivo de una serie de eventos que edifica posteriormente a través de la prosa (Gilbert y Gubar, 536). Podemos pensar en autores como Balzac o Dickens, quienes postulan la importancia del novelista como observador de la realidad y sugieren que su papel debe permanecer lo más objetivo posible, como ocurriría con el quehacer científico. En la poesía, sin embargo, suele asociarse a la figura del yo empírico con el yo textual, de modo tal que una autora de poesía no podría nunca "desaparecer" detrás de las páginas de sus obras o pasar desapercibida a través de los diálogos de sus personajes como podría llegar a hacer una autora de novelas. Esa desaparición de la mujer, tan deseada por la sociedad no solo del XIX (Gilbert y Gubar, 539) sino también de las épocas precedentes, es más factible dándole lugar al participar de la creación novelística, mientras que parecería excesivo dotarle de permisión para *hacerse ver* a través del verso enunciando su propia condición a través del "yo".

A diferencia de la novela, que hacia mitades del siglo XIX tiende a tomar como base la naturaleza de las sociedades y lo observable de la vida, el poeta lírico "debe tener modelos estéticos, en cierto modo debe hablar el lenguaje esotérico de las formas literarias" (Gilbert y Gubar, 516); esto lo reconoce también Virginia Woolf, señalando que la novela en del XIX era considerada una ocupación menor —y que por esto mismo podía ser adecuada para la labor femenina—. De esta suerte, cualquier persona que aspire a ser poeta debe tener acceso a la lectura de los clásicos, al conocimiento homérico, a la versificación de la tradición. Y aunque parezca obvio, hay que decir que para acercarse al estudio de éstas es importante poder *leerlas*, lo que en muchos casos implica conocer el griego y el latín. Por supuesto, el estudio de estas materias no era algo que la sociedad tuviese por deseable para las señoritas y en su mayoría tendrían que hacerse de estas mágicas posesiones cognoscitivas a oscuras, escondidas y sigilosas.

No es novedoso decir que muchas de las mujeres que sí escribieron y publicaron poemas lo hacían con seudónimos[19] —como George Eliot, seudónimo de Mary Ann Evans en Inglaterra o Fernán Caballero, seudónimo de Cecilia Böhl de Faber en Suiza—. Publicar un poema como mujer significa o bien que lo que se escribía carecía de valor porque no se tenía el conocimiento de las fuentes clásicas e

[19] Autoras como George Eliot fueron públicamente mujeres, a pesar de sus disfraces, seudónimo y comportamientos, sin embargo se guiaban en el mundo con la plena consciencia de que su diferencia sexual las ponía en desventaja frente a sus pares varones, como lo dice Charlotte Brönte en una carta a George Henry Lawes: "I wish all reviewers believed 'Currer Bell' to be a man; they would be more just to him. You will, I know, keep measuring me by some standard of what you deem becoming to my sex; where I am not what you consider graceful you will condemn me" ("Charlotte Brontë and George Henry Lewes," *PMLA* 51, no. 2 (June 1, 1936): 527). Muchas de las autoras preferían vivir en el anonimato —o escondidas tras su nombre masculino— para ofrecerle a sus textos la oportunidad de ser tratados con justicia.

improvisaba su poesía, o bien que se tenía el conocimiento y automáticamente era desairada como miembro del género femenino —sin poder ser *digna* de adjuntarse al masculino—:

> La poeta que aprende a estimar debidamente a Homero no es tenida en cuenta o incluso recibe burlas, como, pongamos, las recibieron las *Bluestockings* del siglo XVIII. En segundo lugar, la poeta que no estudia a Homero —porque no se le permite— es despreciada. Y en tercer lugar, sin embargo, cualquier alternativa con la que la poeta trate de sustituir las «reglas de los antiguos» es sutilmente denigrada (Gilbert y Gubar, 517).

A las poetas les quedan pocas alternativas: publicar y reconocer que no leyeron a Homero y ser apedreadas por la crítica, reconocer que sí lo leyeron y ser desplazadas por la sociedad o publicar con seudónimos y buscar su suerte tras el nombre de un hombre. Evidentemente, no todos los casos son exactamente iguales. George Eliot —Mary Ann Evans— (1819 – 1880) tiene dos magníficos volúmenes de poesía y fue una poeta que gozó de importancia y reconocimiento en su tiempo —detrás de su seudónimo masculino—. De la escritura de esta poeta quiero hacer notar que, a pesar de haber sido conocida por plantear tema anticristianos y duras críticas a la sociedad y sus costumbres, en la mayoría de sus poemas nos encontramos con un sujeto lírico que parece buscar esconderse de la vista, que se niega a decir “yo soy” y revelarnos sus particularidades —y mucho menos su género—. Como ejemplo, “In a London Drawing Room” (1865):

The sky is cloudy, yellowed by the smoke.

For view there are the houses opposite

Cutting the sky with one long line of wall

Like solid fog: far as the eye can stretch

Monotony of surface & of form

Without a break to hang a guess upon.

No bird can make a shadow as it flies,

For all is shadow, as in ways o'erhung

By thickest canvass, where the golden rays

Are clothed in hemp. No figure lingering

Pauses to feed the hunger of the eye

Or rest a little on the lap of life.

All hurry on & look upon the ground,

Or glance unmarking at the passers by

The wheels are hurrying too, cabs, carriages

All closed, in multiplied identity.

The world seems one huge prison-house & court

Where men are punished at the slightest cost,

With lowest rate of colour, warmth & joy.

En versos ampliamente descriptivos, vemos una consistente queja ante lo que ahora llamamos Revolución Industrial, los escenarios grises que proporciona, la monotonía y, quizá más importante para este estudio, la sensación de encierro en el verso "The world seems one huge prisión-house & court". Gilbert y Gubar sostienen que durante el siglo XIX en las distintas autoras —ya fuesen narradoras o poetas— encontraremos la recurrencia de metáforas de encierro, de asfixia, de soledad. Este poema de Eliot es prueba de ello; si bien el sujeto lírico no se manifiesta de manera explícita enunciando "yo", sí aparece desdibujado en su manera de ver y describir al mundo: es un mundo hostil, oscuro, lúgubre y que se asemeja a una prisión. No puedo asegurar de ninguna manera que el sujeto lírico de un poema —así como no puedo asegurarlo del narrador de una novela— sea en todos los casos referencial a su autor o autora —y en gran medida trataré este tema a lo largo del desarrollo de esta tesis—, sin embargo sí llama la atención la constante repetición de estas ideas de encierro que bien pueden surgir de un sentimiento de época, pero bien pueden relacionarse, tal y como sostienen Gilbert y Gubar, precisamente con un sentir particularmente experimentado por las mujeres donde prima la asfixia frente a sus condiciones de vida y escritura.

Mientras que tenemos a autoras como Eliot que parecen querer esconder su identidad del todo, también tendremos autoras líricamente contestatarias que proclamen su condición femenina y, más aún, su total apoyo y admiración a la escritura de otras poetas. Cabe remarcar que estos casos son los menos y quizá uno de los más famosos sea el de Elizabeth Barret Browning (1806 – 1861) poeta romántica inglesa,

poseedora de una infancia privilegiada, que a los diez años ya conocía la historia de Grecia y Roma y leía a Shakespeare. Me parece importante hacer mención de esto para remarcar el importante componente de clase que rodea a muchas de las autoras más prolíficas y leídas durante el XIX —cuestión que ocurre además en todos los siglos y en todos los países—. Cito su poema "To George Sand: A Desire" (1844):

> Thou large-brained woman and large-hearted man,
>
> Self-called George Sand! whose soul, amid the lions
>
> Of thy tumultuous senses, moans defiance
>
> And answers roar for roar, as spirits can:
>
> I would some mild miraculous thunder ran
>
> Above the applauded circus, in appliance
>
> Of thine own nobler nature's strength and science,
>
> Drawing two pinions, white as wings of swan,
>
> From thy strong shoulders, to amaze the place
>
> With holier light! that thou to woman's claim
>
> And man's, mightst join beside the angel's grace
>
> Of a pure genius sanctified from blame
>
> Till child and maiden pressed to thine embrace
>
> To kiss upon thy lips a stainless fame.

A diferencia de Eliot, Browning plantea a un sujeto lírico a través de enunciar "I" (yo). Si bien el poema no gira en torno a la figura del sujeto lírico, lo hace en torno a su admiración y advocación a George Sand[20], lo que nos da indicio de las inclinaciones, valores y afiliaciones del sujeto lírico. Desde los dos primeros versos plantea cuestiones controversiales para la época: el retrato de un personaje que se autonombra y que es, a la vez, una mujer de gran cerebro y un hombre de gran corazón. Pensemos en lo que implica para Browning presentar ante los lectores decimonónicos la idea de que, en un solo cuerpo, en un solo sujeto quepan tanto la existencia femenina como la masculina, que sus principales cualidades (la inteligencia y la ternura) estén invertidas —para los cánones de la época (en el hombre la ternura, en la mujer la inteligencia)—. Y además que este personaje —que nosotras sabemos es una mujer existencial y un hombre de tinta— se bautice a sí mismo con un nombre elegido con libre albedrío y no respete la ley de heredar el nombre del padre. Pero también pensemos en que no es solo el retrato de esta controversial figura sino que la voz lírica —esa voz que esta vez no firma desde un seudónimo masculino— hace homenaje a ésta y muestra su total admiración ante aquella manera de responder "roar for roar" (rugido por rugido). Una vez más hago hincapié en el hecho de que no defiendo ni niego —por ahora— la idea de que voz lírica es equivalente a la noción de autor, pero sí reconozco una vez más que históricamente se han tenido como

[20] George Sand es el seudónimo de Aurore Lucile Dupin (1804 – 1876), novelista romántica y periodista francesa, famosa tanto por su talento en la escritura como por su personalidad poco convencional. Sand fue defensora de la equidad entre hombres y mujeres, así como de causas del pueblo. En su escritura y en su vida podemos encontrar numerosas veces el tratamiento de temas controversiales y la crítica a valores y cuestiones culturales con las que no concordaba. Para entrar en los círculos literarios, además de firmar con seudónimo, Sand se vestía de hombre y se comportaba como tal.

semejantes y que sin duda es relevante cuando hablamos de las aseveraciones de una mujer[21].

Por otro lado, tenemos a Emily Dickinson (1830 – 1866) ferviente admiradora de Elizabeth Barret Browning —es famosa la historia del cuadro de la poeta inglesa que colgaba en la habitación de Dickinson—. La norteamericana me parece un ejemplo sumamente interesante de la complejidad en la subjetividad del siglo XIX. Por un lado, no tiene problema en enunciar "yo" dentro de un texto lírico, sin embargo, de manera extratextual, defiende la idea de que el "yo" del poema es una "persona supuesta": "When I state myself, as the Representative of the Verse-it does not mean-me-but a supposed person[22]" (carta de Dickinson a Higginson, julio de 1862). Esta autora pareciera querer desaparecer de sus propios textos, así como sostiene Woolf que hacen las novelistas y que se espera de las mujeres del XIX y así como hizo a Dickinson al negarse a salir de la casa donde vivió recluida. Como ejemplo de esto, propongo el poema "*I'm Nobody, Who Are You*?" (1891).

I'm Nobody! Who are you?

Are you – Nobody – too?

---

[21] Así lo reconocen muchos autores, por ejemplo, Osorio de Ita en *Voces del XIX* donde al estudiar el poema "Al partir" de Gertrudis Gómez de Avellaneda afirma que: "el reconocimiento de Gómez de Avellaneda como precursora de la participación de las mujeres en las letras hispanoamericanas —su circunstancia de 'escritora' en el contexto decimonónico— modifica las posibilidades de toma de posición dentro de un panorama literario y cultural" (79). Es decir, en el marco del estudio de la enunciación, inclusive cuando el "yo" o sujeto lírico del poema tiende a desdibujarse, hay elementos que la anclan a su autora y que son indiscutibles. Gómez de Avellaneda, en el poema señalado, más allá de su yo de mujer, hace hincapié en la experiencia de la patria cubana, haciendo un claro vínculo entre la persona existencial y la subjetividad lirica del poema.

[22] "Cuando me declaro a mí misma como la Representante del Verso, esto no quiere decir —yo— sino una persona supuesta" (la traducción es mía).

Then there's a pair of us!

Don't tell! they'd advertise – you know!

How dreary – to be – Somebody!

How public – like a Frog –

To tell one's name – the livelong June –

To an admiring Bog!

Vemos aquí un procedimiento doble de negación de sí misma: por un lado, en la esfera extratextual, Dickinson afirma que aspira a la perfección al construir sus poemas (carta) y remarca que cuando enuncia "yo" en un poema no se refiere de ningún modo a sí misma sino a una subjetividad inventada, supuesta. En esta misma línea, su vida y relaciones ocurrieron, como es sabido, en mayor medida por correspondencia debido a la auto reclusión en su propio hogar, donde solo vestía de blanco. Finalmente, en el poema mismo el sujeto lírico exclama con alegría "¡Soy Nadie!" y enfatiza: "que terrible —ser— Alguien / qué público"; parece haber una concordancia entre la figura vivencial que aspira a la desaparición y el sujeto lírico que construye que reniega del nombre —y la existencia— propios.

¿Será esta negación del nombre propio parte del asumirse del lado de la máscara femenina impuesta por el patriarcado? ¿En el fondo la mujer que escribe se sigue considerando pecadora, indigna, antinatura? Si como Gilbert y Guber aseguran, pocas mujeres han logrado escapar por completo de las nociones extremas de una

mujer ángel o demonio, de la culpa[23] por su escritura propia, por sus inclinaciones literarias, si el mundo poético es realmente tan hostil como lo plantea Virginia Woolf, tendría sentido pensar que gran parte de la constante autonegación, de las metáforas de encierro y de la necesidad de inventar seudónimos como consecuencias lógicas.

1.2.3. La escritura de mujeres en Hispanoamérica durante el siglo XIX

Cada vez más, las investigaciones y estudios sobre la escritura de las mujeres en Hispanoamérica muestran que el siglo XIX fue un momento decisivo no solo para la toma de decisiones y cambios de índole social que acontecerían durante el siglo XX sino para el desarrollo de su escritura. El problema con la escritura de las mujeres durante el siglo XIX no es su inexistencia[24] aparente sino su "exclusión de la memoria cultural", como señala Infante Vargas (284). Así como ocurre con las mujeres

[23] Existen desde siglos anteriores numerosos poemas donde la mujer se disculpa —a veces de manera irónica, a veces con una sinceridad dolorosa — por su escritura. Ejemplo de esto es el poema del siglo XVII "The Apology" (The Poems of Anne, Countess of Winchilsea) de Anne Finch que versa:

> 'Tis true I write and tell me by what Rule / I am alone forbid to play the fool / To follow through the Groves a wand'ring Muse / And fain'd Idea's for my pleasures chuse / Why shou'd it in my Pen be held a fault / Whilst Mira paints her face, to paint a thought / Whilst Lamia to the manly Bumper flys / And borrow'd Spiritts sparkle in her Eyes / Why shou'd itt be in me a thing so vain / To heat with Poetry my colder Brain? / But I write ill and therefore shou'd forbear / Does Flavia cease now at her fortieth year / In ev'ry Place to lett that face be seen / Which all the Town rejected at fifteen / Each Woman has her weaknesse; mind indeed / Is still to write tho' hopelesse to succeed / Nor to the Men is this so easy found / Ev'n in most Works with which the Witts abound / (So weak are all since our first breach with Heav'n) / Ther's lesse to be Applauded than forgiven (13).

[24] Hasta hace unos años y en comparación a las que existieron, son poquísimas las mujeres que han sido recordadas por la historia, recopiladas en antologías o difundidas en publicaciones. Aunque los estudios de las mujeres del XIX cada vez tienen mayor auge y más historiadoras, literatas y antropólogas se dan durante el XXI a la tarea de recuperar, estudiar y volverlas centro de atención, durante mucho tiempo han pasado desapercibidas.

europeas, las hispanoamericanas se enfrentan a una sociedad patriarcal que durante un largo tiempo ha buscado invisibilizarlas tanto como sujetos sociales como productoras culturales. Sin embargo, los procesos históricos promovidos por la Ilustración como movimiento de emancipación en todo occidente impactan tanto directa como indirectamente en el movimiento de liberación de la mujer.

Estos procesos, aunque importantes, han sido lentos, además de desiguales. Cuando hablamos de la historia de las mujeres queda claro que no hay una historia sino muchas, atravesadas por condiciones económicas, de raza o de origen y es importante no olvidarnos de este factor pues "la casi total producción ideológica y política de las mujeres no blancas del siglo XIX y la primera mitad del XX no está inscrita en literatura alguna, pues eran formalmente analfabetas, aunque productoras de un pensamiento y una cultura que se transmitían y se transmiten por vía oral" (Francesca Gargallo, *Antología de pensamiento feminista,*[25] 12). La historia de las mujeres que he y seguiré repitiendo, *existe*, pocas veces queda registrada en los anales de la historia. Por un lado, la historia hegemónica se encarga de omitirla y por otro lado las mujeres en la mayoría de los casos no tenían más que la herramienta de la oralidad para transmitirla, lo que implica su irremediable pérdida a largo plazo. Es importante hacer la distinción entre la historia "de las mujeres" como una generalidad y la historia de las mujeres que encarnan vidas racializadas, colonizadas o con menos privilegios a los de las autoras hegemónicas; a pesar de todas las dificultades de

[25] En adelante "*Antología*...".

escritura y publicación que pudieron tener autoras como Dickinson (Nueva York) o Eliot (Londres), se ubicaban en una posición relativamente privilegiada en contraposición a las mujeres de que no comparten su posición social. El simple hecho de que a unas se les permitiera la educación, el acceso a los libros —aunque fueran seleccionados y limitados, aunque se les educara para que sirvieran como herramienta que instruiría a los niños—, el que tuvieran una posición económica cómoda —tan cómoda como podía ser la posición de una mujer— ya significa condiciones distintas tanto para desarrollarse como autoras como para brindarles la posibilidad de escribir y hacer más permanente su propia historia.

En ese sentido, para esta investigación ha sido mucho más sencillo localizar las correspondencias, diarios, memorias e historias de autoras, historiadoras y pensadoras blancas o de posición privilegiada que algún documento que constate la historia de las mujeres a las que Gargallo nombra como "no blancas". Sin embargo, existen trabajos inmensamente valiosos que se han dado a la tarea de investigar y recopilar las memorias de las mujeres que habían permanecido en el anonimato. Gargallo expone, por ejemplo, que "los actos de Baraúnda, esposa del líder garífuna Satuyé, una protofeminista negra e india, fueron legendarios para su pueblo pero la memoria de sus ideas y acciones anticolonialistas sólo se encuentra en algunas canciones que las mujeres garífunas cantan todavía en Honduras y Belice" (*Antología...,* 13). Igualmente ocurre con distintos procesos históricos en Paraguay, Colombia, El Salvador, Ecuador o Nicaragua durante el XIX. Durante la independencia de Argentina participaron cientos de mujeres, entre las que podemos mencionar a las

más reconocidas —no por ello más importantes que el resto—: Juana Azurduy, Macacha Güemes, Mariquita Sánchez de Thompson y María Remedios. En Perú surgen las llamadas "rabonas", grandes grupos de mujeres que se sumaban a los ejércitos masculinos; Flora Tristán da cuenta de ellas en *Peregrinaciones de una paria* (1946):

> Las rabonas están armadas. Cargan sobre mulas las marmitas, las tiendas y, en fin, todo el bagaje. Arrastran en su séquito a una multitud de niños (...) Cuando se piensa en que, además de llevar esta vida de penurias y peligros cumplen los deberes de la maternidad, se admira uno de que puedan resistir. (...) Es digno de notar que, mientras el indio prefiere matarse antes de ser soldado, las mujeres indígenas abrazan esta vida voluntariamente y soportan las fatigas y afrontan los peligros con un valor de que son incapaces los hombres de su raza (*Antología...,* 366 – 367).

La cantidad de rabonas, así como sus nombres son desconocidos pues, como en tantos otros casos de mujeres hispanoamericanas, la historia oficial las ha olvidado.

En México esto ocurre incluso ya en el siglo XX; puedo recordar aquí la historia de las mujeres de la revolución mexicana, quienes no cumplieron únicamente el papel de Adelitas, como se cuenta en la historia oficial, sino que fueron soldadas, soldaderas, coronelas y generalas[26] haciéndose de las armas primero vestidas de

[26] También existe el caso de Amelia Robles, luego considerado por mucho como el primer hombre transgénero al crearse la identidad de Amelio Robles para fungir como coronel zapatista. Lo mismo ocurre

hombres y luego muchas luchando con faldas y pantalones (Gargallo, *Antología...,* 13); muchos de sus nombres se conservan[27], sin embargo muy pocas veces, por no decir ninguna, los vemos en los libros de texto de historia. Además de ser parte de estos procesos sociales, y al igual que vimos anteriormente en el espacio europeo, en los países de Hispanoamérica "El pensamiento ilustrado hizo hincapié en la importancia de la educación para la mujer. Pero este interés incidía en la importancia de su papel en la familia, especialmente como madre, es decir, como educadora de los hijos y transmisora de una serie de valores" (Lergo Martín, 160), y la introducción de más mujeres —las que sí tendrían acceso— a las letras en gran medida se debe a este nuevo modelo de educación que no es ya la conventual sino una donde también se le forma para la vida pública —o tan pública como se le permite en aquel momento— y para que sea quien pueda encargarse de los primeros pasos de sus hijos en el mundo intelectual. No está de más recordar que las escuelas de señoritas no eran iguales a las de los hombres: ellas tenían "labores de cocina, dibujo, poesía, urbanidad y un poco de historia y literatura" (Lergo Martín, 162). Me parece sumamente importante recalcar que este avance en pos de los derechos educativos de la mujer, desde su concepción, las sigue posicionando en el papel de cuidadoras; comprender esto

con Petra Herrera, quien bajo el nombre de Pedro Herrera se convierte en general villista y forma su propio ejército con más de cuatrocientos al mando (Olivares, Myriam. *Seminario: Historia del feminismo en México*).

[27] Tanto estos nombres como los de muchas otras mujeres que participaron de batallas y revoluciones de Hispanoamérica pueden consultarse en el Tomo I de la *Antología del pensamiento feminista nuestroamericano* de Francesca Gargallo.

puede ayudarnos a entender el paulatino desarrollo de los temas que aparecerán en sus escrituras.

Pero la producción escrita de las mujeres hispanoamericanas del XIX no persigue solamente fines literarios sino también de memoria y autobiográficos. Un claro ejemplo es el de Flora Tristán (Perú, 1803), nacida de madre francesa y padre peruano adinerado, huérfana de padre desde temprana edad, ella y su madre quedan desamparadas ya que, por falta de papeles oficiales, no hay manera de que se compruebe el matrimonio de la madre y, por ende, la parte económica que le corresponde a ella y a Tristán. Al cabo de los años, termina casada —por designio de su madre— con un abusador del que logró escapar —no sin una serie de infortunios e injusticias—; más tarde viaja a Bilbao para intentar localizar los documentos que comprobaban el matrimonio de sus padres, pero debido a la guerra con Francia, fracasa en el intento; entonces decide volver a Perú para exigir la herencia que le corresponde, pero tampoco tiene éxito en esta empresa. Tristán escribe el texto que ya he citado *Peregrinaciones de una paria,* que surge "de esta experiencia y su actitud combativa ante la vida" (Lergo Martín, 164).

Tristán dedica gran parte de su vida a la lucha por derechos civiles y de la mujer y, a su vez, una buena parte de sus empeños se vuelcan en la escritura de textos en los que manifiesta sus ideas liberales, como *La emancipación de la mujer* (1845) o *La unión obrera* (1843). Es importante hacer mención de que estas publicaciones no fueron necesariamente bien recibidas por todo el público. Para la clase dominante un libro crítico y cortante como *Peregrinaciones de una paria* era inconcebible e inaceptable,

por lo que fue quemado en plazas públicas y Flora Tristán tuvo que dejar el país. El ejemplo de esta autora pone de relieve la estrecha relación que existe entre los movimientos sociales y la escritura de las mujeres. Rara vez nos encontraremos a lo largo de este siglo a una mujer que escriba y que no se haya preocupado simultáneamente por la condiciones tanto de su género como de su pueblo; esto no quiere decir que todas las temáticas estén vinculadas directa o abiertamente con las problemáticas políticas y sociales, pero muy seguramente sus figuras públicas de un modo más o menos explícito, se encontrarán unidas a las ideas de emancipación y lucha.

También en Perú y hacia finales de siglo, la mujer se integra[28] a la vida intelectual y cultural: "ello se debió, en alguna medida, a la inversión económica que hicieron estas escritoras (...). Sostuvieron materialmente periódicos y revistas, fundaron imprentas, mantuvieron las veladas de escritores, músicos y artistas de la época" (Maritza Villavicencio en Lergo Martín, 166). De nuevo parece importante recalcar el valor que la posición social y económica juega en la fortuna de las mujeres que tendrán la posibilidad de participar —o incluso promover— la literatura.

De esta forma, en el espacio hispanoamericano, la escritura literaria de mujeres comienza a aparecer de manera pública en gran medida a través de revistas, diarios de modas, de cocina y de todo aquello que, dentro de la estructura patriarcal, se

[28] Además, aparecen las primeras publicaciones periódicas y revisas dirigidas y escritas por mujeres: *Álbum*, en 1874 y *La Alborada*, en 1875. Estas revistas no trataban temas sociopolíticos, sino que volcaban sus esfuerzos hacia lo literario, además de incluir los llamados "temas femeninos", como recetas y consejos de cocina y de belleza (Lergo, Martín, 166 – 167).

correspondiera con lo femenino. Cabe resaltar que estas publicaciones eran dirigidas principalmente a las integrantes de las élites y no eran accesibles para cualquiera: desde el analfabetismo, el tiempo libre y la capacidad de adquirirlas, quienes, en principio tendrían la oportunidad de adentrarse en el mundo de la cultura que se ofrecía para los ojos femeninos serían las mujeres adineradas[29]. Un ejemplo de este tipo de publicaciones es *El periódico de las señoras*. Dirigido "expresamente para el sexo femenino", surge en México en 1896 y consistía en una serie de folletos que se distribuían por suscripción semanal y que incluían cuentos, poemas, fragmentos novelísticos por entregas, así como "notas diversas" con recetas de cocina, trucos para el orden doméstico y la limpieza, el cuidados de los hijos y maridos y sobre cultura, política y sociedad.

> Por lo general, las revistas de las mujeres de las elites apelaban a la elegancia, a la capacidad de aprendizaje y la cultura, al nacionalismo de las mujeres (...), introducían a señoras y señoritas al ámbito de la literatura, que se convirtió en una presencia constante en los espacios de convivencia femenina, como el bordado y la costura, y pronto las empujaron hacia una sociabilidad determinada por la lectura y la escritura (Gargallo, Tomo I, 24).

De esta forma, una de las maneras en que la lectoescritura se convierte en parte fundamental de las mujeres —al menos de cierta clase social— viene dada por la moda

[29] Aunque hable en pasado, es cierto que esta división económica en cuanto al acceso de la lectura y escritura, aunque quizás en menor medida, sigue existiendo en nuestros días.

que se impone a partir de determinadas publicaciones que serían parte fundamental de su convivencia y estatus social. El periódico con que ejempifico sirve no solo para identificar las formas de socialización de la literatura particularmente dirigida a mujeres sino para encontrar con los intereses de la primera publicación mexicana dirigida por una mujer —aunque en la editorial con frecuencia se destaca que 'importantes autores' masculinos participan en ella—. Y, en efecto, *El Periódico de las Señoras* busca orientar a las señoras mexicanas y a sus hijas en los ámbitos sociales, culturales y políticos que les eran negados hasta el momento, como podemos ver en la editorial del 8 de mayo de 1986:

> No hay una sola publicación mexicana dedicada exclusivamente al sexo débil ni menos que se ocupe de llevar al seno de las familias, al sagrado del hogar, el contingente de Ilustración y sana moral que tanto ayudan á las madres en su obra espinosa de guiar á la inexperta juventud femenina (...). buscamos también para sí el apoyo de nuestro sexo, que nos comprenderá perfectamente, y á quien serviremos con cuanta lealtad y eficacia nos sea posible .
>
> 'El Periódico de las Señoras' procura ser útil, instructivo y recreativo; cuidará con invariable honradez que sus escritos estén sugetos (sic) á la más exigente moral sin descender á la hipocresía ni al fanatismo religioso; de modo que, escrito para el sexo femenino exclusivamente, no deben temer las madres de familia que sus hijas lo

> lean sino antes bien confiamos en que con gusto lo recibirán y pondrán en sus manos. (*El Periódico de las Señoras*, 1896, mes 5, día 8).

Si bien gran parte de las publicaciones de *El periódico de las Señoras* se inscriben dentro de lo hegemónicamente denominado como "femenino" y reproducen las ideas del rol normativo de la mujer, también podemos reconocer en su existencia un valor incuestionable, y es la respuesta que da a la necesidad de que existan lecturas dirigidas —y escritas en gran medida— desde las mujeres y hacia las mujeres, en un interés que no podemos llamar feminista pero que sin duda se acerca ya a lo que entendemos por "sororo"[30]. Pensando en educar a las mujeres tanto en temas de política como de la vida social, en ayudarlas a resolver sus problemas domésticos y acercarlas a textos literarios de todos los géneros, esta publicación, junto con muchas otras en el continente, aparece como la promesa de un cambio para la situación escritural y social de las mujeres de toda Nuestra América.

El ejemplo anterior sirve para mostrar una de las tantas posturas que, a finales del siglo XIX e inicios del XX, lucharon por la emancipación de las mujeres. Éstas fueron ampliamente variadas y en muchos casos han aparecido incluso con un discurso contradictorio. Dice Francesca Gargallo (*Antología...,* 29) que "Lucila Gamero

[30] La misma editorial hace explícita su intención de servir como compañía de las madres de familia, señoras y señoritas, para quienes no existían publicaciones de las cuales fueran el principal destinatario. Aquí hago uso de la palabra sororidad en un sentido no académico, sino en el relativo al que se utilizaba durante los años 70 en Estados Unidos como sinónimo de *sisterhood* o hermandad y que traduce más tarde Marcela Lagarde como sororidad. "En los años 70, feministas de Estados Unidos acostumbraban a firmar sus cartas con una expresión: «*In sisterhood*». Años después, la antropóloga mexicana Marcela Lagarde la tradujo al castellano como *sororidad*, del latín *soror*, que quiere decir *hermana*. La sororidad es hermandad entre mujeres, el equivalente femenino de la fraternidad" ("De Blanca Nieves a Marcela Lagarde", Carmona, 2018).

de Medina —quien afirmaba 'conste que soy feminista y que he trabajado y seguiré trabajando porque la mujer goce de iguales derechos civiles que el hombre'— aconsejaba a las mujeres 'no salirse nunca de la debida compostura inherente a su sexo' pues debía tener como objetivo en la vida 'el mantenimiento de un hogar honesto, armónico y hasta donde sea posible feliz'". Este tipo de actitudes, similar en muchos sentidos a la que vemos en *El periódico de las Señoras,* eran una constante en mujeres tanto declaradamente feministas como las que rehuían del título pero que estaban en pro de la emancipación de la mujer.

Con antelación mencioné lo complicado que resultaba pensar en el siglo XIX una mujer que lograra salir mentalmente tanto como empíricamente de los moldes e imposiciones formados por las preconcepciones patriarcales de lo que es una mujer; cuando hablamos del siglo XX en Hispanoamérica vemos que las dificultades siguen planteándose como un reto importante, dando lugar en más de una ocasión a discursos antitéticos.

> Posturas como éstas implicaron para las feministas de la segunda mitad del siglo XX abiertas contradicciones con la idea de igualdad y, aún más, con la de liberación, pero eran una constante entre las mujeres de izquierda, como Visitación Padilla, y entre las católicas, como Lucila Gamero y Paca Navas de Miralda, de la primera mitad del siglo. Ambas posiciones, además, convivían con utopías feministas radicales de no asimilación a la política masculina y de reivindicación de la propia positiva diferencia con los hombres" (Gargallo, *Antología...,* 30).

Y de esta manera nos encontramos con una multiplicidad de publicaciones, revistas, obras y discursos de mujeres que, si bien puedan parecernos contradictorios, serán puntas de lanza para todo un movimiento en ciernes de emancipación de la mujer.

1.3. La escritura de las mujeres hispanoamericanas en el siglo XX

> "En menos de un siglo se concretó una transformación de la historia y de la literatura: las mujeres hoy se reconocen en una lengua nueva que las escritoras, balbuceando, les organizaron".
>
> (Gargallo, "La literatura como espacio de reflexión protofeminista", 101)

Algo que llama enormemente mi atención es que la mayoría de los textos que historian la literatura escrita por mujeres durante el siglo XX, inician con frases similares a "a mediados del siglo XX...". Parece que el recuento de nuestro quehacer literario no puede dividirse separando por un lado siglo XIX y por otro siglo XX. Esto es válido para cualquier corriente literaria, para cualquier movimiento social, no es nada nuevo lo relativo del tiempo al segmentar períodos históricos y no es mi intención profundizar ahora en un tema tan amplio. Sin embargo, sí me permito detenerme un momento en este punto porque me es necesario establecer que, si tantos estudios han determinado retomar la escritura de las mujeres del siglo XX a partir de la segunda mitad, es porque, evidentemente,

hay una serie de factores tanto sociales como estéticos que impactarán en su producción. El siglo XIX y los primeros años del siglo XX comparten numerosas similitudes en cuanto a la escritura de las mujeres. La lucha está centrada, principalmente, en buscar una libertad más allá del papel, anclada en los roles políticos y jurídicos del género femenino. Sin embargo, hay también particularidades en la actuación social que juegan las mujeres y feministas:

> Es plausible afirmar que en toda Nuestra América, la lucha por los derechos civiles y legales de las mujeres en las décadas de 1910 a 1940 adquirió matices más pragmáticos que en el siglo XIX: dar respuesta a los ataques antifeministas de los hombres que se asustaban por sus ideas, intentar la reforma de los códigos civiles en pos de una superación de la subordinación legal de las mujeres al padre o al esposo y obtener la igualdad civil con los hombres, cuando no la fundación de partidos abiertamente feministas (...) (Gargallo, *Antología...*, 29)

En este sentido, la atención no está centrada en su totalidad en la elaboraciones de planes estéticos con fines específicos para el ámbito artístico sino en la toma de lugares en las calles, en la ideología política, en cambios tangibles dentro de la sociedad civil. Las mujeres de inicios de siglo XX, tanto en Europa como América, se encuentran en una lucha feroz por la adquisición de los derechos negados durante siglos, que finalmente tendrá como mayor victoria el derecho al sufragio. Sin embargo, de nuevo, habrá particularidades específicas para las mujeres hispanoamericanas.

Julieta Kirkwood, citada por Gargallo, afirma que la lucha feminista de las mujeres de Hispanoamérica fue mucho menos radical que la de las mujeres europeas. Los modos de manifestación, reclamo y lucha son distintos a los de las sufragistas británicas o francesas. Gargallo, sin embargo, reconoce que las diferencias de estos feminismos no solo tienen que ver con la radicalidad europea sino con las particularidades de América Central: las mujeres de estos últimos espacios están al mismo tiempo en numerosos campos de batalla. Las luchas liberales y socialistas de los distintos países que integran a Hispanoamérica también fueron libradas por mujeres y éstas no están absolutamente excluidas —o autoexcluidas— de la política masculina como sí ocurre en el territorio europeo, sino que se conciben a sí mismas "como 'complementarios' en su lucha por la liberación nacional y las reivindicaciones feministas" (*Antología...,* 31)[31]. Y, más aún, en sus numerosas reflexiones las mujeres se leen históricamente como seres sociales que marcan la diferencia en el cambio social y reconocen que su papel, a pesar del borrado sistemático que ha sufrido, ha sido indispensable para librar numerosas batallas en todas las áreas humanas. En 1910, la Dra. Ernestina A. López, durante el Discurso inaugural del Primer Congreso Femenino Internacional de la República Argentina, sostiene un reconocimiento al trabajo y desempeño de la mujer en los procesos históricos:

> Cuando el cristianismo, oponiendo su doctrina de benevolencia y perdón, a la crueldad y a la injusticia del fuerte, levantó contra sí el furor de los

[31] De esta manera, no es posible aislar la lucha feminista como una que ocurriera de manera individual: la interseccionalidad es importante no solo para reconocer las diferencias entre mujeres como individuos, sino entre los procesos históricos que permean sus subjetividades.

> grandes, la mujer es quien con sus emperatrices lo difunden en los Estados que gobiernan y con sus mártires eleva sobre la materialidad grosera de las creencias populares, la purísima idealidad de su credo. (...)
>
> Cuando para sacudir la angustia de la tiranía, ante la cual el individuo representa tan poco, en Europa entera se levanta un grito de protesta contra el antiguo régimen, la mujer no vacila en ofrecer su seguridad, su patrimonio y hasta su vida por el rescate de los derechos del hombre, hollados y desconocidos (18 de mayo de 1910. en *Antología...,* 359*)*.

Este reconocimiento de la propia historia es importante porque la mujer se mira simultáneamente a través del tiempo con la conciencia del valor que su existencia ha aportado a la humanidad, con la valoración de la lucha por los derechos propios, porque sabe que, a pesar de su incorporación y participación en el devenir de la humanidad, siempre ha habido un poder patriarcal que la ha reducido a un objeto o en el mejor de los casos un sujeto servil. Pero también porque entre toda esta lucidez, es inevitable percatarse de que la valoración de la mujer en gran medida está dada por la eficacia con que sirve a los hombres y la sociedad que ellos han inventado:

> Nadie puede negar que la mujer ha intervenido siempre y de una manera activa y apasionada, en todos aquellos movimientos de un altruismo más grande y trascendental que en épocas dadas sacudieron al mundo y cambiaron radicalmente la condición de los hombres (López, 360).

No se hace aquí uso de la palabra “hombre” en el sentido general con el que la Real Academia de la Lengua insiste en englobar a toda la humanidad, aquí se habla de hombre como el género masculino de nuestra especie. Una y otra vez leeremos que nuestro valor existe porque somos útiles a la patria, a la familia, a la guerra, a la religión: todas instancias creadas y reguladas por el poder patriarcal. Aunque ya hay atisbos luminosos en su camino, no será sino hasta varias décadas después que la mujer defenderá el definirse sujeta completa y valiosa porque *existe*. No necesariamente por su utilidad para una sociedad, no justificando su existencia con sus múltiples virtudes sino reconociendo que es dueña de un cuerpo que, sin importar sus adscripciones políticas, religiosas o sexuales, es, existe, desea y con todo lo que su ser implica, exige derechos y libertades humanas.

Sin embargo, después de esta etapa vital en la que las voces de las mujeres suenan cada vez más de manera pública y se posicionan en lugares visibles de la sociedad, ocurre un momento que Francesca Gargallo denomina de adormecimiento: “Los veinte años que corrieron de finales de los 40 hasta 1968 fueron “años perdidos” o “años dormidos” para el movimiento feminista y el feminismo teórico en Nuestra América” (*Antología...,*34) debido a que ya no era necesario el sufragismo, las élites dirigieron su mirada, siguiendo las pautas europeas a la educación de las jóvenes en lo doméstico, la política se redirigió hacia el conservadurismo y “las mujeres de los sectores populares se replegaron bajo la represión de sus movimientos” (*Antología...,* 34). Mientras que el ambiente político del feminismo se encuentra dormido desde finales de los 40 hasta los años 70, es en el mundo de las letras donde la cultura estuvo

viva y manifestando los sentires, inconformidades y necesidades de las mujeres hispanoamericanas[32].

Durante el siglo XX, como explica Lilia Granillo (*La escritura de la historia como gestión de la identidad: perspectiva de género,* 42) existieron tres momentos principales de procesos para las mujeres. 1) En las primeras décadas los esfuerzos se concentraron en una exigencia de poder político, principalmente por parte de las sufragistas. 2) Una vez asegurado el derecho al voto en la mayoría de los países, las feministas iniciaron la búsqueda de las libertades corporales y emancipación del cuerpo propio, proponiendo y exigiendo métodos de planificación familiar, educación sexual y el derecho a una sexualidad libre. Finalmente, 3) los esfuerzos se extienden hacia la academia precisamente con las profesionistas que se dedican a estudiar, escribir y reescribir la historia propia desde la perspectiva femenina.

No puedo obviar que estas etapas influyen directamente en la escritura (o incluso en la no escritura) de las mujeres. Durante la primera mitad del siglo XX los procesos por los que atraviesan son similares a los del XIX: la búsqueda de una emancipación que inicia con derechos legales. Si bien durante este período existe una cantidad importante de escritura de mujeres, será hasta la segunda mitad cuando los

[32] Gargallo lo explica de la siguiente manera: "escritoras como María Luisa Bombal y Carmen Lyra, en la década de los 40, y con mayor fuerza de Inés Arredondo, Teresa de la Parra, Rosario Castellanos, Elena Garro, Alba Lucía Ángel, Marta Traba, en los años cincuenta, sesenta y setenta, y todavía Marvel Moreno, María Luisa Puga, Elena Poniatowska y Rosario Ferré en las décadas de 1980 y 1990, reinventaron la narrativa al otorgar interés a lo cotidiano, lo semi-inmóvil, las rebeliones ocultas, las solidaridades interclasistas que rompen con los estamentos sociales del patriarcado (cuando son nanas, pobres, indígenas, sirvientas, negras, parias las que entran al relato en plan de igualdad representativa y de solidaridad o competencia entre miembros del género femenino)". (*Antología...,* 34).

esfuerzos de las mujeres puedan dedicarse con mayor énfasis o relativa libertad en la escritura: "A mediados del siglo XX las escritoras latinoamericanas empezaron a manifestar masivamente que su escritura estaba determinada por su cuerpo y por el lugar que éste tenía en las historias familiar nacional y continental" ("La literatura como espacio de reflexión protofeminista", Gargallo, 97). Será en este momento cuando comience la búsqueda no solo de la libertad de escritura sino de la configuración de lo que como hipótesis podemos sostener es una voz propia con experiencias específicas, no ya las tomadas y aprendidas del patriarcado[33] y su lenguaje sino una que refleje el orden de la experiencia femenina. Sin embargo, la intensa búsqueda no implica un hallazgo inmediato —me atrevo a decir que en el siglo XXI un gran número de escritoras siguen en esta búsqueda—.

Es al finalizar la década de 1970 que se incrementa la producción de textos escritos por mujeres, muchos de los cuales además buscan con especial esfuerzo reflexionar y enunciar desde un discurso propio a la mujer a través de una

[33] Cuando hablo de patriarcado, lo hago desde una mirada feminista que se hermana con las ideas dea autoras como Julia Kristeva y Luce Irigaray donde la noción de "la ley del padre" es fundamental. Desde una perspectiva feminista, la ley del padre, formulada en el marco del psicoanálisis lacaniano como principio estructurante del orden simbólico, constituye la base discursiva del patriarcado como régimen de poder y de significación. Este orden, sostenido por la primacía del significante fálico, organiza el lenguaje, la cultura y la subjetividad desde una lógica de exclusión de lo femenino, en tanto lo femenino queda relegado al ámbito de lo pre-simbólico o de lo indecible. En este sentido, Julia Kristeva observa que "la función paterna instituye el orden del sentido al precio de la expulsión de lo semiótico, territorio de la madre" (Revolution in Poetic Language 110), lo que implica que la inscripción de la mujer en el lenguaje se da siempre desde una posición marginal o dislocada respecto de la norma simbólica. Del mismo modo, Luce Irigaray denuncia la falsa universalidad del sujeto masculino al afirmar que "la ley del padre es la ley de un único sexo" (Speculum of the Other Woman 85), subrayando así que el patriarcado no sólo regula las estructuras sociales, sino también las estructuras del deseo y del discurso. Ambas autoras, desde distintas miradas, revelan que la ley del padre no es simplemente una metáfora psicoanalítica, sino el mecanismo a través del cual el patriarcado se perpetúa en el inconsciente, instituyendo una economía simbólica que invisibiliza y silencia la diferencia sexual femenina.

diversificación de forma y fondo cada vez más notorias. Una vez más el feminismo como movimiento adquiere un peso importante y se vuelve a conformar como un "proyecto que se oponía al autoritarismo en la vida cotidiana y en la vida política y que reivindicaba una identidad femenina no mediatizada por los controles patriarcales" (Gargallo, *Antología...,* 36). Los temas que históricamente habían sido considerados para la escritura de las mujeres, poco a poco se reelaboran. Esa postura de la mujer que solo puede ser ángel o demonio, pura o loca, poco a poco se desdibuja. El mito de la mujer que ha impuesto el patriarcado comienza a tambalearse. En algunos poemas, se retoman los temas considerados femeninos desde la heteronorma, como la maternidad, el hogar, el matrimonio. No obstante, hay una consciencia nueva —o quizá no necesariamente nueva, pero que ahora logra, por fin, enunciarse—.

Como ejemplo de lo anterior, Alicia V. Ramírez Olivares en "La maternidad en Gabriela Mistral y Rosario Castellanos" estudia los poemas "Hablemos de Gabriel" (1972), de Rosario Castellanos y "Meciendo" de Gabriela Mistral (1924), donde el tema de la maternidad parece salir de su lugar sagrado y obligatorio.

"Hablemos de Gabriel" es un poema de Castellanos que ha desatado diversas polémicas[34] por ese contenido que se niega a acoplarse a uno solo de los escenarios permitidos para la mujer: la madre abnegada o la fulana desvergonzada:

---

[34] Existe, por ejemplo, la entrevista que lleva por título "Sentir un dictado" (La Jornada, 2007) realizada por Octavio Avendaño Trujillo a Enriqueta Ochoa y que en los últimos años se ha vuelto viral en redes sociales pues Ochoa tacha de "vanidosa" a Castellanos, no solo por su forma existencial de ser sino por la relación que tiene con su hijo Gabriel y que se manifiesta en el poema. Al respecto, Ochoa declara duramente:

> Rosario era mala. Toda la gente la conoció como la mujer más inteligente, intelectual, muy buena, y es la gran mentira. Es la gran mentira. Ni a su hijo lo amó, no fue capaz de dejar,

Como todos los huéspedes mi hijo me estorbaba

ocupando un lugar que era mi lugar,

existiendo a deshora,

haciéndome partir en dos cada bocado.

Fea, enferma, aburrida,

lo sentía crecer a mis expensas,

robarle su color a mi sangre, añadir

un peso y un volumen clandestinos

a mi modo de estar sobre la tierra.

Su cuerpo me pidió nacer, cederle el paso,

darle un sitio en el mundo,

---

ni siquiera, su vanidad por vivir más cerca de su hijo. Fue una mujer detestable. Ella quería la inmortalidad, quería para ella todo lo mejor de la tierra, pero sobre todo, ser el único lugar, el más alto posible. Pero le llegó un accidente y se ahogó.

En esta entrevista, más adelante Ochoa denuncia el ahogamiento del hijo de Castellanos como un castigo divino por la vanidad de la autora chiapaneca, por atreverse a hablar de la incomodidad de su cuerpo embarazado y, peor aún, por querer asemejar su intelectualidad a la de Octavio Paz: "Rosario se creció, se sintió que tenía que ser Octavio Paz". Con esto quiero remarcar cómo de indeleble son las marcas del deber de una mujer. Está bien ser escritora, una mística, como Ochoa, quien además sostiene que si a una le "toca" ser poeta "viene a sufrir horriblemente para responder a lo más alto"; empero no es prudente desear la fama, la "vanidad", buscar lo mismo que, por ejemplo, le sería natural conseguir a un autor masculino como Paz.

la provisión de tiempo necesaria a su historia.

Consentí. Y por la herida en que partió, por esa

hemorragia de su desprendimiento

se fue también lo último que tuve

de soledad, de yo mirando tras de un vidrio.

Quedé abierta, ofrecida

a las visitaciones, al viento, a la presencia (Castellanos, 1972).

Por un lado, Ramírez explica como "la poeta mexicana rechaza y cuestiona el papel de la mujer ante la maternidad. Para la autora la maternidad es un estado que empaña el papel de la mujer como tal, reduciendo su presencia a una simple función biológica" (86); la maternidad no enunciada como la bendición obligatoria que completa la existencia de mujer, sino por el contrario como aquello que la desplaza de sí misma, de su deseo, de su cuerpo. Por otro lado "Gabriela Mistral en "Meciendo" envidia la fertilidad de la naturaleza y la interrelación erótica que se da en este proceso" (86), donde varias décadas antes de Rosario Castellanos y la generación de escritoras que estaremos estudiando, Mistral ya está deconstruyendo la imagen de la mujer madre, de la maternidad que completa el sino femenino y la sexualidad de la mujer con el fin único de la concepción: el deseo, el erotismo y también la impotencia

ante la infertilidad, castigo divino. Pero la escritura femenina no recae en hablar de la maternidad per sé, sino en el modo de hacerlo, en el deseo de hacer uso de una voz para expresar, para enunciar, para existir. En palabras de Ramírez "el fluir de la escritura, el simple hecho de hacerse escuchar la voz, es una forma de reafirmación femenina" (87), esta escritura de la que hablamos entonces tendrá numerosos temas, algunos enmarcados en los temas hegemónicos, sin embargo prevalecerá ese fluir de la escritura, ese deseo de enunciar desde sí, esa conciencia, finalmente, de tener una voz propia.

1.3.1. La bisexualidad cultural como factor determinante para la poesía de las mujeres de medio siglo

En *Las ideas feministas latinoamericanas,* Francesca Gargallo sostiene que las mujeres de la segunda mitad del siglo XX, especialmente las que publican a partir de 1960, se encontraban en una situación con complejidades nuevas y muy particulares. Por un lado, las diversas luchas políticas y sociales les han abierto las puertas al mundo público, pero también las han empujado a una consciencia cada vez más inminente sobre su propia condición y papel en la sociedad, una condición que es difícil ignorar. Una gran parte de las escritoras de ese momento han tenido oportunidad de ejercer su derecho —derecho que en realidad para muchas es un privilegio— a la educación formal, permitiéndoles formas de aprendizaje fuera de las autodidactas y a escondidas, es decir, lo modos de estudio que fuesen décadas antes la única posibilidad para la mayoría. Sin embargo, este acceso tan anhelado de

acceder a los círculos literarios, a la educación, incluso a las bibliotecas como deseaba Virginia Woolf, trae consigo un conflicto imprevisto pero de suma importancia para las escritoras. El conocimiento casi entero de las formas, temas, corrientes y posibilidades literarias al que se enfrentan será el dado por la tradición patriarcal. La visión de la mujer, como he establecido en apartados anteriores, está planteada desde la mirada del otro, y en la mayoría de los casos vinculada con los valores de la subalternidad oscura, pasiva, objetivada. En el ámbito de los círculos literarios, son los hombres quienes validan o invalidan la escritura de una mujer. En los concursos literarios son los valores patriarcales los premiados. Los maestros y talleristas son ellos. Y los editores, directores de revistas y publicaciones son, en su mayoría, también hombres. Será frente a este escenario que las mujeres dedicadas a la escritura y en general a las artes y la cultura se enfrentarán a un período que Gargallo denomina de "bisexualidad cultural", que me resultará fundamental para entender los modos de escritura a partir de los años sesenta y que proviene de las ideas centrales del pensamiento de Cixous.

Cuando Hélène Cixous escribe *La joven nacida*, nos invita a verla atravesar el proceso de una mujer que no encuentra referentes literarios con los que vincular a su propia figura. Lee todo lo que cae en sus manos, desde la Biblia y las mitologías clásicas hasta la literatura contemporánea. Y en sus lecturas los héroes siempre son ellos. Las mujeres, cuando protagonistas, o tienen valores puramente masculinos o son monstruos, o son monstruos porque como mujeres tienen la osadía de actuar como

hombres. Rescato un fragmento de su obra que me parece sumamente significativo para ilustrar el dilema.

> En efecto, en los tiempos homéricos fui Aquiles. Sé por qué. Yo era el antirrey. Y la pasión. Tenía cóleras que complicaban la Historia (...). Pero, a veces, tuve vergüenza: temía ser Ulises (...). Ya no puedo identificare, simplemente, directamente con Sansón, vivir en mis personas supremas. Mi cuerpo ya no sirve inocentemente a mis deseos. Soy una mujer (...). ¿Dónde me meto? ¿Quién puedo ser? ¿Quién, en la larga de ilación de su infortunio, abundancia de la mujer siempre recompensada por el abandono? Reiniciando cada vez de una manera menos violenta la historia de Medea, repitiendo cada vez más tierna tristemente el don, el impulso, la pasión, la alienación, el descubrimiento fulgurante de lo peor (Cixous, 28 – 31).

Como ya he explorado en apartados anteriores, la historia —ya sea la que se concentra en narrar el devenir de la humanidad, ya sea la literaria— ha enfocado sus esfuerzos en un recuento parcial donde la mujer apenas y tiene cabida. La mujer del siglo XX que busca contar su propia historia solo tiene el patrón del patriarcado para comenzar a trazar su entendimiento propio del mundo. Las múltiples lecturas a las que ahora se tiene acceso no han dado lugar a las niñas y mujeres. Y, más aún, el lenguaje a través del cual enuncian sus particularidades individuales es el que el patriarcado ha establecido durante siglos de tradición.

De esta manera, la mujer que escribe se encuentra en un punto medio: legal y hasta socialmente tiene apertura para enunciar y manifestar sus pensamientos e imaginación, pero cuando lo hace, lo hace con las únicas herramientas que conoce y que no son otras más que las que ha aprendido del patriarcado. Gargallo (*Las ideas feministas latinoamericanas,* 99) recuerda el caso de Marguerite Yourcenar, tan criticada al escribir *Memorias de Adriano* (1951) por dedicar su escritura a otra vez darle protagonismo a un hombre en vez de a una mujer. Sin embargo, la situación de Yourcenar es compleja; si bien se sabe con voz, también sabe que darle protagonista a un personaje femenino no puede traer ningún beneficio a su carrera literaria. Yourcenar explica la imposibilidad que encuentra para hablar de los personajes femeninos, de sus vidas demasiado privadas, del reproche patriarcal que le dice que no es digno de una mujer escribir sobre las mujeres. Y Gargallo comprende esta explicación no en el sentido antifeminista con que ha sido leído por la crítica sino como la muestra del momento sustancialmente convulso que viven las escritoras: "manifestaba en su momento la necesidad de la escritora de justificar la posible falta de coherencia con su ser mujer. Justificación o disculpa que ninguna escritora, hasta ese momento, se había sentido obligada a presentar a su público lector" (*Las ideas feministas latinoamericanas*, 99). A Yourcenar, en la cúspide de los derechos sociales de las mujeres, ahora se le exige que con la voz que ha obtenido, no solo hable, sino que *hable* de las mujeres desde la perspectiva de las mujeres y, de pronto, el derecho adquirido se convierte en una nueva exigencia.

Si las herramientas y temas que las mujeres aprenden al adentrarse a la literatura son los hegemónicos, es evidente que intentar enunciar desde un lugar propio que no replique el sistema literario exigirá la invención de modos nuevos de comunicación, formas de reto a lo establecido y constantes enfrentamientos al canon. Las autoras ya no buscan escribir para la intimidad de sus diarios y correspondencia personal sino, en muchos casos, para hacerse una vida como autoras, para existir en el mundo con una voz propia. De esta manera se encontrarán en el campo de la bisexualidad cultural: "ser para las escritoras era un desafío, un juego, la ruptura de la regla masculina en la cual, sin embargo, vivían casi siempre" (Gargallo, 102). Al mismo tiempo que logran una conciencia de sí mismas y su entorno, al mismo tiempo que desafían a la ley y sistema establecidos y que configuran un lenguaje que las refleje fuera de la máscara impuesta por ellos, el mundo en el que existe y se insertan desde sus primeras lecturas hasta sus publicaciones es extranjero y está dispuesto a mantener sus leyes sin cambio alguno. Esto quiere decir que viven —o vivimos— en la ambigüedad de las aparentes libertades e inclusiones, pero aprendiendo la literatura a partir de lo que ellos han establecido que es literario, corrigiendo los textos a partir de lo que ellos definen como error, editando para satisfacer a los editores y, hasta cierto punto, complacer a quienes se encargan de dar premios y publicar libros; incluso dentro de la academia las investigadoras tendrán que apegarse a temas, normas y formas de escritura que muchas veces les son ajenas para poder existir.

No obstante, porque existe conciencia de estas condiciones, algunas mujeres poco a poco irán revelándose, saliendo de este limbo para permitirse enunciar como

mujeres y romper con lo establecido. Gargallo propone como ejemplo latinoamericano en la poesía a Enriqueta Ochoa, quien escribió sin detenerse durante aproximadamente cincuenta años, quien dijo rehuir de todo círculo literario, de entrevistas y, en general, del mundo cultural para dedicarse a su lenguaje poético sin situarse en la ambigüedad de la bisexualidad cultural.

> Mujer que se sabe humana, duda a veces de su ser "hombre". Cuando lo admite al fin, lo hace con irritación, temblor, risa; expresiones un tanto histéricas de quien aprehendió la historia como aquella ceguera en que 'el hombre sólo sabe/ devorar y perderse'. Parece que para ella no hay otro modo de estar en el mundo que no sea ladrarle a la luna (Gargallo, 104).

Ochoa expresa con "sangre sudada" (105), como afirma Gargallo, todas las contradicciones de su existencia pero también su rebelión contra los valores impuestos: reconoce de dónde viene pero reestablece su lengua y su vida para que su decendencia sea otra, una femenina donde se habla sí, de menstruación, del suicidio desde el vientre, de Electra, de la fatiga, del querer morirse, del amar la vida.

Muchas de las escritoras de la década de los sesenta y en adelante, sin embargo, vivirán plenamente en esta bisexualidad cultural. Rosario Castellanos denuncia el deseo de salir en "Meditación en el umbral" de 1972 pensando que "Debe haber otro modo que no se llame Safo (...) / Otro modo de ser humano y libre. / Otro modo de ser"; la sujeta lírica se sabe en este medio, andando sobre una barra entre la ley patriarcal y la posibilidad plena femenina, sospecha y enuncia que existe la salida,

pero permanece ahí, en el intersticio. Este caso será el de cientos de autoras; sin embargo, también existen aquellas que posiblemente buscaron negarse a esta existencia y mientras que la vivieron, fueron terriblemente desgraciadas enunciando entre el patriarcado y ellas mismas, negando la barra, negando la bisexualidad, sintiéndose eternamente extranjeras quizá sin entender por qué. Alejandra Pizarnik, por poner un ejemplo, en "El deseo de la palabra" de 1971 —así como en la mayor parte de su obra— enuncia esa extranjería, esa imposibilidad de penetrar el lenguaje, de ser con él, de que refleje, verdaderamente, su ser que, entre tantas otras cosas es también, mujer[35]: "Extranjera a muerte está muriéndose. Otro es el lenguaje de los agonizantes" (*Poesía completa,* 220).

Me parece fundamental entender este punto medio desde el cual enuncian las mujeres de medio siglo, recuentan la historia propia, configuran deseos hasta ahora no dichos, miedos no explicitados, estéticas nuevas, comprender esta ginealogía que se irá construyendo a partir de la mirada hacia sí mismas, pero siempre contemplando que, al mismo tiempo, se está luchando contra un lenguaje y sistema estructural del que no siempre es posible salir. A partir de esta mirada se abre la posibilidad de hacer una lectura completa y justa de los poemas de las autoras y, en última instancia, comprender las diferentes firmas textuales que se puedan encontrar en sus textos, así como el modo en que éstas importan no solo para estudiar el estilo[36] de una autora en

[35] Trabajaré este tema a profundidad en capítulos siguientes.

[36] Para efectos de esta investigación hago una distinción entre lo que comúnmente conocemos como estilo y lo que Konuk llama firma textual. El estilo es, por lo general, entendido como el conjunto de características que individualizan a un autor, sin embargo, las definiciones y métodos para estudiarlo son generalmente ambiguos. Dámaso Alonso, por ejemplo, dice que "el estilo es "todo lo que individualiza a

particular sino el devenir de su escritura que, ahora sí, con conciencia y deseo para muchas, se manifestará como escritura de mujeres y quizá, incluso, femenina.

2. Leyendo desde el dolor y el deleite: marco teórico-crítico

La lectura que propongo en torno a las autoras de este trabajo parte de la retroalimentación de distintas propuestas tanto teóricas como críticas. Muchas de estas propuestas son dialogadas a la par de los análisis y aproximaciones críticas para mayor claridad y pertinencia. En este apartado, sin embargo, esbozo un breve recorrido de las principales herramientas teóricas y los discursos críticos que me son fundamentales para esclarecer los términos, miradas y perspectivas que son base para mis análisis. Como propuesta teórica y de pensamiento base suscribo *Lyric Poetry. The Pain and Pleasure of Words* —obra deslumbrante y lúcida, si se me permite— de la autora turco-estadounidense Mutlu Konuk Blasing. Konuk parece ideal para abordar a las autoras de este estudio por su profundidad de lectura tanto en el nivel lingüístico como en el existencial, como se verá en los siguientes capítulos.

---

un ente literario: a una obra, a un escritor, a una época, a una literatura. El estilo es el único objeto de la crítica literaria" (s.p., 1990); mientras que el diccionario Merriam-Webster afirma que es "a distinctive manner of expresión" (2025), es decir "una forma distintiva de expresión". Para Helena Beristáin el estilo es sinónimo de la elocución o *elocutio:* "dentro de la *elocutio* se procede a la elección ("*electio"*) de los tropos y las figuras, y además se realiza la composición ("*compositio")* que coniste en disponer las expresiones conforme al orden sintáctico dentro de cada oración y cada frase (1995, 164). De esta manera, el estilo, tal como lo define Helena Beristáin, no es un rasgo únicamente estético sino que consiste en el conjunto de elecciones lingüísticas y retóricas que individualizan un texto. Estas elecciones son deliberadas —según el principio de la *compositio*—. En términos de Konuk, el estilo podría corresponderse a la microrretórica de la poesía. Sin embargo, la firma textual precisa también de una macrorretórica, de la visión del mundo, las peculiaridades psíquicas, las elecciones inconscientes que se deslizan a través de la materialización de la lengua.

Para dialogar con Konuk y acotar una base terminológica, ofrezco también una sección brevísima a manera de conceptos operatorios con los principales términos que empleo a lo largo de toda la investigación para facilitar la lectura de los apartados siguientes.

2.1. Mutlu Konuk Blasing: el dolor y el placer de las palabras

"Poetry wills to reopen the wound, to repeat the violence that opens the history of the human subject, so that we can re-congize ourselves in the experience".

(Konuk, 62)

"Escribir un poema es reparar la herida fundamental, la desgarradura. Porque todos estamos heridos".

(Pizarnik, *Prosa completa*, 311).

"Estoy aquí, estoy aquí. Mi grito
mi eterno grito. Necesidad de entender mi propia identidad
en voces, en letras. La sintaxis de mi propia alma, no
la de nadie. Mi propia alma".

(Laura Cárdenas, 24)

"Recién ahora

aprendo

que vivo

que sé que vivo

mi lección de cosas

olvidadas

aprendo

menester de poeta"

(Julia Ferrer, 35)

En el año 2007 Princeton y Oxford publican el trabajo de Mutlu Konuk Blasing *Lyric Poetry. The Pain and Pleasure of Words.* Además de ser crítica literaria especialista en poesía, Konuk fue profesora universitaria y la traductora al inglés de Nazim Hikmet. En la obra que recupero para este estudio, *Lyric Poetry...,* la autora estudia la lengua

poética y propone un modo de aproximación para al "Yo"[37] lírico que produce. Partiendo de la filosofía, filosofía del lenguaje, psicoanálisis, teoría del ritmo y crítica poética, Konuk profundiza en aquel a quien denomina "Yo" lírico y su devenir en el poema: de dónde surge, qué comunica, qué se comunica.

Platón quiso expulsar a la poesía de su República ideal; la escritura, para el filósofo, debía de escapar del carácter emotivo de la poesía y, en cambio, buscar siempre la racionalidad que es, además, "masculina". La República debe mover a sus sujetos a la razón y no a la femenina emoción, que es indigna (Platón en Konuk, 1) y por ser mímesis de lo irracional, invita al dolor y al placer, ajenos al terreno firme de la razón. Konuk presenta este hecho para asentar las bases de su teoría, contraria a la de Platón:

> I attempt to think of poetic language outside a Platonic framework and account for poetic emotion without swerving to the grounds of mimesis, representation, and truth. I focus on lyric poetry, where an "I" talks to itself or to nobody in particular and is not primarily concerned with narrating a story or dramatizing an action. Without these other ends in view, the lyric presents us with poetic language per se, which is my subject[38] (2).

[37] Para referirme a este "Yo" del que habla Konuk ("I") utilizaré la "Y" mayúscula, así como el entrecomillado que utiliza la autora, de manera que sea distinguible este "Yo" del de cualquier otra teoría lírica y de enunciación.

[38] "Intento pensar en la lengua poética fuera del marco platónico y dar cuenta de la emoción poética sin desviarme hacia los terrenos de la mimesis, representación y verdad. Me centro en la poesía lírica donde

Puesto que se posiciona fuera del pensamiento platónico imperante tantos siglos después en los estudios literarios y humanísticos, las propuestas de Konuk rebasan la idea de una metodología y se aproximan más hacia un modo amplio de leer y, sobre todo, de conocer y comprender al "Yo" que habla en un poema. Gran parte del estudio abordará la idea de las emociones, pero no pensadas como fenómenos abstractos ni desde la mirada romántica, sino como el núcleo y cruce que identifica a un "Yo" en el poema a partir de su producción desde la infancia del "Yo" existencial[39] y hasta convertirse en un "Yo" lírico. Es decir, la propuesta de Konuk está basada en atender tanto a la figura autoral y más puntualmente a la historicidad de su enunciación para rastrear las huellas que se le cuelan de manera no siempre consciente en el discurso poético: ahí es donde se encuentra su firma, su individualidad, donde se conforma, en suma, el "Yo".

Lo anterior no quiere decir que la poesía sea contraria al pensamiento lógico ni a la razón, por el contrario, Konuk sostiene que la poesía puede, con total libertad, albergar un discurso racional: "Poetry is a cultural institution dedicated to remembering and displaying the emotionally and historically charged materiality of language, on which logical discourse would establish its hold[40]" (3). Esto es: la poesía es capaz de sostener un discurso donde la rima, por ejemplo, haga énfasis sobre las

---

un "Yo" habla consigo mismo o con nadie en particular y no está preocupado principalmente en narrar una historia o dramatizar una acción. Sin estos fines a la vista, la lírica se nos presenta con la lengua poética per se, la cual es mi objeto de estudio" (Ésta y todas las traducciones de Konuk son mías).

[39] En palabras de la autora, existencial aquí es utilizado en sentido de empírico.

[40] "La poesía es una institución cultural dedicada a recordar y mostrar la materialidad de la lengua cargada de historicidad y emoción, sobre la cual establece su dominio el discurso lógico" (3).

palabras más importantes o sume al sentido de lo narrado, puede tener doble sentido o resaltar intención a través del metro; el género lírico se revela contra la autoridad del sistema lingüístico (3) y a través de sus múltiples formas es capaz de ser anfitriona del discurso racional.

En este sentido, quiero retomar el planteamiento que sustenta a la lengua poética como el recipiente ideal para la escritura no hegemónica de otros y otras "Yo" que no tienen un lugar dentro de la lengua patriarcal "racional". Es aquí donde se puede crear un terreno de existencia plena en la palabra, como también asevera Hélène Cixous:

> Solo los poetas, no los novelistas solidarios de la representación. Los poetas: porque la poesía consiste únicamente en sacar fuerzas del inconsciente, y el inconsciente, la otra región sin límites es el lugar donde sobreviven los reprimidos: las mujeres, o como diría Hoffmann, las hadas ("La joven nacida", 63).

Porque la realidad establecida como racional y objetiva en nuestra sociedad es patriarcal y hegemónica, es en la poesía donde pueden hacerse subjetividades otras y crear discursos nuevos. La cuestión fundamental para mi investigación es comprender quiénes y cómo son esas subjetividades, esas[41] "Yo" de la poesía escrita por Laura Cárdenas, Alejandra Pizarnik y Julia Ferrer.

[41] A lo largo de este capítulo intercambio el génerico masculino y el femenino para hablar de subjetividades siguiendo la escritura de la misma Konuk, quien en toda su obra utiliza arbitrariamente

2.1.1. Las y los "Yo" del poema

Hay dos cuestiones esenciales planteadas por Konuk para comprender al "Yo":

1) El "Yo" es una figura metaléptica.

2) Para estudiar a la lírica —y por lo tanto a los sujetos que la producen— es imprescindible detenerse en la materialidad de la lengua.

En una sola línea, Konuk hace una afirmación que me parece imprescindible para comprender la lógica de sus propuestas y para mantener un centro y punto de partida a lo largo de la investigación. Cuando se habla de subjetividad lírica, más aún, cuando esta subjetividad se estudia interseccionalmente con cuestiones sociales, de raza, sexualidad, género (o todas juntas) es frecuente que se olvide dónde empieza el texto y dónde empieza la persona empírica porque, a ciencia cierta, no hay modo de saberlo. Hay cientos de estudios donde se justifica el verso de alguna autora a partir de una anécdota contada por terceros sin tener mucho en cuenta lo que "dice" el "Yo" del texto. Konuk plantea la aseveración cardinal para su estudio diciendo que "Language produces the subject, not the other way around. The lyric "I" is a metaleptic figure, an Apollonian illusion of an "individual" projected upon, to use Nietzche's words, 'a piece of fate[42]'" (5). Es absolutamente necesario dejar en claro esto. Cuando estudio a las "Yo" líricas, no estoy estudiando a sujetas vivas en el sentido en que haría

"she/her" "he/his" para hablar de sujetos líricos. Esta manera libre de imaginar subjetividades cuando no hay ejemplos concretos, dialoga de manera acorde con la perspectiva de esta tesis.

[42] "La lengua produce al sujeto y no al revés. El "Yo" lírico es una figura metaléptica, una ilusión apolínea de un 'individuo' proyectado sobre lo que Nietzche llamaría 'un trozo de verdad'".

un psicoanalista, estudio individualidades producidas por la lengua, con todo lo que esto implica.

Es totalmente lógico, incluso esperable, que una lectora se encuentre frente a un poema de tono confesional y se sienta conmovida por lo que cuenta de modo tal que más tarde entienda aquel poema como un hecho innegable de verdad. La poesía, como también afirma Konuk y como temía Platón, genera discursos de "verdad"; pero un discurso de "verdad" no necesariamente tiene su calca en un hecho material. No pretendo sumergirme en esta compleja e interminable diatriba filosófica sobre la existencia de la verdad que, aunque fascinante, me aleja de los propósitos de este trabajo. Pero quiero establecer con claridad que la poesía pretende, si algo, ser creíble. Busca siempre generar un discurso verosímil, y esta verosimilitud mucho tiene que ver con la representación material —el entrecruce de sentido y sonido— que un autor o autora genera a partir de su propia existencia individual. No hay que olvidar que la poesía, como artefacto verbal, busca convencer de su discurso. La autora necesita persuadirte a ti, lectora, de que creas en la sujeta que enuncia en el poema; a cada verso de fondo se dice "necesito que creas que mi existencia es real y no tengo más que la materialidad de la lengua para manipularte, para convencerte de que estoy aquí, de que soy "Yo" quien vive y enuncia"[43].

[43] José María Pozuelo Yvancos estudia este fenómeno en la lírica haciendo uso del término "presentez" y que define de la siguiente manera: "la presentez lírica quiere decir la aprehensión del yo (y de sus imágenes proyectadas: tú, él) "doliendo": del dolor ejecutándose no como imagen o representación sino como vivencia o experiencia" (*¿Enunciación lírica?,* p. 64).

Esto de ninguna manera quiere decir que el estudio biográfico y contextual carezca de sentido desde la perspectiva de Konuk, por el contrario, es fundamental, pero lo es en tanto a marco que se impone sobre la lengua que escribe al sujeto. Reitero esto porque no pretendo con este estudio afirmar tener el conocimiento pleno sobre si Alejandra Pizarnik tiembla pavorosa cuando escribe "Señor, qué haré con el miedo" o si Laura Cárdenas pretende deliberadamente en su ser existencial crear un discurso emancipador para las mujeres de los ochentas. A lo que apunto es a aprender cómo las condiciones de sus vidas, sus historias, las tradiciones que las marcaron, influyeron o acallaron, juegan un papel ostensible en sus escrituras y, más aún, en la configuración de las "Yo" que versan en sus poemas.

Es en este sentido que Konuk defiende la urgencia de estudiar la materialidad de la lengua como aquello que sostiene al sujeto porque "To dismiss de materiality of language is to dismiss the emotionally charged history that made us who we are—subjects in language, which is the subject of lyric[44]" (6); en la materialidad de la poesía —no solo en la anécdota— es donde radica el núcleo del sujeto lírico. Nuestra relación con las palabras no es solo semántica, sino emotiva y guiada por un ritmo, tono y formas particulares que, como poetas, proyectaremos sobre el "Yo" lírico. Para analizar este complejo de entramados, Konuk propone estudiar la carga histórica y

[44] "Desestimar la materialidad de la lengua es desestimar la historia cargada de emociones que nos hizo quienes somos: sujetos en la lengua, que es el sujeto de la lírica". Konuk usa formas poéticas en gran parte de su escritura, por lo que mucho de lo que asevera es imposible de traducir de manera precisa; en este caso juega con el doble sentido de "subject" como sujeto y como tema. Aunque extraño para el español, opté por mantener "sujeto de la lírica" pues es el sentido más importante: Konuk aquí quiere subrayar el hecho de que como sujetos que nos concebimos a través de un sistema lingüístico, somos equiparables a los sujetos líricos.

emocional de las palabras a través de una aproximación retórica de las mismas para hallar, finalmente aquello que nombra "The Poet's Signature" —y que aquí llamaré "la firma de la poeta"—.

2.1.2. La firma de la poeta

Si la lengua es algo aprendido y construido socialmente, si hay ritmos preestablecidos por una tradición literaria, si el contenido de los temas constantemente dialoga con un marco sociocultural, ¿dónde está la esencia de la subjetividad que enuncia al poema? Para Konuk la firma de la poeta se halla en la suma de las decisiones conscientes e inconscientes que se toman en la escritura de un poema:

> Apart from what content it may have and whatever thoughts, feelings, or experiences it may express, the *generic* credibility of a lyric poem hinges on the speaker's rethorical credibility—on both registers.
>
> The poet makes certain 'choices' to shape her text. These choices are not necessarily all conscious choices; they operate on the subjective and linguistic experiences and materials governed by the primary process of free associations and substitutions of senses and sounds. Yet they also

> operate under public constraints. The poet negotiates personal materials and public languages[45] (33).

Para la escritura de un poema se interpelan múltiples operaciones: la elección de un tópico, de un tono y de un ritmo, el uso de una forma particular, la sintaxis, la selección de términos y palabras específicos, la búsqueda de pertenencia, diálogo o discrepancia con una tradición literaria y lingüística. Estas elecciones, resalta Konuk, son tanto conscientes como inconscientes; hay un léxico dado por nuestra cultura y lengua que utilizamos de manera automática: como mexicana de mi época y ciudad, nunca abriría de manera natural un poema llamando "vos" a la segunda persona del singular, cuando lo natural desde mi lugar de enunciación sería llamarle "tú"; sin embargo para una persona nacida en Argentina de la misma época, esa la "elección" del voceo sería lo evidente, el modo más coloquial de decir. Es importante detenerse en este hecho que, aunque en principio podría parecer una obviedad, es fundamental para comprender a Konuk: al estudiar la firma de la poeta no buscamos el hallazgo sólo de aquellas manipulaciones deliberadas que una poeta hace del código lingüístico para generar un efecto poético; buscamos también ver de qué modo

---

[45] "Más allá del contenido que pueda tener y sin importar los pensamientos, sentimientos o emociones que pueda expresar, la credibilidad *genérica* de un poema lírico se sostiene en la credibilidad retórica del hablante —en ambos registros.

La poeta toma ciertas 'decisiones' para dar forma a su poema. Estas decisiones no son necesariamente todas decisiones conscientes; operan en las experiencias lingüísticas y materiales subjetivas gobernadas por las fuerzas primarias de asociación libre y sustituciones de sentidos y sonidos. Sin embargo, también operan bajo restricciones públicas. La poeta negocia los materiales personales con los lenguajes públicos" (33).

aquello que habita en el inconsciente de su relación con la lengua se adhiere al poema y nos da cuenta de la subjetividad que enuncia.

De esta manera, lo que hace la firma es vincular a la poeta con su "Yo" ético e histórico (35) dentro de un texto. En esas marcas deliberadas e inconscientes se encuentra la esencia de la "Yo": su existencia vivencial y su existencia textual. No se trata de definir ya aquello que es lo "verdadero" como dije hace algunas páginas, sino de ver la evidencia que la materialidad de la lengua deja de una subjetividad que habita el mundo desde las palabras en un discurso verosímil donde se establece una "Yo" que busca convencer de su habla. Y para encontrar y definir este entrecruce, Konuk propone acercarse, por un lado, al código textual y sensorial del poema y, por otro lado, a aquello que se dice —el contenido—, la anécdota e incluso su vínculo con la persona "existencial", esto es, a la microrretórica y a la macrorretórica que se juegan en el poema.

2.1.3. La macrorretórica y la microrretórica[46] en la firma de la poeta

El "Yo" lírico se convierte en negociador entre dos formas de retórica: "a discursive 'macrorethoric' deployed by the poet and a 'microrethoric' of the linguistic code,

[46] En los estudios lingüísticos y del discurso encontramos algunas aproximaciones que podrían parecer similares a la de Konuk, pero con diferencias sustanciales particularmente en el ámbito de la macrorretórica. Para Van Dijk, por ejemplo, los textos —no solo poéticos, sino en general— se componen de diversos planos de organización que permiten su comprensión y producción coherente. El plano global, también conocido como macroestructura, se refiere al contenido semántico global que representa el sentido de un texto, abarcando el tema, la orientación argumentativa y las secuencias textuales que lo componen (Centro Virtual Cervantes, "Planos de organización textual"; "Macroestructura textual"). Por otro lado, el plano local o microestructura se ocupa de los aspectos fónico-gráficos, gramaticales y léxicos, así como de las unidades discursivas y pragmáticas que estructuran el texto en niveles menores (Centro

operating not with signifiers but with the constitutive elements of the signifiers[47]" (34). La poeta despliega intencionalmente un discurso, un tema, inclusive hace uso de las formas poéticas —digamos escribe en pentámetro yámbico o construye una silva— como parte del sistema macrorretórico. Pero para conocer su firma, para verdaderamente poder describir a su "Yo" lírico, a aquella subjetividad textual que habita y es habitado en y por el poema—porque recordemos, el "Yo" lírico es metaléptico—, es indispensable adentrarse en la trama de su microrretórica, de la negociación de sonidos que escapan de la lengua normativa, de la tradición preestablecida.

Konuk hace énfasis en los ecos sonoros, en los ritmos, repeticiones y otras variantes fonémicas que son audiblemente perceptibles y que indican una intención, pero que, sin embargo, no parten de una organización lexical ni formal. Para explicarlo, cita "Hugh Selwyn Mauberly" de Ezra Pound y me permito recuperar la cita y ejemplo para mayor claridad:

> (...)
>
> be**lie**ving in old men's **lies**, then unbe**lie**ving
>
> came home, home to a **lie**,

Virtual Cervantes, "Planos de organización textual"). Ambos planos están interrelacionados y su adecuada organización es esencial para lograr una competencia comunicativa efectiva. Si bien podrían encontrarse coincidencias entre estos términos y los de Konuk, particularmente en la forma de organización del discurso, en este capítulo explico las particularidades de las aproximaciones teóricas de *Lyric Poetry...* que se enfoca particularmente en la organización del discurso poético.

[47] "Una 'macrorretórica' discursiva desplegada por la poeta y una 'microrretórica' del código lingüístico, que opera no con significantes sino con los elementos constitutivos de dichos significantes" (34).

home to many deceits

home to old lies and new infamy;

usury age-old and age-thick

and liars in public places

.....

frankness as never before,

disillusions as never told in the old days,

hysterias, trench confessions,

laughter out of dead bellies[48]

En este fragmento aparece con claridad el contraste y diálogo entre micro y macrorretórica: la macrorretórica del discurso ominoso sobre la mentira —*lie*— y el uso microrretórico que con el sonido y la repetición genera un sentido profundo. La partícula *lie* desplegada por todo el poema, su sonido articulándose incluso desde términos que semánticamente le serían antónimos pero que le contienen auditivamente. La mentira se repite, la mentira, como un juego, se impone incluso en la barriga —*bellie*— cuando la macrorretórica parece indicar un cambio de tono hacia la franqueza y la risa.

[48] Retomo tal cual el fragmento de Konuk (*Pain and Pleasure of Words*, 37*).* Las negritas son de Konuk.

Esta tensión entre ambas retóricas, propone Konuk, puede ser de naturaleza consciente o inconsciente —imposible saberlo—, sin embargo, sin importar su procedencia, lo cierto es que textualmente la tensión existe y opera en el nivel semiótico del poema (38). Hay un signo de que algo ocurre, más allá del discurso evidente de la macrorretórica y más allá de las formas previsibles del poema lírico. Ahí es donde habla la firma del poeta. Y estás figuras, tropos o estilos utilizados por el poeta que dan vida a su "Yo" lírico, son, vistos desde el psicoanálisis lacaniano aludido por Konuk, más que formas del habla: son en realidad el "principio activo de la retórica" (Lacan en Konuk, 1977, 169) del discurso del sujeto analizado. El discurso, y por lo tanto el sujeto que lo enuncia, son producidos por estas figuras, tropos y estilos en el punto preciso donde aquello que parece no tener sentido —aquello que parecía semántica pura— se abre al sentido.

El objetivo entonces es aprender a leer/escuchar el sinsentido para descubrir a la sujeta, a su voz, a su "Yo" completa y distintiva:

> When the analyst stops listening to sense, to meaning, he can hear the letters that compose the secret name of each individual psychosexual subject (…). When we stop listening to sense, we can hear each poet's signature, the microrethoric that distinguishes his voice/text in resounding the code (39).

Se trata de desautomatizar la lógica de la lectura abrupta que se agobia en el significado del discurso, detener la rapidez de la lectura que entiende el qué del poema y se olvida del cómo. Como propone Byung-Chul Han (*Vida contemplativa*,

2023, 12*)* se trata de leer una y otra vez el poema, leerlo hasta el aburrimiento, ese aburrimiento en el que la repetición de una palabra la vacía de sentido y la llena del sonido como un artefacto nuevo, abundante de posibilidades: ahí está la microrretórica, la firma de las poetas, la subjetividad más profunda, ahí, en lo que da sentido, ahí están ellas. Pero su existencia no depende del azar, está profundamente enraizada en su contacto con la lengua materna, con el balbuceo, con su llegada inaugural al sentido del mundo.

2.1.4. La "Yo" histórica[49] y el ritmo

La lectura de la microrretórica propuesta por Konuk no es, como quizá podría llegarse a pensar, un trabajo tradicional de *close reading*[50]. Si bien se parte del código mismo para extraer la mayor cantidad posible de información analizable, como ya mencioné, en la materia lingüística Konuk distingue particularidades que van más allá de aquello construido intencionalmente por la mano de la poeta. Esto quiere decir que en el texto poético existen fenómenos producidos de manera inconsciente que apelan a una lengua pre-semántica[51] y que no dependen de una voluntad creadora sino de una existencia verbal proveniente de las primeras etapas de adquisición de la lengua y, por

[49] "The Historical 'I'" en el original.

[50] Modo de lectura y análisis de la corriente de la Nueva Crítica estadounidense cuyo principal enfoque es el de centrarse de manera detenida en el texto, limitando la mirada hacia el contexto.

[51] Para explicar semiótica y semántica en este contexto particular, Konuk cita a Benveniste: "The semiotic (the sign) must be RECOGNIZED; the semantic (discourse) must be UNDERSTOOD" (45 – 46). "Lo semiótico (el signo) debe ser RECONOCIDO; lo semántico (discurso) debe ser ENTENDIDO".

lo tanto, no es suficiente un análisis a la manera estructuralista para distinguir dichas particularidades.

Si el objeto es encontrar al "Yo" que resuena en el poema, será importante atender a los procesos a través de los cuáles este "Yo" llegó a ser. La historia de un sujeto solo es decible, verdaderamente, a través de su lengua materna (Konuk, 45) puesto que es en su lengua materna que puede existir un "Yo" distinto al yo genérico planteado por una lengua convencional. En la lengua materna se encuentran involucradas las memorias personales y el re-conocimiento de la historia propia. Es aquí es donde ocurre el cruce entre la etapa de exploración semiótica de una lengua sin referentes, donde el signo aún no está constituido en el infante, y el momento posterior de semantización del mundo.

La comunicación del ser humano —y el proceso de adquisición de una lengua— comienzan desde el balbuceo predecesor al habla: "Animals do not enter language[52], they are already inside it. Man, instead, by having an infancy, by preceding speech, splits this single language and, in order to speak, has to constitute himself as the subject of language —he has to say *I*[53]*"* (46). Para que un hablante pueda hablar —es decir, producir una lengua con significado y sentido reducible por sus interlocutores—

[52] En este y en todos los casos donde aparece "language" en el original, entenderé la traducción del término en su sentido de "lengua" puesto que Konuk hace referencia específicamente el proceso de adquisición del signo lingüístico y la semántica del habla, no del lenguaje como forma general y variable de comunicación.

53 "Los animales no entran a la lengua, ya están dentro de ella. El hombre, en cambio, al tener una infancia, al preceder al habla, divide esta lengua individual y, para poder hablar, tiene que constituirse a sí mismo como sujeto de la lengua: tiene que decir Yo".

, es necesario que se separe simbólicamente del mundo que lo rodea y se reconozca como un "Yo"; es en esta escisión que la historia se vuelve posible, a partir de la discontinuidad entre "Yo" y lo otro, entre el *continuum* carente de semántica y aquello que es significado a través de la palabra.

Este proceso de adquisición de un "Yo" es atravesado por la historia personal del individuo y de la lengua madre que va aprendiendo. El infante, en sus primeras etapas de producción oral, se relacionará con los sonidos —aún no fonemas— de manera emocional: desde su más temprana edad existe una conexión emocional con estos sonidos que funcionan en un universo semiótico para el infante que aún balbucea. Conforme lo semiótico transita hacia lo semántico, la lengua comienza a ordenar el mundo del nuevo hablante, sin embargo, los vestigios emocionales de los ritmos y particularidades sonoras seguirán enraizados en la psique profunda del sujeto y serán un rasgo indiscutible de su historicidad. Konuk explica que "the first stage of language acquisition makes for an individuating emotional history in language. All humans undergo this socializing process but under infinitely variable conditions, and these differences shape each person's emotionally charged relationship to elements of the signifier[54]" (46). Por lo tanto, cada individuo que haya sido socializado en una lengua tendrá un vínculo distinto con los elementos de la lengua materna, su historia personal y su relación con ese material lingüístico será

54 "La primera etapa de adquisición de la lengua constituye una historia emocional en la lengua. Todos los seres humanos atraviesan ese proceso socializador, pero bajo condiciones infinitamente variables y estas diferencias moldean la relación emocionalmente cargada de cada persona con los elementos del significante".

particular; la diferencia entre este sujeto y otros sujetos está inscrita precisamente ahí, en esa relación histórica y emotiva.

Ahora bien, esta relación es naturalmente "olvidada"[55] por la subjetividad consciente del "Yo", sin embargo, sigue apareciendo a manera de síntoma en su habla y, por supuesto, en su escritura. Lo que importa aquí es la transición entre el espacio semiótico y la adquisición de una lengua que estará cargada de rastros que permitan reconocer una memoria "somática y emocional": es esta transición entre ambas la que nos hace quienes somos (47), seres con una relación especial con las imágenes sonoras y los ritmos. Al igual que en la adquisición del habla, Konuk sostiene que hay una sinestesia emocionalmente cargada en la creación de la lengua poética. Que la estilística comprenda que existen vocales luminosas frente a otras oscuras, por ejemplo, parte no solo de una base cultural sino del proceso histórico de vinculación con ciertos sonidos que son recordados de manera subliminal por los usuarios de una lengua quienes "recuerdan" el momento de producción de los sonidos del habla presemantizados (48 -49).

Ahora bien, lo anterior es necesario para comprender el modo en que Konuk plantea la posibilidad de hacer una lectura a partir de la cual descubramos al "Yo" histórico del poema, aquel que es único e indiscutiblemente distinto al resto de subjetividades. Dice la autora: "in poetry there is an uncanny return of the 'forgotten', personally charged material body of language as something at once and more familiar

[55] El entrecomillado es de Konuk, quien sostiene que es un olvido en el plano consciente, pero, en realidad, imposible.

to the sense[56]" (48); lo que la conduce a sostener que la poesía "explota" (49) los sonidos del habla para producir un sentido profundo. Y es así que podemos distinguir (50) por un lado el sonido entendido como fonema —aquel que se realiza intencionalmente a través del habla— y por otro lado el procesamiento acústico que responde a los tonos y colores, donde se encuentra la emotividad del inconsciente del "Yo". En la poesía son perceptibles ambos: por un lado aquellos fonemas conscientemente utilizados que responden a una tradición —la macrorretótica— y, por otro lado, las elecciones menos evidentes que recuperan la sinestesia del sonido presemántico —la microrretórica—.

Ahora bien, el valor tanto semiótico como semántico de los sonidos de un poema lírico estarán determinados de manera directa por la historia específica de la lengua del hablante (50) que, además, carga en sí una memoria cultural, pues es la cultura la que sirve como mediadora en las interpretaciones efectivas de la comunicación lingüística y poética (51, 52). Es posible que el "Yo" histórico de un hablante se vincule de manera entrañable con otro "Yo" histórico con el que comparta rasgos de comunidad. Más aún, esta comunidad no necesariamente tiene que converger en tiempo y espacio: los sujetos pueden unirse por líneas que superen dichos límites. Es así que el poeta lírico cumple dos modos de "hablar" simultáneos: "The lyric poet is both and individuated/socialized speaker in the mother tongue *and* a discursive 'I' individuated and socialized over again in a tradition to ensure linguistic community's

[56] "En poesía hay un curioso regreso del 'olvidado' cuerpo material de la lengua personalmente cargada, como algo que es al mismo tiempo más extraño y más familiar que el sentido" (La traducción es mía).

historical truth and reproduction[57]" (52); por un lado sigue un modo de enunciar que parte de su lengua materna —la del "Yo" histórico— y por otro lado su socialización le inscribe en una tradición con la que dialoga constantemente a lo largo del poema.

La adquisición de la lengua no comienza, sin embargo, por el aprendizaje de palabras, sino de ritmos. Antes de aprender a producir palabras, las infancias (54) necesitan escuchar el ritmo vocal que conlleva una retórica de la voz y que comunica intención y emoción. Es a partir de las primeras interacciones con la lengua de los adultos que el infante aprende a dar *intención* a sus fonemas. El balbuceo comienza a adquirir un ritmo que está motivado a significar. El ritmo, entonces, proviene del entrenamiento, de la conexión boca-oído y la repetición constante entre la madre y el infante, quien para acceder al circuito de comunicación, necesita imitar y hacer suyo el sonido de su lengua.

El ritmo verbal es, por lo tanto, social. Y lo mismo aplica para la literatura. Konuk marca una diferencia clara entre las ideas de metro y de ritmo poéticos. El metro depende de un sistema formal —que es convencional, artificio— y el ritmo depende de una consciencia *ritmificadora* (54) que, a su vez, para existir necesita tanto la retórica de un emisor como la de su receptor. No hay una partitura para leer el ritmo, pues consiste, más bien, en una suerte de modo organizacional subjetivo del tiempo en un texto. Así, "perceiving formal repetitions as rhytmic realizes a present in relation

[57] "El poeta lírico es al mismo tiempo un hablante individuado/socializado en la lengua materna *y* un "Yo" discursivo, individuado y socializado de nuevo en una tradición para asegurar la verdad histórica de una comunidad lingüística y su reproducción" (La traducción es mía).

to a past and a future; it makes for a system of sonic echoes that is experienced outside of or 'beyond' consecutive time and involves a subjective, auditory memory and desire[58]" (56-57). Estas repeticiones pueden tener múltiples modos: sonoros a modo de aliteraciones —conscientes o inconscientes—, lexicales cumpliendo el doble papel de la repetición y la aliteración —o de la isotopía—, rimas no premeditadas sin programas apegados al sistema formal o, como en el ejemplo de Pound, repeticiones de segmentos fónicos dentro y fuera de partículas léxicas que dotan de intención al poema.

Mucho más que en el metro, en el ritmo se encuentra la humanidad del poema porque ahí es donde se desvela el "Yo". El metro hace sonar la "inhumanidad" de la lengua (58) pues es un sistema formal que, por lo tanto, es también artificial; el ritmo es la función motivadora que da intención al poema y donde la firma de la poeta es posible, donde se vuelve tangible la existencia de un "Yo" no genérico. Porque el ritmo depende de los sonidos aprendidos e interpretados presemánticamente, pero también de las asociaciones temporales individuales a cada psique, ahí y no en las estructuras formales es el lugar donde encontrar a las "Yo" de la poesía lírica que estudio en este trabajo. En esa "Yo" lírica puedo rastrear las huellas que transmiten la historia de la sujeta de esa lengua.

[58] "Percibir las repeticiones formales como rítmicas concibe un presente en relación con un pasado y un futuro; crea un sistema de ecos sonoros que se experimenta fuera o 'más allá' del tiempo consecutivo e involucra una memoria y un deseo subjetivos y auditivos" (55-56).

He dicho en párrafos anteriores que los individuos no son conscientes de la historia de la lengua propia y que las asociaciones rítmicas se alojan en el inconsciente de cada hablante. Konuk sostiene además que la historia de la lengua es una historia de dolor. El proceso de inauguración del sujeto es un proceso traumático porque implica el reconocimiento de la otredad: al nombrar las cosas, aprendo a distinguir a una cosa de la otra, aprendo, sobre todo, sus límites. Al nombrarme a mí misma me aprendo como otra: el reconocimiento de enunciar "Yo" psíquicamente me identifica como una representación, no como "la cosa real" (61). Este evento traumático de re-presentación de mí misma inaugura al sujeto:

> Such an originary experience, one that originates memory itself, is properly a traumatic event where an immediate experience is also not itself. Nothing can bridge this originary gap, the traumatic event of language that inaugurates the subject. The word is the memory trace of a wound[59] (61).

La palabra es herida, es perder la memoria del ritmo, es ponerme un límite, sesgar mi intimidad, acotar mi subjetividad, hacerme, en definitiva, otra. Pero esa otredad existe en la lengua y en ese consciente que comienza a desarrollarse con la adquisición del habla. En la profundidad de mi ser, en el inconsciente aún existen los rastros, la memoria de la lengua, sus ritmos, sus emociones. El "umbral de fonemas" (62) no se

[59] "Semejante experiencia originaria, una que origina a la memoria misma, es propiamente un evento traumático donde la experiencia inmediata también es distinta a sí misma. Nada puede conectar esta brecha originaria, el evento traumático de la lengua que inaugura al sujeto. La palabra es el rastro memorístico de una herida".

olvida sin más, permanecen en el sujeto como síntoma y aparecen en el "Yo" lírico como rastro de la herida. De esta manera, conectan al "Yo" que es representación con ese yo íntimo.

Si bien en la lengua que usamos para comunicarnos en el día a día, el trauma parece estar olvidado, en la poesía lírica se revela su historia: "Poetry wills to reopen the wound, to repeat the violence that opens the history of the human subject, so that we can re-cognize our selves[60]" (62). La función poética de la lírica, alejada de la lengua referencial y la comunicación directa, no precisa comunicar a través de lo evidente, sino volver a lo simbólico; ahí el terreno para que brille la herida, para que los sonidos de la lengua sean quienes hablen, verdaderamente, de la historia del "Yo". Para encontrarlo, como lectoras, solo tenemos que rastrear la repetición, la ocurrencia, tenemos que, como un analista, dejar de leer solo lo referencial para escuchar a esa lengua que habla, que nos regala su existencia más íntima.

2.2. Las instancias de enunciación

Adicionalmente a Konuk, me he servido de otra base teórica para el análisis pragmático de los poemas. Si bien el área de estudios de la enunciación es sumamente amplia, yo retomo principalmente la idea en torno a las instancias de enunciación que ofrece Oswald Ducrot en su libro titulado *El decir y lo dicho* donde, de manera precisa,

[60] "La poesía quiere reabrir la herida, repetir la violencia que inaugura la historia del sujeto humano para que podamos re-conocernos a nosotros mismos".

define y esquematiza las instancias que toman parte en la comunicación literaria. Dentro de los estudios literarios, y particularmente dentro de los estudios poéticos, es común encontrarse con términos como “sujeto lírico”, “yo lírico”, “sujeto del poema”, “yo del poema”, incluso en casos concretos puede leerse que se hable de “personaje. Estos términos, sin embargo, no siempre tienen definiciones claras ni límites concretos y por la naturaleza de este estudio, me es indispensable poder dibujar de manera precisa los contornos de las subjetividades del poema y las instancias desde donde enuncian para poder establecer, en última instancia, cómo se conforman esas “Yo” a las que hace referencia Konuk.

De esta manera, acudo a Ducrot quien, a partir de los estudios sobre enunciación de Emile Benveniste, estudia los fenómenos de polifonía estableciendo términos precisos para entender la comunicación literaria. En *El decir y lo dicho* propone que el circuito de la comunicación, tal como lo conocemos, es insuficiente para explicar los mecanismos de comunicación literarios. Si bien en el circuito de la comunicación propuesto con gran éxito por Roman Jakobson durante el periodo formalista sigue teniendo vigencia para estudiar los fenómenos de comunicación general, de acuerdo a Ducrot resulta problemático continuar utilizándolo en los estudios literarios puesto que éste plantea solo las posibilidades de una comunicación directa entre emisor y destinatario —con todo lo que éstas conllevan—, mientras que en la literatura nos encontramos con una distancia de importancia suma.

Cuando estudio la pragmática de un poema no estudio la comunicación directa entre un autor y un lector, sino el complejo entramado comunicacional que surge entre

un autor y la creación de una voz que construye en la obra —en este caso poema— y que se comunicará con otra instancia también textual, una suerte de destinatario de papel. Con Konuk ya he establecido la influencia directa e innegable que existe entre la construcción de estas personificaciones de palabras que hay en el poema, sin embargo, con Ducrot me propongo poder establecer términos que ayuden a diferenciar a aquellas instancias que enuncian desde el aparato textual y aquellas que lo hacen desde el plano existencial. Lo que Ducrot plantea es que el esquema jakobsoniano de comunicación debe de ser duplicado, de alguna manera, presentando de esta manera, por un lado a las instancias de enunciación que estarán fuera del texto y, por otro lado, a las que enunciarán desde dentro del texto. Así mismo, podemos centrarnos en el polo emisor y el polo receptor de la comunicación.

Para explicar las instancias me sirvo del diagrama propuesto por Osorio de Ita en *Estrategias de enunciación en la poesía hispanoamericana. Del modernismo a la vanguardia* (2022):

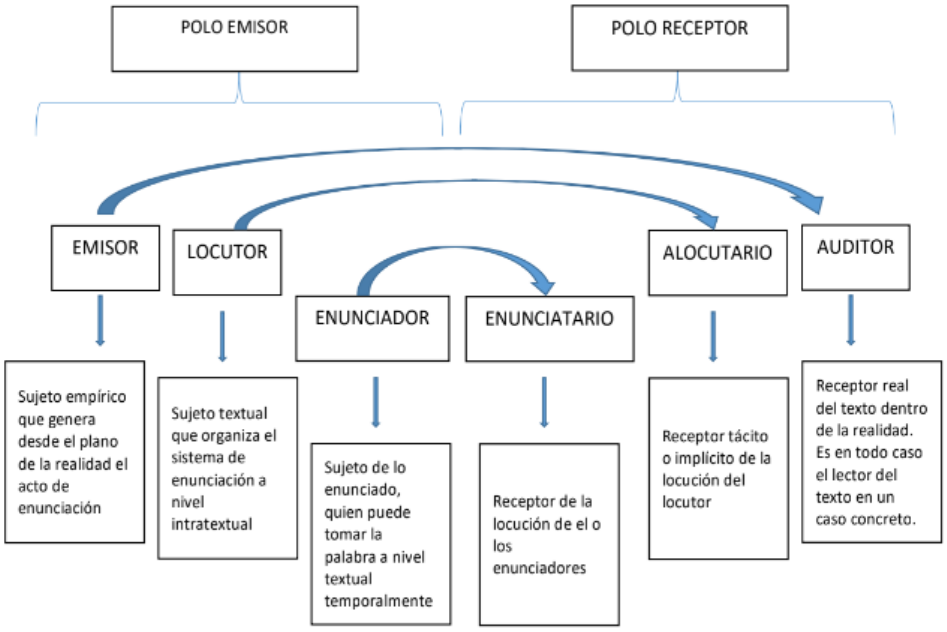


Diagrama 1.
Estrategias de enunciación en la poesía hispanoamericana. Del modernismo a la vanguardia, pp. 55.

Desde el polo de la emisión encontramos no solo al nombre de las autoras —emisora, en términos de Ducrot—, sino a aquellas subjetividades que construyen en el poema y que son quienes enuncian el poema mismo. Estas instancias se llamarán "locutor" (o locutora, según corresponda) y enunciador o enunciadora. La locutora es quien se encarga de orquestar y organizar el discurso en el nivel intratextual; en orden de jerarquía, se trata de la responsable principal de lo que se dice en el poema puesto que es quien inaugura la comunicación pero también quien da pie a que otras instancias puedan intervenir o replicar en el discurso. Por otro lado, tenemos a la enunciadora, quien, de permitirlo la locutora, puede llegar a tomar la palabra temporalmente para responder preguntas, dar su punto de vista o acotar lo dicho.

Estas dos instancias son centrales para el análisis que planteo puesto que es en ellas fundamentalmente en quienes se construye la subjetividad del poema.

La locutora representa la voluntad de decir. Es quien decide operar el lenguaje para construir un discurso y también quien puede elegir llamar a la instancia de uno o más enunciadores para participar de éste. La interacción de una locutora con una o más enunciadoras implica cambios de registro en el poema, cambios de voz, de tono, incluso cambios de perspectiva, de punto de vista y de estilo poético lo que implica la posibilidad de un discurso polifónico. Cabe hacer notar que no todas las instancias deben de aparecer de manera obligatoria en todos los poemas, en muchos casos la comunicación poética ocurrirá teniendo a nivel textual solo a un locutor, por ejemplo, pero la poesía moderna, particularmente la escrita a partir del siglo XX suele construir subjetividades que parten de enunciarse desde distintas instancias.

Por otro lado, en el polo de la recepción encontramos en el plano existencial al auditor, que se corresponde con el lector o lectora de un texto en un momento y tiempo específicos. Su estudio le corresponde, principalmente, a disciplinas como la teoría de la recepción. Sin embargo, a nivel intratextual también podemos encontrarnos con un par de figuras que serán importantes para entender la configuración comunicacional del poema: el alocutario o alocutaria y el enunciatario o enunciataria. Estos estas comunicados directamente con sus pares en el polo emisor: la alocutaria es quien recibe el discurso de la locutora de manera implícita, mientras que la enunciataria recibe la locución de la enunciataria. Para ejemplificar lo anterior, cito algunos versos de “Canto villano” de Blanca Varela:

no hay otro aquí

en este plato vacío

sino yo

devorando mis ojos

y los tuyos (149)

En este fragmento podemos leer de manera explícita que se enuncia el pronombre "yo"; esta "yo" constituirá a la instancia de locución del poema, pues es quien organiza la comunicación textual; por otro lado encontramos el adjetivo posesivo "tuyos" que vuelve explícita la presencia de un alocutario que es receptor de lo dicho en el poema y a quien pertenecen los ojos de quien se habla.

Propongo un ejemplo más para puntualizar algunos aspectos. Marosa di Giorgio comienza "Rosa mística" de la siguiente manera:

—No sé, dijo saliendo del sueño.

Tomo té.

La aurora ya estaba sentada en el preduzco de siempre (89).

Si bien el texto inicia con una raya de diálogo, entendemos que quien dirige la locución no es quien enuncia "no sé" sino quien decide inaugurar el discurso citando el diálogo, de manera que el locutor es en realidad quien enuncia "tomo té", mientras que la enunciadora será quien inicia el diálogo diciendo "no sé". Lo que me importa, sin embargo, no es poner la etiqueta correcta sobre cada instancia de enunciación sino

preguntarme porqué se organiza de esta manera el discurso, por ejemplo preguntarme, ¿por qué la locutora o locutor que construye di Giorgio inicia su escritura citando un diálogo ajeno y no enunciando ella misma? ¿qué función tiene esta elección para la comunicación? ¿Por qué la locutora construida por Varela habla de "mis ojos y los tuyos" pero no le permite al alocutario tomar voz y responder algo? ¿Quién es ese alocutario al que le habla y a quien no le permite más que escuchar? ¿Qué comunica este modo de enunciar en el poema? Y sobre todo, ¿qué tipo de subjetividad se construye, en el fondo, detrás de estas instancias de enunciación?

En la mayoría de poemas que estudio en esta investigación, las instancias con mayor presencia serán la de la locutora (en su mayoría se presentan en femenino) quienes tendrán interacciones ocasionales con alocutarias; sin embargo, existirán en un plano monológico, y a veces dialogando con enunciadoras que significarán una sinécdoque de sí mismas. Es importante acotar que si bien he dicho que la instancia aquí nombrada como "emisor" se corresponde a lo que corrientemente conocemos como autor o autora, en términos de Konuk se corresponde a la "Yo" existencial. Por otro lado, el "locutor" se corresponde a aquella instancia que enuncia en el poema y que se autodenomina "yo", ya sea de manera implícita o explícita. La suma de estas dos instancias será la que nos ayude a encontrar a ese "Yo" lírico que le preocupa a Konuk. Y porque en la poesía es posible la paradoja, muchas veces también la instancia del enunciador se unirá a la conformación de este "Yo".

3. Diseccionando: análisis de la poesía de Julia Ferrer, Laura Cárdenas y Alejandra Pizarnik

En los apartados anteriores establecí un marco contextual y referencial en torno a la historia de la escritura de las mujeres, buscando hacer hincapié en el devenir de las autoras del siglo XX y las problemáticas sociales y escriturales a las que se enfrentan. Mi objetivo ahora es trazar un análisis, lo más detallado posible, en torno a la obra poética de tres autoras: Julia Ferrer, Laura Cárdenas y Alejandra Pizarnik. Los análisis que presento se centran en comprender los recursos textuales, los matices y directrices comunicativas y discursivas que construyen al "Yo" de los poemas, por lo que me centro, principalmente, en describir el esquema de comunicación y las manifestaciones de la subjetividad que me parecen relevantes.

Cabe hacer un par de precisiones antes de iniciar. En primer lugar, he tomado poemarios completos de cada una de las autoras para llevar a cabo los análisis de sus obras, sin embargo en los siguientes capítulos lo que se encuentra son sólo los resultados más relevantes que ayudan a soportar la hipótesis de mi investigación. En segundo lugar, deseo advertir que hay una disparidad en los subcapítulos donde profundizo en la vida existencial de las autoras y esto se debe, directamente, a la cantidad de información disponible de cada una de ellas. Pizarnik, por ejemplo, es una autora estudiada de manera extensa, con diarios publicados, documentales y biografías mientras que, por otro lado, Laura Cárdenas es prácticamente desconocida. Lo he mencionado en la introducción no obstante me parece relevante remarcar el hecho intencional de un corpus de estudio tan heterogéneo —al menos en ese

sentido—: uno de mis objetivos con este estudio es comprender cómo son las subjetividades de sus poemas, sus concordancias y discordancias y cuestionar si existirá relación entre su fama y su forma de escribir.

3.1. Julia es mujer, no incendio

Para introducir a Julia Ferrer, frecuentemente se citan las palabras de Sandro Chiri: "Ella era como sus poemas: de carne y fuego". Nada me parece menos prudente para hablar del trabajo y obra de una poeta, dramaturga, traductora y artista políglota como fue Julia Ferrer. Desde la escritura de su biografía hasta las diversas revistas y publicaciones de más o menos fácil acceso que recuperan destellos de su vida, prevalece el relato de la mujer mítica, no hecha de la misma materia que los seres humanos, sino esa mujer que, por azares del destino, fue autora, pero que existía en el cuerpo de una musa. Me parece profundamente relevante hacer una revisión de las enunciaciones con que se pretende hacer historia de la vida de las autoras. ¿Qué tanto se habla de su trabajo? ¿Qué tanto de su vida privada? ¿Qué tanto hay un afán de comprender sus textos y posicionamientos estéticos y políticos al hablar de sus vidas y qué tanto caemos, una y otra vez, inevitablemente, en la necesidad de establecer a las autoras como esos objetos narrados, idealizados o condenados? Esas criaturas inefables tan temidas en el relato histórico, como bien explican Gilber y Gubar y me permito volver a citar (20 - 35): "esas máscaras míticas que los artistas masculinos han fijado sobre su rostro humano tanto para aminorar su temor a su 'inconstancia' como —identificándola con los 'modelos eternos' que ellos mismos han inventado— para

poseerla más completamente" (30). Aunque poética y encantadora, la famosa cita de Chiri no hace sino posicionar la figura de Ferrer en un lugar fuera de lo terreno, crear una suerte de "musificación", devolviendo a la autora creadora a su lugar de musa que es tanto mítica como peligrosa y, sobre todo, indescifrable.

Lo anterior presenta diversas problemáticas. La eterna divulgación de la biografía de las mujeres creadoras como seres extraordinarios —no por su fuerza para posicionarse en contra de tradiciones que intentan acallar su decisión creativa sino por su 'naturaleza' tocada por lo inmarcesible— prolonga el mito de las mujeres dionisiacas, despojadas de la conexión con lo racional, con el trabajo dificultoso y amplio que implica la escritura. Por el contrario, se ubica a Ferrer en el terreno del impulso, el fuego que estalla en palabras quemando a cada verso; no hay una lectura de la autora desde el trabajo, sino desde casualidad de haber nacido en un cuerpo "de carne y fuego". Y esto importa no solo en tanto a la justicia de estudiar a una autora como Ferrer desde el trabajo poético y de quiebre al establecimiento patriarcal que se llevan a cabo a la par en su poesía, sino en tanto la tarea aún más amplia de intentar, desde distintos sitios, historiar, comprender y aprehender el camino, vida y poética de las autoras.

Encuentro dos peligros innegables al seguir presentando al público la historia de estas autoras fuego, autoras pájaro, autoras estallido y árbol y viento: en primer lugar, la repetición mítica de la mujer irracional pero llena de impulso creativo —no voluntario— que se lleva a cuestas tanto como privilegio como condena y, por otro lado, el entendimiento de las nuevas generaciones de estudiosas y autoras de esta

figura de la poeta "musificada". Esta imagen, que además no es exclusiva de la poesía, y que podemos ver tanto en narradoras, pintoras, escultoras como en estrellas de rock, posiciona a cualquier niña, joven o mujer que tenga sus primeros acercamientos a las artes en una posición sumamente compleja: la de mirarse al espejo para enfrentarse a una imagen que no es de mujer fuego y que, por lo tanto, desde el terreno de ser humano mortal, le es negado el acceso a la entrada de las artes al lado de las "grandes" autoras. Las consecuencias de esto, en cierta medida, por un lado incluyen un desdén hacia el trabajo meditado de las estructuras, formas y contenidos poéticos —la creencia de que la poesía es un rayo que atraviesa al autor guiado por la divinidad— o, por otro lado, la adopción de patrones de comportamiento que emulen la falsa imagen que se nos ha provisto de las autoras.

Aunque una de las notas sobre Ferrer indique: "Esta mujer hecha de pasiones intensas, nació en Lima..." (Crevoisier, 2021), los textos de Julia Ferrer nos dicen que no están hechos de fuego. Hay una búsqueda a través del quiebre del código, del replanteamiento discursivo del amor, de la ironía y la ruptura del tiempo lógico: los textos de Ferrer están hechos de estudio, retórica, cuidado textual, indagaciones verbales, conocimiento literario y sí, posiblemente —pero a partir de un análisis ni formal ni retórico es posible afirmar esto— pasión.

Julia Ferrer[61] nació en Lima, Perú, en 1925 y, de acuerdo a sus diversas biografías y a lo que es posible rastrear de su vida, creció en el seno de una familia burguesa y

[61] Julia Ferrer fue el nombre que ella misma eligió y que le sirvió de seudónimo a lo largo de su vida y como autora. El nombre de nacimiento, sin embargo, fue Julia María del Solar Bardelli.

conservadora que se dedicaba, siguiendo el legado de su abuelo, a la explotación agropecuaria que les daría fortuna. Ferrer nunca se sintió atraída ni en consonancia con las formas de vida e ideologías de su familia. Después de completar sus estudios básicos en una escuela religiosa, estudió dramaturgia y trabajó como actriz y actriz de radioteatro. A lo largo de su vida, y especialmente durante la década de 1950, vivió en distintas ciudades, como Sao Paulo, Madrid, París, Ciudad de México y Guatemala. Trabajó también como bibliotecaria, traductora y como profesora de teatro en la Universidad Católica del Perú. Tuvo varias parejas románticas que no citaré aquí, en primer lugar, porque la especificidad de esos datos no es pertinente para el estudio que pretendo y, en segundo lugar, porque la lista de sus distintas parejas, así como los detalles de esas relaciones son mucho más fáciles de encontrar que alguna nota sobre sus poemas. Julia Ferrer también fue madre de tres.

En internet es posible leer una columna donde se hace un retrato de Ferrer que, a mi parecer, resume gran parte de la problemática con historiar a esta autora y que ya empiezo a mencionar en líneas anteriores. La nota lleva por título: "Julia Ferrer: la mujer indomable" (Temoche, lamula.pe). El sugerente título no hace referencia alguna al carácter artístico de Ferrer, pero discursivamente sí nos sitúa en un lugar poco placentero: como mujer, a Ferrer le correspondía ser domesticada; ser indomable es lo que la destaca, lo que hace necesario escribir sobre su vida. La nota no pretende de manera declarativa ir en contra de la figura de Ferrer, por el contrario, busca posicionarla como una mujer emblemática de importancia especial, no obstante, el

manejo del discurso y léxico utilizados, desafortunadamente resaltan la mirada patriarcal que se tiene sobre las mujeres.

El retrato dice en sus primeras líneas: “Desde niña destacó por tener una personalidad autosuficiente y rebelde”; el carácter ‘autosuficiente’ de Ferrer llama la atención en una época donde no es “permitida” ni la autosuficiencia ni la independencia de las mujeres, sin embargo me llama la atención que en el siglo XXI el discurso para nombrar el pasado reitere las nociones de 1925: la niña que se enuncia, y se mueve, es rebelde, extraordinaria, fuera del orden natural de las cosas. Esta nota continúa con 11 extensos párrafos (aproximadamente de entre 10 y 14 líneas cada uno) explicando las distintas relaciones amorosas de Ferrer, los nombres, fechas y ciudades en que vivió y rompió con sus parejas, los hijos que tuvo con cada uno de ellos y el modo en que ella solía ser quien terminaba dichas relaciones. A este recuento le siguen 2 párrafos, cada uno de cinco líneas, donde escuetamente se enumeran sus dos obras publicadas, sin mencionar editorial, contenido general de las obras, temática, afiliación estética o críticas de la época.

Además, se cita una entrevista al pintor Carlos Ostelaza donde éste afirma: “A Julita la conocí en...”; me parece muy relevante detenerme sobre este “Julita”, el diminutivo, siempre el empequeñecimiento. Puede deberse, a ignorancia de mi parte, pero hasta el momento no he leído nunca biografías de autores hombres donde los entrevistados hablen de “Tavo” Paz, “Pepe” Lezama Lima, “Lalito” Lizalde, “Luisito” Cernuda; sin embargo, sí conozco a “Pita” Amor, “Lolita” Castro, “Chayo” Castellanos, “Elenita” Poniatowska y “Julita” Ferrer. Y aunque es evidente que en la superficie no

todos quienes enuncian estos diminutivos pretenden minimizar a las autoras, hay una profunda raíz patriarcal de infantilización y ruptura con la seriedad asociada al nombre de las figuras públicas autorales, de la que no se escapa Ferrer. Resulta aquí interesante el contraste de la figura hipersexual con que a veces es retratada y esa infantilización del nombre: la dupla del eterno femenino de Goethe (Gilber y Gubar, 36): una mujer que es despojada de ego, ubicada en el terreno de la belleza contemplativa donde existe solo lo estático en contraposición a la energía masculina donde es posible la acción significativa. Recordemos que la mujer del eterno femenino es modesta, delicada y tiene gracia y castidad: Julita. La mujer monstruo, por otro lado, —que no es una mujer real pues ha sido despojada de sí misma y habitada por lo innombrable monstruoso—, se llama Julia, y es la mujer indomable que es hipersexual, libre, rebelde y fuego. No hay cabida en estas descripciones para una mujer real de carne y hueso. La mujer de "carne y fuego" representa precisamente la dualidad imposible —la paradoja— en que históricamente se ha posicionado a las mujeres.

Rosina Valcárcel, por otro lado, hace un retrato de Ferrer —a mí parecer mucho más pertinente— en "Aproximaciones a la poesía de Lola Thorne y Julia Ferrer" (Ciudad Letrada, 2001) donde la presenta como a una intelectual de izquierda, actriz ambiciosa, ingeniosa e interesante lectora, además de mujer de intereses políticos:

> Algo hereje, ella hacía gala de un humor negro muy fino y de una personalidad magnética. Tenía cuadros de pintores peruanos (hoy reconocidos), libros raros (de Francois Villon, Sade, etc.) y algunas antigüedades (...) No escondía su deseo frustrado de viajar a Buenos Aires para ser actriz de cine. Manifestaba,

> además, su preocupación política por el futuro: '*No tiene otra razón el ser humano que buscar terrible y perpetuamente su dignidad, su identidad'* concluyó en la plática que sostuvimos sobre las consecuencias de las guerras mundiales (2).

Aparentemente, la escritora de los muchos amores también es una escritora de carne y hueso con aficiones, angustias sociales, deseos y aficiones artísticas que sostuvo amistades diversas y alimentó su vida con viajes, numerosos trabajos —como docente, bibliotecaria, traductora, actriz y autora—, que se posicionó declaradamente frente a la familia tradicional patriarcal y vivió sus días buscando "armarse un espacio autónomo e impugnador contra las normas sociales" (Valcárcel, 2).

De entre todos los testimonios de la vida, amores y estudios sobre Ferrer, me parece importante destacar para esta investigación que: 1. era una mujer burguesa; sus numerosos viajes, el conocimiento de español, inglés, francés, alemán, quechua y portugués —especialmente en la época— la posicionan en un lugar de privilegio, particularmente al lado de sus contemporáneas[62]. 2. Su ideología y forma de vida era

---

[62] Me llama la atención que a pesar del privilegio económico y de clase, el hecho de haber nacido en la capital de Perú y vivido en tantas metrópolis (Ciudad de México, París, Sao Paulo), su preparación académica y su desenvoltura en los círculos intelectuales de la época, su reconocimiento no haya sido ni cercano al de, por ejemplo, Blanca Varela, quien con similares condiciones destacó como una de las poetas más importantes de la generación de los 50, misma en la que la crítica suele posicionar a Ferrer.

En el podcast *Palabra de mujer*, Sandra Ivette González Ruiz conversa con Diana Rodríguez Vértiz, especialista en Ferrer, quien dice "La única mujer ampliamente conocida de los 50 es Blanca Varela y solo Varela tiene los recursos que demanda el campo cultural" ("Julia Ferrer, su poesía inagotable", min. 13:02). Entonces, ¿en qué consiste la demanda del campo cultural peruano de los años 50 y 60? ¿Afiliaciones estéticas? ¿Políticas? ¿Vínculos específicos con ciertos personajes? Y si una figura como la de Ferrer no tenía oportunidad por la falta de demandas del campo, ¿qué podría esperarse de escritoras de las periferias, sin estudios universitarios, quizá de ambientes más conservadores y sin el estatus económico y de clase de Ferrer?

liberal, lo que podría llegar a impactar su escritura, temas y formas. 3. A pesar de que en los últimos años se ha recuperado su figura y obra —sobre todo por la nueva generación de poetas y estudiosas y estudiosos de Perú—, son contados los estudios amplios y la difusión general de su obra poética.

3.1.1. La poeta que dijo: "Qué pena no poder ser poeta"

La crítica (Álvarez, 2), (Vácarcel, 1), (González, min. 10:12), (Temoche, s.p.), (Gómez y Guillén, s.p), ubica prácticamente siempre a Ferrer en la generación de los 50 en Perú, junto con nombres como Blanca Varela, Alejandro Romualdo, Washington Delgado, Carlos Germán Belli, Sebastián Salazar Bondy, Jorge Eduardo Eielson. De acuerdo a Valcárcel (abril de 2001, 1) en esta generación hay dos tipos de escritores: los "puros" y los "sociales". Los "puros" son poetas que, a raíz de las condiciones políticas propiciadas por el general Manuel Odria en su golpe de 1948 y su posterior reelección en 1950, se encuentran desencantados, llenos de escepticismo y frustración, por lo que recurren a estéticas disfóricas o bien centradas en la forma y el desgano anímico. Por otro lado, los "sociales" muestran rasgos optimistas y de lucha. Valcárcel afirma que, a pesar de que la mayoría de las mujeres poetas de esta generación —como es el caso de Blanca Varela— pertenecen a los "puros", Ferrer parece posicionarse en un sitio entre ambas corrientes. Quizá sea por lo anterior que Carmen Álvarez diga que es "una de las voces más originales y desafiantes de la generación del 50" (1), por su reticencia o dificultad de posicionamiento político y estético. En las lecturas de su obra,

constantemente se hablará de la "libertad" tanto existencial como escritural de la poeta.

No obstante, Ferrer publica su primera obra *Imágenes porque sí* hasta finales de la década de los 50, en 1958 y su segunda obra *La olvidada lección de las cosas olvidadas* en 1966. Cronológica y estéticamente, entonces, no parece situarse de manera "natural" dentro de la generación de los 50, aunque para efectos de estudio tantos críticos y críticas busquen incluirla en la lista.

Los inicios de Ferrer en la escritura resultan de su lectura de Omar Khayyam, como le revela a Valcárcel:

> 'No sé porqué suerte de hechicería encontré en mi carpeta un libro muy viejo y le faltaban páginas: era un poemario de Omar Kayam. Bastó que leyera un fragmento para comprometerme con la poesía definitivamente. Este deslumbramiento se produjo una mañana de abril, en una pavorosa clase de aritmética. Esa noche no pude dormir, agitada por nuevas vivencias y sensaciones'. Al día siguiente en su cuaderno de dibujo Raphael, escribió su primer verso que se tituló *Qué pena no poder ser poeta* (abril de 2001, 2).

Me parece de suma relevancia el primer verso de Ferrer, pues revela una realidad vigente aún en el siglo XX —y para muchísimas aún en la actualidad—. ¿Sería irónico? ¿Sería una suerte de predestinación? ¿De consciencia de la posición en que se encuentra, tal vez por su género?

Una vez inmiscuida en el mundo literario, Ferrer tendrá como referentes a "Miguel de Cervantes Saavedra, Edgar Allan Poe, Omar Khayyam, Marqués de Sade, Charles Baudelaire, Virgina Woolf, Alfonsina Storni y Katherine Mansfield" (Álvarez, 3); así como a Francois Villon, James Joyce y Elizabeth Bishop (Valcárcel, abril de 2001, 2), una interesante mezcla de autores donde podemos ver tanto estéticas como filiaciones ideológicas distintas, sin embargo destaca por un lado que tuviese varias referencia de mujeres —con Pizarnik veremos un alejamiento del feminismo que impactará en su poesía— así como la recurrencia de autores con ideologías liberales.

En el año 2004 se publicó la antología titulada *Gesto* (Editorial Trípode), donde se recopilan los dos libros de Ferrer así como varios de sus poemas publicados de manera individual en distintas revistas. Aunque el libro está agotado desde hace varios años y su distribución no fue muy amplia, impactó en el público lector y crítico, propiciando la escritura de diversos textos de orden tanto de divulgación como académicos sobre Ferrrer. Quizá la más citada de las críticas sobre Ferrer sea la de Varcárcel, sin embargo, la lectura de la autora sigue siendo aún casi de culto y prácticamente desconocida[63] fuera de Perú.

Varcárcel, en la parte II de su "Aproximaciones a la poesía de Lola Thorne y Julia Ferrer" (2001) hace una lectura ordenada de los poemas de Ferrer y siguiendo una

[63] Al momento de iniciar esta tesis, en 2021, las referencias en línea a Ferrer eran sumamente escasas. A lo largo de los últimos cuatro años he visto un afortunado crecimiento en los estudios en torno a la autora: congresos y mesas de ponencias dedicadas a su obra en universidades peruanas, la creación de su página de Wikipedia en septiembre de 2024 y la edición en varias revistas en línea de poemas sueltos de su obra.

técnica verso por verso donde pareciera que su búsqueda consiste en traducir los tantos símbolos de los poemarios. Esto parece claro especialmente cuando afirma que "es evidente que el hermetismo de su poesía llena de símbolos a veces provee de más preguntas que respuestas" (10) y recalca que el contexto de escritura ocurre en un Perú marcado por el escepticismo. En este sentido, Ferrer parece indagar, de acuerdo a la lectura de Valcárcel, en una búsqueda desde la razón, pero una razón otra, desapegada del orden patriarcal y preestablecido de las cosas. La crítica destacará la libertad creativa y la búsqueda de la misma libertad a lo largo de los versos de Ferrer.

Por otro lado, Renato Gómez y Paul Guillén, parecen no encontrar el equilibrio en Ferrer y afirman que su poesía es "fervorosamente libre, deshabitada de posturas, corrientes o modas literarias" (2004). Esta aseveración sitúa de nuevo a Ferrer en ese campo etéreo inmarcesible del que hablé en el apartado anterior: pareciera que su escritura no se afilia a nada, no cabe en ningún lado, como si existiera demasiada libertad, una rebeldía tan absoluta que la aleja de este mundo. Quizá pueda parecer que extrapolo la mirada de estos dos críticos, pero discursivamente se sigue leyendo una mirada que no permite el desapego de lo patriarcal: el buscar crear otro lenguaje, otra mirada, otro modo de decir lo político pareciera ser demasiado extremo, especialmente si la poesía viene de una mujer, y peor aún, de una mujer con una perspectiva política liberal.

Contra esta mirada que lee a Ferrer como deshabitada y sin posturas, puedo citar un fragmento de uno de sus poemas, "Ríe á faire", (citado en Valcárcel, mayo 2001):

Lima

es la ciudad más importante del hambre

arriba en la corniza [sic]

bajando por la (espina) cruel y de carne

encadenas nueva

suavemente

Sin adentrarme aún en un análisis formal, puedo esbozar que hay aquí una enunciación que decididamente se posiciona políticamente en el contexto de su país, renegando de la situación social que se vive en el momento: lejos de estar deshabitada, Ferrer trabaja formal y temáticamente el cuestionamiento a lo establecido.

Hablando específicamente de la obra que compete a esta investigación "La olvidada lección de cosas olvidadas", Gómez y Guillén revisan uno de los poemas iniciales del libro:

> *Un gesto es lo / que sustrae / al gusano (aunque luciérnaga) / de la estrella*[64]*.* Es decir, un gesto dispone las condiciones necesarias para un tránsito de estados, una alteración del conocimiento de las cosas. El gesto reemplaza al hado o en mejor caso a dios. Desde el rostro el conocimiento del mundo se descompone, ya sea en imágenes plácidas o atroces: *quiero hacer el único / el imposible*

[64] Las cursivas son mías para distinguir los versos de Ferrer del comentario.

> *gesto / que me permita seguir siendo un hombre.* A partir de esta construcción surge una toma de conciencia del individuo como ser universal, el locutor abandona su género femenino, haciendo que el espectro de su ser trascienda ya no como mujer, sino como ser humano en sí.

De acuerdo a los críticos, Ferrer renuncia a su "género femenino" para poder convertirse en un individuo completo o, en sus palabras, universal. Una vez más quiero hacer hincapié en los modos de enunciar de la crítica: pienso que la idea de lectura de Guillén y Gómez pretende decir que Ferrer en el poema se despoja, en realidad, de la idea de los géneros. Por la época de escritura es común aún ver el sustantivo "hombre" utilizado como sinónimo de "ser humano", sin embargo habrá que hacer una revisión más profunda para discutir qué papel cumple el sustantivo en este poema; en este sentido, sin embargo, me parece interesante que la crítica considere que para que el sujeto de enunciación del poema trascienda, necesite salir de su condición de mujer para entenderse "como ser humano en sí".

Destacar ejemplos como el anterior me parece importante para comprender cómo es que los modos de decir en torno a la historia de las mujeres, la escritura de las mujeres y la respectiva crítica de sus escrituras aún tiene un largo camino que recorrer. Incluso las lecturas que buscan resaltar positivamente a la obra y reconocer el valor de las autoras, Ferrer en este caso, como figuras de quiebre en la tradición y con propuestas líricas de importancia tanto social como estética, caen constantemente en formas expresivas que parecen plantear una doble mirada: que

cuestiona a la mujer por salirse de su lugar establecido, que la felicita por incorporarse a la lógica del ser no-mujer pero que, a su vez, en realidad celebra el triunfo de una voz autónoma que se enuncia desde la consciencia de un ser mujer.

"Quedan lejos aquellos síntomas abstrusos que la cultura occidental suele imponer a la mujer y, por el contrario, la mujer de *La olvidada lección de cosas olvidadas* es claramente auto-suficiente, dispuesta tanto al deseo como al conocimiento profundo del amor desde su propia perspectiva" (Guillén y Gómez, s/p). Con esta última cita resumo las lecturas críticas, reseñísticas y académicas de Ferrer que he hallado a lo largo de esta investigación: la de una poesía que va contra el canon pero no en sentido contestatario sino de autonomía, que busca indagar en sí y enunciar desde sí. Es ahora trabajo del análisis corroborar o desmentir estas aseveraciones y encontrar los mecanismos discursivos y formales a través de los cuales se lleva a cabo esta tan repetida *autonomía* en la poesía de Julia Ferrer.

3.1.2. La olvidada lección de cosas olvidadas: análisis

"Déjame contemplar

intensa

serenamente

(hasta descubrir

uno por uno)

los rostros que me ocultas"

(Julia Ferrer, 12)

La olvidada lección de cosas olvidadas fue publicado en 1966, sin embargo cada uno de los poemas está fechado al momento de su escritura y para los análisis, tomo en cuenta dichas fechas para entender la evolución escritural de Julia Ferrer. La obra se divide en tres capítulos o apartados: "I. De pie a estrella", "II. La olvidada lección de cosas olvidadas" y "III. En la casa en el viento".

En este apartado comparto el análisis de algunos poemas que me parecen representativos de la obra. Presento a modo de tabla un análisis al modo aurisecular del *commento,* con comentarios verso a verso de elementos relevantes. En segundo lugar hago un recuento de los fenómenos de enunciación, deícticos, isotópicos y cualquier otro que sea relevante para describir la composición poética. Cabe decir que este primer acercamiento sirve para acotar elementos que más tarde, en el apartado crítico, serán discutidos con mayor profundidad.

En primer lugar, presento el poema con el que abre el libro y con el que se inaugura el capítulo I (5).

Tabla 1. Análisis y *commento* del poema I de Ferrer

	I	
v.1	Bruscamente	
v.2	erguirían la cabeza	Tiempo condicional del indicativo Plantea un tiempo de acción hipotético Hipérbaton
v.3	las sonrisas	
v.4	y	
v.5	los **gestos**[65]	Más tarde se publicará la antología "Gesto" haciendo alusión a la marcada isotopía de Ferrer. Veremos la importancia del gesto a lo largo de todo el libro.
v.6	rodarían las coronas	Coronas: símbolo de poder monárquico
v.7	las aureolas	Aureolas: símbolo de poder eclesiástico / divino
v.8	pedrerías	Símbolo de poder económico
v.9	(¿las creencias?)	Paréntesis y cuestionamiento, ambos recursos se usarán constantemente. El paréntesis a modo quizá de acotación, volviendo a la educación dramatúrgica de Ferrer.

[65] De aquí en adelante, las negritas en los poemas son mías para destacar la isotopía.

v.10	En el caso de que irguieran	Tiempo hipotético Hipérbaton
v.11	bruscamente	Repetición con v1 No es un movimiento sutil, indicio de salir de lo estático, ruptura.
v.12	sus cabezas las estatuas.	Paradoja. La condición de una estatua es la inmovilidad. Estatuas como símbolo de la historia.
	Lima, julio de 1960.	

Porque mi interés se centra principalmente en la subjetividad lírica, me resulta de especial interés notar que no se enuncia el pronombre "yo" ni implícita ni explícitamente. Sabemos, por supuesto, que siempre que se dice algo es porque alguien lo ha dicho, no obstante si alguien da un juicio o hace una aseveración y busca desaparecer de su enunciado, podemos asumir o bien que a esta subjetividad le parece irrelevante su propia existencia para verificar la veracidad de lo que enuncia o bien que tiene un motivo para querer pasar desapercibido. Independientemente de si aparece explícitamente un "yo" en un enunciado, siempre deja marcas distintivas. Podemos ver en este poema, por ejemplo, el uso de ciertas figuras retóricas como el hipérbaton, el uso de paréntesis, las isotopías con símbolos de poder y, de suma importancia para la escritura de Ferrer, el uso de preguntas (¿dirigidas a quién?) y de la palabra "gesto". Como Valcárcel sostiene, la voz de Ferrer a veces crea más

preguntas que respuestas. El sujeto de enunciación —locutor[66]— aparecerá permanentemente entre la acotación y la pregunta no solo en este poema sino en toda su obra.

Este primer locutor presenta un texto en verso libre pero que en el fondo aún sigue una métrica octosilábica encabalgada: "Brus-ca-men-te (4) / er-gui-rí-an – la – ca-be-za (8) / las – son-ri-sas (4) / y (1) / los – ges – tos (3) // ro-da-rí-an – las – co-ro-nas (8) / las -au-reo-las / pe-dre-rí-as (4) / (¿las – cre-en-cias?) // En – el – ca-so – de -que – ir-guie-ran (8) / Brus-ca-men-te (4) / sus – ca-be-zas – las – es-ta-tuas". Como Konuk afirma, la materialidad del metro y ritmo importan no solo en tanto a la tradición pensada como un continuum de reglas y rupturas, sino en tanto al modo en que ésta permea nuestra forma de relacionarnos con la lengua. Ya me he extendido en el subapartado anterior a hablar de los modos liberales de escritura y de existencia que se relacionan frecuentemente con la figura de Julia Ferrer, sin embargo, me parece sumamente relevante notar el metro profundamente ligado a la tradición octosilábica de la poesía popular en español que, de manera consciente o inconsciente se cuela en la apertura de su libro.

Por otro lado, el locutor recurre al uso de isotopías de poder: coronas, aureolas y pedrerías construyen un campo de lo ornamental que vincula simbólicamente a sus usuarios con distintas formas de autoridad, establecido por contratos sociales. Las

[66] Para la escritura declaradamente femenina en términos gramaticales prefiero utilizar los términos correspondientes también en femenino, sin embargo en este momento del poemario la voz que enuncia y coordina la enunciación se presenta en un territorio neutro y a falta de neutros no masculinos en nuestra lengua, opto por "locutor". Esto irá cambiando conforme la misma voz se formule en un género u otro.

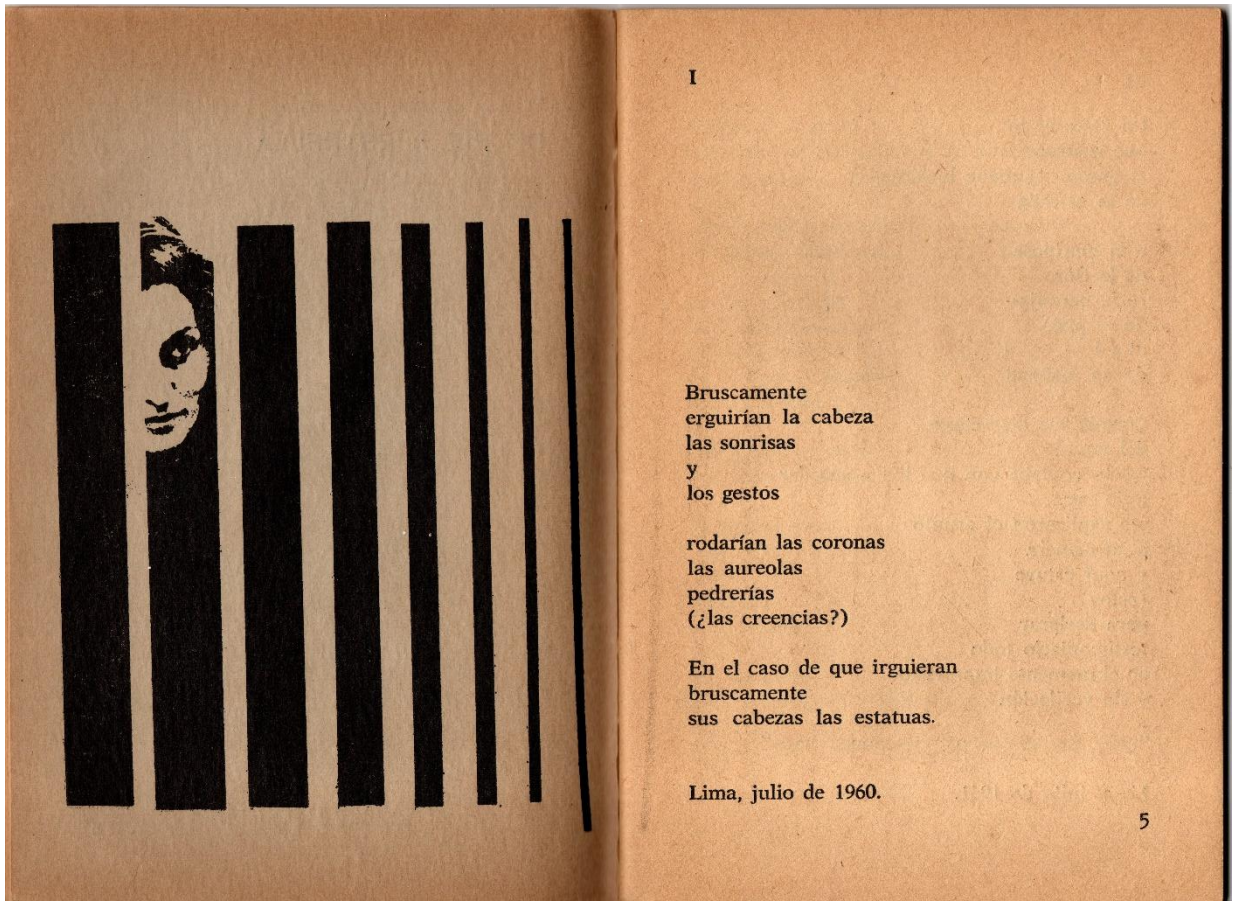
estatuas, en este sentido, se vinculan con la isotopía al constituir referentes de ideales políticos, religiosos y artísticos en distintas épocas. En el contexto de escritura de Ferrer, con desorden político y decepción general en dicha área, las isotopías de este poema pueden aparecer como referencia al descontento que se extrapola a las estatuas mismas. Cuando se enuncia entre paréntesis y signos de interrogación "(¿las creencias?)" parece plantearse, en duda, una revalorización de estos símbolos, la subjetividad que no dice yo, sí pregunta: ¿una corona sigue respaldando una creencia verdadera? ¿una aureola representa fe en lo divino? ¿si caen las figuras de poder, con ellas caen las creencias?

Me parece representativo que este poema sea con el que se inaugura el libro pues posiciona la enunciación en un ámbito simbólico de lo político y del cuestionamiento. Al mismo tiempo, se establece un canal de comunicación que irá en un orden cercano al simbolista, pero no desapegado de la realidad social, aunque ésta aparezca de manera no prosaica ni explícita, de modo tal que podría incluso acercarse a una escritura de lo onírico y del absurdo. El poema en general crea un retrato hipotético que, leído siguiendo las pausas y silencios, puede verse como una imagen teatral: las estatuas levantando la mirada con brusquedad, observando, y entonces aureolas, coronas y pedrerías rodando por los suelos, sin un aparato discursivo que soporte su estatus; las creencias, incluso, cayendo lenta, entrecortadamente.

A lo largo de la obra veremos, a manera de metagrafos[67], fotografías intervenidas de la autora como la que aparece en la página inicial del libro y que se puede ver a continuación.

Figura 1[68]

Fuente: Julia Ferrer, *La olvidada lección de cosas olvidadas,* Solisol, 1966, p. 4 y 5.



I

Bruscamente
erguirían la cabeza
las sonrisas
y
los gestos

rodarían las coronas
las aureolas
pedrerías
(¿las creencias?)

En el caso de que irguieran
bruscamente
sus cabezas las estatuas.

Lima, julio de 1960.

5

Aunque escondiendo sus marcas de género y eludiendo enunciar el "yo", Ferrer aparecerá varias veces, recordando su presencia en el texto, su autoría, el gesto que crea la palabra. El recurso de la fotografía intervenida es utilizado de manera lúdica y

[67] Retomo el término del Grupo μ, para referirme a aquellas intervenciones gráficas ya sean a manera de manipulación del texto para volverlo imagen —como en el caso de los caligramas—, ya sea con inclusión de dibujos, fotografías u otro tipo de recurso gráfico que dialogue o modifique la manera de lectura de un texto.

[68] En el libro no se indican los créditos de las fotografías.

enigmática: no es el rostro entero de Ferrer lo que vemos, sino rasgos entre sombras, con líneas geométricas y teatralidad. Aunque en numerosos de los poemas del libro haya una omisión textual del "yo" y su género aparezca neutralizado u oculto, la emisora aparece con su rostro existencial en un juego que nos obliga a recordar a la persona de carne y hueso que compone el poema. Ella, entre las sombras, dirige las locuciones, a sus personajes y acotaciones como una dramaturga que se deja ver desde detrás del telón. El juego me parece importante pues apunta hacia una autorreferencialidad: tan pronto como "yo" desaparece del texto, aparece su marca con la duda, su rostro entre las sombras.

El siguiente poema, por otro lado, abre el camino al "yo" de manera absolutamente contrapuesta al primero: aquí no solo aparece, sino que es el centro del mundo.

Tabla 2. Análisis y *commento* del poema II de Ferrer

	II	
v1	Un gesto es lo	Isotopía de gesto.
v2	que sustrae	El gesto comienza a volverse profundo. Se le suman semas y cualidades.
v3	al gusano (aunque luciérnaga)	Paréntesis como marca textual (firma) de la locutora.

v4	de la estrella	Diferencia entre gusano y estrella indicada por un gesto.
v5	a la mariposa	Se repite la fórmula. El gesto cambia la condición de las cosas.
v6	de la flor	
v7	(a la naranja	Paréntesis.
v8	de su piel)	
v9	al sol	
v10	de su mañana	
v11	Cuando me hice cargo	Aparece el "yo" como sujeto indirecto y lo hace en una posición de acción y poder.
v12	del mundo	
v13	yo no contaba con que iba a suceder	Repetición de enunciación de "yo", doble reiteración del sujeto.
v14	todo esto	
v15	me explicaron el asunto	Ellos, sujetos enunciados.
v16	a su manera	Hay una forma de decir distinta, otra.
v17	y aquí estuve	Pasado
v18	(estoy)	Y presente. Paréntesis.

		Los tiempos convergen, pero uno lo hace en acotación.
v19	para declarar	"Yo" enuncia que enuncia. Se afirma en su calidad de hablante y testigo.
v20	testimoniarlo todo	
v21	en el momento imprevisto	
v22	y sin vacilación	
v23	"pero hay gestos que yo nunca [hago".....	Enunciación citada de sí misma, justificación del gesto propio.
	Lima, julio de 1961.	

Esta vez, "yo" aparece de manera explícita y reiterada. Primero de manera indirecta en v. 11 (y más tarde igualmente como "yo" indirecto en v. 15, v. 17 y v. 18) y de manera directa en v. 13 y en la enunciación citada de la misma locutora —que en este caso adquiere calidad de enunciador— en v. 23. Es interesante esta aparición declarada e insistente de la subjetividad tras el poema I, donde apenas aparecía escondida entre las estructuras de la lengua. Aquí el locutor —que aún no muestra marcas gramaticales de género— primero se hace presente en la acción y lo hace

grandilocuente con una acción significativa: “me hice cargo / del mundo”. La revelación inaugural de “yo” no es algo menor. Con total naturalidad se enuncia lo imposible, lo magnífico. Por un lado, el enunciado resulta asombroso por lo que plantea: hay una persona sola haciéndose cargo del mundo y se entiende que es una persona humana, no la voz de una deidad; hay una serie de hechos inocentes en los que alguien se encarga del mundo con resultados inesperados, no hay omnisciencia o sobrenaturalidad, sino todo lo contrario. Por otro lado, la enunciación no tiene nada de sobrenatural ni de extrañeza, es el relato de algo ocurrido, una serie de acciones y recuerdos de diálogos. Esta dualidad entre el decir y lo dicho crea marcas distintivas para la firma de la “yo” de Ferrer.

Más tarde, a “yo” le es importante citarse a sí mismo en el momento del testimonio, negando el gesto, esa isotopía primordial para la construcción de su firma. Como si fuera un juicio, la voz aparece inserta desde el pasado para explicarse, pero negando su acción. Primero enuncia el gesto que sustrae al gusano de la estrella, luego la acción directa llevada a cabo por “yo” (hacerse cargo del mundo) y finalmente, de manera casi irónica, a caballo entre la inocencia infantil y el juego premeditado del discurso dice “pero hay gestos que yo nunca...”. Esto último precedido por “sin vacilación” dando cuenta entonces de la enunciación deliberada que niega a la acción propia.

No hay parte receptora correspondiente a la enunciación —alocutarios o enunciatarios—, sin embargo sí se enuncia que un sujeto otro —o sujetos— “explicaron el asunto / a su manera”. El locutor decide no dar voz a esa explicación,

pero sí describe que se trata de una enunciación distinta, con una "manera" que no se parece a la propia. Esto lleva a pensar en un otro que no empata discursivamente con el locutor y, más aún, que quien dirige la locución elige no dar voz directa a esos otros: aquí "yo" domina el discurso.

Una vez más aparece el "gesto" como aquella acción que tiene la capacidad de cambiar situaciones de manera radical. La repetición de esta isotopía se irá reformulando a lo largo de todo el poemario añadiendo semas y volviéndose más y más amplia. Por otro lado, aparecen nuevas isotopías a nivel de poemario: estrella y flor, por ejemplo, son elementos que irán volviéndose recurrentes en poemas posteriores. Como ejemplo, el poema III tendrá el verso "de pie a estrella" (6), que da nombre al primer capítulo del libro y que jugará de nuevo con la idea de aquello que se transmuta a partir del gesto. Ese mismo poema concluye con los versos: "Y / además / eres un dios // con un gesto / puedes cambiar la posición del mundo" (7). La isotopía "gesto" vuelve a unir sus semas con el sustantivo mundo, y poco a poco esta unión dará vida a la hipérbole: quien emite un gesto es dios, quien hace el gesto, mueve el mundo.

Siguiendo la misma línea lógica, el poema IV, retoma al gesto pero incorpora ahora también la figura de alocutario en la enunciación: "otro gesto / rubrica la inutilidad de la espera / mi rostro depende de tu ausencia" (8) Hay una retórica importante en la aparición de la gestualidad frente a este alocutario recién introducido:

Gesto — posibilidad de cambio del mundo

El gesto ocurre en el rostro

Tu ausencia = mi rostro

Es imposible el gesto, y por lo tanto el cambio, si tú estás presente. Con tu presencia pierdo el rostro, pierdo entonces la condición de dios (si se vincula con la lógica del poema anteriormente citado). Más adelante, el locutor enuncia "(quiero creer en este instante) [69]/ quiero hacer el único / el imposible gesto / que me permita seguir siendo un hombre" (8). Estos versos plantean una dificultad de lectura importante para el estudio que pretendo: ¿cuando se enuncia "un hombre" se refiere a masculino o a ese sinónimo histórico donde hombre quiere decir "ser humano?". ¿Se tratará de una reflexión similar a la que hace Rosario Castellanos diez años después, en 1972[70] en "Meditación en el umbral?" donde busca otro modo de "ser humano y libre"?[71]

Este poema es el que recupera también la crítica de Gómez y Guillén y del que brevemente he hablado en el apartado anterior. Haciendo una lectura detenida del texto, puedo aseverar que existe una conexión que resulta indispensable para la comprensión de los sentidos en que se enuncian los versos. Ya he establecido la aseveración donde encontramos que de acuerdo al locutor: presencia de alocutario = ausencia de mi rostro y por lo tanto de mi gesto, y en definitiva, ausencia de mi acción.

---

[69] Nótese el paréntesis como una isotopía que ha aparecido, sin falta, en todos los poemas leídos hasta ahora.

[70] El poema que cito de Ferrer está fechado en abril de 1962.

Sin embargo, este locutor manifiesta la necesidad de hacer un gesto "único", este gesto, dice, es imposible pero, de hacerlo, se le permitirá "*seguir*[72] siendo un hombre". Este presente continuo, entiendo, evidencia no una trascendencia de mujer a ser humano, como manifiestan Gómez y Guillén, si no una trascendencia definitiva entre la inacción y la acción. De acuerdo a los silogismos propuestos por el locutor, su posibilidad de acción depende del gesto y el gesto depende de la ausencia del alocutario; de este modo, en presencia del alocutario se suspende su movimiento y se le posiciona en el no-gesto (no-movimiento y, por lo tanto, no subjetividad[73]). Por ello cuando enuncia "seguir siendo", no asume un cambio de condición genérica, sino condición de acción. El deseo es realizar aquel gesto que no permita la vuelta a lo pasivo, a la objetivación; en este contexto lírico, no entiendo "hombre" como sexo sino como ser humano, ser de acción.

Para concluir con los análisis del capítulo uno, inserto un fragmento del poema V, fechado en Lima en julio de 1961 (9 – 11). El poema contiene 72 versos, muchos de los cuales son repeticiones, por lo que transcribo solo los más significativos para demostrar los resultados de análisis.

Tabla 3. Análisis y *commento* del poema V de Ferrer

[72] Las cursivas son mías.

[73] En el apartado crítico sostendré cómo esto se vincula con el eterno femenino de Goethe, donde el espacio de lo femenino es de lo ornamental contemplativo (inacción) y el de lo masculino (negado para las mujeres) es el de la acción significativa, como la del "dios" al hacer un gesto para "cambiar la posición del mundo". En el caso de este poemario, lo femenino / masculino aparece no como dicotomía mujer / hombre sino acción / inacción, objeto / sujeto (ser humano). Es importante notar que esta manera de entender el par hombre / mujer es reiterativo en *Imágenes porque sí*, el segundo libro de la autora.

	V	
v.1	Así debe ser	Sentencia.
v.2	la muerte	Isotopía / repetición.
v.3	así debe ser	Repetición de sentencia.
v.4	como el nacer	Comparación de muerte y nacimiento.
v.5	así debe ser	Repetición de sentencia Se reevalúa el valor del enunciado, se vuelve más grave.
v. 13	(...) el hombre ha caído	Sentencia, se repite el discurso de la mujer – monstruo, Eva y la trampa que lleva al hombre a la perdición. Pero hay una planteamiento lógico que comienza a causar incomodidad: al dar vida, da muerte. Esa es la trampa. El "deber ser" de la "buena mujer" es dar vida, ¿entonces es dar muerte también?
v. 14	en la trampa	
v. 15	que le tiende	
v. 16	la mujer	
v. 17	al morir	
v. 18	al nacer	
v. 20	(...) Un gesto es lo que separa	Isotopía de gesto, vinculado ahora directamente a la mujer.

v. 21	el nacer del	Repetición de nacer y morir.
v. 22	morir	
v. 23	así debe ser	Repetición de sentencia.
v. 24	el morir	Repetición de nacer y morir.
v. 25	el nacer	
v. 40	(...) En el fondo del río	Deícticos de espacio. Imagen de naturaleza, agua.
v. 41	se recuesta	Imagen.
v. 42	la luna cansada	Imagen. Antropomorfización de elementos naturales.
v. 43	y yo a su lado	Imagen. Aparición del "yo" explícito de la locutora.
v. 44	la desnudo	Gesto, acción.
v. 45	la voy a nacer	Yo va a nacer a la luna, de este modo, yo es mujer. La locutora se plantea por primera vez en el libro como mujer.
v. 46	así	Repetición de modo: "así", reiteración de la sentencia.
v. 47	así debe ser	Repetición de sentencia.
v. 48	la muerte	
v. 49	y la mujer	

v. 50	son la trampa	Se reevalúa la isotopía. De manera discreta, la locutora e incluye en el grupo de "la trampa". La mujer es la muerte y la trampa.
v. 55	(...) hombre	Alocutario, cambia la dirección de la enunciación, se dirige a él.
v. 56	no te dejes nacer	Enunciación imperativa.
v. 57	fíjate a dónde	Imperativo, aviso.
v. 58	te vienen a traer	¿Ironía?
v. 59	la muerte y la mujer	
v. 60	no hagas el gesto	Imperativo.
v. 61	ese	El gesto "de los hombres". No te acerques a las mujeres.
v. 62	el que te va a perder	
v. 63	no digas palabras	Nueva advertencia sumada a la anterior: no acciones (no hagas el gesto) y no hables (no digas palabras). Vuélvete objeto.
v. 64	que no vas a poder	

Me parece necesario detenerme sobre el sonido del poema. Una vez más, hay una estructura de versificación, aparentemente, libre; no obstante nos encontramos continuamente con una métrica hexasilábica y trisílaba que produce un ritmo bien estable, aunque oculto. Más importante quizá son las aliteraciones y rimas: por un

lado, la rima constante de “er” (ser-nacer-traer-mujer-perder-poder) que, al no seguir un programa de rima preestablecido, nos permite intuir más información sobre la subjetividad que se despliega en los versos. Este sonido “er” además, coincide en casi todos los casos con verbos en infinitivo que son enunciados como verdades. Son estos verbos los que se presentan como advertencias para el hombre: lo vinculado a la mujer. “Er” se vuelve redundancia, cacofonía, repetición de una canción incómoda.

La locutora —que aquí ya se presenta en un cuerpo asumido de mujer— comienza la enunciación de manera sentenciosa y concisa. Sus enunciados, como en poemas anteriores, son breves. Sin embargo, llama la atención que en este poema no hay paréntesis. La función de acotación tan recurrente, desaparece. Algo en el tono resulta un tanto distinto a los poemas anteriores, hay un modo de enunciar que busca ser certero, declarativo. En cambio, la repetición aquí se torna desmesurada. El verso “así debe ser” aparece un total de 10 veces (v. 1, 3, 5, 10, 19, 24, 37, 47, 54 y 72), enfatizado además 4 veces por el verso unisilábico “así” (v. 9, 36, 46 y 71). El tono sentencioso junto con la repetición y la generalización “hombre” / “mujer” produce una suerte de estribillo que, a lo largo de las repeticiones, en vez de sumar semas parece dejar de generar sentido. La reiteración se torna cansada, conminatoria, cacofónica. Al mismo tiempo, se crea un ritmo por repetición, una canción casi infantil y desesperante. Esto puede ser indicio de que el discurso del poema es irónico, revirtiendo el discurso patriarcal de advertencias hacia la mujer a la inversa; esto es específicamente evidente en los versos 55 al 72, donde se crea un aviso terrible y, más aún, donde se invita a los

hombres a la inmovilidad y al silencio: solo ahí estarán a salvos de la mujer y la muerte que ésta significa.

También a nivel de enunciación resulta relevante encontrar a la locutora enunciándose "yo a su lado / la desnudo / la voy a nacer". Aquí la máscara mítica, en términos de Gilber y Gubar, traslúcida que mostraba en los poemas anteriores desaparece, mostrando a una sujeta de enunciación, una locutora que se asume mujer. A pesar de ello, sin embargo, aparece fuera de la enunciación en el resto del poema, hablando siempre de sujetos y sujetas ajenos, fuera de quien enuncia. Será hasta poemas posteriores que diga: "yo misma" caracterizada con la desinencia de género.

Este poema rescata nuevamente la isotopía del gesto —aparecerá solo una vez—. Además, inaugura isotopías nuevas, dando lugar a una renovación del discurso poético aparecido hasta el momento: la mujer, la muerte y el nacer. Estas isotopías guardan una profunda relación entre sí, dependen una de la otra para mantener el sentido que necesitan para la configuración discursiva del poema. El carácter que se le otorga aquí a la mujer me resulta de interés particular. La mujer se vincula directamente con el nacimiento y con la muerte como creadora y dadora de ambas. No es, empero, un discurso de empoderamiento, hay una crítica sostenida por el tono casi moralista, de advertencia, irónico. Es un poema de advertencia al hombre: cuídate de nosotras, dadoras de vida y de muerte. En la lógica del poema, al advertirle en contra de la mujer, se le advierte en contra de la vida. La mujer aquí es la vida, es el ciclo vida-muerte. La advertencia parece venir del mismo lugar del discurso histórico que

posiciona a las mujeres en el continente oscuro de Cixous, en el lado salvaje y terrible de las cosas, sin embargo el tono irónico reevalúa ese discurso patriarcal.

Por otro lado, la sección II del libro, titulada también "La olvidada lección de cosas olvidadas", tiene otra fotografía intervenida de la autora. Esta vez, no aparecen los ojos, pero su boca sigue recordándonos su presencia fundamental.

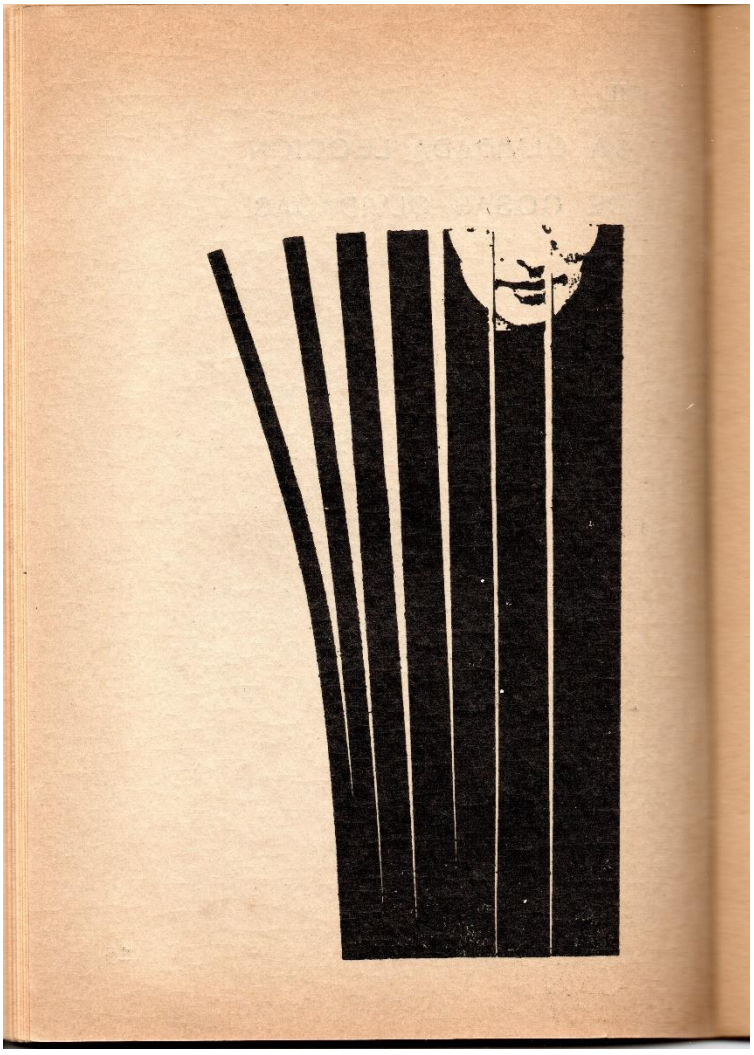


Figura 2
Fuente: Julia Ferrer, *La olvidada lección de cosas olvidadas,* Solisol, 1966, p. 16

Este capítulo aparece con un tono más personal en el sentido de presentar a una locutora que se enuncia a sí misma en un plano más próximo a lo íntimo, vinculado a los sentimientos y, de alguna manera, a la confesión. El análisis que presento es de uno de los poemas más citados de la autora, el X (19 – 21), y fechado en Lima, en enero de 1962.

Tabla 4. Análisis y *commento* del poema X de Ferrer

v.1	Soy un nido constante	"Yo", subjetividad. Metáfora.
v.2	(no soy el pájaro	Paréntesis, firma textual.
v.3	ni la pájara	Consciencia de género
v.4	ni los pichones)	Metáforas que sitúan al "yo" más allá de lo individual, la posicionan como lugar.
v.5	soy un nido inagotable	Suma de semas (inagotable + constante)
v.6		
v.7	me quitan algo	Premisa
v.8	un juguete	
v.9	un amor	
v.10	yo cojo otro	Resolución
v.11	igual	Comparación con la infancia. "Me tratan como infante".
v.12	igual que al niño incorregible	

v.13	me lo vuelven a quitar	"Yo" se posiciona como el niño, los otros, el mundo con sus reglas, son los adultos que le quitan el juguete / amor, la reprimen.
v.14	y hasta me pegan	
v.15	me gritan	
v.16	pero yo no entiendo	Metafóricamente, incomprensión de las normas sociales.
v.17	y si me quitan un juguete	Repetición de la resolución
v.18	yo cojo otro	
v.19	no importa	La tendencia al amor para la "yo" no es una cuestión momentánea, es atemporal.
v.20	que apunte primavera	
v.21	o invierno	
v.22	soy carne vertiginosa	Incorporación de metáfora. Se nombra cuerpo -la carne- propia.
v.23	de nuevos gestos me pueblo	Isotopía de gesto, firma textual.
v.24	miro vertical	
v.25	miro al techo	
v.26	entonces	

v.27	¿qué es esto?	Isotopía de cuestionamiento
v.28	entonces	Repetición
v.29	¿es que tengo que amar	Isotopía de cuestionamiento
v.30	cada vez más	Pregunta indirecta, meditativa. No se entiende qué es lo que los otros quieren de su amor.
v.31	más	
v.32	más fuerte?	
v.33	amor tiene mil rostros pero es [uno solo	Personificación de "amor"
v.34	ser fiel	Concepto ajeno. Interrupción del discurso propio. Enunciación ajena indirecta.
v.35	es aguardar	Encabalgamiento: ser fiel es aguardar Ruptura del discurso ajeno
v.36	¿por qué?	Cuestionamiento al discurso ajeno
v.37	ser fiel	Repetición
v.38	¿no será más bien	Réplica al pensamiento del otro.
v.39	amar incesante	
v.40	nuevamente	Repetición, cuestionamiento.
v.41	amar cada vez	

v.42	más	
v.43	más	
v.44	más?	
v.45	son mis glándulas sabias	Cuerpo
v.46	pero es aún más sabia mi alma	Espíritu
v.47	(y su olfato divino)	Yo asociado a lo divino. Confianza en la intuición propia.
v.48	soy yo la que debe amar	Aseveración
v.49	¿o dejar a mis vísceras y a mi alma	La aseveración se convierte en cuestionamiento.
v.50	que amen por mí?	Separación del "yo" en tres instancias: vísceras / alma / yo
v.51	sería tan fácil huir	Planteamiento de las opciones que se le plantean
v.52	no mirar otros ojos	
v.53	ser tuya simplemente	Alocutario: tú. El alocutario en posición de ser amado / en una relación amorosa con la locutora

v.54	pero te repito	
v.55	si me quitan un amor	repetición de la resolución
v.56	yo	
v.57	cojo otro	
	Lima, enero de 1962.	

La situación de comunicación es establecida por una locutora que se autodefine metafóricamente como nido constante e inagotable. Es hacia la segunda mitad del poema que nos damos cuenta de que esta enunciación va dada como una explicación dirigida a un alocutario con el que, contextualmente, podemos inferir que la locutora tiene o ha tenido una relación de tipo amoroso. Existe la intercalación de enunciaciones que, por su contenido sémico parecen provenir de un discurso ajeno al de la locutora, aunque son enunciadas —repetidas— por ella. Estas enunciaciones cuestionan las ideas de fidelidad del mundo hegemónico patriarcal y plantean sus propias respuestas para lo que la locutora considera que es el amor. La firma de la autora se vuelve cada vez más clara conforme el poemario avanza: el gesto, la repetición, la pregunta, el paréntesis, el desafío al discurso del otro, todos estos elementos discursivos se mantienen vigentes y renovándose poema a poema. Encima, el ritmo sigue estableciéndose desde la musicalidad no apegada a las normas tradicionales de la poesía, pero tampoco se desapega de rimas sin programa

preestablecido que dictan esa suerte de canción larguísima que es todo el poema. Por ejemplo, en los versos 23, 25 y 27 con "pueblo – techo – esto" o en los versos 52 y 27 con "ojos – cojo", por mencionar algunas.

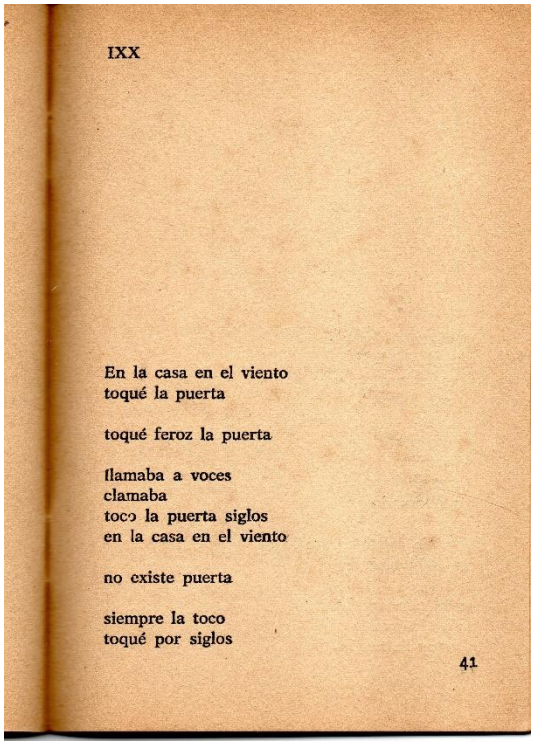
Con menos reiteración vuelve a aparecer el gesto como parte de lo enunciado. Este poema funciona con dos líneas isotópicas: una en el terreno metafórico y otra en un plano más directo aunque aún simbólico. En lo metafórico tenemos la personificación de la "yo" a través de la imágen de pájaros donde ella se nombra nido; más que sujeto, lugar. La sujeta es el lugar donde se albergan y ocurren las cosas, donde nacen los pájaros. Esta isotopía se reevaluará más tarde cuando afirma "soy carne vertiginosa". En ambos casos hay una autoafirmación de sí misma: "soy nido, soy carne"; la yo existe en su condición de cuerpo, se despoja parcialmente de los semas culturales de las subjetividades (género, edad, inclusive evita nombrar partes específicas de esa carne), en cambio se inscribe en el terreno del deseo. Es importante notar cómo estas isotopías están construidas de modo que, verso a verso, van sumando semas. Esta carne-nido no obedece sólo deseos, está a merced del amor, de la necesidad de amar. En la lógica del poema el amar y el amor —como acción y como sujeto— son superlativos a cualquier otro evento, sujeto o condición. Cuestiona la idea de fidelidad como elemento cultural y discurso del otro. El amor está guiado al mismo tiempo por glándulas, vísceras y alma —vinculada al olfato divino— y éstas, a su vez, separadas de la "yo"; pareciera plantearse una idea de los sujetos como seres culturales —y cuestionables— mientras que el cuerpo y el alma tienen una condición de sabiduría más vital y esencial que las de "yo". En este sentido se reevalúan los

valores de una cultura que identifica amor con fidelidad y se contraponen a una idea del amor sémicamente mucho más libre de constructos sociales. El amor por el amor.

Lo anterior además cobra un sentido mayor al avanzar en el poemario y llegar al poema XI, que inicia con los versos-pregunta "¿Seré la única mujer / que busca encuentra? / que no cesó / jamás de amar" (22). La locutora del poemario ha enunciado ya en distintos poemas y secciones una incomprensión ante el discurso de los otros, pero esto no tiene que ver claramente con una falta de entendimiento de las palabras sino de los sistemas sociales y de pensamiento hegemónicos. En todas las ocasiones en que se muestra ajena al razonamiento de la otredad, se está hablado de pautas sociales, morales, constructos culturales —que, cabe resaltar, en su mayoría son conservadores—. Así como se enuncia a favor del amor (en su propia lógica, por tanto contra el constructo de fidelidad) se reconoce a sí misma habitante de una diferencia sustancial. Primero que nada, se reconoce mujer, en segundo lugar, reconoce que su actuar/pensar no entra dentro del marco de lo que se entiende social y culturalmente como mujer, y entonces cuestiona, ¿seré la única? Esta diferencia es importante tanto para su construcción textual, que hemos visto tiende siempre a la argumentación y explicación del sentir y pensar propios, como para historiarla en el marco de las escrituras de mujeres.

En la página 37 comienza la tercera y última sección de la obra, titulada "En la casa en el viento". Este capítulo inicia con el poema XVIII, titulado "Poema inmediato" (39-40) —es importante notar que casi toda su poesía, al menos en esta obra, carece de títulos—, dirigido a su madre con la dedicatoria, a modo de paréntesis al final del

poema "(es un poema para mi mamapoya)". El poema, mucho más personal por la dedicatoria, mantiene el tono simbólico del resto del libro, pero configura isotopías nuevas: el cabello relacionado con vejez, juventud y el deseo inmediato de proximidad con la madre. De esta sección, sin embargo, comparto el análisis más pormenorizado del poema IXX (41 – 44).



IXX

En la casa en el viento
toqué la puerta

toqué feroz la puerta

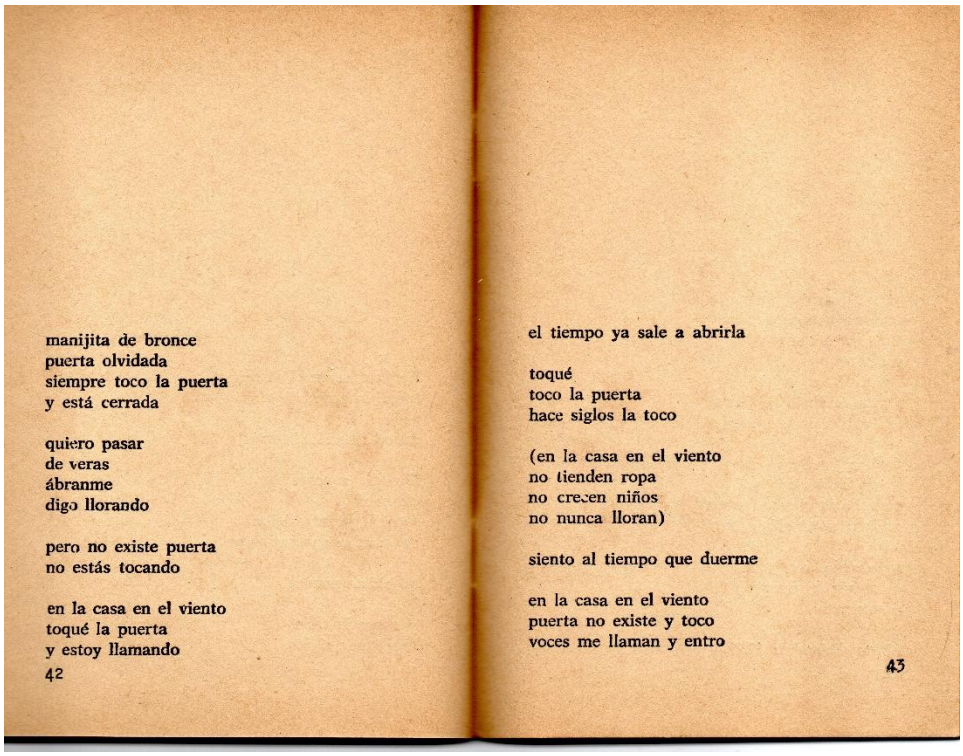
llamaba a voces
clamaba
toco la puerta siglos
en la casa en el viento

no existe puerta

siempre la toco
toqué por siglos

41

Figura 3
Fuente: Julia Ferrer, *La olvidada lección de cosas olvidadas,* Solisol, 1966, p. 41



manijita de bronce
puerta olvidada
siempre toco la puerta
y está cerrada

quiero pasar
de veras
ábranme
digo llorando

pero no existe puerta
no estás tocando

en la casa en el viento
toqué la puerta
y estoy llamando
42

el tiempo ya sale a abrirla

toqué
toco la puerta
hace siglos la toco

(en la casa en el viento
no tienden ropa
no crecen niños
no nunca lloran)

siento al tiempo que duerme

en la casa en el viento
puerta no existe y toco
voces me llaman y entro
43

Figura 4
Fuente: Julia Ferrer, *La olvidada lección de cosas olvidadas,* Solisol, 1966, p. 42 y 43

En este caso inserto imágenes del libro para hacer notar la disposición en la página de los versos. Mientras que en otros poemas la escritura inicia en la parte superior de la página, en este poema específico se decide dejar aire y comenzar a la mitad. Me parece relevante mirar esto bajo la luz del contenido semántico del poema, donde el objeto narrado es "la casa en el viento". Este aire previo al texto ocurre solo en los poemas IXX y XX.

Radicalmente distinto a la primera sección donde la subjetividad se esconde en el impersonal, aquí aparece la "yo" del poema desde el segundo verso a manera de sujeto implícito: "toqué la puerta" y se reitera a lo largo de todo el poema indicando la acción de tocar y llamar-gritar: "toqué feroz la puerta" (v.3), "toco la puerta" (v.6),

“llamaba a voces” (v. 4), “digo llorando” (v.18), por mencionar algunos ejemplos. En los versos 15 a 18 ocurre un fenómeno interesante que pareciera de enunciación citada pues rompe con el orden del discurso establecido hasta ahora: “quiero pasar / de veras / ábranme / digo llorando”; aquí se sigue una estructura dialógica más parecida a la enunciar un diálogo del pasado, sin embargo, no aparecen marcas como guiones o comillas que indiquen la citación del discurso propio, sin embargo para la lectura sí se plantea una enunciadora nueva en el poema. De esta manera, los tiempos de acción y enunciación se superponen —como veremos con las marcas deícticas—.

En los siguientes dos versos (19 y 20), se continúa con esta desarticulación y la locutora enuncia: “pero no existe puerta / no estás tocando” en una lógica paradójica donde la misma subjetividad se convierte en locutora, enunciadora y posiblemente alocutaria: enuncia el llanto y el deseo de entrar, un silencio entre estrofas y se reformula, no existe puerta “[tú] no estás tocando”. En tanto discurso comunicativo podríamos decir que:

Enunciadora 1: “quiero pasar / de veras”

Locutora: “digo llorando”

Alocutarix: “pero no existe puerta / [tú] no estás tocando”

Ahora bien, siguiendo esta lógica podemos entender que en tanto instancias de enunciación tenemos tres figuras, sin embargo, en tanto subjetividad, parecen todas ser desdoblamientos de la “yo” del poema, esa “yo” paradójica que sí como enuncia

que toca la puerta, enuncia que no hay puerta. Ella misma da voz al deseo, al intento y a la negación.

A lo largo de todo el libro hay un planteamiento del espacio prácticamente nulo; todo ocurre a nivel del discurso y la imagen onírica o metafórica. Por otro lado, los tiempos parecen más circunstanciales que narrativos, las cosas ocurren a nivel de la reflexión o la advertencia. Aquí, sin embargo, hay un juego deíctico distinto. El primer deíctico evidente es de espacio y es con el que comienza el poema "En". Todo lo enunciado ocurre "en la casa en el viento", misma que va particularizándose y negándose a lo largo de la enunciación. En principio la casa en el viento se plantea como un lugar cerrado donde se toca a la puerta y en el verso 11 se identifica la particularidad de tener una "manijta de bronce" y estar "siempre olvidada". Una y otra vez se menciona que la puerta de la casa en el viento está cerrada y no se abre por más insistencia que tenga la sujeta, sin embargo, el verso 19 reformula con su "pero no existe puerta" y la consecuencia lógica "no estás tocando" (v.20). De este modo, aunque los deícticos den indicio de que se enuncia estando "en la casa", la lógica del poema ofrece una posibilidad paradójica doble: se habla desde donde no existe y se habla desde un lugar al que no se tiene acceso.

Por otro lado, lo deícticos de tiempo se entremezclan a lo largo de todo el poema, haciendo que presente y pasado confluyan, creando un tiempo que no termina: la acción de tocar se da en el pasado y se continúa incesante en el presente. Es interesante, sin embargo, que los tiempos enunciados y los de enunciación no siempre se corresponden: en principio la situación de comunicación parece recapitular un

evento pasado: “toqué la puerta” (v.2), más tarde evoluciona a un pretérito imperfecto “llamaba”, “clamaba” (v.4 y 5), sin embargo, de inmediato se transforma en presente “toco” (v.6) y se refuerza “siempre toco”. Aquí el adverbio “siempre” sostiene la idea de permanencia de la acción que además se enfatiza aún más cuando repite en distintos versos que “hace siglos que toco”: si bien en la enunciación citada más adelante pareciera que, aunque se enuncia desde un presente el recuerdo de un habla pasada, en realidad éste siempre nos ayuda a comprender que la lógica del tiempo lineal desaparece en el poema; pasado y presente son uno solo. Por otro lado, es significativo que en estas temporalidades no aparezcan indicios de futuro, no hay después del toquido. Una vez que concluye el poema, en presente, con “y entro” (v.48) se concluye también la historia, no se ve más allá de la entrada, ruptura con el orden hasta ahora conocido de la situación.

En el plano isotópico tanto el tocar como la casa en el viento se repiten constantemente a lo largo de todo el poema y generan un ritmo semántico y sonoro que se reformula a cada aparición: la casa es impenetrable, la casa no existe, la casa aparece, la puerta es del tiempo, el tiempo duerme, el tiempo no abre, en la casa no tienden ropa, ni hay niños ni no nunca lloran, por ejemplo. La casa en el viento constituye una suerte de historia dormida que existe y no existe: la sujeta mira y no mira la historia, toca para entrar a la historia y no puede entrar. La maravillosa resolución es reveladora: “hace siglos que toco / no abren la puerta / y entro”. Dejaré el comentario de estos versos para el apartado crítico, sin embargo esta isotopía paradójica de buscar la entrada a un sitio y no encontrarla a través de los siglos —de

ser parte de un mundo histórico y no marcado por el viento, no poder entrar pero estar hablando desde él, en tiempos marcados por siglos, y empujarse adentro incluso contra la lógica del discurso propio—, es una que comparte este poema con otras autoras tanto de los años 60 como posteriores, de Hispanoamérica y del extranjero, por ejemplo Alejandra Pizarnik, Sylvia Plath, Anne Sexton o Minerva Margarita Villarreal.

Sobre los análisis de *La olvidada lección de cosas olvidadas* de Julia Ferrer, puedo resaltar los siguientes puntos:

- La presentación gráfica del libro está atravesada por metagrafos tanto de fotografías propias intervenidas como por la aparición de aire al inicio de poemas específicos.
- El aspecto gráfico, tan importante para la autora, se verá también reflejado en marcas ortográficas como la falta de puntos al final de los versos, la falta de comas, escasas mayúsculas y uso constante de paréntesis. Además, esta inclinación a destacar aspectos gráficos del poema, se extiende también a su primer libro *Imágenes porque sí*, del que se incluye un poema al final de la obra estudiada aquí.
- La isotopía de gesto es imprescindible al pensar en Ferrer, pero no mantiene sus valores sémicos estáticos, se reevalúa a lo largo de los poemas.
- Gran parte de la poesía de Ferrer busca explicar hipótesis y se alejan, en su mayoría, de lo narrativo. Las imágenes son más bien pocas, sus versos se sustentan en el orden de la lógica, utilizando constantemente símiles, comparaciones y paradojas.

- Hay un interés especial en los temas del amor libre, la situación de la enunciadora como mujer, la no comprensión de un discurso ajeno y la argumentación del discurso propio.
- La repetición y en algunos casos el litismo configuran un discurso particular en su poesía.
- Hay también una tendencia a la crítica social, cultural y política.
- La poesía de Ferrer presenta un desafío importante para el orden lírico desde sus temas, su textualidad y su retórica.

3.1.3. Ferrer entre los rostros ocultos y el gesto

"De nuevos gestos me pueblo", dice Ferrer en uno de sus poemas. Toda su obra se configura como un vaivén de gestos líricos, de movimientos textuales que van trazando una sujeta poética en constante devenir. Esta sujeta no se presenta como una identidad fija, sino coomo una construcción móvil que se desdobla en su propio acto de enunciación. En los primeros poemas, su presencia parece evitarse deliberadamente: la "Yo" se repliega en la sombra, observa, describe, articula una crítica política desde los márgenes del discurso, como si aún no tuviera permiso o no se atreviera a ocupar el centro de la palabra. Sin embargo, a medida que avanza el libro, esa voz comienza a tantear su emergencia; el pronombre ahora aparece pero es entre paréntesis, entre signos de interrogación, como si dudara de su propio derecho a existir en el lenguaje. La escritura de Ferrer dramatiza así el proceso de hacerse sujeta. En ese tránsito, la poeta reescribe la historia de la escritura de las mujeres —

esa genealogía de silencios, cautelas y desplazamientos—, pero la reescribe desde una estrategia de ambigüedad y de apertura: el "yo" que se asoma en un primer momento no reclama un género determinado, sino un espacio posible desde donde decirse. Su poesía convierte en materia sensible el movimiento mismo de la subjetividad femenina y la tensión entre visibilidad y borradura que ha marcado históricamente la escritura de las mujeres.

La escritura de Ferrer traza una evolución en la configuración de su discurso enunciativo y se aventura hacia la aparición de una "yo" que se declara abiertamente mediante marcas de género femeninas, formulando con contundencia la pregunta: "¿seré la única mujer que busca – encuentra?" (22). No resulta arbitrario que los primeros poemas, en los que se enuncia y se posiciona dentro de una situación de comunicación femenina, comiencen con la duda; en particular, con la duda que implica sentirse la única mujer en una circunstancia semejante. El sentimiento de orfandad poética —de falta de tradición, de estar inaugurando el mundo— no puede ser casual. Recordemos, en ese sentido, el segundo poema, donde se lee: "cuando me hice cargo del mundo". Bajo una lectura que atiende al contexto de escritura de Ferrer, no sorprende el ethos de abandono y de soledad que atraviesa sus versos. Si bien en esta investigación he trazado una larga historia de las mujeres que han trabajado por salir de las sombras y reclamar su lugar en el mundo, sabemos también que esta historia, aún hoy, suele ser desacreditada, invisibilizada y mucho menos difundida que la "historia oficial" de la tradición literaria. En este sentido, que en 1966 Ferrer se enunciara como la única mujer que experimenta determinada circunstancia frente a

la escritura no solo resulta coherente, sino profundamente revelador del lugar desde el cual las mujeres escriben en —y contra— la historia.

Lo anterior se vuelve aún más claro en el poema de "La casa en el viento" donde no es solo la evolución y posicionamiento de la "Yo" que enuncia desde lo femenino y que se enfrente a la soledad de tocar la puerta —sola— de la casa en el viento, sino que se enfrenta a unos "ellos" que le niegan la entrada. La subjetividad carga sobre sus hombros todo el peso de la historia, su retórica es de desamparo. No hay un nosotras. Es ella, la mujer, contra ellos, quienes tienen el control de las puertas. El discurso retoma todas las huellas de la firma textual que he recapitulado en los análisis: el paréntesis, la duda, la acotación, la repetición litista de elementos, el sentido onírico de la circunstancia, la isotopía del gesto. Todos estos confluyen en el poema final para dar voz a una sujeta polifacética pero plantada en su propia subjetividad que contra todo pronóstico, se hace su lugar en el mundo.

No puedo dejar de remarcar la importancia de los metagrafos que se insertan a lo largo de todo el libro haciendo visible partes del rostro de la autora. Estas fotografías se vinculan directamente con el discurso que se enuncia y ayudan a que, en el proceso de lectura, no nos olvidemos de que el texto al que nos enfrentamos tiene detrás a una persona existencial que es mujer. Incluso en los poemas escritos con marcas masculinas de género, incluso en los que buscan evitar el posicionamiento directo de la "Yo", Ferrer aparece recordando que estas estrategias son maniobras textuales para generar un efecto; ella, a diferencia de todas las autoras anónimas y disfrazadas de la historia, no desaparece de sus poemas porque ya no tiene que hacerlo. Sin embargo

también es importante escuchar las huellas de su marca textual inteligentes e históricamente relevantes: en ellas se vuelve tangible no solo la historia individual de Ferrer sino la de todas las que antes de ella han tocado la misma puerta. La casa en el viento bien puede ser leída como metáfora de la historia, de la vida política —a la que refiere Ferrer—, la escritura, la palabra.

3.2. Laura Cárdenas: mi incansable persecución

Repitiendo los pasos que daría Petrarca en 1300, mi obsesión desde hace varios años se llama Laura. Artículos, ponencias, tweets, notas en Facebook, en correos electrónicos, en papelitos de libreta y en servilletas de café son prueba de mi búsqueda incesante. Para fortuna de mi ser romántico amante del misterio y para infortunio de mi faceta investigadora, sobre la vida de Laura Cárdenas he encontrado poco más que una cuartilla de la biografía que Kate y Ángel Flores incluyen en su antología *Poesía feminista del mundo hispánico*, lugar de mi primer encuentro con la autora. Entrecomillado antes del poema "Reflexiones", el único que se incluye en la antología, aparece lo que parece ser un fragmento de entrevista, diario o autobiografía de Laura Cárdenas, sin embargo, no hay ningún tipo de cita ni referencia que indique su procedencia. La autora se presenta de la siguiente manera:

> Mis comienzos literarios fueron sólo intentos, ideas escritas en cuadernos de la escuela, cuentos escritos cuando apenas había cumplido siete años. Mi adolescencia transcurrió en una colonia burguesa de la ciudad de

> México: etapa funesta e hipócrita, cuando si una mujer era sensible e inteligente corría el riesgo de volverse loca... No fue sino hasta hace poco tiempo, cuando nació mi hija hace cuatro años, que yo adquirí un compromiso real con la literatura. Un compromiso de ser, por vez primera, yo misma. Un compromiso con la libertad. Antes sólo me estuve preparando para este momento, leyendo, viviendo. Debo tener influencias literarias, pero no las reconozco: estoy perdida entre una maraña de libros, de conceptos, que he adoptado casi sin saberlo por serme afines, por estar de acuerdo con mi forma de sentir y de pensar. Sin embargo una escritora que me ayudó mucho fue Erika Jong. Su valentía me impulsó a decir, como ella, mi verdad a gritos (Cárdenas en Flores y Flores, 250).

Además de esto, sobre ella se incluye una nota donde se afirma que Cárdenas nació en 1942 en Ciudad de México, estudió Historia del Arte en la Universidad Iberoamericana y posteriormente una maestría en Estética y Historia del Arte en la Universidad Nacional Autónoma de México. Como profesionista impartió clases "en varias instituciones" (250) y, de acuerdo a Kate y Ángel Flores, para 1984, fecha de impresión de la antología, Cárdenas había publicado dos poemarios: *Puerta entreabierta* (fecha desconocida) y la obra que estudiaré en esta investigación *Perseguido olor a casa*. Los antologadores no fechan ninguna de las dos obras, lo que es indicio del desconocimiento generalizado que existe sobre la autora. Hay diversas fuentes de difusión de la poesía en internet donde se copia y pega la breve biografía

de Flores y Flores, seguida del poema "Reflexiones" que, como he mencionado, es el más conocido de Cárdenas, sin embargo, pocas ofrecen alguna información adicional.

En 2006 se publicó una serie breve de poemas de Cárdenas en el sitio de internet mujerespoetasdemexico.blogspot como parte del proyecto que en 2008 se convertiría en una antología impresa titulada homónimamente: *Mujeres poetas de México (1940 – 1965).* Este proyecto, editado por Alejandra Peart, con Yussel Dardon como colaborador, hizo un llamado abierto a las poetas mexicanas de los años mencionados para enviar materiales que más tarde serían publicados por Editorial Atemporia. De esta convocatoria resultó una obra de 174 páginas donde se reúne a 131 autoras. La ficha de Cárdenas que aparece en el blog es la siguiente:

> Laura Cárdenas. Ciudad de México (1942). LIBROS DE POESÍA: El cáliz del alumbramiento (1989), Puerta entreabierta (¿?) y Perseguido olor a casa (¿?).

Una vez más resalta el desconocimiento de las fechas de publicación de las obras y de información adicional de la autora, no obstante, podemos ver que se integra una nueva obra publicada a la obra de Cárdenas: *El cáliz del alumbramiento,* de 1989, varios años después de publicada la antología de los Flores.

La convocatoria para enviar poemas para la antología fue publicada en 2008, mientras que la serie de poemas de Cárdenas fue publicada en 2006, por lo que no me queda claro si la autora misma hizo envío por invitación directa de estos poemas o si se retomaron de alguna otra fuente. Al momento de escribir este apartado sigo en

espera de la respuesta por correo electrónico de Alejandra Peart, dueña del blog y editora de la antología física, con la esperanza de conocer más datos de la poeta cuyo trabajo constituye mi objeto de estudio y de Laura, la mujer detrás de la palabra cuya biografía se me escapa.

Volviendo a la presentación que Laura Cárdenas hace de sí misma, me parece relevante destacar varios aspectos: su educación formal en el área de las artes pero no específicamente de la literatura, su estatus burgués —del que reniega al catalogar su adolescencia como hipócrita—, su búsqueda de la libertad, conseguida a través de la propia palabra poética, y la noción que tiene de haber vivido su vida preparándose para el momento de la escritura —que para ella es sinónimo de libertad—. Aún es temprano para hacer aseveraciones, sin embargo, puedo adelantar que muchos de estos tópicos serán tocados en sus poemas, por ejemplo, citando su infancia y adolescencia en un internado de la colonia Roma, su tendencia a leer poemas que la diferencia de otras niñas o la libertad que encuentra en cuanto se decide por el camino de la escritura.

Debo destacar, sin embargo, que reconozco que esta autobiografía no me es suficiente para establecer un diálogo que pueda llamar contextual más o menos fidedigno. Desconozco la fuente de procedencia de esto que he dado en llamar autobiografía pero que podría ser un relato, un fragmento de cuento, una biografía novelada, una entrevista parcial o la introducción de alguna de sus obras. Por ello, por ahora elijo tratar estas palabras como una extensión más de la obra de Cárdenas,

entendiéndolas como parte de su discurso y percepción del mundo, pero sin concederles todo el valor de una biografía o documento de testimonio de vida.

Fue en 2022 que tras un año de búsqueda incesante en la red, en bibliotecas, librerías de viejo, repositorios de tesis, archivos y demás documentos, encontré en la página 32 del buscador de Google un enlace que enviaba a Twitter (ahora X), donde finalmente @grafografxsuaem, la cuenta de la revista de literatura de la Universidad Autónoma de México colocaban el siguiente tweet:

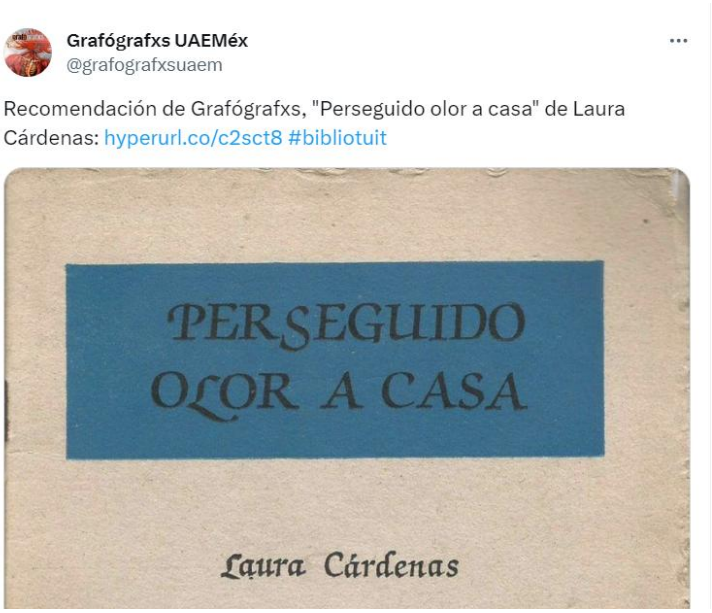


Figura 5
Fuente: Grafógrafxs UAMéx, Twitter, 2020

Quiero recordar que, hasta este punto de mi investigación, trabajaba a ciegas con un solo poema que aparecía carente de contexto, sin referencias de provenir de alguna obra en específico o ser inédito, a veces creyendo que Laura Cárdenas no era sino un juego, algún seudónimo o ejercicio de escritura que se había colado en la antología de *Poesía feminista del mundo hispánico* casi por error. Pero aquí estaba la

prueba de que Laura Cárdenas, en efecto, era autora de un libro titulado *Perseguido olor a casa* publicado, se me revelaba al fin, en 1982 por la Editorial Oasis como el número 7 de la colección de "Los libros del Fakir". Así que descargué el pdf[74] adjunto al milagroso tweet y me puse a leer. No llevaba más de 5 páginas cuando supe que este libro era una revelación también lírica y que sería parte central de mi corpus de estudio.

3.2.1. Las "Reflexiones" en la crítica

A pesar de lo ampliamente desconocida que es Laura Cárdenas como persona y como poeta, su poema "Reflexiones" ha sido incluido en varias antologías electrónicas e impresas y brevemente comentado por la crítica desde distintos ámbitos. El sitio web *Poemas del alma* así como el sitio Poetas siglo XXI tienen letra a letra el mismo comentario[75] sobre el poema:

> A continuación, es posible leer el poema "Reflexiones"; en él, la autora expresa los conflictos que en ella genera la necesidad de decidirse entre ser una mujer socialmente normal y dejarse llevar por su deseo de vivir lejos de las estructuras impuestas por la sociedad y cultivando esa ambición profunda de escribir. Es un grito de auxilio que emerge desde

[74] Más tarde, junto con Azul Segura, colega autore y estudiante de poesía no hegemónica, me di a la tarea de continuar el diálogo y difusión de la poesía de la autora publicando una breve muestra de los poemas de *Perseguido olor a casa* en la revista electrónica Círculo de Poesía.

[75] Ya que *Poemas del alma* no muestra fechas de publicación, me es imposible saber qué página fue la que cometió el plagio.

> su interior, su propio yo, su verdadera esencia, que desea imponerse y liberarse. En la poesía, esta mujer encuentra el espacio para explotar ante lo políticamente correcto.

Aunque con poca precisión terminológica y apartado de lo académico o la crítica formal, este comentario que se replica por los confines de la red pone de manifiesto una lectura feminista de Laura Cárdenas y reiteran lo que ella misma afirma en su autopresentación: que a través de la poesía es que encuentra el vehículo para la libertad.

En el año 2000 Cárdenas aparece como parte del corpus de una tesis para optar por el Master of Arts en la Universidad de Georgia. Anna Elizabeth Major, en su trabajo titulado "La mujer compleja y completa: poetas mexicanas de los años ochenta y noventa", vuelve a retomar a "Reflexiones" y sostiene también su búsqueda ardua por información de la autora que le fue imposible encontrar de no ser por el poema ya conocido en la antología de Flores y Flores. Major hace énfasis en lo extraño que parece que Cárdenas aparezca en una antología como la ya mencionada al lado de autoras como Rosario Castellanos o Sor Juana Inés de la Cruz (35) como una de las voces asociadas al feminismo más emblemáticas del español, cuando en efecto, no se conoce ni la biografía de la autora, ni el contenido de sus libros, y en ocasiones ni siquiera el título de sus obras[76]. Sin embargo, las escasas lecturas que hay de Cárdenas coinciden en la importancia del contenido del poema: el planteamiento de

[76] La misma Major solo cita dos de las tres obras de Cárdenas.

una mujer que se hace cargo de su propia circunstancia y que encuentra la emancipación a través de la escritura poética, como sostiene Major: "Después de la búsqueda, llega a la conclusión de que su esencia es ser mujer, pero es una mujer fuerte y activa, diferente a la mujer débil, pasiva y sumisa presentada tradicionalmente por el discurso masculino; esta mujer sobrevive y es independiente" (37). Quizá sea lo declarativo del poema que se enmarca en una lírica planteada como confesional, narrativa, reflexiva, declaradamente feminista y segura de una enunciación donde la sujeta lírica se asume, reconoce y defiende como mujer lo que llame la atención de las y los lectores que a pesar del casi anonimato de la autora buscan leer y reproducir el poema en distintos espacios.

Será mi trabajo en esta investigación revisar si esta búsqueda de la identidad partiendo del ser mujer y su correspondiente búsqueda de independencia es parte de la poética general de la autora y cómo logra o no logra concretarse en lo textual.

3.2.2. Un acercamiento a "Reflexiones"

Algunas fuentes indican que pertenece a su primer libro, mientras que otras indican que pertenece al último, sin embargo, por el período de nacimiento de la autora y la fecha de edición de *Perseguido olor a casa* parece que podemos leerlo dentro del marco de estudios de esta tesis, o uno sumamente cercano. Dedico un breve espacio para comentar de manera un tanto más profunda este poema, mismo que cito a continuación:

No, yo no puedo echarle la culpa a él.

Si cuando nos casamos hubiera entendido

que no había necesidad de tantas cosas,

que no iba a pasar nada, que el suelo no se iba a resquebrajar

ni caer una gran tormenta cuando yo bajara y oyera mi voz.

Pero me forcé, quise ser una mujer como todas,

dulce ama de casa, lavadora de ropa automática, hacedora de sexo...

Ahora todo se rompe en mil pedazos y los cristales no están en el suelo

están en mi carne y me sangran; los cristales me sangran.

Mi único recurso es escribir, allí me encuentro a mí misma.

Las palabras son yo. Sólo escribiendo puedo verme.

Después y antes yo no sabía quien era. Ratona, marciana, lunática,

pero no un ser de este mundo, quizá el eslabón que no embona;

la pieza perdida de un rompecabezas que ya no importa.

Para concretar algo hay que perder algo,

yo estoy licuándome, deshaciéndome para encontrar eso de adentro,

eso que soy inmensamente. La contenedora, la Coatlicue,

la dueña de todo y dueña de nada, la inmersa en el aire,

la mariposa, la bruja, la esposa, la madre frustrada, eso soy,

tejedora de sueños, adaptada a los sueños de todos.

Araña lunar. Envidiosa de estrellas. Eso soy.

Ahora que se rompe todo, no puedo echarle la culpa a él.

Quizá... recuerdo entonces. La casa inmensa. cuando niña. El huerto.

Laura, oía, escondida detrás de un árbol con un libro robado.

Laura, y yo no respondía.

Desde allí el mundo no existe, solo una niña sentada, sola...

Gritos

Mi rebelión

¿Por qué soy diferente?

Maldita diferencia, maldita, y tú devoradora de libros,

de pinturas, eterna visitadora de museos, de cuevas, de profundidades.

Odiadora de superficies. Maldita seas, ¿sabes? maldita seas.

Sí, te duelen las texturas lisas, tu superficie es agrietada,

poblada de montículos, llena de sombras.

Y no puedes tocar, no tocas. Aislada, no te aceptas,

no te integras, quieres el pene exacto para tu vagina, el exacto.

Y tu vagina crece, y tu vientre crece y te vuelves absurdamente esférica,

mujer esfera, hueca, hueca.

La sangre te corre, te corre y te vuelves roja

como la luna tocada por un sol que se va.

Se va...

Vienes tú, mariposa preñada de ti misma, dadora de ti misma.

Dime ¿dónde inventaste tus sueños?

Tus sueños globos rojos semejantes a la vida.

Dime también ¿por qué te detienes, por qué te amarras?

Agarrada de pensamientos como torres, ¿qué esperas?

derriba las torres. No, las ventanas no bastan,

hay que tirar las torres, limpiar los vómitos,

ver cara a cara a sol.

Encantadora de serpientes ¿qué esperas? Tú rastreadora de luz,

incinerada de noche, lúcida estrella, títere de Dios.

¿Qué esperas?

Las torres caen.

Emerges del terremoto, del agua, del sismo;

bañada por el viento, inmensamente rota, unida, cicatrizada,

convaleciente, monolítica. MUJER.

El ritmo de *Reflexiones* es, en efecto y aunque parezca una obviedad decirlo, el de una reflexión. Los versos ocurren uno tras otro en una sucesión de pensamiento encadenado, de narrativa meditabunda o monólogo interno. Textualmente uno de los elementos que me resulta de mayor interés es el de la repetición de términos. La poesía de Cárdenas, tanto en este poema como en los de su libro *Perseguido olor a casa,* mantienen estilísticamente el elemento de la repetición literal. En el caso de "Reflexiones", el inicio de la repetición ocurre hacia la segunda mitad del poema. El poema inicia con la negación "No": "No, yo no puedo echarle la culpa a él" (v.1); la locutora inicia un discurso de incomodidad, de desazón donde desde el primer verso busca hacerse cargo tanto de la voz propia como los hechos narrados. Durante toda esta primera parte encontramos una enunciación de confesión, más narrativa que lírica, cuya búsqueda está centrada primero en el significado y después en la melodía, la lírica.

Conforme el poema avanza, la locutora que va negándose temáticamente a los temas sexogenéricos tradicionales, establece la falta de sentido que encuentra en el mundo conocido para sí misma, el modo en que se ha obligado a pertenecer a los roles de género siendo no más que una copia de lo establecido: "Pero me forcé, quise ser una mujer como todas, / dulce ama de casa, lavadora de ropa automática, hacedora de sexo...", (v. 6 y 7) sin embargo, con la reflexión ocurre una reformulación tanto del modo de enunciar como de la sujeta enunciada. "Mi único recurso es escribir" (v. 10), dice la

locutora, “ahí me encuentro a mí misma”. Y profundiza más en esta cuestión: “Las palabras son yo. Sólo escribiendo puedo verme” (v. 11); la feminidad verdadera —ya no la impuesta sino la hallada en sí misma, en las profundidades de la reflexión— aparece en la palabra, en la capacidad de la sujeta lírica de enunciar, de ser dueña de su discurso propio, de la palabra poética.

Y una vez que la enunciación llega a este punto, ella misma cambia, se reformula: comienza un modo poético distinto basado en la repetición. Un sonido nuevo aparece: “Maldita diferencia, maldita”. Cuando la voz cae sobre sí misma, cuando la consciencia de ser dueña de la palabra aparece, aparece también el cuerpo nombrado. La mujer no puede escribir sino desde su propio cuerpo. Al hacerse de la palabra se adueña de su cuerpo, el que la ha obligado a la diferencia desde tiempos ancestrales. Y una vez dueña, nombra su capacidad de parir, de romperse, del deseo sexual, de sangrar, de dolerse. La mujer vomita, se rompe, tiembla, pero lo hace consciente. La locutora —llamada Laura como la autora— sabe que el único modo de salir de las estructuras es derribarlas por completo, el único modo de tener un discurso propio es romperlo y volver a erigir la palabra.

“Laura, oía, escondida detrás de un árbol con un libro robado / Laura, y yo no respondía” (v. 23 y 24). El nombre de la sujeta de enunciación —y enunciada— encuentran su correspondencia en estos versos, donde se ha insertado la voz externa, la que prohíbe la palabra —el libro—. Esa voz aparece solo para nombrar a Laura, pero sabemos que el tono de ese “Laura” es uno de reclamo, de castigo. La locutora trae esa voz a colación para contar su historia, su aferrarse a la palabra incluso cuando es

prohibida, ahí está la rebelión: “Gritos / Mi rebelión / ¿Por qué soy diferente? / Maldita diferencia, maldita, y tú devoradora de libros...” (27 – 29). Sin embargo, no es una rebelión fácil, como he dicho líneas antes, y en el camino la sujeta detesta su diferencia. Sin embargo, rompe con el pensamiento que condena su diferencia: “Agarrada de pensamientos como torres. ¿Qué esperas? / derriba las torres. No, las ventanas no bastan, / hay que tirar las torres, limpiar los vómitos, / ver cara a cara al sol”.

Y una vez que se derrumban las estructuras, la locutora reemerge con una voz contundente, dueña de sí, una enunciación ya no culpable, ya no sobreexplicativa sino orgullosa de su ser mujer: “Emerges del terremoto, del agua, del sismo; / bañada por el viento, inmensamente rota, unida, cicatrizada, / convaleciente, monolítica. MUJER” (53 – 56). El largo recorrido de los 56 versos que componen este poema inicia siendo un discurso íntimo, personal, específico. Una vez que la sujeto lírica se rompe, rompe los paradigmas y se reconoce existente en la palabra propia, se rehace y repite pero desde lo general, la voz emerge y puede ver su historia no solo desde el drama personal sino el universal de la mujer y se reafirma alta, en mayúsculas, cicatrizada y, por primera vez en todo el poema —en la historia—, de una sola pieza, entera.

Reflexiones, a mi parecer, es suma de la escritura de Cárdenas. En las siguientes páginas explicaré con mayor detalle los procedimientos de su discurso, sin embargo es notable que este poema, el único conocido, condensa la poética de la autora, su posición frente a su género, lo autobiográfico, lo confesional.

3.2.3. Perseguido olor a casa: análisis

"La rotura debe convertirse en cicatriz

no en gangrena"

(Laura Cárdenas, 28)

Perseguido olor a casa comienza con una nota introductoria que es sumamente reveladora y cuya lectura organiza la comprensión de todo el texto.

> Éste es un libro doloroso; representó un intento de coherencia y tiene mucho de autobiográfico. Lo hice porque supe desde un principio que tenía que hacerlo, que debía ser valiente; que esto, de algún modo, le servirá a alguien. L.C. (5).

La locutora de este poemario posee una cualidad interesante que desarrollaré en capítulos posteriores pero que vale la pena presentar de modo somero desde ahora. La "yo" que enuncia aquí se presenta explícitamente como una "yo" autobiográfica: el texto está configurado como un poemario confesional. Se quiere que lo leído se entienda como un discurso de verdad. Partiendo de la idea de pacto autobiográfico[77]

[77] De manera somera entiendo aquí como "pacto autobiográfico" al contrato implícito hecho entre el lector y el texto donde a partir de señales textuales el lector entiende y acepta que habrá correspondencias directas entre aquello que enuncia un locutor y la realidad empírica del o la autora, entendiendo que el concepto de realidad está atravesado por la subjetividad de quien enuncia en un momento determinado.

señalada por Philippe Lejeune en este proyecto, es posible afirmar que las iniciales L.C. se corresponden con el nombre de la autora, Laura Cárdenas y que exige de los lectores una aceptación de los hechos que se plasmarán en los poemas posteriores como un desprendimiento de la realidad vivida por la autora en determinados momentos de su vida. De esta manera, la locutora se presentará siempre como sujeta con pronombres femeninos e irá valiéndose de distintas voces e instancias para enunciarse.

Las numerosas voces que irán apareciendo, lo harán en su mayoría a modo de desprendimientos sinecdóquicos de la misma subjetividad, la de la Laura textual (en adelante L.C.). Así, encontraremos a una enunciadora niña que se manifiesta tanto por las temáticas —escenarios propios de la infancia como la escuela o la casa familiar—, por los títulos de las secciones del libro —como "Niñez" o "Internado" y en el nivel del enunciado por marcas de enunciación que le serán particulares y permiten identificarle entre el resto de enunciadoras y de la locutora misma. Entre las marcas de enunciación aparece:

- La repetición. La enunciadora-niña repite constantemente partículas, frases y palabras a lo largo tanto de poemas individuales como del poemario completo. Podemos verla enunciar desde el primer poema de la primera sección "Mi sangre, se derrama mi sangre" (p, 7, v3). La sangre como isotopía ligada al sufrimiento, al trauma y a la infancia irá apareciendo a lo largo de todo el libro indicando la presencia de la enunciadora-niña. Así mismo, la repetición

constante de frases como “los hombres son malos”, “mi papá es malo” (8) son indicio de esta enunciadora.

- El entrecruzamiento: hay poemas donde encontramos que es esta enunciadora la que lleva de manera total la enunciación, sin embargo, también la encontraremos “arrebatando” la palabra a la locutora en otros casos, generalmente momentos dolorosos y de trauma.

Tabla 5. Análisis y *commento* del poema sin título de Cárdenas

Mi madre se encontraba en su recámara, vestía una larga bata. Me acerqué en la noche, sintiendo un gran peso en el estómago[78].	Locutora, enunciación desde el pasado, desde el recuerdo.
Mi padre es malo, me acarició entonces.	**Enunciadora,** locutora.
Todos los hombres son malos, entonces me besó.	*Enunciación de la madre en calidad de enunciataria.* Locutora.
Otra noche le dije: “**Mamá acompáñame**”. Un líquido cayó sobre mi cara. Ahora estoy marcada (8).	La cita aparece ahora entrecomillada, el discurso se apega a las marcas tipográficas tradicionales del discurso narrativo.

[78] El texto subrayado, las negritas e itálicas son mías.

Este poema es un ejemplo de lo anterior. Podemos notar el entrecruzamiento de dos momentos de la misma subjetividad, que enunciativamente se manifiesta a través de la voz de la locutora —que enuncia desde la memoria— y una enunciadora niña, que enuncia desde el presente. La locutora recuerda una noche desde el pasado continuo diciendo "*se encontraba* en su recámara" (v.1), mientras que la enunciadora está viviendo lo enunciado "mi padre *es* malo" (v.3, las cursivas son mías), "ahora *estoy* marcada" (v6). Este recurso de intercalación de pasado y presente, niña y adulta crea un efecto retórico en el que el trauma se revive. La voz de la locutora que reconstruye sus memorias pasadas es interrumpida y forzada a vivirlas en presente una vez más.

- Las voces de los otros: aunque muy brevemente, habrá voces ajenas a la subjetividad que irán apareciendo en los distintos poemas y, al hacerlo, tendrán un rol significativo para el desarrollo de la subjetividad de L.C; su papel es el de hacer tangible la mirada del otro sobre ésta. En la sección "El internado" (12) aparece la mirada desde fuera de las compañeras del colegio internado y que comentan luego de que L.C. les recita de memoria un poema de Rubén Darío:

> Hablábamos, el sol daba directo sobre nuestras cabezas. Les voy a recitar algo, les dije; y comencé: "El varón que tiene corazón de Liz [sic]..." Al terminar todas lloraban. Ella sabe, decían, qué rara, ella sabe, decían, qué rara (p. 13, v. 6 - 9).

La enunciación en este poema intercala formas de una enunciación citada, que se distingue por las comillas donde aparece la voz de la enunciadora L.C. niña recitando a el poema "Los motivos del lobo" de Rubén Darío[79], pero resalta, sobre todo, la voz de las niñas mirando a L.C.: "ella sabe, decían, qué rara, ella sabe, decían, qué rara". Este fenómeno muestra una enunciación enunciada en la que se necesita el filtro de la voz de la enunciadora-niña para que puedan hacerse oír los ecos de la mirada de las otras sobre ella. Al mismo tiempo que aparece la subjetividad, marcada por la estructura de repetición que ya se conoce, aparece también el juicio que marca la estancia de L.C. por el internado. Su vínculo con la poesía será importante y la distanciará de los demás ya desde este poema y seguiremos viendo esto tanto en otros poemas de *Perseguido olor a casa* como en el poema "Reflexiones".

[79] Para la configuración de la subjetividad es interesante tener en cuenta que "Los motivos del lobo" es un poema con temática moral donde se recupera la figura de San Francisco de Asís y se pone en cuestión la bondad de la raza humana. La subjetividad de L.C. se ve enmarcada por un entorno paradójico donde aparece en un internado religioso, en una sociedad de clase media de mitad de siglo —esto se constata en poemas donde hace mención a las tradiciones navideñas familiares o a la casa de sus padres en la Colonia Roma—. Al mismo tiempo, desde niña aparece su voz cuestionándose sobre el bien y la maldad propias y de los otros y sobre su amor hacia aquellos que la dañan —en especial su padre—. No es arbitrario que elija reconstruir su recitación de este poema particular de Darío: retóricamente ella se sitúa en el papel del lobo al que enuncia. La sorpresa de sus compañeras al decir que "ella es rara" porque "sabe" no tiene que ver solo con su memoria del poema sino con esa sensación de que ella sabe, verdaderamente, sobre ese mal del que habla el lobo de Darío:

> Mas empecé a ver que en todas las casas
> estaban la Envidia, la Saña, la Ira,
> y en todos los rostros ardían las brasas
> de odio, de lujuria, de infamia y mentira.
> Hermanos a hermanos hacían la guerra,
> perdían los débiles, ganaban los malos,
> hembra y macho eran como perro y perra ("Los motivos del lobo", Rubén Darío).

También aparece la enunciación y mirada de otros en la sección "Adolescencia" (14): "Tú, un burro / recuerda, sólo un burro / no hables / esconde tu voz / tu vientre (...)". En este poema es mucho más difícil de identificar al dueño de la enunciación, sin embargo, atendiendo al poema que le antecede, podemos inferir que es una figura de autoridad y posiblemente un maestro[80] que abusa psicológica y sexualmente de L.C. De nuevo aparece la repetición —una marca ya de firma textual de la autora— y, en tanto elementos enunciados, también aparecen el vínculo de la voz y la subjetividad. En ambos poemas, el de las compañeras y el del maestro, hay un juicio a la voz de L.C., en el primero en tanto voz que "sabe" y enuncia desde la poesía, en el segundo en tanto voz vinculada a un cuerpo. La progresión de esto será una voz que se encuentre en cuerpo y se manifieste en la escritura, en poemas posteriores.

Por otro lado, encontraremos también a enunciatarios que aparecen como subjetividades a las que la enunciadora hace preguntas. De manera textual y clara no aparecen explicitadas estas subjetividades en todos los casos bajo un nombre. "¿Te acuerdas de esas casas?" (11) pregunta la enunciadora, ¿a quién? En este caso la enunciataria parece ser sí misma, desdoblada, reconstruyendo la memoria y construyendo la autobiografía. Sin embargo, también dirige su voz directamente cuando enuncia "¡Denme un techo!" (13) en el apartado de "El internado", apuntando a un —o unos— enunciatarios directos.

Tabla 6. Análisis y *commento* del poema sin título de Cárdenas

80 El poema anterior, en prosa: "Mi maestro, me mira diferente. El libro que leí. Los hombres, las mujeres provocan, los hombres. Mi miedo, mi maestro, mis piernas, mi busto. Me enconcho. Adiós busto, mi busto está allí, mis piernas, mi busto. No existo" (14).

¿Te acuerdas de esas casas? de las de patio central con habitaciones rodeándolo. Es lo primero que recuerdo, en la colonia Roma, con largas puertas pintadas de blanco. Es lo primero que recuerdo.	Se inicia con una pregunta para un "tú" cuya identidad no se revela. Identificación de lugar específico: colonia Roma. Repeticiones: recuerdo.
El sol, la luna, mis dolores de cabeza, la tina de baño, mi papá, los libros, mi mamá, olores. ¡Mi dolor de cabeza!	Aquí aparece la isotopía de "olor" del título de la obra, vinculada a los lugares de la infancia. Las cosas se enuncian a manera de lista, como si fuesen apareciendo de manera arbitraria en la mente de la locutora.
Una niña yo, vestido blanco. Escuela, mi hermano, un vestido blanco. La que no habla, yo. Vestido blanco.	Hipérbaton. "Yo" aparece como sujeta enunciada —en tanto que pertenece al pasado— y como quien enuncia.
Y ahora sentados todos en casa de Inés. Yo, tú, Mariano ojos azules. Paco, Pedro, todos. Inés, yo, tú...	Presente. De nuevo aparece "yo", de manera repetida.
Preguntándonos, hablando, afirmándonos, queriéndonos. Escuchando, queriendo ser escuchados.	Acciones de reafirmación, se sale del círculo de poemas pasados de relaciones disfóricas con los otros.

Ahora me pregunto, les pregunto. Una casa, el sol, la luna, mis dolores de cabeza, mi papá, mis libros, mi mamá. Son esto que siento ahora; excesivo, intenso, abismal. Mariano diciendo una cosa por otra. Pancho, Lucha, Inés, Pedro.	Presente. Se resuelve la cuestión del "tú" y se revela como doble: la locutora se pregunta y cumple en ese sentido papel de alocutaria, pero también se les pregunta a ellos: Mariano, Pancho, Lucha, Inés y Pedro. Repetición de los dolores de cabeza. Ellos (mamá y papá) son lo excesivo, intenso, abismal —e hipócrita—. Estas líneas en contraposición a la estrofa anterior donde los sujetos enunciados representan el calor de la afirmación y el diálogo.
Pedro, Paco, Licha, Mariano, Inés, yo misma. Todos sintiendo búsqueda de intimidad. Mariano y Licha se quieren, se entienden. Comprendo. Intensos, excesivos, mis dolores de cabeza. Intimidad. Yo, excesiva, pozo, intimidad...	Repetición de los dolores de cabeza. "Yo" personificada como "excesiva, pozo e intimidad". Una mezcla de términos entre lo cercano y lo desconocido, lo que es abismo y lo que es demasiado.

Este poema permite ver la identificación de L.C. en tanto ser social: su enunciación recae tanto en preguntas a sí misma como a los demás. Es capaz de verse sola y en contraste con los otros. Divide a los otros en dos grupos: mamá y papa, que representan lo frío, la hipocresía. Y Pedro, Paco, Licha, Mariano, Inés y ella misma, que representan un espacio seguro, aunque con contradicciones —naturales del ser humano—, lo cálido. Al mismo tiempo los valores semánticos de palabras como "exceso" parecen redefinirse y presentarse no como hipérboles sino en un sentido eufórico. De nuevo, como parte de las marcas textuales de la autora, vemos la repetición de términos consistente a lo largo de los poemas. Esta repetición irá marcando ritmos sonoros y semánticos importantes para la comprensión general de la obra.

En tanto a la última instancia de enunciación, la del alocutario, aparece por un lado "Mariano" y por otro lada una otrificación de la "yo" construida como "tú" que ya he esbozado en líneas previas. En el caso de Mariano, éste representa la única subjetividad ajena a la de L.C. y construida en el poemario con la que se permite una comunicación directa: la temática amorosa junto con la de sanación de la subjetividad herida permitirán poemas donde aparecen momentos fugaces de conversación entre Mariano y L.C. —en tanto personajes—, es decir, entre la locutora y alocutario:

> (...) De repente una voz alta te hiere. *Te quiero.* Lo quiero. Le temo. Ojos azules reflejados en la taza de café negro. Ojos azules.

> Me pregunto. Le pregunto. **¿Por qué? ¿Qué buscas?**[81] sonrisa. (...)
>
> *Y tú, ¿tú qué buscas?* Busco entender los techos de las casas encendidas.
>
> Nos unimos.

Este fragmento del poema "Mariano" comprende una situación de comunicación particular que es poco repetida en el poemario y cuyo centro está en las numerosas instancias de enunciación que se intercalan —señaladas por mí con negritas, cursivas y subrayado—.

- Alocutaria que representa una otrificación del yo: aquí la locutora construye a una "tú" desprendida de su propia subjetividad pero otrificada para explicitar la parte sensitiva del poema. Este mecanismo puede funcionar para "proteger" a la "yo" en momentos de intenso nivel sensible, para distanciarlo de aquello que se enuncia y permitirle, retóricamente, procesar el enunciado, tal como explica Gustavo Osorio en "Decir yo, decir tú, decir otro" (Guaraguao, num. 63). De este modo al enunciar "una voz alta *te* hiere", la locutora cumple el papel de explicarse a sí misma —separa de la "yo"—, la situación a manera de monólogo interno.
- Alocutario Mariano: somos espectadores de la conversación entre Mariano y L.C. en un café, donde él afirma "Te quiero" y pone en jaque las nociones de la locutora sobre el amor. Es importante para la construcción general del

[81] Las negritas son mías.

> poemario señalar que este alocutario es al único que se le permite un acceso directo a la enunciación, que al mismo tiempo cumple el papel de ser destinatario directo de la locución y se le permite responder, insertando su voz a modo de diálogo directo.

Si bien he esbozado aquí un mapa general de la situación de enunciación en *Perseguido olor a casa*, también es necesario hacer mención de algunas consideraciones que serán de utilidad para una comprensión posterior de la composición general del poemario. En primer lugar, este es un libro unitario y narrativo, es decir que está construido de manera en que cuenta de manera cronológica la historia de L.C. desde la infancia hasta la madurez, pasando por la adolescencia, la juventud y la maternidad. Los deícticos de tiempo resultan especialmente importantes para señalar el estado emocional de la instancia de enunciación que tome la voz en el poema correspondiente: como ya he mencionado, el tiempo pasado y presente se entrecruzan evidenciando el recuerdo pero evocando el trauma a través de la presentez.

Por otro lado, los deícticos de espacio configuran distintos niveles de espacialidad: contextuales y emotivos figurados. La mención de una casa en la colonia Roma (11) ayuda a situar geográficamente y contribuye al pacto ficcional para comprender mejor el contexto desde el que se enuncia la subjetividad, del mismo modo lo hacen las descripciones más bien escasas del internado y la casa de la infancia. Sin embargo, la mención de espacios se irá centrando en lugares más concretos e individualizados como la cama y específicamente las sábanas,

convirtiéndolas en isotopías que irán relacionándose con momentos particulares y, particularmente, con el trauma.

Tabla 7. Análisis y *commento* del poema 5 de Cárdenas

	5	
v.1	El olor de casa	Imágenes concretas. Sinestesia.
v.2.	a sillones de madera blanca	
v.3	y sábanas perfumadas y limpias	
v.4	perseguido olor a casa	¿A qué se refiere el adjetivo "perseguido"? ¿Tiene una connotación de anhelo o de acecho?
v.5	Mi casa	Particularización de casa
v.6	de olor a animal herido	Énfasis en el olor. La descripción del olor es a través de imágenes disfóricas y violentas.
v.7	a sangre	
v.8	lameduras de sangre	
v.9	y zarpazos	
v.10	¿Has olido las lágrimas?	Pregunta a alocutario, ¿quién es aquí el o la alocutaria?
v.11	Son iguales que la sangre	Lágrimas = sangre
v.12	Pero incoloras	

v.13	Huelen igual	Isotopía del olor
v.14	Mi nueva casa se encuentra incompleta	Se reformula. La casa de v1 – v.13 es la casa de la infancia. En esta estrofa se presenta la casa de L.C. adulta. La sangre —roja— desaparece (signo de que desaparece la violencia) y las sábanas entonces no tienen olor a sangre.
v.15	pero ahora el mar rojo	
v.16	se convierte en sábanas limpias	
v.17	Mi amor tiene sábanas limpias	Reiteración de lo anterior. Vínculo de las sábanas con el lecho matrimonial.
v.18	están dobladas en un estante	Descripción de lo cotidiano: las sábanas se guardan, luego se tiene de la cama y la cubren a ella y a su pareja. El día.
v.19	luego puestas sobre mí y sobre él	
v.20	El sol entra por la ventana	
v. 21	¿Sabes?	Alocutarix.
v.22	Tocar duele como dar zarpazos	La relación sexual: ambas figuras están en una posición que parecería de consentimiento, sin embargo las
v.23	Tú tocas	
v.24	Él se deja tocar	

v.25	y luego	lágrimas de olor a casa siguen apareciendo. Es importante notar que se le habla aún a un "tú".
v.26	otra vez, el olor a lágrimas	
v.27	Pero tocar no es suficiente	No hay deseo por parte de L.C., hay una insuficiencia en ser la actividad de "tocar" al otro, hay que dejarse "penetrar" mientras la mente piensa en el lugar de las sábanas perfumadas. Es importante notar que este verso denota la hipocresía de la casa de la infancia: en v3 se describe a las sábanas de la infancia como perfumadas, aunque más tarde se particularizan con la sangre y el dolor. El pensar en sábanas perfumadas es pensar en la sangre, en la violación.
v.28	hay que dejarse	
v.19	penetrar y penetrar	
v.20	pensando sólo en sábanas perfumadas	
v.21	Así se exorciza el pesado mar incoloro	Repitiendo la relación sexual una y otra vez (indicado por la repetición de "penetrar") se busca borrar el trauma.
v. 22	y las lágrimas.	

De este poema podemos rescatar para el comentario crítico posterior varios elementos de suma importancia: las isotopías transtextuales son fundamentales para determinar los significados de los sustantivos en cada poema. En este caso sabemos que la primera casa tiene connotaciones negativas pues hemos leído ya las primeras secciones del libro. Por otro lado, el olor constituirá un espacio, aunque metafórico. El olor perfumado de sábanas que sin contexto podría parecer sinónimo de pulcritud o limpieza, aquí se presenta como sinónimo de un recuerdo fatídico: el perfume oculta la sangre, las lágrimas, el perseguido olor a casa —a violación—. Las sábanas descritas escuetamente como limpias, sin embargo, construyen un espacio distinto: desde aquí se revive, voluntariamente, el trauma. No se puede escapar del abuso, pero se intenta, se busca "exorcizar".

Por otro lado, es a partir de ahora que cada vez parece más evidente que esa alocutaria misteriosa a la que se hacen tantas preguntas es una sí misma, desdoblada, una subjetividad otrificada para comprender, con la que se recuerda, revive y habla el trauma desde un presente distinto. Esto es especialmente explicable en v23 cuando la locutora le enuncia: "tú tocas", como describiéndole la situación que, por otra parte, ya sabe que ha vivido. Al mismo tiempo, debo hacer notar la repetición de sustantivos en el poema: casa, sábanas, lágrimas y penetrar aparecen una y otra vez, enfatizándose por sobre la acción, creando imágenes y sensaciones pero, sobre todo, un ritmo semántico.

El poema 6 de esta sección (20), constituido por un solo verso, evidencia lo anterior: "El olor se convierte en espacio". Retóricamente el problema con esto es que

del olor no puede huirse, abrir la puerta y salir. La persigue, para bien o para mal. La casa, material y geográficamente cambia, pero el olor a lágrimas —que son sangre— persigue a L.C. Así el espacio no tendrá límites físicos sino sensibles y dependerá del cambio de perspectiva la posibilidad de cambiar de lugar. De esto está consciente la sujeta lírica, que enuncia poemas más adelante: "Siempre intentando dar forma, integrar lo de adentro / en afuera. Intento, intento, intento. Buscar la forma, / lo concreto, lo que se siente y no se ve, lo que se siente" (24, v. 1 – 3); hay una búsqueda desesperada por integrar lo sensible y la memoria en el presente, la realidad tangible y la psíquica; en este intento desesperado, hay una voluntad innegable pero cuyo campo de acción es aún incompleto: el intento no constituye el éxito.

El poema 1 de la sección "Adiós" (25), sin embargo, trae a la obra un clímax donde pasado y presente deícticamente se entrelazan para configurar una salida para L.C.

> Te tocas. La adolescente que hay en ti te toca. Piel
>
> tersa, tacto que no es igual a otro. Te oyes, lentamente,
>
> profundamente, te oyes, rascando las piedras. Tus uñas
>
> vigorosas. Tu lengua fuerte. Tus dientes.
>
> Te tiendes en el pasto y sientes el sol penetrando en cada uno de tus poros.

> ¿Y qué de los sueños? los grandiosos. Del dolor, el grandioso. Se fueron. Te basta el límite abismal de tu cuerpo. Acaricias tu vientre redondo, hueco, redondo, hueco, tus piernas. Te ves en un espejo. Tu cara ¡Por fin!

Es aquí cuando ocurre. La apropiación y reconocimiento de la subjetividad propia, del sí misma, interna y externamente, a partir de la apropiación del cuerpo propio. Si el despojo de sí misma ocurre primero en lo sexual, es en lo sexual que ocurre el re-nacimiento de sí misma, reconociéndose, literalmente, frente a un espejo, pero reconociendo también su esfera interna —los sueños—. La isotopía de tocar se quiebra y vuelve a construirse, ahora para constituirse desde el adueñamiento de sí. Es importante la repetición del "te oyes" como parte de la emancipación de L.C.: en poemas anteriores hemos visto a los otros pedirle el silencio, llamarla burro o rara cuando habla, de este modo el ser escuchada, reiteradamente, le da cabida en sí misma. También es de suma relevancia que este poema —como algunos otros del libro— sea en prosa. El ritmo de la prosa en Laura Cárdenas se diferencia del verso en varios aspectos. En primer lugar, su cualidad narrativa fluida. Si bien el recurso de la repetición y las oraciones breves sigue apareciendo, dando estabilidad a la firma textual, la manera de estructurar la prosa confiere un desapego de la duda que el verso trae consigo en la poesía de esta autora. La prosa explica, narra, se mueve con certeza sobre la historia propia, el verso cuestiona, recuerda fragmentos, evoca el trauma, se quiebra, duda. Esta variación entre formas es muy importante para comprender el

devenir de la firma textual de la autora, las decisiones poéticas que toma, la evolución de la sujeta a la que retrata en sus textos.

El resto de poemas del libro transitarán entre el descubrimiento del orgasmo (29), la despedida simbólica de madre y padre (30 y 31) y el reconocimiento de que "La rotura debe convertirse / en cicatriz, no en gangrena" (28). Este último poema de dos versos me parece tremendamente simbólico para reunir la idea de la sujeta que presenta el libro: reconocer las heridas y mirarlas, mirarlas de frente como Cixous propone mirar a medusa, tratarlas por todos los medios posibles para evitar que la amputen, que le amputen el "yo", la vida. simbólicamente, esto se vincula con el habla. Laura Cárdenas construye un libro lleno de roturas, de versos entrecortados, fragmentos de recuerdo, expone heridas fundamentales y duda, se obliga a dudar. En esta habla quebrada expone la situación que declara autobiográfica y evoca el dolor: su poesía proyecta la imagen quebrada de la sujeta que enuncia y es enunciada. Pero evocar esa rotura es lo que permite sanar. La cicatriz es el poema.

En el camino para la apropiación de sí misma, la locutora L.C. construye a la lengua como símbolo dual: al mismo tiempo la lengua como músculo, parte de su cuerpo, y como el habla, pero también como la posibilidad de la lengua literaria. En los primeros poemas, donde aún se abre paso la enunciataria niña entre los enunciados de la locutora, se dice:

> Una tabla, mi padre, mi madre embarazada.
>
> Golpes, la cocina.

Yo, una niña. Yo, mujer sin vientre...

Mi lengua. ¿Dónde está mi lengua?

La lengua aparece, en primer lugar, como metáfora de la voz que no puede —o teme— hablar y, sin embargo, habla. Las interrogaciones constantes presentarán a L.C. como una subjetividad nunca pasiva, incluso cuando corporalmente no se mueva. Su situación psíquica siempre la planteará como una subjetividad que busca la salida, el habla, el movimiento. En el poema anterior es relevante el modo en que su caracterización como niña sea, por un lado, no tener vientre y, por otro, no tener lengua. Según esta lógica —que es la patriarcal—, una niña no sería sino una mujer que aún no puede parir y que, sin duda, no debe hablar.

He citado con anterioridad el poema de "El internado" donde L.C. habla y recita poemas para sus compañeras. Es importante notar que frente a sus "iguales" sí tiene lengua, sin embargo, esa lengua no es común: "qué rara, ella sabe, decían, qué rara" (13). Estas miradas de juicio provocarán duda en L.C., excluyéndola simbólicamente del orden de las cosas, lo que será enfatizado cuando en "Adolescencia" el maestro diga los versos citados anteriormente: "Tú, un burro (...) / no hables / esconde tu voz" (14, v. 1, 3-4). Esto comenzará a cambiar en "Mariano" (16), cuando se plantea una situación de comunicación equilibrada entre L.C. y Mariano y continuará durante la etapa adulta hasta consolidarse en los versos finales de los que hablo un par de párrafos antes. Pero es en el poema "Reflexiones" —que, recalco, no es parte de este libro— cuando termina de develarse la emancipación de la voz a través de la literatura.

Sobre los análisis de *Perseguido olor a casa* de Laura Cárdenas, puedo resaltar los siguientes puntos que serán de relevancia especial en el apartado crítico de este estudio:

- La tendencia a la repetición de términos y frases completas. Esta repetición se dará aun más en los momentos de enunciación entrecruzada de locutora con enunciadora-niña, siendo así un rasgo importante para la comprensión de la enunciación desde la infancia.
- Los términos repetidos, en muchas ocasiones, constituirán isotopías que funcionan tanto en poemas aislados como a nivel de poemario: la sangre, la lengua, el espacio, el olor, el cuerpo y la infancia son los campos isotópicos más relevantes.
- Se plantea un conflicto importante con la idea de identidad sexogenérica: la imagen de la niña como una mujer sin vientre ni voz, por ejemplo, es prueba de ello. La locutora irá a lo largo del poemario descifrando lo que se dice y espera de ella y contraponiéndolo a sus propias dudas y visiones del mundo.
- Los poemas que incluyen a la voz o figura de la madre siempre la plantearán en una posición complicada: cómplice del padre pero víctima de la violencia.
- La resolución de la subjetividad la llevará a encontrar la noción de libertad a través de la palabra y cuerpo propios.

3.3. Siempre Alejandra

Tenía quizá 17, tal vez 18 años cuando me topé con un fragmento de escritura que me cambió la vida de modo irremediable. Era un trocito de *Extracción de la piedra de locura* de Alejandra Pizarnik donde se leía: "habla de lo que sabes". En aquel momento de mi vida, y hasta muchos años después, asistí a talleres de escritura —todos dirigidos por hombres, nunca tuve la fortuna de encontrarme en uno dirigido por una mujer— y en muchos de estos talleres me encontré en repetidas veces en medio de una confusión terrible después de compartir mi material; frustrada y sola, cientos de veces tomé el autobús de regreso a casa con la sensación de que el problema con las críticas que recibía era que mis compañeros y maestros casi nunca entendían *qué* era lo que quería transmitir. Entonces no solo me parecía que mis poemas eran malísimos —y casi siempre lo eran— por su forma tiesa y sin coherencia, sino porque los temas eran superficiales. Alguna vez escribí sobre la incomodidad de ir por el mundo con *brassier*; un compañero creyó que era un poema erótico y el maestro preguntó porqué un tema tan restringido tendría que llamar la atención de mis posibles lectores.

Así, pasé muchos años sin entender nunca si lo que se criticaba eran las formas de mis primeros intentos de poesía o el contenido: no era suficiente, para escribir un poema, hablar de lo que yo conocía ni mi experiencia en el mundo como mujer adolescente; hablar de mi soledad o de mi angustia o del dolor de mi vientre no podían ser la sustancia de un poema. Entonces escribí poemas terribles sobre hombres enamorados de los redondos pechos de una mujer eterna, monólogos dramáticos absurdos sobre importantes figuras históricas a las que en realidad no conocía bien, y

al final los poemas no solo eran falsos, sino que eran malos y yo quedaba con un sabor de boca amargo y solitario. Y entonces siempre volvía a Alejandra que me recordaba una y otra vez con ese poema aprendido y calcado al reverso de todas mis libretas: "habla de lo que sabes. Habla de lo que vibra en tu médula y hace luces y sombras en tu mirada" (204). Estas líneas han sido mi mantra durante al menos 10 años y en gran medida es por ello que elegí a Pizarnik como parte de este cuerpo de estudio: para hablar, por fin, de lo que conozco y lo que vibra en mi médula. Pero también porque parte de mis inquietudes al iniciar esta investigación eran las de conocer los modos de escritura de la poesía de las tantas mujeres que han ido configurando modos, tonos y firmas textuales que ahora inspiran estudios y escrituras nuevas. Esas ancestras poéticas recientes que se abrieron paso a gritos y silencios y que ahora se han vuelto, a veces directa y a veces indirectamente, maestras de las poetas que queremos hablar de lo que sabemos —y saber que eso también puede ser poesía—.

A diferencia de lo que ocurre con las otras dos autoras centrales de este corpus, de Alejandra Pizarnik hay documentales, muestras en museos, biografías, largas introducciones, prólogos, artículos, supersticiones, conjeturas y entrevistas sobre su vida. Están sus diarios editados, reeditados, comentados y estudiados en numerosas tesis y artículos académicos y de divulgación. Casi todos los papeles y escrituras de Pizarnik están en la biblioteca de Princeton luego de haber estado al cuidado de Olga Orozco y posteriormente de Julio Cortázar (Piña, 11). Sus obras tanto de poesía como de prosa editadas en Lumen son de fácil acceso—aunque no económico— en cualquier país de habla hispana. Poco hay de Alejandra que yo pueda decir, en tanto

a su biografía[82], que no sea fácilmente hallable con un par de *clicks* en la computadora; sin embargo, anotaré aquí algunos datos que me parecen de relevancia para crearle un retrato a la autora y para, más tarde, poder hacer una lectura de su firma textual —lo que requiere analizar el contexto de producción y vida de la poeta—.

3.3.1. Antes de Alejandra era Flora

> "Cubre la memoria de tu cara con la máscara de la que serás y asusta a la niña que fuiste"
>
> (Alejandra Pizarnik, *Extracción de la piedra de locura,* 200)

En su poesía siempre es extranjera del mundo y del lenguaje. Quizá esto tenga que ver con el hecho de que fue hija de inmigrantes judíos rusos que llegaron en un barco desde Polonia hasta Buenos Aires en 1934. Ela —que más tarde se llamaría Elías— y Rejzla —que sería Rosa— no sabían castellano al inicio de sus vidas en Argentina, y antes de entrar al país se apellidaban Pozarnik. Ela y Rejzla tuvieron dos hijas: Myriam, que nació al poco tiempo de que llegasen a Buenos Aires, y Flora, que llegó al mundo

[82] Cabe decir que gran parte de lo que ahora se conoce y replica de su biografía es un trabajo que debemos a la investigación que inicia por un lado Cristina Piña a inicios de los 80 y que articula con la de Patricia Venti y que no terminó de consolidarse sino hasta el 2021 con la impresión de *Alejandra Pizarnik. Biografía de un mito*, por Piña y Patricia.

el 29 de abril de 1936 diciendo: "Heredé de mis antepasados las ansias de huir" (*Diarios*, 57).

Flora tuvo muchos nombres a lo largo de su vida: registrada oficialmente como Flora Pizarnik, de niña recibía el apodo de Buma o Blímele y a partir de la adolescencia, sin que nadie supiera porqué, comenzó a pedirle a todos que la llamaran Alejandra. De Flora quedan testimonios de familia y amistades, en torno a Alejandra, sin embargo, se ha construido todo un mito. Y como con cualquier mito, discernir entre la verdad —o la relativa verdad que puede existir en la historia— y la plena fantasía es una labor muy compleja. Por fortuna gran parte del trabajo lo han hecho en conjunto Cristina Piña y Patricia Venti en *Alejandra Pizarnik. Biografía de un mito*, y esta obra es la principal que tomo en consideración, junto con los diarios, para volver sobre los pasos de la vida de la mujer de la que tanto se ha dicho.

Retomo un poco de su infancia pues, por fortuna, hay suficientes testimonios y entradas de diario que nos permitan hacernos un collage sobre Flora antes de Alejandra. Y esto importa en tanto que más tarde veremos que el cambio de nombre e identidad será recurrente en la poesía de Pizarnik, así como lo será el tema de la infancia y el abandono. En sus diarios, Pizarnik describe una infancia dolorosa y de abusos[83], de reproches sexuales y de trauma, donde a veces tomará una postura de

---

[83] Piña y Venti recuperan un fragmento del diario del 12 de agosto de 1962, donde intercalando primera y tercera persona Alejandra se escribe:

Pero lo que a ti te hicieron tus padres es inenarrable (...). Mi madre jamás me acarició y jamás me besó (...).

Cuando nadie me veía me golpeaba la cabeza contra la pared hasta que venía mamá a arrancarme del muro y ordenarme que no me haga la idiota". Y más adelante, en la misma entrada de diario, escribe,

rencor absoluto contra sus padres, y a veces tendrá un tono de compasión por la niña que fue y a la que no puede rescatar.

El 24 de mayo de 1960, desde París, escribe las siguientes líneas:

> [...] Y ahora me he echado a dormir, cómodamente, me he echado a comer y a fumar y a vomitar y a enfermarme, porque si empeoro demasiado, vuelvo a Buenos Aires y me psicoanalizo, y si no tengo plata para psicoanalizarme, amenazo a mamá y a papá: "O me dan plata para analizarme o me vuelvo loca". Y quizás llore y grite y les recuerde cuando me frustraron de niñita: no me compraron la bicicleta, me pegaron a los doce años, fornicaron en mi presencia, se besaban cuando yo miraba, me hicieron dormir en su cuarto hasta los ocho años, mamá me amenazó con cortarme la mano una vez que me descubrió masturbándome cuando yo tenía tres años, o me dieron una educación completa, haciéndome aprender varios idiomas —porque los idiomas hay que aprenderlos en la infancia—, mamá me provocó complejos de solterona a los diez y ocho años, que si no fuera por la histeria, por la neurosis, por la esquizofrenia que me provocaron yo sería hermosa, puesto que lo que me impide serlo son los rasgos somáticos en que se expresa mi enfermedad,

---

ahora dirigiéndose a la madre: "Pero recordar que castigabas con látigos y palos a una niña minúscula y recordar también tus frases caóticas llenas de promesas atroces del viejo Testamento y de amenazas que solo se cumplían en mi imaginación, me hace morir de ira..." (Pizarnik en Piña y Venti, 41 – 42)

> y además la tartamudez herencia regalo de papá, la miopía, la columna vertebral desviada, las inhibiciones sexuales, la cobardía, etc., etc. De todo esto ellos tienen la culpa (Diarios, 326 – 327).

Mi intención con este fragmento es resaltar el discurso de Pizarnik en torno a su propia vida; el interés no se centra en preguntarse qué es verdad y qué no lo es, sino en recuperar la perspectiva con la que la autora recuerda su propia infancia y los términos en que escribe y habla de ella, pues será esa focalización la que me ayude a entender, posteriormente, la macrorretórica con que configura su escritura poética y los vínculos, de haberlos, con su propia noción de la realidad. Y Pizarnik no recuerda su infancia con alegría. El trauma está en la falta de la bicicleta tanto como en las amenazas, los golpes y la prohibición. Quiero hacer notar el énfasis en lo sexual que pone Pizarnik, así como la lucidez con que reconoce lo que el mundo le señala como defectos, inhibiciones y condiciones psiquiátricas. Y además señala a los culpables de todo, de lo congénito y lo adquirido: sus padres.

En *Biografía de un mito*, Piña y Venti señalan contradicciones entre el discurso de Pizarnik en torno a su infancia y sus padres, y los hechos "reales" que pueden apreciarse: que Elías y Rosa, preocupados por la educación de sus hijas, no solo las enviaron a la Escuela Nacional número 7 de Avellaneda, sino que también pagaron para que asistieran a la Zalman Reizien Schule, donde tanto Myriam como Alejandra aprendieron a leer y escribir en iddish. Las biógrafas también registran cómo la familia se cambió de domicilio para facilitarle la vida escolar y social a Alejandra y recuperan diálogos y entrevistas con Myriam, quien asegura que tuvieron una infancia bella.

Incluso comentan cómo Elías hablaba orgulloso de su hija menor con los familiares, de modo tal que no sabían siquiera de la existencia de Myriam. Pero todo esto, insisto, es relativo para este estudio. Si volvemos al fragmento que he citado de los diarios, Pizarnik no entiende esta educación completa como un signo de amor y cuidado como lo hace su hermana mayor, sino como adoctrinamiento religioso y control; enlista su educación, que desde fuera podríamos catalogar de privilegiada, dentro de la misma lista de reclamos que dirige a sus padres, al lado de los latigazos. En este sentido, Pizarnik tuvo una infancia desgraciada. No porque la desgracia tenga o no argumentos de verdad, sino porque la Alejandra que aquí estudiamos está hecha de palabras, discursos y perspectivas, y su mirada sobre la infancia propia es la de la miseria.

Tenemos así a dos personajes que parecieran de historias distintas: Flora, la hija preferida de Elías, con una educación privilegiada, políglota desde la infancia, con bienestar económico y una hermana que afirma haber tenido una infancia cuidada y bella. Alejandra, por otro lado, que recuerda golpes y órdenes, que dice "hoy pienso en esa niñita y me asombra comprobar cómo trabajaron para arruinarme" (Pizarnik en Piña y Venti, 43), que dedica largas entradas de su diario intentando exorcizarse o quizá confesar los traumas de la infancia que constituirá el nacimiento de su angustia; angustia de la que nunca logró huir[84].

[84] Sirva esta breve introducción a una etapa de la vida de Pizarnik para hacer notar los puntos de toque que, especialmente en esta autora, habrá entre su vida —la percepción y experiencia propia de su vida— y su escritura. En el apartado crítico desarrollaré con mayor profundidad aspectos de su vida, como sus viajes a París, su bisexualidad y su voz. Quiero también hacer hincapié en la dificultad de resumir los aspectos biográficos "relevantes" de Alejandra: para quien vive una vida cada detalle es relevante, sin embargo es imposible reproducir aquí el completo contenido de sus diarios, de testimonios de sus conocidos, de documentos de su existencia de ser humano y no solo de producto textual, sin embargo insisto en que cualquiera que desee un conocimiento más profundo de la vida de Pizarnik acuda a la

3.3.2. Entre el surrealismo y la imagen: influencias literarias

A pesar del énfasis que sus padres pusieron a la educación académica, Alejandra nunca mostró un especial interés en los estudios, sin embargo, durante un tiempo asistió a la universidad, primero pasando por la carrera de Filosofía —era ávida lectora de Sartre y ferviente seguidora del existencialismo— y luego decidiéndose por Periodismo. No es que Pizarnik tuviera especial interés en ejercer como periodista, pero era esta carrera donde ocurría en mayor medida el mundo literario de Buenos Aires de aquella época, donde se dictaban cursos literarios y donde podría practicar la escritura de manera más formal. Sin embargo, nunca concluyó los estudios, decidiendo dedicarse de lleno a la escritura por cuenta propia.

Piña y Venti sostienen que el responsable de introducir al mundo literario de manera formal a Alejandra fue Juan Jacobo Bajarlía, con quien la poeta mantendría una larga amistad. En principio coincidieron en la cátedra de Literatura Moderna en la escuela de periodismo, donde Bajarlía, en posición de maestro, le mostró el mundo de "Proust, Gide, Claudel, los surrealistas franceses, James Joyce, la vanguardia poética y la narrativa en general" (81). Más tarde él mismo fue quien haría revisiones de la *ópera prima* de Pizarnik, *La tierra más ajena,* y quien la presentaría a "los primeros artistas e intelectuales con los que entró en contacto —Juan Batlle Planas, Enrique

biografía tan esforzada y pulida de Cristina Piña y Patricia Venti para orientarse en los enmarañados recovecos de Pizarnik.

Pichon Riviére, Oliverio Girondo, Aldo Pellegrini—, es decir, algunas de las figuras del grupo surrealista e invencionista argentino—" (81). La fuerte influencia del surrealismo es innegable en la obra de Pizarnik —aunque su obra no pueda catalogarse como tal— y la siguió durante toda su vida, dándole trabajo en forma de traducciones de Henri Michaux o Antonin Artaud en su estadía en París, por ejemplo, y largas entradas reflexivas donde cuidadosamente piensa las obras de los autores de vanguardia.

Además, fue sumándose a distintos círculos y frecuentando amistades diversas de Filosofía y Letras; entre ellas el grupo "Poesía Buenos Aires" donde se publicarían sus libros *La última inocencia* (1956) y *Las aventuras perdidas* (1958). Pero Alejandra tendría contacto con individuos y grupos del mundo de la literatura durante toda su vida: numerosos blogs de internet se encargan en crear teorías conspiratorias que leen su larga y profunda amistad con Julio Cortázar como la de un amor no correspondido; sus diarios y correspondencias, así como entrevistas y biografías dan cuenta de la importancia de la figura que Olga Orozco tuvo en su vida, su amigo Octavio Paz prologó *Árbol de Diana* y le envió una carta donde le promete ayudarla a obtener una beca de escritura; son muchas las dedicatorias a figuras intelectuales —desde su psicoanalista hasta pintores y escritores— de la época. Pero Pizarnik estuvo no solo en el núcleo de la creación literaria de Buenos Aires, sino que viajó a París —entre 1960 y 1964— en esa época aún de apogeo existencialista en momentos cruciales para su desarrollo como artista y en un momento en que los intelectuales aún se concentraban en la ciudad europea para discutir, publicar y existir en el centro de las cosas. Allí,

conoció, por ejemplo, a Ivonne Bordelois, amiga a la que conservó el resto de su corta vida.

A esto se suma su interés por las artes plásticas y su asistencia a las clases de pintura del surrealista Juan Batlle Planas, cuya influencia fue de suma relevancia para Pizarnik —tanto así que le dedica incluso poemas cargados de imágenes—. Los manuscritos de Alejandra muestran muchas veces dibujos de figuras humanas, de jaulas, de flores: es evidente su interés por la forma pictórica y su conexión con la creación poética. A este respecto hay innumerables estudios críticos en los que no me detengo por no desviarme de mi objetivo, pero muchos de los que comparto en referencias.

Si bien durante un periodo importante de tiempo Alejandra estuvo en el hito de las cosas compartiendo tertulias y reuniones con los escritores e intelectuales de Buenos Aires, hacia finales de los sesenta comenzará a haber un quiebre importante entre las tendencias estéticas de Argentina —e Hispanoamérica— que se perfilarán hacia lo político mientras que Pizarnik continuará con sus afiliaciones románticas donde entiende al arte como una entidad que debe mantenerse separada de cuestiones mundanas como la política. Hay un desapego aparente en torno a los temas sociales; a lo largo de su escritura[85] apenas hay mención de ellos en comparación a las largas discusiones que mantiene sobre el lenguaje, la creación poética, la vida, sus relaciones amorosas, amistosas y la angustia existencial. Si bien en los diarios en

[85] Entendiendo escritura no solo literaria sino la que comprende sus cartas, artículos y diarios.

numerosas ocasiones se hace preguntas sobre el estatus quo, no lo plantea como una crítica social sino como una condición inamovible que, cierto, en muchas ocasiones la oprime.

Como ejemplo de esto, puedo mencionar que en 1970, aparece en la revista *Sur* una entrevista a Alejandra donde se le pregunta por posturas relacionadas al papel de la mujer, el feminismo, derechos, libertades sexuales y aborto. Es notable que mientras que las posturas de Pizarnik son liberales, no parece especialmente interesada en el feminismo ni en las luchas de género. Cuando se la hace la pregunta: "Por el hecho de ser mujer, ¿ha encontrado impedimentos en su carrera? ¿Ha tenido que luchar? ¿Contra qué y contra quién?" Pizarnik opta por una respuesta donde no necesariamente se centra en revisar su existencia como mujer sino que afirma:

> La poesía no es una carrera; es un destino.
>
> Aunque ser mujer no me impide escribir, creo que vale la pena partir de una lucidez exasperada. De este modo, afirmo que haber nacido mujer es una desgracia, como lo es ser judío, ser pobre, ser negro, ser homosexual, ser poeta, ser argentino, etc. Claro es que lo importante es aquello que hacemos con nuestras desgracias (Izquierda, 2020).

Aunque consciente de la existencia de los grupos marginados, para Pizarnik la poesía no tiene que ver con lo político ni con lo público, es producto, más bien, de sino trágico. Bajo esta lógica discursiva, ser mujer no es un impedimento porque a pesar

—¿o gracias a?— ese doble sino trágico ella ha sabido hacer poesía. Es evidente, sin embargo, que no hay demasiada meditación en el tema en su respuesta. Al final de la entrevista se le pregunta sobre feminismo: "¿Está usted enterada de la lucha de la mujer por sus derechos en los siglos XIX y XX? ¿Sabe cuáles fueron los primeros en reconocerlos y hasta qué limites?" a lo que ella responde simplemente: "Ignoro estos temas" (Izquierda, 2020).

Todo esto denota el carácter plenamente romántico que ya he mencionado para denominar la postura de Pizarnik frente a la creación y acción poética, y es claro que la búsqueda del arte por el arte es mucho más valiosa para ella que los conflictos de la vida política y social. En cientos de trabajos académicos y no académicos, revistas de divulgación y sitios web he leído que la poesía de Pizarnik es feminista: me parece un argumento sin mucho fundamento. Un discurso puede colateralmente defender ciertos temas sociales o denunciar, sin la intención de denunciar, situaciones marginales. Pero para ser feminista se necesita una conciencia y voluntad de serlo, se necesita tomar una postura política y estética. La poesía de Pizarnik está deliberadamente en contra de los temas políticos como bien señala Arody Rangel:

> Fragmentada, Alejandra viajó a Nueva York y regresó un rato a París, pero nada de la cargada atmósfera política y de manifestación social en ningún lado le podía ser cercana, la confrontación que la albergaba era tal que no le cabía el mundo y sus problemas; al margen también de cualquier causa, su poesía

> anárquica optaba por luchas más bien poéticas de crear a partir de ese cuerpo suyo y de su esencial desgarradura (Gaceta 22).

Si muchas veces la lectura de la poesía de Pizarnik, por su cercanía al cuerpo y la mirada sobre sí misma puede entenderse como feminista, es cuestión de la crítica más que de un interés deliberado de la autora o una configuración textual que se detenga particularmente en lo concerniente a temas de luchas sociales o de género. Como hemos visto en los capítulos introductorios, la imagen que se ha construido de la mujer desde el patriarcado ha buscado por todos los medios hablar de lo femenino como algo indigno o, en el mejor de los casos, menor. No es de sorprenderse cuando a lo largo de la historia encontramos autoras que buscan —al menos de manera evidente— huir de estos temas para intentar insertarse en la "alta" literatura que ha construido el sistema hegemónico y patriarcal.

La vida de Alejandra Pizarnik terminó, después de varios años de escritura, cigarros, desvelos, música, visitas al analista, entradas al psiquiátrico, dietas, anfetaminas, alcohol, traducciones, poemas, pinturas, compras de papelerías diversas, sexo, cartas, viajes, correcciones y ediciones, un 25 de septiembre de 1972 con 50 pastillas de Seconal, un montón de sus muñecas maquilladas alrededor de su cama y una nota que decía:

> no quiero ir
>
> nada más
>
> que hasta el fondo.

3.3.3. Pizarnik en la crítica

Pizarnik es una de las poetas hispanoamericanas del siglo XX de las que más se habla en la actualidad y es indudable que su escritura y figura han sido fuente de inspiración para innumerables escrituras posteriores. En los últimos años, ha habido un *boom* de estudios sobre Pizarnik: en mis años de académica —desde el 2011 que ingresé a la licenciatura, hasta el 2024 en que escribo este apartado— he escuchado al menos una decena de veces "estoy estudiando a Alejandra Pizarnik para mi tesis". Estoy absolutamente consciente de haber elegido —o sido elegida por— a una de las autoras de Hispanoamérica sobre las que más se escribe hoy en día. Pero me parece relevante, no obstante, hablar de su escritura, pensar en torno a su poesía. Son innumerables los trabajos que hablan de su vida, son menos —aunque numerosos— los que hablan de su obra. En mis tantos años de lectora de Pizarnik me he encontrado con muchas más postales que contienen frases de sus diarios que de sus poemas. El mito no debe comerse a la poeta y, mucho menos, a sus poemas.

En este sentido puedo citar también numerosos trabajos donde se analizan los elementos de su poética, sus símbolos y figuras, la constitución de su subjetividad quebrada, desdoblada, dentada. Entre ellos resalto especialmente el trabajo de nuevo de Patricia Venti en *La escritura invisible: el discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik* y que es la tesis doctoral con que se abrió camino de lleno a ser autoridad en Pizarnik. Su trabajo me servirá inmensamente para crear un diálogo crítico en torno a los modos de la ruptura de subjetividad que ocurren en el poema de Pizarnik y la

manera en que esta ruptura es consistente en sus poemas y, posteriormente, en la escritura de sus diarios.

He mencionado antes que muchas veces hay lecturas forzadas que insisten en el activismo feminista de Pizarnik puesto que habla del cuerpo en su escritura, pero no es el único de tipo de críticas que quiero evitar en este estudio; en general cualquier estudio de índole no biográfica donde las especulaciones sobre la vida vengan antes que el estudio poético o textual, me parecen particularmente peligrosas. Hay, por ejemplo, un estudio titulado "Errancia y nomadismo en la vida-obra de Alejandra Pizarnik" (Federica Rocco) donde se insiste en pensar que la obra de la poeta es lo mismo que su vida y atribuye todas las escrituras de extranjería de Pizarnik al hecho de que sus padres, como he mencionado al inicio de este capítulo, fueron inmigrantes y más tarde ella viajera. El artículo en cuestión, en primer lugar halla y señala las isotopías de viaje y extranjería de los poemas, pero bajo el mismo método lo hace con los diarios —como productos de la misma categoría— y termina concluyendo que: "Pizarnik se resiste a la asimilación u homologación con las maneras dominantes de representación del yo, y como en su vida-obra todo está vinculado con la literatura, su conciencia nómade propone una 'lit-erratura' que se puede leer hoy como 'una forma de resistencia política a toda visión hegemónica y excluyente'" (10). Pero si la vida y obra, o como la autora da en llamar "vida-obra" son la misma cosa, está claro que Pizarnik nunca elegiría posicionarse a modo de resistencia política ni como ser humano ni como figura textual; en entrevistas afirma, indignada, que la poesía y la política deben mantenerse separados, son contrarios. Más aún, no hay en toda su

producción escrita indicio alguno de que le interesen estos temas. Y el peligro de no separar, aunque sea a momentos, a la figura empírica de la figura ficcional-textual, es que se cae en contradicciones. Porque Pizarnik, textualmente, deja poemas que pueden ser leídos e interpretados desde múltiples contextos como es natural en la poesía —ya he hablado de cómo para mí significó la salvación femenina en un torno dominado por hombres, incluso si el poema nada tenía que ver con ello—, pero si estos poemas intentan leerse como extensión aún viviente de un ser humano, su capacidad de significación se reduce y tergiversa de manera importante.

Con esto no quiero decir que debamos excluir los diarios[86] y los hallazgos biográficos de los estudios poéticos, de ninguna manera, sino que deben de ser leídos, juzgados y contrastados cada uno con su propia metodología y entendiendo, por un lado, que no todo lo que dice un diario es prueba de "verdad" y, por otro lado, que si el objeto del estudio es la poesía, lo conveniente es dejar que la poesía guíe el camino y revele cuándo y de qué manera es pertinente corroborar y contrastar la biografía para profundizar su estudio.

La mayor parte de los estudios que he leído hasta ahora, sin embargo, utilizan a la figura de Pizarnik —la de carne hueso que de nacimiento fue Flora y por elección

[86] Es importante además notar que en casi todas las escrituras críticas sobre Pizarnik, predomina la idea de analizar sus "textos", situando los diarios en la misma categoría que su obra publicada y afirman, incluso, que seguramente hizo la curaduría de los diarios pensando en crear al personaje que quería que fuese leído de ella. Incluso si esta hipótesis es cierta, me parece necesario pensar que Pizarnik era obsesivamente cuidadosa con la edición de lo que publicaba, mientras que los diarios —se puede leer en las transcripciones de Ana Becciu, presentan tachaduras y una caligrafía a veces incomprensible: no son objetos textuales en la misma categoría de los poemas, inclusive si la teoría de que Pizarnik siempre quiso que fueran leídos algún día.

fue Alejandra— como una "yo" inseparable de la obra en absolutamente todo momento. Pizarnik ya lo adelantaba: "La vida perdida para la literatura por culpa de la literatura. Quiero decir, por querer hacer de mí un personaje literario en la vida real, fracaso en mi deseo de hacer literatura con mi vida real, pues éste no existe; es literatura" (Pizarnik, *Diarios*, 405); en algún momento se disipó su yo "real" y para la crítica se convirtió en una y todo con su "yo" ficcional, a la que le creó tantas facetas y con la que rompió tantos moldes. Y, sin embargo, si la "yo" de papel y tinta es la que cobró vida y se volvió mito, ¿no será mejor partir de su textualidad para definir a su subjetividad? ¿Leer sus matices poéticos como los de una obra concluida y luego, a partir de los hallazgos, buscar coincidencias e incluso explicaciones en su biografía?[87]

3.3.4. *Extracción de la piedra de locura*: análisis

Pero el silencio es cierto. Por eso escribo. Estoy sola y escribo.

No, no estoy sola. Hay alguien aquí que tiembla.

(Alejandra Pizarnik, 201)

[87] Igualmente me parece oportuno no dejar de señalar que mi objetivo con este estudio doctoral no es solo el de presentar análisis, sino incorporar una crítica donde, por un lado estudie a distintas autoras del periodo y descubra sus firmas textuales para luego compararlas y sacar conclusiones sobre dichas firmas y el impacto —o falta de impacto— que tuvieron respectivamente; preguntarme, por ejemplo ¿por qué si tanto Pizarnik como Cárdenas hablan de infancias rotas con mecanismos similares una se convirtió en un mito impreso en tazas y camisetas y la otra es una autora fantasma?

Extracción de la piedra de locura se publicó en 1968 por Editorial Sudamericana. Este libro está compuesto en su mayoría por poemas en prosa y algunos poemas en verso libre. El libro se divide en secciones, cada una con sus respectivas fechas de escritura: I (1966), II (1963), III (1962) y IV (1964). Aquí puede verse el trabajo de edición que hay detrás del libro, escrito a lo largo de al menos cinco años y editado en otros cuatro.

Para mostrar los resultados de análisis, en primer lugar, presento el análisis detallado del poema "Fragmentos para dominar el silencio" (186), poema que tras haber analizado la obra entera, encuentro es un punto de partida que engloba gran parte de las complejidades retóricas, enunciativas y de construcción del resto del poemario. Más tarde, lo compararé y ahondaré con líneas isotópicas y recurrencias en otros de los poemas del libro. Algo a destacar es que Pizarnik, en *Extracción de la piedra de locura,* crea un universo con isotopías, símbolos e imágenes recurrentes que van retroalimentándose con la lectura entre poemas. Al mismo tiempo, planteará de manera estable una misma situación de comunicación compleja —la que presento a continuación—. "Fragmentos para dominar el silencio" es un poema en prosa dividido en tres partes. El poema a continuación:

I

> Las fuerzas del lenguaje son las damas solitarias, desoladas, que cantan a través de mi voz que escucho a lo lejos. Y lejos, en la negra arena, yace una niña densa de música ancestral. ¿Dónde la verdadera muerte? He querido iluminarme a la luz de mi falta de

luz. Los ramos se mueren en la memoria. La yacente anida en mí con su máscara de loba. La que no pudo más e imploró llamas y ardimos.

II

Cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado y las palabras no guarecen, yo hablo.

Las damas de rojo se extraviaron dentro de sus máscaras aunque regresarían para sollozar entre flores.

No es muda la muerte. Escucho el canto de los enlutados sellar las hendiduras del silencio. Escucho tu dulcísimo canto florecer mi silencio gris.

III

La muerte ha restituido al silencio su prestigio hechizante. Y yo no diré mi poema y yo he de decirlo. Aún si el poema (aquí, ahora) no tiene sentido, no tiene destino.

En este poema hay una variedad importante de subjetividades y personas gramaticales que analizo, en primer lugar, a partir de los deícticos de persona yo, tú y nosotras. El poema, dividido en tres partes, inicia la comunicación enunciando desde una primera persona del singular, una "yo" que en el plano de la lógica se presenta de manera paradójica desde los primeros versos cuando anuncia: "mi voz que escucho a lo lejos". Semánticamente, lo anterior sería equivalente a decir "Yo (me) escucho a lo lejos", "yo" está *aquí* y su voz está *allá*. La sujeta habla, al mismo tiempo, aquí, en el acto de enunciación textual y en el espacio cercano, y a lo lejos, como sujeta enunciada. Podemos ver que aparecen varias subjetividades y, aunque todas pueden confundirse bajo la noción de "yo", lo cierto es que en el poema ocurre una suerte de desdoblamiento de esta "yo": se escribe a una "yo" que enuncia y a una "yo" que es enunciada, es decir, una yo en posición de sujeto y una yo en posición de objeto —en tanto que no acciona—. De esta manera, en este poema figuran distintas subjetividades enunciadas que, aunque en una primera lectura podrían parecer todas la misma, en realidad se caracterizan de manera distinta y se diferencian entre sí.

a) En primer lugar podemos hablar de la "yo" de la enunciación: que habla para decir "mi voz que escucho a lo lejos" —la locutora del poema—.

b) Por otro lado aparece la "yo" enunciada: aquella a la que escuetamente nombré "objeto" y que es la sujeto que es dueña de "mi voz que canta a lo lejos". Esa voz aparece como una figura otra, retóricamente extraída de la locutora que enuncia el poema. El enunciado hipotético de esa voz —digo hipotético porque en realidad no aparece su contenido de forma manifiesta— de hablar, *tendría* papel de enunciadora,

enunciando aquel "canto" que ocurre "a lo lejos", sin embargo, al no *decir,* al no hablar de forma manifiesta, se mantiene como un otro enunciado, que, sin embargo, también se nombra "yo". Así mismo, esta figura aparecerá en repetidas ocasiones a lo largo del poema como "La niña", "la yaciente" y "la que no pudo más" mediante una progresión que nos deja entender que son todas una misma.

c) Por último tenemos al "Nosotras": hacia el final del primer apartado del poema se enuncia "y ardimos", haciendo unión de la "yo" enunciada y de la "yo" que enuncia, creando una nueva sujeta que cumple las dos funciones: es sujeto y objeto de su propia enunciación a través del plural. Así, la "yo" lírica o locutora del poema se convierte en objeto enunciado y se asume con las formas distintas del "yo" enunciado que menciono en el apartado anterior.

Así, las sujetas enunciadas del poema podrían describirse equiparándose de la siguiente manera: Las damas solitarias = las fuerzas del lenguaje = mi voz = niña que yace y que, finalmente, convergen todos en enunciado y enunciación con las palabras "y ardimos". Quiero hacer notar que todas las subjetividades son femeninas.

El tiempo en las tres partes que componen el poema está deícticamente señalado con los verbos en pasado, presente y futuro que se intercalan a lo largo de toda la enunciación para dar cuenta de distintos momentos de la sujeta de la enunciación tanto como de los sujetos y objetos enunciados. Al igual que con los marcadores deícticos que dan cuenta de la persona en el texto, el tiempo y espacio se ordenan de modo que la lectura produce un efecto retórico con desvíos en el nivel de la lógica.

En primera instancia podemos hablar del tiempo de la enunciación. La locutora del poema se ubica deícticamente siendo partícipe de la acción del poema cuando dice "Escucho" (presente), "he querido" (pretérito perfecto), y "**ardimos**[88]" (pasado) en la primera parte. En la parte dos, cuando enuncia "hablo" (presente) y "escucho" (presente) y en la tercera cuando afirma "(no) diré" (futuro) y el contrapunto "he de decirlo" (forma futura imperativa). A su vez, encontraremos un tiempo enunciado en el cual los verbos son puestos para dar cuenta del tiempo de los sujetos y objetos enunciados, es decir, para establecer temporalmente a la niña, las fuerzas del lenguaje, la muerte, las flores, el canto, el llanto, el poema. Los verbos enunciados estarán en presente, pasado y futuro: "son" (presente), "cantan" (presente), "se mueren" (presente), "anida" (presente", "(no) pudo" (pasado), "imploró" (pasado), "**ardimos**" (futuro), vuela (presente), (no) guarecen (presente), extraviaron (pasado), regresarán (futuro).

Me parece importante hablar de la importancia del tiempo y sus convergencias. A lo largo del poema, tanto si nos detenemos a analizar la deixis de persona, la de tiempo o la de espacio, encontraremos que la locutora y los sujetos y objetos enunciados convergen en puntos capitales del poema, volviéndose una sola entidad (subjetividad). En el tiempo encontramos el enigmático "ardimos" que deícticamente he señalado tanto en el apartado de tiempo enunciado como tiempo de la enunciación pues refiere tanto a la locutora del poema como a la niña que "yace" y que

[88] Las negritas son mías.

metafóricamente se unen en el texto para hacer converger tiempos, espacios y sujetos enunciados y de la enunciación.

Así mismo, en la cláusula "escucho tu dulcísimo llanto" el tiempo da indicio de esta misma convergencia: el llanto de la sujeta enunciada ocurre en presente y se enuncia en presente. Este llanto puede ser el mismo que el de las "damas de rojo" que "regresarán para sollozar entre flores". Ese "regresarán", enunciado antes de que ocurra el llanto, puede indicar el movimiento temporal de la sujeta de enunciación, quien vaga entre la profecía de lo que ocurrirá, el presente en el que ocurre y el recuerdo de lo ocurrido.

Por otro lado, la dificultad del decir se hace manifiesta textualmente en la parte III, donde la paradoja vuelve a presentarse "y yo no diré mi poema y yo he de decirlo"; la negación al habla y el imperativo de imponerse al silencio convergen en un mismo tiempo. La acción de enunciar el poema (aquél poema ya terminado, el que hemos leído) aparece en un futuro de posibilidad doble donde el decir y no decir, de nuevo, se manifiestan oponiéndose y coexistiendo.

Por otro lado, si nos detenemos a leer el poema para encontrar a los sujetos que enuncian, veremos que textualmente domina la figura de la locutora en los tres fragmentos. Esta "yo" conduce todo el programa poético y no es sino hacia el final del segundo fragmento que encontramos a la alocutaria "tú" a quien se le dirigen los enunciados: "Escucho tu dulcísimo llanto florecer mi silencio gris". Sin embargo, esta figura no vuelve a aparecer en ningún momento y el plano de la enunciación se limita

a una locutora, una “yo” casi narcisista y la esporádica aparición de aquél tú que llora la muerte de la “yo”.

Además, no hay enunciadores explícitos, sino que de manera figurada se nos habla de otros sonidos y voces que acompañan el poema —por ejemplo, cuando la locutora afirma que las damas solitarias “cantan”—; sin embargo, la locutora nunca permite el paso de esas voces sino a través de sí misma, nunca les concede calidad de enunciadoras, sino que las mantiene como objetos capaces de existir a través de la voz propia: sabemos de esas voces solo desde la enunciación de la locutora.

De esta manera, las múltiples subjetividades que encontrábamos gracias a los deícticos de tiempo y espacio existen únicamente en tanto sujetas enunciadas. Aquellas figuras (las damas, las fuerzas del lenguaje, la niña yaciente) que confluyen en la palabra “ardimos” enunciada por la locutora, son desprendimientos sinecdóquicos de ella, pero lo son en el plano del enunciado, no aún de la enunciación.

Quizá podría atreverme a sugerir que aquél enigmático “ardimos” es donde aparece la función coral de la poesía y que sea el momento cumbre del poema. El “ardimos”, en plural, permitiría pensar que quien habla no es solo una “yo” que envuelve en su discurso al resto de objetos y sujetos del poema, sino un “nosotras” que se libera y hace manifiesta una enunciación plural. Sin embargo, aún con esta hipótesis presente, la figura coral aquí está configurada a partir de la lógica de la locutora y a mi parecer funciona más de manera retórica que como un desprendimiento de nuevas enunciaciones.

Esta multiplicidad de aparentes sujetas con diversos discursos —que se manifiesta más en el nivel de enunciado que de enunciación, distinto a lo que se podría pensar en una primera lectura— es reiterativa en la poesía de Pizarnik y quizá sea una de las claves de la manifestación de la firma textual de la autora..

Hasta este punto he esbozado un análisis más o menos profundo en torno a "Fragmentos para dominar el silencio" que me permite plantear la situación de comunicación y discursiva que será relativamente constante a lo largo de todo el poemario, sin embargo, aún puedo enfatizar algunos puntos importantes. Esta retórica paradójica de una subjetividad desdoblada ocurre en la mayor parte del libro: ya desde el primer poema, "Cantora nocturna" (176) se enuncia: "ella canta junto a una niña extraviada que es ella". En este caso es interesante notar que "yo" no aparece aún de manera explícita. La locutora enuncia una serie de versos de los que no se hace partícipe; "ella"[89] se describe aquí como sujeta enunciada y no en calidad de habla, está allí, en el terreno de lo dicho y no cercana, desde donde ocurre la enunciación. "Yo", en calidad de autonombrarse, aparece hasta el segundo poema del libro "Vértigos o contemplación de algo que termina" (177):

Tabla 8. Análisis y *commento* del poema "Vértigos o contemplación de algo que termina" de Pizarnik

Esta lila se deshoja.	Contemplativo.

[89] Me parecerá muy relevante notar que hay una configuración muy similar en sus diarios, que no siempre son escritos en primera persona. Por ejemplo, en un fragmento de 1950 enuncia: "Ella piensa siempre en suicidarse. No porque ame la muerte sino porque considera que el sufrimiento deviene demasiado grande..." (989).

Desde sí misma cae	
y oculta su antigua sombra.	
He de morir de cosas así.	Aparición de yo.

El poema, aunque breve, engloba la lógica de todo *Extracción de la piedra de locura.* Los dos primeros versos son contemplativos, una imagen. Es en el cuarto verso donde aparece manifiesta la locutora en un estado de deseo producto de la contemplación. Su enunciación, aunque ya hace permite notar la presencia propia, lo hace desde un lugar separado al de lo descrito. Esta condición irá decantándose a lo largo de los poemas hasta culminar en el complejo esquema comunicativo que he presentado antes. Este poema es sumamente significativo porque en su contenido semántico está la clave de los desprendimientos de la subjetividad que construye Pizarnik.

Por otro lado, el poema "Linterna sorda"[90] (178) deja ver un cambio relevante para el desarrollo de la enunciación:

> Los ausentes soplan y la noche es densa. La noche tiene el color de los párpados del muerto.

[90] Este poema tiene una versión posterior que Pizarnik mecanografía para enviar a Félix Grande en 1972. Dicha versión es mucho más extensa y simbólica, de ella me parece notable reconocer que las sentencias últimas están divididas por verso, lo que las dota de mayor relevancia. Sin embargo, el tono de esta versión es también mucho más disfórico y con semas marcados de abandono.

> Toda la noche hago la noche. Toda la noche escribo. Palabra por palabra yo escribo la noche.

Sin pretensiones de olvidar el enfoque analítico de esta sección, sostengo que éste es uno de los poemas más reveladores de Pizarnik por la postura de poder que aparece en la segunda línea. La locutora, en su calidad de dueña, de ser quien sostiene el discurso poético, no solo se hace manifiesta declaradamente sino que rompe con el pacto ficcional en tanto que recuerda que lo que se lee es un poema. Lo onírico de las imágenes de Pizarnik de pronto son rotas para recordar la condición textual —ficticia— de lo que se lee. Y mucho mas importante, esta apropiación de la escritura se hace desde enunciados manifiestos y declarativos; hay un *pathos* de poder que luego irá mutando para convertirse, nuevamente, en uno doloroso. Pero aquí, en "Linterna sorda", la locutora se hace dueña de la noche porque se nombra su creadora; su calidad de sujeta que escribe la posiciona en un lugar de acción significativa. Es además notable ver el recurso de la repetición de la palabra "noche": el acto de hacer la noche es metareferencial porque al tiempo que se describe, se hace.

Por otro lado, en la primera parte de "Privilegio" (179) se hace evidente el conflicto de la subjetividad en tanto sujeto enunciado, al tiempo que se inaugura la isotopía del nombre propio que es recurrente en la poesía de Pizarnik incluso desde libros anteriores[91]:

---

[91] El poema más famoso en torno a esto quizá sea el que aparece en *La última inocencia* (1956) titulado "Solo un nombre":

alejandra alejandra

Tabla 9. Análisis y *commento* del poema "Privilegio" de Pizarnik

v.1	Ya he perdido el nombre que me llamaba[92],	"Yo" se separa de su nombre, hay una pérdida simbólica de la identidad
v.2	su rostro rueda por mí	Separación de "yo" y el rostro de su antiguo nombre.
v.3	como el sonido del agua en la noche,	Comparación, repetición de agua
v.4	del agua cayendo en el agua.	Repetición de agua y de caída (recordar la flor que cae sobre sí misma).
v.5	Y es su sonrisa la última sobreviviente,	La sonrisa del rostro que ya no es de "yo".
v.6	no mi memoria.	La memoria, junto con el nombre y rostro, se han perdido.

debajo estoy yo

alejandra

[92] Será interesante contrastar versos como este a la luz de su biografía, pensando que Alejandra recibe al nacer el nombre de Flora y lo cambia en su adolescencia a "Alejandra"; Bajarlía (en Piña y Venti, 74) anota que al cambiarse el nombre para publicar su primer libro *La tierra más ajena*, teme perder su propia identidad.

Esta suerte de despersonalización[93] irá tomando distintas formas textuales para llegar a un fin similar en distintos poemas. La subjetividad que habla y de la que se habla, parece dividirse en:

Tabla 10. Análisis del poema "Privilegio" de Pizarnik

"Yo"	Rostro / nombre / identidad / sonrisa
Sujeta que enuncia (que puede posicionarse como locutora o enunciadora)	En tanto enunciados pero desprendidos de "yo".
Aquí es el lugar de la memoria, pero la memoria no sobrevive a la purga de identidad.	En otros poemas este desprendimiento de "yo" será una niña, "ella" e incluso "Alejandra".

La paradoja seguirá poema a poema, planteando una subjetividad desprendida de sí misma, pero a la vez, múltiple y abundante. La subjetividad entonces se construirá manipulando a las instancias de enunciación de manera que "yo", en calidad de locutora y enunciadora, hablará con "tú", "ella" o "niña" en calidad de alocutaria, en el entendido de que todas, en realidad, son desprendimientos textuales y de la misma subjetividad compleja. El poema III (200) en la sección IV enuncia: "Cubre la memoria de tu cara con la máscara de la que serás y asusta a la niña que fuiste".

[93] En el apartado crítico retomaré este término específico de la psicología para hacer una lectura similar a la que Konuk hace de la condición psiquiátrica de Anne Sexton en relación con la firma textual que presenta en su poesía.

Aquí se vuelve evidente la intención de ocultarse de la subjetividad entre las instancias que construye, entre las sujetas enunciadas a las que crea y los tiempos paradójicos desde los que ocurre la acción o, en este caso, desde los que se impera.

Esta forma de presentarse como una subjetividad que huye —o despojada— de sí misma, será profundizada con otra de las isotopías de la escritura de Pizarnik: la del habla / silencio / escritura[94]. Para ejemplificar esto partiré de uno de los poemas en prosa más largos de este libro, titulado homónimamente "*Extracción de la piedra de locura*" (203 – 209) y que consta de 7 páginas. Extracción de la piedra de la locura es el título de un cuadro del Bosco —pintor muy admirado de la autora— y que dibuja el procedimiento medieval para tratar a los que se consideraban locos. El procedimiento "quirúrgico" consistía en llevar con un médico al "loco" para que le extirpara de la cabeza una piedra; esta piedra, era creído, era la razón de la locura. El cuadro del Bosco es satírico y retrata al supuesto médico con un embudo en la cabeza, a un fraile, a su lado, sosteniendo una jarra de vino, mientras que una monja los mira con un libro sobre la cabeza. La dichosa piedra que se extrae del "loco" en realidad no es piedra, sino tulipán. El poema, además, tiene un epígrafe en francés[95] del místico medieval

[94] Cabe hacer notar que también en sus diarios aparece recurrentemente la idea de la escritura en un sentido similar al de sus poemas: algo que se hace pero no se completa, algo que es inexacto, que se desea y se escapa. Esto será desarrollado en el apartado crítico.

[95] "Ellas, las almas (...) están enfermas y sufren y nadie puede curarlas; están heridas y quebrantadas y nadie las sana". La traducción es mía.

Ruysbroeck[96]: "Elles, les âmes..., sont malades et elles souffrent et nul ne leur porte remède; elles sont blessées et brisés et nul ne les panse" (203).

A pesar de ser repetitiva, debo anotar que este poema sigue con la situación comunicativa que he descrito con anterioridad y no profundizaré demasiado en ella por no hacer muy extenso este apartado. Me detengo aquí a revisar con mayor detenimiento la isotopía del habla y el silencio en tanto objetos enunciados. Para esta presentación analítica iré haciendo un recorrido ordenado del poema, presentando fragmentos, a mi parecer esenciales, a modo de puntos y anotando lo más relevante de la lectura analítica.

- "El silencio, silencio siempre, las monedas de oro del sueño" (203): desde el primer párrafo, aparece el silencio como una condición que se reitera y que se vincula con la muerte —una línea antes dice: "No temas, nada te sobrevendrá, ya no hay violadores de tumbas". El silencio aquí aparece como condición de la muerte, como pago, incluso, por la muerte. La línea isotópica del silencio en este poema particular se inaugura en este primer párrafo y es importante que lo haga de este modo porque los semas que adquirirá serán ominosos, de esta forma, en adelante no entenderemos el silencio con connotaciones de paz y quietud, sino de decaimiento y vacío.

[96] Brevemente apunto aquí la importancia de notar que Pizarnik utiliza referencias "cultas" a lo largo de todos sus libros, lo que influye, por supuesto, en su escritura y su cosmovisión. La autora sabe francés, tiene dedicatorias a personajes importantes de la época —Octavio Paz— y el conocimiento profundo de místicos medievales y artistas holandeses. Todo esto será importante para la constitución de su firma textual, que desarrollaré en el apartado crítico.

- "Hablo como en mí se habla. No mi voz obstinada en parecer humana sino la otra que atestigua que no he cesado de morar en el bosque" (203). La enunciación del habla propia parece tan importante como la de la escritura que revisé en "Linterna sorda". Hay aquí una consciencia y apropiación del habla propia pero, a la vez, una distinción entre el habla "verdadera" y el habla "obstinada en parecer humana". A nivel textual, en distintas ocasiones Pizarnik escribe a una sujeta lírica que se enuncia no como humana sino como animal o animal herido[97]; en este entendido, su habla "humana" es una máscara, una ficción. En este párrafo, la subjetividad se adueña del habla no fingida, reniega del fingimiento al enunciar. Es importante esta búsqueda de entender y apropiarse del habla propia para todo este libro; unos poemas antes, en un poema sin título la locutora enuncia: "Volver a la memoria del cuerpo, he de volver a mis huesos en duelo, he de comprender lo que dice mi voz" (202). Hay una intención continua y definitiva de comprender la enunciación propia, hacerse de una voz —entender la voz, el habla de sí misma—.

- "(...) hablo de mí conmigo solo por saber si es verdad que estoy debajo de la hierba. No sé los nombres. ¿A quién le dirás que no sabes? Te deseas otra. La otra que eres se desea otra" (203). Ya se ha establecido que "hablo como en mí se habla" pero además se enuncia a la alocutaria y a la

[97] Por ejemplo, en "Nuit de Couer" (181. v. 3) enuncia: "comparto su miedo de animal muy joven". Más adelante, en la III sección de la obra, (201) se lee: "Caer como un animal herido en el lugar que iba a ser de revelaciones".

sujeta enunciada: hablo de mí conmigo. En estas líneas se revela de manera clara lo que sostenía desde el inicio del apartado analítico: la subjetividad se divide en tanto instancias de enunciación para hablarse de sí misma y se coloca en posición de quien enuncia para enunciarse a sí misma y sus instancias receptoras no serán sino desprendimientos sinecdóquicos de la misma subjetividad en distintos tiempos. Por otro lado, aquí además aparece la alocutaria, primero en su papel de escucha, pues la enunciación cambia para involucrar a un tú: "si [tú] vieras", pero al mismo tiempo toma papel de enunciadora e interroga a la locutora, interrumpiendo su discurso: "¿a quién dirás que no sabes?". La alocutaria como instancia interrogante y de autoridad, que rompe el discurso de la locutora —que es ella misma— está aquí para cuestionar sus métodos y sus aseveraciones.

- "Lloras funestamente y evocas tu locura y hasta quisieras extraerla de ti como si fuese una piedra, a ella, tu solo privilegio" (204). Aparece aquí la referencia directa al cuadro del Bosco, pero despojado del sentido satírico original, crea un efecto disfórico y esquizofrénico —en el sentido de generar numerosas voces que se insertan sin pauta previa en el discurso, pero también en el de reconocerse a sí misma en una "locura"—. Es importante reconocer que se enuncia a la locura como un privilegio: esto refuerza la construcción de instancias de enunciación que buscan generar este sentido sinecdóquico, confuso y repetitivo. Hay una idea socialmente de lo que es la locura, aquí, sin embargo, es reivindicada como la condición única de goce

de la sujeta. La locura es defendida como una defensa, un privilegio. Sin embargo, la locura cumple también una función dual pues en principio el enunciado plantea que se intenta extraer de sí misma; por un lado la subjetividad intenta extraer la locura y por otro lado quien enuncia / narra este intento, enfatizando la calidad de privilegio de la locura. Confluyen aquí la subjetividad enunciada —en su acción narrada en presente— y la locutora que enuncia y describe la paradoja de la acción.

- "Habla de lo que vibra en tu médula y hace luces y sombras en tu mirada, habla del dolor incesante de tus huesos, habla del vértigo, habla de tu respiración, de tu desolación, de tu traición. Es tan oscuro, **tan en silencio el proceso a que me obligo**[98]. Oh habla del silencio" (204). La locutora aparece como entidad imperativa y de consejo: ante la dificultad de encontrar objetos fidedignos para el ejecutar el habla, le enumera a "tú" temas de los que hablar. La idea de desprenderse de la máscara —vinculada al "hablo como en mí se habla" aparece una vez más aquí. Es de especial importancia reconocer que este párrafo concluya con "habla del silencio" pues revela que el silencio constituye lo más conocido para la subjetividad. El silencio como lo propio. No quiero dejar de recalcar la importancia paradójica de este enunciado: al tiempo que se está hablando —escribiendo, enunciando— se recalca que lo único, lo que mejor se conoce es el silencio. Pero el silencio también aparece como un proceso al que hay que obligarse.

[98] Las negritas son mías.

Entonces, ¿el silencio es lo que se conoce o es la obligación? En términos lógicos, en un libro de la longitud del presente, resulta evidente que este silencio es simbólico, es un modo de sentirse de la subjetividad. Se utilizan más de cien páginas para hablar de la obligatoriedad del silencio. Esto será indiscutiblemente relevante para comprender los vínculos contextuales de la firma textual de Pizarnik.

- "No quiero más que un silencio para mí y las que fui, un silencio como la pequeña choza que encuentran en el bosque los niños perdidos" (204). El silencio, al tiempo que obligación en tanto enunciado anteriormente, se convierte en deseo, un deseo pasado y presente, para la "yo" y también sus desprendimientos pasados.

- "Briznas, muñecos sin cabeza, yo me llamo, yo me llamo toda la noche" (206). Una vez más el habla aparece enunciada y vertida en sí misma, al mismo tiempo que se reitera esta división de "yo" como sujeta que enuncia y su persona desprendida de sí misma. Desaparece la alocutaria, pues no se enuncia "tú" y se asimila a la subjetividad: "yo me llamo", revela, nuevamente, que el habla ocurre en sí y consigo misma.

- "Escribir es buscar en el tumulto de los quemados el hueso del brazo que corresponda al hueso de la pierna. Miserable mixtura. Yo restauro, yo reconstruyo, yo ando así de rodeada de muerte" (207). Por un lado, me parece relevante que la escritura aparece casi siempre enunciada en un contexto disfórico, casi irremediable. La locutora enuncia su capacidad de

escritura pero esta escritura no es placentera, es “miserable mixtura”. Para quien enuncia hay un trabajo sucio en escribir, un recuperar entre fragmentos muertos algo que enunciarse y, sobre todo, la escritura conlleva un vínculo inseparable a la muerte. En tanto isotopía, los semas que irán sumándose al habla y la escritura no serán de independencia sino fatídicos y solitarios, siempre en un contexto nocturno y de oscuridad.

- “Nada pretendo con este poema sino desanudar mi garganta” (207). Igual que en poemas anteriores, el poema se revela en su condición de constructo, la locutora quiebra retóricamente la esfera ficcional y se posiciona vulnerable en el proceso del llanto. Hay una ruptura con las imágenes dialógicas de la subjetividad que habíamos venido leyendo pues se nos presenta a la locutora como una construcción textual parte de un poema.

- “Yo presentía una escritura total. El animal palpitaba en mis brazos con rumores de órganos vivos, calor, corazón, respiración, todo musical y silencioso al mismo tiempo. ¿Qué significa traducirse en palabras?” (209). La escritura se presenta, por un lado, como un animal simbólico —la isotopía animal que es la sujeta poética— y, al mismo tiempo, como algo místico. “Una escritura total”, como si pudiese existir una escritura a medias, ¿a qué se refiere la escritura total? ¿En qué consiste, para la locutora, una escritura completa? Y luego se cuestiona, “¿qué significa traducirse en palabras?”, la escritura total en este sentido significaría traducirse completamente en

palabras, convertirse en texto y ya no en persona, una metamorfosis —porque la traducción absoluta es imposible y solo puede ocurrir en el terreno de lo ficticio[99]—.

Finalmente, el párrafo con el que Pizarnik cierra este largo poema:

> Tú te desgarras. Te lo prevengo y te lo previne. Tú te desarmas. Te lo digo, te lo dije. Tú te desnudas. Te desposees. Te desunes. Te lo predije. De pronto se deshizo: ningún nacimiento. Te llevas, te sobrellevas. Solamente tú sabes de este ritmo quebrantado. Ahora tus despojos, recogerlos uno a uno, gran hastío, en dónde dejarlos. De haberla tenido cerca, hubiese vendido mi alma a cambio de invisibilizarme. Ebria de mí, de la música, de los poemas, porque no dije del agujero de la ausencia. En un himno harapiento rodaba el llanto por mi cara. ¿Y por qué no dicen algo? ¿Y para qué este gran silencio? (209).

Una vez más se le enuncia a una alocutaria "tú" y se enuncia la dislocación de su subjetividad, la alocutaria se desgarra, se desune. Hay un tono de reclamo que viene desde el pasado y desde el futuro: locutora reclama a alocutaria ¿qué? La lógica del poema indicaría que le reclama la búsqueda de habla, de escritura, esa escritura que implicaba recolectar huesos de muerto para reunir un cuerpo deforme, el habla

[99] Alejandra Pizarnik es traductora, especialmente del francés. Son famosas sus traducciones de Henri Michaux, pero también es conocido que un tiempo trabajo en la revista *Sur* como traductora y escritora. Pizarnik tiene una obsesión con el lenguaje y los significados "absolutos" de las cosas. Para este análisis muy brevemente retomo el conocimiento autoral para afirmar que Pizarnik sabe que la traducción completa de una lengua A a una lengua B es imposible y que, cuando afirma escritura total en el contexto de traducirse en palabras, sabe que está planteando un imposible. La búsqueda llevará a la locutora a un callejón sin salida.

que habla de la desesperación y del vacío. La subjetividad separada en condición de locutora y alocutaria no tiene alma: la parte de la subjetividad con identidad, alma y rostro se ha perdido definitivamente —esa que desde el inicio de la obra está desunida—. Lo que se busca, al fin, es la desaparición de la subjetividad: "hubiese vendido mi alma para invisibilizarme", pero esta búsqueda dolorosa, musical, obsesiva en sí misma, no es atendida por los otros: "¿Y por qué no dicen algo?". El drama de las voces, de la sujeta lírica, es el silencio de los otros: ella desaparece, lucha en versos, palabras y llantos por desaparecer y nadie dice nada, se enfrenta solo al más sepulcral silencio.

Durante un libro entero la subjetividad se manifiesta en voces, en tiempos, en figuras y símbolos para explicarse a sí misma, se mira al espejo, se niega, se abraza, se llora, se regaña, se desentiende, se rompe, se mata, pero no hay, nunca, una voz de afuera, una voz que no sea un desprendimiento de sí misma. El silencio así, el silencio temido, es el de los otros. La verdadera traición es la soledad, el abandono; el drama es el ser escritora —en tanto construcción textual que enuncia que escribe— de un universo entero de niñas, muertos, damas de rojo, animales, espejos, pájaros, bosques, sonidos y lilas, pero estar sola. Conforme manifiesta su desaparición simbólica, no acuden voces a su encuentro. La locutora misma se dice: "te lo previne", pero insiste, escribe, llama. El resultado es enfrentarse a ese "gran silencio".

Por supuesto que, además de todo lo que he expuesto anteriormente, hay múltiples y diversos elementos que resultan de interés al analizar estos poemas, sin embargo, he concentrado aquí los que me parecen de mayor relevancia para los

objetivos de esta tesis. Así, resumiendo el análisis presentado hasta ahora, puedo llegar a algunas conclusiones sobre *Extracción de la piedra de locura* de Alejandra Pizarnik que me serán fundamentales para el apartado crítico:

- Se construye una subjetividad a partir de distintas instancias de enunciación; esta subjetividad irá explorándose y desarrollándose a lo largo de todo el libro.
- El tiempo y el espacio no son lineales en los poemas: a veces el futuro ocurre en el pasado en tanto enunciado, por ejemplo.
- Las isotopías de Pizarnik funcionan tanto a nivel de poema individual como a nivel de poemario. En *Extracción de la piedra de locura,* las isotopías tenderán a la constitución de una yo disfórica, permanente cercana a la muerte y al silencio.
- El recurso de la repetición es recurrente en Pizarnik: la muerte, la noche, lo animal, el jardín, el nombre, el viento, pájaro, rostro y silencio aparecen constantemente en los poemas a nivel isotópico pero también de manera repetitiva —en un solo poema reiterando la misma palabra—.
- La forma poética se mueve entre el verso libre y la prosa: la manipulación formal no depende de la métrica sino del ritmo tanto sonoro como semántico.
- El principal recurso retórico que aparece en su poesía es el de la paradoja.
- El libro entero crea un universo que construye sentido en sí mismo y para sí mismo: los elementos se reevalúan a medida que se avanza en la lectura y su sentido se da pleno solo dentro del sistema propio de escritura.

- Los elementos de discurso sexual aparecen siempre en momentos convulsos del poema y no se explicitan, se enuncian de manera parca: “hacer el amor” o “fiestas del cuerpo”, sin embargo, sus apariciones son regulares.

4. Toco, no me abren y entro: crítica y acercamiento a las firmas textuales de Julia Ferrer, Laura Cárdenas y Alejandra Pizarnik

Los análisis anteriores me sirven como punto de partida para leer los poemas de manera integral. Las manifestaciones textuales en su configuración lo que revelan son elementos fundamentales de la microtextualidad: los ritmos que persiguen, las obsesiones lingüísticas, los matices de la lengua poética con que cada una de las autoras elabora su discurso. Mi enfoque, como es evidente, se encuentra en la construcción de subjetividades en el poema: ¿quién habla en el poema?, ¿con quién habla?, ¿a quién enuncia?, ¿desde qué voz enuncia?, ¿con qué matices? Mi pregunta inicial de investigación busca encontrar si es, como señala Francesca Gargallo, hacia la segunda mitad del siglo XX que las poetas hispanoamericanas comienzan a configurar una poesía que les sea propia, que logre hablar desde un espacio de enunciación más allá de la tradición, hablando no solo de temáticas o de independencia en el plano de lo material sino repensándose desde lo simbólico y lingüístico. En el primer capítulo he elaborado el modo en que la imagen que las mujeres tienen de sí mismas a lo largo de la historia de la cultura occidental está

moldeada por una visión patriarcal del mundo y los ejemplos mostrados por las autoras citadas vuelven evidente que sus modos de expresión van de la mano con esa mirada ajena. En este capítulo me propongo reunir las manifestaciones textuales y simbólicas de los libros ya estudiados de Julia Ferrer, Laura Cárdenas y Alejandra Pizarnik para discutir críticamente el modo en que configura, cada una, su subjetividad y reconocer desde dónde enuncian su "yo", atisbar si su firma textual, finalmente, se construye desde un lugar que logre romper con las barreras simbólicas de la tradición literaria —con todo lo que ésta conlleva—. En última instancia, exploro si sus firmas se constituyen desde un más allá de lo establecido por la mirada patriarcal del mundo, de la poesía y del (la) "yo" y si es así, de qué manera lo hacen.

4.1. Litismo y la obsesión de repetir

"La repetición nos enferma y nos cura,

sin ella no se podrían transitar los escondrijos de la creación"

(M. Carmen Rodríguez-Rendo, 104)

4.1.1. Si yo le dijera: un retrato completo de Laura Cárdenas: el litismo como firma textual

Hacia la primera mitad del siglo XX, Gertrude Stein propuso el término "litismo" que consiste en querer llevar las ideas y estrategias del cubismo pictórico a la literatura

(Bojórquez, 2010). Stein usó este recurso sobre todo en su obra poética: *Patriarchal Poetry* o *If I Told Him: A Complete Portrait of Picasso*[100] son ejemplos claros. En éstos, el litismo adquiere distintas funciones: mostrar el absurdo, re-semantizar el término repetido a partir de colocarlo en contextos distintos o a través de la contemplación prolongada, reapropiarse de la palabra y de su sentido, incluso. Como afirma Marisa Martínez Pérsico, de lo que se trata este estilo es de "el empleo de tautologías verbales que delatan el hermetismo de las cosas y del lenguaje" (2010). Retomo el término litismo y propongo su uso a manera de figura retórica que consistiría en la repetición lexical o de frases a lo largo de un poema u obra, pero cuya intención principal radica en el efecto semiótico que se producirá. El litismo no busca necesariamente el ritmo armónico de las palabras a través de la repetición, sino que, al igual que el cubismo, pretende mostrar los objetos —los enunciados— desde distintos puntos de vista simultáneos —tan simultáneos como la lengua lo permite—, produciendo así un

[100] Cito aquí un fragmento ("If I Told Him: A Complete Portrait of Picasso", *Poetry Foundation*) de este poema para dar cuenta del recurso al que aludo. Nótese la repetición de palabras como *him, he, Napoleon, King, as, now.* El poema, que a manera cubista hace una crítica histórica, se basa en la repetición de términos —litismo—, resignificando a cada repetición. Sin embargo, también enfatizando el absurdo de la repetición y en el caso de este poema en concreto, este absurdo se vincula con la macrorretórica de lo que quiere expresarse: la historia circular de la humanidad.

> If I told him would he like it. Would he like it if I told him. Would he like it would Napoleon would Napoleon would would he like it.
>
> If Napoleon if I told him if I told him if Napoleon. Would he like it if I told him if I told him if Napoleon. Would he like it if Napoleon if Napoleon if I told him. If I told him if Napoleon if Napoleon if I told him. If I told him would he like it would he like it if I told him.
> Now.
> Not now.
> And now.
> Now.
> Exactly as as kings.
> Feeling full for it.
> Exactitude as kings.

discurso fragmentado y con enunciaciones superpuestas. La palabra como una puerta cerrada se abre a la posibilidad de su plurisignificación al ponerse de manifiesto de manera repetida, al hacerse eco en el texto.

"Odio a mi padre, odio a mi madre, no. / Soy buena, no odio a nadie. / Mi sangre, se derrama mi sangre"(7) dice Laura Cárdenas en el poema inaugural de *Perseguido olor a casa.* Macrorretóricamente, llama la atención la enunciación de una niña que utiliza verbos como "odiar" y sustantivos como "sangre" apenas comienza a contarnos su historia que, no olvidemos, en la introducción del libro se nos presentó como autobiográfica. Que sea una niña, sin embargo, quien recurra al litismo quizá no resulte tan sorpresivo. El poema muestra no solo el contenido del recuerdo del trauma sino la forma del mismo: el modo infantil de contar una historia repitiendo los mismos términos de manera casi obsesiva y la manera en que la imagen se repite compulsiva en la mente, que aquí es la de la sangre derramada. Se presenta lo ominoso desde la proposición del odio a los padres, que se niega tan pronto como se enuncia "soy buena, no odio a nadie"; la locutora discurre entre el mandato de la niña buena y la rabia del trauma. En solo tres versos se establece la lógica de micro y macrorretórica con que se juega todo el libro: el litismo, el trauma, la contradicción. Aunque, en realidad, este modo cubista de enunciar en Cárdenas tiene tres momentos: la repetición infantil vinculada al proceso de relación con la lengua madre, la comprensión del trauma, la lucha por apropiarse del cuerpo propio.

Cuando enuncia la voz infantil la repetición no busca necesariamente un ritmo sonoro sino uno semántico, vinculado con los procesos primarios de adquisición de la

lengua, de pasar del universo de lo semiótico a lo semántico y que, en última instancia, permita desenredar la complejidad de lo que está enunciándose y, al mismo tiempo, aprehenderlo. La sección "Niñez" escribe una historia fragmentada, poco descriptiva en tanto a acciones, plenamente simbólica. El abuso que sufre la niña que enuncia se entiende de manera oscura, velada. Las oraciones son simples, no existe la subordinación y el ritmo es concreto, acercándose a lo cotidiano. Quien habla no habla de un evento aislado que perturbe el vaivén de los días sino que los eventos se inscriben dentro de la naturalidad de sus días: una naturalidad que, macrorretóricamente resulta ominosa pero que es alarmantemente común para la niña. Palabras y frases como "padre", "maldad" y "te quiero" conviven en un universo semiótico que tiene sentido para la voz infantil pero resulta poco convencional desde la lectura inscrita en el plano simbólico de lo social. El litismo aquí lo que configura es una cotidianidad dolorosa, la conformación psíquica de una infancia donde los límites entre lo bueno, lo malo, lo familiar y el cuerpo resultan una maraña inseparable: "Mi papá es lo cálido y lo amargo, pero sobre todo es hombre. Es malo" (8): no hay dejo aún de una conciencia ni victimizada, ni de denuncia, ni siquiera de inconformidad, lo enunciado es una repetición de lo aprendido de la madre "todos los hombres son malos" (8) con la simpleza de la verdad recién aprendida; la calidez y la amargura conviven de manera natural para quien enuncia, no se ve —aún— falla en el proceso de vínculos semióticos.

Sin embargo, es importante notar que cuando más hace uso de este recurso es al momento de enunciar desde la voz de la infancia que recuerda y, retóricamente,

revive el trauma. Porque recuerda puede contemplar y porque contempla puede comprender; el poema se vuelve mapa del procesamiento del trauma. La memoria permite un lugar de entendimiento donde es posible detener el momento, verlo de nuevo, desde otro ángulo, enunciarlo desde arriba, desde abajo, desde el futuro, pasado y presente. M. Carmen Rodríguez-Rendo, en un brillante artículo titulado "Trauma y repetición: el quiebre psíquico" explica el fenómeno de la repetición desde la perspectiva freudiana, lacaniana, deleuziana y de los clásicos griegos incorporando ejemplos literarios de la tragedia clásica, de Roberto Juarroz y de Federico García Lorca. Su visión comprensiva sirve aquí para *c*omprender el proceso del trauma en la poesía a través del litismo —en Rodríguez-Rendo entendido como repetición—:

> No se repite lo que ocurrió sino que en cada intervalo, entre una y otra repetición, habría un punto de inflexión que difiere de la repetición anterior, siendo la diferencia que permite incidir desde el psicoanálisis. Es esa diferencia la herramienta de la praxis psicoanalítica: el pasado es el tiempo infinito del inconsciente, el pasado trabaja en el presente, y es el intervalo de la diferencia, de la hiancia abierta hacia el pasado (92).

La niña así, que retóricamente nos lleva al pasado al contarnos su historia, enuncia desde el presente: L.C. que inaugura el libro afirmando la autobiografía se posiciona como adulta que recuerda, a pesar de que en el devenir del pacto lírico aceptemos las reglas del juego y nos propongamos a escuchar a la niña. La adulta recuerda y permite posicionarse en el lugar de la niña que se construye desde el litismo como un collage del trauma: fragmentos cacofónicos de sangre, senos, maldad, el padre, la madre.

Es en esa cacofonía que se construye el sentido, en ese litismo de trozos que se resignifican cada vez que se enuncian porque "de la repetición emerge la diferencia" (Rodríguez-Rendo, 91): el trauma, que es indecible, se reconstruye en un nuevo terreno que afirma primero su ritmo, sus sonidos y, tras la repetición sonora, es posible ser procesado a través del sentido de las cosas, construirle un significado. Es decir, la angustia traumática que simbólicamente es irrepresentable, se coloca la máscara de lo simbólico para poder existir. Cuando se enuncia una vez y luego otra vez, adquiere nuevos semas, se inscribe en un terreno que permite al sujeto respirar, mirar desde otras perspectivas, comprender. Entonces L.C. enuncia la sangre y se hace de la sangre propia. Enuncia el pecho y repite el pecho para comprender lo que se le ha robado y se reapodera, lentamente, verso a verso, de su cuerpo.

Por eso puede enunciar la contradicción en principio en un universo donde simbólicamente parece pertenecer todo a la misma esfera de significado: "Te quiero papá / busco tu pañuelo / para olerlo / cuando tú no estás... // cuando tú no estás / se llena de sombras / mi corazón / la huerta se hace / más grande / los cuartos más / grandes y yo / infinitamente pequeña / infinitamente pequeña" (9). Porque está inscrita en lo infantil y en sentido edípico del mundo, el padre (Padre) es indispensable. El padre da orden a su casa; cuando habla de él narra, no hay sorpresa. Es, sin embargo, en la contemplación de su ausencia que tiene que recurrir a buscar un orden nuevo, a falta del padre la niña se vuelve introspectiva: sin la figura paterna la locutora adquiere dimensión de su propia existencia y de su tamaño —real y metafórico—: el espacio se

vuelve grande, la niña empequeñece y la enunciación se detiene y culmina con esa realización litista de sí misma: infinitamente pequeña, infinitamente pequeña.

El litismo en Cárdenas, especialmente cuando enuncia la infancia, sirve como recurso para que la subjetividad se enuncie a sí misma, entienda sus límites: "Yo, una niña. Yo, una mujer sin vientre... / Mi lengua / ¿dónde está mi lengua?" (10) pregunta; primero nombra, luego cuestiona. La certeza de tener una lengua y luego de, metafóricamente, haberla perdido. La voz se vincula directamente con el cuerpo, con el apoderarse del cuerpo propio. No es casualidad entones que a lo largo de todo el libro se vaya enunciando el cuerpo de manera litista, primero en la infancia: "Mi sangre, se derrama mi sangre" (7), "Mi lengua, ¿dónde está mi lengua?" (10), "El sol, la luna, mis dolores de cabeza (...) / olores, ¡Mi dolor de cabeza!" (...) Una casa, el sol, la luna, mis dolores de cabeza (...) Comprendo, intensos, excesivos, mis dolores de cabeza" (11), "No hay cuerpos, solo reflejos, no hay cuerpos (...) se me sale un pecho, un pecho pequeño, muy pequeño (...) ¿Yo?, un golpe en el corazón, un golpe. ¿Yo?" (12). Los límites de su propia existencia se repiten para adquirir sentido, para volverse simbólicos, pero tan pronto como se comienza a configurar una idea de "yo", se duda de ésta, el límite se desdibuja. Cuando me nombran, ¿quién soy yo? Sí, un cuerpo infinitamente pequeño, con dolores de cabeza, cubista, con pecho, con lengua, con sangre, pero ¿esto soy?

La firma textual de Laura Cárdenas tiene que ver, precisamente, con ese litismo que configura a una sujeta líquida porque se escapa de lo simbólico preestablecido. Ya en el análisis expliqué las minucias de su lengua poética, la repetición, sus

instancias de enunciación que van y vienen entre la adulta, la niña y el otro, pero en el fondo, lo que habita es la negación al orden de lo establecido. Se dice la palabra y es necesario repetirla para asirla, para reapropiarla. Se dice "yo" desde el discurso de los otros pero se duda. Esta duda se enfatiza conforme se abandona la infancia. En el poema 1 de la sección "Adolescencia" aparece de inmediato la enunciación que los otros hacen sobre L.C. Se nombra, primero, la diferencia: "Mi maestro me mira diferente" y poco después "mi busto (...). Adiós, mi busto, mi busto está allí, mis piernas, mi busto. No existo" (14). Una vez más el cuerpo como ente litista y delimitador de "yo", pero de pronto aparece enunciada también la crisis: no existo. Al introyectarse el discurso ajeno, lo enunciado apunta a una psique rota que duda de sí. Lo primordial aquí es no dejar de ver que, a pesar de que se enuncia "no existo", se habla. Más adelante se enuncia "esconde tu voz / en tu vientre" (14) y luego "el suicidio / el esfuerzo / La falta de voz" (15), no obstante, se habla.

Reitero que la firma textual de Cárdenas se va revelando a partir de una serie de luchas entre la macro y microrretórica donde, por un lado, se enuncia lo que falta y, por otro lado, al repetirlo de manera obsesiva termina por caer en un discurso donde lo aparentemente faltante se tiene en exceso. Simbólicamente, la locutora con sus enunciadoras —las que parten de la misma subjetividad—, no dejan de apropiarse del cuerpo y de la voz que son marcadas por el discurso del otro. Conforme la sujeta del libro llega a la edad adulta, las oraciones comienzan a subordinarse, predomina el poema largo —en contraposición al poema de infancia de 3 o 4 versos—, se dan definiciones: "¿Has olido las lágrimas? / Son iguales que la sangre / pero incoloras" y,

sobre todo, se encuentra a “yo”. No es arbitrario el poema “Yo soy yo” hacia la segunda mitad del libro donde el litismo llega a su máximo límite simbólico: no es la metáfora en torno a la subjetividad y su condición lo que se repite sino el pronombre mismo que sirve de significado definitivo para englobar todos estos fragmentos cubistas de L.C. que habían ido enunciándose hasta aprehenderse:

> Basta, basta. No quiero otra vez quemarme.
>
> No quiero. Basta. Agua, agua, agua. El río
>
> a lo lejos, la luna arriba y tú persiguiendo,
>
> persiguiendo el agua de los otros. Entiendes.
>
> Yo soy yo. Entiendes. Yo soy yo (23).

Aquí los elementos que se fijan en el litismo no son partes del cuerpo, si no el límite: “basta”, la comprensión “entiendes” y “yo”. Finalmente, una base simbólica para la sujeta. Desde fuera, pues habla en tercera persona, se encuentra, sale de los otros, establece la máscara, se repite en sí misma y no hay ya duda de todos los fragmentos y vericuetos que significa esa “yo”.

Y de esta manera, el litismo lo que posibilita es mirar de frente a los símbolos que componen el imaginario de quien enuncia y la lógica con que demarcan su mundo. En la infancia, etapa crucial para la constitución del significado, aparece la primera oposición de la cual podemos tomar algunas inferencias lógicas. Si la premisa de entrada del discurso es “los hombres son malos” (reiterada más adelante por la

generalización “todos los hombres son malos” enunciada desde la madre, dadora de la lengua) y luego “soy buena, no odio a nadie” es aceptable pensar que la conclusión es yo no soy hombre —puesto que soy buena y todos los hombres son malos—, soy lo contrario. Desde el inicio del poemario L.C. irá buscando describirse a sí misma, encontrarse en lo que es no-hombre y, a su vez, irá aprendiéndose a partir del discurso del otro que enuncia en qué consiste lo no-hombre para ella. Antes incluso de que aparezca la palabra niña o mujer, dando connotación de lo femenino como lo opuesto al hombre, aparecen los discursos que la nombran y le muestran su lugar en el mundo: “tú, un burro”, vientre, cuerpo, “vientre vacío”. La mimesis que hace Laura Cárdenas —consiente o inconscientemente— de la enunciación y reconocimiento de la historia de las mujeres es innegable: la sangre primero, condición de vida, pero vida acotada, condicionada por el gran Otro, él, que es la norma y es “malo” . Después la introyección del discurso ajeno, patriarcal, “infinitamente pequeña” repite ante la ausencia del padre. El padre como lugar simbólico ha condicionado la mirada sobre sí misma, se impone la máscara ancestral de la mujer: infinitamente pequeña, “rara” (13), “burro”. En la adolescencia esa máscara además adquiere el tinte del peligro, se debe huir de la voz propia, guardarla en el “vientre convertido en piedra estéril” (14). Y si bien se inserta la duda, la pregunta sobre estas enunciaciones ajenas que configuran la máscara, el primer lugar de quiebre —quiebre falso, figurado, patriarcal— será Mariano, el amante.

Es el cuento de hadas: “Tú, una entrada” (16) dice la locutora al alocutario Mariano. Es crucial entender este primer acercamiento a la posibilidad de escapar del

discurso del otro. Durante todo el periodo de niñez, adolescencia y juventud temprana, L.C. recrea un espacio litista donde vemos los fragmentos impuestos, las enunciaciones ajenas, la breve duda, la mirada que ella misma pone conscientemente sobre las cosas pero no enuncia —aún—. En el poema titulado Mariano, aparece un tono nuevo. El litismo sigue apareciendo como la firma que une la lógica de la enunciación y configuración discursiva del libro, sin embargo la esperanza permea la escritura. Una esperanza romántica, clásica, maravillosa. Pero la máscara no ha caído, L.C. sigue existiendo bajo los mandatos patriarcales, bajo la enunciación de la historia de las mujeres. Incluso desde el punto de vista psicoanalítico está presente la figura del Padre y es evidente la problemática cuando miramos de frente al poema sin el espejo romántico que empaña de esperanza: "Te quiero. Lo quiero. Le temo" (16) dice con y sobre Mariano. El amor al otro, ese amor que promete la entrada (¿entrada a dónde?) está directamente vinculado al condicionamiento y conocimiento previo de la relación con el padre: la herida, el dolor, el miedo, el amor.

Así, L.C. recorre la relación romántica con la misma lógica con que recorría la relación con el padre. Aquí, sin embargo, la máscara parece estar más aferrada al rostro que nunca. Pareciera incluso que se la ha pegado un velo nuevo, un velo que, momentáneamente, elimina las dudas sobre la condición. En esta sección desaparece la enunciadora que duda, que se pregunta ¿yo? Se acepta la realidad dada. Se acepta el papel, el rol social, el miedo y la sangre como condicionantes del amor. Se aceptan con gusto. Se celebra, incluso, el rol tradicional de la mujer de un modo terrible: "Amor, adquieres significado / en la gota de agua / paciente, del fregadero" (17). Lo

terrible no es la contemplación del espacio doméstico, sino el vínculo del amor con el rol de ama de casa. El significado del amor está en aceptar el papel. El amor —amor de pareja, recordemos— se reduce a contemplar con paciencia el fregadero.

Y cuando vuelve a aparecer el cuerpo, se manifiesta el trauma de nuevo. Ese trauma que es recuerdo y repetición —repetición con nuevos sentidos, repetición que intenta dar coherencia al evento oscurecido—. El episodio de relación sexual con este ser que es "entrada" y sinónimo de amor está llena de signos que no comparten campo semántico: "perseguido olor a casa", "animal herido", "sangre", "sangre", "zarpazos", "lágrimas", "mar rojo", "duele", "zarpazos", "lágrimas" (19). La locutora intenta describir la nueva vida, la nueva casa, el contacto nuevo con un cuerpo al que ama y por el que es amada pero no logra despegarse de los símbolos que ya están anclados en su entendimiento del sexo y del cuerpo. Intenta, pero recuerda el olor a casa: recordemos el poema 5 de la sección I donde "te quiero papá / busco tu pañuelo para olerlo / cuando tú no estás" (9), la memoria olfativa desde la más temprana infancia está vinculada al padre. En la relación sexual adulta aparece también el olor "olvidado" solo metafóricamente pues se le enuncia: vuelve el olor. El trauma no está sanado. Lo enunciado delata que se mantienen los mismos símbolos de la infancia: el litismo aquí trae pedazos de la niña y los inserta en la narración del acontecimiento de la adulta.

La máscara histórica de la mujer la sitúa en la no-acción. Es crucial entenderlo para leer los signos de quiebre y de permanencia en L.C. Aún hablando de la relación sexual, versa: "hay que dejarse / penetrar y penetrar / pensando sólo en sábanas perfumadas. // Así se exorciza el pesado mar incoloro / y las lágrimas" (19). Hay una

conciencia clara del trauma: sabe que hay un pasado doloroso que arrastra, su mirada litista del mundo, su conglomerado de signos le permiten recordar, mirar y volver a mirar el momento de la herida. Sin embargo, no ha llegado aún a mirar a la máscara: sigue paciente, esperando a que el otro la libere. Mariano le parece una entrada porque piensa que será él quien le exorcice el trauma generado por el padre. Pero, inconscientemente, busca recordar el olvidado olor a casa – olor del padre. Sigue pensando en la sangre, en las lágrimas. Sigue dejándose "penetrar y penetrar" para ser salvada; no acciona, no hay movimiento. Su herida sigue en las manos del otro, que sigue siendo él.

Y finalmente "Yo soy yo" aparece tras la introspección, tras la evocación del trauma, tras reconocer el martirio de la repetición: "ay mejor quisiera morirme que recorrer otra vez lo mismo" (22) y, como Gilber y Gubar afirman, el momento en que la máscara cae no puede haber sino un momento crucial que es dolorosa y terrible porque la imagen del espejo está aún despojada de signos, no hay nada que la nombre sino el vacío de lo desconocido: "ay mejor morirme (...) / mira sentir que no hay suelo, que no hay aire, que no hay nada. Dudar otra vez de ser nada. ¿Quién soy?" (22). Pero aquí la pregunta viene del cambio pues los símbolos han cambiado: la repetición ya no guarda signos del otro, de la sangre, de la evocación del trauma sino de la conciencia nueva ser tener que mirarse a sí misma. Y esta mirada es, además, a través del espejo de su hija recién nacida: "tus ojos fijos en mi cara; reconociéndome. Mis ojos fijos en la tuya; reconociéndote. / ¿Quién eres?" (21), la pregunta se hace al unísono: la madre pregunta a la hija, la hija pregunta a la madre. Y la madre no sabe

qué responder. Cobijo, sí, pero, ¿quién soy? se pregunta poco después. ¿Quién soy yo sino un cuerpo que es succionado por otro cuerpo? "He creado sanguijuelas" (22), enuncia; mira su cuerpo y mira su rol, la maternidad como destino fatídico "Maldita sea. Mi destino, mi destino..." (24). Es absolutamente fundamental comprender la importancia de este último verso: se nombra el destino de madre, es cierto, como algo ineludible, pues la máscara sigue ahí, fija sobre el rostro. Sin embargo, ya hay una queja, un cuestionamiento a la imposición. La niña que enunciaba "soy buena, no odio a nadie" ahora maldice, ahora odia. Y entonces quiebra la lógica patriarcal, binaria e inamovible: es posible deslizarse más allá de ella.

La locutora entonces profundiza sobre la pregunta "¿quién soy?" que se hace desde el inicio del libro, pues comprende que se trata de algo más. ¿Soy la máscara que han hecho de mí? Hay algo más, siempre existió la sospecha de que se trataba de algo más profundo, distinto. Lo que era susurro, ese litismo de preguntas silenciosas se convierte en grito: "Estoy aquí, estoy aquí. Mi grito, mi eterno grito" (24), y es por fin cuando se abre para ella la posibilidad: la máscara se quiebra y dejar ver que hay una voz, esa voz que el otro exigía esconder en el vientre y que al ser escondida le decía a la locutora que no existía, surge ahora a gritos, litista, repitiéndose. Se crea una nueva repetición, un nuevo retrato cubista: "Yo" grita, se grita desde siempre, se grita eterna. "Necesidad de entender mi propia identidad en voces, en letras. La sintaxis de mi propia alma, no la de nadie. Mi propia alma" (24): L.C. revela aquí algo sumamente valioso para el discurso de *Olvidado olor a casa* pero también para el discurso de la mujer: reconoce que hay una identidad, que existe y que no la comprende, pero está

dispuesta a escuchar el grito, está dispuesta a entenderse desde sí misma, a dejar de lado al otro, a mirarse en su propia forma. La elección de palabras es perfecta: alma y sintaxis, forma y contenido. Hay una unión en el entendimiento de sí: el significado y el significante que la conforman necesitan ser releídos, resignificados o bien, mirados por primera vez para entonces "gozar tu diferencia" (24).

Y así, concluye con "Adiós" en un ejercicio de enunciar la acción por y para sí misma: la masturbación que la hace accionar, que borra el litismo: la mujer aquí no se configura ya desde el retazo, desde la repetición traumática, desde la repetición que busca entender el signo, es decir, que quiere desesperadamente resignificar. Hay una nueva sintaxis sentenciosa, directa, puntual donde además se unen simbólicamente la adolescente herida y la adulta que acciona, la que grita la sintaxis de su alma: "Te tocas. La adolescente que hay en ti te toca. Piel tersa, tacto que no es igual a otro" (25): se unen la acción y la forma física, se reconoce el cuerpo desde la diferencia pero esa diferencia es suave —tersa—, se goza. Cuando dice —se dice a sí misma— "Te oyes, lentamente, profundamente, rascando las piedras. Tus uñas vigorosas. Tu lengua fuerte. Tus dientes" (25) hay una recuperación del cuerpo y de la voz: la lengua ha dejado de esconderse en el vientre y se muestra fuerte lo que, simbólicamente, la posiciona en un lugar de enunciación de decisión al tiempo que, corporalmente, la empodera: su lengua es suya y es fuerte, ella misma es su escucha y lo dice: mi lengua es fuerte.

Una voz, entonces, introspectiva, siempre atenta, la voz misma de la duda, del cuestionamiento que la acompaña desde niña, aparece aquí de pronto: "¿Y qué de los

suelos? los grandiosos. Del dolor, el grandioso", pregunta. Pero de inmediato, sin dar lugar a la repetición de ese dolor consabido a lo largo de toda la obra, L.C., la "Yo" adulta, la locutora firme, reconstruida responde: "Se fueron. Te basta el límite abismal de tu cuerpo, de tu propio cuerpo. Acaricias tu vientre redondo, hueco, redondo, hueco, tus piernas. Te ves en un espejo. Tu cara. ¡Por fin!". Y entonces la máscara cae definitivamente y el grito aquí, marcado con admiración, es de júbilo. Es la autonomía, es la apropiación del cuerpo propio; se repite el vientre, la cara, las piernas... se repiten todos aquellos elementos que constituyen a la "Yo" y que se habían enunciado a lo largo de páginas y páginas desde la disforia, desde el dolor, la angustia y, sobre todo, desde la mirada del otro, desde la significación otorgada por el otro, desde la máscara impuesta desde tiempos ancestrales. Pero la repetición ahora es una relectura de sí misma porque puede mirarse de frente a sí misma, es decir que aparece el espejo mostrando el rostro propio ¡por fin! Y, en efecto, L.C. grita su triunfo "¡por fin!"

4.1.2. Así debe ser. ¿Así debe ser?: maternidad y litismo

Es 1948 y Rosario Castellanos escribe "Meditación en el umbral" poniendo en duda la historia que se cuenta sobre el destino de las mujeres, particularmente el de las mujeres en la literatura. Concluye sin una solución, pero con una esperanza:

> Debe haber otro modo que no se llame Safo
>
> ni Mesalina ni María Egipcíaca
>
> ni Magdalena ni Clemencia Isaura.

Otro modo de ser humano y libre.

Otro modo de ser (Castellanos, *Poesía no eres tú*, 329).

Sin afán de repetirme, me es imprescindible volver sobre mis pasos para recordar los modos en que se ha enunciado la historia de las mujeres: no se trata solo de revisar los eventos históricos que narran el devenir de las determinadas mujeres que se consideran relevantes para la historia de la humanidad, sino de entender las estructuras que se cuelan al inconsciente no ya de hechos sino de *maneras*. ¿Cómo ocurren los hechos? ¿Por qué ocurren? En la narrativa universal hay ciertas cosas que se explican de maneras tan ilusas que sorprende que las aceptamos sin cuestionamiento alguno. Hay cosas que, se nos dicen, son porque así deben de ser.

Julia Ferrer, a diferencia de Laura Cárdenas, no construye una obra completamente litista, sino que opta por la repetición consistente de términos, más bien a manera de isotopía y redundancia sémica, guardando el litismo para poemas contados. Durante el apartado de análisis me detuve brevemente a comentar la estructura enunciativa y versal del poema V (9) donde el estribillo "Así debe ser" se repite constantemente. Me llama especialmente la atención que sea en este poema y no en otro que Ferrer elija la manera litista del discurso. He comentado que a esta altura del libro la autora aún no deja ver marcas particulares de quién es la subjetividad que habla y que, más bien, elige no mostrarse deliberadamente —aunque

por supuesto, sabemos que también este ocultamiento parcial denota sus características—. Hay aquí un señalamiento de los otros: el poema entero habla de "el hombre" y "la mujer", advirtiendo al hombre el peligro de la mujer, que es tramposa. Entre estas advertencias repite: "así debe ser"; esta repetición es difícil de catalogar, ¿es moralista? ¿irónica? Quizá de ahí parta algo de la firma de Ferrer, se ubica en un intersticio casi indefinible ideológicamente. ¿Repite el discurso asumido de los otros o es un discurso propio?

Me llama la atención, en primer lugar, la generalización que ocurre similar al caso de Cárdenas cuando enuncia "todos los hombres son malos". Aquí "el hombre" es un gran todo, al igual que "la mujer", no hay sujetos sino un gran sujeto general que cumple roles preestablecidos y marcados por el *deber ser*. Veamos: "Así debe ser / la muerte / así debe ser / como el nacer" y luego "el hombre ha caído / en la trampa / que le tiende / la mujer / al morir / al nacer" (9). En primera instancia, hay un juego lógico de absolutos: el ciclo de la vida y muerte inician y se concretan en la mujer. Una vez más, como en Cárdenas, aquí el discurso se rige por las inferencias generalizantes: si la mujer es quien da la vida, y la vida inevitablemente lleva a la muerte, entonces es la mujer la dadora última de muerte. Y quien enuncia advierte: hombre, ten cuidado: "no te dejes nacer / fíjate a dónde / te vienen a traer / la muerte y la mujer" (11), la muerte y la mujer son establecidos como sinónimos bajo un tono de alerta.

Sin embargo, la duda en tanto al tono verdadero del poema —¿ironía, advertencia, internalización de discursos ajenos, duplicidad de discurso?— se revela cuando la locutora aparece bajo el nombre de "yo": "En el fondo del río / se recuesta /

la luna cansada / y yo a su lado / la desnudo / la voy a nacer / así / así debe ser" (10). Ocurren distintos procesos simultáneamente. La "yo", si bien no muestra marcas de género explícitas, retóricamente se identifica como mujer pues ya ha establecido la lógica del universo semiótico del poema donde sólo la mujer puede hacer nacer —no importa si es una metáfora—. Es entonces que advierte indirectamente: cuídate de mí, la trampa es mía. Y más aún: "así debe ser"; se reformula el mandato al apropiarse de él. Hay un vínculo entre la maternidad obligatorio y la advertencia. Lo que ocurre, de fondo, es que "Yo" desmantela la lógica patriarcal del precepto y toma el papel de creadora absoluta. Porque comprende el discurso ajeno, que es generalizante, que enuncia desde el absoluto (diciendo, por ejemplo, todas las mujeres deben de ser madres) puede reapropiárselo y jugar proponer un discurso doble.

Dice Schopenhauer en "Sobre las mujeres":

> Como las mujeres han sido creadas únicamente para la propagación de la especie y toda su vocación se concentra en ese punto, viven más para la especie que para los individuos y toman más a pecho los intereses de la especie que los intereses individuales. Excepciones aisladas y parciales no cambian las cosas en nada. Tomadas en conjunto las mujeres son y serán las nulidades más cabales e incurables (citado por Castellanos, *Sobre cultura femenina,* 12).

Mis lecturas contextuales sobre Ferrer no me permiten saber si leyó a Schopenhauer, pero es evidente que sí vivió en el mundo —que terriblemente no ha desaparecido— donde sus presupuestos eran aplaudidos, celebrados y repetidos: que

la mujer nació con el propósito único de propagar la especie humana y que su papel como ser racional es absolutamente inexistente. Es esta lógica de la filosofía misógina la que replica Ferrer en su poema y repite una clara advertencia al hombre: cuídate de las mujeres. Pero es, como ya he dicho, una advertencia que evoca a un discurso doble —quizá incluso irónico— que de fondo le dice: cuidado, si confías en la mujer, la mujer te hará nacer y entonces tendrás que morir; no caigas en la trampa: mejor ni nazcas. Me interesa notar que la ironía para replicar a la lógica patriarcal no es nueva y ha permeado la tradición de escritura de mujeres hispanoamericanas desde Sor Juana hasta la actualidad. Si hay una firma compartida de las mujeres, podría aquí haber un indicio.

Por otro lado, también hay un empoderamiento ampliamente relevante: la "yo" que asume papel de creadora se sitúa dando a luz a todo lo que existe, incluso a la luna. Este empoderamiento es característico de Ferrer en muchos de sus poemas, pero antes de hablar de ellos me interesa recuperar el papel del litismo. Comencé este capítulo hablando del modo en que Gertrude Stein utiliza el discurso histórico para criticar la narrativa circular de la historia de la humanidad en "*If I told him...*", repitiendo el nombre de Napoleón, desfigurando la palabra "king" y, en general, creando un retrato cubista de la historia y de las guerras para concluir "Let me recite what history teaches. History teaches". El modo que encuentra de llamar la atención sobre el discurso hegemónico es utilizar el mismo discurso hasta el hartazgo, vaciándolo de sentido, volviéndolo absurdo y creando una nueva significación a partir del sinsentido. Este poema no solo se apoya de la ironía sino que se sustenta sonora,

semántica y lógicamente en el absurdo de la repetición. Lo mismo pasa con Ferrer aquí: la repetición cacofónica, deliberada del "así debe ser" se vuelve molesta, aparentemente moral y aleccionadora hasta despojarse a sí misma como ocurre con la repetición absurda de la misma frase en un cuaderno y es a base de enunciarla una y otra vez que puede existir en un contexto nuevo, mirada desde otra perspectiva que da la vuelta al discurso original[101].

El mandato de la maternidad a través del deber ser, velado en el discurso de Ferrer —ni una sola vez se enuncia la palabra madre—, reducido al papel biológico de parir, se reestructura. No deja de llamar mi atención, sin embargo, el interés que la autora peruana le presta a esta frase tan coloquial como arbitraria. Y es que Cárdenas, en el poema titulado "Mi hija", también hace uso de ella: "Tu risa, tu padre, tu risa, tú

---

[101] Si bien no en el discurso de la maternidad, la poeta argentina Susana Thénon también retoma el litismo en su poema "¿porqué grita esa mujer?" de 1967 con el mismo efecto cacofónico en la repetición de la pregunta, pero también con un matiz irónico. Esto podría apuntar a la ironía a través del litismo como mecanismo de crítica a distintos aspectos sociales y vinculados con la condición de la mujer.

Del mismo modo, Julia Ferrer también hace uso del litismo constantemente, sobre todo en su primer libro *Imágenes porque sí*. En esta obra el litismo no va de la mano con la idea de la maternidad pero sí hay una circularidad en el discurso que se reevalúa a partir de la repetición de signos y frases, por ejemplo:

> 24 pasos en el mismo sitio
>
> 24 suspiros en el día
>
> 24 llantos 24 besos
>
> 24 pasos en el mismo sitio
>
> 24 colores en el día
>
> 24 blancos 24 negros..." (*Imágenes porque sí,* 13).

A lo largo de todo este poema repetirá la fórmula de colocar dos opuestos en un verso, precedidos por el número 24 y, a cada estrofa, repetir el verso "24 pasos en el mismo sitio". Esta fórmula de juegos de contrarios tan popular en el barroco será muy retomada por Ferrer, particularmente en ese primer libro, junto con el recurso litista, denotando así que parte de su estilo literario y de su firma coinciden se sustentan en ellos.

moviéndote. / De repente, el mundo acomodado / acomodado con desorden / Así debe ser..." (21). Si bien ya he establecido la situación de comunicación y el devenir de la subjetividad de L.C. vale la pena destacar la coincidencia en el hecho de hallar el mismo verso, exactamente el mismo, en dos autoras relativamente contemporáneas, de países distintos, que discurren sobre la maternidad. Cárdenas, en este momento del libro, aún no se despoja de la máscara, su discurso no es irónico sino el aprendido: hay un convencimiento absoluto en torno a este enunciado: la maternidad debe de ser, es el orden natural de las cosas. Me interesa contrastar ambas para dar cuenta del modo en que el discurso hegemónico permea al discurso poético de estas autoras. No es arbitrario que uno de los poemas más reproducidos de Rosario Castellanos sea "Meditación en el umbral"; aunque parezca una obviedad, es revolucionario cuestionar al deber ser y plantear que "debe haber otro modo...". Si bien Castellanos no habla de la maternidad, sí trabaja sobre la idea de las imposiciones a la mujer y el destino trágico de aquellas que no se apegan a su lugar en el mundo.

A su manera, Cárdenas cuestionará este mandato al plantear a su hija como una sanguijuela algunas páginas más adelante del mismo modo en que Castellanos se queja de "tener que partir en dos cada bocado" ("Se habla de Gabriel" , 1998) mientras que Ferrer lo hará de manera irónica. Es importante notar que en el plano existencial las tres autoras eran madres para el momento en que escriben respectivamente el poema. Hay un conocimiento del tema que se cuestiona, una circunstancia vivencial que afirma desde el contexto sus alegatos. En este sentido, no sorprende que Pizarnik no tenga en poema nunca una queja de este estilo y que siempre se identifique a sí

misma como una niña, huérfana. Su cuestionamiento, al haberlo, tendrá que ver no con el rol de madre sino de hija.

4.1.3. Pizarnik, el silencio y las Nadie

Ahora bien, textualmente Alejandra Pizarnik no hace eco del litismo; en su obra, más que encontrar retratos a la manera cubista, lo que predomina es la repetición de sustantivos y pronombres. No obstante, éstos son distintos al litismo, que lo que posibilita es crearse, a partir de fragmentos, una o varias imágenes y perspectivas de lo que se enuncia. Estas imágenes en muchos casos son reevaluadas a cada enunciación, de manera que adquieren semas contextuales nuevos cada que aparecen, o bien se les suma otra imagen que dará mayor profundidad a lo enunciado. En el caso de Cárdenas el litismo nos permite configurar la idea de la mujer que es sujeta del enunciado y de la enunciación desde distintos tiempos y modos, mientras que en Ferrer nos permite mirar la repetición de lo dicho por el otro a partir de distintas posibilidades ironizadas, posibilitando un discurso nuevo. En cualquiera de los casos, el litismo repite de manera cacofónica, incluso antilírica. En esto difiere al recurso de la repetición retórica, que muchas veces dota de musicalidad al poema. Pizarnik no tiene un discurso litista, en primer lugar, porque los términos a los que recurre constantemente en su obra no aparecen de manera cacofónica y, sobre todo, porque no son reevaluados a lo largo del discurso: el silencio, el abandono, la muerte son, relativamente, siempre los mismos. Sin embargo, sí recurre constantemente a la repetición, aunque discursivamente el efecto es completamente distinto. Por un lado,

la repetición en Pizarnik busca hacer escuchar a la "yo" discursiva, a la sujeta de enunciación y enunciada que se siente siempre en las sombras de las cosas, pero que, al mismo tiempo, se sabe hacedora de la palabra. Ya en el apartado analítico he descrito las isotopías que conforman su discurso: el silencio, la noche, la muerte, por ejemplo. Estas isotopías, he mencionado, se manifiestan a la vez como elementos de significado que van sumando semas a lo largo de *Extracción de la piedra de locura*, pero también se convierten en símbolo, en una repetición ominosa de lo oscuro que habita a la sujeta.

De especial relevancia me parece retomar, en primer lugar, la repetición de los pronombres en primera persona y los adjetivos posesivos que remiten a la "yo" en Pizarnik, pues son para mí la puerta que permite atisbar su firma textual: la obsesión con la "yo" que nunca termina de materializarse. Si bien Cárdenas, a través de la duda y el fragmento, concluye "yo soy yo", Pizarnik se mantiene en todo el libro en la sentencia dolorosa, en el deseo incompleto. Desde el inicio de *La extracción...*, hay una subjetividad —que enuncia, igual que en el caso de Cárdenas, desde distintas instancias— buscando encontrar el sitio de la herida: "a mí que siempre tuve que aprender sola cómo se hace para comer y beber y respirar y a mí que nadie me enseñó a llorar y nadie me enseñará (...) mi respiración con babas rojizas y velos flotantes de sangre, mi sangre, la mía sola, la que yo me procuré y ahora vienen a beber de mí" (187). Hay un interés particular de la sujeta por demarcar propiedad y presencia, al mismo tiempo que abandono. Ella se muestra plenamente en el poema, muestra que todo lo enunciado es suyo, que está ahí, que nombra, que se nombra. Si bien en

definitiva aquí no hay un retrato cubista de "yo", es indudable que la yo enunciativamente busca deliberadamente ponerse en el centro del discurso.

Pizarnik está en el centro de la búsqueda de sí misma, de su identidad, su cara, su voz. Nombra incesantemente su soledad y el despojo, pero de fondo está la noción de una falta de sí misma. Alicia Suskin Ostriker en *Stealing the Language* dice que "at the core of the women's poetry movement is the quest for autonomous, self-definition[102]" (59) y sostiene, como lo hicieron Gilber y Gubar, que si las mujeres han vivido bajo las nociones patriarcales de lo que es la mujer, cuando se enfrentan a la escritura se enfrentan simultáneamente al problema de la autodefinición: ¿a partir de qué imágenes, sonidos o conceptos pueden autodefinirse? A lo largo de todo este trabajo hemos visto que la tarea es ampliamente problemática. En el caso de Pizarnik, vemos la obsesión por la autodefinición en toda su poesía (así como en su obra prosística, en sus diarios, cartas y escritos personales)[103], pero también vemos la angustia con que siempre le es arrebatada esta definición: en los versos recién citados, es sumamente importante la metáfora de ser creadora de sí misma, alimentarse sola, enseñarse a hablar sola, dotarse, incluso, de sangre, de vida sin ayuda externa. Dice Ostriker que "a woman seeking her identity is like a woman attempting to give birth to

[102] "En el centro del movimiento de la poesía de las mujeres se encuentra la búsqueda de una autodefinición autónoma" (la traducción es mía).

[103] No me detengo a exponer casos pues hay una amplia bibliografía al respecto: *El testigo lúcido* de María Negroni o *La escritura invisible* de Patricia Venti exploran ampliamente el carácter biográfico de la escritura pizarnikiana comparando la escritura de sus diarios, prosa y poesía para intentar describir las autorreferencialidades y complejidades de su subjetividad.

herself[104]" (59), pero en el caso de Pizarnik, pareciera que tan pronto como se da a sí misma los primeros suspiros de vida, aparece alguna entidad ajena a despojarla y, trágicamente, ella se entrega al otro: "tú sabes que nunca sabrás defenderte, que sólo deseas presentarles el trofeo, quiero decir tu cadáver, y que se lo coman y se lo beban" (205). La repetición de sí misma no se traduce en autonomía, sino en derrota.

Pizarnik no solo repite sus pronombres para intentar autodefinirse, también repite incesantemente el silencio. *Extracción de la piedra de locura* —el poema IV del libro homónimo— es un poema de extensión considerable que, además, está escrito en prosa. A lo largo del todo el poema el silencio aparece como repetición y como isotopía —en tanto que se vincula con el vacío, la oscuridad, la noche o la muerte—, pero este silencio es uno trágico pues es lo único que le es propio a la "yo" que enuncia; vuelvo a citar estos versos que me parecen cruciales para comprender la importancia de la isotopía: "pero no hables de los jardines (...) Habla de lo que vibra en tu médula y hace luces y sombras en tu mirada, habla del dolor incesante de tus huesos (...) Es tan oscuro, tan en silencio el proceso a que me obligo. Oh habla del silencio" (204). La subjetividad está buscando definir a su "yo" y tras enunciar todo lo que no le es propio —los jardines, la luna, la rosa, el mar—, hace el listado de lo que sí la nombra: el dolor, el vértigo, la desolación, la traición y, sobre todo, el silencio. Le dice a su alocutaria —que es ella misma—: de esto te es permitido hablar, esto es lo que "vibra en tu médula y hace luces y sombras en tu mirada", el silencio.

[104] "Una mujer buscando su identidad es como una mujer que busca darse a luz a sí misma".

Establecer un discurso comunicativo de siete páginas donde la subjetividad se rompe, se une, se desune y concluye su abandono y que lo único propio es el silencio podría resultar paradójico pero no es sino en esa repetición que se vuelve poderoso: no es un susurro, el poema es un manifiesto al abandono, un "himno harapiento" (209) en forma de grito que no encuentra eco pues retóricamente lo que se dice es solo silencio. Las propias voces, desprendimientos sinecdóquicos de la "yo" del poema, escuchan la queja y callan: "¿y por qué no dicen algo? ¿y para qué este gran silencio?" (209) concluye el poema. Aquí el discurso es doloroso pues no hay una resignificación. La subjetividad mire por donde mire, no encuentra la posibilidad de volver a un momento preedípico, no hay litismo del silencio que le ayude a reconfigurarlo para volverlo otro, para darle cabida en la búsqueda de sí misma. Y discursivamente, la sujeta queda tan dolorosa como empezó, la definición que consiguió darle a su existencia no solo no es suficiente: es terrible.

Ahora bien, ¿logra realmente encontrarse en su enunciación? Quizá uno de los resultados más interesantes del análisis a la poesía de Pizarnik en esta investigación haya sido encontrar la diversidad enorme de voces que da a una sola subjetividad: desde numerosas edades, tiempos y ángulos habla la misma para sí misma. Retóricamente, sin embargo, se sabe siempre sola, se enuncia siempre rota. Dice "Te deseas otra. La otra que eres se desea otra" (203) y juega a los espejos infinitos, ¿quién habla detrás de todas esas "otras" que desean ser alguien distinto? La voz nunca se consolida, la subjetividad no logra encontrar sus límites (aunque sean volátiles, fluidos, abismales como en Laura Cárdenas); María Negroni afirma que "la voz en

Pizarnik nunca es unívoca: no controla ni estabiliza al sujeto de la enunciación, no lo completa ni lo ratifica": en el fondo, no logra encontrar nunca esa identidad tan buscada a la que alude Ostriker y en cambio con lo que se encuentra es con la falta de sí misma, con la no-identidad.

En uno de los poemas citados al inicio de este trabajo, Emily Dickinson establece esta descentralización del sujeto de enunciación, donde lo que se enuncia es la carencia de "self": "I am Nobody! Who are you?", escribe Dickinson, estableciendo el punto de quiebre para las mujeres que escriben: no son nadie. Digo esto, por supuesto, de manera retórica; la lógica patriarcal del mundo ha convencido a todos de que la mujer está desprovista de sentido de sí misma, de razón. Lo leímos con Schopenhauer —que fue solo uno de los cientos de terribles ensayos en torno al misterio de la mujer que existen—, lo pone de manifiesto Pizarnik, se lo pregunta Dickinson, Cárdenas lo duda en sus primeros poemas "¿yo?" (12), "no existo" (14), incluso Ferrer en la primera mitad de su libro esconde entre a la subjetividad entre el masculino y el femenino a medio camino entre nombrarse autorreferencialmente y el "genérico" masculino. Ostriker dice que "contemporary women's poetry commences with the dread of nonexistence[105]" (60) y me resulta de especial interés corroborar la cantidad de autoras de medio siglo —periodo que contempla Ostriker como contemporáneo— que, en efecto, enuncian la noción autopercibida de no-existencia. A esta no-existencia la llamaré ser Nadie ("Nobody") para apelar a Dickinson, quizá la

[105] "la poesía contemporánea de mujeres empieza con el miedo a la no-existencia".

primera en explorar el concepto desde esta percepción vinculada a la condición de género.

Cuando Konuk estudia la poesía y subjetividad de Anne Sexton, declara que el *sino* de su firma poética está, precisamente, en la noción de *no-self*, de ser una nadie: "I suspect that I have no self so I produce a different one for different people[106]" (Sexton en Konuk, 180), confiesa la poeta norteamericana a su psiquiatra, y no solo esto, sino que confiesa haber leído todos los manuales de psiquiatría posibles antes de sus primeras citas, pues tenía miedo de que se percataran de su condición de carcasa humana: vacía. De este modo declara trágicamente: "I got all the books on psychiatry. I read them to try to find out what kind of patient to be[107]" (180); absolutamente convencida, no de no necesitar tratamiento sino de ni siquiera tener una personalidad, se inventa una a partir de lo que lee. Por supuesto que el ejemplo de Sexton es el extremo del tema que trato aquí, pero sirve de ejemplo para ver cómo, en sus últimas consecuencias, el condicionamiento social y el discurso histórico configuran la noción de mujeres-Nadie y el conflicto que esto conlleva. En su poesía esto conlleva una enunciación donde se registra el conflicto entre el intento por estabilizar el ego en su discurso psiquiátrico y las referencias materiales de la lengua poética que denotan la ruptura de su relación con la lengua (Konuk, 179); como dice la misma Sexton: "I am only broken by the sources of things[108]" ("Said the Poet to the Analyst", 1981). Esta

---

[106] "Sospecho que no tengo *self* (ser), así que creo uno diferente para diferentes personas".

[107] "Tengo todos los libros sobre psiquiatría. Los leo para intentar encontrar qué tipo de paciente ser".

[108] "Solo estoy rota por las fuentes de las cosas".

ruptura de sí misma, esta certeza de ser Nadie se ve en Pizarnik no solo como discurso sino como estructura misma de la lengua poética con que habla y de fondo se origen patriarcal atraviesa incluso la creación de subjetividades-personajes que permean toda su obra.

La percepción desprovista de identidad o de *self* es recurrente también en la poesía escrita por mujeres en Hispanoamérica, no solo en los casos ya citados que trabajo en esta investigación sino en numerosos otros. Enriqueta Ochoa (México), por ejemplo, en *Las vírgenes terrestres* lo enuncia en su poesía mística a partir de la ausencia de nombre que tendrá como resultado que Dios mismo desconozca su existencia:

> Dije que era un vaivén de la ola sombría,
> la ola de las vírgenes terrestres,
> las que no recibimos más nombre
> que el que nos dieron niñas en la pila;
> y cuando Dios nos llame
> nunca habrá de encontrarnos,
> dirá: las innombradas,
> los desvaídos soplos, los desplomes silentes (1952).

La misma Julia Ferrer, en *Imágenes porque sí*, anuncia:

> soy un ser deshabitado
>
> (de rutas que no se ven)

de luces que no se encienden

de manos que no se alcanzan

cuando traslado mi sombra

a un lugar que no sé

pero al que siempre me voy

comprendo que ya no existo

lo entiendo bien

y regreso

más sombra

más cada vez (1957)

En el poema la subjetividad se reconoce primero deshabitada, imposibilitada de movimiento, apenas sombra, pero esta sombra comprende que su propia desaparición, su inadecuación y enuncia su inexistencia. Quiero hacer notar que esta inexistencia será revaluada no permea toda su obra, si bien deja huellas a través del uso de ciertos elementos textuales como la indefinición o el paréntesis.

Ana María Iza (Ecuador), por su parte, declara con desesperación la falta de *self* no solo en el sentido psíquico sino material en el poema "No sé":

No me encuentro no me hallo

no sé

No me resisto

debe ser el calor tal vez el frío

No me trago no me paso

parezco mi enemigo

Me pregunto por mí si alguien me ha visto (1974).

Olga Orozco (Argentina) explora el conflicto de identidad no ya en la falta absoluta sino en el reconocimiento de la división de una subjetividad partida en dos que no logran conciliarse:

Me dividen en dos

(...)

He labrado el torneo en las dos tramas de la tapicería:

he ganado mi cetro de bestia en la intemperie,

y he otorgado también jirones de mansedumbre por trofeo.

Pero, ¿quién vence en mí? (1968).

La conciencia de Orozco de estar partida por algo o alguien externo es quizá un vislumbre a lo que apunta Ostriker como el punto de quiebre en la búsqueda de la identidad en la escritura de mujeres. Hay en este poema una noción, en efecto, de un *self* que no depende ni es controlado por la sujeta del discurso y que, al mismo tiempo, parece no pertenecerle en tanto que es otro quien asume su poder. Sin embargo la

angustia ya sale de la falta y se centra en la división de subjetividad, aunque es de notar que metafóricamente las dos posibilidades se ubican en el terreno de lo monstruoso y bestial. Aquí pueden notarse confluencias con Pizarnik quien, en última instancia, cuando momentáneamente se aferra a una máscara identitaria, recurre a la de la niña monstruosa.

Pizarnik, como cualquier autor o autora, tomaba de inspiración referencias del mundo literario para crear alegorías, personajes y para la versión y reescritura de historias. Sin embargo, estos préstamos son para ella una manera de enmascarar su condición de Nadie. Negroni escribe al respecto:

> 'Probarse vidas ajenas', se lee en una entrada de su diario del 18 de enero de 1961, 'como vestidos heredados. Para no ver la propia desnudez'. También dejó al momento de su muerte una copiosa colección de cuadernos de notas de lectura o 'casa de citas' o, como las llamaba en francés *palais du vocabulaire*. Mediante el 'robo', podría decirse, intentaba calmar el miedo (el deseo) de ser otra. ('Que me dejen con mi voz nueva, desconocida. No, no me dejen'), a la vez que hincaba con sus colmillos en la institución literaria en general, como una máquina vampírica (80).

En primer lugar, quiero recalcar en sentido de Nadie cuando enuncia su "propia desnudez" incluso en sus diarios. Equivalente a lo que ocurre con Sexton, Pizarnik parece tener la noción de estar desprovista de *self*, no tiene un rostro que mirar al espejo y se inventa entonces máscaras, retoma figuras literarias para vestirse de

Érzebeth Báthory que en realidad está vestida de Valentine Penrose, la poeta surrealista —nótese el juego de la doble máscara— o a Alicia de *Alicia en el País de las Maravillas* o a *Nadja* de André Bretón. Su obra está plagada de préstamos "vampíricos", como los nombra Negroni, con los que se construye una imagen de sí misma: habla a través de las voces y personajes creados por otros. Es de notar que estos préstamos provienen de obras de autores hombres, sin contar la novela *La condesa sangrienta* de Valentine Penrose. Sin importar si los personajes son femeninos, es importante recordar que estarán atravesados por la mirada patriarcal y su configuración no será distinta a la que hemos hablado con anterioridad: la posibilidad que tendrán estas mujeres se deslizará siempre entre lo angélico y lo diabólico.

Tenemos aquí que el miedo al silencio lo que significa es el miedo al vacío de sí misma, a encontrarse con la Nadie que cree que habita fuera de ese discurso de préstamos. El juego de las muchas "yo": la niña, la monstruo, la loca, la loba, la condesa, en realidad esconde a la Nadie. Y esta Nadie solo sabe tomar la máscara del monstruo. Para Ostriker, el ser mujer escritora en el contexto de mitad de siglo implica un sino trágico de monstruosidad pues implica una personalidad incontrolable, peligroso: "To be a woman and a creator rather than simply a procreator is to be 'uncontrolled' and so to doom oneself"[109] (74). Hay una suerte de maldición cultural en el acto de ser mujer escritora; la opción que queda, porque el mandato de la feminidad

[109] "Ser mujer y creadora en lugar de ser simplemente procreadora es ser "descontrolada" y una maldición en sí misma'.

silenciosa, cohibida y mansa ha sido roto, es aceptar el papel de monstruo, de bestia. Lo hemos visto brevemente con Orozco: cuando encuentra *self* es uno dividido entre ser "bestia a la intemperie" o "jirones de mansedumbre". Pizarnik lo que rescatará de sí será también lo feral: "Hablo como en mí se habla. No mi voz obstinada en parecer una voz humana sino la otra que atestigua que no he cesado de morar en el bosque" (203). La subjetividad está conflictuada entre dos polos: el del fingimiento de la máscara que se empeña en "parecer humana" y la que *es*, que por consecuencia lógica no puede ser humana sino animal, desconocida. La división de la subjetividad aquí lleva no sólo a la terrible condición asumida de Nadie con la que se debatirá, sino a que, cuando se acepta la condición que entiende como cierta, la que se acerca a centrar al *self*, se asume entonces el estado primitivo, animal, bestial de sí misma.

4.2. (¿Yo?): la pregunta y el paréntesis como hallazgo de sí misma

voy a ocultarme en el lenguaje
y por qué
tengo miedo
(Pizarnik, *Cold in hand blues*)

En esta búsqueda y negación de *self* o de sí mismas, Pizarnik, Ferrer y Cárdenas coinciden en el ocultamiento de una subjetividad en el lenguaje. No hablo aquí de manera metafórica: en las tres autoras hay distintas manifestaciones de encontrarse y preguntarse por sí mismas, por su nombre y por su "Yo" entre signos ortográficos,

principalmente en paréntesis e interrogación. La implicación de esto me parece de suma relevancia ya que estos signos indican no solo un cambio de entonación en el poema —ritmo— sino un cambio en el tono de lo que se enuncia, una transformación temporal en la linealidad del discurso. Tanto el signo de interrogación como el paréntesis fueron introducidos a la lengua castellana durante el periodo del Renacimiento humanista, precisamente para ayudar a indicar estos cambios en el flujo del discurso: señalar la pregunta o indicar una acotación, explicación o idea alterna a la línea central de lo enunciado. Del modo que sea, ambos signos indican una variación en lo dicho y por lo tanto modifican tanto el nivel micro como el macrorretórico del poema: interrumpen y modifican el sonido del poema, insertan un discurso paralelo a veces explicativo, a veces dubitativo, a veces inferencial o reflexivo, en ocasiones, incluso, contradicen lo dicho con anterioridad. Para Ferrer, Cárdenas y Pizarnik sirven, y me permito decir que me parece asombroso el descubrimiento, para acotar, ocultar y exaltar a la "Yo" del poema.

Cixous se pregunta —y con ella me he hecho la pregunta durante años de investigación— ¿dónde está(n) ella(s)?; y en efecto, ¿en dónde? Hasta ahora la lectura de las firmas textuales ha resultado en hallazgos poco alentadores, no porque no sean localizables sino por los lugares dónde se vuelven presentes: ellas están en el trauma, en la herida, en su búsqueda de *self*, en su nombre de Nadie. Con Pizarnik hemos visto que la búsqueda a veces lleva a la construcción desesperada de subjetividades que funcionan a modo de disfraz para enmascarar la noción de falta de subjetividad, de falta de "Yo", y con Cárdenas hemos visto que existe la posibilidad de reconstrucción

del universo semántico y semiótico para reapropiarse de la palabra hasta poder enunciar "yo soy yo". Las tres autoras inauguran sus firmas textuales desde la herida y desde el trauma, que se materializan tanto en los temas de su escritura como en las manifestaciones textuales de su lírica. Pero existen además huellas —a veces pisadas enormes y evidentes— que revelan su firma textual y, por lo tanto, a la "Yo" del poema escondida entre el paréntesis y el discurso evidente.

Julia Ferrer explora el uso del paréntesis a lo largo *La olvidada lección de cosas olvidadas* y, como he señalado en el análisis, en primera instancia el recurso me remite a su formación en el teatro y al empleo de la acotación. Dependiendo del poema, Ferrer inserta el paréntesis o bien para ofrecer una alternativa al discurso "principal" del poema o bien para insertar puntualizaciones, detalles y, sobre todo, manifestaciones de un discurso interno que, a veces, parece discernir de la enunciación que sería, aparentemente, la del locutor —o locutora, según el caso—. Retóricamente el paréntesis podría parecer la inserción de una nueva enunciadora en el poema, sin embargo, si volvemos a la idea que propongo de entender el poema desde la escritura dramatúrgica, pensaremos que las acotaciones son el realidad producto del sujeto de la locución, que ordena y coordina todo el discurso. En este sentido, podemos entender que no es una voz otra que se cuela en el discurso, sino que es la marca de la locutora que logramos escuchar tras bambalinas configurando una polifonía.

Ferrer deja huellas y pistas de su presencia a lo largo de toda su obra: en *Imágenes porque sí* está la inserción de dibujos y bocetos hechos a mano, en los poemas de sus dos libros encontramos los poemas fechados con el momento de su

escritura, así como el país en que se encontraba al concebirlos; en *La olvidada lección de cosas olvidadas* aparecen sus fotografías que, como ya se ha estudiado aquí, no nos permiten olvidar la presencia de una Julia Ferrer existencial paralela —incluso dentro— del constructo poético y, finalmente, el paréntesis-acotación que, sostengo, permite develar a esa "Yo" escondida en el lenguaje que aquí se deja ver disimulado por la protección de sus muros redondos así como el rostro de Ferrer aparece semioculto entre las líneas negras de la fotografía intervenida con que comienza su libro.

Ostriker, estudiando los signos de lo femenino en la poesía de medio siglo norteamericana, encuentra el uso del paréntesis en Margaret Atwood como marca importante de la presencia de "Yo" que ya no es cancelada por la noción de ser Nadie, pero que se entiende desde la mirada patriarcal como inadecuada. Entiende entonces su función como un aparato visual que denota modestia y supresión de sí (64); la mujer que habla en los poemas de Atwood (cuando utiliza el paréntesis) lo hace desde una conciencia dual: el entendimiento de su lugar impuesto en el mundo, pero también con una voz que tiene opiniones, matices, críticas, deseos y que tiene, sobre todo, la necesidad de ser expresada. En este sentido el paréntesis también puede funcionar como el espacio seguro para que la locutora enuncie desde un lugar de modestia o bien desde una voz baja, una voz audible pero que se acerca más al susurro que al clamor del verso. En *Imágenes porque sí*¸ para establecer un punto de partida, Ferrer ya hace uso del paréntesis, aunque es con mucha menos frecuencia que en *La olvidada lección de cosas olvidadas*. En un poema escrito en 1957 enuncia:

toda mi vida navegué

en un barquito de papel

gallardamente en el puente

daba órdenes (que nadie ejecutaba)

y por cierto los peces

desconfiados burlándose me miraban (82).

Éste es uno de los primeros poemas donde hace uso del paréntesis en toda su obra y me resulta interesante que, a partir de aquí, su empleo será siendo más y más recurrente.

Ahora bien, a diferencia de lo que establece Ostriker, la enunciación parentética aquí no parece buscar un sitio de modestia sino, por el contrario, uno donde disimular la parte del discurso que la locutora percibe con un matiz distinto al del resto del poema. Resalta el adjetivo "gallardamente" o la acción de dar órdenes que están vinculadas a un aspecto más empoderado en la lógica hegemónica del mundo, sin embargo, contrastan con el barquito de papel, que no sólo se presenta en diminutivo, sino que se vincula con el plano de lo frágil e infantil. Si bien la sujeta del poema es capitana gallarda de un barco, este barco es frágil, metafórico, ficcional y aunado a esto, los peces se antropomorfizan burlándose de la sujeta que ordena. En este contexto, hay un discurso dual: la noción autopercibida autoritaria y de gallardía y por otro lado la mirada de los otros —los peces, en este caso— de burla. El paréntesis

aquí parece decir en voz baja lo que no quiere admitirse a sí misma la sujeta: que su autoridad se va con el viento, no es acatada; en otras palabras, que la personaje que configura en el poema y que coincide con la que a sí misma se percibe, no se corresponde con la que miran los otros.

Hay entonces una conciencia de la duplicidad de la sujeta, pero no ya como veíamos en poemas de otras autoras en el sentido de que haya una subjetividad dividida, sino por la realización de que el mundo no la percibe del mismo modo en que ella se percibe. Y al comunicar su discurso de sujeta imponente capitana de un barco —aunque sea un barquito de papel— busca enunciar con una voz menos opulenta el hecho de que sus órdenes caen en oídos sordos; de fondo no niega la mirada del otro sobre ella pero hace sonar el discurso de la mirada interna con más fuerza. En este sentido conviven los dos discursos en el poema: el propio y el externo; y la locutora se encarga de hacer que el propio sea el más audible. Esto irá transformándose a lo largo de su poesía y evolucionará en *La olvidada lección de cosas olvidadas* hasta promover la posibilidad de acentuarse a sí misma con todos sus matices, olvidándose poco a poco de prestar demasiada atención al discurso ajeno.

En el libro que compete a esta investigación retoma de manera abundante el paréntesis y, como he dicho, en gran medida lo hace para hacer sonar a la "Yo" desenmascarada del discurso. El poema II es revelador en el uso de este elemento no solo por su reiteración sino por el lugar particular que ocupa en relación con lo enunciado. En primer lugar, porque parece revelar elementos de poca importancia para el desarrollo del poema, casi siguiendo la lógica normativa del paréntesis donde,

según la Real Academia Española se trata simplemente de una "oración o elemento incidental o suplementario, sin enlace necesario con los demás miembros del enunciado, cuyo sentido interrumpe y no altera" . Pero si no altera, ¿para qué se dice? Si su función no es interrumpir, alterar o modificar de ningún modo al enunciado, ¿qué busca la locutora al insertar estas acotaciones?

El poema inicia "Un gesto es lo / que sustrae / al gusano (aunque luciérnaga) / de la estrella // a la mariposa / de la flor (a la naranja / de su piel) / al sol / de su mañana" (6); la pregunta del papel del paréntesis aquí es relevante porque a primera vista parecería absolutamente arbitrario —e innecesario—. La dialéctica del poema, hasta este punto, indicar que un gesto sustrae A de B; se enumeran fuera del paréntesis tres ejemplos, ¿por qué uno de ellos se enuncia de manera parentética? ¿Qué lo hace distinto a los otros? Podría tratarse de una opción que se enuncia como un ejemplo extra, dispensable para el discurso *general*, no indispensable. Lo que impera aquí es la voluntad de decir, a pesar de todo. Se ofrece la posibilidad de la luciérnaga como opción que reemplaza al gusano y en esa enunciación se asoma ese *self* negado para las Nadie que caminaron al lado de Dickinson en la búsqueda de una enunciación propia.

Más adelante, maravillosamente, Ferrer escribe:

> Cuando me hice cargo
>
> del mundo
>
> yo no contaba con que iba a suceder todo esto

me explicaron el asunto

a su manera

y aquí estuve

(estoy)

para declarar (6).

En primer lugar, es imprescindible hacer énfasis nuevamente en lo que se enuncia: la sujeta de enunciación —que me atrevo a llamar sujeta aunque a esta altura del libro aún no establece textualmente su género— está haciéndose textualmente cargo del mundo. La "Yo" aparece reiterada en tanto a las acciones enunciadas como en los elementos textuales de su discurso. Hay una triple reiteración de la "Yo": 1. como sujeto elidido "(Yo) me hice cargo del mundo", como sujeto de la oración "yo no contaba..." y 3. en el paréntesis estableciendo su ser y estar en absolutamente todos los posibles niveles, se asienta a sí misma como sujeta enunciada, como sujeta de enunciación, como sujeta, incluso, de una posibilidad puesta de manera incidental, como acotación recuerda (se recuerda), permítanseme las mayúsculas, ESTOY[110].

Pizarnik hace también uso de este paréntesis, sin embargo, en el caso de sus poemas, reafirma la ideas de Ostriker sobre el paréntesis como recurso para la

[110] Me parece sorprendente esta afirmación absoluta de la subjetividad en Ferrer, en un poema de 1961, veinte años del descubrimiento de Cárdenas y 3 años antes de que Pizarnik rindiera su condición de Nadie a la máscara de la niña muerta.

modestia[111]. Mientras que Ferrer se reafirma en el paréntesis, Pizarnik se disculpa: "...y yo expliqué (dentro de lo posible), mediante palabras simples (dentro de lo posible), palabras buenas y seguras (dentro de lo posible)" (208). Es evidente una vez más la duplicidad a la que se enfrenta Pizarnik en su escritura y de la que ya he hablado extensamente. El paréntesis le sirve a su locutora para evitar el discurso egocéntrico en el sentido mundano de la palabra: no logra apropiarse de su capacidad de comunicación, de su enunciación para hablar con el otro, en cambio tiene que manifestar la imposibilidad del habla clara que siempre la atormentó, tanto dentro de su poesía como fuera de ella.

Con esa misma intención recurrirá a la pregunta para esconderse, esta vez, entre los signos de enunciación. La "Yo" del poema, aquella que se asume a sí misma

---

[111] También aquí hay numerosas autoras hispanoamericanas que hacen uso del paréntesis y que dan a conocer particularidades de su "Yo" en este uso. Rosario Castellanos, por ejemplo, en la parte II de su poema "En el filo del gozo" (1950), hace largo uso del paréntesis con la función de modestia que establece Ostriker:

> Convulsa entre tus brazos como mar entre rocas,
> rompiéndome en el filo del gozo o mansamente
> lamiendo las arenas asoleadas.
> (Bajo tu tacto tiemblo
> como un arco en tensión palpitante de flechas
> y de agudos silbidos inminentes.
> Mi sangre se enardece igual que una jauría
> olfateando la presa y el estrago.
> Pero bajo tu voz mi corazón se rinde
> en palomas devotas y sumisas.)

El primer enunciado, fuera del paréntesis, es conciso, aunque metafórico, en torno al acto amoroso. En cambio, bajo la cubierta del paréntesis se deja sonar una voz mucho más extensa que en su decir permite la fragilidad, el deseo, sobre todo, vulnerable. Es de suma importancia notar la necesidad de proteger la parte más vulnerable del discurso porque, una vez más, estamos frente al mandato patriarcal: no es bueno sentir demasiado, hablar demasiado, extenderse en el decir, darse demasiado y no es conveniente, tampoco, quedar desarropada en el lenguaje.

y se niega, que se desea otra, que se enuncia desde la infancia, la monstrua, la Nadie, también se cuestiona su propio discurso:

> Hablo de mí conmigo sólo por saber si es verdad que estoy debajo de la hierba. No sé los nombres. ¿A quién le dirás que no sabes?" Te deseas otra. La otra que eres se desea otra. ¿Qué pasa en la verde alameda? Para que no es verde y ni siquiera hay una alameda. Y ahora juegas a ser esclava para ocultar tu corona, ¿otorgada por quién? ¿quién te ha ungido? ¿quién te ha consagrado? (203-204).

En el análisis hemos establecido que la "Yo" del poema se despliega a sí misma desde todas las instancias de enunciación: es la locutora que dirige el discurso, pero también la enunciadora que toma voz desde lejos, la que hace preguntas y contradice el discurso, es la alocutaria que escucha y que responde desde la negación de sí misma. En el fragmento citado es relevante notar que tan pronto que se enuncia algo, aparece el cuestionamiento siempre negando o poniendo en duda lo anterior. La locutora habla hacia una "tú" (que recordemos, retóricamente es un desprendimiento sinecdóquico de la misma subjetividad, es decir, que se pregunta a sí misma desde la tercera persona) y disputa todos sus enunciados en un sentido además de minimizar el efecto de verdad del discurso. Si la locutora pregunta por la alameda, la respuesta es que no hay alameda; si se enuncia monarca (pues tiene corona) se debate su estatus de reina ficcional, se le cuestiona el origen, se le obliga a recordar que ha "renunciado a tu propio reino por las cenizas" (204).

Al igual que con el paréntesis, la función de la pregunta en Pizarnik es siempre poner en duda a la subjetividad del poema: desde su existencia mínima hasta las enunciaciones donde se atreve a la autodefinición, en los resquicios del lenguaje se esconde siempre su condición de Nadie que busca negarle la propia existencia, las certezas, el lugar en el mundo, sobre todo, que la invita siempre a volver a su lugar de silencio. La condición de la firma de Pizarnik está precisamente en esta contradicción entre micro y macrorretórica: se enuncia a sí misma desde todos los ángulos de la lengua, desde todas las instancias de enunciación, desde metáforas innumerables, desde la prosa y el verso, desde la vida y la muerte pero se concluye, siempre, que su esencia es la del silencio, el vacío.

4.3. Abrir la puerta

"Nadie te va a abrir la puerta. Sigue golpeando.
Insiste".
(Blanca Varela, 130)

Los tres libros de las tres autoras recuperados en esta investigación presentan temas, tonos y metáforas todos distintos. Las une una época, un sexo y el género con el que existieron en el mundo. Pizarnik construye a una sujeta surrealista, llena de símbolos, de oscuridad; Ferrer construye a una sujeta que comienza indeterminada, que poco a poco se define desde el femenino, irónica, melancólica a veces, miscelánea en sus temas; Cárdenas desde la enunciación abiertamente autobiográfica traza una línea

que permite reconstruir a la sujeta que construye en palabras desde el abuso hasta la sanación del trauma con repeticiones de sí, siempre pensando en su condición de mujer. En este sentido son tres autoras abismales, sin embargo, a todas las atraviesa una misma metáfora que resulta profundamente iluminadora: la puerta cerrada.

Quiero recordar a Francesca Gargallo cuando establece la necesidad de reconocer la bisexualidad cultural como la base de la condición que las mujeres de finales del siglo XIX y hasta nuestros días —pero principalmente a lo largo de las décadas de medio siglo XX— tienen para desarrollarse en el mundo de la escritura. Hay un sentimiento, está claro, de encontrarse en el medio; en palabras de Gargallo "nuestra existencia de mujeres está al margen, fuera-dentro, del discurso" (2000), esto es, sí, hemos accedido a publicaciones, educación, expresión pero discursivamente el mundo no ha dejado de guiarse por las leyes hegemónicas pues la únicas formas que hemos recibido son las "aprendidas en la escuela masculina". Desaprender estas formas es desaprender el mundo, salir del orden de lo simbólico y reapropiarnos de la lengua, pero también salir de la lógica patriarcal del mundo existencial. Sin embargo el mundo que habitamos no se transforma de inmediato cuando nuestra lengua se transforma: el cambio primero es individual. Y como individua que habita el mundo, abrir los ojos, reformular el sentido y escribir como mujer, implica darse de frente contra la puerta cerrada del patriarcado porque esa forma escritural, ese ritmo, esa manera de ser y decir no está inscrita en el orden de la tradición. El sentimiento no puede dejar de ser absolutamente desolador.

La metáfora de la puerta cerrada me parece el último eslabón para explicar cómo las subjetividades producidas por la escritura de las mujeres de medio siglo se establece siempre desde la lógica que explica Gargallo, es decir, desde la sensación de inadecuación, de estar en medio, no deja de perseguir a las sujetas que enuncian en sus poemas. Esto no quiere decir que todos los poemas escritos por mujeres de esta época hablen de manera abierta y literal de su posición como mujeres ni mucho menos, sino que, ya sea explícita o implícitamente, la sensación de estar dentro-fuera o peor aún, siempre fuera de *algo* está presente en todas las autoras estudiadas (y muchas otras no incluidas en este estudio).

Pizarnik, en primera instancia, cuya subjetividad ya hemos estudiado como contradictoria, disfórica y estancada en la sensación de Nadie —a pesar de su capacidad amplia y prodigiosa de enunciar desde todos los espectros de la lengua—, en efecto enuncia desde la metáfora de la puerta cerrada: "Alguien quiso abrir alguna puerta. Duelen sus manos aferradas a su prisión de huesos de mal agüero" (184); desde la tercera persona tan característica de su habla, la locutora se revela a sí misma como esa "alguien" que quiso abrir la puerta diciendo "grises pájaros en el amanecer son a la ventana cerrada lo que a mis males el poema". No es nueva para nosotras la recurrencia de la muerte y la oscuridad en Pizarnik, pero quiero detener por última vez la mirada sobre esta disforia mortuoria de su escritura, particularmente, sobre esta puerta cerrada pues se revela aquí la imposibilidad: ¿a dónde quiere entrar la locutora? ¿Qué busca la subjetividad? Innumerables veces se revela que lo que busca es el habla. Nosotros, lectores, vemos esa habla exacerbada, pero la subjetividad

percibe a su voz no como un fenómeno inmediato, presente y audible sino detrás de la puerta cerrada, se aferran sus huesos al pomo, pero no gira y no es sino hasta que el viento arrasa que se le permite la palabra. Dice más adelante: "Cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado y las palabras no guarecen, yo hablo" (186); en el universo pizarnikiano, las palabras no están a la mano de la boca, sino resguardadas en un lugar simbólico, en la casa del lenguaje. Es ahí a donde quiere entrar la locutora, es ahí a donde se le niega la entrada y solo cuando, por alguna suerte de magia de lobo feroz permite que se vuele el techo de esta casa que ella puede, verdaderamente, hacerse de las palabras para hablar.

La violencia de esta imagen, sin embargo, es indudable, así como la impotencia de la sujeta. Por un lado, la puerta nunca se abrió, ella no tiene poder sobre la puerta, no entra con sus esfuerzos sino por un azar y éste es violento pues implica el destruir, al menos parcialmente, la "casa del lenguaje" para poder hacerse de él. Metáfora maravillosa de la llegada de la mujer a la escritura de no ser por su impotencia: no es cuando ella busca abrir la puerta sino cuando el viento, fuerza natural incontrolable, lo decide. Pizarnik, autora ampliamente reconocida tanto en vida como después de su muerte, no construye una subjetividad que se declare portadora de la llave para abrir la puerta. Desde su poesía nos permite ver a una subjetividad desesperada por alcanzar el habla, obstinada sobre la puerta metafórica que le permita ser una criatura humana, con voz, que a momentos logra enunciar, pero solo por casualidad. Atrapada afuera del lenguaje solo puede esperar al momento —¿decidido por quién?— de que le sea otorgada el habla.

Por otro lado, Laura Cárdenas aborda a una subjetividad que, en principio, está atrapada afuera del mundo. Su puerta cerrada[112] no es la del lenguaje sino la del refugio, del hogar, de la pertenencia. Así enuncia su orfandad del mundo: "Necesidad de arraigo. Necesidad de pertenecer" (22); sin embargo, reconoce profundamente su universo interno junto con aquello de sí misma que desconoce. Para ella, la llave a las puertas del mundo, que significará el hogar, se encuentran en el lenguaje mismo. Y a diferencia de Pizarnik, la sujeta se reconoce capaz de encontrarse en su propia lengua: "Siempre intentando dar forma, integrar lo de adentro en afuera" (24), enuncia. La búsqueda de Cárdenas es interna e introspectiva, lo que significa que ella sola tiene el poder de abrir la puerta a través de deconstruir, deshacer y reconstruir los significados de la lengua poética con la que escribe su historia; de esta manera logrará traspasar las barreras y "entender mi propia identidad en voces, en letras. La sintaxis de mi propia alma" (24). La puerta se abre para L.C. cuando atraviesa los límites simbólicos del lenguaje, se abraza en su cuerpo e integra el mundo para construirse la llave al hogar que anhela. Es sumamente relevante notar que en Cárdenas esta comprensión de sí misma, de su lugar en el mundo, de la condición con que se le mira por ser mujer, de su resolución a rehacerse en palabras no es sin un costo. El mundo de la bisexualidad cultural, del estar dentro-fuera del sistema hegemónico no consiste solo en la idea de desaprender los valores sociales y lingüísticos de la tradición —y del

[112] No deja de llamarme la atención que el título de una de sus obras sea *Puerta entreabierta*. Desafortunadamente, tras muchos años de investigación, aún no logro conseguir una copia para saber si la metáfora del título se vincula con lo que establezco en este capítulo.

mundo— sino también en la aceptación de la pérdida inevitable, v.g. el poema "una ventana":

> El conocimiento de ti misma te pesa, te desprende un peso.
>
> Te abre un camino, te cierra un camino. Madre, padre, hermanos,
>
> adiós. Están en mi corazón no en mi espalda, adiós... (30)

Simbólicamente es notable la lógica con que termina *Perseguido olor a casa*. Al mismo tiempo que es el autodescubrimiento y autoconocimiento lo que permite que la sujeta abra la puerta del lenguaje y se haga de un sitio en el mundo, hay un peso también en esta revelación. La caída de la máscara es un proceso doloroso pero sin ella es imposible esta renovación discursiva L.C. se despide del peso de la familia —que la inscribió a lo largo de todo el libro en una lógica de sumisión femenina, de símbolos dolorosos, de lengua arrancada—, no deja de saber su origen y vínculo ellos —están en mi corazón— pero suelta sus significados y se hace nacer a sí misma finalmente, maravillosamente, sin cargar con el peso de esa tradición en la que no se reconoce.

El poema se titula "Una ventana" y en su caso quizá se trate de eso: si la puerta está cerrada, L.C. busca otra entrada. Si bien Laura Cárdenas como sujeta de enunciación logra construir una subjetividad que supera el mundo simbólico que le exige silencio y constituirse como una mujer monolítica, dueña de su propia sintaxis, quiero recordar que en el mundo empírico no logró sobresalir del mismo modo. Mi investigación de seis años no me ha permitido conocer las particularidades de su

desarrollo en el mundo literario, ni saber si, como Emily Dickinson o Enriqueta Ochoa eligió voluntariamente mantenerse al margen o si bien fue el mismo entorno el que no la aceptó. No descarto la hipótesis de que esa enunciación declaradamente femenina y disruptiva haya podido influir en su falta de presencia en el entorno de su momento.

Julia Ferrer, finalmente, es la autora de los versos que dan título a esta tesis por el poema IX de *La olvidada lección de cosas olvidadas* que es tremendamente simbólico del conflicto que Gargallo describe al que se enfrentan las mujeres al acercarse a la escritura. Una vez más, como señalé con Pizarnik, no se trata de que Ferrer hable sobre las dificultades o particularidades de ser mujer sino de la exposición que la subjetividad hace del sentimiento de no pertenencia y, más importante, la sensación de estar fuera de algo. El drama identitario de encontrar a un *self* para las tres autoras revela, además, la dificultad de *ser* en algún lugar que no es propio. El poema de Ferrer que inicia "En la casa en el viento / toqué la puerta" (41) comprende un despliegue de enunciación con desvíos espacio-temporales paradójicos donde se toca una puerta que "no existe", la puerta se enuncia desde el pasado y presente, la acción misma de tocar se niega "no estás tocando" (42) y este quehacer efectivo y negado al mismo tiempo además, se prolonga durante siglos "toqué / toco la puerta / hace siglos la toco" (43). Quien enuncia aquí se posiciona retóricamente desde todos los tiempos que le es posible para, con tanta desesperación como la mano aferrada que escribe Pizarnik, intentar abrir la puerta de la casa en el viento.

Este poema me parece especialmente revelador por su carácter atemporal, por la continuidad de la acción, por el uso del paréntesis, por la acción que es negada y finalmente, por su resolución paradójica pero innegablemente empoderada. En primer lugar, la continuidad de la acción indicada por ese litismo de los siglos y el acto repetido de tocar. Aquí la subjetividad se mantiene firme en su deseo de ser admitida a través de la puerta y repite la acción a pesar de que una enunciación otra se interponga para convencerla de que no, la puerta a la que toca ni siquiera existe. Pero el acto secular además nos habla de historia: hacia el final del poema enuncia, entre paréntesis,

(nunca tendieron ropa

nunca bebieron vino

nunca a la guerra fueron

en la casa en el viento) (45)

Estos versos, en conjunto con el procedimiento litista general del poema, me remiten a las formas establecidas por Stein en *If I told him: A Complete Portrait of Picasso* donde al mismo tiempo que busca recrear a fragmentos la historia de "la humanidad", también la niega. La historia, si no se nombra, no existe. Aquí Ferrer al negar la existencia de la puerta, momentáneamente, niega la existencia de la historia, la disuelve textualmente. ¿La puerta de la casa en el viento es la puerta a la historia? ¿La puerta que toca y se desvanece es la que a fragmentos aparece para las mujeres a lo

largo de la historia donde su historia ha sido negada? No puedo sino afirmar que es así y por ello sus últimos versos me conmueven profundamente:

hace siglos que toco

no abren la puerta

y entro (44).

He citado ya el inicio del libro cuando Ferrer enuncia: "cuando me hice cargo del mundo..." y me atrevo a decir que sí, que en este mundo verbal, su sujeta lírica se encarga del mundo pues establece el empoderamiento verbal y existencial más allá de los valores históricos, de las enunciaciones ajenas, de las posibilidades del mundo simbólico. Porque en el poema es posible enunciar aquello inexplicable, porque en el verso la metáfora permite, porque, como ella misma enuncia "hablando aprenderás" (33), rompe con la lógica del mundo frente a la puerta del lenguaje (llámese historia, hegemonía, poesía) y resume de manera contundente lo que implica ser una mujer y escribir.

Pienso que la propuesta planteada en esta investigación que reflexiona e indaga sobre quién habla en el poema, desde dónde y bajo que circunstancias permite trazar distintas subjetividades femeninas que se revelan en los poemas y que contrastan con sus situaciones sociales y culturales específicas. Intuyo sus enunciaciones abriéndole paso a la "Yo" desde la herida, tocando puertas, atreviéndose tras los paréntesis. Además de las autoras aquí trabajadas, puedo especular resultados similares en autoras como Blanca Varela, a quien cito brevemente en este trabajo, Lydda Franco

Farías, que desde una mirada política también busca un lugar en el mundo, Rosario Castellanos, Ana María Iza, Marosa di Giorgio, en Margarita Michelena, Amanda Berenguer, Olga Orozco, en Enriqueta Ochoa e incluso en autoras más cercanas a la época actual como Minerva Margarita Villarreal. Y es que en ese "hace siglos toco" están la voz e historia de Ferrer, pero también están Pizarnik y Cárdenas y Sor Juana y Mary Shelley y Safo... y todas las anónimas de la historia, con los puños cansados de tocar y las lenguas agotadas de nombrar al silencio. Y cuando la tradición se niega a abrir la puerta e incluso dice: "no existe la puerta", con su metáfora más poderosa, la autora peruana toma a todas de la mano y a pesar de la negativa, a pesar de la puerta cerrada, como un milagro —y el milagro son los siglos de luchas, estudios, comprensiones, máscaras derribadas, mitos rotos— con voz clara y decidida: entran.

Conclusión

Al iniciar este proyecto me preguntaba por los mecanismos de enunciación empleados por las mujeres de mediados del siglo XX para enunciarse a sí mismas desde una postura que sobrepasara las limitaciones e imposiciones patriarcales, si habría estrategias similares entre distintas autoras que les fueran propias, si existiría siquiera modo de rastrear algo que en el fondo fuese una escritura "femenina". A lo largo de esta tesis evité hacer uso, en la medida de lo posible, del término "femenino" por la complejidad de acotarlo, y puesto que considero no es un término que sea único e inseparable a las mujeres cisgénero, en suma por huir a la idea de aventurarme a abismos de aguas que no sabría navegar. Es al llegar a este punto de la escritura que me atrevo a decir que considero que hay, efectivamente, una serie de estrategias de enunciación que pueden dar cuenta de una escritura femenina y que son rastreables a partir de la lectura de las respectivas firmas textuales de cada autora.

No llego a esta conclusión de manera arbitraria. Los análisis de los poemas han probado que hay una serie de similitudes en las firmas textuales que coinciden con un interés particular de las sujetas de enunciación por reclamar su autonomía a partir de la palabra. En este sentido, es notable reconocer, en primer lugar, la dificultad que las autoras estudiadas tienen para reconocer a la "Yo" como una subjetividad monolítica a lo largo de sus obras. Cuando digo monolítico en este contexto quiero decir que las subjetividades se enuncian utilizando estrategias a través de las cuáles el constructo de sujeta parece quebrarse, dividirse, o incluso negarse a sí misma —como en el caso de las Nadie—. Retóricamente, se construyen sujetas que no encuentran un centro, al

menos temporal, que pueda decir firmemente “Yo soy”. Hemos visto con Cárdenas cómo esta ruptura es signo del trauma, de la repetición e internalización de discursos ajenos que se manifiestan en el poema como propios y que sitúan a la “Yo” en el lugar de la incertidumbre, de la multiplicidad. Esta multiplicidad, sin embargo, no es el sitio de la oportunidad para una sujeta multifacética y plural, sino que se presenta como signo de una enunciación autopercibida como incompleta, rota o que no consigue la su definición de manera autónoma. Como un rompecabezas incompleto, las sujetas se enuncian desde distintos espacios y tiempos, acuden a la memoria, al deseo, al silencio y al discurso ajeno para, en el mejor de los casos, encontrarse a sí mismas.

Aquí la primera distinción. Si bien tanto en Ferrer como en Cárdenas y Pizarnik he descrito esta dificultad de autonombrarse monolíticas, las dos primeras logran enunciaciones, hacia el final de sus obras, donde “Yo” se establece de una pieza, donde conoce sus límites y su enunciación, fuera de saltar entre tiempos y espacios, se ubica en el presente —aquí y ahora— para hablar. Cárdenas se reconoce: “Yo soy yo”, Ferrer termina el argumento de rechazo y lucha y, contra toda expectativa, dice “entro”. Esta afirmación de la “Yo” como firma textual y subjetividad poética es relevante no solo en tanto estrategia de enunciación lírica entendida como la construcción textual de una subjetividad. En los primeros capítulos de este trabajo discutí las formas históricas en que se ha nombrado a la mujer y las dificultades no solos textuales sino sociales de las autoras para encontrar un espacio de enunciación, un espejo, hablando retóricamente, en el que mirarse y reconocer la imagen que devuelve el espejo sin la intervención del discurso patriarcal. Desde esta perspectiva, me es necesario resaltar la importancia del

feminismo de autoras como Cixous, Luce Irigaray o Julia Kristeva no solo como base fundamental sino como compañía simbólica a la hora de realizar la lectura crítica de estas autoras; sin embargo también debo remarcar que he optado por dialogar de manera directa con autoras como Gargallo que enuncian su crítica desde Latinoamérica para posicionarme en un espacio más cercano al de la escritura de las autoras estudiadas.

El trabajo de enunciarse desde más allá de la tradición literaria, desde más allá de la hegemonía y los roles preestablecidos, el enunciar elementos que han sido dictados a lo largo de los años y encontrar la voz para rechazarlos marcan un claro antes y después en la escritura femenina. Porque no se trata solo de enunciar temáticamente la opresión y de aceptar gustosamente la imagen dada de qué es o cómo debe de ser una mujer, sino de escucharse a sí mismas, volver a la lengua madre, a la historia tanto individual como colectiva para encontrarse en el cuerpo propio y hablar desde éste. El logro está en ir contra miles de años de historia para escuchar la historia propia, para enunciarla desde la piel misma que la vive.

Cuando Gargallo habla de la bisexualidad cultural plantea, en el mejor de los casos, un escenario desafiante para las mujeres del siglo XX, pues pone de manifiesto que, si bien el camino recorrido ya nos ha brindado libertades sociales y políticas, a las mujeres hispanoamericanas que nos dedicamos a la escritura todavía nos falta enfrentarnos a la internalización de los constructos antiquísimos en torno a nuestro lugar en el mundo. Las obras aquí analizadas ayudan a entender cómo esta problemática se manifiesta textualmente. Si bien las autoras legalmente tienen la

opción de escribir y escribirse sin limitantes, tenemos por un lado el control y miradas sociales que rechazan aún a los temas, voces y miradas femeninas y, por otro lado, a la mirada individual misma que por primera vez debe desmantelar la historia propia para enfrentarse a la pregunta de "¿quién soy?" una vez que haya logrado —si lo logra— derribar todos sus mitos. En este sentido, autoras como Cárdenas y Ferrer logran no solo atravesar la barrera de la bisexualidad cultural y culminar sus obras como mujeres con una enunciación deliberadamente femenina sino que dejan textualmente las huellas que ayudan a conocer el camino que tuvieron que recorrer para reunir las piezas de sí mismas hasta enunciarse sujetas.

Sin embargo, para llegar a esta escritura a la que me atrevo a llamar femenina habría, en primer lugar, que reconocer la necesidad de enunciar a través de una polifonía enunciativa que personifica la máscara[113] que Gilber y Gubar afirman se ha impuesto sobre las mujeres. Esta máscara —enunciar la máscara— complejiza la situación de comunicación al tiempo que permite trazar una serie de enunciados que forman nuevos discursos frente a la realidad del siglo XX. No basta con enunciarse mujer; trazar la historicidad de la voz propia implica conocer dicha historia y encontrarse con el relato del discurso patriarcal, con la construcción de la máscara. Ésta, que no es elegida sino impuesta y que ha llevado tantos nombres: mujer ángel, mujer bruja, mujer diablo y mujer monstruo; el ángel del hogar, la loca, la santa, la

[113] Ahora puedo decir con mayor certeza que esa máscara mítica de Gilber y Gubar (30) con la que históricamente se ha identificado a la mujer es rastreable a través de las estrategias de enunciación de la poesía. Particularmente, a mediados del siglo XX, se identifica en la polifonía que construye a las "Yo" líricas.

enferma mental, la fea, la bella, abnegada, la insubordinada. Esa máscara está presente en las firmas textuales de las autoras aquí estudiadas pues forma parte de la historia de su lengua, de los fonemas que las nombraron desde el nacimiento, de los discursos que las rodearon al crecer, al leer, al aprehender la lengua poética, al estudiar, al rabiar y al esconder el grito que les reverbera en la garganta. Es indispensable mirar la máscara y nombrarla. No puede atravesarse el trauma sin nombrarlo, no puede decirse "Yo" sin que suene el eco de las que he sido, las que he creído ser, las que he deseado ser —aunque sea por imposición—.

De esta forma, la máscara se presenta como ese discurso otro repetido en el poema, la retórica aprendida, la negación de sí misma. Pizarnik vive la máscara, sostiene la máscara firme entre sus manos y la adhiere a sus huesos. Su firma textual es la de la máscara. Vive en el intersticio, por eso la falta en hallarse. Ferrer y Cárdenas descubren la máscara y logran superarla cambiando su sintaxis, sus metáforas, en suma, haciendo de la lengua poética una lengua propia. La máscara se traduce en palabras; solo quebrantando todos los niveles de la lengua es posible encontrarse frente a la imagen más auténtica de la subjetividad.

En este sentido, el litismo como recurso que permite la mirada desde distintas perspectivas resulta fundamental para las subjetividades en el proceso de enunciarse. La coincidencia del uso del litismo en Ferrer y Cárdenas no me parece arbitraria; en la búsqueda de enunciar y enunciarse en un marco que rompa contra la hegemonía, esta mirada cubista, la visión desde distintos ángulos del mismo enunciado, la repetición incesante que permite la asimilación y comprensión de lo dicho posibilita profundidad

y asimilación del enunciado y del acto mismo de la enunciación. En el caso particular de Cárdenas, el enunciar su propia circunstancia y cuerpo desde el litismo le permite una mirada amplia sobre la máscara, sobre el discurso de los otros y, sobre todo, le facilita la comprensión que tiene de sí misma sobre esos discursos.

Blanca Varela, hacia 1972, escribe un poema titulado "Camino a Babel" donde también aparece manifiesto el uso del litismo. El poema está escrito en partes, para ejemplificar cito aquí el fragmento II:

si yo encontrara un alma como la mía
eso no existe
pero sí la musiquilla dulzona y apocalíptica
anunciadora del contoneo atávico
sobre el hueco y el tembladeral

y la carne dormida
sobresaltada
mar perseguido mar aprisionado mar calzado
con botas de 7 leguas
7 colores 7 colores 7
cuerpo arco iris
cuerpo de 7 días y 7 noches
que son uno
camaleón blanco consumido en el fuego

de 7 lenguas capitales

mar settimana

cuerpo orilla de todo cuerpo

pentagrama de 7 notas exactas

repetidas constantes invariables

hasta la consumación del propio tiempo

ergo

1 detén la barca florida

2 hunde tu mano en la corriente

3 pregúntate a ti mismo

4 responde por los otros

5 muestra tu pecho

6 da de tu mar al sediento

7 olvida

amén

(Varela, “Camino a Babel”, 2013, 166 – 167)

En primer lugar, hago notar que el título hace referencia a la lengua misma, retomando el mito de la torre de Babel como espacio de incomprensión y desastre. En segundo lugar, que desde el primer verso aparece de manifiesto que de lo que se habla es del alma propia —y de su cualidad única—. El litismo, en este caso, ocurre con la repetición del número 7 pero también a través del cuerpo (cuerpo arco iris, cuerpo orilla; carne dormida). Cito este ejemplo para remarcar la recurrencia del uso del litismo en la poesía escrita por mujeres de la época y particularmente su uso para la definición de sus propias subjetividades. Si la firma textual es la suma de la micro y macrorretórica, no podemos obviar la importancia de una escritura que microrretóricamente opta por la repetición de términos en un universo semiótico que macrorretóricamente se ha empeñado en borrar las subjetividades femeninas. Esta repetición, esta suerte de collage, reafirma la presencia de la mujer en el texto, el coro de su propia voz enunciando y enunciándose, haciéndose manifiesta, postulando su soberanía sobre el lenguaje y sobre sí misma.

Siguiendo esta línea de pensamiento, también es importante recordar el elemento del paréntesis como signo que sirve para dar entrada a una voz desprendimiento de la subjetividad y herramienta para hacerse presentes en la escritura. El litismo permite una repetición constante y casi desesperada de la enunciación, el paréntesis, por otro lado, se presenta de manera sutil, como un susurro que permite que se escuchen ciertas enunciaciones. Hay que reconocer una vez más que en el devenir de la mujer como escritora no siempre existe la puerta abierta a decir de manera libre sobre cualquier tema ni con cualquier tono y, en ese sentido, el paréntesis aparece como una herramienta inteligente que da paso a una ventana donde suena la voz que intenta silenciarse, reprimirse o negarse. Desde su configuración visual, el paréntesis esconde, concede un resquicio de seguridad para lo dicho en voz más baja pero, retóricamente, esa característica de la firma textual es absolutamente relevante para comprender a la escritura femenina que no es siempre directa ni en voz alta. El paréntesis dialoga con una larga tradición de poesía escrita en código, con metáforas, hilada en secreto y quemada en las estufas y chimeneas, de confesiones líricas compuestas con el mayor de los cuidados para evitar la censura, la represión y el castigo patriarcal. Pero permite, también, ver simultáneamente la existencia de dos formas de enunciación; aquella que busca sincerarse y que ha superado las máscaras —dicha entre paréntesis— y aquella que aún se inserta, aunque sea a medias, en una tradición, en el espacio simbólico de lo hegemónico.

Es evidente que la autora que recurre al paréntesis posee una conciencia —o quizá una intuición más profunda— de la fragilidad y el riesgo que entraña toda voz

subjetiva. Sabe que ciertos enunciados solo pueden ser pronunciados desde el borde, bajo el resguardo de una forma que los oculte parcialmente. En su escritura, la palabra se debate entre la claridad y el silencio, entre el impulso de revelarse y la necesidad de resguardarse. Esa lucidez femenina, nacida de la experiencia de la exclusión, reconoce que el ámbito literario le impone puertas cerradas: porque su presencia no es aún plenamente admitida en los círculos literarios, porque los temas que la conmueven son relegados a lo menor, o porque su modo de decir no responde al canon dominante. Es entonces que el tópico de la puerta cerrada aparece como metáfora de una subjetividad que se siente como inadecuada. Parte de lo que entiendo como enunciación femenina consiste en esto: no en el sentimiento de no-pertenencia sino en la enunciación de este sentimiento; en usar la voz y todas las estrategias de enunciación para atreverse y decir "no puedo entrar". Porque históricamente hemos vivido ocupando el lugar de la otredad, enunciar que las puertas están cerradas es un acto de rebeldía; el reclamo que hay de fondo es que deberían de estar abiertas, que alguien las ha cerrado, que el mundo de la razón y la palabra no es, como quiere Schopenhauer, de los hombres.

El enunciar la puerta cerrada afirma el lugar de la mujer inconforme con su posición social pero también permite entrever el modo en que la lengua se siente atrapada en el lenguaje del patriarcado, que parece habernos secuestrado las palabras, los ritmos, las metáforas. Porque se enuncia, el problema se hace presente. Y aquí otra gran posibilidad: abrir la puerta. La mayor diferencia entre las autoras aquí revisadas es ésta: tanto Cárdenas como Ferrer exigen su paso a través de esa puerta, mientras que Pizarnik no exige, se lamenta y se resigna. Si bien es cierto que en los tres casos se

presentifica la noción de extranjería o de no ser admitidas dentro de un espacio —ya sea metafórico o real—, tanto Cárdenas como Ferrer se abren paso a través del discurso para posicionarse en ese espacio anhelado que les había sido negado por los otros. Pizarnik, en cambio, logra verlo, pero no entrar. Este hallazgo, vinculado a la propuesta de Gargallo resulta de interés especial para esta investigación pues Pizarnik, de las tres autoras, es la única que goza de un lugar pleno en el mundo literario.

Aquí puedo apuntar a varias suposiciones que solo podrán ser sustentadas con investigaciones futuras; me pregunto, por ejemplo, su presencia en el mundo literario, el contacto constante con figuras masculinas de renombre artístico y literario, ¿no podrían componer un factor importante, irónicamente, para este sentirse fuera del mundo? Además de su condición de hija de inmigrantes, Pizarnik vive la condición de mujer en el universo literario que si bien, hemos visto, cada vez más y más es habitado también por nosotras, también es cierto que no hace sino compararse con esos otros autores que, como dice Castellanos en su "Autorretrato": "beben lentamente whisky sobre las rocas / y charlan de política y literatura" (2009). Pizarnik se encuentra en el epicentro de la literatura de su época: viaja a París, se codea con Paz, con Cortázar, es traductora de Bonnefoy; muerta de nervios, entrevista a Borges echa un ovillo en un sillón acompañada de Yvonne Bordelois pues no se atreve a plantarle cara al autor del *Aleph.* El acceder socialmente al espacio reservado para los hombres sin duda exige una serie de comportamientos y viene con expectativas particulares. La escritura consagrada con la que se codea no habla de maternidad, ni de las tareas domésticas, ni de envejecimiento, ni de romper las máscaras patriarcales para encontrar a la verdadera

yo. La lógica patriarcal inunda a Pizarnik en sus lecturas, en los círculos literarios, en las clases, inclusos en los diarios donde una y otra vez vemos la frustración al no poder ser lo que "debería" de ser —como dice el poema de Ferrer: "así debe ser, la muerte y la mujer"—.

Puesto que tenemos acceso a los diarios de Pizarnik, cito una entrada que pienso puede dar luz a este tema.

> Y aún ahora me parece absurda la vida de casi todas las mujeres de mi edad: amar o esperar el amor, cristalizado en un hogar, hijos, etc. (...). Profunda tortura cuando camino por Santa Fe entre el 1200 y el 1800, donde transitan, no comprendo por qué, las mujeres más bellas de Bs. As. Las miro o mejor dicho no las miro porque yo cuando camino o miro nada ni a nadie, sino que las intuyo o las veo de alguna manera, y sólo yo sé cuánto y cómo me fascinan los rostros bellos, y qué culpable me siento, inexplicablemente, de andar con mi ropa vieja, toda yo desarreglada, despeinada, triste, asexuada, cargada de libros, con mi expresión tensa, dolorida, neurótica, oscura, y mi ropa ambigua, mis zapatos polvorientos, en medio de mujeres como flores, como luces, como ángeles. Está dicho, una mujer tiene que ser hermosa. Y no hay excepciones válidas: aunque escriba como Tolstoi, Joyce y Homero juntos.
>
> Gabriela Mistral y Marina Núñez del Prado, recorriendo y reviviendo América por obra de su añoranza y nostalgia materna. Ambas feas, lesbianas y voluntariosas. Enamoradas de la madre tierra.

> Si yo despertara, haría, posiblemente, lo que hubiera hecho de no haberme vendido al demonio de los ensueños: casarme con un comerciante judío, vivir en algún suburbio depresivo y trivial, tener un buen receptor de televisión y uno o dos hijos. (Diarios, 3 de enero de 1960, 318 - 319)[114].

Al igual que en sus poemas, podemos leer en sus textos autobiográficos la sensación de inadecuación en el mundo. En primer lugar, destaco la idea del "deber ser" que la atraviesa con la culpa. Repite que "está dicho" que todas las mujeres deben ser hermosas y ella, que eligió el camino intelectual —que en los conceptos de su universo semiótico se contrapone a lo femenino y hermoso— no cumple su rol de mujer. Se define asexual porque la performatividad que se espera de ella no es llevada a cabo; mira a las otras y sabe que no es parte. Pero tampoco es parte de lo otro: porque no deja de ser mujer (desde su propia mirada está incompleta, defectuosa) y es escritora, no existe su lugar en el mundo. La calidad y fama literaria no alcanzan, dice: "una mujer tiene que ser hermosa. Y no hay excepciones válidas: aunque escriba como Tolstoi, Joyce y Homero juntos". No hay modo de ganar. Lo simbólico pizarnikiano no logra romperse para derribar la máscara tampoco en su vida existencial; no hay modo de que su existencia sea suficiente. Anhela el status quo o, mejor dicho, anhela el anhelarlo, quisiera desear la vida que es dictada socialmente, pero desea el camino de la escritura donde no le espera más que la certeza de ser siempre incompleta. Quizá por eso en su poesía leemos "te deseas otra. La otra que eres se desea otra". No hay posibilidad para

[114] El texto subrayado es mío.

ella de traspasar el borde de la bisexualidad cultural porque no concibe otra forma simbólica del mundo. Es el dilema que plantea Gargallo y que plantean muchos feminismos contemporáneos que buscan crear esferas separatistas para evitar caer en la lógica de acción patriarcal. Mientras que Cárdenas y Ferrer, como hiciera Enriqueta Ochoa, nutren sus poemas en lo que supongo será una cierta independencia del habitus y presiones literarias, Pizarnik aspira a ser uno de ellos: Henri Michaux, Samuel Beckett, André Bretón..., a sabiendas de que nunca podrá conseguir su objetivo. La escritura de Pizarnik, en este sentido, transita entre el sentir femenino de su momento —que sigue siendo en muchísimos casos el de nuestro tiempo— pero la enunciación que obedece al orden patriarcal del mundo. Y me atrevo a decir que, en el fondo, lo sabe: pues en 1955 escribe en su diario: "Temor de apoderarse del concepto y destruir el fondo, que es lo que más quiero pues soy yo misma" (5 de julio de 1955, 64). Sin destruir el fondo, sin renovar lo semiótico, sin apropiarse pues, del contenido de las palabras, imposible enunciar desde una subjetividad propia. Ese es el temor de Pizarnik: romper con todo para hacerse un espacio suyo.

El miedo de las escritoras del siglo XX ya no es el que tenían las brujas al ser quemadas por recitar hechizos —poemas— ni el que tenían las monjas que quemaban sus diarios ni el que han tenido tantas y tantas mujeres a lo largo de la historia. El miedo de las poetas hispanoamericanas es el de romper las estructuras de lo simbólico. La escritura femenina en principio se enfrenta a ese miedo —a veces atravesándolo, a veces quedándose a la mitad—. Las subjetividades femeninas, sin embargo, son aquellas que construyen firmas textuales que logran ver más allá de las máscaras del

lenguaje y construir desde la lengua propia, desde el cuerpo propio, las que dialogan con sus ancestras, beben y crean de la leche materna, y se atreven aún a ir un paso adelante, construyendo microrretóricas dispuestas a escuchar la historia propia, la lengua materna, la voz individual y con su enunciación atravesar las puertas.

Una de las preguntas con que inicié esta investigación[115], incluso antes de llegar al protocolo, tenía que ver con la posibilidad de existencia de una poesía que saliera de la lógica patriarcal y se insertara, verdaderamente, en un terreno propio del *decir* de las mujeres. Luego de estudiar a estas autoras puedo decir sin temor a equivocarme que existe y que sin duda la mitad del siglo XX es el momento histórico en el que se vuelve posible. Este logro ocurre en principio gracias a los esfuerzos de las mujeres de todas las épocas previas, y principalmente a las del siglo XIX, que a fuerza a veces de palos, a veces de lágrimas, de poemas quemados en secreto, de editoriales fundadas por y para ellas, quiero decir que a fuerza de un espíritu de lucha y resistencia abrieron paso a la posibilidad de las mujeres no sólo de ser admitidas en el mundo de la educación formal y de la publicación y la edición literaria, sino que pusieron la primera piedra para construir un espacio nuevo donde "Yo" no signifique "lo otro", donde "autora" no signifique "menor", donde las puertas del mundo, poco a poco, vayan siendo abiertas. Y en términos textuales también puedo afirmar que, en efecto, la mujer sigue existiendo

[115] Como es esperable, al terminar la investigación me encuentro con nuevas preguntas y horizontes de lectura. Por ejemplo, considerar un diálogo más profundo con las ideas de Cixous, Irigaray y Kristeva a propósito de las subjetividades diversas que emergen de estos poemas que se sitúan y, a veces contradicen, el lenguaje simbólico instaurando una manera de escribir el cuerpo (Cixous), articulándose desde un espacio presimbólico —la *chora* de Kristeva— y a fin de cuentas establecer una diferencia desde la constitución de un deseo particular (Irigaray). Estas reflexiones requieren de una amplitud y espacio que no puedo ofrecer en esta tesis por ello me remito a señalar estos alcances de lectura en espera de poder realizarlos en otro momento.

en un punto de quiebre: la escritura de autoras como Cárdenas y Ferrer dejan hacen manifiesta la angustia aún vigente por romper la máscara (lo que significa introducir nuevos enunciados desde la otredad con una materialidad y un lenguaje congruentes con una nueva subjetividad; una nueva manera de mirar el mundo) por permitir el gesto, por escuchar el "no" y decir sí, yo entro, esta es mi sintaxis, desde aquí construyo y me construyo. Si algo, con esta investigación encuentro que, si en tantas ocasiones he tenido la puerta abierta, es gracias a todas las que antes de mí la empujaron cuando se les dijo a ellas, las locas de la historia, "no es cierto, no hay ninguna puerta". Por las ventanas de la poesía y los portones de la historia, sus enunciaciones construyen el espacio para que todas las demás podamos avanzar, esperemos que, algún día, sin tener que enfrentarnos a las máscaras que nos han impuesto.

Bibliografía

"About Elizabeth Barrett Browning: Academy Of American Poets". *Poets.org*, 2022, https://poets.org/poet/elizabeth-barrett-browning.

"Alejandra Pizarnik y el feminismo". Reproducción de entrevista de la revista *Sur* en *Izquierda Web*, 25 de septiembre de 2020. https://izquierdaweb.com/alejandra-pizarnik-y-el-feminismo/. Accedido en línea el 8 de agosto de 2022.

Alonso, Dámaso. "Dámaso Alonso, mi maestro (conferencia en Vigo, 10 mayo de 1990)." *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Miguel de Cervantes, 1990.

"El ojo transfuga, Julia Ferrer". *Rescates*. Periódico de Poesía, UNAM. https://periodicodepoesia.unam.mx/texto/el-ojo-transfuga/

"El Periódico de las señoras". Imprenta de León y Ca.., 1986, repositorio.unam.mx/813893

"Mujeres poetas de México: antología poética (1940 – 1965). *Enciclopedia de literatura en México. http://www.elem.mx/obra/datos/219639* Accedido en línea el 7 de febrero de 2024.

19th Century Women's Poetry. Society for The Study of American Women Writers. University of North Carolina, 2022.

Alamillo Rivas, Andrea. *Antología crítica de poetas hispanohablantes publicadas entre 1940 y 2010.* Diciembre de 2016. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Tesis de licenciatura.

Álvarez, Carmen. "Julia Ferrer: la poeta polifacética peruana que desafío su tiempo y vivió auténticamente para no quedar en el olvido". *Red literaria peruana,* 6 de agosto de 2023, https://redlitperu.com/2023/06/08/ferrer-vida/. Accedido en línea el 5 de abril de 2023.

American Psychiatric Association. *DSM-5. Guía para el diagnóstico clínico*. México, Manual Moderno, 2015.

Anderson S, Bonnie y Zinsser, Judith. A History of Their Own: Women in Europe from Prehistory to the Present. Oxford University Press, 1999.

Anne Finch. "The Apology". *The Poems of Anne, Countess of Winchilsea.* Chicago, University of Chicago Press, 1903.

Avendaño Trujillo, Octavio. *Sentir un dictado. Entrevista a Enriqueta Ochoa.* La Jornada Semanal. No. 621, Domingo 28 de enero de 2017.

Baños, Palacios Gema. "Alejandra Pizarnik y la escritura de la herida". *Philobiblion: Revista de Literaturas Hispánicas,* n. 16, 2022. pp. 63 – 80.

Barret Browning, Elizabeth. "To George Sand: A Desire". *Poets.* En: *https*://poets.org/poem/george-sand-desire. s.f. Accedido el 5 de abril de 2023.

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética.* 7.ª ed., Editorial Porrúa, 1995.

Bojórquez, Mario. "Si yo le dijera: Retrato completo de Picasso, de Gertrude Stein". *Círculo de Poesía, Revista Electrónica de Literatura,* 2010.

https://circulodepoesia.com/2010/03/si-yo-le-dijera-retrato-completo-de-picasso-de-gertrude-stein/

Calderón, Alí. "La intención lírica. Notas sobre un archigénero." RECIAL. Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, vol. 11, no. 9, 2020. Dialnet, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7522773

Cárdenas, Laura. "Reflexiones". *Poesía feminista del mundo hispánico (de la edad media hasta la actualidad).* Siglo XXI, 2001.

———. *Perseguido olor a casa*. Oasis, 1986.

———."Reflexiones" y comentario en *Poemas del alma.* https://www.poemas-del-alma.com/laura-cardenas.htm Accedido el 7 de febrero de 2024.

———."Reflexiones" y comentario en *Poetas siglo XXI.* https://poetassigloveintiuno.blogspot.com/2015/02/laura-cardenas-14927-poeta-de-mexico.html. Accedido el 7 de febrero de 2024.

Carson, Anne. *norma jeane baker of troy.* New Directions, 2019.

Castellanos, Rosario. *Poesía no eres tú.* Fondo de Cultura Económica, 1972.

———, "Se habla de Gabriel". *Dossier familias.* Revista de la Universidad de México. Febrero, 2022. En línea: https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/ec804ddf-8d36-440d-bf40-c3e83541f795/se-habla-de-gabriel

———, “Autorretrato”, *Antología poética*, prólogo y nota introductoria de Pablo Mora y Pedro Serrano, Material de Lectura-UNAM, 2009.

———. *Sobre cultura mexicana.* Ediciones de América, Revista antológica. México, 1950.

———. *Mujer que habla latín...*SEP Diana, México, 1979.

Castro-Klarén, Sara, *Latin American Women's Narrative / Narrativa femenina en América Latina: prácticas y perspectivas teóricas = Practices and Theoretical Perspectives.* Madrid: Iberoamericana; Vervuert, 2003.

Carmona, María José. “De Blanca Nieves a Marcela Lagarde: así acaba el cuento”. *Yorokobu*. 22 de enero de 2018, yorokobu.es/cuento-de-la-rivalidad-femenina/

Cavendish, Margaret. “An Apology For Her Poetry”. *Poetry Foundation*. https://www.poetryfoundation.org/poems/55588/an-apology-for-her-poetry

Centro Virtual Cervantes. “Planos de organización textual.” Diccionario de términos clave de ELE, https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/planosorganizaciontextual.htm. Accedido 9 oct. 2025.

Centro Virtual Cervantes. “Macroestructura textual.” Diccionario de términos clave de ELE,https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/macroestructuratextual.htm. Accedido 9 oct. 2025.

Chávez Silverman, Suzanne. "Signos de lo femenino en la poesía de Alejandra Pizarnik". *Por la matria.* 2008. En línea: https://porlamatria.blogspot.com/2008/11/signos-de-lo-femenino-en-la-poesa-de.html

Cixous, Hélène. "*La joven nacida".* La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura. Anthropos, 1995.

Copini, Clementina. *Diccionario de mujeres célebres y mujeres imaginarias*. Tormont, 1999.

Crevoisier, María Luz. "Cecilia Bustamente y Julia Ferrer", *Lima Gris,* 1 de noviembre de 2021, *https*://limagris.com/cecilia-bustamante-y-julia-ferrer/ Accedido en línea 4 de abril de 2023.

Cruikshank, Drew. "Autoship and Anonimity: Women Writers of the Nineteenth Century". *Friends of Dalnavert Museum.* Dalnavert Museum, agosto, 2020.

Cruz, Francisco. "Alejandra Pizarnik: el extravío en el ser". *Cuadernos hispanoamericanos*, num. 520. Ediciones Cultura Hispánica, octubre, 1993. Pp. 106.

Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Júcar Universidad, 1988.

De Souza, Patricia. *Descolonizar el lenguaje.* Santiago de Chile: Los libros de la mujer rota, 2016.

Dickinson, Emily. Carta a T.W. Higginson, julio de 1862. Archivo de Emily Dickinson.

di Giorgio, Marosa. *Rosa mística*. HUM, 2021.

Duby, George y Michelle Perrot. *La historia de las mujeres en Occidente. Tomos 1 – 5.* Taurus, 1990.

Ducrot, Oswald. *El decir y lo dicho*, Edicial, 2001.

Fernández Cordero, Laura. "Queremos emanciparos: anarquismo y mujer en Buenos Aires de fines del XIX." *Revista Izquierdas*, vol. 3, no. 6, 2010, pp. Redalyc, https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=360133446006

Ferrer, Julia. *La olvidada lección de cosas olvidadas*. Solisol, Perú, 1966.

———. *Imágenes porque sí.* Solisol, Perú, 1958.

Gargallo Francesca coordinadora. *Antología del pensamiento feminista nuestroamericano. Tomo I: del anhelo a la emancipación.*

——*Antología del pensamiento feminista nuestroamericano. Tomo II: movimiento de liberación de las mujeres.*

Gary, Franklin. “Charlotte Brontë and George Henry Lewes,” *PMLA* 51, no. 2 (June 1, 1936): 527

Gil, Lozano Claudia Fernanda Dir. *Historia de las mujeres en Latinoamérica*. Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología, Encuentro, s/f.

Gilbert, Sandra y Susan Gubar. *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX.* España: Cátedra, 1984.

Gómez, Renato y Paul Guillén. “Para seguir girando”. *sol negro. poesía & poéticas*. 18 de diciembre de 2006, https://sol-negro.blogspot.com/2006/12/julia-ferrer-gesto-lima-trpode-2004.html. Accedido en línea 10 de enero de 2024.

González Ruiz, Sandra Ivette. “Julia Ferrer, su poesía inagotable”, *Palabra de mujer*, podcast 2 de julio de 2021, https://www.patreon.com/posts/palabra-de-mujer-53223143. Accedido en línea 7 de febrero de 2023.

Granillo Vázquez, Lilia del Carmen. *Escribir como mujer entre hombres, poesía femenina mexicana del siglo XIX*. Junio de 2000. Universidad Nacional Autónoma de México, tesis doctoral.

Greimas, A.J. *Du sens : essais sémiotiques*, París, Seuil, 1979.

——— *Sémantique structurale*, París, Larousse, 1966.

Guardia, Sara Beatriz. *La escritura de la historia de las mujeres en América Latina: el retorno de las diosas*. CEMHAL, 2005.

——— *La escritura femenina en el Perú del siglo XIX.* Centro de Estudios la Mujer en la Historia de América Latina, pp. 17-33, 2012.

Guerra, Lucía. *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista*. Cuarto Propio, 1994.

Han, Byung-Chul. *Vida contemplativa. Elogio de la inactividad*, Madrid, Taurus, 2023.

Hernández Granados, Jesús Alberto. *Los meandros de la voz: la construcción de la máscara en la poesía mexicana reciente*. Tesis para obtener el grado de maestría. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2023.

Hernández, Manuel. "El lenguaje, lalengua y Jacques Lacan", *Lenguajes Dossier, Revista de la Universidad de México,* Julio de 2019.

Infante Vargas, Lucrecia. "De la escritura personal a la redacción de revistas femeninas. Mujeres y cultura escrita en México durante el siglo XIX". *Relaciones estudios de historia y sociedad*, vol. 29, n. 113, invierno 2007, pp. 69 – 105.

Infante Vargas, Lucrecia. "Del 'diario' personal al *Diario de México*: Escritura femenina y medios impresos durante la primera mitad del siglo XIX en México". *La escritura de la historia de las mujeres en América Latina: el retorno de las diosas*. Comp. Sara Beatriz Guardia. CEMHAL, 2005.

Irigaray, Luce. *Speculum of the Other Woman*. Cornell University Press, 1985.

Ingram, Claudia. "Lyric Subversions: The Case of James Merrill." *Pacific Coast Philology,* vol. 53, no. 1, 2018, pp. 43-67. JSTOR, https://www.jstor.org/stable/10.5325/pacicoasphil.53.1.0043

Konuk Blasing, Mutlu. *Lyric Poetry. The Pain and Pleasure of Words.* Princeton y Oxford Press, 2007.

Kristeva, Julia. *Revolution in Poetic Language*. Columbia University Press, 1984.

Lacan, Jacques. *Escritos 1.* Siglo XXI, 2009.

——. *Escritos 2.* Siglo XXI, 2009.

Lagarda López Czarina y Rosa María Burrola Encinas. "Estrategias de autorrepresentación en *Diarios* de Alejandra Pizarnik". *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias.* No. 16, 2016. pp. 157 – 173.

Lergo Martín, Inmaculada. "Literatura en el Perú del siglo XIX". Revista Internacional de Culturas y Literaturas. Universidad de Sevilla, octubre 2011.

Lida, Miranda. "Ciencia y diplomacia cultural. Becas y becarios internacionales de la Asociación Argentina para el Progreso de las Ciencias desde la década de 1930 hasta la Segunda Guerra Mundial." *EIAL - Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol. 35, n.º 2, 2024.

Lispector, Clarice. La hora de la estrella. Siruela, 2014.

Major, Anna Elizabeth. "La mujer compleja y completa: poetas mexicanas de los años ochenta y noventa". Tesis de Master of Arts. Universidad de Georgia, 2002. Digital https://getd.libs.uga.edu/pdfs/major_anna_e_200205_ma.pdf. Accedido en línea el 21 de marzo de 2023.

Martínez Pérsico, Marisa. "Escepticismo y escatología en la poesía circular de Blanca Varela". *Revista Electrónica de Estudios Filológicos.* Número 19, Julio 2010.

Marone, Andrea. "Piña Cristina (editora). *En la trastienda del lenguaje: Nueve miradas de la escritura de Alejandra Pizarnik*". *Cuadernos del CILHA*, n. 24, 2016, pp 72 – 77.

Méndez de Cuenca, Laura. *El hogar mexicano: nociones de economía doméstica para uso de las alumnas de instrucción primaria / Educación, feminismo y crónicas de viaje.* XXI Editores; Servicios Educativos Integrados al Estado de México; El Colegio Mexiquense, 2011.

Meschonnic, Henri. *Henri Meschonnic: el ritmo del poema en la vida y el pensamiento*. Conversación con Serge Martin, Lobo Suelto, 2020, en línea https://lobosuelto.com/henri-meschonnic-el-ritmo-del-poema-en-la-vida-y-el-pensamiento-i-conversacion-con-serge-martin/

Mock, Keren. « Freud et la langue maternelle : une définition par le négatif », *Cliniques méditerranéennes*, vol. 101, no. 1, 2020, pp. 127-138.

Morales Piza, Nashely. *Poética de Híkuri de José Vicente Anaya*. Tesis para obtener el grado de maestría. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2019.

Morant, Deusa Isabel. Historia de las mujeres en España y América Latina. Cátedra, 2005.

Negroni, María. *El testigo lúcido*. Entropía, 2017.

Nahui-Olin. *Óptica cerebral.* Ediciones México Moderno, 1922.

Olivares, Myriam. *Seminario: Historia del feminismo en México*. 10 de mayo 2022, Librería U-tópicas

Osorio de Ita, Gustavo. *Voces del XIX. Estrategias de enunciación en el Romanticismo y el Modernismo hispanoamericanos.* Puebla, Ediciones del Lirio, 2022.

Ostriker, Alicia Suskin. *Stealing the Language. The Emergence of Women's Poetry in América*. Beacon Press, 1986.

Otta, Tilsa. "Julia", columna de opinión republicada en *Tilsa Otta. https://www.tilsaotta.com/poesia-columnas.html.* Accedido en línea 3 de enero de 2024.

Palma Castro, Alejandro. "Doña María Dolores López, *Vecina* of Tehuacán" or the Case of a Too-Soon Forgotten Ninetheenth-Century Mexican Woman Writer". *The Palgrave Handbook of Transnational Women's Writing in the Long Nineteenth Century*. Palgrave Macmillan, 2024, pp. 483 – 499.

Pathou-Mathis, Marylene. *El hombre prehistórico es también una mujer*. Lumen, 2021.

Peart, Alejandra. "Laura Cárdenas" en *Mujeres Poetas de México (1940 – 1965)*, 16 de junio de 2006, https://mujerespoetasdemexico.blogspot.com/search/label/laura%20c%C3%A1rdenas, Accedido en línea el 19 de marzo de 2023.

Perrot, Michelle. *Mi historia de las mujeres.* Fondo de Cultura Económica, 2009.

Pfeiffer, Erna. "Miniboom de la crítica literaria feminista". *Iberoamericana (2001-)*, vol. 5, no. 17, 2005, pp. 183 – 190. JSTOR, www.jstor.org/stable/41675686. Accedido el 25 de noviembre de 2020.

Piña, Cristina y Patricia Venti. *Alejandra Pizarnik. Biografía de un mito.* Lumen, 2021.

Pizarnik, Alejandra. “Extracción de la piedra de la locura” en *Poesía completa*. Lumen, 2013.

———. *Diarios.* Lumen, 2013.

Pound, Ezra. “Hugh Selwyn Mauberly, Part 1”. *Poetry Foundation.* En línea: https://www.poetryfoundation.org/poems/44915/hugh-selwyn-mauberley-part-i

Puche Navarro, Rebeca. “Lacan: lenguaje e inconsciente”. *Revista Latinoamericana de Psicología, vol. 3. num. 2, 1971, pp. 167-181.* https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/9e5e11e1-1986-4bb4-8771-fc85a5f9fded/el-lenguaje-lalengua-y-jacques-lacan

Ramírez Olivares, Alicia V. “La maternidad en Gabriela Mistral y Rosario Castellanos”. *Revista Graffylia*, Facultad de Filosofía y Letras. 3. Páginas 82 – 87.

Rangel, Arody. “Alejandra Pizarnik. Suicida anarquista coronada”. *Gaceta 22. https://gacetaamigos.canal22.org.mx/gaceta22_147/con-ciencia-alejandra-pizarnik.html Accedido en línea el 11 de febrero de 2024.*

Reisz de Rivarola, Susana. *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*. Lleida: Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 1996.

———. “Nuevas calas en la enunciación poética”. *Revista de literatura hispánica*. Octubre 2007: 97-116.

Roco, Federica. *Errancia y nomadismo en la vida-obra de Alejandra Pizarnik*. Universitá Degli Studi di Udine. S.f.

Rodríguez-Rendo, M. Carmen. “Trauma y repetición: la quiebra psíquica”. *Notas de salud mental*, 2013, vol. XI, n.47: 87 - 106.

Romero Chumacero, Leticia. “La escritura de mujeres del siglo XIX: de la invisibilidad a la posibilidad”. *Número extraordinario.* Universidad Autónoma de la Ciudad de México – Cuatepec. Revista de Comunicación de la SEECI, Diciembre 2014, pp. 128 – 133.

———. “Saberse escritora. Apuntes a propósito de un epistolario de Laura Méndez de Cuenca (1893 – 1899)”, *Escritoras del Siglo XIX en América Latina*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México – Cuatepec. pp. 213 – 222.

Russ, Joanna. *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*. Dos Bigotes, 2018.

Skledar-Matijević, Ana. “La tradición de la voz literaria (poética) femenina hispanoamericana: un hilo ininterrumpido”. Hieronymus, I, 2007, pp.119 - 132.

Stein, Gertrude. *Geography and Plays*. The Four Seas Company, 1922.

——. *There is no no. 411. Gertrude Stein’s Complete Writings*. pynch, 2017.

Stone, Merlin. *Cuando Dios era mujer*. Kairós, 2021.

“Style.” *Merriam-Webster.com Dictionary, Merriam-Webster,* https://www.merriam-webster.com/dictionary/style. Accessed 8 Oct. 2025.

Sutherland, Gillian. “Women Writers and the Nineteenth-Century Marketplace.” *The Cambridge Quarterly*, vol. 39, no. 1, 2010, pp. 95–101. JSTOR, http://www.jstor.org/stable/43492501. Accessed 2 Jun. 2022.

Temoche, Tania. “Julia Ferrer, la mujer indomable”. *Ojo con el horizonte*. Columna publicada en *La Mula*, periódico digital, 25 de marzo de 2014, https://ojoconelhorizonte.lamula.pe/2014/03/25/julia-ferrer-la-mujer-indomable/taniatemoche/

Thénon, Susana. *Ova completa.* Editorial Sudamericana, 1987.

Tristán, Flora. *Peregrinaciones de una paria.* UNMSM, Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán, 2003.

Valcárcel, Rosina. “Aproximaciones a la poesía de Lola Thorne y Julia Ferrer (I)”. *Ciudad Letrada*, num. 6, 1 de abril de 2001, pp. 1-2, https://cedoc.sisbib.unmsm.edu.pe/public/pdf/medio_siglo_poesia/1.72.4.pdf. Accedido en línea el 11 de noviembre de 2023.

———. “Aproximaciones a la poesía de Lola Thorne y Julia Ferrer (II)”. *Ciudad Letrada,* num. 7, 1 de mayo de 2001, pp. 6, 7 y 10. https://cedoc.sisbib.unmsm.edu.pe/public/pdf/medio_siglo_poesia/1.72.5.pdf. Accedido en línea el 11 de noviembre de 2023.

Van Dijk, T. A. (1978). La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario. Barcelona: Paidós, 1983.

Varela, Blanca. *El suplicio comienza con la luz*. *Poesía reunida 1949 – 2000.* UNAM, 2013.

Venti, Patricia. *La escritura invisible. El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik.* Anthropos, 2008.

———. "Alejandra Pizarnik en el contexto argentino". *Academia.* https://www.academia.edu/7112493/ALEJANDRA_PIZARNIK_EN_EL_CONTEXTO_ARGENTINO. Accedido en línea el 5 de febrero de 2024.

Vital, Alberto, Alexandra Saavedra Galindo y César Gómez Cañedo, "Guía para el análisis de un texto literario conforme a la pragmática de la comunicación literaria". *Manual de pragmática de la comunicación literaria.* UNAM, 2014, pp. 279-328.

Woolf, Virginia. *Un cuarto propio*. México: Colofón.

Wordsworth, Dorothy. "Floating Island". *Poetry Foundation*, s.f., 2022, https://www.poetryfoundation.org/poems/51925/floating-island

Yamuni, Vera. *La mujer en el pensamiento filosófico y literario*. Anuario de letras, vol. VI. UNAM. 1966-1967

Yvancos Pozuelo, José María. "¿Enunciación lírica?". *Diálogos hispánicos*, no. 21, 1998, pp. 41 – 76.