

“Con fuerza me clavo”. Las palabras de las mujeres en América Latina

Teresa VILA
Università di Padova

Lo que fascina del acercarse a la literatura latinoamericana a través de la antología *Casa en la que nunca he sido extraña. Las poetisas hispanoamericanas: identidades, feminismos, poéticas (Siglos XIX-XXI)* (Rodríguez Gutiérrez ed., 2017, Bern: Peter Lang) es la impresión de estar delante de un cuadro –sin duda complejo y exuberante– pero del lado escondido de la tela. Se recorren siglos de historia y países lejanos, recomponiendo una idea de literatura dinámica y variada, desde Chile hasta Cuba, México, la Patagonia, sin nunca cruzar el rastro de un *hombre*. Los veintitrés ensayos que componen las tres secciones de la miscelánea –*Identidades*, que investiga el contexto socio-cultural que rodea la obra de las poetisas, *Feminismos*, que describe sus arrebatos reivindicativos, *Poéticas*, que se propone una reflexión más propiamente estética–, seguidos por los escritos de *Textos literarios* y *Poemas*, se presentan tan variados en enfoque y contenido que resulta imposible describirlos exhaustivamente en estas pocas páginas. Representan *otra* literatura latinoamericana que, desde sor Juana de la Cruz, no ha parado de producir versos, constituyendo un canon completamente diferente que, al parecer, por un incomprensible descuido de la crítica, todavía resulta virgen (o con muchos recovecos por explorar). Un canon que, como Cesárea Tinajero, el escurridizo fantasma de la poesía que imanta los pasos de los ‘detectives salvajes’ bolañanos, según las palabras de la editora Milena Rodríguez, representaría “un símbolo de las mujeres de la vanguardia latinoamericana: inexistente y olvidad[o]” (p. 140). El recorrido a través de los textos descubre las diferentes estrategias actuadas en distintas épocas por las poetisas con el intento de quebrar, con la necesaria fuerza, las limitaciones del ámbito literario, concebido tradicionalmente como únicamente masculino. Son tácticas “identitarias para afirmar la diferencia y la legitimidad de poéticas discrepantes que se desvían de las tendencias dominantes” y que, en proyectos poéticos tan lejanos en el espacio y en el tiempo, revelan “una secreta unidad en la lucha de las mujeres en el campo de la poesía y de la creación en general” (Russotto: 185).

La sección “Identidades” investiga las construcciones conceptuales e ideológicas que constituyen la base teórica de las recién nacidas naciones latinoamericanas y, a la vez, las diferentes construcciones identitarias de las personas que materialmente la pueblan. En el siglo XIX, las suertes de las nuevas cantoras de la conciencia americana se entremezclan con las de las guerras de independencia o de la lucha antiesclavista (con todas sus contradicciones), como sugiere Luisa Campuzano en “Nación y representación en las poetisas cubanas del siglo XIX”. En su artículo, Campuzano analiza

las formas de inclusión en el debate público de la férvida tertulia intelectual que acompaña Gertrudis Gómez de Avellaneda y su revista *Álbum cubano de lo bueno y de lo bello* (1859), “pensada y dirigida de una mujer para las mujeres” (p. 8). En “Tula, la amazona de la poesía romántica”, Brígida M. Pastor se focaliza únicamente –y es interesante constatar cómo y cuánto y desde qué perspectiva se decida relatar de la vida de un autor– en la rebeldía feminista de Avellaneda que, en sus poemas aparentemente tradicionalistas y cristológicos, crea nuevas jerarquías entre lo femenino y lo masculino. Variando el tópico de las siete palabras pronunciadas por Jesús en su crucifixión, Avellaneda le da la voz a María, otorgando una inédita *autoría* a la mujer-madre: “¡Oh, Padre divino! ¿Por qué me abandonas?/La voz expirante pronuncia despacio:/se queja doliente devora el espacio.../¡Y está ahí la Madre al pie de la Cruz!” (p. 27).

Con el avance del siglo XIX las poetisas irrumpen en el ámbito de la creación poética transgrediendo, de un lado, el rol de ángel del hogar y exacerbando, del otro, el estereotipo de la *femme fatale*, personificando ahora los deseos eróticos de los cuales antes sus cuerpos habían sido objeto. Estos últimos, por lo contrario, son evocados como obstáculos materiales e ineludibles, en oposición a las falsas abstracciones modernistas de la poesía masculina: “Frente a la Venus clásica de Milo/Sueño una estatua de mujer muy fea/Oponiendo al desnudo de la dea/Luz de virtudes y montañas de hilos!” (García Gutiérrez: 39). A finales del siglo XIX Delmira Agustini mancha la perfección de la diosa griega con sangre y lágrimas que representan la mortalidad y la imperfección de la mujer. La poetisa opone, como subraya Rosa García Gutiérrez, a la Venus de Milo cantada por Rubén Darío la figura de Psique, que *sí* consigue consumir su amor con Eros, en un abrazo más que canoviano. Un metáfora fundacional consciente, según la estudiosa, una “vindicación de Psique como un acto de autoidentificación” (p. 40) por parte de la inconformista poetisa uruguaya que, en 1914, a los veintiochos años, será matada por su ex-marido.

Entrado el siglo XX, las estudiosas Olga Muñoz Carrasco, María Cecilia Graña, Andrea Gremels y Naín Nómez miden la proximidad de las poetisas latinoamericanas con los dolorosos acontecimientos políticos de su contemporaneidad. Las posiciones expresadas por sus obras nacen de sus vivencias y son profundamente personales, como en el caso de Nivaria Tejera, que experimenta en su piel el dolor del exilio (cfr. el ensayo de Andrea Gremels, “Sueños y desencuentros con la Revolución cubana”). María Cecilia Graña investiga la nostálgica y conservadora disidencia de *Últimos días de una casa*, de Dulce María Loynaz, relacionando todos sus recursos estéticos –entre ellos la prosopopeya y el uso de una “épica mínima”, de los acontecimientos– con el impacto de la Revolución y el intento de abrir fisuras en su monolítico presente entremezclándolo con el pasado del refugio personal y el tiempo sin coordenadas del mito.

La contribución de Naín Nómez, “Poesía de mujeres en Chile”, deteniéndose en la respuesta poética femenina a la dictadura chilena, especialmente en los casos de Elvira Hernández y Eugenia Brito, y evocando sus palabras de rebelión inflexible, constituye un enlace perfecto hacia la segunda sección, *Feminismos*.

Aquí, la escritura de las mujeres lucha para liberarse de una condición que se descubre subalterna en países ya de por sí dramáticamente marginales (“Este verano se repleta de espaldas tostadas en el/ Mediterráneo./El color del mar es tan verde como mi lírica/verde de bella subdesarrollada”, Carmen Ollé). Los poemas planifican así, en la ingeniosidad del verso, nuevas transgresoras formas de “acosar la realidad” (Blanca Varela, en Salazar: 233). Ya en el siglo XIX, Mercedes Matamoros personifica a la poetisa griega Safo para expresar de forma “franca y directa” (Salgado: 110) su amor hacia un hombre sensiblemente más joven que ella. En México, Laura Méndez de Cuenca retrata, en su poema “Cuarto menguante”, la vida opresiva de la pareja burguesa que, aburrida, “bosteza” y “suspira”. En Argentina, en el comienzo del siglo XX, se estiran las barreras del contenido hasta estirar aquellas de la forma, como sugiere Tania Pleitez Vela analizando los poemas de Alfonsina Storni. Aunque según los vanguardistas las mujeres “poco tenían que ver con la ruptura” (Yudice, en Pleitez Vela: 140), porque si lo masculino era velocidad y máquinas, lo femenino era inercia y estancamiento, los poemas “Llegada” o “Símbolo” de Storni encarnan a la perfección la nueva metrópoli de Buenos Aires –que es un hombre, porque funciona *mal* (Rodríguez, en Pleitez Vela: 141). En Chile, la voz de la mujer marca rupturas violentas a través de su cuerpo –o “cuerpas”, en palabras de Zondek–, forzando el lenguaje común y desenmascarándolo como subrepticamente “patriarcal y machista” (Nómez: 91). Verónika Zondek, por ejemplo, llega a rasguñar los versos con palabras únicas, contundentes, en mayúscula, dándole inédita importancia al aspecto visual del poema: “CON FUERZA ME CLAVO/y de la tierra no//NO/ME/MUEVES” (Pérez López: 153). En “La Escritura de l@s cuerp@s”, María Ángeles Pérez López indaga como la poetisa chilena describe –y descubre– el cuerpo cosificado de la mujer para de-construir el discurso mayoritario.

Los detalles materiales del homenajado, vendido, fotografiado, robado cuerpo femenino, tan puntuales e íntimos que resultan repulsivos, unen, en analogías subrayadas por Dunia Gras, a las dos escritoras peruanas Carmen Ollé y Gabriela Wiener. La violencia y el erotismo que, siguiendo los poemas de otra peruana, Blanca Varela, van “de la noche hacia la noche honda”, incorporándose a una cotidiana “poesía de lo trivial” (Gras: 164), no permiten al lector domesticar rápidamente sus imágenes –aparentemente tan cercanas– en formas-femeninas conocidas, sino lo obligan a detenerse y a re-inventar una efectiva, difícil, antagónica *mujer*. Y si Carmen Ollé sigue preguntándose, despertándose a los treinta años en Lima, si hay que “ser o no ser/gorda/pequeña/imberbe/velluda/transparente/raquíca/potona/ojerosa” (p. 164) jugando con los versos de Hamlet, Marga Russotto, en “Trabajo, humor, vejez”, identifica propiamente en la profunda ironía de la escritura femenina lo que la salvará de sus tragedias prosaicas. Con extrema lucidez interpretativa, la autora reconoce el trabajo, la vejez y el humor como piezas perfectas del jaque mate al estereotipado imaginario femenino que, en la obra de la poetisa costarricense Carmen Naranjo, relucen como una “estrategia de legitimación de la experiencia femenina” (Russotto: 185): “La definición más perfecta de congoja/es qué diablos me pongo/para cada ocasión. [...] //Ya no importa lo que disimula/edades y flaccideces” (p. 191).

La tercera sección, *Poéticas*, se propone alejarse de los discursos teóricos y vindicativos para entrar en el vivo del lenguaje, el estilo, los juegos retóricos que, de hecho, en la materialidad de la palabra, conforman la escritura de las mujeres. Jenny Haase analiza en sus simbologías semánticas y hasta fónicas algunos poemas de la uruguaya Juana de Ibarbourou; María Lucía Puppo se detiene en la permanencia de la ninfa rubendariana –un verdadero *Pathosformel*, según Aby Warburg– en los poemas de la chilena Gabriela Mistral; Milena Rodríguez Gutiérrez estudia el uso del *topos* de la isla y del motivo de la oscuridad (y de la penumbra) en la poesía cubana de la segunda mitad del siglo XIX. En “*El libro de barro* de Blanca Varela”, Ina Salzar analiza la inédita elección de la prosa por parte de la poetisa peruana, después de una entera trayectoria dedicada al magisterio del verso. Ahora, su escritura poética, captación de “los tiempos modernos, nada felices” (p. 233), en palabras de la misma autora, amenazaba con convertirse, si persistida, en la hueca retórica de sí misma. El cambio formal, de un lado, le otorga a su pensamiento una estructura en constante gestación, menos cerrada de la del verso, y del otro, coincide con una atenuación, en los contenidos, del extremismo y de la radicalidad de sus poemarios precedentes. *El libro de barro* abandona así las reglas de la versificación, recreando un ritmo a través de oposiciones semánticas (fijo/cambiante, sólido/deleznable, alto/bajo, línea/círculo) y fónicas (con fricativas alternadas a oclusiva). Un recurso a las antítesis que resuena con admirable condensación también en Alicia Genovese, analizada por Alicia Salomone. En *La contingencia*, poemario de 2015, se lee: “Sí y no,/lo dado y lo negado.//[...] En el adormecimiento/una tosquedad/donde nada destaca,/semilla del no.//Alguien llama/tu nombre/se empequeñece/y bebe,/semilla del sí” (p. 258). La intensa labor de la poetisa para recuperar un equilibrio tras la grave pérdida afectiva del padre y del hermano, a medio camino entre el sentimiento de muerte y la pulsión vital, alcanza en pocos versos una síntesis perfecta y cruel.

Una mención aparte merece el extenso ensayo “Juana Borrero. Convivencia y transvivencia” de Ottmar Ette, que se propone dar una nueva lectura a la obra de la precoz pintora y poetisa Juana Borrero, infelizmente fallecida a los 18 años de edad. Según el autor la aplicación indiscriminada de la etiqueta de *enfant prodige* sería, citando a Roland Barthes, una tentativa burguesa de transformar en inofensiva –porque ‘espontánea’, ‘irresponsable’, ‘genial’– una actividad que transciende las normas de la sociedad mercantil. La misma Juana será insistentemente llamada por sus asombrados admiradores “niña”, término que aniquila el inquietante poder y la peligrosidad de sus marcadas habilidades. De hecho, la poetisa pasará su joven vida intentado emanciparse de las restricciones impuestas a su género. El cuadro *Las niñas* (1895), de título elocuente, en apariencia un conjunto de armónica placidez, si comparado con la alegría del posterior *Los pilluelos* (1986), se transforma en una melancólica denuncia de la exagerada disciplina a la que eran sometidas “las infantas”. Atrapada en la cama, la autora busca una vida intensa por lo menos a través de la escritura y de la correspondencia con su amado Carlos Pío Uhrbach. Una trans-vivencia, como la define Ette, en su “excesiva, casi absoluta exigencia de vincular directa e inexorablemente la literatura y la vida” (p.

283) en un constante juego de amor y muerte sustanciado dramáticamente por la enfermedad.

Las secciones *Textos Literarios* y *Poemas* cierran una miscelánea intensa que se propone la difícil tarea de dar cuenta de hechos poéticos tan distantes entre sí –en el espacio, el tiempo y los contenidos–, tratando, de un lado, de no mostrarse como un conjunto heterogéneo, y, del otro, de no dar al lector la impresión de estar entrando y saliendo de un *pamphlet* de reivindicaciones de género. Los textos del anexo final parecen resolver las tensiones que atraviesan el libro, con poemas crueles, urgentes, que no tienen que demostrar ningún tipo de afiliación: “En esta libreta/se apuntan las cosas,/las cosas peores que se hacen,/las diarias obligaciones:/limpiar la caja de la gata,/oír el chillido de la gata/En esta libreta apuntaré lo que pasa/en esta cosa que soy” (Magali Alabau: 330).