

ROMANICA
SILESIANA



Nº 1 (15)

Cuerpo y corporeidad
en la poesía

2019



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU ŚLĄSKIEGO

*R*OMANICA
*S*ILESIANA



Nº 1 (15)

Cuerpo y corporeidad
en la poesía

2019

ROMANICA
SILESIANA



NO 1 (15)

Cuerpo y corporeidad
en la poesía

2019

Coordinación
EWA ŚMIŁEK



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu śląskiego
KATOWICE 2019

Redaktor naczelny / Redactor jefe

ANDRZEJ RABSZTYN

Recenzenci / Evaluadores

MARINO A. BALDUCCI (Carla Rossi Academy-International Institute of Italian Studies (CRA-INITS), Monsummano Terme – Pistoia), ETIENNE BEAULIEU (Cégep de Drummondville, Québec), AFEF BENESSAIEH (Télé-université du Québec), MARIE-ANDRÉE BERGERON (Université Laval, Québec), ANNA BRANACH-KALLAS (Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń), LAURA CEIA (California State University, Long Beach), JUAN R. COCA (Universidad de Valladolid), LAURENT DEMOULIN (Université de Liège), ADRIANA SARA JASTRZĘBSKA (Akademia Technologiczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej), AGNIESZKA KŁOSIŃSKA-NACHIN (Uniwersytet Łódzki), EWA KOBYLECKA-PIWOŃSKA (Uniwersytet Łódzki), MARCIN KUREK (Uniwersytet Wrocławski), DANIEL S. LARANGÉ (Åbo Akademi de Turku), PABLO LÓPEZ CARBALLO (Universidad Complutense, Madrid), CHANTAL MAILLÉ (Concordia University, Montréal), JACQUES MARX (Université Libre de Bruxelles), ISABELLE MOREELS (Universidad de Extremadura, Cáceres), PHILIPPE MOTTET (Cégep François-Xavier-Garneau, Québec), EWA NAWROCKA (Uniwersytet Jagielloński, Kraków), APARNA NAYAK (California State University, Long Beach), MAJA PAWŁOWSKA (Uniwersytet Wrocławski), NINA PLUTA-PODLESZAŃSKA (Uniwersytet Pedagogiczny, Kraków), VANJA POLIC (Sveučilište u Zagrebu), AMAN ROSALES RODRÍGUEZ (Uniwersytet Łódzki), (DELPHINE RUMEAU (Université de Toulouse II – Le Mirail), PIOTR SADKOWSKI (Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń), TOMASZ SIKORA (Uniwersytet Pedagogiczny, Kraków), JOANNA SZYMANOWSKA (Uniwersytet Warszawski), EWELINA SZYMONIAK (Uniwersytet Śląski, Katowice), JUDYTA WACHOWSKA (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań), JOSEP ANTONI YSERN LAGARDA (Universidad Nacional de Educación a Distancia), JUSTYNA ZIARKOWSKA (Uniwersytet Wrocławski)

Komitet Redakcyjny / Comité Editorial

MARIE-ANDRÉE BEAUDET (Université Laval), JOSÉ LUIS BERNAL SALGADO (Universidad de Extremadura), TUA BLESA (Universidad de Zaragoza), PHILIPPE BONOLAS (Universidade Católica Portuguesa), MANUEL BRONCANO (Universidad de León), JEAN-FRANÇOIS DURAND (Université Paul-Valéry-Montpellier III), BRAD EPPS (University of Cambridge), MARIA JESUS GARCIA GARROSA (Universidad de Valladolid), PASQUALE GUARAGNELLA (Università degli Studi di Bari), LOUIS JOLICOEUR (Université Laval), MAGDALENA NOWOTNA (Institut National des Langues et Civilisations Orientales, Paris), EDUARDO ENRIQUE PARRILLA SOTOMAYOR (Tecnológico de Monterrey), AGNÈS SPIQUEL (Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis), MAGDALENA WANDZIOCH (Uniwersytet Śląski, Katowice), KRYSZYNA WOJTYNEK-MUSIK (Uniwersytet Śląski, Katowice)

Publikacja jest dostępna w wersji internetowej

La publicación está disponible en línea

Central and Eastern European Online Library

www.cceol.com

Índice

Nota de la editora (EWA ŚMILEK)	9
---	---

Diversidad corporal: cuerpo deseado y cuerpo deseoso

MARÍA JESÚS FARIÑA BUSTO

Hablando de sexo y de placer. Palabra de poetas latinoamericanas	17
--	----

AGNIESZKA FLISEK

Representaciones y consumo del cuerpo femenino negro en la poesía negrista antillana	33
--	----

Corporalidad significativa: cuerpo e identidad

VICENTE LUIS MORA

El cuerpo reflejado. Los cuerpos dobles y los dobles corporales en la poesía española actual	51
--	----

ALEKSANDRA NOCOŃ

Livre sanctifié ou pulpe écorchée ? Le corps dans la poésie d'Umar Timol	65
--	----

Cuerpo creador: deseo amoroso y creación literaria

MARIO MARTÍN GIJÓN

Las metamorfosis de Eros. Poéticas del cuerpo enamorado en Rafael-José Díaz, Ada Salas y Eduardo Moga	79
---	----

MARINA LÓPEZ MARTÍNEZ	
Cuerpos poéticos de un océano a otro: Cristina Peri Rossi, Ana Rossetti (hispanas); Denise Desautels y Louise Dupré (quebequesas)	90
EWA ŚMILEK	
<i>Amoscritura</i> : «cuerpos atrabesados». Somatología poética de Mario Martín Gijón	100

Dualidad del cuerpo: materia y espíritu

MARÍA EMA LLORENTE	
«Por la carne también se llega al cielo». Cuerpo, éxtasis y paraíso en la poesía mexicana erótico-amorosa contemporánea	117
MALGORZATA ORTIZ RAMOS	
Entre el cuerpo y el espíritu en la poesía de Piedra y Cielo	130
VIRGINIE GIULIANA	
«¡Eternidad, dulce niña!»: un acercamiento a la corporeidad de la «niña muerta» en <i>Historias</i> de Juan Ramón Jiménez	144

Cuerpo en la traducción literaria

ALEKSANDRA JACKIEWICZ	
Transmitir la corporeidad poética en el proceso de traducción. Anna Świrszczyńska traducida al español	161

Contents

Preface (EWA ŚMILEK)	9
--------------------------------	---

Corporeal diversity: the body as a desired and desiring object

MARÍA JESÚS FARIÑA BUSTO Speaking of sex and pleasure. Words of Latin American women poets	17
AGNIESZKA FLISEK Representations and consumption of the black female body in the <i>negrista</i> Antillean poetry	33

Corporeality and its meaningfulness: the body and the identity

VICENTE LUIS MORA The reflected body. The double bodies and the corporeal <i>Doppelgänger</i> in Spanish contemporary poetry	51
ALEKSANDRA NOCOŃ Sacred book or skinned pulp? The body in Umar Timol's poetry	65

The body as a creator: romantic desire and literary creativity

MARIO MARTÍN GIJÓN Eros' metamorphosis. The body-in-love poetics in Rafael-José Díaz, Ada Salas, and Eduardo Moga	79
--	----

MARINA LÓPEZ MARTÍNEZ	
Poetic bodies from one ocean to another: Cristina Peri Rossi, Ana Rossetti (Hispanic); Denise Desautels and Louise Dupré (Quebecer)	90
EWA ŚMILEK	
<i>Lovriting</i> : “[cro/ki]ssed bodies”. Poetic somatology of Mario Martín Gijón	100

Corporeal dualism: matter and spirit

MARÍA EMA LLORENTE	
“The flesh also leads to heaven”. The body, ecstasy and paradise in erotic-love contemporary Mexican poetry	117
MALGORZATA ORTIZ RAMOS	
Between the body and the spirit in the poesy of “Piedra y Cielo”	130
VIRGINIE GIULIANA	
“¡Eternidad, dulce niña!”: an approach of the dead child’s corporeality in <i>Historias</i> of Juan Ramón Jiménez	144

The body in literary translation

ALEKSANDRA JACKIEWICZ	
The transmission of poetic corporeality in the translation process. Anna Świrszczyńska translated into Spanish	161



Nota de la editora

*Nunca los cuerpos solos en su soledad,
siempre aislados en la multitud.*

Jenaro Talens, «Límites de la representación»¹

Desde los tiempos más remotos la literatura se materializa a través de los cuerpos. Los tópicos del cuerpo y de la corporeidad se vinculan estrechamente también con la lírica.

En la Antigüedad, al describir el cuerpo, tanto femenino como masculino, los poetas alababan sus proporciones ideales y su belleza. De esta manera, la poesía de los griegos y de los romanos aportó a la cultura occidental el culto al cuerpo. La lírica amorosa, la de antes y la actual, muestra la belleza del cuerpo –en el enfoque fragmentario y en el global–, que se convierte en objeto de suspiros. En cambio, la lírica erótica da un paso más y aprovecha la fisonomía del hombre para transgredir los temas tabús que atañen a la sexualidad, a la intimidad, al deseo o al goce carnal. En este contexto, el cuerpo es concebido como elemento material, real, sensual, lujurioso, lascivo, se lo admira y se le rinde homenaje.

La concepción platónica del cuerpo, en la cual este se veía como cárcel para el alma, ha atenuado su papel. El cuerpo empezó a ser considerado subalterno al espíritu (al alma, en sentido religioso). Tal consideración echó los cimientos para la aparición de la poesía mística y espiritual, en la que el cuerpo era ideado como un calabozo terrestre, una etapa pasajera y efímera en la aspiración a la unión del alma con Dios. La filosofía llegó a confirmar ese papel secundario y mezquino del cuerpo, lo cual se manifiesta ante todo en la teoría del dualismo mente/cuerpo de René Descartes, quien distingue entre *res extensa* y *res cogitans*.

La tendencia a subrayar lo físico y lo material del cuerpo humano estaba relacionada desde hace siglos con los tópicos de la fugacidad, de la precariedad

¹ En Jenaro TALENS: *Cantos Rodados (Antología poética, 1960–2001)*. Ed. José Carlos FERNÁNDEZ SERRATO. Madrid: Cátedra 2002, p. 369.

y de la fragilidad de la corporeidad del hombre. Estos se realizaban en la poesía de varias maneras, entre otras mediante el motivo del paso del tiempo (*tempus fugit*), reflejado a través de la descripción de los cambios del cuerpo humano en las diversas etapas de la vida (mocedad, adolescencia, vejez), o al hablar de las cenizas en las que se convierte el cuerpo tras la muerte (*memento mori*). Aunque la elaboración de esos temas y motivos se distinguía dependiendo de la época literaria, era el cuerpo el que adquiría el papel principal en ellos.

Según Jean-Jacques Courtine, el siglo XX profundizó en la idea de la corporeidad: ha inventado el cuerpo teóricamente y, lo que es más, lo ha liberado². Disciplinas tales como psicología (lenguaje del cuerpo, cuerpo y emociones), psicoanálisis (cuerpo hablante, Yo-piel), fenomenología (cuerpo vivido, cuerpo-cuna del significado) o antropología (condición cultural del cuerpo) han ampliado los horizontes aportando nuevos puntos de vista y conduciendo a crear otra forma de percibir lo corporal y la corporeidad. El cuerpo –su papel, su uso, su funcionalidad, el género y la raza– se ha convertido en el objeto de polémica en muchos campos de investigación. En esos debates han tomado la palabra los máximos representantes de la cultura del siglo XX: Michel Foucault (cuerpo como texto; relación Cuerpo-poder; hipótesis represiva), Erich Fromm (el cuerpo expresa la mente), Marcel Mauss (experiencias sensoriales del cuerpo; técnicas corporales), Gustavo Bueno (el cuerpo es lo más universal que hay) o Gianni Vattimo (el cuerpo es escenario de la libertad).

La gran cantidad de teorías y planteamientos acerca del cuerpo, que surgió en el siglo pasado, influyó asimismo en la percepción y en la representación de la corporeidad en la poesía. En el nivel material el cuerpo se ha convertido en el objeto de observación y de análisis: es ente, mecanismo o utensilio tanto para el ser humano como para toda la sociedad y para el poder. Otro punto de vista lo constituye la estética del cuerpo: este puede ser bello o feo, normal o anormal, sano o enfermo; puede convertirse en el símbolo del amor y placer, o del crimen, de la brutalidad y de la guerra; puede ser idealizado o presentado como algo monstruoso y deformado. De igual modo, el cuerpo constituye una envoltura material para elementos espirituales y abstractos: es indicio del ser, de la humanidad o de la identidad (también la sexual). Tanto en su totalidad como a través de sus fragmentos, el cuerpo se convierte en la materialización de la palabra, del texto y, finalmente, de la literatura. Como escribe María del Carmen Castañeda Hernández, la poesía «se materializa a través de los cuerpos»³. En último lugar,

² Jean-Jacques COURTINE: «Introducción». En: Alain CORBIN, Jean-Jacques COURTINE y Georges VIGARELLO (eds.): *Historia del cuerpo*. Vol. 3: *Las mutaciones de la mirada. Siglo XX*. España: Santillana Ediciones Generales, 2006, p. 21.

³ María del Carmen CASTAÑEDA HERNÁNDEZ: «El cuerpo textualizado, el texto corporizado», 2015. Disponible en: <https://www.escriitores.org/recursos-para-escriitores/colaboraciones/14745-el-cuerpo-textualizado-el-texto-corporizado>. Fecha de la última consulta: 15 de diciembre de 2018.

el cuerpo se convierte en una de las metáforas fundamentales de la metapoésia: se lo entiende como obra o texto. Al describirlo se define o explica en qué consiste la creación literaria.

El presente volumen de *Romanica Silesiana* reúne trabajos de once investigadores que reflexionan sobre la presentación del cuerpo y de la corporeidad en la lírica hispana, francesa y quebequesa. Sus estudios los repartimos en cinco secciones temáticas: sexualidad y deseo, identidad, creación poética, dualismo y traducción literaria.

En la primera sección, titulada *Diversidad corporal: cuerpo deseado y cuerpo deseoso*, se incluyen dos artículos: «Hablando de sexo y de placer. Palabra de poetas latinoamericanas», de María Jesús FARIÑA BUSTO, y «Representaciones y consumo del cuerpo femenino negro en la poesía negrista antillana», de Agnieszka FLISEK. Los dos estudios comparten el tema de la sexualidad y del cuerpo entendido como objeto de deseo erótico. El primero, de María Jesús FARIÑA BUSTO, resume un vasto panorama de la lírica latinoamericana creada por mujeres. La autora pone hincapié, por un lado, en la libertad expresiva de los sujetos femeninos que hablan en los poemas y, por otro, en el carácter feminista de su discurso que expresa la identidad genérica y sexual. En cambio, Agnieszka FLISEK presenta en su estudio la perspectiva masculina hacia el cuerpo. Al analizar la poesía negrista antillana de Nicolás Guillén y de Luis Palés Matos, la autora demuestra que el cuerpo femenino constituye, por una parte, el objeto de deseo sexual, despojado de la razón y de la humanidad, y se convierte, por otra, en el símbolo identitario del territorio-pueblo mulato y de la víctima de la opresión por parte de los blancos.

La identidad constituye el núcleo temático de la siguiente sección del volumen, *Corporalidad significativa: cuerpo e identidad*, la cual la abre el artículo «El cuerpo reflejado. Los cuerpos dobles y los dobles corporales en la poesía española actual» de Vicente Luis MORA. Su autor analiza uno de los motivos recurrentes en la poesía española contemporánea: la dualidad del cuerpo originada por el espejo. No obstante, no se fija en el dualismo tradicional, que se acopla al amor, a la belleza o al narcisismo, sino en el *doppelgänger*, que activa la anagnórisis del cuerpo sujeto que se mira en el espejo. La identidad surge también como uno de los temas implícitos en la poesía del autor mauriciano Umar Timol, objeto de análisis de Aleksandra NOCOÑ. La estudiosa, en su artículo «Livre sanctifié ou pulpe écorchée? Le corps dans la poésie d'Umar Timol», sugiere que en la lírica de este poeta se inscribe la búsqueda de la identidad poética, un intento de autorreflexión y de autodefinición del sujeto mismo.

La sección *Cuerpo creador: deseo amoroso y creación literaria* la conforman tres textos cuyo tema gira en torno al acto poético. Se trata de «Las metamorfosis de Eros. Poéticas del cuerpo enamorado en Rafael-José Díaz, Ada Salas y Eduardo Moga», de Mario MARTÍN GIJÓN, «Cuerpos poéticos de un océano a otro: Cristina Peri Rossi, Ana Rossetti (hispanas); Denise Desautels

y Louise Dupré (quebequesas)», de Marina LÓPEZ MARTÍNEZ, y «*Amoscritura: ‘cuerpos atrabesados’. Somatología poética de Mario Martín Gijón*», de Ewa ŚMILEK. El autor del primer artículo se propone analizar la obra de tres poetas españoles en la que la sexualidad se vincula con la escritura. Así, en la poesía de Rafael-José Díaz el deseo sexual se traspone a la idea de la poética de liminalidad; en la creación de Ada Salas el tema de lo erótico lleva a la formulación de una gramática nueva, y en la lírica de Eduardo Moga la escritura y el sexo se conjugan creando una poesía erótica muy expresiva, hasta pornográfica. El estudio de Marina LÓPEZ MARTÍNEZ, por su parte, se enfoca en el análisis de la lírica de cuatro autoras, dos españolas (Cristina Peri Rossi y Ana Rossetti) y dos quebequesas (Denise Desautels y Louise Dupré). La investigadora insiste en un vínculo intrínseco entre el cuerpo femenino y la escritura. No obstante, en este caso la corporeidad de la mujer se convierte en la materia originaria del acto poético, siendo la mano la metonimia tanto de la creación como del sujeto femenino deseante. El último artículo de esta sección, el de Ewa ŚMILEK, defiende la tesis de que el cuerpo de la mujer amada y el deseo amoroso, presentados en la lírica de Mario Martín Gijón, son fuerzas creativas. La materia somática, evocada a través de la palabra, convierte la poesía del autor extremeño en *amoscritura* que, a su vez, le permite al sujeto autodefinirse.

La distinción tradicional entre materia y espíritu, entre cuerpo y alma o entre sentidos y sensibilidad constituye el enfoque principal de tres artículos comprendidos en la sección de *Romanica Silesiana* titulada *Dualidad del cuerpo: materia y espíritu*; son: «‘Por la carne también se llega al cielo’. Cuerpo, éxtasis y paraíso en la poesía mexicana erótico-amorosa contemporánea», de María EMA LLORENTE, «Entre el cuerpo y el espíritu en la poesía de Piedra y Cielo», de Małgorzata ORTIZ RAMOS, y «‘¡Eternidad, dulce niña!’: un acercamiento a la corporeidad de la ‘niña muerta’ en *Historias* de Juan Ramón Jiménez», de Virginie GIULIANA. El objeto de investigación de María EMA LLORENTE lo constituye la poesía mexicana reunida en tres recopilaciones: *Poesía erótica mexicana, 1889–1980*, de Enrique Jaramillo Levi, *Cupido de lujuria*, de Xorge del Campo, y «Boca que arrastra mi boca. Poesía erótica», monográfico publicado en *Alforja*. En el artículo se insiste en que en la poesía mexicana el acto erótico es presentado como una forma de éxtasis mística que permite alcanzar una dimensión espiritual. Además, tras llevar a cabo el análisis de la concepción del tiempo, se evidencia que el éxtasis amoroso le permite al sujeto suspender el tiempo y trasladarse al estado original, a un paraíso en el que lo material y lo espiritual se funden de manera armónica. Partiendo de las mismas suposiciones, Małgorzata ORTIZ RAMOS investiga la lírica colombiana del grupo poético Piedra y Cielo y demuestra que los siete autores que lo conforman (Jorge Rojas, Carlos Martín, Arturo Camacho Ramírez, Eduardo Carranza, Tomás Vargas Osorio, Gerardo Valencia y Darío Samper) anhelan lograr y expresar en su creación la unión armoniosa entre lo real-humano –la piedra– y lo irreal –el cielo–. Además, la

estudiosa analiza diversos tópicos utilizados en la poesía de estos autores, que atañen al amor, a la vida y a la muerte. El último texto perteneciente a esta sección, el de Virginie GIULIANA, está dedicado al estudio de «la niña muerta», parte del poemario *Historias* de Juan Ramón Jiménez –autor cuya obra *Piedra y Cielo* les sirvió de inspiración a los piedracielistas colombianos–. Si María EMA LLORENTE y Małgorzata ORTIZ RAMOS insisten en sus artículos en que el acto amoroso y la vida humana reflejan un vínculo intrínseco de lo material con lo espiritual, Virginie GIULIANA en el suyo muestra que la muerte induce a su separación. Como señala la autora, en la poesía de Juan Ramón Jiménez el óbito conduce, por un lado, al deterioro y, luego, al desvanecimiento del cuerpo y, por otro, a la liberación del alma.

En la última sección, *Cuerpo en la traducción literaria*, se incluye el artículo «Transmitir la corporeidad poética en el proceso de traducción. Anna Świrszczyńska traducida al español», de Aleksandra JACKIEWICZ. En él se analizan diversas estrategias empleadas por Andrzej Sobol-Jurczykowski, Antonio Castro y Bárbara Gil en el proceso de traducción de tres textos de la poeta polaca Anna Świrszczyńska, cuyo eje central lo constituyen el cuerpo y la corporeidad.

Ewa Śmielek

Diversidad corporal: cuerpo deseado y cuerpo deseoso





MARÍA JESÚS FARIÑA BUSTO

Universidad de Vigo

 0000-0002-9983-8887

Hablando de sexo y de placer Palabra de poetas latinoamericanas

Speaking of sex and pleasure

Words of Latin American women poets

ABSTRACT: This paper highlights the way in which some Latin American women poets from different decades of the twentieth century, and from different countries, approached the territory of desire and pleasure, at times vindicating it by revealing how patriarchal culture denied them their expression, both in life as in literature, at other times, simply and decisively, proclaiming it without any kind of restriction. To this goal, significant examples of poetic approaches, emphases, and different tones are provided throughout the article.

KEY WORDS: Latin American women poets, sex, pleasure, patriarchal culture, vindication

Si la cultura patriarcal, misógina y homófoba, reprimió y silenció, como gestos de desautorización, cualquier decir de los sujetos femeninos, mucho más lo hizo con todas aquellas manifestaciones que tocaban al territorio de los deseos y la sexualidad. Con precedentes significativos, a algunos de los cuales aludiré, será en la segunda mitad del siglo veinte cuando, de modo definitivo, la palabra de las escritoras llegue para quedarse, también para hablar de sexo y de placer. Y esta afirmación, que resultaría válida para muy distintos ámbitos geográficos y lingüísticos, se refiere aquí al espacio literario hispanoamericano y, concretamente, además, al discurso poético. Son muchas, y de diverso tono y diferente proyección, las poetas que abordan esta temática, cada una dentro de su contexto histórico, social y generacional particular, pero coincidiendo todas en la voluntad de dar voz a un universo, el de los deseos, que ni el canon literario ni los roles culturales legitimaron para ellas.

A comienzos de la década de los 1970, la escritora guatemalteca Ana María Rodas (1937) publicaba un poemario que había de convertirse en un referente

de la libertad de expresión de un sujeto femenino en relación con su cuerpo, su sexualidad y su vinculación sentimental con el otro, en su caso varón. La polémica provocada por los *Poemas de la izquierda erótica* (1973), que este era el título de la obra, tenía que ver con su contenido pero además con la perspectiva adoptada por el sujeto poético y con su exposición directa y sin concesiones. Una voz afirmativa y segura de sí misma, lo que no significa libre de contradicción, presentaba su historia de despojamiento de las convenciones y de realización personal al margen de lo esperado y exigido¹. Evidentemente, la apuesta de este yo por la construcción de un proyecto vital donde el placer y el desarrollo creativo fueran vividos con el gozo y la energía de quien se siente merecedora de ello, arrastraba tanto la deconstrucción de la educación sentimental e identitaria femenina como masculina y apuntaba a los valores de la izquierda como incapaces de desprenderse de los prejuicios y estereotipos que afectaban a las relaciones interpersonales entre hombres y mujeres, al olvidarse, en el ámbito doméstico, de las consignas defendidas y reiteradas en el público². De ahí el título del libro y de ahí también la crítica que, unas veces en forma absolutamente explícita y otras latente, está instalada en sus páginas.

A la posición asertiva del sujeto femenino cuya voz articula todos los textos y que exige ser respetada en sus demandas y sus deseos, se añade la crítica a un varón que es más macho que hombre en la consideración y relación que mantiene con ese sujeto femenino. Por otro lado, y como un movimiento derivado de este mismo hecho, se produce una invitación sororal a desprenderse de las imposiciones culturales para pasar a la acción:

Lavémonos el pelo
y desnudemos el cuerpo.
Yo tengo y tú también,
hermana,
dos pechos
y dos piernas y una vulva.
No somos criaturas
que subsisten con suspiros

¹ El libro se abre con el poema que comienza con estos versos: «Domingo 12 de septiembre, 1937 / a las dos de la mañana: nací. / De ahí mis hábitos nocturnos / y el amor a los fines de semana. / Me clasificaron: ¿nena? Rosadito. / Boté el rosa hace mucho tiempo / y escogí el color que más me gusta, / que son todos» (RODAS, 1973: 9).

² Así de contundente se manifiesta el sujeto de los poemas: «Tú hinchas el cuero y te preocupas tanto de problemas sociales / No te fijas, farsante, / que en tu casa / calcas tan justamente / los modales del mejor tirano» (RODAS, 1973: 86). Mi interés por este poemario y por el siguiente de Ana María Rodas ha quedado expuesto en FARIÑA BUSTO (2013).

Ya no sonriamos
 ya no más falsas vírgenes
 Ni mártires que esperan en la cama
 el salivazo ocasional del macho

RODAS, 1973: 15

La conciencia de la capacidad para reclamar placer y la toma de iniciativas atraviesa todo el poemario, construido a modo de fragmentos (cada uno de los textos) que tienen un objetivo común: la llamada a una relación igualitaria, denunciando los planteamientos de una izquierda política que, instalada dentro de un pensamiento patriarcal no cuestionado, ignora a las mujeres como sujetos activos de derechos.

Como señala Aída Toledo, el libro de Rodas se publica «en medio de un clima de alta tensión política» en Guatemala (la izquierda intentando conseguir apoyos y la violencia de Estado incrementándose) (TOLEDO, 2009: 345). Cuando, veinticinco años más tarde (en 1998), el libro es reeditado, las circunstancias son muy distintas³, pero el impacto que tuvo en su primera edición fue enorme, por los temas y por el punto de vista elegido, así como por el tono, coloquial y áspero en su mayor parte, aunque en el libro se incluyen también poemas en los que aflora un registro más sentimental. Lo que los diferencia frente al tradicional poema de amor es el carácter de la voz enunciativa, su resolución y su exigencia, declarando lo que le gusta y lo que rechaza, es decir, siendo sujeto y no objeto del deseo y proclamando la búsqueda del placer por sí mismo, no como subsidiario de la procreación:

¿Cómo decir «yo deseo»?
 –las mujeres no deseamos
 sólo tenemos hijos–

Cómo puedes pedir a tu marido
 que te lama y te monte
 –eso no lo aprendiste en el colegio–

Y cuando él alcanza su orgasmo egoísta
 no puedes gritarle
 yo no termino.

³ A este propósito apunta Aída TOLEDO: «Es interesante que a lo largo de estos años el elemento central entre una y otra edición sea esa conciencia que se ve y se siente ‘menos humana’, y que sigue siendo la clave para elaborar nuevas lecturas del libro, dado que en aquel momento político el saberse menos humana se relacionaba también con las vivencias políticas de una población vejada, abusada por el poder del Estado [...]. En tanto que en esta nueva lectura, en donde ese contexto ha dejado de ser ‘el contexto’, el saberse menos humana cobra un valor existencial, se vuelve a relacionar con los roles de la mujer moderna latinoamericana, que sigue bregando en relaciones desiguales [...]» (2009: 349).

Ni puedes masturbarte
Ni buscarte un amante.

Para una mujer eso no es bueno
RODAS, 1973: 28

Este imperativo de la cultura, que niega a las mujeres desear y disfrutar de la sexualidad de forma placentera, es inasumible para el yo de los *Poemas de la izquierda erótica*, quien, por el contrario, invita al amante a la celebración del cuerpo y lo orienta en el encuentro sexual:

Aprovéchame ahora, cuando te pertenezco.⁴
Eso me gusta, sigue.
Muérdeme un poco más los pechos.
Recorre mi cuerpo con tu lengua
tibia
suave
RODAS, 1973: 33

El cuerpo es material y está vivo; no puede exigírsele, por lo tanto, que carezca de deseo(s) y de ganas de vivir:

De acuerdo,
soy arrebatada, celosa,
voluble
y llena de lujuria.

¿Qué esperaban?

¿Que tuviera ojos,
glándulas,
cerebro, treinta y tres años
y que actuara
como el ciprés de un cementerio?
RODAS, 1973: 26

Rodas ironiza sobre los considerados temas propios de la poesía y sobre la manera de expresarlos. Ni se esperaba ni gustaba en una poeta el registro desabrido adoptado, ni tampoco la puesta en escena del cuerpo y del deseo y la crítica a los modelos sociales y sexuales. Por eso, en el querer expresado por la voz poética⁵ está incluido otro tipo de sujeto sentimental y sexual; no produce satisfacción

⁴ Parecen resonar en este verso aquellos de Juana de Ibarbourou en su poema «La hora» («Tómame ahora que aún es temprano»), de su libro *Las lenguas de diamante* (1919).

⁵ «Dijeron que un poema / debería ser menos personal; / que eso de hablar de tú o de yo / es cosa de mujeres. / Que no es serio. / Por suerte o por desgracia / todavía hago lo que quiero» (RODAS, 1973: 51–52).

(al contrario, produce mucha frustración) ser una subordinada, a la que se toma o se deja a voluntad, que aguarda en silencio y sobre la que recae el cumplimiento de unas órdenes y de un orden que se rechaza. El yo lírico de Ana María Rodas no está dispuesto a seguir siendo la guerrillera de ningún régimen; menos aún, una cosa arrinconable y desechable. En consecuencia, finalmente, planea abandonar ese espacio emocional y el de la casa común, que ya solo provocan malestar⁶.

En este libro de Ana María Rodas, la sexualidad aparece inscrita en lo político, una seña de identidad de su época. No olvidemos que Kate Millett había publicado en 1969 *Sexual Politics*, que fue inmediatamente traducida al español. Pero el erotismo como motor vital asomaba ya en las poetas fundacionales de Latinoamérica, especialmente Alfonsina Storni (1892–1938) y Delmira Agustini (1886–1914), cuyos «excesos» fueron mal recibidos por quienes solo estaban dispuestos a legitimar poemas de amor lánguido y carente de ardor/es. En cuanto a su resistencia al canon y la transgresión del mismo, ambas ocupan un lugar destacado en la historia literaria hispánica.

El caso de Alfonsina Storni es el de una escritora con una fuerte conciencia, expresada claramente en sus colaboraciones en prensa, desde las que reclamó los derechos civiles para las mujeres y testimonió el proceso del movimiento feminista argentino de su momento⁷. En sus textos poéticos construyó también, desde su primera entrega (*La inquietud del rosal*, 1916), una voz a través de la cual manifestar disidencias y exponer rupturas, lo que se refleja en su famosísimo poema «La loba» (STORNI, 1999: 86) o en el que lleva por título «Veinte siglos», incluido en su tercer libro (*Irremediablemente*, 1919)⁸. Exige, además, un compañero sentimental simétrico, lejos del modelo patriarcal, como queda formulado en su igualmente muy conocido «Tú me quieres blanca» (*El dulce daño*, 1918), donde el sujeto femenino se niega a comportarse conforme a imposiciones ajenas, al margen de la esfera pública y sin derechos, mientras el otro, varón, dispone de todas las libertades⁹.

⁶ «Quizás deje la lucha / ser guerrillera no conduce a nada / más que a cosas / que tú trazas con línea tan sutil. / No voy a esperar tu próxima tortura / ni el día que me echés / escaleras abajo / para que los perros muerdan mi calavera» (RODAS, 1973: 73).

⁷ Véase, por ejemplo, «El movimiento hacia la emancipación de la mujer en la República Argentina», publicado en agosto de 1919 en la *Revista del Mundo*, o «Derechos civiles femeninos», en *La Nota*, en el mismo mes y año (recogidos en STORNI, 2002: 791–800 y 860–864, respectivamente). Puede ser interesante recordar que en 1901 fue defendida en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires la Tesis Doctoral *El movimiento feminista. Primeros trazos del feminismo en Argentina*, de Elvira López. El texto permaneció inédito hasta 2009, en que fue publicado por la Biblioteca Nacional de la República Argentina.

⁸ «Para decirte, amor, que te deseo, / sin los rubores falsos del instinto, / estuve atada como Prometeo, / pero una tarde me salí del cinto» (STORNI, 1999: 193).

⁹ El final del poema los resume así: «No sé todavía / Por cuáles milagros, / Me pretendes blanca / (Dios te lo perdone) / Me pretendes casta / (Dios te lo perdone), / ¡Me pretendes alba!» (STORNI, 1999: 143).

Por su parte, Delmira Agustini pone voz al deseo desbordante de crear y de vivir y de hacerlo en el gozo y la alegría. La voz poética de sus textos transita entre la melancolía y el fulgor, impulsada siempre por el ansia de libertad tanto en la creación como en la vida, una vida que se quiere toda para amar y que estalla como «una boca en flor»: «Si la vida es amor, bendita sea! / Quiero más vida para amar! [...] / Mi vida toda canta, besa, ríe! / Mi vida toda es una boca en flor»¹⁰, energía similar a la que emana de «Rebelde», de Juana de Ibarbourou, uruguaya como Agustini, en el que exclama: «Caronte: yo seré un escándalo en tu barca [...] / Yo iré como una alondra por el río / Y llevaré a tu barca mi perfume salvaje» (IBARBOUROU, 1998: 135).

No estuvieron solas en su tiempo. De 1902 es *El último amor de Safo*, de la cubana Mercedes Matamoros (1851–1906), reeditado en España por la Diputación de Málaga en el año 2003 con una introducción de la poeta española Aurora Luque. En este texto, constituido por una serie de veinte sonetos, Matamoros actualiza la figura de la poeta de Lesbos, uno de cuyos fragmentos había sido versionado años antes por Gertrudis Gómez de Avellaneda. Como sostiene Aurora Luque, «la estrategia de la traducción» permite a las autoras cubanas de esa época «afianzar y respaldar su propia voz poética» (LUQUE, 2003: 14) y, de ese modo, disfrazándose «de Safo para poder hablar [...] [Matamoros] consigue por primera vez subvertir la polarización entre el deseo como parte de la identidad masculina y el ser deseado como esencia de la identidad femenina» (18). Se trataría de un ejercicio de desplazamiento interesado: poner palabras al deseo mediante la creación de una voz (en el poemario de Matamoros, la de Safo) que dificulte la equivalencia entre el yo textual y el yo de la autora, equivalencia que, tratándose de escritoras, tan frecuentemente ha sido establecida. Lo que importa es que, a través de la mediación, ese yo se construye como un sujeto deseante y dispuesto a la acción.

A lo largo de los sonetos, Safo se dirige a Faón ofreciéndole amor y placer. Valgan dos ejemplos que evidencian su tono y su textura poética: «¡Oh, ven! Y en este amor que a ti me entrega, / tú serás el Placer y yo el Delirio» (soneto II, «YO»; MATAMOROS, 2003: 29); o: «¡Amémonos así! ¡Ven y desprende / de mi ajustada túnica los lazos, / y ante mi seno tu pupila enciende! / ¡Es el amor que humilla y que deprava! / ¡No importa! Lleva a Safo entre tus brazos, / donde loco el placer la rinda esclava...» (soneto XVII, «La bestia»; MATAMOROS, 2003: 59).

Tres décadas más tarde, en 1935, la venezolana María Calcaño publica su libro *Alas fatales*, censurado por inmoral debido a su impronta erótica¹¹, y la

¹⁰ Versos iniciales y finales de «Explosión», de *El libro blanco (Frágil)*, de 1907 (AGUSTINI, 1993: 165).

¹¹ Evidentemente, el erótico es uno de los elementos presentes en todas las autoras mencionadas en este artículo, nunca el único; en el caso de María Calcaño, opacó los elementos restantes al ser el enfatizado por los críticos contemporáneos. Para más información, véase MANDRILLO (2008).

ecuatoriana Lydia Dávila, autora de la que prácticamente nada se sabe, *Labios en llamas*, su único libro. Compuesto por 52 poemas, señala Aleyda Quevedo Rojas (2006) que «devela una estética única» donde conviven deseo, erotismo y fantasías expresadas a través de un lenguaje muy poco convencional para su momento histórico-literario. En «Yo, Lydia», el poema que abre el libro, afirma: «hay enervaduras de carne en mis poemas de hembra: hembra mala... hembra buena»; en «Diablesa» se autodesigna «Satanás de Amor», «bandida» y «pirata» de amores, y en «Cilicios de la noche», por ejemplo, se dirige a su amante en los siguientes términos:

Sandor: el amor se hizo carne y se hizo sangre para que tú bebas en el vaso afrodita del deseo. Para que se derrita la nieve de tus besos en la flor histórica de mi sexo...

Sandor: tú beberás la esencia de mis vides de Amor, tuyas serán las primeras gotas de mi sangre, las primeras espigas de mi desgarramiento... y por mis venas circulará una laxitud de lastimaduras.

Sandor: no culpes a mi neurastenia. Son estos los cilicios de la noche.

QUEVEDO ROJAS, 2006

Sin duda alguna, Dávila, Calcaño, Storni y Agustini estarían entre las «dulces antepasadas» que Cristina PERI ROSSI evoca en «Genealogía» (1994: 9), extraordinario poema donde la escritora, a través de la voz poética, se inscribe en una estirpe de insumisas. De la misma generación que Rodas, Peri Rossi (Montevideo, 1941) hace del territorio de la sexualidad, el deseo y el placer uno de los ejes de toda su producción. En cuanto a la poesía, desde su primer libro (*Evohé*, de 1972), y hasta el último, de momento (*Las replicantes*, 2016), ofrece una propuesta normalizadora, aunque no exenta de provocación, en el sentido de obligarnos a repensar y replantear las posiciones de enunciación y de lectura tanto como las identidades genéricas y sexuales.

Apoyado en un yo masculino que se dirige a un tú femenino, *Evohé* llevaba el subtítulo de «Poemas eróticos», un erotismo que la propia autora entendió como «homosexual»¹², situando, así, el texto en un entramado de paradojas¹³. En los demás poemarios, con pocas excepciones, el espacio discursivo es tomado por un yo femenino que se dirige a un tú también femenino exponiendo,

¹² «[...] la índole de *Evohé*, libro erótico y homosexual»: palabras de la autora en la entrevista realizada por John DEREDITA (1978: 134).

¹³ Amy KAMINSKY habló de un proceso de ventrilocuismo, destacando que, si bien «el hablante es frecuentemente masculino, la sexualidad representada no es falocéntrica y la actividad sexual descrita o aludida, aunque ciertamente dentro del repertorio heterosexual, no es nada que las mujeres no puedan hacer sin un hombre» (1993: 121. Traducción mía). Por su parte, Susana REISZ califica el lenguaje poético de *Evohé* como «intensamente sexuado y combativamente queer» (2000: 7). He recogido estas y otras posiciones frente al poemario en mi artículo «Donde habita el deseo: Eros y el lenguaje poético» (FARIÑA BUSTO, 2017).

explícitamente, el paisaje de la sexualidad lesbiana, que no sólo no se elude ni se oculta, sino que se elogia¹⁴ y se toma como lugar desde el que examinar y desentrañar las construcciones culturales. A este respecto son elocuentes los poemas que configuran la sección «Travesía» de *Lingüística General* (1979), concebidos como las paradas («Estaciones») de un itinerario lúdico, irónico y crítico, en el que dos sujetos femeninos, iguales en la posición que ocupan en la cultura, visibilizan su alegría y disfrutan de su sexualidad despreocupadas del escándalo que siempre está en la mirada ajena, no en la vida¹⁵. El lenguaje y el escenario de esos textos, característico de los años en que fue escrito, da paso en los poemarios más recientes¹⁶ a otros espacios y otras escenografías: hoteles, iconografías sadomasoquistas o cibersexo aparecen en sus páginas, incorporando, de ese modo, motivos y debates de la posmodernidad, casi siempre con una perspectiva desenfadada, pero sin omitir tampoco, en medio de todo ello, la conciencia y experiencia de lo efímero del goce y del deseo¹⁷.

Deseo y sexualidad lesbiana se muestran igualmente en *Los amores del mal*, de Damaris Calderón (Habana, 1967), con una actitud inteligentemente (acaso también algo nostálgicamente) desmitificadora: del amor, del sexo, del pasado (y entiéndase pasado tanto personal como cultural). La expresión es directa e implica a un yo lírico tan convencido como turbado. Puede verse en «A unas muchachas que hacen eso en lo oscuro» o en «Fiebre de caballos», del que transcribo unos versos:

FIEBRE DE CABALLOS

Cuando te quedas,
Rita,
más desnuda que estas paredes
yo siento miedo
de ser mujer.
Tengo feroces dientes carniceros.
Comiérame tus ojos
tus rodillas.
-
Cuando veo un sauce que se agita
no me acuerdo de Safo,
pienso en mí.

¹⁴ «A los poetas que alabaron su desnudez / les diré: / mucho mejor que ella quitándose el vestido / es ella desfilando por las calles de Nueva York / -Park Avenue- / con un cartel que dice: / ‘Je suis lesbienne. I’m beautiful’» (PERI ROSSI, 1976: 63).

¹⁵ «Te amo como mi semejante / mi igual mi parecida / de esclava a esclava / parejas en subversión / al orden domesticado» (PERI ROSSI, 1979: 74).

¹⁶ *Estrategias del deseo* (2004), *Habitación de hotel* (2007), *Playstation* (2009), *La noche y su artificio* (2014), *Las replicantes* (2016).

¹⁷ No puedo detenerme en cuestiones que ya he analizado con detalle en otros artículos (FARIÑA BUSTO, 2000 y 2017), pero tampoco quería dejar de aludir, aunque fuera mínimamente, a la obra de Peri Rossi, por ser muy significativa en cuanto a los aspectos desarrollados aquí.

¿Y quién dijo que lo que hacemos
 –y escribimos–
 en las paredes de un baño público
 frotando nuestros cuerpos
 como la lapicera contra el papel
 es menos relevante
 que un graffiti
 pompeyano?¹⁸

Heterosexual es, en cambio, el universo erótico de Ana Istarú (Costa Rica, 1960). En *La estación de fiebre* (1983), representa los cuerpos erotizados y re-torizados a través de una voz que construye un discurso designativo y asertivo. No se trata de un poemario plano, ni estilística ni ideológicamente, pero aquí me interesa destacar sobre todo cómo esa voz enunciativa (femenina) nombra su cuerpo y construye el cuerpo del otro (masculino) como objeto de su deseo y compañero de placer. La elaboración poética no supone una forma de ocultamiento sino de profundización, al tener como objetivo, en mi opinión, enfatizar la descripción del goce; para ello, los términos imaginarios no desplazan a los reales, se suceden unos en presencia de los otros:

Mi clítoris destella
 en las barbas de la noche
 como un pétalo de lava,
 como un ojo tremendo
 al que ataca la dicha,
 al que el placer ataca
 y contraataca
 con zumos delicados,
 enfebrecidas salamandras
 El útero olvida
 su suave domicilio. Desata
 las cuerdas del espacio.
 Varón, que te recorre
 mi pubis, fuego y raso.

ISTARÚ, 1991: 64

¹⁸ No he podido acceder más que parcialmente a la obra de Calderón, pero por lo sugerente de su apuesta en *Los amores del mal* (2006) he querido mencionarla. Tomo el ejemplo del blog de Odette Alonso, entrada de 11 de septiembre de 2008: <http://saficas.blogspot.com/2008/09/damaris-calderon-y-los-amores-del-mal.html> (Fecha de la consulta: el 20 de marzo de 2018). Más textos e información sobre la poeta pueden verse en <http://damariscalderon.blogspot.com/> y en <http://www.letras.mysite.com/archivocalderon.htm> (Fecha de la consulta: el 20 de marzo de 2018).

Distinta retórica emplea Rosella di Paolo (Lima, 1960) en «La noche oscura» (de su libro *Piel alzada*, 1993). Haciendo uso de un ejercicio de intertextualidad verdaderamente llamativo, el poema representa una escena en la que un sujeto femenino abandona su casa, enfrentándose a madre y hermanos, portavoces de las normas culturales, para acudir al encuentro con su amante, con su placer:

En una noche oscura¹⁹
 seis cajas de libros, un vestido, una máquina
 de escribir con ansias, en amores inflamada.
 Mi madre gritando en la escalera, mis hermanos
 los pelos arrancados
 ¡que no lo sepa nadie!
 ¡oh dichosa ventura!
 una mujer sola, en Lima, qué dirán
 salí sin ser notada
 qué dirán: puta en cierne
 estando ya mi casa sosegada.

LUNA, 2004: 3²⁰

El diálogo con el poema de San Juan de la Cruz (la «Noche oscura del alma», en que el alma sale de su casa en busca del amado-dios) no sólo supone un movimiento de subversión discursiva en relación con aquél, mediada por la ironía, sino que, puede decirse, tiene efectos sobre el propio texto del poeta místico, al devolverlo (en la lectura) al lenguaje del amor humano, sobre el que, en última instancia, se había construido; en palabras de Susana REISZ: «Rosella Di Paolo da una vuelta de tuerca a la lógica poética de San Juan de la Cruz restituyéndole a su ‘Noche oscura del alma’ toda la fuerza de su erotismo primigenio» (1996: 67).

¹⁹ En el poema se usan las cursivas para reproducir los versos tomados literalmente del texto de San Juan. Las estrofas que siguen a la citada arriba, que transcribo aquí para que se entienda adecuadamente el ejercicio de Di Paolo, dicen: «*En la noche dichosa / en secreto que nadie me veía / en un taxi negro hacia otra habitación / sin otra luz que mi rabia por vivir / y escribir lo que viviera / y esas clases que dictar ajustándome a la lengua / lo que en el corazón ardía: / una mujer sola, en Lima, qué dirán / qué dirán, puta en cierne. / Puta con burdel tapizado de libros / mi cama para el combate con tantas palabras que poner / y enderezar / el poema en mi cuello / y todos mis sentidos suspendidos. // Todos no, que allí tuve yo los ojos para verte / de lejos la cabeza, tu adelantada frente / oh noche que guiaste la habitación al lado / oh noche amable más que el alborada / hombros bravos de toro, suaves ojos de toro / oh noche que juntaste / su risa con la mía, su leche en mi café / amado con amada / y el beso en el abismo, los círculos de fuego / amada en el amado transformada. // Quedéme y olvidéme / el rostro recliné sobre ti / el rostro, el vientre, los muslos... / Cesó todo y dejéme / dejando mi cuidado, el llanto del domingo, / la honra de mi casa / todo / entre las azucenas olvidado» (LUNA, 2004: 325).*

²⁰ Son interesantes las consideraciones de la poeta en la entrevista hecha por Miguel ILDEFONSO (2005). Entre otras cosas, Di Paolo sostiene: «Lo curioso es que el erotismo cantado por los poetas hombres ha sido digerido hace rato, pero el erotismo cantado por poetas mujeres aún tiene que dar explicaciones, rendir cuenta, aún es motivo de análisis, polémicas y otras inquisiciones».

La protagonista desafía la voz social, una voz que condena el uso de su libertad. En su salida nocturna no hay sosiego ni silencio, pero las amenazas ya no funcionan porque ese sujeto femenino es un sujeto activo. El contenido de su equipaje la caracteriza: es depositaria de un saber y tiene capacidad y medios para transmitirlo, lo que le permite convertirse en emisora de su experiencia, de su inconformismo y de la voluntad de constituirse en agente de su placer. La luz que la guía no podría tener mejores aliados: «mi rabia por vivir / y escribir lo que viviera», porque, en este contexto, escribir es mucho más que un ejercicio lúdico y placentero: se constituye en una declaración de autonomía y también en una responsabilidad, la de expresar, por un lado, la negación frente a costumbres y normas represoras, y, por otro, la afirmación de la voluntad y deseos personales, produciendo pensamiento y representaciones nuevas²¹.

Si Rosella di Paolo visita los versos del místico abulense y los reactiva, Nela Río evoca la atmósfera sensual y sensorial del *Cantar de los Cantares* en la sección «Su presencia me es dulce al paladar» del libro *Aquella luz, la que estremece* (1992). El texto bíblico permea, desde su mismo título, el lenguaje e imágenes de la sección; pero hay algo más: lo sexual explícito en el poema que inaugura la serie. El sujeto enunciativo femenino densifica la materialidad del cuerpo del amado al colocar en el centro de su mensaje aquella parte que es objeto de su interés:

Mi amado reposa
como un lago al filo del desborde.
Siento el calor de su perfume entre manzanos y violetas.
Su pene dormido he de despertar
cuando me acerque a su lecho
en el temprano amanecer,
el tiempo de las canciones y las espigas.
¡No hagáis ruido,
que sólo sea mi mano quien lo despierte!²²

Es frecuente en el *Cantar de los Cantares* la alusión a las partes del cuerpo, tanto de la amada como del amado: cabello, cabeza, ojos, mejillas, labios, manos, pies, ombligo, vientre, pechos. Nunca entre ellas se incluye el pene, la única actualizada en el poema de Nela Río junto con la mano de la amante. Por esos

²¹ Este es un aspecto reiterado en numerosas autoras, pero, por haberme referido ya a ella al comienzo de este artículo, tomaré como otro ejemplo unos versos de Ana María Rodas en los que se subraya esta importancia de testimoniar lo vivido: «Tengo hígado, estómago, dos ovarios, / una matriz, corazón y cerebro, más accesorios. / Todo funciona en orden, por lo tanto, / río, grito, insulto lloro y hago el amor. // Y después lo cuento» (RODAS, 1973: 9).

²² La disposición gráfica centrada está en el original (Río, 1992: 21). Me parece curioso apuntar que, entre las posibilidades que se han barajado para el *Cantar de los Cantares*, está la de una autoría femenina (SALES COIMBRA, 2005).

privilegios del lenguaje poético, el pene (la parte interesada) aparece personificado a través del verbo («despertar»), cuyo significado se ha desplazado de su complemento lógico (el todo, el amado), acentuándose de este modo el sentido erótico de la escena.

Pero el placer erótico puede ser gestionado sin participación de otro, de otra. Además de la desobediencia a los roles sociales y a los mandatos genérico-sexuales, en ese proceso que las lleva a la confrontación de cualquier mecanismo de control y de sujeción, las poetas escenificarán también las posibilidades y ventajas del autoerotismo. En ocasiones, como salida a la frustración por la indiferencia o la incompetencia del otro; en otras, sin embargo, como una forma más de obtención del placer. Al primero de los casos respondería la situación figurada por la venezolana Yolanda Pantin en uno de los poemas de *Correo del corazón* (1985), una escena doméstica, cotidiana, de incomunicación a pesar de su título y de la brevísima dramatización que contiene:

CONVERSACIÓN EN UN BAÑO

Por costumbre
se acuesta en la cama
a esperar a su marido
que llega siempre tarde
da las buenas noches
bosteza

Ella se va al baño
aplaca la furia
con su mano maestra
recostada en la toalla
cuando él entra y pregunta:
«¿Qué haces aquí?»

«Nada», responde.

PANTIN, 1998: 26

De otro signo, verdaderamente gozosa, es la formulación en el siguiente texto de Regina José Galindo, creadora guatemalteca que, después de un breve comienzo como poeta, se ha instalado decididamente en el territorio de la acción artística²³; y casi como una performance funciona este poema, apoyado en toda una serie de estrategias potenciadoras de lo expresado: por una parte, la

²³ Como performer, uno de los temas nucleares de sus potentísimas acciones es el de la violencia, en particular la violencia contra las mujeres, de la que se ha ocupado también en su poesía. Para más información sobre esta creadora, véase su página <http://www.reginajosegalindo.com/> (Fecha de la consulta: el 30 de marzo de 2018).

presencia del yo y su enunciación rotunda; por otra, la disposición gráfica y las reiteraciones, cuya menor o mayor frecuencia es dibujada en la página a manera de caligrama:

CON MI MANO ME BASTA

ELLA NO ME SOMETE
NI ME PONE A PRUEBA

CONOCE MI PUNTO
LA FUERZA JUSTA
EL RITMO

UNO DOS TRES CUATRO
UNO DOS TRES CUATRO UNO DOS
TRES CUATRO UNO DOS TRES CUATRO
UNO DOS TRES CUATRO UNO DOS TRES
CUATRO UNO DOS TRES CUATRO UNO
DOS TRES CUATRO UNO DOS TRES CUATRO
UNO DOS TRES CUATRO UNO DOS TRES CUATRO
UNO DOS TRES CUATRO UNO DOS TRES CUATRO
UNO DOS TRES CUATRO UNO DOS TRES CUATRO
UNO DOS TRES CUATRO UNO DOS TRES CUATRO UNO
DOS TRES CUATRO UNO DOS TRES CUATRO UNO DOS TRES
CUATROUNODOSTRESCUATROUNODOSTRESCUATROUNODOS
TR E S C UATRO UNODOSTRESCUATROUNODOS TRES CUATRO
UNO DOS TRES CUATROUNODOSTRES CUATRO UNO DOS TRES
CUATRO UNO DOS TRES CUATROUNODOS TRES CUATRO UNO
DOS TRES CUATRO UNO DOS TRES CUATRO UNO DOS TRES
UNO DOS TRES...

ENTONCES SE ALEJA
SIN EXIGIRME UN SEGUNDO ESFUERZO [sic]

ÁVILA, 2004: 290

La afirmación de autonomía está fijada desde el primer verso. Se proclama la autosatisfacción sin veladuras ni complejos, buscando reproducir discursivamente el ritmo del orgasmo en un ajuste total de la forma al contenido, lo que es posible leer al mismo tiempo como una manera de ironía, al quedar despojado el hecho de toda trascendencia (desde luego moral)²⁴. La *mano maestra* del texto

²⁴ Puede ser curioso anotar cómo, para el pensamiento medieval, la masturbación femenina tuvo una valoración cultural diferenciada de la masculina: masturbándose, el varón desperdiciaba el semen, líquido precioso para la procreación; por el contrario, en «el caso de la mujer, todo lo que se derrochaba era un líquido de ínfima calidad que nada valía por sí mismo» (MARTOS, 2008:

de Pantin tiene su correspondencia en esta otra de Galindo, igualmente experta, aunque aquí no es sustituta de nada. Incluso así, resulta plausible no eliminar la perspectiva crítica del discurso, en cuanto que los términos del texto permiten imaginar una situación de signo contrario (sumisión, asimetría, frustración). La superposición de ambas lecturas realza la competencia de este sujeto poético, que sabe, elige y actúa.

En *Aquella noche* (1996), Cristina Peri Rossi se encargó de revelar cómo el horizonte heteronormativo patriarcal provoca que todavía haya quienes no entienden «el deseo de las mujeres». El poema que lleva ese título puede tomarse como paradigmático de tal revelación, pero los guiños y parodias que desmontan ciertas construcciones del sistema patriarcal se suceden en todo el poemario. En ese reto la escritora demuestra verdadera destreza. Elige para hacerlo una inflexión desdramatizada, aunque, o precisamente por ello, mordaz, y podría decirse que en los versos de la «Oda al pene» se concentra buena parte de sus intenciones. Aquí el pene no es un órgano de y para el placer, función que cumplía en el texto de Nela Río transcrito anteriormente; muy al contrario, es desmitificado y desmixtificado a través del tono con el que el texto se aborda²⁵: «Querido Ticas: / No es posible tener muy buena opinión / de un órgano membranoso / que se pliega y se despliega / sin tener en cuenta / la voluntad de su dueño» (PERI ROSSI, 1996: 29).

El mismo personaje, Ticas, reaparece en otros poemas del libro, concretamente en «Un marido celoso» y en «El deseo de las mujeres». En el primero, está celoso porque su mujer «se ha ido / con otra mujer», anécdota que le sirve a la autora para jugar a invertir los términos con los que algunas teorías conceptualizan actitudes y actividades de las mujeres (por ejemplo, la idea de que dedicarse a la creación es, para ellas, un modo de sublimación o de sustitución de algo que les falta). En el segundo, se concentra toda la perplejidad del personaje: «‘Es confuso el deseo de las mujeres’ / dice Ticas / Él quiso publicar un libro / él quiso muchos orgasmos / Pero no sabe qué desea esta mujer» (21–22). Sin embargo, no es confuso el deseo de las mujeres: como los hombres, las mujeres viven, desean y lo quieren todo. Y también lo cuentan. Sus voces, algunas de ellas, han quedado patentes.

251). A lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII y durante todo el XIX, se vivió una época de especial condena de la masturbación, tanto desde una perspectiva moral como sobre todo médica (VÁZQUEZ GARCÍA y SEOANE CEGARRA, 2004). Para una visión general de arte feminista y masturbación en la segunda mitad del siglo XX, LAQUEUR (2007: 464–489).

²⁵ Las reseñas de *Aquella noche* en el momento de su publicación indican que produjo susceptibilidades al reducir el poemario casi obsesivamente a la «Oda al pene».

Bibliografía

- ÁVILA, Myron Alberto 2004. *Mujer, cuerpo y palabra. Tres décadas de recreación del sujeto de la poeta guatemalteca (Muestra poética, 1973–2003)*. Madrid, Torremozas.
- AGUSTINI, Delmira 1993. *Poesías completas*. Madrid, Cátedra.
- CAMPAÑA, Mario (comp.) 2007. *Casa de luciérnagas: antología de poetas hispanoamericanas de hoy*. Madrid, Bruguera.
- DEREDITA, John 1978. «Desde la diáspora. Entrevista con Cristina Peri Rossi». *Texto Crítico*, Vol. 4, n.º 9, pp. 131–142.
- FARIÑA BUSTO, María Jesús 2000. «Condición de mujer. Las políticas del género en la obra poética de Cristina Peri Rossi». En: *Escribir en femenino. Poéticas y políticas*. Beatriz SUÁREZ et al. (ed.). Barcelona, Icaria, pp. 235–248.
- FARIÑA BUSTO, María Jesús 2013. «Guatemala, años setenta del siglo veinte: el desafío de Ana María Rodas». En: *Ausencias. Escritoras en los márgenes de la cultura*. Mercedes ARRIAGA et al. (ed.). Sevilla, ArCiBel Editores, pp. 416–427.
- FARIÑA BUSTO, María Jesús 2017. «Donde habita el deseo: Eros y el lenguaje poético». En: *Erotismo, transgresión y exilio. Las voces de Cristina Peri Rossi*. Jesús GÓMEZ DE TEJADA (ed.). Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 69–87.
- IBARBOUROU, Juana de 1998. *Las lenguas de diamante. Raíz salvaje*. Madrid, Cátedra.
- ILDEFONSO, Miguel 2005. «Poesía y serenidad. Entrevista a Rossella Di Paolo». *Ciberayllu*, http://www.andes.missouri.edu/andes/Cronicas/MI_DiPaolo.html. Fecha de la última consulta: el 24 de marzo de 2018.
- ISTARÚ, Ana 1991. *La estación de fiebre y otros amaneceres*. Madrid, Visor.
- KAMINSKY, Amy 1993. *Reading the Body Politic. Feminist Criticism and Latin American Women Writers*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- LAQUEUR, Thomas 2007. *Sexo solitario. Una historia cultural de la masturbación*. Buenos Aires, Fondo Cultura Económica.
- LUNA, Leticia (comp.) 2004. *Trilogía poética de las mujeres en Hispanoamérica: pícaras, místicas y rebeldes*. México, La Cuadrilla de la Langosta, T. 3.
- LUQUE, Aurora 2003. «Introducción» a *El último amor de Safo*. Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación Provincial, pp. 9–24.
- MANDRILLO, Cósimo 2008. «Relectura de la obra poética de María Calcaño». *Espéculo. Revista de estudios literarios*, n.º 39, <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero39/marcalca.html>. Fecha de la última consulta: el 25 de marzo de 2018.
- MARTOS, Ana 2008. *Historia medieval del sexo y del erotismo. La desconocida historia de la Querrela del esperma femenino y otros pleitos*. Madrid, Nowtilus.
- MATAMOROS, Mercedes 2003. *El último amor de Safo*. Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación Provincial.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca 2001. «La expresión del deseo femenino en la última poesía latinoamericana». En: *La poesía hispánica en los Estados Unidos: aproximaciones críticas*. Lilianet BINTRUP et al. (eds). Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 105–122.
- PANTIN, Yolanda 1998. *Enemiga mía. Selección poética (1981–1997)*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- PERI ROSSI, Cristina 1972. *Evohé. Poemas eróticos*. Montevideo, Giron Editorial.
- PERI ROSSI, Cristina 1976. *Diáspora*. Barcelona, Lumen.
- PERI ROSSI, Cristina 1979. *Lingüística General*. Valencia, Prometeo.
- PERI ROSSI, Cristina 1994. *Otra vez Eros*. Barcelona, Lumen.
- PERI ROSSI, Cristina 1996. *Aquella noche*. Barcelona, Lumen.

- QUEVEDO ROJAS, Aleyda 2006. «Lydia Dávila: imprescindible en la poesía ecuatoriana». <http://www.triplov.com/poesia/2006/Rojas.htm>. Fecha de la última consulta: el 23 de marzo de 2018.
- REISZ, Susana 1996. *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*. Lleida, Universidad de Lleida.
- REISZ, Susana 2000. «De mujer a mujer. Fragmentos de un discurso amoroso ginocéntrico». *Arrabal*, n.º 2/3, pp. 121–130, <http://www.raco.cat/index.php/Arrabal/article/viewFile/140467/192010>. Fecha de la última consulta: el 23 de marzo de 2018.
- RÍO, Nela 1992. *Aquella luz, la que estremece*. Madrid, Torremozas.
- RODAS, Ana María 1973. *Poemas de la izquierda erótica*. Guatemala, Testimonio del Absurdo Diario Ediciones.
- SALES COIMBRA, Alzír 2005. «El *Cantar de los Cantares*». *Ribla (Revista de interpretación bíblica latinoamericana)*, n.º 52.
- STORNI, Alfonsina 1999. *Obras. I: Poesía*. Buenos Aires, Losada.
- STORNI, Alfonsina 2002. *Obras. II: Prosa*. Buenos Aires, Losada.
- TOLEDO, Aída 2009. «Feminismo y subversión en los setenta en Guatemala. *Poemas de la izquierda erótica* de Ana María Rodas, historia de un libro». *Destiempos*, año 4/19 (marzo–abril), pp. 346–358, <http://www.destiempos.com/n19/toledo.htm>. Fecha de la última consulta: el 24 de marzo de 2018.
- VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco y SEOANE CEGARRA, José Benito 2004. «España y la cruzada médica contra la masturbación». *Hispania*, Vol. LXIV/3, n.º 218, pp. 835–868.

Síntesis curricular

María Jesús FARIÑA BUSTO es doctora en Filología y Profesora Titular de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Vigo. Su investigación fundamental se inscribe dentro de la teoría y la crítica feminista y en torno a aspectos relativos a la representación del cuerpo, la sexualidad y la violencia contra las mujeres especialmente en escritoras y artistas hispanoamericanas.



AGNIESZKA FLISEK

Universidad de Varsovia

 0000-0001-9638-9695

Representaciones y consumo del cuerpo femenino negro en la poesía negrista antillana

Representations and consumption of the black female body
in the *negrista* Antillean poetry

ABSTRACT: In Cuban and Puerto Rican *negrista* poetry (no matter what ethnicity the author is to be ascribed to) the black or mulatto females are depicted uniquely in accordance to their external attributes. Works by Nicolás Guillén and Luis Palés Matos draw attention to their fractured beauty and the artificiality of their body, which tends to acquire purposes the white body (the vehicle for reason) lacks, namely, that of augmented sexuality. In this meaning, their bodies represent the desired ones. Nonetheless, the configuration of racial identity through physique implies that the female subject is severed from its specific historical circumstances: the black or mulatto female body serves as the national symbol. The picturesqueness of African origin, which these females incarnate, invokes untamed and savage sensuality, hints at its ludic and festive nature (JÁUREGUI, 2008), and furthermore replaces and suppresses the harsh reality of a subject exploited by agro-industry and (neo)colonial sugar companies that operated within the area. In other words, such depiction disguises the fact that they are only labour bodies. From the perspective of such sexualized and racialized portrayal of female corporeality, the aim of the paper is to answer Hélène Cixous's dilemma: "Where is she?"

KEY WORDS: black female body, representation, *negrista* poetry, Nicolás Guillén, Luis Palés Matos

El caso de Sarah Baartman, la famosa Venus Hotentote, sentó el precedente. Su cuerpo, primero exhibido en las ferias populares de Londres y en los shows eróticos de París, luego explotado sexualmente y, al final, después de su muerte, seccionado, analizado, clasificado, disecado y reproducido en una estatua de yeso, se convirtió para la ciencia occidental en un modelo de diferenciación y producción de jerarquías entre las razas. Decidieron algunas particularidades

biológicas: sus prominentes, esteatopígicas nalgas, sus *labia minora* largos, conocidos más adelante como el delantal hotentote. Estos últimos, al igual que su cerebro, fueron conservados en formol y expuestos en el Musée de l'Homme de París como prueba de las anomalías anatómicas de la mujer negra. A lo largo de casi dos siglos el público europeo tenía la oportunidad de comprobar con sus propios ojos la evidencia de la inferioridad de los negros frente a la raza blanca, como los contemporáneos blancos de Sarah habían podido saciarse con la visión de sus prodigiosas nalgas y fantasear libremente sobre la singularidad de sus órganos sexuales.

La triste historia de Sarah Baartman que popularizó Abdellatif Kechiche en su película *Venus noire* (2010), fue evocada por bell hooks en «Selling Hot Pussy», trabajo que analiza las representaciones de los cuerpos femeninos negros en la cultura popular estadounidense. Pues, si bien actualmente se ha dejado de leer el cuerpo de la mujer negra como un signo natural de la inferioridad racial, éste sigue siendo simbolizado no como un todo, sino a través de determinadas partes (HOOKS, 1992: 115). De ahí que las mujeres negras jamás se conciban como seres humanos enteros y se les atribuya características a partir de su aspecto físico. Reducido al fondillo –como le dicen en Cuba y Puerto Rico–, a las nalgas o trasero, a las nalgas siempre en movimiento, el cuerpo femenino negro se hace visible solo cuando significa disponibilidad sexual.

Lo cierto es que, desde el siglo XVIII, en el mundo occidental observamos lo que Michel Foucault denominó «la histerización del cuerpo femenino», es decir el proceso mediante el cual ese cuerpo, «integralmente saturado de sexualidad», es sometido a las prácticas médicas como fuente de patologías, pero sobre todo es «puesto en comunicación orgánica con el cuerpo social (cuya fecundidad regulada debe asegurar)», y «con el espacio familiar y la vida de los niños (que produce y debe garantizar...» (FOUCAULT, 2005: 127). Así, mientras el cuerpo de la mujer blanca se convierte en el espacio de la sexualidad reprimida y regulada, la iconografía artística, literaria y médica decimonónica alimenta una imagen del cuerpo de la mujer negra asociada a la hipersexualidad, a la lascivia, a la provocación permanente, haciéndola ver como un ser siempre dispuesto al goce y al placer, a las prácticas sexuales inmorales y obsesivas, en fin, forzándola a servir como un «ícono de la sexualidad desviada en general» (GILMAN, 1985: 228). En este sentido, sostiene hooks, sus representaciones «en la cultura popular contemporánea rara vez subvierten o critican las imágenes de la sexualidad femenina negra que formaban parte del aparato cultural racista del siglo XIX» (HOOKS, 1992: 114)¹.

¹ “Representations of black female bodies in contemporary popular culture rarely subvert or critique images of black female sexuality which were part of the cultural apparatus of nineteenth-century racism and which still shape perceptions today.”

No hay duda de que este mismo discurso racista también nutre y perfila la llamada poesía negrista antillana de los años 20 y 30 del siglo pasado², en la que constituye femineidad y raza como cierta estilización congelada del cuerpo. Aunque «congelada» quizás no sea el adjetivo más apropiado para todas aquellas representaciones que, desde «Bailadora de rumba», poema del cubano Ramón Guirao, que abre el ciclo en 1928, forman un largo desfile de «ancas potentes» que, «como un reguilete rotan con furor» (José Zacarías Tallet, «La rumba»; en BALLAGAS, ed., 1935: 101), de la «pimienta de la[s] cadera[s] / grupa[s] flexible[s] y dorada[s] de las «rumbera[s] buena[s] / rumbera[s] mala[s]» (Nicolás Guillén, «La rumba», en BALLAGAS, ed., 1935: 107), de «grupa[s] mordisqueante[s] y temblorosa[s] / tentadora[s] del amor» (Marcelino Arozarena, «Caridá»; en BALLAGAS, ed., 1935: 125), de poderosas «nalgas en vaivén» que se contonean hiperbólicamente de «De Camagüey a Santiago / de Santiago a Camagüey (Emilio Ballagas, «Elegía de María Belén Chacón»; en BALLAGAS, ed., 1935: 131), de «meneos de [...] caderas calientes» (José Antonio Portuondo, «MariSabel»; en BALLAGAS, ed., 1935: 123), de «meneos cachondos» que resbalan de las «inmensa[s] grupa[s]» de las reinas del carnaval (Luis Palés Matos, «Majestad negra»; PALÉS MATOS, 1978: 156).

Se han vertido ríos de tinta para hablar de la metonimización y, por ende, de la deshumanización de la mujer en esta «falsa poesía negra» que, según Richard L. Jackson, es el negrismo caribeño cultivado por poetas blancos como Ramón Guirao, Emilio Ballagas, José Zacarías Tallet y sobre todo Luis

² Por cierto, la fascinación por la sensualidad de la mujer negra y, sobre todo, mulata aflora en el discurso poético del Caribe hispano mucho antes. A mediados del siglo XIX, los poetas blancos de la cuenca caribeña parecen confundir el frenesí romántico con el deseo que les despiertan todos aquellos cuerpos de ébano, necesariamente saturados de erotismo. Basta con asomarse al poema «La mulata» (1845) del dominicano Francisco Muñoz del Monte (1800–1868), más sorprendente por la literalidad, asaz inusual para la época, con la que recrea el acto sexual, que por la imagen de la protagonista titular, encarnación de una sexualidad salvaje e insaciable que convierte al hombre blanco en víctima a su merced: «Elástica culebra, hambrienta boa, / La mulata a su víctima sujeta, / Lo oprime, estrecha, estruja, enreda, aprieta, / Y chupa y lame y muerde su furor. / [...] Y crujen sus elásticas caderas, / Y tocados de inmenso magnetismo, / Cada ojo revela un hondo abismo, / De apetito, de rabia y de pasión. / Y crece, y crece, la embriaguez en tanto, / Y crece el suspirar y la lid crece, / Y la víctima muerde y se estremece, / Y agoniza y sin duda va a expirar» (MORALES, ed., 2004: 199). El cubano Cretó Gangá (pseudónimo de Bartolomé Crespo Borbón, 1811–1871), en el poema titulado asimismo «La mulata», pasa por alto la condición de esclava de la mujer, «para centrarse en los valores de su cuerpo, sobre todo en los irresistibles contoneos de [sus] caderas» con las que «hace agitar por do marcha / cortinas, toldos y muestras» y por las que más que mujer parece «una barquilla azotada / por el viento y la marea; / empinado papalote / cambiado con ligereza; majá que ondulante sigue / con velocidad su presa» (MORALES, ed., 2004: 310–311). Sin ánimo de realizar una enumeración exhaustiva de los antecedentes decimonónicos de la poesía vanguardista negra, recordemos tan sólo la *Cecilia Valdés* (1839/1882) de Cirilo Villaverde que, como ningún otro texto, fijó el estereotipo de la mulata como un ser sensual y explosivo.

Palés Matos, «el más hábil entre los manipuladores de sonidos, ritmos y lenguas africanas» (JACKSON, 1976: 42): Lo único que fueron capaces de ver estos autores –subraya JACKSON– «eran las *ancas*, *nalgas* y *grupas*, es decir el desinhibido vaivén del trasero y el rítmico contoneo de caderas de las *hembras* negras» (1976: 43)³.

Lo cierto es que, al ser metonímica y metódicamente definidas mediante sustantivos como *ancas*, *grupa* o *caderamen*, las mujeres mulatas y negras que protagonizan los textos negristas son animalizadas, son cosificadas, son estudiadas y detalladas como seres desprovistos de razón e inteligencia⁴. De estos reduccionismos no escapan tampoco los autores negros o mulatos:

Tu vientre sabe más que tu cabeza
y tanto como tus muslos.
Ésa
es la fuerte gracia negra
de tu cuerpo desnudo.

GUILLÉN, 1974: 182

– canta Nicolás Guillén en uno de los «Madrigales» de *Sóngoro Cosongo* (1931). Como no evocar en este lugar cuadros, fotografías, colajes o novelas surrealistas de un Man Ray, un Max Ernst, un René Magritte o un Paul Éluard, que multiplican imágenes de mujeres sin cara o aun decapitadas, condenadas a las miradas e incapaces de contestarlas (TABORSKA, 2007: 119). También los poemas negristas, independientemente de la afiliación racial de sus autores, comparten esta característica: la mudez de sus personajes femeninos (cf. KUTZINSKI, 1993: 164), ilustrando así perfectamente lo que Teresa de Lauretis llamó la no-existencia o la existencia paradójica de la mujer que «está al mismo tiempo atrapada y ausente en el discurso; se habla constantemente de ella, pero es inaudible e inexpressiva en sí misma; una existencia que se despliega como un espectáculo» (LAURETIS, 1993: 73). Espectáculo de los cuerpos, podríamos añadir con Lacan, que en vano buscan a los sujetos escindidos del orden simbólico.

Olorosas «a tierra, a salvajina, a sexo», completamente silentes o incapaces de otra expresión que no sea el canto sensual sobre «su sobria vida de animal

³ “All they could see were *ancas*, *nalgas* and *grupas*, or the uninhibited rump swaying and rhythmic hip-swinging of the black *hembras*.”

⁴ Esta es precisamente la conclusión que saca de la lectura de la poesía negrista JACKSON: “The black woman becomes a sexually uninhibited amoral animal full of sensual jungle rhythm, oozing sex through animal eyes, sensual voice, and inviting flesh” (1976: 46). También Claudette ROSE-GREEN WILLIAMS señala el interés exclusivo de los poetas negristas en el cuerpo femenino erotizado: “So fascinated were they with this aspect of her person that they reduced her to her sexuality and, in the majority of cases, effectively denied her humanity. In fact, the use of indelicate or animal terms in the discours (*ancas*, *grupa*), is another symptom of hidden dehumanization” (1993: 17). Véase a este respecto asimismo los trabajos de KUTZINSKI (1993) o BADIANE (2010: 101–107).

doméstico» –como escribe PALÉS MATOS en «Pueblo negro» (1978: 155)– ellas solo están ahí como seres animados (que se mueven, que seducen), pero que carecen de intelecto.

Las referencias constantes al meneo sensual de las caderas al andar o a su frenético vaivén en el baile deben leerse como una exposición únicamente sexual del cuerpo de la mujer negra. Así los poetas negristas no han hecho sino perpetuar los estereotipos: se tiene como una verdad incuestionable e inexpugnable la visión de la mujer negra ardiente, sensual, lasciva y libidinosa, experta en mover su cuerpo como una bailarina profesional, que provoca con sus movimientos a los caballeros voyeristas que las usan como objetos sexuales, las someten y subyugan.

Pero todos estos cuerpos femeninos negros y mulatos comienzan a ser algo más que meros objetos sexuales, «cuerpos-para-otros», cuerpos apetecidos, cuerpos sobre los que los hombres pueden proyectar su deseo, si pensamos la vanguardia negrista como un espacio desde el que se elabora la identidad nacional.

Lo cierto es que en un momento de la fuerte internacionalización del modelo capitalista y, por otro lado, del incipiente prestigio del internacionalismo propiciado por la Revolución de Octubre (MANZONI, 2001: 28), los movimientos vanguardistas de Cuba y Puerto Rico niegan su supuesto carácter cosmopolita –según Octavio Paz, implícito en las poesías que formaban parte de la corriente universal de la vanguardia histórica– y emprenden la lectura de lo nacional; al mismo tiempo empiezan a percibir los elementos africanos como un componente integral de sus respectivas culturas⁵. Es obvio que la recuperación de la cuestión nacional se debe a las circunstancias políticas. En Cuba, a los desafíos que para la incipiente República suponía su situación postcolonial y su relación con Estados Unidos. En Puerto Rico, desde 1904 territorio asociado no incorporado de Estados Unidos, la identificación de la identidad nacional urge aun más. La

⁵ PAZ considera, en *Los hijos del limo*, que «en su primer momento la vanguardia hispanoamericana dependió de la francesa, como antes los primeros modernistas habían seguido a los parnasianos y simbolistas» (1998: 202), aunque se inclina a hablar más del «carácter cosmopolita, de la participación de la poesía de lengua española o inglesa en una «corriente universal» de las vanguardias, que de una simple imitación de los modelos europeos (la «simiesca pesadilla de los escritores de América», como llamaba la producción de las primeras vanguardias latinoamericanas César Vallejo, «Contra el secreto profesional. Acerca de Pablo Abril de Viveiro», 1927; en SCHWARTZ, 1991: 513). De todos modos, ese «cosmopolitismo inicial no tarda en producir su negación: el americanismo de Williams y el de Vallejo» (PAZ, 1998: 198). Surgen entonces grupos de orientación nativista o americanista –los martinfierristas en Argentina, la antropófagos en Brasil o, precisamente, los negristas en el Caribe–, que, mediante la recuperación de las tradiciones, ritos y manifestaciones del arte popular, sobre todo indígena y afrolatinoamericano, expresan su nostalgia por el mundo preindustrial, pero también –no nos olvidemos que la vanguardia es asimismo acción y política– elaboran nuevos proyectos de la cultura nacional.

aspiración a una verdadera independencia fue en este sentido un catalizador del desarrollo del negrismo en ambos países, si bien en el caso de Cuba podemos hablar de un verdadero movimiento cultural que surge a raíz de la revolución antimachadista a principios de los años 30, al que pertenecen antropólogos de la talla de Fernando Ortiz, el gran estudioso de las raíces histórico-culturales afro-cubanas, los investigadores de la música afrocaribeña como Alejo Carpentier, escritores como Nicolás Guillén, Emilio Ballagas, Lydia Cabrera o el mismo Carpentier. En cambio, en Puerto Rico, *Tuntún de pasa y grifería* (1937), el tomo negrista de Luis Palés Matos es un producto bastante aislado en la cultura oficial que estigmatiza el mundo afroantillano y reivindica la pureza hispana, como lo hace por ejemplo Antonio S. Pedreira en su ensayo *Insularismo* (1934). Palés Matos, en cambio, pretende definir al ser puertorriqueño desde la negritud, optando, como el cubano Nicolás Guillén, por la identidad híbrida fundada en la mulatez.

En este contexto, el «cuerpo imaginario», que –como quisiera Moira Gatens–, a partir de una serie de imágenes, símbolos, metáforas o metonimias, personifica a la mujer negra o mulata apenas como un sujeto genérica y racialmente diferenciado⁶, comienza a participar también en la gestación de la «comunidad imaginada» (ANDERSON, 1983), esa comunidad cubana o puertorriqueña que Guillén y Palés Matos figurarán como una confluencia armónica de elementos, como una síntesis cultural, como una esencia mestiza. Pues, si «en el siglo XIX, en Latinoamérica, las naciones se leen como cuerpos» (MOLLOY, 1998: 142), ahora los cuerpos femeninos negros y sobre todo mulatos se leen (y se presentan para ser leídos) como declaraciones culturales.

Así, «Mujer nueva» y los dos «Madrigales» de *Sóngoro Cosongo* de Nicolás Guillén no promocionan únicamente un nuevo tipo de belleza femenina, aunque «el anca fuerte», «la carne de tronco quemado», «las uñas de uvas moradas», «el chorro de sangre joven / bajo un pedazo de piel fresca» y «el pie incansable para la pista profunda de tambor» (GUILLÉN, 1974: 181–182) visiblemente transgreden el canon clásico en el que solo cabían la piel de alabastre, los ojos de esmeralda o las uñas de porcelana (éstos fueron los materiales preferidos de la poesía modernista). Lo cierto es que las metáforas vitales que describen a la belleza negra, al tiempo que reafirman el antecedente africano de la cultura cubana (MOREJÓN, 2005: 150), significan la novedad, la frescura y la fuerza de esta

⁶ Moira GATENS explica su concepto de cuerpo imaginario de la siguiente manera: “An imaginary body is not simply a product of subjective imagination, fantasy or folklore. The term ‘imaginary’ will be used in a loose but nevertheless technical sense to refer to those images, symbols, metaphors and representations which help construct various forms of subjectivity. In this sense, I am concerned with the (often unconscious) imaginaries of a specific culture: those ready-made images and symbols through which we make sense of social bodies and which we determine, in part, their value, their status and a what will be deemed their appropriate treatment” (1996: viii).

cubanía emergente, de una cultura que quizás se quiera más cercana a la naturaleza y al mito que a la historia y a la civilización moderna, tal y como desearía Oswald Spengler, autor fervorosamente leído en la ciudad letrada latinoamericana de aquellos años⁷.

De ahí que, al lado de la mujer negra cotidiana, en este sentido, mujer histórica y concreta de una realidad nada misteriosa de La Habana, de sus callejuelas oscuras, de las tabernas, de la rumba, de los muelles, de los prostíbulos y la bachata, que encontramos en los poemas como «Búcate plata», «Mi chiquita», «Sigue...» (*Motivos de son*, 1930), «Secuestro de San Antonio» o «Rumba» (*Sóngoro Cosongo*), asome en la poesía de Guillén también la mujer negra portadora del misterio transcontinental de las selvas de África y del Caribe: «ese caimán oscuro / nadando en el Zambeze de tus ojos» («Madrigal» de *Sóngoro Cosongo*; GUILLÉN, 1974: 182). Por supuesto portadora inconsciente, pues ella, antes que nada, es el «vientre que sabe más que [s]u cabeza / y tanto como [s]us muslos» (1974: 182), es el receptáculo que permite el proceso de procreación, y, por ende, la transmisión del legado genético de los hombres.

A la vez este cuerpo reproductor, cuerpo intenso de fecundación y de erotismo en tanto lugar donde se engendra la nueva nación, es reclamado como territorio. No hay nada extraño en ello: equivalencia y continuidad semántica entre cuerpo de mujer y territorio es una de las operaciones simbólicas habituales en cualquier discurso nacionalista (cf. SEGATO, 2007: 322). También Palés Matos, en su *Tuntún*, configura la relación territorio-pueblo a partir del cuerpo femenino, de la personificación de la tierra. Ahora el cuerpo en juego es el de la mulata, cuyo color de piel ensalza el mestizaje del pueblo, en cuyo «vientre conjugan mis dos razas / sus vitales potencias expansivas» (PALÉS MATOS, 1978: 172). Así la mujer mulata una vez más queda separada de su circunstancia vital e histórica, para convertirse en un emblema unificador y abstracto, la «Mulata-

⁷ Antes aún de que Luis Palés Matos, Fernando Ortiz o Alejo Carpentier hicieran suyo el relativismo cultural de Spengler, el grenadino Teophilus Albert Marryshow (1887–1958) expuso en *Cielos de civilización* (1917) su visión de la próxima civilización con predominio africano, mientras que el jamaicano Marcus Moziah Garvey (1887–1940) promovía el regreso de los negros de todo el mundo a la tierra madre africana (cf. FERNÁNDEZ RETAMAR, 1986: 322). Frente a los movimientos esencialistas como lo fueron el garveismo, el nacionalismo negro de W.E.B. Du Bois (1868–1963), o la *négritude* de Leopold Sédar Senghor (1906–2001), defensores todos ellos de la idea de la pureza racial y del retorno a un momento verdadero y primigenio, es decir a las raíces africanas, Ortiz, Carpentier, Guillén o Palés Matos saben que la vindicación de la raíz africana no puede ser tomada como punto de llegada, cuando apenas es el punto de partida del largo y complejo proceso de fraguación de la cubanidad o de la puertorriqueñidad, el cual conduce, ha conducido ya, a un fecundo mestizaje: «se cruzan y entrecruzan en nuestra hidrografía social tantas corrientes capilares, que sería trabajo de miniaturistas desenredar el jeroglífico» – escribe Nicolás Guillén en el prólogo a *Sóngoro Cosongo* (1974 I: 176). En este sentido, Oswald Spengler, al considerar decadente la cultura europea, sentó las bases para la legitimización de las culturas emergentes en el Caribe y en toda América Latina.

Antilla»: «Eres ahora, mulata, / todo el mar y la tierra de mis islas» (1978: 172). Inmediatamente, sin embargo, la Mulata-Antilla se materializa en los frutos de la tierra y comienza a encarnar el arquetipo de la Gran Madre fecunda o de la Amante complaciente que le brinda al poeta «todos los frutos» del trópico en «la clara bahía de [su] cuerpo» (1978: 172), mientras se deja mirar en su esplendor de sensualidad natural.

La misma imagen de mulata-cuerpo-tierra antillana aparece en «Plena de menéalo», pero esta vez no para ser contemplada e idolatrada, ni tampoco para ser consumida como un manjar apetitoso. Ahora el cuerpo mulato, bañado en las mayores riquezas del Caribe —«melado en cañaveral», ungido con aceite de «azahares de cafetal» y oloroso a «tabacal» (1978: 183)— emprende una frenética danza de liberación contra el nuevo amo, el colonialismo estadounidense:

Dale a la popa, mulata,
 proyecta en la eternidad
 ese tumbo de caderas
 que es ráfaga de huracán,
 y menéalo menéalo,
 de aquí payá, de ayá pacá,
 menéalo, menéalo,
 ¡para que rabie el Tío Sam!

PALÉS MATOS, 1978: 183

La metáfora vital del cuerpo de la Mulata-Antilla confronta irónicamente la cultura dominante (RIVERA CASELLAS, 1999: 634). Como en la vieja iconografía colonial, el cuerpo femenino y el Caribe se asimilan y se definen como un «locus de abundancia», un depósito inagotable de bienes, frutos y mercancías, y, por lo tanto, como un objeto del deseo colonial (cf. JÁUREGUI, 2008: 26).

Por cierto, no es esta la única vez que Palés Matos recurre al viejo discurso colonial para enfrentar la amenaza del nuevo colonialismo estadounidense. Por ejemplo, en «Canción festiva para ser llorada», el poeta puertorriqueño recrea su Caribe multicultural como una casa. El yo lírico, sin lugar a dudas un hombre blanco criollo, describe a Martinica y Guadalupe, una vez más racializadas y feminizadas, como empleadas domésticas: «Martinica y Guadalupe / me van poniendo la casa. / Martinica en la cocina / y Guadalupe en la sala. / Martinica hace la sopa / y Guadalupe la cama» (PALÉS MATOS, 1978: 158). El complemento de este forzado trabajo doméstico es, de acuerdo al contrato colonial, la disponibilidad sexual de la mujer de color: «A la francesa, resbalo, / sobre tu carne mulata, / que a falta de pan, tu torta / es prieta gloria antillana». El poeta, precisa Jerome Branche, se sirve de un juego de palabras para referirse al acto de *cunnilingus*, sustituyendo la palabra «tortilla» de la frase hecha «A falta de pan, tortilla» por «torta», en boricua el aparato sexual femenino (BRANCHE, 2006: 1999). Así, en esta desagradable escena colonial, en la que el hombre blanco

mira a su amante mulata como si fuera un apetitoso manjar, Palés Matos funda su ideal de armonía social.

Pero en «Plena de menéalo» la significación de la tierra antillana no es simplemente la de un cuerpo prieto dócil, pasivo y consumible: la libido voluptuosa de la mulata, que antes era usada como excusa moral de su cosificación por parte del amo blanco⁸, le sirve ahora para imponerse al hombre blanco, pero extranjero. Pues, es en la sensualidad, en el ritmo, en la música, en el apremio sexual, en el paso de baile, en la risa elemental de los negros y mulatos donde se localiza la resistencia ante la americanización cultural y económica impuesta por los actos del imperialismo y el monopolio azucarero de los años treinta.

De hecho, la lucha contra los latifundios azucareros se encontraba en el centro de la discusión sobre la nacionalidad, tanto en Cuba como en Puerto Rico. Esto, como explica Antonio Benítez Rojo en su libro *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*, implicaba medirse con el mito del ingenio, uno de los grandes mitos fundadores de las nacionalidades cubana y puertorriqueña («el azúcar equivale a la patria», «sin azúcar no hay país»; BENÍTEZ ROJO, 1989: 108) y, al mismo tiempo, mito modernizador, debido a que el Ingenio se creía un agente de la civilización, el que revolucionó la campiña criolla, el que proveía a la patria de «vida, orden e industria» (1989: 108).

Sin embargo, en las primeras décadas del siglo XX los ingenios fueron absorbidos por los grandes centrales azucareros, la mayoría de ellos controlados por corporaciones estadounidenses como la Cuban American Sugar C^o, Cuba Cane Sugar C^o, Punta Alegre Sugar C^o o United Fruit C^o, conectadas con las industrias refinadoras de la costa Este estadounidense y Luisiana, y con financiación de grupos capitalistas de Nueva York (AYALA, 1999: 79–94). Como apunta Jules R. BENJAMIN (1990: 69), en 1927 la participación de las empresas norteamericanas en la producción del azúcar cubano era de un 80%. También en Puerto Rico, a partir del paso de la soberanía en 1898, proliferaron los centrales eliminando haciendas y factorías semimecanizadas. Y, al igual que en Cuba, la industria azucarera estaba siendo dominada por las corporaciones estadounidenses (cf. GARCÍA MÚÑIZ, 2005: 184–186). Añádase a ello al malestar y desorientación después del crac económico de 1920 y quizás podamos comprender por qué los vanguardistas cubanos y puertorriqueños, en lugar de alabar el progreso, el avance económico, industrial y tecnológico, ven solo el lado amenazador y bárbaro de la modernidad, a la que pretenden dar la espalda sumiéndose en una sensualidad de raíz afroantillana⁹.

⁸ Véanse, en este sentido, dos clásicos de la literatura cubana: *Cecilia Valdés* (1879) de Cirilo Villaverde o *Las impuras* (1919) de Miguel Carrión.

⁹ Aunque también había quienes se dejaban seducir por la utopía modernizadora y escribían poemas con acento maquinístico, como el famoso «Canto al tornillo» (1921) de Vicente Palés Matos (1903–1963), el hermano do Luis y uno de los fundadores del movimiento euforista.

En este sentido, «Majestad negra» de Luis Palés Matos quiso ser leída como idealización del cuerpo negro en tanto lugar de inscripción categórica para cuestionar las consecuencias del avance del capitalismo de corte imperialista o, como diría Vera M. KUTZINSKI (1993: 134), en tanto «antídoto a Wall Street». En el poema el cuerpo de Tembandumba de la Quimbamba se baña en una mirada deseante que lo erotiza y lo convierte en trapiche, en productora de azúcar:

Culipandeando la Reina avanza,
y de su inmensa grupa resbala
meneos cachondos que el gongo cuaja
en ríos de azúcar y de melaza.
Prieto trapiche de sensual zafra,
el caderamen, masa con masa,
exprime ritmos, suda que sangra
y la molienda culmina en danza.

PALÉS MATOS, 1978: 156

Mercedes López Baralt ha querido ver en la sexualidad femenina, representada en este poema, una fuerza capaz de socavar el orden patriarcal moderno. Así, en su ensayo dedicado a la poesía de Palés Matos, observa que

el ritmo también deviene metáfora: es danza y danza liberadora. Los versos de «Majestad negra» son dignos herederos del «Son de la Ma Teodora», que [...] cimarronea el trabajo forzado hasta hacerlo baile gozoso. [...] Como la Ma Teodora, Tembandumba subvierte el esfuerzo del trabajo manual convirtiéndolo en ritmo, en celebración jubilosa.

LÓPEZ BARALT, 1997: 30

En cambio, para Aníbal González, el ingenio de Palés Matos es el lugar del encuentro y fusión entre dos culturas, entre tecnología y religión, es el lugar donde se materializa la simultaneidad de múltiples temporalidades¹⁰:

El ingenio transforma la noción blanca del tiempo como una progresión lineal y secularizada, en una noción cíclica vinculada a los ritmos de la producción azucarera. [...] La expresión cultural por excelencia de esa síntesis, de ese engranaje de ciclos y ritmos, se encuentra en la música y en el baile afroantillanos: la música marca el compás del tiempo litúrgico, sagrado, de los negros, mientras que el baile imita en sus gestos los movimientos del cuerpo al trabajar en el proceso de producción azucarera.

GONZÁLEZ, 1993: 291

¹⁰ Por cierto, tan característica –según Octavio Paz (*Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, 1967), Néstor García Canclini (*Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, 1990) o José Joaquín Brunner (*Cartografía de la modernidad*, 1995)– de la modernidad latinoamericana.

Solo Kutzinski quiso ver lo que obviaron los otros críticos: que la mujer negra no solo es representada exclusivamente como el objeto de una erotización exacerbada y disponible para todos, sino que también el autor parece olvidarse de que ella, en tanto trabajadora, es asimismo objeto en la relación de dominación de la cual dependía la producción azucarera¹¹. Como señala el haitiano René DEPESTRE (1985: 72),

[t]rabajadores africanos –negros inventados por la economía de la plantación– tomaron la forma de una mercancía, igual que el azúcar, el café, el algodón, un sillón de caoba o una mula... fueron a la vez productos en el mercado, instrumentos de producción, productores de mercancías, reproductores de mercancías.

De hecho, lejos de ser un signo de resistencia, el cuerpo voluptuoso de Tembandumba entra en el circuito de la producción azucarera: al ser articulado a partir del irrefrenable estado de excitación que define a la lógica capitalista del deseo, el cuerpo-trapiche de la mujer negra se convierte, como quisiera Gilles DELEUZE (2005: 339), en uno de los engranajes de la «formidable máquina deseante» del capitalismo. Los alcances de la tecnología supuestamente producen un goce, una sensación de libertad y felicidad natural que le hacen olvidarse de su condición de trabajadora alienada.

A diferencia de Palés Matos, Nicolás Guillén nunca escamoteaba las duras realidades del negro en la Plantación, pero además de denunciar su sometimiento, su sujeción al cañaver¹², quería, como observa BENÍTEZ ROJO (1989: 119), «impregnar a la sociedad cubana con la libido del [negro]», mostrar «el carácter revolucionario de la sensualidad negra que transforma los símbolos de subyugación en un deseo libre y vital» (1989: 120).

Ahora, este reclamo ideológico de la sensualidad, de una relación no técnica del negro con el universo, con el que se quiere legitimizar *Túntun*, *Motivos de son* y *Sóngoro Cosongo* como discursos de resistencia antihegemónica, no

¹¹ Kutzinski, de hecho, le objeta a Aníbal González la falta de descripción problemática de la mujer negra en el poema: “Aside from the fact that González remarks are in no way attentive to the almost invariably female gender of the dark bodies in which sugar production is so lyrically fused with dance, what goes entirely unmentioned, both in the poem and in its attendant critical commentary, is that this compatibility, or fusion, of technology with ‘natural’ religion is first and foremost, the result of slavery. The (false) analogy between the enslaved ‘body at work’ on the sugar mill and black religion or secular dance is significantly founded on a denial of the distorting, dehumanizing effects of slavery and technology combined. For a slave, working on the sugar plantation was hardly erotic, or only to a sadistic imagination for which the kind of violence inscribed in ‘suda que sangra’ would enhance sexual pleasure” (KUTZINSKI, 1993: 191–192).

¹² Es ejemplar, en este sentido, su poema «Caña» de *Sóngoro Cosongo*: «El negro / junto al cañaver. / El yanqui / sobre el cañaver. / La tierra / bajo el cañaver. / ¡Sangre / que se nos va!» (GUILLÉN, 1974: 129).

es sino una inversión del «esencialismo que caracteriza el discurso identitario moderno» (MORAÑA, 2003: 264). Peor aún, en su práctica de resistencia a ser asimilado, el negrismo y no sólo el negrismo, sino también la propia *négritude*, al menos en su versión senghoriana, asimila, es decir ingiere de manera pasiva, el discurso racista, tal como ha señalado René MÉNIL (2005: 105): oponer a la razón instrumental del Occidente el «¡Siento y danzo, por lo tanto existo» no es sino repetir la imagen devaluada del negro destinado únicamente a la diversión, imagen que fue creada por el racismo blanco.

Es cierto que Nicolás Guillén advirtió los riesgos de empujar a los negros a la región de una alteridad absoluta y, de hecho, jamás se limitó a medir el valor de la negritud con el único rasero de la sensualidad, como solían hacerlo los poetas negristas blancos: Palés Matos, Tallet, Ballagas o Guirao. En el artículo «¡Negra, mueve la cintura!» (publicado en el diario *Hoy* en diciembre de 1941) se apresura a explicar: «El negro es, no hay que negarlo, ardiente y sensual [...], pero [...] nos parece excesivo honor atribuirle [...], como la única calidad de su espíritu, la calidad coreográfica; verle siempre el alma en los pies» (GUILLÉN, 1968: 22).

Sin embargo, no es menos cierto que tanto el negrismo blanco (de Palés Matos) como el negrismo negro o mulato (de Nicolás Guillén), aunque desde luego el primero con una intensidad mucho mayor que el segundo, fundan la cultura nacional afrocaribeña sobre la poética del cuerpo, sobre todo del cuerpo femenino. En esta negociación de identidades nacionales, realizada bajo la amenaza del (neo)colonialismo norteamericano, el cuerpo femenino negro y mulato se convierte en un instrumento de agresión para derrumbar la primacía de un orden vertebrado alrededor del alma y del conocimiento entendido como abstracción, como transcendencia del cuerpo (cf. RÍOS ÁVILA, 1993: 566).

Pero al buscar alejarse de un esencialismo se corre el riesgo de caer en otro, de signo contrario. De hecho, la existencia negra, y sobre todo la existencia de la mujer negra, es una existencia privada de escapar del cuerpo. En toda la poesía negrista, independientemente de la afiliación racial de sus autores, la mujer negra (o mulata) viene representada exclusivamente por sus atributos externos. Llama la atención su belleza fracturada y, al fin y al cabo, la artificialidad de su cuerpo que pasa a desempeñar las funciones que no ejerce el cuerpo blanco (portador de la razón), sobre todo la de la sexualidad exacerbada. Pues, ella, antes que nada, es un cuerpo apetecido. Al mismo tiempo, la exterioridad física en la que se configura la identidad racial implica que el sujeto femenino quede desvinculado de su circunstancia histórica concreta: ella es el cuerpo-símbolo nacional. Finalmente, el mismo pintoresquismo del principio africano que la encierra en una sensualidad salvaje, en una naturaleza lúdica y festiva (JÁUREGUI, 2008: 466), es el que reemplaza y oculta su dura realidad del sujeto explotado por las agro-industrias y compañías azucareras (neo)coloniales que operaban en el área, es decir oculta el hecho de que ella no es sino un cuerpo laboral.

Ante todo este despliegue de los cuerpos sexuados y racializados se nos impone la pregunta de Hélène Cixous: ¿dónde están ellas?

Bibliografía

- ANDERSON, Benedict 1983. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London–New York, Verso.
- AYALA, César 1999. *American Sugar Kingdom: the Plantation Economy in the Spanish Caribbean, 1898–1934*. Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- BADIANE, Mamadou 2010. *The Changing Face of Afro-Caribbean Cultural Identity: Negrismo and Négritude*. Lanham, Lexington Books.
- BALLAGAS, Emilio (ed.) 1935. *Antología de poesía negra hispanoamericana*. Madrid, M. Aguilar.
- BENÍTEZ ROJO, Antonio 1989. *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover, NH, Ediciones del Norte.
- BENJAMIN, Jules R. 1990. *The United States and the Origins of the Cuban Revolution: An Empire of Liberty in an Age of National Liberation*. Princeton, Princeton University Press.
- BRANCHE, Jerome 2006. *Colonialism and Race in Luso-Hispanic Literature*. Columbia, Missouri, University of Missouri Press.
- DELEUZE, Gilles 2005. *La isla desierta y otros textos*. Valencia, Pre-textos.
- DEPESTRE, René 1985. *Buenos días y adiós a la negritud*. La Habana, Casa de las Américas.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto 1986. «América Latina y el trasfondo de Occidente». En: *América Latina en sus ideas*. Leopoldo ZEA (coord.). México, UNESCO – Siglo XXI, pp. 300–332.
- FOUCAULT, Michel 2005. *Historia de la sexualidad*. T. 1: *La voluntad de saber*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- GARCÍA MÚÑIZ, Humberto 2005. «La plantación que no se repite: las historias azucareras de la República Dominicana y Puerto Rico, 1870–1930». *Revista de Indias*, Vol. 65, n.º 233, pp. 173–192.
- GATENS, Moira 1996. *Imaginary Bodies: Ethics, Power and Corporeality*. New York, Routledge.
- GILMAN Sander L. 1985. “Black Bodies, White Bodies, Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature.” *Critical Inquiry*, n.º 12, pp. 204–238.
- GONZÁLEZ, Aníbal 1993. «Ana Lydia Pluravega: unidad y multiplicidad caribeñas en la obra de Ana Lydia Vega». *Revista Iberoamericana*, n.º 162–163, pp. 289–300.
- GUILLÉN, Nicolás 1968. *Prosa de prisa*. Buenos Aires, Editorial Hernández.
- GUILLÉN, Nicolás 1974. *Obra poética 1920–1958*. Ángel AUGIER (compilación, prólogo y notas). La Habana, Unión de Escritores y Artistas de Cuba.
- HOOBS, bell 1992. “Selling Hot Pussy. Representations of Black Female Sexuality in the Cultural Marketplace.” In: *Black Looks: Race and Representation*. Boston, South End Press, pp. 113–128.
- JACKSON, Richard L. 1976. *The Black Image in Latin American Literature*. Albuquerque, The University of New Mexico Press.
- JÁUREGUI, Carlos 2008. *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid–Frankfurt am Main, Iberoamericana – Vervuert.
- KUTZINSKI, Vera M. 1993. *Sugar’s Secrets: Race and the Erotics of Cuban Nationalism*. Charlottesville, University of Virginia.

- LAURETIS, Teresa de 1993. «Sujetos excéntricos: la teoría feminista y la conciencia histórica». En: *De mujer a género, teoría, interpretación y práctica feministas en las ciencias sociales*. María C. CANGIAMO y Lindsay DUBOIS (comp.). Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 73–113.
- LÓPEZ BARALT, Mercedes 1997. *El barco en la botella: La poesía de Luis Palés Matos*. San Juan, Editorial Plaza Mayor.
- MANZONI, Celina 2001. *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*. La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas.
- MÉNIL, René 2005. *Las Antillas ayer y hoy. Senderos*. México, Fondo de Cultura Económica.
- MOLLOY, Beth L., 1998. “Body Image and Self-Esteem: A Comparison of African-American and Caucasian Women.” *Sex Roles: A Journal of Research*, 111. http://www.findarticles.com/cf_0/m2294/n7-8_v38/20914081/print.jhtml.
- MORAÑA, Mabel 2003. «Borges y yo: Primera reflexión sobre ‘El etnógrafo’». En: *Heterotropías: Narrativas de identidad y alteridad latinoamericanas*. Carlos JÁUREGUI y Juan Pablo DABOVE (eds.). Pittsburgh, IILI, pp. 263–286.
- MORALES, Jorge Luis (ed.) 2004. *Poesía afroantillana y negrista. Puerto Rico, República Dominicana, Cuba*. San Juan, Universidad de Puerto Rico.
- MOREJÓN, Nancy 2005. *Ensayos*. La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- PALÉS MATOS, Luis 1978. *Poesía completa y prosa selecta*. Margot ARCE DE VÁZQUEZ (ed., prólogo y cronología). Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- PAZ, Octavio 1998. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona, Seix Barral.
- PEDREIRA, Antonio Salvador 1988. *Insularismo*. Río Piedras, Editorial Edil.
- RÍOS ÁVILA, Rubén 1993. «La raza cósmica: identidad y cuerpo en Pedreira y Pales». *La Torre*, n.º 7, pp. 559–576.
- RIVERA CASELLAS, Zaira O. 1999. «Cuerpo y raza: el ciclo de la identidad negra en la literatura puertorriqueña». *Revista Iberoamericana*, Vol. 65, n.º 188–189, pp. 633–647.
- ROSE-GREEN WILLIAMS, Claudette 1993. “The myth of Black Female Sexuality in Spanish Caribbean Poetry: A Deconstructive Critical View”. *Afro-Hispanic Review*, Vol. 12 n.º 1, pp. 16–23.
- SCHWARTZ, Jorge 1991. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- SEGATO, Rita Laura 2007. *La Nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de política de la identidad*. Buenos Aires, Prometeo Libros.
- TABORSKA, Agnieszka 2007. *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*. Gdańsk, Słowo, obraz, terytoria.

Síntesis curricular

Agnieszka FLISEK, doctora en Humanidades (especialidad Estudios Literarios) por la Universidad de Varsovia (2003), egresada asimismo de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada (estudios de doctorado) por la Universitat Autònoma de Barcelona (2003). Es profesora de literatura latinoamericana y teoría de la literatura en la Facultad de Filologías Modernas de la Universidad de Varsovia. Sus áreas de investigación más importantes son: la narrativa argentina e hispanoamericana contemporánea y las vanguardias literarias de América Latina. Está finalizando el proyecto «Literatura vanguardista cubana y argentina ante la experiencia de la modernidad» (tesis de habilitación). Desde 2006 dirige *Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*. Recientemente ha publicado: «El diario de un cínico (en dos partes): Sebregondi se excede y Las hijas de Hegel de Osvaldo Lamborghini». En: *Ironía y violencia en la cultura latinoamericana*. Ed. Brigitte Adriaensen y Carlos van Tongeren. Pittsburgh, The International Institute of Latin American Literature (2018); «Ideograma de la modernidad en el discurso de las vanguardias cubanas». *Zagadnienia Rodzajów Literackich*. LX, z. 2 (2017); «Cinismo, ¡a las barricadas! El niño proletario de Osvaldo Lamborghini». En: *Cartografía del Limbo. Devenires literarios de La Habana a Buenos Aires*. Ed. Ángeles Mateo del Pino y Nieves Pascual Soler. Madrid, Editorial Verbum (2017).

Corporalidad significativa: cuerpo e identidad





VICENTE LUIS MORA

Escritor y crítico

 0000-0002-2718-4685

El cuerpo reflejado Los cuerpos dobles y los dobles corporales en la poesía española actual

The reflected body
The double bodies and the corporeal *Doppelgänger*
in Spanish contemporary poetry

ABSTRACT: The portraying of the subjects in front of the looking glass is a literary topic in which the body is involved in a range of possibilities. From the corporeality of the “other” reflected by/in the narcissistic or self-critic perspective about the appearance of oneself, the mirror offers to Spanish contemporary poets a fruitful frame to explore all the variations of *anagnorisis* and dis-cognition. The text develops a theoretical and cultural *episteme* in order to read the work of a number of Spanish poets, in which the body analysed *in* the looking glass could adopt the form of grief, complaint, egotistical exposure, cultural references (e.g. Alice or Narcissus), or technological exam.

KEY WORDS: Spanish poetry, body, mirror, reflection, subjectivity

Introducción

[...] quién sabe si un espejo de obsidiana (¿qué has visto de tu rostro? ¿Qué ardiente trampa quieres anticipar en su fantasma oscuro? [...])

Ana Isabel CONEJO (2005: 16)

María Zambrano recuerda en «El espejo de Atenea» cómo la diosa griega Atenea incorpora a su escudo la cabeza de Medusa, con el fin de arredrar a los enemigos. A su juicio, ese espejo mítico nos ofrece «un modo de visión, un

medio adecuado para la reflexión en uno de sus aspectos» –recordando la asociación etimológica entre lo especular como reflexión de la luz y la *especulación* filosófica como reflexión de la mente–, y también «nos habla de modos de conocimiento que sólo son posibles en un cierto medio de visibilidad» (ZAMBRANO, 2004: 138). El poético, según la autora, es un medio de conocimiento que va más allá del pensamiento racional, una «razón estética» (MAILLARD, 1998). Y utilizar el mito griego es un medio especialmente fértil de entrar en este tema, porque, como apunta María Elena ÚBEDA FERNÁNDEZ, «La cabeza degollada de Medusa bien podría simbolizar el triunfo sobre la metafísica de la representación, pues vence a la mirada que fija en una imagen lo contingente y dinámico» (2006: 221). La de la Medusa es una mirada que puede leerse al revés, desmontando el mito para convertirlo en positivo, como una mirada que rompe el discurso tradicional –y el poético. Los objetos pueden mirarse de un modo destructivo y creador al mismo tiempo, voraz y feraz.

Un ejemplo puede verse al examinar la poesía española que aborda los cuerpos reflejados en el espejo, como si fueran dobles. Si el discurso poético tradicional anclaba al cuerpo reflejado en el Narciso (o en la *Narcisia* de Juana Castro), en la belleza femenina encantada de verse, o en la escisión subjetiva a partir del Romanticismo, en las últimas décadas asistimos a escenarios más variados y, por qué no decirlo, interesantes. Al comentar los poemas antologados en su florilegio *Sombras di-versas* (2018), Amalia Iglesias Serna detecta «una re-semantización por ejemplo en el concepto de cuerpo, que antes solía estar más relacionado con tópicos de la belleza o el amor», y que ahora es explorado como «campo de batalla, como lugar de la enfermedad y la muerte» (IGLESIAS, 2018). Por supuesto, el doble sigue estando presente, porque es un desiderátum humano estructural: «Habrán pensado que todo lo que habita el mundo es un doble. / Un doble que nunca sale en las fotografías», escribe Marta del POZO, en *Hambre de imágenes* (2016: 13). Otros poemas sobre el *Doppelgänger* serían el de Sonia ROMÁN, «Mi secretaria y yo»; incluido en *Pan con pan* (2016: 42), o esta mención de Julia UCEDA en *Hablando con un haya*: «[...] esta tarde, / en que veo a una yo dentro de otra yo sentada en la butaca» (2010: 58–59). Junto a estas visiones comienzan a aparecer otras donde puede verse sin dificultad lo que definiríamos como *un extrañamiento crítico* en la mirada, una mirada «violenta», hija de Medusa, que no teme despedazar aquello sobre lo que arroja su luz: «Extraña y enemiga es esta piel que miro / diariamente, cuido, me ciñe y me refleja, / los otoños azotan y dice de mí misma / exterminando en dos el cristal del espejo»; dice el poema de María Victoria ATENCIA «Temporal de levante» (1990: 245). Luego veremos más ejemplos, pero antes vamos a hacer algunas precisiones previas.

La primera hace referencia al marco enunciativo. La redefinición del doble especular, del cuerpo asomado al espejo desde una mirada crítica, es más fácil de llevar a cabo en aquellos poemas –la mayoría de los aquí recogidos– escritos en primera persona, pues, como dice Mieke BAL, «Cuando un personaje se in-

dica con *yo*» –entiéndase con *voz elocutoria Yo*– «no serán (todavía) aplicables las restricciones sexuales. El personaje *Yo* no se presenta desde una distancia espacial» (1990: 90). El uso del pronombre *yo* es inclusivo, y lo es aun cuando marca un género concreto, el del autor o autora que escribe el poema; incluso ahí su lectura por el lectoespectador permite su inclusión inmersiva y psicológica, con lo que se logra la identificación con lo contado. El *yo* lector *conecta* con el *yo* escrito, permitiendo el acceso a la experiencia descrita, de forma que quien lee podrá reconocer en ese cuerpo desdoblado en el espejo su propio cuerpo, que es uno de los cuerpos *otros* en los que se escinde cualquier poema sobre espejos. La presencia de un espejo en un poema duplica siempre la experiencia; a la vivencia de quien cuenta se añade asimismo la vivencia reduplicada de quien la lee (cf. GARCÍA, 2013: 49). Todo poema es un espejo de la psique del lector, desde el punto de vista elocutorio; todo poema que incluye un espejo refleja, además, *el cuerpo de quien lo lee*, al recordarle sus propios exámenes autoscópicos. Según Rosa María RODRÍGUEZ MAGDA, «llegar a lo que parece más inmediato: el cuerpo, la carne, implica desenmarañar una red de presupuestos que se nos ofrecen como naturaleza» (2003: 7). Uno de los fines de los poemas aquí recogidos parece ser ese desmarañar, ese ir hasta los presupuestos culturales del cuerpo para deshacerlos.

La segunda precisión, necesaria al referirse al espejo, es la cultural, pues hablamos de un objeto connotado, cargado de todo tipo de asociaciones inmemoriales, que laten tanto en el imaginario popular como en el culto. En la historia cultural de todos los países y épocas, los espejos van unidos a numerosas reminiscencias, no siempre positivas. Como escribe al respecto Danielle RÉGNIER-BOHLER: “if the mirror could be used to reveal imperfections of dress and hairdo, it also served [...] to bare moral imperfections and narcissistic excesses. In many texts the mirror appears as an instrument of edification” (1988: 391), estando esta última asociación edificante diluida casi por completo en el último siglo. Pero la cuestión del narcisismo merece, también por su secular tradición poética, mención aparte. Meri TORRAS se ha hecho una pertinente pregunta: «Si Narciso era un hombre, ¿por qué el narcisismo se considera un vicio femenino?» (2007), antes de realizar en su artículo una larga deconstrucción del mito y su relación con el estatuto de representación de las mujeres –sobre todo iconográfico–, y plantear los problemas que tiene subvertir ese mito tan asentado. La mirada poética dirigida al espejo que ya no busca *la belleza*, sino *el cuerpo*, es uno de los caminos más rápidos para encontrar un terreno de agenciamiento y reconciliación con el objeto. La mirada en el azogue ya no busca erotizar lo observado, sino aceptarlo, con todas las consecuencias, sea feo o bonito, sea el cuerpo joven, adulto o adentrado en la vejez. Aunque algunas sienten aún el consabido miedo al reflejo en el cristal (SABADÚ, 2010: 42; luego veremos más casos), la mayoría se enfrenta a él sin falsas compasiones. La mirada de la mujer al espejo no tiene que ser positiva, y de hecho muchas veces no lo es.

Como ejemplo reciente, tenemos este poema de Elsa LÓPEZ en *Viaje a la nada* (2016: 12):

Al pasar por delante del espejo
se vio de perfil, caídos los pechos,
la barriga hinchada, la cara
enrojecida, enrojecidas la frente y
las mejillas, los ojos enrojecidos
más aún que la frente o la barbilla.
Y se odió a sí misma. O no.
No lo supo muy bien.

Laura Scarano, atenta lectora de la poesía española contemporánea, ha destacado como una de sus características «el emblema del espejo y sus distorsiones, el des- y re-conocimiento como vías alternas y dispares para mirar el propio yo, el protagonismo del otro como alteridad (heterogeneidad del sí mismo y vinculación con la otredad real)» (SCARANO, 2017: 21). En el poema de Elsa López es significativo el desplazamiento, alentado por el azogue, entre el *yo* de la voz enunciativa y el *sí misma* que ve reflejado en el espejo y que *odia*. La mirada de Medusa se acendra y afila cuando se vuelve sobre el sujeto elocutorio, que expresa su opinión sin cortesías. Medusa mira sin miramientos, pero no hay parálisis, el sujeto no se convierte en piedra. Muy al contrario, conocimiento, reconocimiento y desconocimiento se ligan en una escritura poética que parte del cuerpo para trascender a lo psíquico, creando un doble textual que es un doble corporal y psicológico, a partir del cual reflexionar sobre sí mismo o sí misma. Una variación puede verse en el poema de Erika MARTÍNEZ, «Halterofilia» (2017: 54):

¿Y el peso de los hijos
que no tienes?
Personas en posturas
muy poco naturales
se miran al espejo.

En este caso, la impersonalidad («se miran»), unida a la segunda persona del singular («tienes»), sí que impone una distancia; la poeta parece estar hablando consigo misma, en forma de *tú*, dentro de un capítulo del libro dedicado al tema de las mujeres sin hijos («Nulípara»). En este caso, el reconocimiento del lector puede venir de la alusión a la segunda persona, en la que puede reconocerse como otro u otra.

Como hemos analizado en trabajos anteriores, el espejo es un instrumento filosófico ingrato, que en muchas culturas y épocas tiene connotaciones negativas, por la frontal anagnórisis que impone a la persona contemplada. Por ello

no dejan de levantarse suspicacias: «evito mirarme en los espejos»; Remedios ZAFRA (2013: 60); o los versos de Natalia LITVINOVA en *Grieta*: «Hay soledades tan prolijas. / Me vi en el espejo» (2014: 34). A continuación exploramos la exposición de estos conflictos en varios ejemplos de poesía actual.

Modos de construcción del doble corporal ante el espejo

[...] fon la gràcia
de perdurar en l' instant i allò que fou predit
en el mirall ja no s'endevindrà
Susanna Rofart (en LÓPEZ VILAR, ed., 2016: 72)

En la misma línea que Scarano, María EMA LLORENTE (2010) ha destacado que en la poesía española «el tema de la dualidad y de la sombra se enlaza también con el de las imágenes reflejadas en vidrios y espejos, motivo que aparece en esta poesía en incontables ocasiones», citando, entre otros, un poema de Ana MERINO, del que recordamos los tres primeros y significativos versos: «Mi otro yo se refleja / en el escaparate / de una ciudad vacía» (2000: 12). La sombra alargada del *Doppelgänger* acecha en cualquier superficie reflejante, creando la constante sensación de cercanía distanciada, desfamiliarizada, del propio cuerpo. La mención al escaparate puede enlazar –lo digo como apertura del horizonte interpretativo, lejos estoy de apuntar su relación con el caso concreto de Merino– con el tema del consumo, donde el espejo tiene relación con el imaginario social de la oferta y la demanda. Carmen MARTÍN GAITE (1982: 113–118), en un ensayo titulado «La influencia de la publicidad en las mujeres», señala:

cómo debe lavarse, vestirse, fumar, beber y sonreír para redondear los detalles de esa figura dinámica y atractiva, para armonizar ese conjunto de gestos vacíos y uniformes, protegido por los cuales ya está en condiciones de echarse a circular por el tráfago mundo, como un reflejo más entre todos los que, reincidentemente, parten del mismo Supremo Espejo [...] se pone de relieve al hombre como campo de operaciones sobre el cual la mujer está llamada a influir [...].

La conciencia de esa dinámica social es apreciable en la poesía contemporánea, pero hay diversos y no siempre estéticamente equivalentes modos de hacerlo. Decía Camille PAGLIA (2005: 176) que muchas discípulas de Sylvia Plath han creído que bastan una letanía de quejas y “sullen mutterings about patriarchy” para hacer un poema. Es una tendencia visible, en efecto, en cierta poesía joven, que confunde el arte con las buenas intenciones. Sin embargo, la mayoría de los

casos que aquí exponemos llevan a cabo una operación de re-feminización de la lírica muy alejada de cualquier superficialidad. Un ejemplo podría ser Olvido García Valdés, autora de una de las obras poéticas más fuertes que tenemos en España, que no suele abandonar la perspectiva femenina, en la que el cuerpo y el espejo encuentran a veces su sitio: «Tras el cristal, se desconoce / el cuerpo, como un hijo / que crece, como si jugara / y de pronto fuera desconocido» (GARCÍA VALDÉS, 2008: 85), leíamos en *Ella, los pájaros* (1994). Y tiene algún poema aún más claro sobre la duplicidad especular, desde un enfoque corporal (2008: 35):

Otro país, otro paisaje,
otra ciudad.
Un lugar desconocido
y un cuerpo desconocido,
tu propio cuerpo, extraño
camino que conduce
directamente al miedo.
El cuerpo como otro,
y otro paisaje, otra ciudad;
atardecer ante las piedras
más dulcemente hermosas
que has visto,
piedras de miel como luz.

También un gesto inexplicable,
díscolo para los ojos, desafío,
erizado. Cuerpo es lo otro.
Irreconocible. Dolor.
Sólo cuerpo. Cuerpo es no yo.
No yo.

Se produce una *desfamiliarización* del cuerpo (CABANILLES, 2004: 18), separado temporalmente del sujeto mientras dura la exposición (en el espejo, en el poema, en el espejo del poema). Los versos antes citados de García Valdés («Tras el cristal, se desconoce / el cuerpo») junto con los de este poema («el cuerpo como otro») encajan también en ese extrañamiento: al verse mediado por el reflejo, el cuerpo se extraña, se desconoce, pierde la familiaridad que ha ido cosechando día a día. Pero la otredad conseguida permite el examen concienzudo, hecho a medias de ternura y disciplina. «Sólo al verme en otro me veo en realidad, sólo en el espejo de otra vida semejante a la mía adquiero la certidumbre de mi realidad», completa María ZAMBRANO (2004: 657). Esa «otredad» (ZAMBRANO, 1989: 62), es una forma clásica de autoexamen, de puesta en crisis del yo a fines de ahondar en él. Olga BERNAD (2016: 17) describe en *Perros de*

noviembre el modo en que se «ha convertido en otra. La última vez que vi con ojos de gitana / me acercaba a un espejo y, al mirarme, encontré una pupila azul tan fría / que comenzó a nevar sobre las horas. / Es más fácil quererme siendo otra».

Un modo alternativo de anclar el personaje poético en el espejo es tomando una referencia cultural que se considera *afin*, por la razón que sea, y desarrollando esa afinidad electiva. El personaje de Alicia, tomado de Lewis Carroll, es una referencia habitual en la poesía española, como señalamos en su momento, y es mencionado por diversos poetas: Teresa BARBERO (2005), Sofía RHEY (2010), Virginia AGUILAR BAUTISTA (2010), etc. Julieta VALERO (2003: 30) escribe: «Alicia de los espejos, no vayas a creerles, y tiéndenos tus ojos para ir al otro lado. / Cada cual, coloso de sí mismo. Aunque esto dure menos. / Y aunque no haya tiempo ni espejo en que salvarse». Por su lado, Raquel Lanseros (en IGLESIAS SERNA, ed., 2017: 125) escribe «diminutas alicias a través del espejo / híbridos del pasado y del presente».

Esta escritura de los dobles corporales puede ser leída desde un marco conceptual más amplio. Como señala Remedios ZAFRA (2013: 42), «[n]o sin motivo, quien escribe (como mujer) lo hace previniendo de que el sujeto ‘mujer’ no tiene un significado estable y monolítico»; a lo que añade la propia autora: «es más bien una posición (política) donde confluyen experiencias distintas, complejas, [...] contradictorias, una posición no estática que se define en el contexto de otras muchas variables». Una forma cargada de ideología de vindicar el cuerpo entendido como habitación propia de la feminidad puede ser la insistencia en ciertos temas que no pueden ser más que temas de mujeres. Un ejemplo puede ser la corporalidad reflejada claramente apreciable en este poema de Leire Bilbao (en IGLESIAS SERNA, ed., 2017: 163):

SANGRO I

«Sangro», escribo en el espejo con mis dedos.
 Sangro mas no me siento más hembra.
 Se pueblan de calles los olores,
 Humea bajo las piedras.
 Arden los tejados,
 El cielo es una mejilla encarnada al pasar a su lado.
 Las agujas gotean segundos sanguinolentos,
 Las hojas caen, púdicas, al ser tocadas.
 Sangra la tierra sobre la que camino,
 El fluido que no cabe ya en mis entrañas
 Se derrama desde el vientre en que fue creado.
 Y no sé porqué [*sic*] debería negar
 Lo que soy: una mujer que sangra.

Es difícil pensar una forma más palpable de hallar un cuerpo frente a un espejo marcado por el género –entendida la palabra *marcado* en su sentido positivo, de énfasis–, donde se inscribe la experiencia femenina de raíz. Otro modo sería narrar *en espejo* la experiencia lésbica: «mi baby baby baby se mira en el espejo / y yo vivo con ella en una jaula: / imagina vivir abrazado / a un reflejo»; escribe Valeria ROMÁN MARROQUÍN (2016: 11); o, según Graciela BAQUERO (2006: 28):

Yo estoy frente a ella, puedo asegurarlo...
 Pero en el espejo que inventa la oscuridad del túnel
 Mi cuerpo nítido se apoya en su costado
 Y nos veo juntas

O reconstituir, hasta abrazar la mismidad, la experiencia de ese cuerpo reflejado, que ha superado la mirada de Medusa, como el sujeto creado por María SALVADOR (2007: 47): «Entonces abro los ojos, y me miro. / Mi cuerpo ya no es deforme». Esa aceptación, a la que hicimos antes referencia, supone una victoria frente al distanciamiento especular, pero, por otro lado, es un reconocimiento tácito de que hubo antes una separación, una crítica, una distancia («¿Por qué hay un rostro viejo que te espera / cada mañana al otro lado, haciendo / del espejo un enigma lastimoso?»); Josefa PARRA RAMOS, 2010: 19). Sujeto y cuerpo reflejado tuvieron sus *diferencias*. La experiencia poética ante el azogue permite saldarlas.

Doble corporal en el espejo tecnológico

los espejos que trabajan afanosos
 aunque no mire nadie
 Wislawa SZYMBORSKA (2005: 50)

Cristina Elena PARDO ofrece en su libro *Mano que espeja* (2017) una cosmovisión sobre la mujer reflejada en el espejo, en tres sentidos, al menos: la subjetividad femenina reflejada en el objeto espejo, la mirada reflejada en la escritura poética –que espejea en la elocución la mirada lírica de quien escribe– y, por último, la mujer que comenta el autorretrato (Pardo es fotógrafa, además de poeta) que se ha realizado a sí misma. Pero la técnica fotográfica no desplaza lo importante; como diría KRISTEVA (2000: 16), se revaloriza «la *experiencia sensible* frente al raciocinio técnico». Con raíces o ecos en poetas como Westphalen, Pizarnik, Olga Orozco o Blanca Varela, este primer libro de Cristina Elena Pardo se nos ofrece como la puesta en espejo de una voz, que acaba por representar a un cuerpo, y viceversa:

el espejo regala las palabras
 cuando al romperse suave tintineo
 en el suelo de la habitación tu
 turbio
 fragmento la verdad
 desconocida

el espejo

convoca las palabras el flujo
 de una voz acaso nueva acaso un ritmo
 sinsentido suave tintineo
 de una herida
 al abrirse

PARDO, 2017: 43

El juego de desdoblamientos propiciado por el espejo logra reflejar a la vez, por tanto, el cuerpo y la lengua de enunciación, pues esa herida es pronunciada así en otro momento del libro: «una extraña herida que es / mi cuerpo descompuesto lengua extraña» (PARDO, 2017: 26): también la lengua se *desconoce* al contemplarse reflejada (en el azogue, en el poema). Como apunta Ana GORRÍA (2017: 9) en su prólogo, la autora dibuja «un nacimiento al otro» que propone «perfiles de una identidad en construcción, no clausurada, donde el cuerpo, el gesto, es el eje central de los poemas de la poeta para cuestionar la dimensión de la relación entre el yo y el otro». La fotografía, *espejo estático* del sujeto autorretratado, añade una dimensión de complejidad más sobre el engranaje simbólico de este libro. Y en la obra poética de la propia Ana Gorría no es imposible encontrar una tensión similar; así, en su plaquette *Un poema silencioso y una guerra inocente* (2017), leemos: «el añico // el cristal que se rompe / contra sí mismo // soy» (en IGLESIAS SERNA, ed., 2017: 200).

Una segunda dimensión tecnológica tiene lugar en la «exposición pública» que según Eva ILLOUZ (2007: 175) genera la exposición de la propia imagen en la red, algo característico, según Sara GALLARDO (2012), de la figura virtual del «escritor-personaje» contemporáneo, dividido entre su imagen real y la virtual. «Ya sólo soy fragmentos, piezas sueltas de mí, / pero no soy la mano que las une. / En la pantalla el mundo / me grita cuarteado», escribe Aurora LUQUE (2003: 49), y ese mundo despedazado de la pantalla es trasunto de la escisión interna. Otro ejemplo de reflejo tecnológico aparece cuando Pureza Canelo reproduce en *Retirada* (2018) un correo electrónico de Clara Janés (conservando su disposición gráfica) donde Janés le cuenta un sueño en el que aparecía la propia Canelo. El resultado es que la poeta real y la del sueño se transmutan en la Pureza Canelo virtual y la material, una división donde aparece mencionada una «cueva» (CANELO, 2018: 40), reminiscencia platónica que suele utilizarse para hablar de internet. Y terminamos con una mención al *Espejo negro* (2001) de Miriam REYES, que tenía una suerte de «réplica» ciberespacial, en una web

homónima ya desaparecida, donde la autora situaba en el azogue virtual algunas preocupaciones del libro. Además, Reyes suele utilizar en sus lecturas públicas vídeos que amplían cada poema, en los que aparece ella misma, interpretando los estados de ánimo descritos en los textos, de forma que asistimos a una división digital de la imagen de la poeta.

La emancipación tecnológica latente en algunas de estas manifestaciones se expresa en la figura de las «Adas», liberada de la *h* y del consiguiente silenciamiento por Zafra, quien las presenta como mujeres que usan la tecnología para encontrar lo que la autora describe como una *habitación propia conectada*: «las adas, con sus cuerpos diversos y sus vidas en construcción, son sujetos materiales donde la ficción no está excluida»; por el contrario, continúa la autora, «es crucial para ‘hacer’ y para ‘hacerse’, pero como parte de la materialidad de los sujetos» (ZAFRA, 2013: 38). Si entendemos la poesía como un género ficcional más, como una *figuración* subjetiva, al modo en que la entiende Laura SCARANO (1994), podemos entender la potencia simbólica de esa imagen de construcción mediante los recursos de la tecnología de ciencia-ficción y de la ficción tecnologizada (del poema). De ahí que la costumbre del *selfie* –el autorretrato fotográfico, muchas veces realizado ante un espejo– sea una concesión a la mirada espectacular (SIBILIA, 2008), pero también un modo de vindicar el cuerpo propio como liberado de complejos, dentro de una escenificación. En estas condiciones el azogue es un *espejo embrujado* (BUFFERY, 1998), en el que la representación teatral del yo adquiere su lugar natural para la puesta en escena. El espacio sin espacio del espejo es un lugar *otro* donde aparece *la otra* re-presentada, en fantasma y, al mismo tiempo, esencialmente corpórea y carnal.

Conclusiones

Pat Goesby ante el espejo del hotel,
 espejo hexagonal:
 un cuerpo duerme en otro cuerpo
 que sueña en otro cuerpo
 que imagina otro cuerpo
 que vela en otro cuerpo
 que recrea la presencia de otro cuerpo.
 Vanesa PÉREZ-SAUQUILLO (2017: 98)

Como dice Meri TORRAS (2005: 147), «nosotros no podemos imaginarnos sin vernos en los espejos». Es un instrumento de reconocimiento diario gracias al cual con-formamos nuestra experiencia corporal. Esa anagnórisis, como hemos visto, no tiene por qué ser traumática, pero tampoco suele ser complaciente.

Medusa lanza su mirada petrificadora. La habitualidad del uso del azogue produce que su potencia simbólica acabe llegando al poema, que se aprovecha de su ductilidad metafórica y de sus ricas posibilidades temáticas de uso (narcisos, dobles, niñas que cruzan a otros mundos a través del espejo, vampiros sin reflejo, juegos con la reproducción técnica, desconocimientos, espejos del esperpento, etcétera).

Los espejos pueden ser utilizados para romper el régimen escópico o de observación tradicional; son una forma de *salirse para volver a entrar de otro modo*, de otra forma, en *forma de otra*, desplazadamente, con lo que se afina la mirada. En sentido similar, ÚBEDA FERNÁNDEZ (2006: 434) recuerda que «el uso de los espejos forma parte de las estrategias visuales que van en contra del régimen escópico a través del propio ejercicio visual». En ese espejo puede contemplarse alejada cualquier clase de experiencia, incluida la amorosa, como en estos versos de María FERNÁNDEZ LAGO (2011: 48):

Te quiero y te lo digo con sus letras,
así, con un te amo y un incendio,
y si me caigo al pozo o si me ahogo
en mi propio reflejo o si me abraso
y quedan de recuerdo las cenizas,
habré creado calor, nada, lamento,
otra forma imprecisa de mí misma.

Los espejos presentan, en efecto, formas imprecisas de nosotros, desplazadas, no familiares. La experiencia ante ellos es a veces tormentosa, como hemos visto en varios supuestos, pero el sujeto vuelve reforzado de ella. En otros casos es una vivencia puramente estética, anclada en imaginarios culturales (Narciso, Alicia, etc.) de largo recorrido. E incluso no es infrecuente detectar en la poesía española contemporánea algunos casos de resistencia y aun victoria ante el espejo: «La rebelión es mirarte en el espejo y ver que eres la Diosa», como sentencia Begoña CALLEJÓN (2007: 42) en *Extraña claridad*. Y esa diosa, por fortuna, se parece a la diosa Atenea, que sabe usar la mirada de Medusa en su provecho.

Bibliografía

- AGUILAR BAUTISTA, Virginia 2010. *Seguir un buzón*. Sevilla, Renacimiento.
- ATENCIA, María Victoria 1990. *La señal (1961–1989)*. Málaga, Ayuntamiento de Málaga, col. Ciudad del Paraíso.
- BAL, Mieke 1990. *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid, Cátedra.
- BAQUERO, Graciela 2006. *Oficio de frontera*. Zaragoza, Eclipsados.

- BARBERO, Teresa 2005. *Prisión de los espejos*. Madrid, Bartleby.
- BERNAD, Olga 2016. *Perros de noviembre*. Sevilla, Ed. De la Isla de Siltolá.
- BUFFERY, Helena 1998. «Espejos embrujados: lecturas metateatrales de *Romeo y Julieta*». En: *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (1995)*. Vol. 5. Derek W. FLITTER, Trevor J. DADSON y Patricia ODBER DE BAUBETA (eds.). Edgbaston, Birmingham, The University of Birmingham, pp. 41–48.
- CABANILLES, Antònia 2004. «La revuelta íntima. El cuerpo del poema». En: *Tropos del cuerpo*. Nuria GIRONA y Manuel ASENSI (eds.). València, Universitat de València, Facultat de Filologia.
- CALLEJÓN, Begoña 2007. *Extraña claridad*. Madrid, Devenir.
- CANELO, Pureza 2018. *Retirada*. Valencia, Pre-Textos.
- CASTRO, Juana 1986. *Narcisia*. Barcelona, Taifa.
- CASTRO, Juana 2005. *Los cuerpos oscuros*. Madrid, Hiperión.
- CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté 2000. «Escribir el cuerpo desde dentro». En: *Actas del XIII Congreso de Literatura Española Contemporánea*. VV.AA. Málaga, Publicaciones del Congreso.
- CONEJO, Ana Isabel 2005. *Atlas*. Madrid, Hiperión.
- EMA LLORENTE, María 2010. «Tendencias en la poesía española actual: de la experiencia a la fantasía, el desarraigo y el agonismo». *Hipertexto*, n.º 11, Invierno 2010, https://www.researchgate.net/publication/41676020_Tendencias_en_la_poesia_espanola_actual_de_la_experiencia_a_la_fantasia_el_desarraigo_y_el_agonismo. Fecha de la última consulta: el 27 de marzo de 2018.
- FERNÁNDEZ LAGO, María 2011. *Poemas al profesor Higgins*. Málaga, Ayuntamiento de Málaga, Col. Monosabio.
- GALLARDO, Sara R. 2012. «Jóvenes, poetas y digitales». En su blog *Esto no es periodismo*, 24/05/2012, <https://sarargallardo.wordpress.com/2012/05/24/jovenespoetasdigitales/>. Fecha de la última consulta: el 27 de marzo de 2018.
- GARCÍA, Concha 2013. *El día anterior al momento de quererle*. Madrid, Calambur.
- GARCÍA VALDÉS, Olvido 2008. *Esa polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982–2008)*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- GORRÍA, Ana 2017. «Camino del espejo». En: *Mano que espeja*. Cristina Elena PARDO. Cartagena, Balduque, pp. 7–10.
- IGLESIAS SERNA, Amalia 2018. «Ni mujeres florero, ni poetas de taza». *El Cuaderno*, 08/03/2018, <https://elcuadernodigital.com/2018/03/08/sombras-di-versas-diecisiete-poetas-espanolas-actuales/>. Fecha de la última consulta: el 27 de marzo de 2018.
- IGLESIAS SERNA, Amalia (ed.) 2017. *Sombras di-versas. Diecisiete poetas españolas actuales (1970–1991)*. Madrid, Vaso Roto.
- ILLOUZ, Eva 2007. *Intimidaciones congeladas. Las emociones en el capitalismo*. Buenos Aires, Katz.
- KRISTEVA, Julia 2000. *El porvenir de una revuelta*. Barcelona, Seix Barral.
- LITVINOVA, Natalia 2014. *Grieta*. Madrid, Amargord.
- LÓPEZ, Elsa 2016. *Viaje a la nada*. Madrid, Hiperión.
- LÓPEZ VILAR, Marta (ed.) 2016. *(Tras)lúcidas. Poesía escrita por mujeres (1980–2016)*. Madrid, Bartleby.
- LUQUE, Aurora 2003. *Camaradas de Ícaro*. Madrid, Visor.
- MAILLARD, Chantal 1998. *La razón estética*. Barcelona, Laertes.
- MARTÍN GAITE, Carmen 1982. *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*. Barcelona, Destino.
- MARTÍNEZ, Erika 2017. *Chocar con algo*. Valencia, Pre-Textos.
- MERINO, Ana 2000. *La voz de los relojes*. Madrid, Visor.

- PAGLIA, Camille 2005. *Break, Blow, Burn*. New York, Pantheon Books.
- PARRA RAMOS, Josefa 2010. «La vejez de Helena (II)». *Ex Libris*, n.º 11, Universidad de Alicante, noviembre, p. 19.
- PARDO, Cristina Elena 2017. *Mano que espeja*. Cartagena, Balduque.
- PÉREZ-SAUQUILLO, Vanesa 2017. *El dado azul*. Madrid, Poética y Peatonal. Ejemplar Único.
- POZO, Marta del 2016. *Hambre de imágenes*. Salobreña, Alhulia.
- RÉGNIER-BOHLER, Danielle 1988. «Imagining the Self». En: *A History of Private Life: Revelations of the Medieval World*. Georges DUBY, Philippe ARIÈS y Arthur GOLDHAMMER (eds.). Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, pp. 391–392.
- REYES, Miriam 2001. *Espejo negro*. Barcelona, DVD Ediciones.
- RHEY, Sofia 2010. *Alicia Volátil*. Sevilla, El Cangrejo Pistolero.
- RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa María 2003. *El placer del simulacro. Mujer, razón y erotismo*. Barcelona, Icaria.
- ROMÁN, Sonia 2016. *Pan con pan*. Sevilla, La Isla de Siltolá.
- ROMÁN MARROQUÍN, Valeria 2016. *Age of consent*. Cáceres, Liliputienses.
- SABADÚ, Jimina 2010. *Celacanto*. Madrid, Lengua de Trapo.
- SALVADOR, María 2007. *El origen de la simetría*. Barcelona, Icaria.
- SCARANO, Laura 1994. «Aproximaciones a una poética figurativa (en torno a una teoría de la referencia)». En: *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Laura SCARANO, Marcela ROMANO y Marta FERRARI (eds.). Buenos Aires, Biblos.
- SCARANO, Laura 2017. «Reflexiones sobre el autorretrato en la poesía última». *Versants. Revista suiza de literaturas románicas*, n.º 64: 3 (fascículo español), «La poesía española en los albores del siglo XXI», número editado por Itziar López Guil y Juan Carlos Abril, pp. 13–24.
- SIBILIA, Paula 2008. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- SZYMBORSKA, Wisława 2005. *Instante*. Gerardo BELTRÁN y Abel A. MURCIA SORIANO (trad.). Tarragona, Igitur.
- TORRAS, Meri 2005. «Matriz Hipertext/sexual. Internet como escenario de inscripción del sujeto posthumano». En: *Textualidades electrónicas. Nuevos escenarios para la literatura*. Laura BORRÁS (ed.). Barcelona, UOC, pp. 145–159.
- TORRAS, Meri 2007. «Bellas, sabias, narcisistas, prudentes y vanidosas: feminidades especuladas. Una aproximación al motivo de la mujer ante el espejo». *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, n.º 2, pp. 5–19, <http://www.uv.es/extravio>. Fecha de la última consulta: el 27 de marzo de 2018.
- TORRAS, Meri 2009. *El poder del cuerpo: Antología de poesía femenina contemporánea*. Madrid, Castalia.
- ÚBEDA FERNÁNDEZ, María Elena 2006. *La mirada desbordada: el espesor de la experiencia del sujeto estético en el marco de la crisis del régimen escópico*. Tesis doctoral. Granada, Universidad de Granada.
- UCEDA, Julia 2010. *Hablando con un haya*. Valencia, Pre-Textos.
- VALERO, Julieta 2003. *Altar de los días parados*. Madrid, Bartleby.
- ZAFRA, Remedios 2013. *(h)adas. Mujeres que crean, programan, prosumen, tectlean*. Madrid, Páginas de Espuma.
- ZAFRA, Remedios 2016. *Los que miran*. Madrid, Fórcola.
- ZAMBRANO, María 1989. *Notas de un método*. Madrid, Mondadori.
- ZAMBRANO, María 2004. *La razón en la sombra. Antología crítica*. Jesús MORENO SANZ (ed.). Madrid, Siruela.

Síntesis curricular

Vicente Luis MORA (Córdoba, 1970) es escritor y crítico literario. Sus últimos libros son la novela *Fred Cabeza de Vaca* (2017), ganadora del XVIII Premio Torrente Ballester, el libro de poemas *Serie* (Pre-Textos, 2015), la monografía *El sujeto boscoso* (Iberoamericana Vervuert, 2016), el ensayo *El lectoespectador* (Seix Barral, 2012), y la antología *La cuarta persona del plural. Antología de poesía española contemporánea* (Vaso Roto, 2016). Su trabajo de crítica cultural puede encontrarse en <http://vicenteluis Mora.blogspot.com>.



ALEKSANDRA NOCOŃ

Université de Silésie à Katowice

 0000-0003-2823-4039

Livre sanctifié ou pulpe écorchée? Le corps dans la poésie d’Umar Timol

Sacred book or skinned pulp?
The body in Umar Timol’s poetry

ABSTRACT: The article concerns the place of corporeality in the poetry of a Mauritian francophone poet Umar Timol. One can distinguish four main attitudes towards the human body in Timol’s texts: body as an object of worship or – on the contrary – of disdain and condemnation, body as a humanitarian challenge and as an object of self-reflection. The absence of typically Western dualism of physical versus spiritual in Mauritian poet’s philosophy procures a new and exotic perspective for European readers. The author ponders the purpose and motifs which could stay behind such standpoints mainly by analysing the poems in the context of Mauritian culture and comparing them to other Muslim or Indian texts.

KEY WORDS: Mauritian francophone literature, Umar Timol, poetry, corporeality

Introduction

Umar Timol n’est pas un poète qui passe sa vie à bâtir les châteaux en Espagne. Réaliste, il scrute le monde et filtre le produit de ces observations à travers son langage succulent et pittoresque. Probablement, c’est pour cette raison que le corps dans son écriture est peint avec tant de nuances. Le but de cet article serait donc de discerner quelques caractéristiques cardinales de la physiologie chez Timol et de réfléchir en quoi consiste l’originalité de son approche.

Même si Barthes a fait tomber l’auteur de son piédestal, le « défunt » peut encore nous servir de guide, nous aider à découvrir des « terres nouvelles » de la littérature, notamment la littérature mauricienne. Timol regarde le monde par

le prisme de son identité (Indo-Mauricienne, insulaire), de sa religion (qui est l'islam) et de son bilinguisme (le créole vs. le français). D'un côté, l'exotisme culturel peut provoquer une divergence d'approche très intéressante, de l'autre, comme l'aspect physique est commun de tous les gens, on s'attend à l'universalité des expériences.

Quelle est donc l'optique du poète, en quoi consiste sa spécificité? Il suffit de juxtaposer les titres de ses poèmes dans des ouvrages collectifs pour s'assurer que le charnel y occupe une place d'honneur: «Le corps» (*Nouvelles Sensuelles / Sensuous Short Stories / Sansyel Esansyel*, 2006); «Skalpel» (*Histoires incroyables / Incredible Short Stories / Zistwar Pa Fasil Gobe*, 2007); «Le temps de la torture» (*Hurricane, cris d'insulaires*, 2005); «Le Monologue du tueur» (*Of Principles and Struggles / Kestyon prensip / Affaires de principes*, 2005); «Les yeux des autres» (n° spécial de *Riveneuve Continents: «Escalaes en mer indienne»*, 2009); «Le sens des yeux» (*Arbre de Nouvelles / Zistwar lanatir / Once Upon a Tree*, 2009). Il convient de mentionner aussi ses trois recueils: *Chimie* (2003), *Sang* (2004) ou *Vagabondages* (2008).

D'ailleurs, remarquons que sa prose soulève des thèmes pareils – le dernier livre, *52 fragments pour l'aimée*, est un ensemble de textes «qui mènent de la pure matière à la désincarnation de la matière», comme l'indique Patricia Larranco (dans: TIMOL, 2017: 9). Néanmoins, dans l'orchestre de Timol, le charnel n'est qu'une piano à queue parmi des cordes, des bois et des cuivres. Il attire l'attention à première vue de la scène, mais au fur et à mesure que le concert continue, le spectateur apprécie les autres instruments et aperçoit que le piano les conduit, d'une façon douce ou puissante, à dévoiler de nouveaux thèmes, à créer de nouvelles harmonies. Et dans les poèmes de Timol, par excellence polyphoniques, on trouve d'autres thèmes récurrents: l'identité du poète, la spiritualité, le bilinguisme, le multiculturel et l'actualité (politique ou sociale). Est-ce donc le corps seulement un moyen utilisé pour passer aux questions plus brûlantes? Est-il sujet ou objet de la création artistique?

Afin de trouver une réponse satisfaisante, nous proposons d'envisager la corporéité par le biais d'attitudes différentes. Krzysztof Obremski en énumère plus d'une dizaine, notamment: le corps comme matériau, mesure de longueur, marchandise, défi humanitaire, appel à l'autocréation, fardeau (maladie ou vieillesse), objet de vénération mais aussi de condamnation, objet d'une préoccupation extrême pour soi-même (narcissisme) et d'autoagressivité (anorexie, boulimie, automutilation), objet embelli ou défiguré, enfin objet d'auto-réflexion (cf. OBREMSKI, 2015: 10). L'intérêt de Timol est axé soit sur l'humanitarisme, soit sur la beauté ou l'enlaidissement du corps, quoiqu'il touche aussi la thématique de l'auto-réflexion, de la vieillesse et – ce qui est particulièrement intéressant – du statut du corps dans de diverses religions. Puisque la présente analyse se focalise sur la poésie, la problématique de la sénescence, développée dans *Le Journal d'une vieille folle*, sera marginalisée, en faveur de quatre autres sujets.

Corps vénéré

Le poème *Sang* illustre parfaitement la ferveur et la somptuosité linguistique de Timol. Pour en donner la preuve, citons trois premiers alinéas :

Tu es belle. Et je suis fou.

Corps de pierre. Corps solaire. Corps solitaire. Lactescence estivale. Enchancreur sauvage. Tu es ma chair d'ivoire. Astre noir. Mon obscène territoire. Tu m'emmures sous le dôme des lamentations. Ma succulence permise. Ma maîtresse. Ma connivence sensuelle. Ma lunaire tyrannique. Princesse endiablée. Lacis de sueur. Idole enrobée de soie. Et d'épines.

Œuvre de feu et de sang. Les aréoles de tes lèvres épousent et entaillent ma peau. Assèche-moi. Je suis désert. Flagelle-moi. Je suis esclave. Inféode-moi. Je suis ta propriété. Ton bibelot. Je plisse ta nuque. J'éploie ton ventre. Dunes célestes. Ta chevelure est une liasse de flammes. Tes yeux un ouragan de sable. J'éventre ta langue engorgée et me désaltère. Elle est hostie pour ma bouche infidèle. Elle est calice pour ma bouche hérétique.

TIMOL, 2004 : 7

Sang est un poème charnel, amoureux, dédié à Shaheen (qui est d'ailleurs le prénom de sa femme). Il est parfois considéré comme un texte soufi, donc provenant d'une tendance ésotérique et mystique de l'islam, malgré l'intention de l'auteur¹. Patricia Laranco, une écrivaine mauricienne, dans la préface à un autre recueil, ne commente que le choix du style : «Un peu à l'instar des poètes soufis tel Al Hallaj ou de la grande chantre de la bhakti krishnaïte indienne du XVI^e siècle Mira Bai, Umar Timol a fait le choix d'un langage vibrant, passionnel» (dans : TIMOL, 2017 : 7). Dans une conversation privée, Timol confirme qu'il est «fasciné par toutes les mystiques, de toutes les religions» en dépit de se croire «loin, très loin même, d'être un mystique», mais cette fascination explique seulement la «langue spirituelle»².

Sa quête de l'Absolu commence par les sens, la *connivence sensuelle*. En effet, le texte renvoie à toutes les expériences possibles à éprouver à travers le corps. Les fragments presque naturalistes s'inscrivent dans le style mi-religieux, mi-littéraire :

Je suis celui revêtu de guenilles qui lave et baise tes pieds. Je veux boire. Encore boire. Encore boire. Et me dissoudre sous les osmose d'ivresse.

¹ Timol l'avoue dans un des entretiens : «Certains lecteurs ont vu cette dimension et lisent par exemple mon recueil *Sang* comme un texte soufi. L'intention n'y est pas, mais je leur laisse la liberté de s'emparer du texte à leur manière». <http://africultures.com/entretien-de-dominique-ranaivoson-avec-umar-timol-10933/>. Date de consultation : le 23 mai 2018.

² Conversation privée menée le 23 mai 2017 sur le portail Facebook.

Je suis amant de l'amour. Celui revêtu de laine. Celui revêtu de crasse et boue.

Celui qui se prosterne sur ton corps. Lieu de vénération. Lieu de prière. [...]

Et je suis poète fou qui quémande le sens de ton verbe. Et je suis poète fou qui vole ta parole. [...] Parole incantatoire pour te célébrer et te créer. Parole au-delà de la parole pour t'aimer.

TIMOL, 2004: 10–11

Au début, il s'agit tout simplement de louer la beauté de la femme. Son corps est comparé à la nature qui est tantôt enchanteresse, tantôt épouvantable. D'un côté, elle ressemble à une «aube lumineuse», à une «nébuleuse bleue», à un «collier de poussière d'étoiles»; de l'autre – elle possède le pouvoir d'infléchir la migration des astres et enneiger les soleils. Les rapports avec cette déesse, cette *fée noire* sont des «plaisirs terrifiés». La référence à l'aspect physique mène aux terrains métaphysiques, à un monde débridé dont on ne connaît pas les règles : «Tu es femme et la nuit carnassière froisse les tombeaux. Tu es femme et le ciel exsude des flocons de pierre. [...] Tu es femme et les bêtes frémissent les signes de l'apocalypse» (TIMOL, 2004: 13).

L'intimité sexuelle ne provoque pas seulement la fascination pour l'Autre, mais aussi éclaire les vices et péchés du sujet lyrique, le forçant à regarder de près, comme dans un miroir, ses motivations et ses désirs. En prenant conscience de l'écart entre soi-même et l'idéal, le poète fou s'identifie avec les méprisables dont les corps sont affreux : «Je donne à manger à l'estropié. Je chante les infamies avec le lépreux. Et mon corps est abri pour le chien galeux. Et mon corps est armure pour le clochard. Et mon corps est puits pour les larmes de la femme déchue» (TIMOL, 2004: 16).

Finalement, sa quête de la beauté (ou de l'Absolu, comme le dit Timol) mène à l'abnégation totale, à la volonté de mourir pour renaître dans l'Autre et devenir l'Autre. Dans le corps diaphane de l'aimée, il voit le paradis et l'enfer, mais ce n'est ni la grâce ni la damnation qui l'intéresse, seulement l'amour. Et ce désir de l'amour ne peut se réaliser que par l'union mystique avec l'aimée, d'où vient la déclaration : «Je bannis mon cœur afin d'être ton cœur [...] Accorde-moi l'extinction» (TIMOL, 2004: 23). La relation entre le corporel et le mystique est presque inséparable, l'un inspire l'autre. Les Européens, héritiers de la conception dualiste de l'être humain, étant l'opposition de *soma* et *psyché*, sont habitués à la pensée qu'il faut plutôt s'élever au-dessus du niveau charnel et sensuel pour accéder à la réalité spirituelle³. Pourtant, selon Magdalena Kubarek, spécialiste de la culture musulmane, cette opposition dans le monde de l'islam n'existe

³ François CHIRPAZ dans son livre *Le Corps* (1963) partage l'avis que les Occidentaux pensent et parlent dans les catégories dualistes, sous l'influence de Platon (le corps c'est la prison de l'âme).

point. Au contraire, selon cette optique, les sens ont été donnés à l'homme pour qu'il s'approche de la perfection (cf. KUBAREK, 2016 : 94). Timol, enraciné dans la culture de l'Orient, ne différencie pas l'esprit du corps de l'aimée. Elle est toute belle.

En effet, sa beauté est un remède contre l'absurde et la douleur du monde. L'amour envers elle (exprimée et éprouvée à travers les cinq sens) permet au poète de survivre malgré l'atrocité du monde : «Et je psalmodie ton nom quand le néant m'engloutit. Et j'invoque ton nom quand la guerre vomit des cadavres d'enfants» (TIMOL, 2004 : 17).

C'est une constatation peut-être banale, comme c'était déjà le Prince Mych-kine qui a trouvé que «[I]a beauté sauvera le monde» (DOSTOÏEVSKI, 1993 : 102). Pourtant, le corps féminin – généralement considéré comme la quintessence de beauté – est rarement évoqué dans le contexte de la préservation des valeurs humaines ou de la sauvegarde de la qualité de la vie. Or, dans *Sang*, c'est par l'admiration de la chair que le poète parvient à sortir de sa peau pour chercher l'Absolu. La femme ouvre une porte mystique menant à une place où un seul atome de l'amour est capable d'amputer les laideurs et d'expurger les pourritures. Son corps est appelé *lieu de vénération, lieu de prière, enfin livre sanctifié*⁴. Si Timol avait connu la théologie de l'iconographie chrétienne, il aurait probablement utilisé le terme de l'icône pour décrire ce phénomène, puisque l'icône, comme remarque Marcel PACAUT dans son étude, «pénètre même jusqu'aux mystères de l'oraison individuelle et [...] agit sur les âmes» (1952 : 125). En analysant l'évolution de l'art chrétien, Pacaut arrive à la conclusion que «la beauté n'est pour lui qu'un moyen d'exprimer l'idée sous une forme plus saisissante et plus durable que ne l'est la parole humaine» (1952 : 125).

Dans le cas de Timol, les mystères de la corporéité agissent sur son âme et le mènent beaucoup plus loin. Il essaie de saisir l'idée cachée derrière la beauté comme le chrétien admirant une icône cherche le contact avec Dieu. En même temps, c'est son poème qui devient une sorte d'icône, une porte pour ceux qui aient envie de le joindre dans sa quête. Le lecteur finit par se poser des questions comme Patricia Laranco : «Qui est cet 'autre' avec un grand A? L'aimée que l'on désire? Tout ce qui n'est pas conscience de soi-même? Tout ce qui est sur-conscience de soi-même? Les choses et l'au-delà des choses? La réalité spirituelle?» (TIMOL, 2017 : 7–8).

⁴ D'après Patricia Laranco, le fait que la femme chez Timol «en arrive à prendre une dimension quasi divine» est très «indien». <http://www.potomitan.info/timol/laranco.php>. Date de consultation: le 28 mai 2018.

Corps défiguré

En 2005, les éditions Kiltir.Com ont publié les *Affreurismes*, un recueil d'aphorismes acerbes ou humoristiques de Timol dont plusieurs mettent en jeu le sexe fort. Par exemple, il ne craint pas de dire à voix haute que «[l]es hommes sont généralement misogynes. Sauf quand ils veulent coucher avec une femme» (TIMOL, 2005 : 12). En tant qu'un poète engagé dans les affaires publiques, il se situe toujours du côté des victimes : pauvres, exploités, enfants, vieillards et... femmes. Grâce à sa sensibilité, les personnes socialement marginalisées passent au premier plan. Le poète, comme un microphone, perçoit une grande gamme de sons et les diffuse de la tribune de sa poésie. Le recueil *Parole Testament* est la transcription de ce cri d'indignation à l'humanité. Timol utilise des images bouleversantes non pour prouver l'excellence de sa rhétorique, mais pour contraindre le lecteur à penser critiqueusement, à élargir ses horizons, à aiguïser la vision. «J'écris de la poésie [...] parce que parfois le monde me révolte, trop de violences, trop de guerres, trop de barbarie, trop d'arrogance et l'écriture est une façon, modeste et dérisoire sans doute de revendiquer, d'affirmer un devenir différent», déclare-t-il dans une entrevue⁵. De cette façon modeste Timol lance ses

paroles pour révolte
 paroles pour une femme
 celle perforée violée
 sa béance une plaie souillée
 paroles pour une femme
 celle mutilée défigurée
 son visage une flétrissure acide

TIMOL, 2003 : 36

Il continue sur sa lancée en juxtaposant toutes sortes de conditions dans lesquelles une femme puisse se retrouver, sauf l'état de bonheur. Elle est donc : violée, mutilée, battue, défigurée et défoncée, mais aussi idolâtrée, idéalisée, maudite, déniée ou même désinventée (néologisme). Les blessures du corps et de l'âme s'entrelacent. Ne serait-ce pas la continuation de la réflexion entreprise déjà par Honoré de Balzac selon qui «[l]a femme est une sainte et belle créature, mais presque toujours incomprise ; et presque toujours mal jugée, parce qu'elle est incomprise» (BALZAC, 1874 : 249)? C'est pourquoi une femme idéalisée malgré sa volonté se trouve juste à côté de celle idolâtrée et son épiderme est orné d'une épithète : abcès fardé. Il est logique qu'un homme cherchant de la vérité

⁵ Entretien mené par Hélène Soris pour Francopolis en avril 2004 : <http://www.francopolis.net/francosemailles/UmarTimol.html>. Date de consultation: le 30 mai 2018.

ne puisse pas se contenter de sa propre vision de l'aimée, qu'il soit résolu à la connaître et comprendre. Peut-être que ce soit aussi une sorte d'autodérision de Timol qui défie sa muse maintes fois.

On a beau chercher de la beauté dans ce poème. Le corps, autrefois un «livre sanctifié», devient «une pulpe écorchée», réduit à l'objet d'abus. Dans ce poème, il ne sert qu'à démontrer la mesure d'atrocité envers le beau sexe. Comme un témoin muet, il doit parler à travers des images scandaleuses. Timol se penche sur «femmes de toutes les douleurs» pour en diagnostiquer à la fin la cause: «car tu progénitures l'exécuteur de tes défaites / de ton renoncement» (TIMOL, 2003: 37).

Il perçoit la femme comme la victime de son propre sexe, à savoir de son organisme. Paradoxe ou ironie du sort? Le corps qu'on obtient involontairement devient un jouet dans les mains des autres, un jouet parfois adorable et divertissant, mais enfin ce n'est qu'un jouet que l'on peut détruire ou rejeter sans remords.

D'ailleurs, Timol n'est pas isolé dans cette vision. Il y a d'autres écrivains musulmans qui mettent l'accent sur le corps défiguré ou maltraité malgré son *inconvenance* et le dégoût qu'il suscite. Sa'adad Hasan Manto, un des principaux auteurs pakistanais écrivant en urdu, refusait de détourner le regard et présentait le corps tel qu'il était, sans bigoterie ni fausse modestie. Urszula Musyl note que Manto a eu l'audace de valoriser l'aspect physique et, en plus, de lui donner un sens nouveau. Le corps, le plus réel de tout, ne disparaît pas quoiqu'il soit souillé, réifié, restreint dans sa sensualité, dénié et renoncé par des convenances sociales, assure Manto. Après avoir lu et analysé plusieurs de ses œuvres, Urszula Musyl conclue que chaque analyse approfondie de la condition humaine et des relations sociales faite au-delà du corps est vouée à l'incomplétude et à l'unilatéralisme (MUSYL, 2016: 127).

Humanitarisme

Sans doute, les (***) *paroles pour révolte* font du corps féminin un défi humanitaire. Si c'est par l'instruction de Timol (qui est incroyablement lettré et érudite), si c'est par l'impact culturel ou religieux, son écriture est humanitaire par excellence. Il y résonne une vraie sollicitude pour les gens, surtout pour ceux sans défense ni abri: «Mon pays mon pays / Ta populace affolée est ivre de sens, de repères / On brûle tes femmes, tes enfants à l'aube de la vengeance» (TIMOL, 2003: 78). Quoiqu'il soit conscient de sa naïveté, rien ne peut l'empêcher de rêver:

J'imagine des libertés qui s'amuse, des déprimés qui rigolent, des remparts qui s'amenuisent [...], j'imagine des pauvres devenus riches et des riches qui bavent de générosité, j'imagine un monde sans frontières mais à l'altruisme frontal [...]. Dérisoire, comme tout poète, je recrée le monde.

TIMOL, 2003 : 74

Au sens le plus profond, toutes les descriptions du corps – soit idéalisé, soit défiguré – sont le signe de l'humanitarisme de Timol. L'intégrité de l'écrivain ne lui permet pas de passer avec indifférence devant la tragédie de la vie humaine qui se manifeste par le corps. En même temps, le monde de beauté et de vertu l'attire avec une force irrésistible. Le résultat de ces courants opposés peut être surprenant, mais on peut supposer que tous les deux viennent de la même source : sensibilité du poète.

Il faut remarquer que Timol ne se limite guère à la jérémiade, au contraire : il touche ce qui est affligeant et honteux pour pouvoir passer aux hymnes à la beauté et à la quête de l'Absolu, la conscience tranquille. Il semble inviter le lecteur à ne pas négliger des enjeux actuels, mais en même temps à chercher l'asile dans l'immatériel.

Offrande

À propos de l'immatériel, la question religieuse est avidement abordée par le poète mauricien. À part des références évidentes aux textes soufis, il joint la discussion concernant le port du voile (tradition musulmane) dans son texte *L'humanité de cette femme qui porte le voile* et fait des remarques à propos de Dieu dans plusieurs poèmes dont un – *Résurrection* – est particulièrement intéressant. Premièrement, ces quelques vers donnent un nouveau regard sur le corps humain ; deuxièmement, il renvoie directement au christianisme.

Exécute-moi
 car ce soir
 mon corps est hostie
 mon corps est offrande
 harnache-le à un crucifix
 scelle-le sur le mur des lamentations
 et déverse-y tes clous acides
 avec tes pleurs pollués de fiel
 tu laveras mon cadavre troué
 exécute-moi
 et je te baptiserai liberté

TIMOL, 2003 : 60

C'est un thème assez fréquent chez Timol : il faut se livrer, s'oublier, se renier pour devenir vraiment libre. C'est ainsi qu'il finit *Sang* : « Je bannis mon cœur afin d'être ton cœur. / Je m'arrache à moi-même afin de vivre en toi. / Accorde-moi l'extinction » (TIMOL, 2004 : 22). Cette volonté de s'abaisser transgresse même l'appartenance à une religion ; un croyant musulman devient hostie (pain eucharistique), veut être attaché à une croix (l'association avec Jésus Christ est presque inévitable) et cloué sur le mur de lamentations (donc le seul vestige du temple de Jérusalem, la place la plus sainte pour les Juifs). Certains pourraient l'accuser de trahison, mais le poète est déjà trop loin pour s'en inquiéter. Il surmonte la douleur et l'exécution afin de pouvoir annoncer triomphalement : « je te baptiserai liberté ». Le baptême, à l'origine effectué par l'immersion totale du candidat, dans la tradition chrétienne signifie un nouveau départ.

Le poète invite :

Viens
Et donne-moi la main
N'aie pas peur
Car je ne suis qu'un poète
Infirmes ignorant et misérable
Conteur de chimères
Mais poète

TIMOL, 2003 : 64

Ainsi, comme dans le poème charnel *Sang*, c'est à travers les expériences du corps qu'un être humain accède à la liberté ou excède ses propres limites. Pour Timol, cette ascension prend aussi la forme de décrire un combat mental avec la langue (ou les langues) par ce qui est physique et naturel.

Auto-réflexion

Comment décrire son propre processus cognitif ? Quelle métaphore exprimerait la lutte intérieure entre la langue maternelle et la langue vers laquelle on est tendu ? Est-il possible d'en choisir une sans « trahir » l'autre ? Timol avoue que la problématique de la langue est fondamentale à son écriture poétique (voir *Tenaille*, *Vagabondages*, *Je suis à la recherche d'une nouvelle langue, né pour écrire*). Focalisons-nous sur *Tenaille* car ce poème expose le mieux la relation entre le corps et les mots qui sont en guerre perpétuelle : « Il m'arrive de croire que je sais les soudoyer mais ils me foudroient, me violentent, alors je les crache au lieu de la fusion et ils se mélangent, – obscènes avant d'être beaux – , et ma culent la page » (TIMOL, 2008 : 16).

Si des mots seuls peuvent devenir réels pour le poète, qu'est-ce qui se passe avec des langues, ces structures puissantes et jalouses? Timol, dont la langue maternelle est le créole mauricien, est amoureux d'une «langue inconnue, étrange et étrangère» – le français. Il choisit d'écrire la poésie en français, mais le créole reste en lui et «abonde dans les couloirs de [son] inconscient». Lorsque la tension entre les deux devient trop forte, il écrit pour l'apaiser. Dans *Tenaille*, cette lutte intérieure apparaît sous forme d'errance entre la mère et la maîtresse. «Enfant de la langue-matrice» se sent captif de «la langue-maîtresse la langue traîtresse». Issu de la terre qui le nourrit avec des paroles succulentes, qui permet de vagabonder librement comme des nomades ou des bohémiens, il est forcé à labourer une terre nouvelle, ce qui s'avère un vrai combat :

je te réapproprie
 te dissémine au plus proche des dépossédés
 tu auras l'incurvation de ces corps d'ébène cinglés de sang
 la sueur des coolies sera ton gouvernail
 je t'invertis aux mortifications du séga
 je te décolonise te diversalise
 ton pollen inséminera dans les entrailles de la langue-matrice une langue nouvelle et belle

TIMOL, 2003 : 66–67

L'auteur dépeint des images très suggestives, en profitant de l'histoire mauricienne. Des esclaves fouettés, leurs dos courbés, des coolies indiens qui gagnent sa vie à la sueur de son front – toutes les «mortifications» peuvent être décolonisées par l'appropriation de la langue. Il suffit d'apostasier la grammaire du français, l'empreindre des hybrides linguistiques, lui donner de la saveur exotique du séga mauricien. La fusion des langues créant une langue nouvelle, la seule capable de «mythifier» l'île, est comparée à l'insémination. Comment esquisser une relation tellement intime avec les langues et les mots sinon s'appuyant sur le vocabulaire lié au corps? Timol, comme un alchimiste, expérimente avec les mots à la recherche d'une langue :

[...] souple, fluide, qui se prête aux caprices d'un vent avorté et de sa progéniture, une langue si belle que toutes les autres langues seront de l'enfance, une langue qui parvient à émouvoir vos larmes, une langue qui est poésie et sans laquelle la poésie n'est plus, une langue qui s'évertue à transcrire votre corps, une langue pour vous célébrer, une langue qui ne cesse de vous défaire et de vous réincarner [...] ⁶.

⁶ Un fragment du poème de Timol *Je suis à la recherche d'une nouvelle langue* publié uniquement sur Internet. <http://www.potomitan.info/timol/langue.php#title>. Date de consultation : le 30 mai 2018.

Ce désir d'atteindre l'idéal, qui traverse la poésie d'Umar Timol, est souvent articulé très simplement, en révoquant les expériences communes des gens, du domaine de la sensualité ou corporéité. C'est grâce au corps qu'il parvient à s'exprimer et c'est par le corps qu'il essaie de s'expliquer.

Paradoxalement, il est devenu poète grâce au combat incessant entre la langue-matrice et la langue-maîtresse. La nécessité de dire l'indicible provoque qu'il pousse la langue à ses limites, qu'il invente des néologismes, qu'il joue avec la sonorité des mots.

Conclusion

Timol s'inscrit dans la tradition philosophique proclamant l'unité du corps et de l'âme, par conséquent, la physique occupe une place importante dans ses réflexions sur la condition humaine. Néanmoins, sous l'influence des mysticismes musulman, hindou et chrétien son regard sur la corporéité évolue. Il découvre que le corps peut devenir une offrande, un objet de l'amour ineffable, enfin un point de départ pour tout ce qu'est l'au-delà de l'atrocité du monde : la beauté, la paix, l'infini... Sa poésie laisse un message très cohérent que le charnel revêt une valeur beaucoup plus élevée. Petit à petit, Timol lui redonne ces valeurs : l'admiration plutôt que la luxure, la compassion au lieu de la méprise, l'exploration à la place du rejet. Dans cette optique, même les poèmes qui exposent les états pénibles du corps sont en fait une affirmation de la dignité de l'être humain.

Bibliographie

- BALZAC, Honoré DE 1874 : *Œuvres complètes*. T. 15. Paris, Houssiaux.
- CHIRPAZ, François 1963 : *Le Corps*. Paris, Presses Universitaires de France.
- CHIRPAZ, François 2002 : «Le corps, scène de l'existence». *Revue internationale de philosophie*, n.º 222 (4), <https://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2002-4-page-535.htm>. Date de consultation : le 30 mai 2018.
- DOSTOÏEVSKI, Fiodor 1993 : *L'Idiot*. T. 2. Arles, Actes-Sud.
- KUBAREK, Magdalena 2016 : „Ciało kobiece we współczesnej powieści muzułmańskiej”. In: *Ciało w kulturze muzułmańskiej*. Red. K. PACHNIAK, M. NOWACZEK-WALCZAK. Warszawa, Katedra Arabistyki i Islamistyki UW.
- MUSYL, Urszula 2016 : „Sztuka obnażania – ciało w twórczości Sa'adata Hasana Manto”. In: *Ciało w kulturze muzułmańskiej*. Red. K. PACHNIAK, M. NOWACZEK-WALCZAK. Warszawa, Katedra Arabistyki i Islamistyki UW.

- OBREMSKI, Krzysztof 2015: *Ciało – pleć – kultura*. Toruń, Wydawnictwo Naukowe UMK.
- PACAUT, Marcel 1952: *L'iconographie chrétienne*. Paris, Presses Universitaires de France.
- TIMOL, Umar 2003: *La Parole Testament* suivi de *Chimie*. Paris, L'Harmattan.
- TIMOL, Umar 2004: *Sang*. Paris, L'Harmattan.
- TIMOL, Umar 2005: *Les Affreurismes*. Éditions Kiltir.Com. http://www.kiltir.com/francais/b0034/download/les_affreurismes.pdf. Date de consultation: le 30 mai 2018.
- TIMOL, Umar 2008: *Vagabondages* suivi de *Bleu*. Paris, L'Harmattan.
- TIMOL, Umar 2017: *52 fragments pour l'aimée*. Préf. P. LARANCO. Paris, L'Harmattan.

Sources Internet

- TIMOL, Umar 2017 : la correspondance privée sur le portail Facebook, menée le 23 mai 2017.
<http://africultures.com/entretien-de-dominique-ranaivoson-avec-umar-timol-10933/>. Date de consultation: le 30 mai 2018.
- <http://ile-en-ile.org/timol/>. Date de consultation: le 30 mai 2018.
- <http://www.francoopolis.net/francosemailles/UmarTimol.html>. Date de consultation: le 30 mai 2018.
- <http://www.potomitan.info/timol/laranco.php>. Date de consultation: le 30 mai 2018.
- <http://www.potomitan.info/timol/langue.php#title>. Date de consultation: le 30 mai 2018.

Note bio-bibliographique

Aleksandra NOCOŃ – doctorante à l'Institut des Langues Romanes et de Traduction. Elle se spécialise dans la traduction littéraire, notamment de la poésie. L'île Maurice est actuellement au centre de son intérêt, mais elle est passionnée aussi par la fantasy contemporaine.

Cuerpo creador:
deseo amoroso
y creación literaria





MARIO MARTÍN GIJÓN

Universidad de Extremadura

 0000-0002-4155-1509

Las metamorfosis de Eros Poéticas del cuerpo enamorado en Rafael-José Díaz, Ada Salas y Eduardo Moga

Eros' metamorphosis
The body-in-love poetics
in Rafael-José Díaz, Ada Salas, and Eduardo Moga

ABSTRACT: Until recent times, the representation of desire and erotics in Spanish poetry was quite scanty. Even now, there are few poets who explicitly deal with sex in their poetry. In this article, I analyse the work of three poets with different outlooks on desire: a homosexual male (Rafael-José Díaz), a heterosexual female poet (Ada Salas), and a heterosexual male poet (Eduardo Moga). Taking into account, among others, the theories of Roland Barthes (*A Lover's Discourse. Fragments*) and Anne Carson (*Eros the Bittersweet*), I attempt to emphasise the originality of the language treatment of bodies in love.

KEY WORDS: Spanish poetry, erotism, Rafael-José Díaz, Ada Salas, Eduardo Moga

Introducción

No hay poesía sin densidad. Condensar la expresión para compensar la dispersión, el descuartizamiento, el *écartèlement* sin cuartel pero con cien carteles, *banners*, enlaces que nos echan el lazo y que sufrimos bovinamente en nuestros días. Frente a eso, al entretenimiento vano que nos quiere tener entre las manos del capital, la poesía, cuando lo es, solo trata de lo esencial: Eros y Tánatos. La muerte que nos aguarda, nos acosa y nos espera, con la sabihondez de la gran conservadora, y el sexo, impulso rebelde y prometeico que, aunque no cambie el final, hace que todo nuestro ser niegue esa conclusión.

En la literatura española, la expresión de la sexualidad, por el importante y prolongado peso de la moral católica, tuvo que luchar hasta hace poco con todo tipo de tabúes, censuras y pudores. Así, los sonetos eróticos de Tomás Segovia, reunidos por primera vez en *Partición* (1983) llamaron la atención, a pesar de lo tardío de la fecha, por su descripción explícita de las relaciones sexuales, y *Porno ficción* (2011), de Diego Doncel fue el primer libro de poemas que tematizó las relaciones sexuales mediadas por el género pornográfico, en unos años en que el tema se puso de moda en el género del ensayo, con libros como *La ceremonia del porno* (2007) de Andrés Barba y Javier Montes, que obtuviera el prestigioso Premio Anagrama de Ensayo. De hecho, diríase que la poesía española, presa aún, aunque de manera vergonzante, de una concepción platónica del cuerpo, ha sido bastante reticente a la hora de celebrar sin tapujos la fiesta de los sentidos, como también los extremos del dolor corporal.

En este artículo, sin embargo, analizaremos la representación del deseo erótico y de las relaciones corporales en tres de los poetas españoles más destacados de la actualidad, en los que además aparecerán distintas variantes del amor físico: el homosexual entre hombres (Rafael-José Díaz), el heterosexual desde la perspectiva femenina (Ada Salas) y masculina (Eduardo Moga)¹. La selección de estos autores se debe a la importancia del componente erótico en su obra, y no indica, por supuesto, ninguna superioridad a otros muchos autores que hubieran podido ser seleccionados. En su elección ha influido, igualmente, mi conocimiento exhaustivo de las trayectorias de estos autores, a los que he dedicado trabajos anteriormente (artículos, reseñas, algún prólogo). La metodología utilizada será predominantemente descriptiva, dada la escasa bibliografía existente en el ámbito académico sobre estos poetas, aunque trazando a su vez la relación que la obra lírica de estos autores mantiene con las importantes teorías sobre el erotismo de autores como Anne Carson o Michel Onfray.

Cuerpos en el umbral. El erotismo solar de Rafael-José Díaz

Si la representación del sexo ha sido, como hemos dicho, minoritaria, clandestina y censurada hasta hace relativamente poco en la lírica española, esto puede decirse aún con mayor razón en el caso de las relaciones homosexuales. Existían, eso sí, precedentes preclaros como los *Sonetos del amor oscuro*, de Federico García Lorca, publicados de forma póstuma y, sobre todo, de Luis Cernuda, con sus *Placeres prohibidos* (1931) o sus *Poemas para un cuerpo*

¹ El amor lésbico, que queda ausente de este estudio, suscita aún ciertos tabúes a la vista de su tratamiento, netamente pudoroso y elíptico en las poetas de esta orientación.

(1956), dedicados a su amante mexicano Salvador. Actualmente, como es obvio, el amor homosexual ha ganado una amplia presencia en la lírica hispánica, por ejemplo en la literatura mexicana, con títulos tan destacados como *Cantar del Marrakech* (1993) de Juan Carlos Bautista o el exitoso *La sodomía en la Nueva España* (2010) de Luis Felipe Fabre.

En la poesía española actual, con todo, es Rafael-José Díaz (Santa Cruz de Tenerife, 1971) el mejor representante de una poesía que, sin militar en una estética gay, celebra las relaciones amorosas entre hombres. En Díaz, estos encuentros tienen lugar en la playa, lugar propicio a la visión de los cuerpos y al gozo de los sentidos. Como describiera Anne-Marie Sohn, el auge del turismo de playa contribuyó decisivamente al desvelamiento progresivo de los cuerpos y en Francia, ya «en la década de 1930 la playa se convierte en un lugar de placer y relax e invita a exponer el cuerpo desnudo para presentar un bronceado perfecto, que pasa a ser el símbolo de unas vacaciones perfectas» (SOHN, 2006: 102). A la vez, ello hace que, dado que «los hombres y mujeres ya no pueden hacer trampas con sus cuerpos, los cánones de la belleza física condicionan cada vez más» (2006: 103). Estos condicionamientos son especialmente claros para los homosexuales, puesto que, según SOHN, «el cuerpo masculino está cada vez más influenciado por las imágenes que proponen los gays. El homosexual viril, deportista y musculoso, importado en la década de 1990 desde California, ha contaminado la moda y la publicidad» (2006: 130). Claro que, habría que recordar a la estudiosa francesa, ese canon no se ha inventado en California, sino que tiene profundas raíces en Occidente desde la Grecia clásica.

En el caso de Rafael-José Díaz, este escenario costero está aún más justificado por la vinculación con su natal territorio insular como componente impulsor de su proyecto poético, destacando al archipiélago canario como un espacio relativamente virgen, poco poetizado, sin el «espesor cultural», por ejemplo, de las islas griegas: «Es nuestro espacio un espacio inaugural. Desnudo. Naciente. Sólo una palabra inaugural y desnuda y naciente podría decirlo» (DÍAZ, 2007: 55). En estos espacios desnudos, la irrupción de los cuerpos jóvenes masculinos provoca el deseo lejano del sujeto lírico. Roland Barthes desarrolló la idea del «cuerpo del otro» como «cuerpo divisado», atisbado desde lejos, analizado en su materialidad silenciosa, antes de que la voz del otro irrumpa esa contemplación morosa que implica a la vez un distanciamiento y un deseo sin trabas: «Son corps était divisé: d'un côté, son corps propre – sa peau, ses yeux – tendre, chaleureux, et, de l'autre, sa voix [...] je me mets à scruter longuement le corps aimé [...] j'étais fasciné – la fascination n'étant en somme que l'extrémité du détachement» (BARTHES, 1977: 85–86).

Es esa mirada de fascinación la que aparece en Rafael-José Díaz hacia los cuerpos en la playa, una mirada lánguida y deseosa, de claros ecos cernudianos que se evidencia por ejemplo en su «Poema de los cuerpos en verano», recogido en su último libro, *Un sudario* (2015), que comienza: «En una noche así, noche

de junio, los cuerpos se abandonan / al aire del verano, y la mirada los sigue / desde lejos, sinuosa como ellos» (DÍAZ, 2015: 73). El poema describe la lenta persecución de un cuerpo deseado: «Por un tiempo / vamos en pos del cuerpo que irradia desde lejos / su gracia o su tersura, su escultórica / silueta o, simplemente, la danza de sus pasos» (2015: 74). A esa distancia, quien sigue puede proyectar sobre la figura deseada todos sus sueños y sentirse un pequeño dios, «entonces somos ya algo más que mirada, / somos como demiurgos que creamos homúnculos / y no nos atrevemos a soplar en su frente, / para que cobren vida» (2015: 74). En ese texto, esos bellos jóvenes pasan, dejando esa melancolía que dejara la *passante* baudelairiana y con el aire cernudiano de dioses paganos, «semidioses que portan la alegría / y también la desgracia, la presencia y la ausencia / en el instante de su desaparición» (2015: 75). En otros momentos, el yo lírico entra en contacto con ellos, en esos típicos encuentros fugaces homosexuales en la playa que tienen un evidente sustrato autobiográfico, como puede comprobarse en sus diarios. Así, una anotación de agosto de 1998 describe con lirismo el encuentro con un joven en el que, como enunciara Barthes, es primero el cuerpo y, solo mucho después, ya saciado el deseo sexual, la voz y el nombre, lo que se conocen:

Por la tarde, voy hasta la playa de la Tejita. Mi intención es darme un baño rápido y subir hasta los altos de Granadilla y Vilaflor.

Pero son otros los designios de la luz. Bordo la costa siguiendo los rastros de un cuerpo entrevisto. Un torso moreno y brillante. Un rostro de mirada áurea. Llego a una orilla distinta, una orilla de arena más oscura [...]. El cuerpo adora las aguas. Pequeño bodhisattva desnudo: sus manos se multiplican al contacto con la brisa. Cierra los ojos para mirar al horizonte.

Luego vienen las palabras. Mucho más tarde, el nombre: Sergio.

DÍAZ, 2017: 22–23

Tanto en la poesía como en la prosa de Díaz es primordial la atención al propio cuerpo. Adicto a una vida hedonista, en otro poema largo, «A la hora del sueño», narra cómo, en mitad de la noche, sale de su casa, donde en los últimos días no ha tenido otra satisfacción que la agridulce masturbación, «un deseo contenido / después de muchos días solitario, / sin otra compañía / que mi mano derecha, juguetona / pero siempre vicaria y maquinal» (DÍAZ, 2015: 47). Tras tomar el coche, «me encamino / a Playa de Vargas, que ofrece por las noches / ocasiones de encuentros, una mínima brecha / en la monotonía de la vida» (2015: 48–49). Allí llega a «unas ruinas absurdas / donde algunos espectros / se pasean en busca / de un instante de rápido placer» (2015: 49). Esa idea del sexo expeditivo como brecha necesaria en una vida monótona², puede ponerse en relación

² Rafael-José Díaz ejerce desde hace años como profesor de secundaria, primero en Madrid y luego en Tenerife.

con su concepción de la escritura poética, una «poética de la liminalidad» que he analizado en otro lugar (MARTÍN GIJÓN, 2012) y que Rafael-José Díaz ha seguido desde sus principios. Ya hace un cuarto de siglo, explicaba:

Veo el conjunto de mis textos más recientes como una *meditación del umbral*. El canto en el umbral es un canto suspendido [...]. Suspensión entre la vida y la muerte, entre el ser y el no ser, la palabra que ha decidido habitar el umbral sabe que habrá de exponerse a la soledad y a la inclemencia, a la ausencia de morada y al exilio perpetuo junto a su propia casa. Esta palabra habita un lugar sin lugar, vive la experiencia del borde último y se adentra en espacios que desconoce. Pero nunca abandona el umbral. Porque este es también el lugar de la espera, el lugar en que la palabra espera la palabra.

DÍAZ, 1994: 63

La escritura, como el sexo, se situarían en una situación liminal y límite, que podría relacionarse con la idea de experiencia-límite de Michel Foucault, aunque en el poeta canario el sexo siempre está teñido de una idea de ternura lejos de la atracción sadomasoquista y deseo de impersonalidad del teórico francés³, del que igualmente le separa su nulo interés por tantear los dominios de Tánatos. Plenamente hedonista, la vivencia del cuerpo por Rafael-José Díaz, que atesora esos momentos únicos (el motivo del recuerdo y la melancolía que conlleva, en el que no podemos entrar ahora, domina muchos de sus poemas) se inscribiría a cambio perfectamente en la «erótica solar» del «cuerpo enamorado» que proponía Michel ONFRAY (2002: 34), y que consistiría en la «celebración de una erótica cortés que reactive la feliz voluptuosidad de las libidos gozosas, contemporáneas de las ricas horas de despreocupación de las que la carne conserva una irreprimible memoria».

Ada Salas. Por una nueva gramática del deseo

En su teoría sobre el deseo erótico, Anne CARSON (2015) partía de la poeta griega Safo, quien por primera vez llamó a Eros «agridulce» o, más exactamente «dulcemargo» (*glukupikron*), dado que cronológicamente el amor iría de la dulzura al amargor. No es casualidad que la poeta Ada Salas (1965, Cáceres), encabece con un verso de Safo («Mi pensamiento es doble») uno de los poemas clave que conforman su aclamado libro *Limbo y otros poemas* (2013), precisamente

³ De hecho, la lectura de Foucault fue por parte de Rafael-José Díaz bastante tardía. En el verano de 2013 me comentó que había empezado la lectura de la *Historia de la sexualidad* del pensador francés.

un poema donde la poeta se plantea cómo dar forma poética a la experiencia del deseo: «Elige ahora / una / modalidad del canto» (SALAS, 2013: 37).

Todo el poemario, que supone una evolución muy llamativa desde su poesía anterior, se articula sobre la búsqueda de una forma que nombre lo innombrable: la felicidad de un amor vivido como único y diferente, que compone perpetuamente «una escena no ensayada» (2013: 16) y que hace a la poeta «arder / con voluntad no conocida»⁴. Esta perplejidad ante una pasión avasalladora impele, en un imperativo de fidelidad, a buscar una nueva expresión impoluta de las adherencias de sentimientos anteriores, ya sea en imágenes o tropos. Y es que si Ada Salas confiesa que «no / había escrito / nunca / un poema de amor», ello se debe a la dificultad que supone «nombrar / lo que es respiración. Morada» y que fuerza a la solución menos mala de «encomendarse al símil / para aquello que sabes / nunca / ha tenido palabras» (2013: 47).

Sí, como he desarrollado en otro lugar (MARTÍN GIJÓN, 2011), la obra anterior de Ada Salas podía resumirse como una búsqueda de sí misma a través de la escritura, donde «el yo que vive se enfrentaba descarnadamente al yo que escribe» (SALAS, 2005: 10), en un escenario nocturno y en el que la conciencia de la mortalidad agudiza la frustración por la busca de la palabra exacta, en *Limbo y otros poemas*, la poeta descubre que no es en la soledad, sino en el enamoramiento, donde logramos alcanzar nuestro verdadero contorno pues, como dice Anne CARSON (2015: 55), «el yo se forma en el límite del deseo, y el conocimiento del yo surge del esfuerzo por dejarlo atrás». Esta búsqueda del yo, y esa fe no la ha perdido Ada Salas, ha de ser posible a través del lenguaje, aunque sea mediante transvaloraciones y quiebros semánticos y gramaticales. Así, el rebullir interno del deseo se evoca a veces con imágenes animales de una gran originalidad, como el «gemir de cachorros naciendo hacia su madre» (SALAS, 2013: 16) que describe con una imagen que desciende hacia el subconsciente el «ruido / de animales felices» que hacen dos cuerpos al amarse y que para Salas, al contrario que dijera Cernuda, no es triste sino gozoso. Si bien es cierto que ya en libros anteriores aparecía un amplio bestiario (cuervos, garzas, nutrias, peces, lobos o panteras) para corporeizar las emociones, en *Limbo y otros poemas* estamos ante un recurso mucho más contenido y novedoso. El ave, símbolo del poeta del que Salas abusara en sus primeros poemarios, aparece aquí como un enigma del apaciguamiento creativo y a la vez apremiado en que surgieron estos poemas: «veo / a un pájaro beberme / –mueve inquieto la cabeza que / lo apremia» (2013: 21). Más memorable resulta el «animal extraño / dentro / de la palabra otoño / se alimenta de ti / exactamente como / si entre todo lo hueco» (2013: 31). En estos últimos versos aparece una comparación inconclusa, logrado recurso por

⁴ El poemario surge a raíz de la relación amorosa entablada con el teórico Juan Manuel Cuesta Abad, de quien se extrae una cita («aún siempre por venir hacia un tiempo tardío») que encabeza el poema final de la primera parte del libro (SALAS, 2013: 41).

el que esa sintaxis aparentemente incompleta indica el hueco que intenta llenar vana y persistentemente el deseo insatisfecho. En otro momento se dice: «Oyes / como si un rígido cristal» (2013: 33) y esta comparación trunca deja en el aire “*the eternal note of sadness in*”, epígrafe de Mathew Arnold antepuesto a ese poema y que resuena como en toda pasión en la que los amantes nunca tienen suficiente. Esa gramática del deseo adopta sus propias conjugaciones: «Pero yo me depredo tú / te depredas conmigo los dos / –no hace falta / decirlo– depredamos hasta el último nervio / del otro» (2013: 32).

De los símbolos más importantes es la herida de amor, imposible de suturar y que «une esos dos cuerpos / caídos sobre / tierra» (2013: 19). Una imagen que parte, claro, del tópico platónico del desgajamiento primordial que superan los amantes mediante la unión, pero que ha alcanzado una enriquecedora fortuna y matizamiento en algunas de las mejores poetisas españolas actuales, desde Chantal Maillard, donde la herida simboliza el «mal del deseo», que transmite la carencia en mitad de la plenitud, pasando por la desolada voz de Esperanza López Parada, que se plantea si «acaso la herida nos confirma, / nos da más realidad», para alcanzar su mayor desarrollo en *Los heridos graves* de Julieta Valero, cuyo central poema «Deseo» evoca una historia de amor descrita en la que la atracción invencible pugna con el miedo a herir al ser amado. En Ada Salas, la herida, siguiendo la idea de la poeta rusa Marina Tsvietáieva, a la que se cita, y según la cual la mujer es «un animal herido en el vientre», hace más propensa a la poeta a la conciencia del hueco y la soledad, del vacío y del «muro / en que viene a parar todo lenguaje». Incluso al contemplar las estrellas aparece «una cicatriz atravesando / el cielo». Pero esta herida es al mismo tiempo un vacío que ensancha la vida, una confusión enriquecedora: «El desorden trabaja como crece una herida / hacia / adentro y hacia / afuera» (SALAS, 2013: 50). La fusión con el amante, en términos platónicos, resulta siempre incompleta, y lleva a veces a lamentar la persistencia de la individualidad, «la brecha / del desastre» que los separa, deseando en vano «si / pudiéramos fundar alguna cosa» o, en su defecto, «rompernos / limpiamente / contra el otro» (2013: 51). Con todos sus matices, estamos ante una gozosa herida de amor, que adquiere múltiples significados, de modo que lo espiritual, casi místico, no excluye lo sexual: «tú / rozaste / mi herida hasta la aurora», según se evoca en «Albada» (2013: 20). No es casual que aparezcan dos poemas titulados «Albada» y «Albada II», encuadrables en ese tópico de la lírica cortés provenzal. En los párrafos que Roland Barthes dedicara a «l’aubade», definía el despertar como «*modes divers sous lesquels le sujet amoureux se retrouve, au réveil, réinvesti par le souci de sa passion*» (BARTHES, 1977: 241).

La transcripción lineal no transmite, con todo, los valores significativos de la disposición visual del poema, el valor de los espacios en blanco, o el recurso muy frecuente de los versos ocupados por un vocablo que concentra toda la fuerza expresiva, como cuando se menciona «un ligero descuido se / nos / atraviesa

en la tráquea» (SALAS, 2013: 14). Esos recursos osadamente adoptados con un léxico de gran carga de intensidad ha llevado a Raúl QUINTO (2014) a afirmar que Ada Salas alcanza en *Limbo* «unos picos expresivos como nunca antes en su obra». Quizás la mayor expresividad se alcance en la «Coda: Chanson du désir» que cierra *Limbo* y que, como sugiere el epígrafe de Blanca Varela («Pienso en la flor que se abre en mi cuerpo») tematiza la transformación interior de la amante. Con ecos de *La voz a ti debida* de Pedro Salinas, la vida de la enamorada se describe como «vivir en otro / dentro de uno mismo / (lo que era / interior / expuesto ante la luz)» (SALAS, 2013: 47) y el erotismo, en formulación que hubiera suscrito Bataille, como «profanación» y «no hacerse / sino / deshacerse» (2013: 49). La poeta es consciente de la inefabilidad de la pasión amorosa, pues «el deseo es lo mudo», que sólo puede evocarse mediante el trabajo sobre las metáforas: un volcán, «un extraño jardín un extraño mercado» (2013: 50). Lejos de cualquier sentimentalismo, Ada Salas es consciente de la violencia implícita en el erotismo. Por ello, el sexo es «la ceremonia / del error / la brecha / del desastre» (2013: 51), una experiencia límite asumida con todos sus riesgos. Con una bella hipérbole, la mirada del amado se compara con las trompetas de Jericó o incluso con el Apocalipsis: «Tú mirabas / y lejos / el áspero tronar de las trompetas. / Mirabas. / Y estaba por llegar la destrucción del mundo» (2013: 18). La poeta, por ello, se siente como alguien que «en el borde del cráter [...] / canta / y su canto remueve la pólvora» (2013: 50).

Eduardo Moga. El triunfo de Eros

Al inicio de *El cuerpo fragmentario*, el poeta gaditano Jenaro TALENS (1980: 15) se prometía «nunca olvidar mi cuerpo / construir pensamiento sobre los excedentes de placer». Quizás ningún autor haya cumplido esa máxima en mayor medida que Eduardo Moga (1962, Barcelona), cuya obra poética, amplia y multiforme, puede resumirse en esa dicotomía que titulaba tanto uno de sus libros fundamentales como su más amplia antología: *El corazón, la nada*. El corazón, o la vitalidad bullente que bombea hacia las partes más gozosas de nuestro cuerpo y que, volcándose sobre otra persona, supera nuestros límites. Prueba de la importancia cuantitativa y cualitativa del erotismo en su poesía es su reciente libro, *Lo profundo es la piel. Antología de poesía erótica* (2017), que toma su título de una frase de Paul Valéry («Ce qu'il y a de plus profond en l'homme, c'est sa peau») y que reúne una muestra que acredita al escritor barcelonés como uno de los mejores poetas eróticos de una literatura como la española tan poco pródiga en ellos. Hay que señalar que Eduardo Moga ya había publicado una antología erótica anterior, titulada *El poeta esteta. Florilegio de*

poesía pectoral y un apéndice para la felación (2010), aunque de difusión muy minoritaria.

En esta época de nacionalismos, «el país más pequeño del mundo», como dice una canción polaca⁵, es el que construyen los amantes, un país paradisiaco, «vergel de relámpagos» (MOGA, 2017: 14), cuya legislación es la que impone el instinto liberado, que hace que todo encaje con la facilidad del miembro viril en la cavidad femenina: «la materia se dota de razón: la carne confusa se ordena / se adhiere, matemática, a la piel, / y los ojos, finalmente, ven» (2017: 14). La poesía de Eduardo Moga no es solo «erótica» sino, en muchos momentos, «pornográfica», en los mejores de los sentidos. La vista y el tacto se nos activan durante la lectura con una imaginería que celebra la belleza de las vulvas abiertas y los penes erectos. A propósito de Sade se ha hablado de la pureza del libertino y en Moga, la limpidez de la dicción, que deja en ridículo toda hipocresía, resalta «la antigua obscenidad que nos sumergía en la pureza» (2017: 33).

La época más fértil en la obra erótica de Moga es el tránsito entre uno y otro milenios, coincidiendo con su decantación hacia el poema en prosa y el verso libre, donde el esplendor imaginativo del versátil autor catalán encuentra mejor cauce que en la coacción de las formas cortas como el soneto o el haikú. *El corazón, la nada* (1999) intenta conservar la belleza, no por efímera menos imbatible, de ciertas experiencias concretas. No importa si han durado solo una noche, «noche de una sola sílaba», «noche para la muerte del cero» (MOGA, 1999: 32) que sigue latiendo en el recuerdo e iluminando el tiempo posterior. Se celebra la imperfección de la amante «sujeta al barro» (1999: 33), dando la vuelta al mito adánico: sí, somos barro, pero orgullosos de serlo, y más nos vale volvernos hacia el cieno primordial que hacia el cielo inalcanzable y donde nos asfixiaríamos. En *Unánime fuego* (1999) y en *La montaña hendida* (2002), la imaginería de Moga alcanza sus cotas más altas de irracionalidad, trasunto de la recordada intensidad de una experiencia en la que «todas mis fronteras sentían el empuje de una música carnal, de un lenguaje que se nutría de eclosiones oscuras» (MOGA, 2017: 38). La inefabilidad de la experiencia sexual, en la que concuerdan todos estos poetas, para los que está claro que cuando hablan los cuerpos calla el lenguaje, «salté, en fin, hasta el lugar donde las palabras no negocian» (2017: 38) no impide que intente conjugar ambas experiencias máximas (escritura y sexo) pues, como dice Moga en su revelador epílogo a su antología: «Escribo poesía erótica porque aspiro a reproducir en la página el momento cegador de la posesión, y de cuanto –gesto a gesto, labio a labio, piel a piel– conduce a ese espasmo providencial» (2017: 94). Esa reproducción en la página alcanza una visualidad tan impúdica como refrescante nada usuales en la lírica española. Así, el poema que abre *La montaña hendida*, con la descripción del *cunnilingus* que imita en el poema la técnica del *close up* del cine pornográfico:

⁵ Me refero a “Najmniejsze państwo świata” (1997), del grupo Varius Manx.

La saliva, vertical, ilumina las mucosas.
 Los ojos arden en la humedad.
 El coño es enorme, como la sal,
 y los dientes, tiernos, curan su ceguera:
 el fuego moja el fuego, / llueve la sed.
 Chupo la raíz, donde el agua
 posee la lentitud del mundo.
 Construyo la lengua
 en el agua interminable.

MOGA, 2002: 45

La conclusión del poema es impactante. La ambivalencia del vocablo «lengua» en español, intraducible en otras lenguas hace que la lengua corporal del sujeto se construya a la vez que su articulación lingüística. Pocas veces el cuerpo ha sido texto hasta ese grado.

Bibliografía

- BARTHES, Roland 1977. *Fragments d'un discours amoureux*. París, Seuil.
- BAUTISTA, Juan Carlos 1993. *Cantar del Marrakech*. México, Tierra Adentro.
- CARSON, Anne 2015. *Eros. Poética del deseo*. Traducción de Inmaculada C. PÉREZ PARRA. Madrid, Dioptrías.
- DÍAZ, Rafael-José 1994. «Poética». En: *Paradiso. Siete poetas*. Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA (ed). Santa Cruz de Tenerife, Syntaxis, pp. 63–64.
- DÍAZ, Rafael-José 2007. *Rutas y rituales. Ensayos (1993–2003)*. Santa Cruz de Tenerife, Idea.
- DÍAZ, Rafael-José 2015. *Un sudario*. Valencia, Pre-Textos.
- DÍAZ, Rafael-José 2017. *Dos o tres labios. Ocho cuadernos de un diario, 1998–2006*. Madrid, Verbum.
- FABRE, Luis Felipe 2010. *La sodomía en la Nueva España*. Valencia, Pre-Textos.
- MARTÍN GIJÓN, Mario 2011. «Tres poetas extremeñas en el siglo XXI (Pureza Canelo, Ada Salas, Irene Sánchez Carrón)». *Alborayque*, n.º 5, pp. 287–316.
- MARTÍN GIJÓN, Mario 2012. «Una poética de la liminalidad. La trayectoria de Rafael-José Díaz». *Hipertexto*, n.º 12, pp. 90–102.
- MOGA, Eduardo 1999. *El corazón, la nada*. Madrid, Bartleby Editores.
- MOGA, Eduardo 2002. *La montaña hendida*. Vitoria, Bassarai Ediciones.
- MOGA, Eduardo 2010. *El poeta esteta. Florilegio de poesía pectoral y un apéndice para la felación*. Madrid, Fundación Inquietudes.
- MOGA, Eduardo 2017. *Lo profundo es la piel. Antología de poesía erótica*. Prólogo de Christian T. ARJONA. Barcelona, Libros de Aldarán.
- ONFRAY, Michel 2002. *Teoría del cuerpo enamorado. Por una erótica solar*. Ximo BROTONS (trad.). Valencia, Pre-Textos.
- QUINTO, Raúl 2014. «El poema como síntoma del vértigo». *Quimera*, n.º 364, p. 45.

-
- SALAS, Ada 2005. *Alguien aquí. Notas acerca de la escritura poética*. Madrid, Hiperión.
- SALAS, Ada 2013. *Limbo y otros poemas*. Valencia, Pre-Textos.
- SOHN, Anne-Marie 2006. «El cuerpo sexuado». En: *Historia del Cuerpo. (III). Las mutaciones de la mirada. El siglo XX*. Jean-Jacques COURTINE (ed.). Traducción de Alicia MARTORELL y Mónica RUBIO. Madrid, Taurus, pp. 101–133.
- TALENS, Jenaro 1980. *El cuerpo fragmentario (1973–1975)*. Valencia, Fernando Torres Editor.

Síntesis curricular

Mario MARTÍN GIJÓN es profesor en la Universidad de Extremadura. Sus campos de investigación son la poesía contemporánea y la literatura del exilio republicano español. Autor de media docena de monografías de investigación, ha publicado también varios libros de poesía y narrativa.



MARINA LÓPEZ MARTÍNEZ

Universidad Jaume I de Castellón

 0000-0003-0161-4904

Cuerpos poéticos de un océano a otro: Cristina Peri Rossi, Ana Rossetti (hispanas); Denise Desautels y Louise Dupré (quebequesas)

Poetic bodies from one ocean to another:
Cristina Peri Rossi, Ana Rossetti (Hispanic);
Denise Desautels and Louise Dupré (Quebecer)

ABSTRACT: The body is a way of being in the world and to contemplate it. The body limits, interacts and enjoys while gender captivates and creates. Geography confines, epoch determines and circumstances may be decisive. The work exposes such aspects in the poetry of four women who belong to the same generation, but to different geographic areas. More specifically, it shows writing as a projection of the woman; the body as lyrical subject and object and hand as part and symbol of the fullness and the collapse of corporeality, especially female corporeality. The topics dealt with in the paper will be, on the one hand, how the body inhabits the world and what its relationship with the writing is, and on the other hand, the study will analyze the hand as a metonymy of the female body and the changes due to the passing of time.

KEY WORDS: female poetry, body, writing, hand, time

Veintisiete huesos,
treinta y cinco músculos,
unas dos mil células nerviosas
en cada una de las yemas de nuestros cinco dedos.
Es absolutamente suficiente
para escribir *Mein Kampf*
o *Winnie the Pooh*

Wisława Szymborska, «La mano», *Hasta aquí*, 2014

El presente trabajo muestra la relación del deseo femenino –deseo de escritura, de vida o del otro–, expresado a través del cuerpo y trasladado a la poesía,

este significativo espacio que pertenece tanto al orden de la creación (*poiesis*) como al de la acción (*praxis*). Desde esta perspectiva, el cuerpo –lugar de una fenomenología de la creación y, al mismo tiempo, objeto de deseo– cobrará especial relevancia en este artículo que, tras una presentación general, se detendrá unos instantes en una parte concreta, la mano, de cuatro poetas coetáneas, pertenecientes a geografías distintas: las quebequesas Denise Desautels (1945) y Louise Dupré (1949), así como las de lengua castellana, Cristina Peri Rossi (1941) y Ana María Rossetti (1950). La comparación, en cuanto a similitudes y diferencias, se revela tanto más rica cuanto que las autoras, a este lado y al otro del océano, supusieron un punto de inflexión en el panorama poético en España y en Canadá durante las décadas de los años 80 y 90 del pasado siglo XX.

Por una parte, las canadienses, enmarcadas en una línea literaria renovadora después de la «Revolución Tranquila» ocurrida en los 80, adquieren conciencia de poseer valores literarios añadidos, propios de su condición de mujeres. Es más, en esta década, las autoras encabezan los movimientos más vanguardistas e innovadores del panorama poético quebequense y contribuyen a renovar la poesía de forma decisiva.

Por su parte, las poetas Cristina Peri Rossi (uruguaya) y Ana María Rossetti (española) suponen una ruptura drástica respecto a la escritura femenina hispana que arranca del siglo XIX y que mantiene una visión conservadora y tradicional con unos temas limitados al hogar, la maternidad y la religión. Sobresalen si tenemos en cuenta que son escasas las «ángeles del hogar», madres y esposas, que han pasado a la historia de la literatura española y destacan más todavía al haber sido reconocidas, en nuestros días, como representantes, entre otras, de la «otra literatura», marginal y heterodoxa, que trata sin pudor algunos temas vitandos en la práctica poética española, entre ellos el del sexo y del deseo erótico.

El cuerpo-escritura

He aquí uno de los más interesantes puntos en común en ambas culturas: el descubrimiento del cuerpo de mujer y la voluntad de darle visibilidad desde los años ochenta del pasado siglo. Hasta entonces, como recalca Denise DESAUTELS, los cuerpos femeninos han sido en Occidente «una mancha de nacimiento», obligados al silencio por ese «índice en cruz sobre la boca», mensaje que las niñas con sus «cuerpos esponja» (1982: 9) absorben desde su nacimiento.

Dicho silencio –impuesto por la censura política, pareja a la eclesiástica de corte católico en la tradición hispana y quebequesa– se resquebraja durante las revoluciones juveniles en las praderas de Haight Street de San Francisco, pero, sobre todo, a partir de mayo del 68 en París. Aunque la necesidad de mostrar

el cuerpo de las mujeres se consolida a partir de los 80, cuando se introduce el cuerpo en los debates feministas, instituyéndolo como paradigma conceptual mediante el cual construir teorías para definir la escritura en femenino y convirtiéndolo «en objeto de una reconquista[,] como testifican elocuentemente las obras literarias y artísticas de la época» (OBERHUBER, 2013: 8).

De hecho, el siglo XX, influido por el psicoanálisis y la fenomenología, rediseña su imaginario¹ y otorga, en general, una mayor relevancia al cuerpo, filtro semántico modelado por el contexto socio histórico, según se desprende de la introducción del sociólogo Pierre BOURDIEU (1977: 51–54) acerca de la percepción social del cuerpo, y, a su vez, como afirma ORTEGA Y GASSET (1983: 125), lugar donde se configura la realidad del ser humano dado que el cuerpo «me pone en un sitio y me excluye de los demás sitios. No me permite ser ubicuo».

Realzar la visión del cuerpo y justipreciar su importancia es tanto más importante para la teoría feminista cuanto que las consideraciones heredadas de la Antigüedad –desde Platón, Aristóteles o Hipócrates– delimitaban claramente una frontera entre el espíritu y la carne en detrimento de esta última². Dicha división que despreciaba la materia por sus restricciones³ confinó además a las mujeres a la parte terrenal e inferior (el cuerpo), mientras reservaba la parte espiritual y creativa a los hombres (la mente).

De este modo, las teorías feministas, particularmente sensibles a la relación que tejen el cuerpo, lo femenino y el lenguaje⁴, se esforzaron por trascender el debate y reconciliaron el cuerpo (y metonímicamente sus partes) con la mente,

¹ Según Andrea OBERHUBER (2013: 9) que cita y retoma el trabajo de A. Corbin, J. Jacques Courtine y G. Vigarello: *Histoire du corps. Les mutations du regard. Le XX^e siècle* (Paris, 2006).

² Existen múltiples referencias sobre las teorías dualistas, sirva a modo de ejemplo el artículo de André Perrin «L'âme et le corps» (1992) que recoge fragmentos de la obra de Aristóteles (*Acerca del alma*) y de Platón (*Fedón o sobre el alma*) entre otros.

³ Las restricciones y las limitaciones evolucionan con el tiempo. Durante la Antigüedad, el cuerpo es inferior por culpa de sus necesidades básicas y perentorias. Más adelante, durante la Edad Media, predomina la visión eclesiástica acerca de las necesidades carnales, fuente de pecado y de todos los males.

⁴ Siendo el lenguaje *palabra* para Luce Irigaray (*Parler n'est jamais neutre*, 1985, o *Je, tu, nous*, 1990), la cual incide en el papel de la mujer como sujeto del discurso en sus estudios lingüísticos, mientras que, para Hélène Cixous el lenguaje es escritura y la autora subraya la necesidad de escribir por parte de las mujeres. Aránzazu HERNÁNDEZ PIÑERO (2011: 177–178), así resume lo que representa la escritura para Cixous: «La escritura es para Cixous una escritura que habla *del* cuerpo, o mejor, en la que el cuerpo *habla*: 'texto, mi cuerpo' (56), dice la autora. O también 'más cuerpo, por tanto, más escritura' (58). [...] El cuerpo recorre todo el texto, presente-ausente desde el principio, [...] es un texto *desde* el cuerpo, donde el cuerpo habla, el cuerpo de la autora y los cuerpos de las mujeres que son convocados, invitados, incitados a hablar, a hablarse y a escribirse: 'Escríbete: es necesario que tu cuerpo se deje oír' (62)». Véase también la entrevista que hizo Françoise Collin a Hélène Cixous en 1976 disponible en el siguiente enlace: https://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1976_num_13_1_1090 (Fecha de la última consulta: el 1 de febrero de 2018).

estableciéndolo en tanto que sujeto del discurso poético, y, por tanto, en texto propiamente dicho. Dicha reconciliación establece un *continuum* entre el cuerpo y la escritura, gracias al cual el cuerpo se instala en el lenguaje y se vuelve a su vez discurso, transfigurándose en un espacio legible donde se dibujan e inscriben metáforas plenas de goce⁵ según Hélène Cixous, y un espacio de salvación porque «Escribir –hacer el amor al Amor. Escribir amándose, amar escribiendo. A la Escritura el Amor abre el cuerpo sin el cual la escritura languidece» (CIXOUS, 2010: 16). Afirmación que Cristina PERI ROSSI retoma al confesar (2014b): «Hacer poesía es hacer el amor».

El cuerpo-texto, «continent d'énigmes» (DESAUTELS, 2000: 66) todavía por resolver, asume varias realidades que solo alcanza a reproducir la escritura. Realidades que, a menudo, giran en torno al dolor; y, sobre todo, dolor que surge por su condición femenina: «Ser mujer duele –dices, mientras / deposito mi mano sobre tu vientre– / Ser mujer es un dolor– dices» (PERI ROSSI, 2014a: 29), o es impuesto al nacer mujer y ser «blessures en noir et blanc, découpes / textures, fissures» (DESAUTELS, 2011: 14). En los versos de Denise Desautels, a pesar de que las mujeres estén recortadas, observamos la sugerente comparación con letras negras sobre fondo blanco que se transmutan en notas de música en una partitura, capaces de experimentar la realidad con vibraciones diferentes.

La mano, metonimia del cuerpo y de la mujer

La visión de la mano, contemplada y tratada desde el Renacimiento –Jean-Pierre Ronsard⁶ decía de ella que «lo hace todo»–, evoluciona en mano agente que participa en un número nutrido de relatos fantásticos del siglo XIX –siendo *La main* de Guy de Maupassant una de las más tenebrosamente activas– y amplía su simbología en el siglo XX transformándose en sujeto del texto en el que pasa a ser, en felices ocasiones, metáfora, sinécdoque o metonimia.

⁵ La escritura para Hélène Cixous es puro goce y una verdadera fiesta del significante, como bien retoma el título del artículo de Marta SEGARRA (2004).

⁶ Jean-Pierre Ronsard en «Paradoxes, Les mains font plus que la raison» dedicado al Rey Charles IX:

La main fait tout [...]

La Main bien iointe en cinq souples rameaux

Commence tout, parfait tout, et ne cesse

De travailler [...]

Les Mains font l'home, et le font de la beste

Estre veinqueur, non les pieds, ny la teste.

[...] car peu vaudroit l'entendement humain,

Bien que divin, Sans l'aide de la Main [...] (Libro I, 1577: 151–152).

Una de las acepciones más reiteradas en los textos poéticos referidos es la de la mano creadora, dadora de vida, escritora. Escribir «ce verbe / maigre / qui ramène l'infini / à la hauteur des mains» (DUPRÉ, 2004: 58) despliega inconmensurables posibilidades y realza el valor de la mano portadora de la pluma creadora/salvadora. Así, la mano escritora, poderosa, capaz de asumir tanto la carga de la vida como la de su duelo, se vuelve protectora, acogedora, si bien se halla sujeta a los vaivenes de la condición humana: «Je ravage, caresse, / parfois touche le fond» (DESAUTELS, 2011: 61) y, tal y como acuña la tradición literaria, también tiende a aniquilar. Así, *La Main hantée* de Louise DUPRÉ (2016) atormentada por el dolor y por la culpa tras haber llevado a su gata al veterinario para practicarle la eutanasia, expande su dolor a lo largo del poemario y se deposita en las penas acarreadas por la humanidad. La mano-escritura que agarra «el silencio óseo del alba» (DUPRÉ, 2016: 74) deviene el agente que permite trascender dicho dolor y liberar a la poeta.

Mas la salvación se obtiene asimismo de la mano deseante, puesto que si «[e]l cuerpo del otro se convierte en real cuando es tocado» (BUSSAGLI, 2006: 222), la caricia reafirma la existencia no solo de quien es acariciado, sino de quien la lleva a cabo. La mano deseante, recurrente en la literatura, y, en incontables ocasiones, metonimia o sinécdoque del encuentro erótico, simboliza la relación sexual y el tacto como componente básico de la sensibilidad humana. El premio Nobel de Literatura, Vicente ALEIXANDRE (2001: 248), lo explicita en su bello poema «Mano entregada»⁷, donde la mano-cuerpo inspira el ritual amoroso en el que se sumerge el escritor, en una lenta entrega que sublima lo meramente carnal. De resultas, el acto amoroso oblitera la realidad presente y recupera imágenes cósmicas cuya enumeración caótica⁸, que «eternamente aspira y continuamente trata de llegar a un orden nuevo, a un *cosmos* nuevo» (SPITZER, 1974: 289), expresa la plenitud del acto.

En ocasiones, la visión amorosa, más terrenal, presenta escenas cuya ebullición y frenesí amorosos son constatados a través de comparaciones bélicas:

⁷ A veces cierro mis ojos y toco leve tu mano
[...] tu porosa mano suavísima que gime,
tu delicada mano silente, por donde entro
despacio, despacísimo, secretamente en tu vida,
hasta tus venas hondas totales donde bogo,
donde te pueblo y canto completo entre tu carne.

⁸ En su artículo «La enumeración caótica en la poesía moderna», que forma parte de su libro sobre literatura, Leo SPITZER (1974: 258) explica: «Parece que es a Withman a quien debemos estos catálogos del mundo moderno, deshecho en una polvareda de cosas heterogéneas, que se integran, no obstante, en su visión grandiosa y majestuosa del Todo-Uno».

Dulce corazón mío de súbito asaltado
 [...] porque una camiseta incitante señala
 de su pecho, el escudo durísimo,
 y un vigoroso brazo de la mínima manga sobresale

ROSSETTI, 1985: 99

Aquí, el pecho del «Chico Wangler» de Rossetti –escudo durísimo–, el brazo vigoroso –la erección–, así como las imágenes de un asalto repentino, términos más propios de un lenguaje guerrero que amoroso, retoman la visión medieval acerca del acto sexual sentido como una lucha, cuerpo a cuerpo, tormentosa y violenta.

Esa interpretación procedente de las costumbres medievales francesas, según MENÉNDEZ PIDAL⁹ (1977), otorga al deseo, en ocasiones, connotaciones de crueldad. Así, en el poema siguiente –donde late la simbología lorquiana del caballo desbocado como representante de la pasión indómita–, el deseo, concebido como yugo y lanza, exacerba los sentimientos y presenta una contrafactura «a lo profano»:

Es deseo caballo enloquecido
 [...] Crueldad subyugadora es el deseo
 Y me entrego a su lanza, y no quiero rehuir
 su mordedura

ROSSETTI, 1986: 40

En el caso de la poesía contemporánea canadiense, tal interpretación pierde fuelle al reducirse la lucha a «quelques battements d'ailes / avant la plus belle chute / d'un corps sur un autre» (DESAUTELS, 1994: 75), al sentimiento de una pérdida del «yo» y, por tanto, de la desindividualización de los amantes. Como indica Denise DESAUTELS (2007: 77), amar desposee, aniquila ese «corps fragile / déposé n'importe où / tache».

Si bien, como explica el ensayo de MENÉNDEZ PIDAL (1977), las nociones atribuidas al deseo desde la Edad Media impregnan el imaginario colectivo occidental, y por ende el imaginario de las poetas hispanas, también se observa el intento por liberarse de *l'amour courtois* y de su retórica. De ahí la distancia y la desmitificación de la representación de la pasión en el poema de Cristina PERI ROSSI (2014a: 39):

⁹ Es «una acepción común a varias lenguas románicas, heredera del latín *luctor*, que también tenía ese sentido espacial referido a *lucta* verénea [...] Se puede hallar en el Arcipreste de Hita, en Santillana o Menga de Manzanares: ca dentro de esta espesura / vos quiero luchar dos pares [...] En varias ocasiones orales modernas del romance de Gerineldo, por ejemplo, en una de Extremadura, se dice de los amantes: Empezaron a luchar como mujer y marido, / y en el medio de la lucha dambos se quedan dormidos» (MENÉNDEZ PIDAL, 1977: 107–122).

Tanto florecimiento de metáforas
 tanto éxtasis
 te parecían desproporcionados
 para un par de orgasmos
 que por otra parte
 se pueden sentir en soledad.

Quizá desaparezca la idea de confrontación cuando la relación se desarrolla entre dos cuerpos del mismo género. En efecto, como lo expresaba la poeta Maria Mercè Marçal i Serra (1982) las amantes se reflejan una a la otra, como en un espejo, y son «iguales en figura, iguales en amor, iguales en el deseo» (CERNUDA, 1931). También se recuperan imágenes recurrentes en la práctica poética, como la sacralización del amor, aunque dicha sacralización recae en elementos femeninos, como en la sangre menstrual de la amante asimilada a la sangre de Cristo: «Te amo, me dijo / y unció su dedo índice / con gotas de sangre menstrual / que estampó en mi boca» (PERI ROSSI, 2014a: 27).

Mientras las autoras hispanas se incendian y rinden homenaje a la servidumbre sagrada de la pasión, las escritoras quebequesas, más alejadas del *topos* de la lucha amorosa entre *partenaires*, se empeñan en contextualizar las sensaciones para poner de manifiesto la profundidad del texto-cuerpo que se abandona al oleaje del deseo:

Chaque étreinte est une maladresse
 où l'on cherche l'oubli dans le remous
 dans la certitude des corps conquis sous les débris de l'ange
 DESAUTELS, 2007: 51

Frente a la expresividad del deseo en las escritoras hispanas, el sosiego y la placidez definen el de las poetas quebequesas: «J'avais envie d'éteindre, de l'éteindre, suivre mon doigt sur sa peau, ça venait de la mer, c'était l'été et mes lèvres s'ouvraient noires de silence» (DUPRÉ, 1983: 106).

Se introduce, asimismo, la visión del amor más convencional, donde se plasma la relación maternal, único amor que desdibuja la imperiosa necesidad de escribir para la poeta cuya mano, al peinar a su hija en su bello poema en prosa, se halla «trop sensible aux mouvements de la brosse, enceinte depuis près de dix ans» (DUPRÉ, 1983).

El cuerpo tiempo / El cuerpo memoria

Poco a poco, el transcurso del tiempo —«mancha ocre en la mano», como dirá Louise DUPRÉ (1993: 16) en *Noir déjà-*, desdibuja los rasgos de las poetas

y estas se enfrentan a la etapa crepuscular con una escritura madura. Entregan su experiencia del declive como un don, superadas las derivas existencialistas que percibían la vejez como una enemiga. La vejez se convierte en el terreno propicio para hallar la verdad, tanto en los versos como en el espejo depura versos y vanidades, hasta llegar al apaciguamiento final de la aceptación:

Y todo en mí era vocación de permanencia
 estar y no pasar
 fijar y no desvanecerse.
 [...] hasta que comprendí
 otra vez
 que soy mortal
 y soy mortal
 [...] Y solo queda entonces
 el deseo

PERI ROSSI, 2014a: 23

Solo sobrevive el deseo, afirma en este poema Cristina Peri Rossi. Y cuantos recuerdos consigna la escritura: «Es tu sonrisa flor guardada entre los álbumes / incendio de mis libros y vigiliass / las manos tengo llenas de momentos / que hiciste resbalar y son lagartos líquidos / o azogue» (ROSSETTI, 1986: 45). Dado que, como nos recuerda Denise DESAUTELS (2007: 101), la mujer vigila frente al olvido, sentada a su mesa de escritura, con su cuerpo «ce sel ramassé dans ses os, sa folle humanité».

A modo de conclusión

El cuerpo ha sido considerado en su relación con la escritura poética, al ser esta manifestación y revelación corporales. La escritura es contemplada en una triple dimensión: el cuerpo que escribe y es texto a su vez, el cuerpo deseante y el deterioro de este y, finalmente, su deseo de permanencia mediante la escritura. La mano activa que escribe, metonimia y sinécdoque de la mujer, no solo crea y construye, también protege y, al mismo tiempo, destruye. Mano sensual que acaricia y desea y, a través del deseo, engendra palabra y sentido. Así, observamos cómo en la escritura femenina en castellano aparece un erotismo más explícito y exacerbado respecto a las escritoras quebequesas que ofrecen un mayor irracionalismo simbólico con sus caricias susurradas y sus abrazos sentidos como «una torpeza» (DESAUTELS, 2007: 51) frente «al caballo enloquecido» (ROSSETTI, 1986: 40) y «tacto y éxtasis» (PERI ROSSI, 2014a: 39) en las escritoras españolas.

Finalmente, las manos atravesadas por el tiempo se enfrentan a la muerte y sucumben mientras la escritura, al ser arte y al estar exenta de temporalidad, «es capaz de retener un poco de claridad, la suficiente para salvar la última palabra que te queda» (DUPRÉ, 2016: 74).

Bibliografía

- ALEIXANDRE, Vicente 2001. *Poesías completas*. Madrid, Visor Libros.
- BOURDIEU, Pierre 1977. «Remarques provisoires sur la perception sociale du corps». In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Paris, Seuil, n° 14 (avril 1977), pp. 51–54.
- BUSSAGLI, Marco 2006. *Le corps: anatomie et symboles*. Paris, Éditions Hazan.
- CERNUDA, Luis 1931. «No decía palabras». En: *La realidad y el deseo (1924–1962), Los placeres prohibidos*. México, F.C.E, 1978, <http://www.tierradenadie.de/archivo/literatura/cernuda/cernudatemas.htm>. Fecha de la última consulta: el 1 de febrero de 2018.
- CIXOUS, Hélène 2010. *Le rire de la méduse et autres ironies*. Paris, Ed. Galilée.
- COLLIN, Françoise 1976. «Quelques questions à Hélène Cixous». *Les cahiers du GRIF*, pp. 16–20. https://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1976_num_13_1_1090. Fecha de la última consulta: el 1 de febrero de 2018.
- DESAUTELS, Denise 1982. *En état d'urgence*. Montréal, Éditions Estérel.
- DESAUTELS, Denise 1994. *Le Vif de l'étreinte*. Montréal, Éditions Roselin.
- DESAUTELS, Denise 2000. *Tombeau de Lou*. Montréal, Éditions du Noroît.
- DESAUTELS, Denise 2007. *L'Œil au ralenti*. Montréal, Éditions du Noroît.
- DESAUTELS, Denise 2011. *L'Angle noir de la joie*. Montréal, Édition du Noroît.
- DESAUTELS, Denise 2014. «Poésie d'aujourd'hui sur Terraciel». <https://www.terreaciel.net/Denise-Desautels#WVqAZ-ILfIU>. Fecha de la última consulta: el 1 de febrero de 2018.
- DUPRÉ, Louise 1983. *La Peau familière*. Montréal, Éditions du Remue-ménage.
- DUPRÉ, Louise 1993. *Noir déjà*. Montréal, Éditions du Noroît.
- DUPRÉ, Louise 1997. «Cela oui, le poème». In: *De l'écriture du poème*. Montréal, Collection Essai.
- DUPRÉ, Louise 2004. *Une écharde sous ton ongle*. Montréal, Éditions du Noroît.
- DUPRÉ, Louise 2016. *La Main hantée*. Montréal, Éditions du Noroît.
- HERNÁNDEZ PIÑERO, Aránzazu 2011. «Hélène Cixous: la escritura como deseo de alteridad». *Lectora*, n.º 17, pp. 167–180.
- MARÇAL, Maria Mercè 1982. *Terra de mai*. <http://www.visat.cat/traduacions-literatura-catalana/esp/fragments/84/20/esp/3/poesia/maria-merce-marcal.html>. Fecha de la última consulta: el 1 de febrero de 2018.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón 1977. «Sobre primitiva lírica española». En: *De primitiva lírica española y antigua épica*. Madrid, Austral, pp. 107–122.
- OBERTHUBER, Andrea 2013. «Dans le corps du texte». In: *Polygraphies du corps dans le roman de femme contemporain*. Montréal, Revue Tangence 103, pp. 5–19.
- ORTEGA Y GASSET, José 1983. «El hombre y la gente». En: *Obras completas*. T. 7: 1948–1958. Madrid, Alianza Editorial.
- PERI ROSSI, Cristina 2014a. *La noche y su artificio*. Palencia, Cálamo.

- PERI ROSSI, Cristina 2014b. «Hacer poesía es hacer el amor». *El Mundo*, 26-X-2014, <http://www.elmundo.es/cultura/2014/10/26/544bd115ca47410c258b457d.html>. Fecha de la última consulta: el 1 de febrero de 2018.
- PERRIN, André 1992. «L'âme et le corps». *Cahiers philosophiques*, n° 53, Centre National de Documentation pédagogique. <http://philo.pourtous.free.fr/Articles/A.Perrin/ameetcorps.htm>. Fecha de la última consulta: el 22 de diciembre de 2018.
- RAMONEDA, Arturo 2011. *Antología Poética de la generación del 27*. Barcelona, Ediciones Castalia.
- RONSDARD, Jean-Pierre 1577. *Poésies complètes*, <https://warburg.sas.ac.uk/pdf/ebh590b2455282A.pdf>. Fecha de la última consulta: el 30 de septiembre de 2018.
- ROSSETTI, Ana 1985. *Indicios vehementes*. Madrid, Hiperion.
- ROSSETTI, Ana 1986. *Devocionario*. Madrid, Visor de poesía.
- SEGARRA, Marta 2004. «Hélène Cixous, la 'fiesta del significante'». En: *Lengua por venir / Langue à venir. Seminario de Barcelona*. Barcelona, Icaria, pp. 23–32.
- SPITZER, Leo 1974. *Lingüística e historia literaria*. Madrid, Gredos.

Síntesis curricular

Marina LÓPEZ MARTÍNEZ es profesora de lengua y cultura francófonas en la Universidad Jaume I. Investiga la escritura contemporánea en femenino.



EWA ŚMILEK

Universidad de Silesia, Katowice

 0000-0002-8243-9150

Amoscritura: «cuerpos atrabesados»¹ Somatología poética de Mario Martín Gijón

Lovriting: “[cro/ki]ssed bodies”²

Poetic somatology of Mario Martín Gijón

ABSTRACT: The body, although not presented in a direct way, connects the two main themes of *Rendición* (2013), the second volume of poetry by Mario Martín Gijón. Based on the theory of José Enrique Finol (presented in the work *La corpófera. Antropo-semiótica de las cartografías del cuerpo*, 2015), I carry out an analysis of how the corporeality is depicted in the poetry of Martín Gijón. In the said poetry book, the body has not only obtained the status of the object (linked to the themes of love and eroticism), it has also become an assistance of the artistic activity. In this way, the poetry is embodied (Merleau-Ponty, 1993), the word is a living body with all its creative powers.

KEY WORDS: body, corposphere, somatology, Spanish contemporary poetry, Mario Martín Gijón

Introducción

«El siglo XX ha inventado teóricamente el cuerpo», escribe Jean-Jacques COURTINE (2006: 21) en *Historia del cuerpo*. Así pues, fue en el siglo pasado cuando se profundizó en la idea de la corporeidad. Aquella centuria «abrió el tópico de las somatizaciones y sirvió para que se tuviera en cuenta la imagen del cuerpo en la formación del sujeto [...]» (COURTINE, 2006: 21–22). Esa apertura ha convertido el cuerpo, primero, en objeto de estudio de diversas ciencias y, luego, en sujeto activo: «el cuerpo es [...] objeto y sujeto, es significativa y sig-

¹ MARTÍN GIJÓN Mario (2013). «ynnecesaria». En: *Rendición*. Madrid, Amargord, p. 72.

² La traducción es nuestra.

nificado» (FINOL, 2015: 237). Sometido a la teorización, el cuerpo ha llegado a ser un constructo cultural, en todos los sentidos de la palabra, por tanto, su posición privilegiada le permite *semiotizar* el mundo, es decir, «subsumir y expresar numerosas modalidades expresivas» (FINOL, 2015: 237–238).

La gran cantidad de planteamientos acerca del cuerpo y de la corporeidad –dos nociones, o consideradas sinonímicas, o, al contrario, distinguidas y separadas–, que surgió en el siglo pasado, influyó, asimismo, en la percepción y en la representación del cuerpo en la literatura. Hoy en día, esa temática requiere un estudio interdisciplinario, ya que el cuerpo constituye un asunto tanto literario, cultural, filosófico como teológico; circunstancia que, en nuestra opinión, se observa ante todo en la lírica.

La poesía española de finales del siglo XX y principios del siglo XXI recupera la corporeidad convirtiéndola en un tema reiterativo cuya realización es tan polifacética y multiforme como lo es la lírica misma de este periodo. La representación del cuerpo (presencia, ausencia, reflejo, recuerdo, etc.) y el papel que este desempeña (dialógico, metafísico, gnoseológico, ontológico, discursivo, etc.) constituyen en la creación poética una *corposfera*³ de gran carga significativa. Ese es también el caso de la lírica de Mario Martín Gijón, autor nacido en Villanueva de la Serena (Badajoz) en 1979.

El objetivo principal del presente trabajo es demostrar que en la poesía del escritor extremeño, y ante todo en su poemario *Rendición* (2013), el cuerpo no solo tiene el estatus de objeto, con su potencial representativo y gnoseológico, sino que, además, se convierte en soporte de la actividad artística y, en consecuencia, en lo que Yves MICHAUD ha denominado «el cuerpo médium, el cuerpo obra» (2006: 414). Por un lado, intentamos presentar cómo en *Rendición* se exhibe esa doble modalidad del cuerpo y, por otro, demostrar que en la poesía de Mario Martín Gijón la materia somática constituye una verdadera corposfera significativa, por tanto, como base metodológica hemos escogido la teoría de José Enrique FINOL, expuesta en *La corposfera. Antropo-semiótica de las cartografías del cuerpo* (2015).

Asentar las bases: *amoscritura*

El segundo poemario de Mario Martín Gijón, *Rendición*, gira en torno a dos polos temáticos que se compenetran hasta llegar a ser dependientes, supeditados.

³ Según José Enrique FINOL, la corposfera es integrante de la semiosfera (noción que el crítico toma de Juri Lotman). De ahí que la corposfera incluya «no solo los lenguajes corporales sino también sus contextos y las relaciones que se establecen entre aquel [sic] y estos; es en el conjunto de esas relaciones dinámicas que el cuerpo crea y actualiza en el mundo donde, finalmente, opera la semiotización [...]» (2015: 41).

Los dos se inscriben en el neologismo *amoscritura* inventado por nosotros. El primero es el amor o, mejor dicho, una rendición amorosa en la cual el cuerpo constituye el portador semiótico, ya que «el cuerpo es también un signo» (FINOL, 2015: 41). El segundo es una dicción poética que se vuelve dependiente de la experiencia amorosa, del dolor y de la ausencia de la amada. El sujeto indaga por el acto poético y, al insistir en su vínculo intrínseco con el amor, lo define a través del cuerpo.

Dichos temas vienen sugeridos en *Rendición* por dos elementos. El primero es el título mismo del poemario. Esta síncopa o, como lo habría denominado el poeta mismo, «flor extraña» (TORRE, 2016: 220), reconcilia dos palabras contradictorias, en el sentido de que las dos proceden de diversos campos semánticos: *rendición*, que apunta hacia una relación amorosa, y *dicción*, que sugiere la escritura. El segundo elemento que asimismo orienta nuestra lectura hacia el amor y la poética, son las dos citas que encabezan el libro: «Abrazo: única luz. / De nuestros cuerpos brota», de Juan Rejano, y «Abträunnig erst bin ich treu»⁴ (MARTÍN GIJÓN, 2013: 13), de Paul Celan. Obviamente, la elección de estos versos por parte del poeta no es casual: por un lado, Martín Gijón ha estudiado la creación de ambos autores⁵ y, por otro, su poética le ha servido de inspiración y le ha influido⁶.

Esos dos temas fundamentales –amor y poesía– se realizan en *Rendición* a través del cuerpo, aunque de forma distinta. Es más, la escritura de Martín Gijón se corporeiza, tal y como lo entiende Maurice Merleau-Ponty. Las palabras dejan «de ser una manera de designar el objeto o el pensamiento [y pasan] a ser la presencia de este pensamiento en el mundo sensible, y no su vestido, sino su emblema o su cuerpo» (MERLEAU-PONTY, 1993: 199). Esa lírica realiza los postulados del filósofo francés, ya que en ella «[l]a operación de expresión [...] hace existir la significación» (MERLEAU-PONTY, 1993: 199). La poesía, en consecuencia, se convierte en un individuo, un «se[r] en [el] que puede distinguirse la expresión de lo expresado, cuyo sentido solo es accesible por un contacto directo y que irradi[a] su significación sin abandonar su lugar temporal y espacial» (MERLEAU-PONTY, 1993: 168).

⁴ Ángel Valente tradujo este verso de la manera siguiente: «tan sólo al desertar soy fiel», mientras que literalmente podríamos traducirlo como: «solo soy fiel a la apostasía».

⁵ Véanse, por ejemplo, «Juan Rejano y José Herrera Petere. Las trayectorias divergentes de dos poetas comunistas» (2011), «La idea comunista en Rafael Alberti, Juan Rejano y José Herrera Petere» (2014) o «‘Un demorado diálogo’: las versiones de Paul Celan por José Ángel Valente y los límites de la traducción» (2011).

⁶ En nuestra opinión, es indiscutible la semejanza entre *Cantar del vencido* de Juan Rejano, poemario del que proceden los versos citados al principio de *Rendición*, y el segundo libro de Mario Martín Gijón. Basta mencionar la construcción de las dos obras, que podrían analizarse como un largo poema, o el tratamiento de la temática amorosa (el cuerpo femenino fragmentado, visto y observado por un sujeto enamorado, fascinado y rendido). En cambio, la influencia de la obra de Celan se la nota tanto en la temática (amor, mujer, tristeza, poética) como en el uso de la palabra con el fin de ampliar los límites del significado.

Cuerpo-objeto: representaciones somáticas

La reificación constituye la perspectiva fundamental desde la cual observamos y describimos el cuerpo: lo ponemos delante de nosotros. Si partimos de esta premisa, resulta que el cuerpo que emerge de los poemas de *Rendición* no es un único cuerpo, ni mucho menos un cuerpo-significante homogéneo. En el poemario en cuestión se nos rinden, principalmente, dos cuerpos: del sujeto, que es amante y a la vez poeta-autor del texto, y de un tú, que es ella, la amada a la cual «la dedicatoria del libro apunta paratextualmente» (PLIEGO, 2013: 7). Esa dual materia somática sugiere, asimismo, el dimorfismo temático del libro.

Los cuerpos en los poemas de Martín Gijón, o se materializan explícitamente, o existen en su ausencia, es decir, los percibimos a través del recuerdo, en la memoria de sus actos o gestos, o mediante un sueño que también materializa el cuerpo, aunque es un cuerpo imaginario. En ambos casos, tanto en la presencia como en la ausencia física del cuerpo, el yo lírico nos proporciona toda una *morfología del cuerpo*, término definido por José Enrique FINOL (2015: 46). Por un lado, en los poemas de *Rendición* se presenta la materia somática en su totalidad mediante el uso de los vocablos *cuerpo* o *piel*. El sujeto recuerda, por ejemplo, el cuerpo, ahora ausente, del tú (MARTÍN GIJÓN, 2013: 19⁷), cuerpos postergados en las horas (36), cuerpos del pasado que rodaban en pos de placer (65), o describe los «cuerpos atrabesados» (72) y el bálsamo de la piel de la mujer (75). Por otro lado, la presencia del cuerpo en la poesía de Mario Martín Gijón es fragmentaria: «[e]l cuerpo es anatómicamente separable, [dividido] en componentes que integran una morfología pero, ciertamente, ninguno de esos componentes existe por sí solo o es absolutamente independiente de los otros» (FINOL, 2015: 45). Indudablemente, de los tres niveles generales diferenciados por José Enrique FINOL⁸ (2015: 46), el poeta opta por el alto, que comprende la cabeza y sus partes, y por el medio, en el que se incluyen las manos, el torso, los brazos y el corazón. Tal preferencia podríamos explicarla con la jerarquización somato-semiótica típica de la cultura occidental, la cual «privilegia lo alto por encima de lo medio y este por encima de lo bajo» (FINOL, 2015: 105). No obstante, a nuestro parecer, el hecho de que Mario Martín Gijón les otorgue el papel principal al rostro (ojos, boca, labios) y a las manos lo podemos interpretar también de otro modo. Por un lado, son elementos de mayor capacidad expresiva. El rostro es, en palabras de José Enrique FINOL, «un repertorio que

⁷ Todos los poemas proceden de la misma edición de *Rendición*, por tanto, en adelante, indicaremos entre paréntesis únicamente la(s) página(s).

⁸ El estudioso designa tres niveles principales de la segmentación del cuerpo: alto, medio y bajo. El último, que no se describe en los poemas de *Rendición*, está compuesto por «caderas, órganos sexuales, trasero, piernas y pies» (FINOL, 2015: 94), y en la cultura occidental, greco-latina y judeo-cristiana, tiene una gran carga significativa, ante todo, erótica y negativa.

permite construir una sintagmática compleja, variable, pero de una gran eficacia comunicativa que, a menudo, es más decisiva que la de los mensajes verbales o gestuales» (2015: 49). De igual manera, la mano «es un prolífico y complejo semiótico capaz de articular un repertorio de signos de orden icónico y simbólico, cuya función comunicativa y expresiva es de una gran fuerza» (2015: 79). Si tomamos en consideración los dos temas fundamentales de *Rendición*, resultan claros la preferencia del autor por estas partes del cuerpo y el significado que les quiere otorgar. Además de transmitir un mensaje sensual y erótico, apuntan a la escritura, ya que tanto las manos como los ojos participan en el acto de escribir, en la creación poética.

Como hemos señalado arriba, las primeras sensaciones y emociones que se desprenden de la materia somática de esos poemas se vinculan al erotismo y a la sensualidad. Entendemos lo erótico tal y como lo entienden Fabián Giménez Gatto y Víctor Bravo. Para el primero, es «el juego de la presencia y de la ausencia, de lo visible y lo invisible», y para el otro, «se expresa en la danza del deseo de los cuerpos, en la demora ante la apetencia de la sexualidad conclusiva, en un diferimiento de juego e intensidad» (en FINOL, 2015: 149). Dicho juego, evidentemente, lo podemos percibir en el segundo poemario de Mario Martín Gijón: según Eduardo MOGA, *Rendición* «progresa hacia la consumación» (2015: 256). Ese acoplamiento físico de los amantes se realiza en las dos últimas partes del libro comprendidas en las diez páginas finales. Así pues, a lo largo de casi sesenta hojas se acumula la pasión y crece la tensión erótica.

Al principio, el cuerpo de la mujer o los cuerpos unidos de los dos amantes son materia somática imaginaria: el sujeto lírico lo(s) evoca en los sueños. Tanto el acto de soñar como el de recordar le permiten a la voz elocutoria del poema esbozar la corporeidad de la amada ausente. Su falta, no obstante, se convierte para el sujeto en infierno: «el averno de no ver / te / el callado son de tu son / risa [...] toda esa carencia endurece / los muros de mi in(v/f)ierno» (18). Su ausencia lo debilita, la falta de amor le quita las fuerzas:

soy planta que se seca sin la savia
del sabor sabio de tus besos

mis dedos ta(ll)yos que se quiebran
sin tu susurro de piel

sin-copa-da
des
prendida

entre las sábanas

(21)

Sin embargo, como vemos, el recuerdo de la presencia del cuerpo en el lecho no entristece; se vuelve melodía, música y, en otros poemas, hasta canto («tu rizo / ma / dre / del en / canto / de nuestros cuer / pos / tergados»; 36). Por un lado, el recuerdo de la amada destroza al yo lírico:

sin ti soy
 una car
 casa
 de mi ser([i/y]a)
 (des)habitada
 (60)

Por otro, en cambio, le da esperanza de volver a verse con su querida, como en el poema «fe en la palabra»: «del germen / tal / tu pre / stancia / (a)parecerá» (58). Esa dualidad de sentimientos, de hecho contrarios, intensifica con cada poema siguiente. El libro encamina hacia el reencuentro de los amantes y su acoplamiento. En el poema «del pla(c/s)er», el primero que ejemplifica dicha consumación amorosa, la voz elocutoria parece confundir aquel cuerpo, recordado y evocado previamente, con el de ahora, que le da placer y le devuelve su existencia:

fuego
 zo
 y(n)finito
 do(y)
 sin pa(u)sa do y a

 rodábamos cuer(en)pos
 de nos-otros y(m)posibles
 de placer
 a que ardía
 sin consumirse
 nos sum(i)amos
 sac(ud/a)idos
 y multimp(re/li)camos
 al infinito
 (65)

De esta manera, aquel cuerpo imaginario se materializa en el tiempo presente: es aquel y este a la vez, es distinto y a la vez el mismo. La mujer de los sueños se vuelve real en las dos últimas partes del poemario. Su presencia física resarce el sufrimiento previo del sujeto: «cuando cunde el placer / cuando mis ojos radican / en tu cue / yo aman(e/a)cido / bajo tu pelo / cura / de / t(a/o)ntos

sueños d(i/e) versos» (66). El cuerpo femenino, que funciona como metonimia del amor, se convierte incluso en una especie de curación: «mis her-idas / con el báls / amo(r) / que / de tu piel» (75).

En las últimas páginas de *Rendición*, la amada no solo le agrada al «yo» lírico, sino también le da goce sexual. La voluptuosidad y el placer culminan en la tercera parte del poemario con un «éxtasis carnal» indicado en el título del poema siguiente:

va-ciamos
 los cie
 los
 con nue(str/v)os
 cuer[en]pos
 de lo di
 vino
 de tu San(ta)gre
 ex altada
 en el (g)rito
 más sa(n)grado
 (68)

En esos versos, la sexualidad se vincula con el éxtasis religioso. Lo erótico se funde con lo místico rompiendo con la carga negativa impuesta por la cultura judeo-cristiana en la corporeidad⁹. Es indudable la dualidad interpretativa del poema en el que el acto sexual (considerado como pecado mientras no tenga fin reproductor) y su clímax (asociado con el pecado si lo vemos como deseo del orgasmo, del éxtasis gozoso) vienen expresados y descritos mediante vocablos procedentes del campo semántico de religión: *cielos, divino, santa, rito, sagrado*. La exaltación y el hecho de haber alcanzado el éxtasis sexual, designado con un grito, se los compara con el momento culminante de la misa: la elevación de la copa del simbólico vino-sangre de Cristo. Resulta evidente que en los dos niveles interpretativos, o, en otras palabras, en los dos ritos (uno secular y otro sacral), «el cuerpo no solo [se convierte en] un signo en sí mismo [...], [sino que] el cuerpo es también objeto y sujeto, es signifiante y significado» (FINOL, 2015: 237). En el primero (la descripción del acto sexual), los cuerpos aparecen, se materializan explícitamente, y «esa presencia lo[s] semiotiza» (FINOL, 2015: 165). En el otro (la descripción del gesto ritual realizado durante la misa), el cuerpo aparece implícitamente: nos visualizamos las manos que elevan la copa con el vino de la misa.

⁹ Beata PRZYMUŚZALA (2006: 205) constata que, «[e]n el marco de la cultura europea, la temática corporal evoca hasta hoy en día asociaciones relacionadas con el pecado, especialmente en lo que se refiere a la esfera erótica» (la traducción es nuestra).

Hay que señalar que la materia somática tiene ese carácter sacral solamente en la tercera parte del poemario. Eso significa que el cuerpo femenino se convierte en un objeto sagrado únicamente en el acto sexual: «tu sangre / sa(n/l)ta» (67) o «a-brazos sa(n)grados» (67). No obstante, no se trata aquí de la sacralización de la corporeidad, sino más bien de la presentación del significado esencial de ese rito profano: «el cuerpo [...] es sagrado porque es divino [...], porque permite crear el lazo más íntimo al reflejar [...] el carácter comunitario de la existencia humana y al ser la imagen perfecta de Dios: la comunión de personas»¹⁰ (PRZYMUSZAŁA, 2006: 235). Desde este punto de vista resulta sustancial el poema final de *Rendición*, en el que se presenta el acoplamiento de los amantes indicando también su carácter sacral: «la (b/r)endición / ganada» (76).

Otra cuestión interesante es el uso simbólico de los vocablos *sangre* o *sangrado*, que aparecen con frecuencia en las partes finales del libro. Obviamente, la sangre simboliza aquí «las cualidades pasionales» (CIRLOT, 1992: 399) y, en consecuencia, sugiere «un acto de fecundación [...] por la analogía sangre-semilla» (CIRLOT, 1992: 165). Además, hay que asociarla con la vitalidad. Primero, porque el palpar del corazón, gracias al que la sangre llega a todas las partes del cuerpo, simboliza la vida. Segundo, porque en la lírica de Mario Martín Gijón el reencuentro de los amantes y la consumación de su amor revitalizan al sujeto lírico, le dan sentido a su existencia. Es más, el «yo» lírico confirma haber renacido con esa unión amorosa, por ejemplo, en los poemas «postrim(e/o)rías de amor / fé(n/l)ix» o «Reconacimiento».

La sangre, sin embargo, indica también «el cuerpo interno» (FINOL, 2015: 46), otro de los niveles corporales que designa una serie de significaciones estandarizadas en todas las culturas. En la nuestra, la fisiología del cuerpo tiene connotaciones negativas (de ahí todas las actividades estéticas cuyo fin es embellecer el cuerpo). Nos referimos a todo tipo de secreciones del cuerpo que, en muchos casos, suscitan tales sentimientos como repulsión, asco o vergüenza. En los pocos poemas de Mario Martín Gijón en los que aparecen tales elementos, estos se convierten en huellas de la corporalidad femenina ausente («atrabiliario de bilis sin tu sal / iva», 20; «sal dulce / de tu cuerpo», 61) o en signos metonímicos del acercamiento físico, como en el poema «postrim(a/o)rías de amor / fé(n/l)ix», donde leemos: «der(r) / amado / se(r)men / Tal / *deines Körper*» (71). Esas sinédoques transmiten lo íntimo, señalan la existencia y, por ende, eliminan el valor denigrado de la fisiología.

¹⁰ La traducción es nuestra.

Cuerpo-sujeto: corporeización del acto poético

Como hemos mencionado previamente, el cuerpo en *Rendición* constituye, asimismo, un problema metafísico. Por un lado, la materia somática es objeto del discurso, y, por otro, es sujeto que enuncia dicho discurso, lo cual le concede identidad. Así pues, «el cuerpo es un lenguaje en acción, siempre siendo y siempre haciéndose, un lenguaje que ‘ocurre’ (‘acaece, acontece, sucede’) y ‘discurre’ (‘anda, camina [...], reflexiona, piensa, habla acerca de algo, aplica la inteligencia’)» (FINOL, 2015: 210).

En el segundo libro de Mario Martín Gijón se nota el problema identitario que sufre la voz elocutoria. En las dos primeras partes de *Rendición*, el «yo» lírico no se siente completo debido a la ausencia de la amada, su existencia depende de ella. Lo evidencian numerosos poemas, entre otros: «los días derrotados» («todo / roto ahora / en la medida que me niega / y me siega el ser dicho / so / siendo»; 45), el antes mencionado «sin ti soy» o «varyacción *ausente*», en cuyos versos el sujeto intenta autodefinirse de forma anfibológica:

s(e/i)n ti miento do lo que soy.	s(e/i)n ti mient(o/e) do[y] lo que soy.
	(26)

El sufrimiento le permite conocerse a sí mismo. El dolor es una «situación límite», tal y como la entiende Karl JASPERS (1985: 70): situación en la cual uno es consciente de su existencia, de ser él mismo. En otras palabras, el padecimiento es el *límite*, definido por Eugenio TRÍAS (1991: 397) como «límite que hace posible el decir (categoría) y aquello (la cosa) que el decir intenta comprender y penetrar». Como constata Barbara SKARGA (1997: 262), «[a]l sufrir me constituyo, me convierto en mi propio dolor y con ese dolor se deteriora mi propio Yo»¹¹. Ese menoscabo de la identidad del sujeto se visualiza mejor, a nuestro parecer, en el poema de Mario Martín Gijón que citamos a continuación y que no lleva título:

desidias
 y días
 sin ti diezma(d/t)o
 mi rostro
 atroz
 (otr)os

 lo recomondrán
 (59)

¹¹ La traducción es nuestra.

El rostro –la parte del cuerpo con mayor «eficacia semiótica» (FINOL, 2015: 49), parte que identifica al hombre, que le otorga identidad– queda despedazado aquí por la ausencia de la mujer, el «yo» lírico dice que «mata» su propio rostro atroz. Su identidad queda quebrada, destrozada por el sufrimiento. Esa situación límite la observamos asimismo en el poema «des com puesto», en el que el sujeto se autodefine como: «cadá / ve(z/r) / que no te ve / olo(o)r / mi-yo (ya/de) muerto / barrunto» (30). *Cadáver* apunta tanto a la muerte física del «yo», la podredumbre indicada en el verso final del poema, como a su muerte mental.

En las dos primeras partes del poemario, el dolor quema al sujeto por dentro («al aire traía un olor a quema-do / lor»; 23) hasta carbonizarlo, aniquilar su ser, que, no obstante, renace gracias al reencuentro con la amada en «postrim(a/o) rías de amor / fê(n/l)ix»: «de ceniza / nací / eran / nuestras alas» (71). La reunión restituye la existencia del sujeto lírico, hecho enunciado por él mismo en los dos últimos poemas de *Rendición*. Así, al final de «Reconacimiento» leemos:

el *rencoeur*
 (h)en[cen]dido
 por la daga
 nada
 del/en el des-precio
 (d)el nacer
 para conacerte.
 (75)

El «yo» renace y se reconoce a sí mismo a través del dolor. La cuita, expresada con la metáfora del corazón hendido por la daga, se convierte en el precio de ese (re)nacimiento y (re)conocimiento. Esto se inscribe perfectamente en la teoría de Karl Jaspers sobre la situación límite. Según él, la toma de conciencia se lleva a cabo únicamente en el momento en el que el sujeto pasa por una crisis: «si toda existencia se funde en la realidad, y si fracasa la realidad de este mundo, entonces sólo se vence la desesperación de la nada, haciendo [...] la decisiva autoafirmación que se hace sólo ante Dios y procede de él» (JASPERS, 1985: 70). Cabe acentuar también que ese (re)con[o/a]cimiento se da en *el límite (limes)*¹² defindo por Eugenio TRÍAS (1991: 461), límite que «hace que la pasión se apodere del ‘sujeto’ y produzca en él ‘representaciones’, ‘signos’ y ‘símbolos’ mediante los cuales su base pasional puede ser iluminada a través del lenguaje». Por tanto,

¹² Conviene apuntar que la teoría de Eugenio Trías de la *lógica del límite* o pensamiento límite se parece bastante a la teoría de Mauricio Beuchot sobre *el pensamiento analógico-icónico*, lo cual el mismo BEUCHOT señala en su obra *Hermenéutica, analogía y símbolo* (2014: 159–172). Como indica el filósofo mexicano, «[e]l sentido se da en los límites, en los límites de la irracionalidad. El sentido [...] es un análogo, un mixto, un mestizo, un fronterizo o limítrofe» (BEUCHOT, 2014: 172).

como constata el filósofo español, la constitución del ser es posible gracias a la pasión y al padecimiento, «determinaciones categoriales ‘últimas’ del ser (de las que deriva la ‘actividad’, la ‘acción’)» (TRÍAS, 1991: 464).

El «yo» lírico, ya *reconacido*, confirma en el último poema del libro que su existencia depende de la de la mujer querida; dice: «ser quien eres tú»¹³ (76). Además, asegura haber recobrado unión no solamente con la mujer, sino también de su propio ser, al que antes hemos visto quebrado y hendido:

la-mi-(n/r)ada
pre-sencia la de antes
desteyo(s) ya no quie
ro [...] (76)

Como se ha señalado arriba, el sujeto de *Rendición* no para en su intento de autodefinirse. El conocimiento de su identidad se da gracias al cuerpo, por un lado, y gracias al discurso, por otro¹⁴. El «yo» lírico recurre a la lengua que, al fin y al cabo, es fuerza creativa¹⁵. Ese genio inventivo, en primer lugar, materializa el cuerpo femenino y, en segundo lugar, le permite al «yo» lírico identificarse como ser.

La voz elocutoria de los poemas busca una manera de recuperar a su amada y la encuentra en la lengua. Lo podemos observar en el poema «fe en la palabra», citado antes, o en «gramática oculta», donde leemos: «buscar las huellas en el hueco que dejaste / los grafemas de una lengua aún no hablada / que expresara tu presencia enardecida» (24). El sujeto intenta materializar a su querida en la lengua. La escritura se convierte para él en una «gramática oculta», como indica el título del poema. La lengua poética tiene poder creativo, le da la posibilidad de enunciar y de construir un «lugar común» (31) para los dos amantes.

El recuerdo y el sueño le permiten al sujeto-poeta moldear a la mujer mediante el enunciado: «el dolor / nos fuerza / farnos / de lo bello / rar / en tu lugar / ganta / que no canta / rá» (49). La palabra se corporaliza al ser escrita: «a / bocadas a la voz / muda(ble) de mis dedos» (51). El acto poético viene descrito mediante metonimias, se aprovecha el cuerpo –la mano– y sus funciones para designar la escritura. La corporeización se da de dos maneras: se modela la materia somática femenina y se materializa el cuerpo del sujeto actante per-

¹³ Así podría traducirse el título del último poema: «werdederdubist».

¹⁴ Como señala Eugenio TRÍAS (1991: 461–462), existe un vínculo intrínseco entre pasión y *logos*, que se testimonia en *figuras simbólicas (arquetipos pasionales)*. Es el vínculo que constituye e instituye el ser, el *sujeto fronterizo*; el ser, en tanto que ser.

¹⁵ No nos interesa aquí el contexto bíblico (la creación del mundo y del hombre mediante la Palabra), sino el filosófico, y en concreto aludimos a los postulados de Martin Heidegger, según el cual «la palabra es posibilitadora de ser» (en GONZÁLEZ RAMÍREZ, 2006).

tenciente al discurso. El cuerpo, por tanto, es textual, se inscribe en el discurso y a la vez se desprende de él.

El «yo» lírico recurre no solamente a la escritura, sino también al habla. En el poema titulado «tu ontología personal (recuerdo)» leemos:

di ente
 y lo di(ji)iste
 con tu risa
 (b/v)ia
 de raíz
 es
 (52)

Los primeros versos parecen confirmar el poder creador de la palabra sobre el que reflexionaba en «La esencia del habla» Martin Heidegger. Como indica Gloria Inés GONZÁLEZ RAMÍREZ (2006), el filósofo alemán subrayaba que

[I]a poesía se presenta como el hablar perfecto, como pureza en el hablar. [...] La poesía re-une, re-coge, recupera y res-guarda el mundo, dividido y particionado por la ciencia y la vida común. La poesía «funda», inaugura por la palabra y sobre la palabra lo eterno, lo universal, lo único, imperecedero e indivisible: el ser. La palabra, como fuente de ser y del ser, se confía eminentemente al poeta; así la poesía es lenguaje primigenio, iniciador, instaurador.

El acto poético corporeiza la palabra, de acuerdo con los postulados de Maurice MERLEAU-PONTY (1993: 199), según el que la obra de arte se convierte en un signo de expresión, tal y como lo es el cuerpo mismo:

La operación de expresión, cuando está bien lograda, no solamente deja un sumario al lector y al mismo escritor, hace existir la significación como una cosa en el mismo corazón del texto, la hace vivir en un organismo de vocablos, la instala en el escritor o en el lector como un nuevo órgano de los sentidos, abre un nuevo campo o una nueva dimensión a nuestra experiencia.

MERLEAU-PONTY, 1993: 199

Conclusiones

«[E]l cuerpo [...] encarna, en su unidad, todas sus dualidades [...] es, al mismo tiempo, emisor y receptor, contenido y referente, medio y mensaje, signo y código, significante y significado, canal y mensaje» (FINOL, 2015: 144). Estas palabras de José Enrique Finol pueden aplicarse perfectamente al imagi-

nario corporal presentado en *Rendición* de Mario Martín Gijón. En ese poemario se nos ofrecen múltiples representaciones de la dual materia somática, que van tejiendo una red de significados y, así, forman la corpusfera poética del autor.

Lo que destaca es la materialización de la corporeidad femenina, que se realiza mediante el recuerdo evocado por el sujeto lírico. El cuerpo de la mujer nace, por tanto, gracias a la lengua y su poder creativo, tal y como expone Maurice MERLEAU-PONTY en *Fenomenología de la percepción* (1993: 199). La palabra corporeizada obliga, a su vez, al cambio de perspectiva: no importa tanto la representación del cuerpo-objeto, sino la acción de expresar, mediante la escritura o el habla, que, además, es indispensable para la autodefinición del sujeto. En palabras de Beata PRZYMUSZALA (2006: 343), «‘la palabra viva’ confirma la necesidad de articular diversos tipos de experiencia, que solo al ser expresados se convierten en algo existente (palabra-cuerpo) [...], lo que indica su propio ser como una especie de problema interpretativo»¹⁶.

La necesidad del uso de la lengua, que observamos en la creación de Mario Martín Gijón, se inscribe de alguna manera en lo que Erazm KUŹMA (1999: 15) llama «giro hacia la lengua». Según el estudioso polaco, existen dos paradigmas que rivalizan entre sí, de los que hoy gana el segundo: «Uno –griego, occidental, de orígenes en Platón– privilegia el ojo, el ver, la imagen, el desarrollo, el conocimiento. El otro –judeo, oriental, que arranca con la Biblia– pone en primer lugar la lengua, el texto, el habla, la ética»¹⁷ (KUŹMA, 1999: 15). No obstante, en el caso de la creación del poeta extremeño no se trata de dos paradigmas que compitan; en su poesía, los dos se entrelazan, su vínculo es intrínseco. El ojo visualiza y así materializa el cuerpo femenino y, con él, se materializa a la vez el sentimiento de amor. La mano, en cambio, al tocar la materia somática imaginaria, la escribe, la crea. Así pues, la escritura es la esencia, pero nace del amor, idea encerrada en el neologismo *amoscritura* utilizado en el título del presente trabajo.

Bibliografía

- BEUCHOT, Mauricio 2014. *Hermenéutica, analogía y símbolo*. México D.F., Herer.
 CIRLOT, Juan-Eduardo 1992. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Editorial Labor.
 COURTINE, Jean-Jacques 2006. «Introducción». En: *Historia del cuerpo*. Vol. 3: *Las mutaciones de la mirada. Siglo XX*. Alain CORBIN, Jean-Jacques COURTINE y Georges VIGARELLO (eds.). España, Santillana Ediciones Generales, pp. 21–25.

¹⁶ La traducción es nuestra.

¹⁷ La traducción es nuestra.

- FINOL, José Enrique 2015. *La corposfera. Antropo-semiótica de las cartografías del cuerpo*. Quito, Ediciones CIESPAL.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, Gloria Inés 2006. «Poesía-Pensamiento / Palabra-Cosa. Acerca del texto 'La esencia del habla' de Martin Heidegger». *Nómadas: Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, n.º 13, <http://webs.ucm.es/info/nomadas/13/gigramirez.html>. Fecha de la última consulta: el 20 de marzo de 2018.
- JASPERS, Karl 1985. *La filosofía de la existencia*. México, Breviarios Fondo de Cultura Económica.
- KUŹMA, Erazm 1999. „Język – stwórca rzeczy”. W: *Człowiek i rzecz: o problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*. Seweryna WYSŁOUCH, Bogumiła KANIEWSKA (red.). Poznań, Biblioteka Literacka „Poznańskich Studiów Polonistycznych”, pp. 15–29.
- MARTÍN GIJÓN, Mario 2013. *Rendición*. Madrid, Amargord.
- MARTÍN GIJÓN, Mario 2016. «Poética. Una mutación del lenguaje». En: *Limados. La ruptura textual en la última poesía española*. Óscar de la TORRE (ed.). Madrid, Amargord, pp. 219–221.
- MICHAUD, Yves 2006. «Visualizaciones. El cuerpo y las artes visuales». En: *Historia del cuerpo*. Vol. 3: *Las mutaciones de la mirada. Siglo XX*. Alain CORBIN, Jean-Jacques COURTINE y Georges VIGARELLO (eds.). España, Santillana Ediciones Generales, pp. 401–417.
- MERLEAU-PONTY, Maurice 1993. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Planeta-Agostini.
- MOGA, Eduardo 2015. *La disección de la rosa*. Mérida, Editora Regional de Extremadura.
- PLIEGO, Benito del 2013. «Lo que cambia una letra». En: Mario MARTÍN GIJÓN: *Rendición*. Madrid, Amargord, pp. 7–10.
- PRZYMUŚZALA, Beata 2006. *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej*. Kraków, TAIWPN UNIVERSITAS.
- SKARGA, Barbara 1997. *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*. Kraków, Wydawnictwo Znak.
- TORRE, Óscar de la 2016. *Limados. La ruptura textual en la última poesía española*. Madrid, Amargord.
- TRÍAS, Eugenio 1991. *Lógica del límite*. Barcelona, Limpergraf S.A.

Síntesis curricular

Ewa ŚMIELEK es doctora en Humanidades por la Universidad de Silesia en Katowice, donde trabaja desde 2008. Es autora de la monografía *Espacio de transformación. (Meta)poesía de Jenaro Talens: entre teoría y práctica. En torno a «El vuelo excede el ala»* (2014) y de diversos artículos publicados en revistas académicas y volúmenes monográficos. Sus líneas de investigación se centran en la poesía española contemporánea, especialmente en la creación de los poetas *novísimos* y de los que debutaron en el siglo XXI.

Dualidad del cuerpo: materia y espíritu





MARÍA EMA LLORENTE

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

 0000-0001-8092-9837

«Por la carne también se llega al cielo»¹ Cuerpo, éxtasis y paraíso en la poesía mexicana erótico-amorosa contemporánea

“The flesh also leads to heaven”

The body, ecstasy, and paradise in erotic-love contemporary
Mexican poetry

ABSTRACT: The article focuses on the study of the representation of time and temporality in contemporary Mexican poems about eroticism-love. Recreating the moment of the union of lovers, a situation that does not conflict the concept of transcendence, plays a fundamental role in such a poetry. Similarly to what happens during mystical ecstasy, this union affects the perception of the individual identity, usually reduced to dualist and exclusive terms such as body/soul, outside/inside, form/essence, etc., as well as the time-space categories involved in its building process. In an attempt to communicate this transcendence, poems resort to figurative and symbolic wordings including, for example, “heaven,” “paradise,” or “golden years,” which seem to be restored since ecstasy enables participation by suspending the chronological time and its course.

KEY WORDS: Paradise, sacred time, historical time, restoration, transcendence

Como señalan numerosos autores, y como se defenderá a lo largo de este trabajo, el erotismo y sus manifestaciones estéticas o artísticas no son incompatibles con la idea de espiritualidad o transcendencia². En muchas ocasiones, como

¹ Gilberto Owen, «Booz canta su amor», JARAMILLO LEVI, 1982, I: 191.

² PAZ (1997); GUILLÉN (1998); EVOLA (1997) y LÓPEZ-BARALT (1998). Considero que para el análisis del tema que se propone en este trabajo resulta pertinente un enfoque teórico que incluya los estudios comparativos, la historia de las religiones y la antropología, ámbitos en los que pueden incluirse los autores citados, que han sido utilizados, junto a la obra de Mircea Eliade, como marco de referencia.

ocurre en los poemas que se analizarán en las páginas siguientes³, el contacto físico y la relación amorosa se presentan como una forma de superar o trascender el propio cuerpo y entrar en contacto con aspectos superiores de la conciencia, alcanzando una dimensión espiritual, religiosa o sagrada. Como señala en este sentido Claudio Guillén:

La escritura erótica que arranca del cuerpo –mujer u hombre- puede conducir al elogio de la persona amada en su integridad y plenitud; a la más exaltada emoción amorosa, incluso a la espiritualización y alegorización del amor, es decir, continuar mucho más allá del cuerpo. Claro que existe algo como un *continuum*, o un territorio compartido, entre la simple sexualidad, el erotismo y la pasión amorosa; o una movilidad, si se prefiere, y unas tendencias latentes, en ambas direcciones, que conducen de lo uno a lo otro.

GUILLÉN, 1998: 242

Esta idea de la relación entre el cuerpo y otros aspectos que van «mucho más allá del cuerpo»⁴ evidencia una concepción dual o escindida del individuo –alma/cuerpo, materia/esencia, continente/contenido– que, heredera del pensamiento neoplatónico, está presente en la poesía erótica contemporánea. Julius Evola reflexiona también sobre esta idea de la dualidad del individuo y de su identidad, que resulta relevante para el análisis de los poemas seleccionados:

[...] mostraremos que todo ser humano se compone de dos partes. Una es la parte esencial, y la otra es la parte exterior, artificial y adquirida que se forma en la vida social y que crea la «persona» del individuo: persona, entendida aquí en el sentido original del término, que quería decir, como se sabe, «máscara», la máscara del actor (por oposición al «rostro», que por su parte cabe hacer corresponder a la parte esencial).

EVOLA, 1997: 49

En el momento del delirio o del éxtasis erótico-amoroso, y gracias al contacto con el otro y a las sensaciones intensas y placenteras que esto provoca, parece

³ Como conjunto textual o *corpus* de este trabajo he utilizado, básicamente, la compilación realizada por Enrique Jaramillo Levi, *Poesía erótica mexicana, 1889–1980*, en dos volúmenes, publicada por la editorial Domés en 1982. También he utilizado ocasionalmente, y como continuación de la anterior, la selección de Xorge del Campo, *Cupido de lujuria*, publicada en 1983, así como el monográfico «Boca que arrastra mi boca. Poesía erótica», publicado por la revista *Alforja* en 2003. Creo que estas antologías y recopilaciones ofrecen un panorama suficientemente amplio de la poesía mexicana de tema erótico-amoroso, tanto temporal como geográfico, en cuyos textos se demuestra, además, que la espiritualidad y la trascendencia asociadas en muchas ocasiones a estos poemas no son fruto de un momento histórico concreto ni de un movimiento artístico determinado, sino que se presentan como una tendencia general de esta poesía.

⁴ En este mismo sentido, George BATAILLE (2007) distingue, en su estudio sobre el erotismo, el erotismo del cuerpo del erotismo de los corazones y del erotismo sagrado.

que los límites del cuerpo, entendido como receptáculo de la individualidad y de la identidad personal, se diluyen o se desdibujan, borrando sus contornos. Este estado de confusión provocado por la experiencia erótico-amorosa afecta tanto a la parte externa (cuerpo) como a la interna (no cuerpo), que se vuelven así una sola cosa. Es una confusión con el exterior, con el otro, y una confusión con el interior, con uno mismo. Exteriormente, el cuerpo del amante se fragmenta y se confunde con el del amado, produciéndose un desconcierto en cuanto a la «propiedad» de las partes. Internamente, forma y sustancia se confunden, intercambiando sus cualidades respectivas. Es una confusión que opera en dos direcciones: el cuerpo se diluye, se evapora hasta perderse, mientras que el espíritu se corporaliza y puede percibirse a través de los sentidos. En este éxtasis, tanto la percepción del espacio como del tiempo se ven afectadas y se sustituyen por sensaciones subjetivas que, en poesía, dan lugar a la recreación de escenarios imaginarios, fantásticos o imposibles, en un intento por plasmar o traducir la intensidad de esos estados alterados.

Como menciona Luce LÓPEZ-BARALT (1998: 39), refiriéndose a la inefable experiencia del místico, éste: «descubre, en el punto privilegiado en el que se unifica perfectamente su identidad, que se encuentra completamente al margen de las categorías espacio-temporales», algo que podría aplicarse también fácilmente al éxtasis erótico-amoroso.

Si bien los aspectos espaciales del éxtasis y la recreación de acciones positivas de ascensión, vuelo, nado, crecimiento, carrera, etc. han recibido hasta el momento mayor atención por parte de la crítica (BACHELARD, 1958, 1975, 1978, 1982), creo que no ha ocurrido lo mismo con las imágenes relativas al tiempo y a la temporalidad.

Aunque en muchos casos espacio y tiempo se presentan íntimamente relacionados y resulta difícil separarlos, me interesa observar la forma en la que los textos recrean o representan las sensaciones relativas al tiempo y sus alteraciones. Entre ellas se encuentra la recreación del éxtasis erótico-amoroso como un paréntesis, como una suspensión del tiempo cotidiano y cronológico, que parece devolver a los amantes al tiempo mítico y sagrado de los orígenes y hacerles anhelar el paraíso perdido, imagen en cuyo análisis me detendré en las páginas que siguen.

Éxtasis y nostalgia del paraíso: suspensión, inversión y recuperación

En la poesía mexicana contemporánea de tema erótico-amoroso sorprende la frecuencia con la que diferentes autores utilizan la imagen de un regreso al tiempo mítico, mágico o sagrado de los orígenes para hacer alusión a las sensa-

ciones dichosas y positivas del éxtasis físico. En el origen se sitúa, para muchas religiones y mentalidades, el paraíso, el Jardín del Edén o la Edad Dorada, un tiempo y un momento de perfección y plenitud máxima que se elige como correlato o traslación de las sensaciones experimentadas por los amantes durante el acto amoroso.

Este espacio o lugar al que se sienten transportados, aparece aludido en los poemas de diferentes formas o con diferentes variantes. La más frecuente es la mención de la palabra «paraíso», utilizada por ejemplo, en su acepción más general, en el poema «Lo solemne siempre sí», de Carlos Santibáñez, como sinónimo de espacio o lugar placentero por antonomasia, al que sienten que se aproximan los amantes durante la relación amorosa: «el agua era tan clara / y el alma era tan agua / que no distaba un metro / el paraíso» (JARAMILLO LEVI, ed., 1982, II: 456).

También en el poema «Eucaristía de sal», de Adriana Ortega, que, como el título sugiere, relaciona el contexto erótico con el religioso, la palabra «paraíso» se utiliza para designar ese espacio al que los amantes consiguen acceder, una vez derribada o superada la barrera de la individualidad:

Mi lengua santifica tus rincones.
 La liturgia de pieles se celebra.
 Justo en el espacio de tu ombligo, rezo
 –la revelación parece ya cercana–
 trasciendo las fronteras donde sólo soy yo.
 Estás en mí, mezclado en mi saliva.
 [...]

 El bautismo salado ha derrumbado el muro que cerca el paraíso

ANAYA y LEYVA, eds., 2003: 30

En otras ocasiones, el paraíso aparece aludido mediante otras variantes léxicas, como «cielo», «jardín», «Edén» o «isla», e incluso «infancia» y «domingo», palabras que comparten la idea de lo singular, lo marginal y lo excepcional y subrayan la diferencia que existe entre lo cotidiano y lo extraordinario.

La presencia del paraíso se sugiere también en otros poemas mediante la identificación de los amantes con los primeros pobladores de la tierra⁵, como ocurre en «Poema», de Dionisio Morales: «nuestros cuerpos enlazados / principian el mundo / y una vez más somos / los primeros habitantes de la tierra» (JARAMILLO LEVI, ed., 1982, II: 175–176); e incluso mediante su identificación

⁵ Como señala Gregorio Morales, la identificación de los amantes con los primeros pobladores y la idea de inauguración que esto supone, subraya la idea de la trascendencia asociada al acto erótico-amoroso: «No hay que ir muy lejos para comprender el carácter extático que porta consigo todo erotismo. Cuando dos enamorados hacen el amor, no pueden evitar una sensación trascendente, como si fueran el primer hombre y la primera mujer sobre la tierra» (MORALES, ed., 1998: 46).

explícita con Adán y Eva, algo que resulta muy frecuente en estos textos⁶. Octavio Paz reflexiona precisamente sobre este aspecto de la siguiente manera:

Adán y Eva son el comienzo y el fin de cada pareja. Viven en el paraíso, un lugar que no está más allá del tiempo sino en su principio. El paraíso es lo que está *antes*; la historia es la degradación del tiempo primordial, la caída del *eterno ahora* en la sucesión. Antes de la historia, en el paraíso, la naturaleza era inocente y cada criatura vivía en armonía con las otras, con ella misma y con el todo. El pecado de Adán y Eva los arroja al tiempo sucesivo [...]. Cada pareja de amantes revive su historia, cada pareja sufre la nostalgia del paraíso [...]. Reinventar el amor es reinventar a la pareja original, a los desterrados del Edén, creadores de este mundo y de la historia⁷.

Paz, 1997: 211–212

Aunque en principio muchas de estas palabras parecen transmitir una idea de espacio y de espacialidad, la motivación que subyace detrás de ellas es, como se comentó, y como el mismo Paz corrobora, temporal, pues se trata de espacios que, por lo general, guardan relación con la idea del tiempo original y con el estado de mundo que existía durante ese tiempo mítico o mágico. La recreación de la imagen del paraíso no importa tanto, en este sentido, como ambientación espacial o como escenario en el que transcurren las acciones poéticas, sino en cuanto forma de subrayar las cualidades positivas de este «estado» original. Según relatan numerosos mitos y cosmogonías, en este tiempo primordial los hombres gozaban de una existencia superior a la actual, caracterizada, entre otras cosas, como señala Mircea ELIADE (1991: 98), por la no división o separación entre alma y cuerpo. El castigo o la caída que sobrevino después es, así, el castigo de la separación, de la escisión de estas dos partes, lo que equivale a decir el castigo de la temporalidad y la muerte:

[...] conforme a los mitos, el Antepasado o el Hombre primordial no conocía la muerte, ni el sufrimiento, ni el trabajo; vivía en paz con los animales y tenía sin esfuerzo alguno acceso al Cielo para encontrarse directamente con Dios. Una catástrofe vino a interrumpir las comunicaciones entre el Cielo y la Tierra y es desde entonces que data la condición actual del hombre definido por la temporalidad, el sufrimiento y la muerte.

ELIADE, 1991: 99–100

⁶ La mención explícita tanto de Adán como de Eva aparece, por ejemplo, en los poemas «Pequeña isla», de Margarita Paz Paredes (JARAMILLO LEVI, ed., 1982, I: 373); «Prueba de fuego al orillar su predominio», de Xorge del Campo (JARAMILLO LEVI, ed., 1982, II: 242); en «Poema en rojo», de Mario León Uriarte (JARAMILLO LEVI, ed., 1982, II: 140–141); y en el poema de Myriam Moscona titulado precisamente «Eva» (DEL CAMPO, ed., 1983: 133).

⁷ Las cursivas son del original.

Según esto, la nostalgia del paraíso que siente el hombre actual, y que se manifiesta en estos y otros poemas, sería una nostalgia de ese estado originario de perfección, unidad e inmortalidad, que incluye la capacidad de experimentar con el cuerpo y con los sentidos las realidades superiores que después le fueron negadas (ELIADE, 1991: 101).

Se trata de lo que George BATAILLE (2007) describe como experiencia de la continuidad del ser, opuesta a la discontinuidad cotidiana. Y esto es posible porque, tal como indica de nuevo ELIADE (1998: 54), el tiempo mágico o sagrado, a diferencia del cotidiano o histórico y a su avance lineal, es un tiempo reversible, reactualizable y recuperable, al que puede accederse mediante diferentes ritos, entre los que podría incluirse el acto erótico-amoroso. Según esta idea, los poemas recrean esta vuelta, regreso o retorno, en la realización fabulosa o fantástica de un viaje al pasado. Tal es lo que propone la amante que se expresa en el poema «Letanía erótica para la paz», de Griselda Álvarez, que invita al amado a remontar el tiempo y realizar un viaje hacia el inicio de la creación, para encontrar su verdadera identidad y su olvidada existencia, asociada, en este y en otros casos, como se verá, al nombre propio: «Vamos hacia el principio. / Asómate al abismo / y mírate en los siglos: / tus iniciales viven desde antes que existieras» (JARAMILLO LEVI, ed., 1982, I: 337).

La importancia que se otorga en estos poemas a la temporalidad se puede apreciar en la abundancia de palabras relativas a la medida y el transcurso. En el poema «Asela», de Eraclio Zepeda, que insiste en la idea de inversión y retorno mediante acciones como «desandar» o «regresar», esta idea se subraya con el uso de términos relacionados con la medida del tiempo, como «meses» o «calendario», cuya progresión o sucesión habitual se cuestiona o se invierte:

Contigo, amada, vengo y voy
de calendario a tu cintura.
[...]
Dormir a tu lado es desandar lo conocido,
regresar hacia lo hondo,
ir encontrando las señales dejadas en los meses
JARAMILLO LEVI, ed., 1982, II: 66-67

Algo similar sucede en el poema «La anunciación», de Rosario Castellanos. Este poema recrea ese momento de beatitud y perfección originaria que se representa como una «edad» anterior a las edades «del trigo», «de la alondra» y «de los peces» que supuestamente le sucedieron, y que ejemplifican la idea apuntada de la negatividad del tiempo y de la historia:

Antes de las edades del trigo y de la alondra
y aún antes de los peces.
Cuando Dios no tenía más que horizontes

de ilimitado azul y el universo
 era una voluntad no pronunciada.
 Cuando todo yacía en el regazo
 divino, entremezclado y confundido,
 yacíamos tú y yo totales, juntos
 JARAMILLO LEVI, ed., 1982, I: 426

Sin embargo, ese tiempo originario, perfecto e indistinto, fue interrumpido por el castigo de la encarnación, del cuerpo, lo que supone la participación en la temporalidad y la partición o división del tiempo en unidades fragmentadas:

Pero vino el castigo de la arcilla.
 Me tomó entre sus dedos, desgarrándome
 de la absoluta plenitud antigua.
 Modeló mis caderas y mis hombros,
 me encendió de vigiliassin sosiego
 y me negó el olvido
 JARAMILLO LEVI, ed., 1982, I: 426

En este poema puede apreciarse cómo la idea de paraíso no se identifica necesariamente con un lugar, sino con un estado; ese *illo tempore*, situado «antes de». Lo contrario a este estado es la separación, la individuación, el surgimiento del ser y de la conciencia, que tiene que ver con la separación alma/cuerpo y con la percepción de esta separación. Se trata, como se menciona en el poema, del «castigo de la arcilla», que supone la inmersión angustiada en el transcurso y la sucesión –«vigiliassin sosiego»– y la conciencia de la temporalidad –«me negó el olvido»–, que se viven como algo negativo.

Algo similar se relata o se refiere también en el poema «Epítome de la voluptuosidad», de Miguel Álvarez Acosta. En este caso se alude al paraíso mediante el uso de la palabra «Edén», que desarrolla la imagen del tiempo primordial como un jardín, en la que se destacan los elementos de una naturaleza plena y desbordante:

Esperaré; te aguarda mi impaciencia
 desde el Edén; allá nos conocimos,
 recuérdalo. Entre gasas y esplendores
 solos tú y yo en el mundo. En la floresta
 de la vida inicial, fuimos desnudos
 ardiendo el panorama; los follajes
 acolchaban tu paso y me quemaba
 tu carne dulce y honda
 JARAMILLO LEVI, ed., 1982, I: 217

En este espacio, el disfrute de una dicha total y absoluta se ve interrumpido, como en el poema anterior, por el surgimiento de la conciencia, cifrada en tér-

minos de «luz del alma», y por su confrontación con el cuerpo, lo que origina, igual que en los otros casos, el advenimiento de la historia:

[...] Repentina,
la luz del alma estremeció tu cuerpo
contra el mío y allí empezó la historia

JARAMILLO LEVI, ed., 1982, I: 217

Como puede verse hasta aquí, en la concepción del tiempo que muestran estos poemas existe una oposición entre tiempo mítico e historia; una oposición entre tiempo sagrado y tiempo profano a la que alude ELIADE (1998: 53), que se traduce en una oposición entre carne y espíritu. Así, de alguna manera, la noción de cuerpo abarca dos acepciones: una, la del cuerpo original, pleno dichoso y angélico –el cuerpo del paraíso–, y otra, la del cuerpo histórico, encarnado o encarcelado, que ha perdido la pureza original. Lo interesante de la idea que plantean estos poemas es que, si bien es el cuerpo quien padece o al que se le niegan esas supuestas bondades y posibilidades, a través de ese mismo cuerpo puede recuperarse ese estado original, mediante el contacto con otro cuerpo en la unión erótico-amorosa. Según esto, el concepto de corporalidad debería entenderse en un sentido amplio, y contemplar la posibilidad de incluir, en la experiencia extática recreada en los poemas, tanto lo interior o esencial como lo exterior, superando la escisión o la separación del individuo. Como señala en este sentido Julius Evola:

Que los sentidos despierten el alma, o bien que el alma despierte los sentidos, es algo que depende de la constitución particular de los individuos; pero en ambos casos el estado final contiene, mezclados, los dos elementos, y al propio tiempo va más allá de ellos.

EVOLA, 1997: 40

Con estas ideas se destaca la cualidad ritual del éxtasis y se actualiza la concepción del cuerpo como casa sagrada o templo, donde se celebra la recreación de la cosmogonía y a través del cual se tiene acceso a ese tiempo sagrado, diferente y al margen del tiempo profano o cotidiano⁸. La unión física de los cuerpos se propone como una posibilidad de recuperar la armonía perdida. Lo placentero, lo intenso y lo positivo se sitúan antes del tiempo y ahí hay que remontarse para encontrar o reencontrar la dicha. La oposición entre pasado y presente se

⁸ En este sentido, me parece interesante la comparación que puede hacerse entre cuerpo y templo, en cuanto contenedores de la espiritualidad y en la suspensión que ambos permiten del tiempo cotidiano. Como señala en este sentido ELIADE (2000: 55): «Al igual que una iglesia constituye una ruptura de nivel dentro del espacio profano de una ciudad moderna, el servicio religioso que se celebra en el interior de su recinto señala una ruptura en la duración temporal profana: ya no es el tiempo histórico actual lo que en ella está presente, ese tiempo que se vive, por ejemplo, en las calles y las casas vecinas».

convierte así en una oposición entre recuerdo y olvido. El recuerdo afecta al pasado que se anhela y el olvido se refiere al presente, entendido también como «negación» y «abandono», acciones que resultan necesarias para la mencionada recuperación de lo anterior. Esta oposición aparece, por ejemplo, en el «Poema a Fedra», de José Cárdenas Peña, que comienza por recrear el escenario apacible de la unión de los amantes, gracias al cual se produce el abandono de lo racional y lo temporal: «Tus manos deshojaban la caricia / y quedó mi sentido abandonado / en la isla de tu amor» (JARAMILLO LEVI, ed., 1982, I: 331). Este paréntesis o esta suspensión temporal es la que se experimenta, precisamente, como un retorno al origen de un tiempo positivo y nuevamente sin medida ni sucesión:

fue cual nacer de nuevo hacia otra vida,
un olvidarse sobre el tiempo informe
trasunto y sumergido,
sin hora ni memoria.

Los dos volvimos al principio:
donde nació la risa y la paloma

JARAMILLO LEVI, ed., 1982, I: 331

El olvido del tiempo que acompaña al éxtasis y la suspensión temporal de su transcurso, se cifran, así, en muchos poemas en términos positivos y llevan asociada la idea de recuperación de lo perdido, que puede ser la inocencia de la infancia⁹; «la infantil conciencia»¹⁰; o «la virginidad de nuestros cuerpos»¹¹. Esta sensación de recuperación se manifiesta también mediante las ideas de renacimiento y resurrección, que, tal como se mencionaba en el poema anterior, incluyen al cuerpo en este proceso, lo mismo que sucede en el poema «Pequeña isla», de Margarita Paz Paredes: «te me entrego / tibia, recién nacida. / [...] voy a tu encuentro, resucito / caminando descalza sobre el musgo» (JARAMILLO LEVI, ed., 1982, I: 373–374). Esta idea de recuperación abarca tanto la parte material del hombre como la espiritual, pues se trata de la vivencia o experiencia de esa unidad primordial que incluye los dos niveles, después separados. Junto a aspectos materiales o carnales se mencionan, en otros poemas, palabras relativas a la verdadera identidad del ser, a lo más auténtico, que aparece simbolizado, en muchos casos, como ya se mencionó, mediante el nombre auténtico u original. En el poema de Griselda Álvarez citado se hacía alusión a las iniciales del nombre del amado (JARAMILLO LEVI, ed., 1982, I: 337), y en un poema de Aurora Reyes se hace referencia también al acto de recobrar o de recuperar una ausencia perdida y una memoria del cuerpo o del «esqueleto», comprendidas o sintetizadas en el lugar del nombre:

⁹ Óscar Wong, «Pausa», JARAMILLO LEVI, ed., 1982, I: 305.

¹⁰ Santiago Bolaños, «El jardín secreto», JARAMILLO LEVI, ed., 1982, II: 390.

¹¹ Gilberto Owen, «Booz canta su amor», JARAMILLO LEVI, ed., 1982, I: 191.

Cuando descienda lenta, resbalando
 cada vez más abajo, más adentro;
 hundiéndome en hondura de llorados cristales,
 [...]

Habré encontrado el sitio de mi nombre,
 recobrado la forma de mi ausencia,
 la memoria anterior de mi esqueleto

«Forma de mi ausencia», JARAMILLO LEVI, ed., 1982, I: 232–234

Todo este viaje o este recorrido metafórico permite a los amantes, en definitiva, la recuperación de la perfección original, referida poéticamente mediante la alusión a esos «amantes sin espinas y sin sombras» que aparecen en el poema «Pequeña isla» ya citado, y que supone una forma de superar o desafiar la mortalidad:

Tú sostienes la tierra y me sostienes
 dichosa, en altos climas,
 fuera de toda muerte, porque vivo
 contigo ya sin tiempo y sin espacio;
 porque te amo desde la soledad del Paraíso
 hasta el postrer exilio,
 donde, llorada patria de amargura,
 purificada la pasión, seremos
 amantes sin espinas y sin sombras

JARAMILLO LEVI, ed., 1982, I: 373–374

Sin embargo, esta recuperación es sólo temporal y pasajera y dura lo que dura el rito amoroso, el éxtasis, que, como se apuntó al inicio, es únicamente un paréntesis, una suspensión de la temporalidad, y que puede compararse, como hace Mario León Uriarte, con una isla o un domingo, tiempos y espacios gozosos y placenteros de los cuales los amantes deben regresar para incorporarse nuevamente a su tiempo histórico y a su cotidianidad, percibida, después de ese viaje y esa experiencia liberadora, como una pesada cárcel:

Y así fue que perdimos la conciencia
 y la noción del tiempo y de las cosas
 [...]

¿Cómo fue que volvimos? No lo supe.
 No debimos volver de aquella isla,
 no debimos salir de aquel domingo.

Tú eras Eva, yo Adán
 ¿y el paraíso?

Ahora es esta cárcel
 de asfalto y de metal.

«Poema en rojo», JARAMILLO LEVI, ed., 1982, II: 140–141

Después de todo lo anterior, y a modo de conclusión, puede decirse que, tal como se apuntaba al inicio, el erotismo y la poesía erótica no son incompatibles con las ideas de espiritualidad y trascendencia. En los textos poéticos, el éxtasis provocado por la unión de los cuerpos se siente como un paréntesis en la vida del individuo; como una suspensión de su experiencia del tiempo y de la identidad, en la que se superan o se trascienden los límites personales, en una sensación de plenitud y unidad que cuestiona las nociones de dualidad, escisión, finitud y mortalidad. Estas sensaciones se concretan poéticamente mediante escenarios que presentan un salto hacia atrás o una vuelta de los amantes al tiempo originario; mediante la recreación, repetición o perpetuación que realizan estos amantes de la escena mítica originaria; así como a través de la idea de renacimiento y recuperación de elementos positivos perdidos, como la inocencia, la pureza o la pristinidad.

La presencia de este tipo de imágenes en la poesía mexicana contemporánea y su recurrencia en autores de distintos estilos y procedencias es suficientemente significativa para ser considerada algo casual, arbitrario o azaroso, y puede proponerse como una recurrencia motivada. Esta motivación puede encontrarse, por un lado, en el hecho de compartir una determinada tradición, tanto cultural como literaria y religiosa, en la que convergen mitos universales –como los mitos del origen, del eterno retorno y de la nostalgia del paraíso–, y mitos fundacionales o cosmogónicos –como los del Edén y el paraíso originario–, conservados y transmitidos a través de textos bíblicos, literarios, eróticos y místicos. Por otro lado, y aunque esto supera los límites establecidos para este trabajo, la aparición o presencia de imágenes y recreaciones similares en otras culturas y otras manifestaciones artísticas podría hacer pensar, tal vez, en la existencia de arquetipos o universales del pensamiento comunes o compartidos.

La idea fundamental que subyace en estas manifestaciones poéticas es, como ya se dijo, la concepción del hombre como un ser dual y escindido, según la cual se opone lo corpóreo –exterior– a lo incorpóreo –interior–. Como señala Gilbert DURAND (1981: 245), ésta es una dialéctica opositiva, pero también, y sobre todo valorativa, porque se privilegia la esencia frente al envoltorio; lo auténtico, lo verdadero, se piensa como lo contenido dentro del cuerpo, que es, precisamente, a lo que se desea acceder:

La cualidad profunda, el tesoro sustancial no es lo que encierra, sino lo encerrado. No es, en resumidas cuentas la cáscara lo que cuenta, sino la almendra. No es el frasco lo que importa, sino la embriaguez. [...] Porque la interioridad superlativa es lo que constituye la noción de sustancia. [...] [Y] el alquimista, como el poeta, sólo tiene un deseo: el de penetrar amorosamente las intimidades.

El cielo o el paraíso al que hacen referencia estos poemas es más bien un estado de armonía y de unificación, en el que lo material y lo espiritual se igualan o se identifican. En términos generales, lo que este paraíso originario supone es la anulación del tiempo y de la historia y la vuelta o la recuperación de un tiempo sin tiempo o sin transcurso, y, por consiguiente, sin las consecuencias negativas de la temporalidad.

Según esto, la nostalgia del paraíso que siente el hombre actual, y que se manifiesta en los poemas analizados, sería una nostalgia de ese estado de perfección originario, que incluye la capacidad de experimentar con el cuerpo y con los sentidos las realidades superiores que después le fueron negadas, al haber sido constituido «bajo el signo de una ruptura» (ELIADE, 1991: 101). La nostalgia del paraíso reflejaría, de este modo, el deseo de participar de lo sagrado con la totalidad del ser, incluyendo el cuerpo en procesos extáticos y espirituales y reconociendo en la carne, como proponía el poema de Gilberto Owen citado al inicio, no una posibilidad de condenarse o de alejarse del cielo, sino de regresar a él.

Bibliografía

- ANAYA, José Vicente y LEYVA, José Ángel (eds.) 2003. «Boca que arrastra mi boca. Poesía erótica». *Alforja. Revista de Poesía*, n.º 24, Primavera.
- BACHELARD, Gaston 1958. *El aire y los sueños*. México, F.C.E.
- BACHELARD, Gaston 1975. *La poética del espacio*. México, F.C.E.
- BACHELARD, Gaston 1978. *El agua y los sueños*. México, F.C.E.
- BACHELARD, Gaston 1982. *La poética de la ensoñación*. México, F.C.E.
- BATAILLE, George 2007. *El erotismo*. México, Tusquets.
- DEL CAMPO, Xorge (ed.) 1983. *Cupido de lujuria*. México, Signos.
- DURAND, Gilbert 1981. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid, Taurus.
- ELIADE, Mircea 1991. *Mitos, sueños y misterios*. Madrid, Grupo Libro 88, Colección Paraísos Perdidos.
- ELIADE, Mircea 1998. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, Paidós.
- ELIADE, Mircea 2000. *Aspectos del mito*. Barcelona, Paidós.
- EVOLA, Julius 1997. *Metafísica del sexo*. Palma de Mallorca, José Olañeta Editores.
- GUILLÉN, Claudio 1998. *Múltiples moradas*. Barcelona, Tusquets.
- JARAMILLO LEVI, Enrique (ed.) 1982. *Poesía erótica mexicana (1889–1990)*. Vol. 1–2. México, Domés.
- LÓPEZ-BARALT, Luce 1998. *Asedios a lo indecible*. Madrid, Trotta.
- MORALES, Gregorio (ed.) 1998. *Antología de la literatura erótica*. Madrid, Espasa Calpe.
- PAZ, Octavio 1997. *La llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.

Síntesis curricular

María EMA LLORENTE es doctora en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Madrid. Ha publicado artículos de investigación en revistas especializadas como *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Acta Poetica*, *Anuario de Letras*, *Revista de Literatura* y *Anales de Literatura Hispanoamericana*, entre otras, y ha participado en congresos nacionales e internacionales en distintos países. También ha publicado los libros: *Lenguaje y símbolo en la poesía creacionista de Gerardo Diego* (2003); *Poemas en rojo. El erotismo en la poesía mexicana del siglo XX* (2006); *La voz de la imagen. Pintura, arquitectura y fotografía en la poesía española contemporánea* (2014); y *Metrópolis de papel. Visión de la ciudad en la poesía española contemporánea* (2016). Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores Mexicanos (SNI), Conacyt.



MAŁGORZATA ORTIZ RAMOS

Universidad de Silesia, Katowice

 0000-0002-9593-752X

Entre el cuerpo y el espíritu en la poesía de Piedra y Cielo

Between the body and the spirit in the poesy of “Piedra y Cielo”

ABSTRACT: The two seemingly opposing realities: the body and the spirit, have always been the source of the inspiration for the artists of the different times and cultures. In Colombia of the 1940s the new poetry group was developed and called “Piedra y Cielo.” The group redefined the Colombian poetry of those times by introducing numerous changes and innovations. The name of the group (which literally means ‘the Stone and the Sky’) alludes to the two dimensions of our life: the corporeal and the spiritual. Hence, the naming suggests that the poetry created by the group would seek for and demonstrate the relationship between the two dimensions. Thus, this article is to analyse the way that the “Piedra y Cielo” poets understood the role of the relationship in question while working on their poems – in accordance with their theoretical commentaries and how they reflected this understanding in their poetry.

KEY WORDS: body, spirit, Piedra y Cielo, Colombian poetry

Introducción

A lo largo de la historia de la humanidad encontramos diferentes concepciones del cuerpo y del espíritu, de la unión o separación de los mismos. El campo donde se han intercambiado varias ideas y posturas hacia esta dualidad no ha sido limitado solo a la filosofía u otras ciencias que surgieron posteriormente, ya que la presencia de esta polémica la podemos notar en varias representaciones del arte. Por lo visto, solo el hecho de crear y de percibir obras artísticas requiere involucramiento tanto de nuestro cuerpo (sentidos) como del espíritu (interpretación, sensibilidad). Sin embargo, hay obras que tratan de estas dos condiciones humanas tanto explícitamente como de manera muy sutil e indirecta.

La poesía de Piedra y Cielo, que será analizada en este artículo, debería hallarse entre lo corporal (piedra) y lo transcendental (cielo). ¿Cuál es la unión entre estas dos realidades aparentemente muy lejanas y cómo los poetas logran captarla? En los párrafos que siguen se intentará buscar la respuesta a esta pregunta. Anteriormente, empero, se presentará una breve descripción del origen y de los representantes del movimiento llamado Piedra y Cielo.

Origen, miembros de Piedra y Cielo y contexto literario

El grupo poético Piedra y Cielo surgió en septiembre del año 1939 cuando se publicaron por primera vez los *Cuadernos de Piedra y Cielo*, bajo el mecenazgo del poeta colombiano Jorge Rojas. La publicación de estos acabó en marzo del año 1940, tras salir el séptimo cuaderno. Cada uno de ellos estaba dedicado a la obra de un poeta distinto. Los autores a los que se les dedicaban los cuadernos fueron escogidos por Jorge Rojas de entre los jóvenes poetas de su país, Colombia. El mayor de este grupo, Tomás Vargas Osorio, nació en 1908, y el menor, Carlos Martín, en 1914. Las siete publicaciones, impresas en los talleres de la Editorial Centro de Bogotá, aparecieron en el orden siguiente:

1. Jorge Rojas – *La ciudad sumergida*
2. Carlos Martín – *Territorio Amoroso*
3. Arturo Camacho Ramírez – *Presagio del amor*
4. Eduardo Carranza – *Seis elegías y un himno*
5. Tomás Vargas Osorio – *Regreso de la muerte*
6. Gerardo Valencia – *Ángel desalado*
7. Darío Samper – *Habitante de su imagen*

Jorge Rojas no solamente patrocinó dicha edición, sino que también proveyó cada cuadernillo de una breve introducción, la cual encamina al lector hacia el mundo poético del autor de los poemas presentados en él. Conviene añadir que toda la serie viene publicada en hojas sueltas recogidas en una especie de forro de papel, que a la vez es su portada, lo que sigue siendo una curiosidad bibliográfica¹.

¹ En 1972, el Ministerio de Educación Nacional en Colombia publicó un libro, editado por Jorge Rojas, que recogía todos los cuadernos, titulado: *Cuadernos de Piedra y Cielo, 1939–1940* (Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, Biblioteca Colombiana de Cultura Popular, 1972). Sin embargo, en 1989, para celebrar los 50 años del movimiento, apareció una edición similar de las Entregas «Piedra y Cielo» del año 1939, que conserva la forma de las hojas sueltas.

Cabe subrayar aquí el hecho de que no se trata de un movimiento definido y declarado con un manifiesto o algunos postulados emprendidos *a priori*, sino más bien de un grupo de poetas coetáneos cuyos caminos se cruzaron en un momento de su vida para fructificar en una serie de publicaciones. Lo que los unió fue el deseo de crear una poesía nueva sin establecer rutas ni objetivos para lograrlo. Como confiesa Jorge Rojas: «Nosotros no íbamos contra nada, nosotros producíamos nuestra poesía y de repente los críticos empezaron a decir que eso acababa con lo anterior o que iba contra lo anterior» (MAYA, 2006: 190).

El piedracielismo surge posteriormente a dos grupos poéticos colombianos: los centenaristas² y los Nuevos. Aunque algunos representantes de los centenaristas en su prosa dieron un paso hacia la vanguardia en su prosa, en el campo poético se quedaron arraigados en el pasado. Mientras en Europa y en América Latina empezaban a surgir las vanguardias con su estética revolucionaria, ellos permanecieron fieles a la perfección formal y a la belleza muy superficial (ROMERO, 1982: 278). Los Nuevos, por su parte, fue un grupo muy efímero, ya que su revista se publicó solo cinco veces y constó de 165 páginas. Con ellos Colombia cerró sus puertas a las tendencias vanguardistas³, así que en ese momento hubo gran necesidad de una renovación, no solo en lo literario, sino también en el pensamiento. Este fue el reto para la nueva generación que estaba por aparecer: los poetas de Piedra y Cielo, los cuales intentarán «introducir un cambio en la mentalidad a partir de un cambio del lenguaje poético y de la concepción de la lírica» (GUTIÉRREZ GIRARDOT, 2010: 37–38).

Entre el cuerpo y el alma en los postulados piedracielistas

Los poetas de Piedra y Cielo no dejaron ningún escrito que podamos considerar su manifiesto poético, donde expusieran sus postulados y anunciaran una nueva época en la poesía colombiana, de manera que no es posible definir claramente cuáles fueron sus pretensiones literarias. Parece entonces que son

² Este grupo debe su nombre al significado que tiene la fecha de las publicaciones de la obra de sus miembros; aparece hacia el año 1910, cuando Colombia celebró los cien años de su independencia lo que fue un acontecimiento muy importante dada la crisis sociopolítica causada por innumerables luchas entre dos partidos: Liberal y Conservador. Hubo entonces una gran necesidad de algo que uniera a todos los ciudadanos, independientemente de sus orientaciones políticas. Se trataba de una reconstrucción de la memoria colectiva de la nación (ROMÁN ROMERO, 2010: 2–3).

³ La excepción a esta postura la constituye el poema surrealista de Luis Vidales «Suenan timbres», de 1926. Según Andrés HOLGUÍN (1974: 200), este poeta «abre y cierra el ciclo surrealista colombiano».

solamente sus versos los que, leídos con atención, nos pueden llevar al mundo que anhelaban estos artistas colombianos. Sin embargo, afortunadamente, encontramos algunos textos que nos pueden guiar por los numerosos y tan variados caminos indicados por los piedracielistas.

Primero, cabe mencionar las introducciones a los *Cuadernos* escritas por Jorge Rojas⁴ donde encontraremos primeras muestras del deseo del poeta de unir el cuerpo con el alma:

Siempre hemos creído que en último término lo deshumanizado en poesía no puede existir. Toda aparente deshumanización es un movimiento natural y humano a evadirse de cuanto inmediata y necesariamente más nos domina. Con todo debemos repetir: «la obra de arte se logra y permanece, en tanto contenga aliento y raíz humanos capaces de hacerla vital». También es innegable que el arte, en gracia de su ser, debe mostrar el mundo circundante rebelde a su condenada forma, a su limitado sitio, a su prendido color; de lo contrario, dejaría de ser otra y maravillosa naturaleza, antagónica si se quiere y paralela a la primeramente creada. De tal suerte lo irreal y lo humano no se contraponen sino que se complementan en la realización y permanencia de la obra.

en MARTÍN, 1989: 4

La última frase citada arriba comprueba que el nombre de este grupo fue algo más que una simple referencia a la obra de Juan Ramón Jiménez. Los piedracielistas pretendían crear una poesía tan humana como la piedra y tan irreal como el cielo, ya que estos dos conceptos, según Jorge Rojas, no se contraponían. Esta unión armoniosa entre dos concepciones aparentemente opuestas fue lo que anhelaba lograr el poeta.

Varios años después, Carlos Martín confirmó este postulado durante una conferencia que dio en la Universidad de Utrecht, la cual se tituló «Piedra y Cielo en la poesía hispanoamericana» (ECHEVERRI MEJÍA, 1991: 41). Allí expuso de manera muy directa:

Aspiramos a una poesía existencial que, en relato confidencial y temporal, refleje las memorias del alma: desde los hechos concretos de la infancia hasta su muerte propia, cantada y explicada por Rilke. Una poesía que sea un testimonio de la vida. Poesía escrita con sangre para ser escuchada por la sangre. Justificamos el valor de la circunstancia contra quienes pretenden desdeñar la anécdota del corazón en su sentido de estímulo esencial de la creación poética.

⁴ En la edición de los *Cuadernos de Colcultura* de 1989, citada en este trabajo, no aparece ninguna información sobre el autor de las introducciones. La confirmación de la autoría de Jorge Rojas la encontramos solo en la primera reedición de las entregas de Piedra y Cielo de 1972, cuando este poeta fue el director de Colcultura (RESTREPO RESTREPO, 2005: 26).

Estos postulados indudablemente están situados en la misma orientación poética que confesaba previamente Jorge Rojas. Está claro que se oponen a la idea de la deshumanización del arte. La poesía debe basarse en lo humano y es la voz del alma. Además, lo que canta un poeta es su propia experiencia de la vida, también en el nivel corporal. Con este postulado los piedracielistas subrayan la ruptura con el modernismo. El poeta crea sus versos con su propia sangre y no con la mente marcada por varias lecturas. Por lo tanto, lo que se requiere del lector es su sensibilidad y no el conocimiento de otros escritos.

Por un lado, el afán de la eternidad a través de la poesía, por otro, lo humano como la base de la experiencia: ambos indudablemente pueden estar representados por medio de la imagen de piedra y cielo, dos realidades aparentemente opuestas pero que en realidad se complementan.

Otro ejemplo de esta extraordinaria relación lo encontramos en la introducción al cuarto *Cuaderno*, el de Eduardo Carranza, donde Jorge Rojas afirma:

Así como no podemos concebir el poema condenado tan sólo a su efímera verdad anecdótica, sin nada que lo proyecte sobre su destino eterno y universal, tampoco podemos imaginarlo ajeno a una realidad vital, a una huella profunda da la sangre.

en CARRANZA, 1989: 4

Estas palabras, de nuevo, nos sitúan en el mundo poético de este grupo, entre la «piedra» de lo carnal y el «cielo» de lo espiritual. Además, queda evidente la convicción de que una realidad no puede existir sin otra. Por lo tanto, no solo no se las considera antagónicas, sino que muestran una relación complementaria. En otro fragmento de la misma introducción, Jorge Rojas dibuja este lugar de la poesía, que empieza donde termina lo tangible:

Y la verdad de la poesía empieza donde acabaría la verdad de cualquier otra cosa del mundo. Donde la palabra deja de sonar, donde el concepto deja de explicar, empieza el oído a oír y la inteligencia a comprender. Su mágica presencia se esfuma entre las redes de los sentidos, se escabulle de entre los dedos de los gramáticos, rebosa los platillos donde el físico pudiera dosificarla, para invadir el alto espacio que le es propio e intocable.

en CARRANZA, 1989: 5

Con esta afirmación la poesía adquiere una profundidad que no se limita a su contenido atemporal o a los valores de su lenguaje. Partiendo de la concepción de Jorge Rojas, podemos describir la poesía en dos dimensiones: la del tiempo, cuando «la palabra deja de sonar», y la del espacio, cuando con el movimiento hacia arriba «su mágica presencia se esfuma». Así, la poesía parte de la tierra y, levantada por nuestro espíritu, vuela hacia lo alto. Los versos están hechos de piedras gramaticales pero poseen una fuerza que es capaz de mover la sensibilidad de lector para que él transforme lo físico en lo espiritual, lo terreno en lo celeste.

En otro lugar, el poeta observa que las piedras y el cielo, vistos como metáfora, son parte de nuestra condición humana, y presenta esta idea de modo muy figurativo:

Debajo de la modalidad de cada uno, conseguida por la superposición consciente y artificiosa de elementos externos, corre remansada la vida del hombre con un espeso sedimento de sueño, de obscuras tendencias, de deseos no satisfechos, de súbitas defensas, de experiencias celestes.

en CARRANZA, 1989: 4

Ahora bien, si la poesía pretende partir de lo humano para alcanzar lo trascendental, ¿cuál será la figura del poeta? En la introducción a *Presagio del amor*, de Arturo Camacho Ramírez, encontramos una descripción poética de lo que significa ser poeta. El autor empieza este texto de la siguiente manera:

A veces me quedo pensando, cual pudiera ser la forma del poeta sobre el mundo, si tratáramos de representarnos en un cuadro, su disperso rumbo unánime. Entonces lo imagino tendido en su materia corpórea, como un puñado de tierra húmeda. Prodigando fluidamente su total estructura, revuelta espesamente al agua de la lluvia. Integrándose a las grietas, empapando las reseca raíces, trepando hasta el temblor de los estambres, esparciéndose diminutamente en el viento, ascendiendo en el vaho de la madrugada, crucificándose con labios sedientos en el madero de los árboles.

en CAMACHO RAMÍREZ, 1989: 4

De acuerdo con la idea de Jorge Rojas, el poeta está plenamente integrado en el mundo, hasta tal punto que se difumina la frontera entre su cuerpo y otra materia orgánica. Además, su presencia no se limita a un solo lugar, sino que es capaz de penetrar en diferentes espacios, pasando de uno a otro sin ningún obstáculo. Desde luego, la figura del poeta representa aquí la fuerza de la poesía. Jorge Rojas vuelve a subrayar la unión entre lo humano y lo espiritual. Para él, no existe la poesía sin una imaginación capaz de llegar a cualquier rincón, igual que no es posible crear versos sin experiencia de lo material. Hay que hacerse parte de la piedra para poder alcanzar el cielo.

¿Dónde estará entonces la singularidad del poeta, aquella que lo diferencie de otras personas? Jorge Rojas nos ofrece una respuesta en la continuación del texto citado arriba, donde describe al poeta de modo siguiente:

Veo sus ojos mirando desde todos los ríos, su oído escuchando entre toda materia ciega, su paladar formándose y sus papilas abriéndose con el primer sabor de las frutas, conociendo su agria delicia antes que el ojo de los niños. Percibo su nariz pegada a toda emanación de planta o bestezuela, su mano experta modelando la redondez de los senos o de las naranjas.

en CAMACHO RAMÍREZ, 1989: 4

Como podemos leer en este fragmento, el poeta utiliza todos sus cinco sentidos para llegar más allá de lo material. Además, lo que le caracteriza, es su inagotable curiosidad del mundo y su apertura hacia lo nuevo. No existe ninguna cosa que no llame su atención. Él está en todo, con su mente y su cuerpo listos para sentir cada detalle de la realidad. Sin embargo, la materia es ciega porque no es capaz de percibirse a sí misma y necesita una sensibilidad excepcional («una mano experta») para poder describirla. Así pues, llegamos a la misma constatación de que la poesía transforma lo mundano en algo eterno.

El cuerpo en la poesía piedracielista

Tras haber analizado algunos de los postulados piedracielistas, vale la pena revisar asimismo cómo estos se ven reflejados en los poemas de este grupo. Al analizar el vocabulario de los *Cuadernos de Piedra y Cielo*, observamos que todos los representantes del grupo introducen una gran variedad de referencias a diferentes partes del cuerpo⁵. De hecho, podemos afirmar que la presencia de lo corporal en el lenguaje poético es uno de sus rasgos comunes. En las líneas que siguen, se presentarán algunas de las numerosas referencias al cuerpo, sobre todo las que demuestran una relación con el espíritu, que, en varios casos, abarcan uno de los grandes tópicos literarios.

En primer lugar, destaca la presencia de las palabras relacionadas con el cuerpo en las descripciones de una mujer. El yo lírico en el soneto titulado «Soledad sobre su blanco lucero», de Eduardo CARRANZA, se dirige a su amada diciendo: «por tus ojos habla la belleza» (1989: 26). La belleza, no solo la carnal, viene aquí personificada para reforzar la idea de que el cuerpo refleja el interior.

La perfección del cuerpo femenino viene comparada con la naturaleza. Así lo encontramos en el poemario de Darío SAMPER: «en el cauce de pura claridad de tu rostro, / en los ríos que son tus dos piernas fluyendo / en los lazos de trébol que son tus manos juntas» (1989: 29), y en otro lugar: «Tu boca es la naranja en dos partida, / tu lengua helada fruta en copa pura, / tu mano, de cristal, en la mañana» (SAMPER, 1989: 19). La naturaleza es perfecta y nuestro cuerpo puede alcanzar la misma perfección, a saber, llegar a lograr lo imaginado o considerado como ideal, el anhelo de nuestro espíritu.

En otro caso, el autor intenta «dibujar» a la mujer de sus recuerdos. El poema «Retrato con música de organillo», de Darío SAMPER (1989: 5), empieza de modo siguiente:

⁵ Al final del artículo viene presentada la tabla que recoge todo el vocabulario relacionado con el cuerpo en cada uno de los autores de los *Cuadernos de Piedra y Cielo*.

Había dicho al contemplar su retrato:
 Esta es la mujer de la mano desatada en el aire,
 la que tiene la nariz sombreada de estrellas
 la que mira con ojos húmedos de animal;
 aquella cuya sonrisa está fija en los sueños
 como si el rostro se hubiera borrado
 y los labios estuvieran quietos sobre una máscara

En este fragmento, el sujeto lírico no se dirige a su amada, sino que, además, la describe de su memoria porque está sufriendo por su ausencia. De esta manera, el cuerpo humano se convierte en algo no corporal: en un recuerdo. La unión perfecta entre el espíritu y el cuerpo consiste en que el cuerpo de la amada puede estar presente en la vida del sujeto lírico por medio de su espíritu que lo evoca. Además, las partes del cuerpo mencionadas tienen aquí una función expresiva: permiten describir el sufrimiento.

De modo similar, en el poema «Insistencia» de Gerardo Valencia, el hablante siente dolor por un amor no correspondido. La mujer a la que ama es como la luz de un nuevo día en el que los deseos se hacen realidad. Sin embargo, por ahora resulta inalcanzable, quedándose en la oscuridad de su sufrimiento. Esta idea viene expresada en los versos siguientes: «La sombra que refugia / la aurora de sus senos, / el sueño de su frente» (VALENCIA, 1989: 18). Los senos de la amada no solo son lindos, sino también buenos porque traen la luz. Por lo tanto, lo bello corporalmente posee también belleza espiritual.

Un dolor más profundo viene expresado en las «Elegías» de Tomás VARGAS OSORIO (1989: 14–15), donde el sujeto lírico lamenta: «De su voz ya desnudos mis oídos: / caracolas sin mar. Mis manos trémulas / desnudas de su piel como de agua: / cántaros rotos». Esta imagen tradicional⁶, que crea la relación entre oídos y caracoles, está basada en su semejanza física. La falta de agua para estos animales significa lo mismo que la ausencia de la amada para la voz elocutoria. En este poema notamos un tópico literario muy conmovedor: *Amor post mortem*. El cuerpo del sujeto lírico refleja su interno sufrimiento tras la muerte de su amada. No quiere usar más sus sentidos (oído, tacto) si no puede con ellos percibirla a ella. Su amor va más allá de la muerte aunque esa significa un fin irreparable, una rotura en su alma («cántaro roto»).

En la creación poética del mismo autor encontraremos otro tópico literario relacionado con la muerte, *Ubi sunt*. La pregunta por el lugar de los que cruzaron el límite de la vida terrestre aparece aquí de manera explícita: «¿Dónde su voz ahora, en qué follaje, / en la tumba de qué hoja o gota de rocío / duerme? ¿Y la leve, pálida comarca / de su piel bajo qué luna floreciendo?» (VARGAS OSORIO, 1989: 15). La amada del sujeto lírico no es designada aquí con su nombre,

⁶ La división en la imagen tradicional y la imagen visionaria, según la definición de Carlos Bousoño (1999: 192).

sino aparece de forma metafórica, como su voz y su piel. Con esta sinestesia (sonido y tacto), el sujeto lírico expresa la ausencia de su querida.

La pregunta *Ubi sunt* volverá en el último poema del *Cuaderno* dedicado a la creación de Vargas Osorio, el titulado *Regreso de la muerte*. Allí el sujeto lírico consigue hablar con un difunto a quien interroga de la siguiente manera:

–¿Viajero, de dónde vienes,
que así sonríes callado?
¿Qué canción escucharon tus oídos
Qué fruto gustaron tus labios?

VARGAS OSORIO, 1989: 27

En primer lugar, llama nuestra atención el hecho de que la persona que viene «de la Comarca de la Muerte», como se explica a continuación, sea llamada «viajero». Notamos aquí la referencia al *Homo viator* aunque su uso difiere, ya que el *homo viator* suele ser atribuido a los vivos para quienes el viaje simboliza la vida. El difunto de este poema de Vargas Osorio no solo sigue su *Peregrinatio vitae* después de la muerte, sino que, además, no ha perdido su cuerpo humano (oídos, labios) ni la posibilidad de sentir el mundo usando los sentidos.

Carlos MARTÍN (1989: 26), en el poema *Territorio amoroso*, llega a separar el interior del sujeto lírico de él mismo y lo pone a dirigirse a esta parte de su ser, donde están guardadas todas las emociones, sentimientos, pasiones y recuerdos, diciéndole:

Con tu cintura de promesa y brisa
bajo dos llamas de piedra y de temblor,
con tus piernas de paralela fuerza insospechada,
con tu mirada de repentina y larga entrega
y tu cabeza revuelta de ala, de bandera, de felino

En esta parte, por medio del vocabulario relacionado con el cuerpo, el autor materializa lo invisible. El lector puede llegar a entender qué es el «territorio amoroso» en realidad, cuando ese empieza a obtener características de una mujer.

En el poemario de Arturo Camacho Ramírez, en el poema *Presagio del amor*, encontramos los versos que mencionan toda una variedad de las partes del cuerpo:

Para sus ojos en creciente
todos los puertos se encendieron:
los de los besos en los labios,
los de la médula en los huesos,
los de la voz en la garganta,
los de las uñas en los dedos,

los de la sangre en las arterias,
 los de los brazos en el cuerpo,
 los de la vida entre la carne
 con torso duro y manifiesto.
 Con torso mío enamorado
 y levantado valimiento
 y crujimiento de mis vértebras
 y exaltación de mis cabellos,
 con peripecias de mi alma
 en demoníacos trapecios,
 con derribado corazón
 y desplomado pensamiento

CAMACHO RAMÍREZ, 1989: 17–18

En estas líneas, la descripción del propio cuerpo viene utilizada para expresar la profundidad de la pasión que siente el yo lírico. Sus emociones habitan no solamente en el corazón o en el alma; sus sentidos, aquí «puertos», están «encendidos» lo que evoca el tópico *Ignis amoris* – amor como un fuego interior. Además, todas las partes del cuerpo expresan este amor pasional, corporal, a veces salvaje, conocido como *Amor ferus*.

Leyendo estos versos anafóricos se puede tener la impresión de que cada parte del cuerpo es independiente, de que tiene su propia vida. En cambio, el sujeto lírico es un observador «pasivo» que solo enumera lo que siente. Así, podemos notar la separación entre su cuerpo y su espíritu. La parte corporal provoca lo que siente, pero es su sensibilidad la que le permite ser consciente de lo que está viviendo, por un lado, y la que le permite poetizarlo.

El amor, empero, no es solo carnal ni solo espiritual. A lo largo de los siglos encontramos el tópico de *Amor mixtus* que demuestra el carácter complejo de este sentimiento. En la poesía piedracielista es Gerardo Valencia quien abarca este tema en su poema «Pasión». El sujeto lírico lleno de felicidad causada por mutua pasión, al final nos confiesa lo que anhela de verdad:

Tus ojos saben recibir mis ojos.
 Tu boca sabe recibir mi boca.
 Y sin embargo quiero algo más:
 ese algo
 que nunca dan los besos de la carne

VALENCIA, 1989: 10

El mismo poeta, en otro lugar presentará otra faceta del amor. El amor que provoca dolor por no ser correspondido. El poema «Vencimiento» termina con los siguientes versos: «porque tal vez un día vuelva a sufrir engaño / y un corazón escuche por tus labios cerrados» (VALENCIA, 1989: 25). Las partes del cuerpo que allí aparecen, constituyen metáforas muy claras para el lector.

El corazón significa el amor y los labios cerrados, el silencio. Por lo tanto, la unión de los dos símbolos es interpretada como un amor no correspondido. Asimismo, el poeta logra hablar de lo espiritual sirviéndose de una imagen meramente corporal.

La dicotomía el cuerpo / el espíritu aparece también a la hora de expresar la soledad del hombre. Gerardo Valencia titula su poemario *Ángel desalado* y en el poema «Desolación» explica a quién se refiere:

El hombre, ángel sin alas,
Apenas logra el ímpetu divino del deseo
Solo. Solo es ser grande;
y humano, tan desoladamente humano!

VALENCIA, 1989: 23–24

Es nuestro espíritu el que nos hace anhelar las realidades lejanas y nuestro cuerpo el que nos indica sus limitaciones. El hombre no tiene alas para ascender hacia lo alto, para lograr la plenitud de la libertad, pero tiene grabado dentro de su ser ese deseo angelical. La soledad es la consecuencia de nuestra sensibilidad.

Tomás Vargas Osorio, por su parte, evoca la soledad que viene en el momento de la muerte y se presenta como separación entre el cuerpo y el espíritu:

[...] Y uno estará solo,
Perfectamente solo, sin su corazón, sin su memoria,
Suprema dicha de la soledad que se alza de uno mismo
–Viva –
Y uno la siente

VARGAS OSORIO, 1989: 12–13

El hombre lucha contra esa soledad cumpliendo con el tópico *Militia est la vita hominis super terrae* que supone una lucha constante contra las adversidades de la vida y del destino. En *La ciudad sumergida* el yo lírico confiesa: «Y a la sola colina de mi edad / subí a mirar mi corazón, batiendo / siempre contra su propia soledad» (ROJAS, 1989: 11). Aquí la soledad aparece como una fuerza adversaria al hombre, que le acompaña a lo largo de su vida.

El mismo poemario de Jorge Rojas nos invita a reflexionar sobre el paso del tiempo, conocido como *Ruit hora*, cuando el hablante del poema decide «sumergirse» en su propio interior y allí encuentra huellas de las experiencias pasadas:

Tiempos de amor y olvidos ignorados
con nombres de mujeres y con fechas
se oxidan en relojes clausurados.

Todo el dolor y lágrimas deshechas
entre su sal, de nuevo me reclaman
y me cruzan la sangre con sus flechas.

Y siento entre mi fondo como claman
los muertos de mi amor aunque el sentido
ya no sabe las voces que le llaman

ROJAS, 1989: 18–19

El antes mencionado tópico *Militia est la vita hominis super terrae* entra en relación con el de *Ruit hora*; el hombre percibe el transcurso rápido del tiempo y emprende la lucha contra ese. En el poema «He sido», de Carlos MARTÍN (1989: 19), el sujeto lírico intenta romper los límites, también los del tiempo: «Tocan las manos de mi grito / contra la roca del transcurso». No obstante, comprende la imposibilidad de detener el tiempo: «Escucho el eco de mis pasos / como un rumor del infinito» (MARTÍN, 1989: 19).

Conclusiones

El grupo poético Piedra y Cielo, que surge en Colombia en el año 1939, pretende introducir cambios en la mentalidad humana partiendo de la poesía. Para romper las ataduras con el modernismo tardío y demasiado arraigado en la poesía colombiana, los piedracielistas subrayan la necesidad de crear obras con su propia sangre, es decir, la experiencia de la vida que llega hasta lo más profundo. Esta profundidad, empero, no es solo la de su mente, memoria o inteligencia, sino más bien la corporal, la que involucra todos los sentidos. Sin embargo, esta realidad material no es suficiente para la poesía. Lo que la complementa y le da la plenitud es el espíritu. La poesía piedracielista, por lo tanto, refleja esta unión armoniosa entre el cuerpo y el alma. Para conseguirlo, los artistas introducen varias referencias al cuerpo humano y lo presentan como el reflejo del interior o, en otros casos, como una parte independiente del ser humano. Por otro lado, la belleza y la perfección corporal vienen presentadas como el anhelo de nuestro espíritu. Finalmente, es el cuerpo de alguien que vive en nuestros recuerdos y que es capaz de evocar a una persona ausente.

Aunque toda la poesía se sitúa entre las piedras de las palabras y el cielo de su contenido transcendental, los poetas de Piedra y Cielo decidieron resaltar esa dicotomía y llenar el espacio entre esas dos realidades aparentemente lejanas de varias metáforas que permiten al lector sentir los poemas con su cuerpo y levantar su espíritu hacia lo alto.

TABLA 1. Léxico relacionado con el cuerpo

Poeta	Léxico
Jorge Rojas	sangre, corazón, piel, lomos, seno, boca, mano, cabellera, ojos, frente, muslos, pulso, venas, costados
Carlos Martín	brazos, párpado, sangre, pecho, frente, corazón, manos, venas, alma, hombros, labios, pelo, mejillas, cabellos, oído, pestañas, ojos, pupilas, cabellera, dientes, piernas, cintura
Arturo Camacho Ramírez	sangre, cuerpo, espaldas, entrañas, pestañas, arterias, garganta, boca, huesos, nervio, cabellera, lengua, pecho, venas, cabello, costado, pupilas, piel, trenzas, pies, manos, cabeza, rostro, ojos, cintura, dedos, pulso, labios, médula, uñas, brazos, carne, torso, vértebras, puños, calavera, oídos, cuello
Eduardo Carranza	frente, manos, hombro, cuerpo, sienes, ojos, párpados, brazos, pecho, boca, cintura, cuello, pelo, trenzado, cabeza, labios, pie, corazón, rostro, espalda
Tomás Vargas Osorio	labios, cabelleras, bocas, corazón, costado, manos, huesos, gargantas, cuerpos, cabello, oídos, ojos, venas, piel, sangre, arterias, párpados, frente, rostro, sienes
Gerardo Valencia	ojos, corazón, pecho, piel, senos, carne, boca, labios, pies, oídos, manos, frente, sangre, pupilas, pie, cabellos, uñas, pelo, faz, cascos, párpados
Darío Samper	mano, nariz, ojos, rostro, sonrisa, labios, senos, cabeza, brazos, sangre, costado, corazón, pecho, trenza, garganta, espaldas, seno, pelo, mano, pie, entrañas, lengua, cuello, pulso, hombro, cabello, piernas, huesos, busto

Bibliografía

- BOUSOÑO, Carlos 1999. *Teoría de la expresión poética*. Madrid, Editorial Gredos.
- CAMACHO RAMÍREZ, Arturo 1989. *Presagio del amor*. Bogotá, Colcultura.
- CARRANZA, Eduardo 1989. *Seis elegías y un himno*. Bogotá, Colcultura.
- ECHVERRI MEJÍA, Oscar 1991. «Los cincuenta años de Piedra y Cielo». *Revista Nacional de Cultura* n.º 281 (abril, mayo, junio de 1991), pp. 40–51.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael 2010. «Poesía y crítica literaria en Fernando Charry Lara». *Revista de la Universidad Nacional (1944–1992)*, n.º 1, pp. 36–42.
- HOLGUÍN, Andrés 1974. *Antología Crítica de la Poesía Colombiana (1874–1974)*. Bogotá, Biblioteca del Centenario del Banco de Colombia.
- JARAMILLO ZULUAGA, José Eduardo 2012. «Aspectos generales del modernismo en Colombia». En: *Historia de la poesía colombiana*. Bogotá, Casa de Poesía Silva, pp. 274–280.
- LAGOS, Ramiro 1988. «Ciclos de la poesía colombiana contemporánea». *Anales de literatura hispanoamericana*, n.º 17, pp. 29–39.
- LÓPEZ NARVAEZ, Carlos 1969. «Retrospección sobre ‘Piedra y Cielo’». *Boletín Cultural y bibliográfico*, Vol. 12, n.º 10, pp. 43–48.

- LUJÁN ATIENZA, Ángel 2000. *Cómo se comenta un poema*. Madrid, Editorial Síntesis.
- MARTÁN GÓNGORA, Helcias 1965. «Panorama de la nueva poesía colombiana». *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. 8, n.º 2, pp. 271–276.
- MARTÍN, Carlos 1989. *Territorio amoroso*. Bogotá, Colcultura.
- MAYA, Cristina 2006. *Jorge Rojas y la generación de Piedra y Cielo*. Tunja, Academia Boyacense de Historia y Fondo Mixto de Cultura de Boyacá.
- PANESO JIMÉNEZ, David 1992. *Historia de la crítica literaria en Colombia*. Bogotá, Universidad Nacional.
- RESTREPO RESTREPO, Beatriz 2005. «Piedra y Cielo a contraluz». *Boletín cultural y bibliográfico*, Vol. 42, n.º 69, pp. 24–45.
- ROJAS, Jorge 1989. *La ciudad sumergida*. Bogotá, Colcultura.
- ROMÁN ROMERO, Raúl 2010. «Memorias enfrentadas: Centenario Nación y Estado 1910–1921». *Memorias*, Vol. 1, n.º 2, pp. 1–22.
- ROMERO, Armando 1982. «Ausencia y presencia de las vanguardias en Colombia». *Revista Iberoamericana*, Vol. 48, n.º 118, pp. 275–287.
- SAMPER, Darío 1989. *Habitante de su imagen*. Bogotá, Colcultura.
- VALENCIA, Gerardo 1989. *El ángel desalado*. Bogotá, Colcultura.
- VARGAS OSORIO, Tomás 1989. *Regreso de la muerte*. Bogotá, Colcultura.

Síntesis curricular

Małgorzata ORTIZ RAMOS trabajó en el Departamento de Hispánicas del Instituto de Lenguas Románicas y de Traducción de la Universidad de Silesia. Sus investigaciones se centran en el campo de la poesía colombiana del siglo XX.



VIRGINIE GIULIANA

Université du Littoral Côte d'Opale

 0000-0001-6783-9060

«¡Eternidad, dulce niña!»:
un acercamiento a la corporeidad
de la «niña muerta»
en *Historias* de Juan Ramón Jiménez

¡Eternidad, dulce niña!:
an approach of the dead child's corporeality
in *Historias* of Juan Ramón Jiménez

ABSTRACT: At the beginning of the twentieth century, many families experienced the death of one or more of their children. As a consequence, some artists undertaken the topic in their works, by employing the figure of dead child. The theme was reflected in poetry, pictures/photographs, paintings, and musical pieces of the time. The Spanish poet Juan Ramón Jiménez also knew the pain caused by the loss of a child. Indeed, his niece, María Pepa, passed away when she was only two years old. This tragic event had prompted the poet to write about the little girl's death in *Historias*. This article attempts to analyse the elements of corporeality, or particularly – the corpse, in Juan Ramón Jiménez's collection of poems called *la niña muerta*, to see how the poet underscores the figure of dead child and, by describing the dead body, increases the dramatic effect, as a way of keeping the child alive forever in his writings.

KEY WORDS: Juan Ramón Jiménez, dead child, *Historias*, corporeality, poetry

Aunque siempre provoca un dolor inconmensurable en su familia, la muerte de un niño formaba parte de la vida cotidiana a principios del siglo XX. De todos aquellos padres experimentaban aquellas pérdidas trágicas, de las que surgen homenajes artísticos, sean poéticos, musicales o pictóricos. Un ejemplo de ello lo muestra Gustav Mahler en el ciclo musical «Canciones para los niños muertos» (*Kindertotenlieder*, 1901–1902), inspirándose de los poemas fúnebres homónimos de Friedrich Rückert, publicados póstumamente en 1872, que el poeta alemán escribió tras la pérdida de sus dos hijos.

El poeta Juan Ramón Jiménez, el «Andaluz universal», también experimentó el dolor debido al fallecimiento de niños durante su infancia en Moguer, pero, ya siendo adulto, otra muerte le causó un gran impacto: se trata de la pérdida de su querida sobrina María Josefa Hernández-Pinzón Jiménez, más conocida como María Pepa, llevada por una meningitis en 1911. Ya que a menudo, el dolor es motivo de escritura y la familia era prioritaria para el poeta, dedicó a esta niña fallecida una parte entera de su proyecto *Historias*, recientemente editado por Rocío Fernández Berrocal (2017), bajo el título «la niña muerta», en el que deja constancia del profundo cariño que le profesaba a su sobrina.

En el presente trabajo, me propongo estudiar la manifestación del cuerpo de la niña dentro de la poesía juanramoniana, examinando de qué manera la corporeidad en la parte «la niña muerta» del poemario *Historias* permite enfatizar el dramatismo lírico en la escritura. Asimismo, pretendo acercarme a la percepción de la muerte del niño en la vida de Juan Ramón Jiménez, y así revisar los motivos personales del poeta para aproximarse a tal figura, lo cual lleva a preguntarse cómo la representación material de la niña muerta aumenta el dramatismo y desemboca, por último, en un renacimiento poético con un cuerpo metamorfoseado.

La muerte de niños en tiempos de Juan Ramón Jiménez

Señor, dos cosas me hicieron dudar siempre de Ti; una cosa negra y una cosa blanca: que nacieran seres monstruosos y que se mueran los niños. ¡Que se mueran los niños! El hombre puede soportar, con un pensamiento, dolor y pesar, pero el niño enfermo es sólo dolor, todo dolor, una llaga blanca sin orillas.

JIMÉNEZ, 2014: 301

Así rezaba Juan Ramón Jiménez en un aforismo. El poeta, que reiteradamente mostró su interés por los niños, duda de la existencia divina que pueda permitir una tragedia como la pérdida de un hijo. Esto es: al principio del siglo XX, a pesar de la disminución de la mortalidad infantil y de las medidas que empiezan a tomarse acerca del niño, todas las familias sufrían el fallecimiento de uno de sus hijos a las pocas horas, meses o años de vida. Claro está, como señala MOREL (2008: 667), que el hecho de que el niño fallezca no está en el «orden natural: son los hijos los que tienen que enterrar a los padres y no lo contrario». Los textos canónicos ya mostraban este dolor frente a la muerte de un hijo, con episodios tan trágicos como la masacre de los inocentes bíblica.

La muerte de su sobrina, María Pepa, fue la que más afectó al poeta: fallece el 25 de septiembre de 1911 tras una larga agonía (CAMPOAMOR GONZÁLEZ,

2014: 281) debido a una meningitis (JIMÉNEZ, 2017: 29). Juan Ramón deja escrito el dolor que siente en una carta a Luisa Grimm, en la que describe a la niña como «una criatura inteligente y bella, una hija de mi hermana Victoria, a quien todos teníamos como un juguete de carne» (JIMÉNEZ, 2017: 49). El poeta nunca superó la muerte prematura de una niña a la que tanto quiso, como señala en «Vistos morir» de *Vida* (JIMÉNEZ, 2014: 680) en la que la nombra «la niña de Victoria», o «la niña divina que recordara mi vida» (JIMÉNEZ, 2017: 159) y a la que rindió varios homenajes, a través de su *Obra*. Asimismo, confirma Rocío Fernández Berrocal (editora de JIMÉNEZ, 2017: 27–31) que María Pepa aparece repetidas veces en *Platero y yo*: es «la niña chica» (JIMÉNEZ, 2012: 179), y una de las niñas del capítulo «el racimo olvidado» (JIMÉNEZ, 2012: 189). También podría añadir la alusión a María Pepa en «idilio de abril», donde el «idilio fresco, alegre, sentimental» de *Platero y yo* (JIMÉNEZ, 2012: 117) se convierte en «idilio alegre y blanco que pasaba a otro idilio de llanto, y más blanco y con alas» en *Historias*, tras la muerte de la niña (JIMÉNEZ, 2017: 163). Otro homenaje aparece en *Edad de Oro*, en el que describe a la niña tal y como la recuerda:

Cuántas veces torna a mis sueños con su baby blanco y su sombrerito de domingo a ver el sol nostálgico y lento de las calles de mi memoria que fuera blanca, fresca y pura como una estrella hermana de un nardo.

JIMÉNEZ, 2017: 29

Para el poeta, era importante que la memoria de la niña fallecida permaneciera viva dentro de su poesía, como muestra en la dedicatoria de «la niña muerta» de *Historias*:

Dedicatoria
a
la blanca memoria de María Pepa,
muerta en la tierra
a los 26 meses
viva
siempre en el cielo de Moguer

JIMÉNEZ, 2017: 155

El color blanco, asociado a los niños en vida, también se utiliza en los rituales católicos durante el velatorio de un niño: el negro tradicional del duelo deja lugar al blanco y el evento tiende a mostrar un futuro esperanzador. Según Morel, los niños valen de tributo pagado de antemano al cielo y, por su contribución a la formación de la corte celestial, las familias esperan ciertas gracias divinas a cambio de sus pequeños difuntos (MOREL, 2001: 17–38). El blanco como símbolo de inocencia aumenta el dramatismo, ya que da cuenta de la figura de la niña inocente sacrificada por la enfermedad. Igualmente, la blancura es evocadora de la palidez de la piel cadavérica. Sin embargo, el cuerpo de la

niña ya no forma parte de una entidad terrestre, pero sigue viviendo en la mente del poeta como en el cielo: en esta dedicatoria, Juan Ramón Jiménez procura dar constancia de la separación entre el cielo y la tierra, pero también entre el cuerpo, la envoltura carnal, y el alma. Así lo demuestra el final de la dedicatoria: «Me parece que oigo el ruido de tu alma jugando, en el techo azul del cielo de Moguer, como antes en el de la casa de la calle Nueva, donde estás ahora».

La materialidad del cuerpo se disuelve con la muerte terrestre, pero el alma permanece, como un cuerpo celestial, parecido a un ángel. Recordemos el fragmento del poema «la niña moribunda»: «más blanco y con alas». La niña se queda bajo la forma de un ángel en la memoria del poeta: así, el espacio terrestre también se convierte en el espacio celestial, y la materialidad de la casa Nueva, en la que la niña estaba presente, se transforma en un espacio abierto e inmaterial, el «cielo de Moguer», al que el poeta, en *Vida y muerte de Mamá Pura*, hablando con sus sobrinas de la muerte de su hermana, llamará «el cielo de los niños» (JIMÉNEZ, 2005: 1207). En *Vida*, el poeta dedica ocho prosas a la «Muerte de la niña» (JIMÉNEZ, 2014: 298–301) y señala que, entre las voces de las hermanas jugando, le parece escuchar la voz de la niña muerta:

¡Ah!, entre sus voces, a veces parece que suena la de ella, más infantil, más niña, más torpe, más inmaterial, más inocente, más pura. Está su dejo entre los de sus hermanas, y podrida ya en la tumba, el dejo de su voz la resucita. Es como una niña de sombra y de cristal que jugara entre las otras.

JIMÉNEZ, 2014: 300

El niño se mueve en una dualidad material corporal e inmaterial espiritual. Como figura portadora de una dialéctica de la vida y muerte en la obra juanramoniana, también hace hincapié en lo que denomina el poeta *la realidad visible e invisible*, entre la materialidad del cuerpo y el alma, que sigue presente después de la muerte de la niña. El poeta considera, efectivamente, el predominio de la psique sobre el soma, ya que el cuerpo es efímero, mientras que el alma es eterna; así lo relata en otro aforismo: «El alma descubre al cuerpo, no el cuerpo al alma» (JIMÉNEZ, 1990: 236). El autor se vale de un tema ya presente en la filosofía clásica y retomado por la religión católica para aliviar el dolor de la ausencia física de la niña frente a su recuerdo omnipresente.

La manifestación del cuerpo en la «niña muerta»

Juan Ramón Jiménez pensaba dedicar una obra entera con todos los textos en los que rendía homenaje a su sobrina, como recalca Fernández Berrocal (JIMÉNEZ, 2017: 39), pero se quedó en un proyecto del que solo pudo ordenar los

trece poemas que lo componen (JIMÉNEZ, 2017: 155–181). A través de estos escritos entrañables, el poeta pone de relieve el dolor como espectador del progresivo deterioro de salud de María Pepa, que calificó en otra ocasión como «la gloria de Platero» o cuya muerte temprana le arrebató, en plena gloria de la niñez, su personalidad alegre, como escribe Juan Ramón JIMÉNEZ: «se murió cuando empezaba a hacer aquellas gracias únicas que nos hacían reír» (2017: 29). La chiquilla representaba la alegría de la casa, y esta degradación del cuerpo, transfigurado por la enfermedad, acentúa lo trágico que el poeta quiere otorgar a la dramática situación, apelando, por otra parte, al *pathos* de su lector.

Asimismo, los tres primeros poemas, «[Igual que una magnolia]», «[¡Este retrato de niña]»¹ y «Tampoco ven las rosas» recuerda la muerte de la niña a partir de la fotografía que tanto impactó al poeta y que desemboca en la escritura lírica. CAMPOAMOR GONZÁLEZ (2014: 281) relata la presencia del retrato de la niña, fotografiada *post mortem*, en la mesilla de noche de Victoria, hermana del poeta y madre de la niña. Este recurso fotográfico, con el rechazo que puede provocar hoy en día, se solía utilizar en la época para retratar a los niños muertos, de los que los padres no habían tenido la oportunidad de sacar fotografías cuando estaban vivos, hasta ponerlos en escena ya fallecidos. Según afirma CAMPOAMOR GONZÁLEZ (2014: 281), Victoria conservó esta fotografía de la niña muerta durante toda su vida. En «[Igual que una magnolia]», el poeta se refiere a este retrato que le inspira su reflexión sobre la corporeidad desvanecida de la niña:

yaces, como pintada
—un carbón de no sé qué pintor triste—,
¡ay, solo negra y blanca!

JIMÉNEZ, 2017: 157

Se intensifica el recuerdo de la niña en el poema siguiente, en el que la niña ya forma parte de la eternidad:

¡Este retrato de niña
doliente!... ¡Cómo me mira,
cuando la tarde caída
lo sume en su melodía!

¡Ay, qué bienestar, qué íntima
presencia de estrella mía!
...Como una niña divina
que recordara mi vida.

¹ Añadimos los corchetes para los poemas que no llevan títulos: se trata del primer verso de cada poema.

Y todo se idealiza.
 La miseria se hace brisa
 La mano torpe que iba
 a la sombra, queda fija.

¡Eternidad, dulce niña!
 JIMÉNEZ, 2017: 159

La fotografía tiende a transmitir la voluntad de alcanzar la eternidad, «¡Eternidad, dulce niña!», y pone de relieve el objetivo de un retrato: esto es, dejar la imagen de una persona para la posteridad. No existe sufrimiento mayor que la pérdida de un niño; sin embargo, señala MOREL (2004: 15–33), aunque ciertas familias lo consideran como intercesión y medio de acceso al paraíso, esta pérdida resulta extremadamente dolorosa para la mayoría: el desarrollo de la fotografía permitía a las familias más humildes conservar un recuerdo de sus hijos en su lecho de muerte y asentar las pruebas de este paso por la tierra de los niños, aunque sea fugaz. El hecho de retratar a niños muertos se convirtió en una práctica común. Entonces, el retrato se impone como el mejor medio de representación, ya que se erige como simulacro de vida, que resucita al niño «no como niño vivo sino como retrato de niño» (PERNOUD, 2007: 143).

Sin embargo, la mirada de la niña establece el vínculo entre el recuerdo y las emociones del poeta, que mira hacia ella como si fuera una presencia divina que le cuidara desde el cielo, por la «presencia de [su] estrella»: la imagen de la pequeña se idealiza, se diviniza y se queda fija, como la mano, el instrumento con el que el poeta escribe y, por tanto, crea. Su cuerpo aparece gracias a la fotografía, y motiva la creación poética acerca de este evento doloroso en la vida del poeta. En la descripción del menoscabo del cuerpo de la niña, la cabeza, que califica de «helada», es «igual que una magnolia tronchada». Precisamente, en este poema, la naturaleza, como la niña, se ve dañada y va muriendo a su alrededor. Además, una corriente de aire fría, enmarcado en el poema con los puntos suspensivos, como la muerte, envuelve el cadáver:

Solo un hálito errante
 de descomposición ahogada
 por esencias agudas...
 Solo un albo silencio,
 unas horas más largas,
 que tornarán a ser
 cual las otras, mañana...
 ¡Y tú, fría, tendida,
 apagada, borrada! [...]

JIMÉNEZ, 2017: 157

El poeta, por la enumeración de adjetivos relativos a la inmovilidad de la niña, describe el proceso definitivo de la muerte, la frialdad del cuerpo yacente, para acabar con las «horas más largas» de espera de la muerte para, finalmente, apagarse y abandonar la envoltura carnal efímera, que se borra con el final de la vida. El cuerpo de la niña ya no forma parte del mundo terrestre. Sacudido por la incompreensión («¡Que se mueran los niños!»), Juan Ramón Jiménez formula esta pregunta sobre la degradación del cuerpo:

[...] Di, ¿por qué te deshaces,
 porvenir de belleza, que ya estabas
 en la ilusión del mundo?
 ¡Forma en ruinas, ruina de la esperanza! [...]
 JIMÉNEZ, 2017: 157

La niña ya estaba incluida dentro del mundo familiar del poeta, arrebatada en la «edad de oro», la «ilusión del mundo», es decir, la niñez. A causa de la enfermedad, el cuerpo se deteriora, cuando la niña, por esencia, estaba creciendo y evolucionando; el cuerpo quebrantado «en ruinas» se extiende, con el quiasmo, a la expiración de la esperanza de un porvenir que va muriendo con la criatura. En su dolor, el poeta no admite el trágico destino de su sobrina y muestra la difícil aceptación de la muerte bajo otra pregunta en «tampoco ven las rosas»:

[...] ¿Nunca
 más tus dos ojos, tus dos nardos negros
 fundirán mi alegría con la suya? [...]
 JIMÉNEZ, 2017: 161

El cuerpo de la niña sufre, efectivamente, varias etapas antes de librarse de la enfermedad por la muerte tras la agonía, siguiendo el proceso de evolución emocional del poeta, impotente, frente a esta pérdida. El poema «la niña moribunda» marca la ruptura entre la evocación del cuerpo fotografiado y el recuerdo del sufrimiento de la niña hasta su muerte. De este modo, es el que más revela la disminución del cuerpo, en el que la cabeza, como elemento anatómico, motor de la vida, se ve devastado por la fiebre: «ponía nieve en la cabecita abrasada...». El poeta intenta, pues, disminuir los efectos de un fuego interior que destruye a la niña. La presencia de la nieve, en este caso, como metonimia del frío, es símbolo de mal agüero, ya que remite al final de las estaciones de la vida, y por tanto se asocia a la muerte, para dar mayor dramatismo a la escena. El frío para contrarrestar el calor no tiene ningún efecto sobre la niña y pone de relieve la incapacidad de salvarla. Sin embargo, la muerte se vislumbra con este frío que va pronto a invadir el cuerpo entero. Leamos otro fragmento del poema:

[...] En el silencio, que los suspiros cortaban,
se escuchaba a la fiebre latir bajo la cándida
tristeza de la niña. ¡Oh!, ¡mirada, mirada
negra y grande, vidriosa ya, estraviada, nostálgica,
ciega tal vez! [...]

JIMÉNEZ, 2017: 163

La fiebre se personifica y adquiere corazón propio, metáfora del órgano vital del ser humano, pues el poeta deja claro el dominio de la enfermedad sobre el cuerpo: el síntoma del mal de la niña se apodera de su cuerpo y la calentura se convierte en el punto de partida cefálico del trágico destino del personaje. De manera progresiva, la enfermedad se hace dueña del organismo bajo la mirada desesperada del poeta y de la madre de la niña, y realza la impotencia de los familiares ante un sufrimiento tan grande. Con la reiteración del sustantivo «mirada», en la que el poeta hace hincapié usando la apóstrofe «¡Oh!» y precisándola bajo la forma de una larga oración exclamativa, los ojos de la niña, que el poeta definía en «Tampoco ven las rosas»² como «inmensos, [...] nidos de risas y de músicas», se convierten en una mirada «vidriosa, estraviada, nostálgica, ciega». Por lo tanto, la niña ya no expresa ninguna forma de vida: su mirada se vuelve opaca y, en un momento, desaparece, como «estraviada», «ciega». Los ojos, por los que transita el alma, ya forman una barrera infranqueable entre la niña y los adultos, y se va marcando la distanciaci3n del cuerpo vivo y muerto por la expresi3n de la nostalgia. Por lo tanto, la niña ya se inscribe en el espacio temporal pasado, extinto. As3 sigue el poeta la apreciaci3n de los efectos de la enfermedad sobre la ni1a:

[...] Los dientes de china se apretaban,
se enfriaban los pies, las manos se enfriaban...
La cuna, poco a poco, se hac3a caja blanca. [...]

JIMÉNEZ, 2017: 163–164

El sufrimiento se extiende hacia una letargia total del cuerpo, un *rigor mortis* expresado por la rigidez del movimiento de la boca y otro quiasmo, «se enfriaban los pies, las manos se enfriaban», subraya el efecto del fr3o de la muerte que se apropia del cuerpo de la peque1a, helando a su vez las manos y los pies. Se percibe el latido de la fiebre que se extiende, cual telara1a, de la cabeza hasta las extremidades para sentenciar a muerte a la peque1a. La progresi3n lenta, «poco a poco», convierte la cuna, el lugar marcado por la oscilaci3n entre la vida y la muerte, en tumba, una «caja blanca» en la que el cuerpo sin vida de la ni1a reposar3 para siempre. El ciclo de la vida se cierra: el cuerpo dormido del beb3 se transforma en cuerpo yacente. As3, el poeta toma conciencia de su p3rdida

² El poeta lo titula «Los ojos ciegos» en *Vida y muerte de Mam3 Pura* (JIMÉNEZ, 2005: 1210).

y del dolor que invade sus entrañas. El corazón, como centro neurálgico de las emociones, metafóricamente transformado en continente, el vaso, se llena de desolación:

¡Qué sol tan claro!
¡qué azul de seda!
mi amor perdido...
¡la niña muerta!

¡Corazón, vaso
de la tristeza!
JIMÉNEZ, 2017: 165

La referencia a la mano, que aparece en el poema siguiente, tampoco es baladí: como señala BUSSAGLI (2006: 312), la mano es un medio de comunicación cuyos gestos permiten al hombre expresarse sin hablar. La mano es la mejor expresión de lo inefable. En «la niña moribunda», el poeta recurre a esta parte del cuerpo, con el fin de recalcar el contacto con la chiquilla:

[...] Yo, con sangre entre mis lágrimas,
ponía nieve en la cabecita abrasada...
¡Ah! No sé... Mas los ojos —¡tan tristes!— me miraban
sin separarse y la manita dulce y blanca
como una suave rosa, lunaria, me apretaba
mi mano... [...]

JIMÉNEZ, 2017: 163

El uso de los diminutivos «cabecita», «manita», con respecto a los elementos corporales, refuerza el dramatismo por la evocación continua de la condición de niña y como expresión de su fragilidad. Se forja una imagen de una niña delicada, «dulce y blanca», y acentúa la debilidad de su estado. El contacto entre ambos se establece por los ojos y por las manos. La pequeña, ajena, y la del poeta, enfatizada por el posesivo «mi mano». De esta manera, el poeta realza la intensidad de sus emociones, que comparte con la escritura. En cambio, la niña ejerce un gesto que se puede interpretar como de miedo hacia la muerte, de dolor, o de búsqueda de auxilio. El poeta no solo muestra cómo se manifiesta la enfermedad en el cuerpo, sino que añade la mirada de los adultos sobre la niña moribunda, describiendo los efectos corporales que suscita el dolor: los llantos de la madre, «La madre sollozaba: ¡qué triste te vas, hija», y el sufrimiento metafórico del poeta, ya que le sangran los ojos al ver a su sobrina muriéndose. Apela la empatía de su lector, que comparte la dureza de esta escena y la aflicción del poeta. El contacto físico establecido por la mano es revelador de la ayuda que le quiere aportar el poeta, que, literalmente, le echa

una mano y recalca el acompañamiento de la niña en el más allá, «el misterio», sin necesidad de hablar:

Yo la tuve cojida por la mano,
mucho tiempo después de haberse muerto,
por si podía (yo)
ayudarla a pasar por el misterio.

Después, hubo un instante
en que sentí pararse algo, dentro
de no sé qué —¿de ella, de mí?—;
y le dejé su mano
sobre su pecho,
ya en el lugar seguro toda
la levedad del vivo jazminero

JIMÉNEZ, 2017: 167

Cuando el poeta sintió la necesidad de dejarla ir, por una manifestación del cuerpo (¿o del alma?), «sentí pararse algo, dentro de no sé qué», coloca el cuerpo de la niña en la posición mortuoria de reposo: «le dejé su mano sobre su pecho». El cuerpo de la niña se convierte, definitivamente, en un «cuerpo frío y marchito», cuya estrofa se repite tres veces, como el estribillo de una canción fúnebre en el poema «[Las flores en que acostamos]»:

Las flores en que acostamos
tu cuerpo frío y marchito
se irán poniendo en la sombra
hueca y larga de tu nicho. [...]

JIMÉNEZ, 2017: 169–170

El cuerpo de la niña muerta *in absentia*

La niña muerta se metamorfosea en símbolo de eternidad, y el ciclo de la vida completado corresponde al capítulo 3 del *Génesis*: «acuérdate de que *polvo* eres y que al *polvo* volverás»³. Asimismo, el poeta eleva a la niña tras la muerte a una figura transcendental, a la que otorga «una voz segunda»:

Voz que arriba llameaste como plata,
ya eres la plata ardiente toda de la tierra;
venero es ya tu música de carne,
mina ceniza de carmínea veta.

³ El énfasis es mío.

Tu boca nutre una raíz ahora,
 su voz es savia de una esencia,
 y la brisa trasiega aroma y vida
 de lo hondo eterno a lo inmortal de fuera.

Plata total que hoy vibras por mi sangre,
 con el zumbido de una abeja inmensa;
 y unificas lo alto de mi ser
 con lo hondo y tuyo de la hermosa tierra
 JIMÉNEZ, 2017: 171

El cuerpo de la niña vuelve a la tierra, se convierte en origen, por el léxico de la fuente «venero, mina ceniza, veta, raíz»: se trata, pues, de un cuerpo metafórico de la niña *in absentia*, que fomenta la creación poética de Juan Ramón Jiménez. Su ausencia hace eco en el poeta a través de la memoria y se convierte en potencia creadora equiparable a insectos, que, aunque a veces invisibles, son, no obstante, elementos imprescindibles tanto del equilibrio natural como poético: «vibras por mi sangre con el zumbido de una abeja inmensa» y también por su alma, convertida en mariposa como señala en «[Las flores en que acostamos]»:

[...] Y la mariposa callada,
 en el sol claro y dulcísimo
 pondrá sobre los rosales
 rizos y rizos y rizos...
 JIMÉNEZ, 2017: 170

En repetidas ocasiones, el poeta utiliza la metáfora de la mariposa para evocar el alma de los niños muertos: un ejemplo de ello se encuentra en «la muerte» de *Platero y yo* (JIMÉNEZ, 2012: 231): «Por la cuadra del silencio, encendiéndose cada vez que pasaba por el rayo de sol de la ventanilla, revolaba una bella mariposa de tres colores». La mariposa, símbolo del alma e incluso de la muerte, es un tema folklórico ancestral como subraya GRUSTÁN (1997: 338–340). Predomina se detiene sobre el significado y el símbolo de la mariposa en *Platero y yo* (JIMÉNEZ 2012: 53–55), obra en la que «el alma de Platero, como la mariposa, sale de su crisálida y experimenta una resurrección» ya que es una «criatura del mundo natural, sufre una metamorfosis». La muerte, «fertiliza los procesos vitales y forma parte de una nueva creación» (JIMÉNEZ 2012: 54). El mismo procedimiento se ve reflejado a través de la niña muerta: en el poema «aniversario», Juan Ramón Jiménez conmemora la muerte física de la niña, a pesar de que sigue viva en su mente y en su corazón, que se siente dolido: «¡qué soledad de corazón vacío!». El poeta rememora, por tanto, esta tragedia para dar un nuevo impulso creativo:

[...] ¡Oh corazón, oh corazón, florece
toda tu sangre lírica;
y pende al viento como una flor aparte
sobre las letras tristes de su nicho! [...]
JIMÉNEZ, 2017: 173

El cuerpo de la niña se convierte en tierra fértil de creación, y este brote de «sangre lírica» consigue sacar al poeta del vacío de su duelo. La trágica muerte de la niña, no obstante, no abandona los pensamientos del poeta: «Todos se están riendo... Yo estoy pensando en ti». La alegría de los demás enfatiza el dolor del poeta por el contraste entre la risa y el dolor, de manera circular, al principio y al final del poema:

[...] Se están todos riendo...
Mi corazón doliente no te olvida.
Para jugar contigo, muerta y sola,
se hace como una niña...

Está pensando en ti. No quiere
jugar... La tarde lírica
la va dejando en sombra en un rincón
como a tu tumba blanca y escondida...
JIMÉNEZ, 2017: 177-178

El proceso de duelo, como el de renovación poética, se desarrolla progresivamente, pero la tristeza del poeta no se acaba del todo, ni siquiera cuando aparece «el niño nuevo», un hermano pequeño de la niña muerta que el poeta compara a la difunta nuevamente por la mirada, un recién nacido cuyos contornos y personalidad quedan indefinidos:

[...] ¡Blanco y mate como un nardo,
como ella!, ¡como dos ojos
sin formas, sin orillas,
negros, negros del todo!

¡Oh, nardos blancos, nardos
mates con dos ojos negros
del todo! ¡solo negros! [...]
JIMÉNEZ, 2017: 179

El nuevo nacimiento da lugar a un nuevo ciclo de vida, a una reminiscencia del cuerpo muerto y desaparecido de la niña. De esta manera, los cuerpos sin vida de los niños recobran vida bajo la pluma juanramoniana. El poeta parece querer ver en el nuevo bebé rasgos de la niña muerta, como si parte de ella estuviera en la nueva vida: se vislumbra un proceso de reencarnación de la difunta

a través de la figura del bebé. Fernández Berrocal (en JIMÉNEZ, 2017: 40) señala que se halla un apunte en el Archivo Nacional, que el poeta titula «la niña vuelve» (JIMÉNEZ, 2005: 1212) en la que alude al «niño nuevo» que expresa este parecido entre la niña muerta y el recién nacido: «Mi madre me escribe y me dice: ‘el niño es precioso, muy blanco y tiene cosas de la pobrecita de la niña’». Juan Ramón Jiménez transforma este apunte para encabezar «el niño nuevo» en *Historias*:

Madre, oye...
 ... Está graciosísimo, hablando mucho,
 tiene muchas cosas de la pobrecita de la niña
 JIMÉNEZ, 2017: 179

El nacimiento del hermano pequeño reaviva la figura de la difunta, que, desde el cielo, se divierte con esta situación: «la niña desde el cielo te mirará, riendo» (JIMÉNEZ, 2017: 179). La reencarnación de la niña se establece primero, con el símbolo de la mariposa (GRUSTÁN, 1997: 338), y se confirma con el nacimiento del bebé de la familia.

Conclusiones

La figura del niño muerto es, sin duda, una de las más dolorosas que tratar, ya que remite a una experiencia traumática vivida por el poeta: sin embargo, la relación de la gente con la muerte de los niños en la época juanramoniana tiene un valor diferente al que le damos hoy. La muerte fija la oscilación entre la vida y la muerte, una dualidad que encarna el sujeto infantil, y el retrato de niños muertos, una práctica común en la época, se manifiesta tanto en poesía como en pintura, fotografía o música. *Historias* fue redactado en un período similar al famosísimo *Platero y yo*, con lo cual Jiménez se vale de recursos parecidos en ambas obras. Sin embargo, la organización de la parte «la niña muerta» del poemario *Historias* se desarrolla alrededor de tres consideraciones acerca del cuerpo de la niña: primero, la reminiscencia del cuerpo a través de la imagen, seguido de la descripción de la niña moribunda cuya vida se desprende progresivamente de ella a causa de la enfermedad; a continuación aparece la muerte, y por fin, la resurrección por medio de la palabra poética, vehículo del duelo por un lado y de la voluntad de prolongar la vida de la niña fallecida en el más allá, por otro. O, dicho de otro modo, en una posteridad escrita, a pesar de un nuevo nacimiento. La corporalidad en «la niña muerta» de Juan Ramón Jiménez adquiere, pues, tres valores: uno material y físico (cabeza, ojos, manos), otro metafórico (resurrección del cuerpo) y un tercer valor transcendental *in absentia*,

es decir, espiritual, con la pervivencia del alma de la niña, centralizado en el corazón del poeta, es decir en sus emociones.

La muerte de la niña provoca un punto de inflexión en su poética en la medida en que el dolor emocional que le provoca al poeta le lleva a la melancolía de sus primeros años, tal y como lo escribía en *Ninfeas* y *Almas de violeta* o en *Rimas*. Tampoco olvidemos que, durante su primera etapa poética, Juan Ramón Jiménez saca su inspiración de la poesía de Bécquer, uno de los mayores representantes del romanticismo. Es decir que se sitúa dentro de una tradición literaria que incluye la puesta en escena de cementerios o de escenas fúnebres. De esta manera, encontramos cementerios y niños «en su cajita blanca» en los primeros poemarios modernistas de Juan Ramón Jiménez. En *Historias*, otro trágico destino espera «la carbonerilla quemada» y «la niña coja», inscribiendo los poemas dentro de una antropología de la muerte infantil a través de la corporeidad de los niños sin vida. El poeta se hace la voz de los más débiles y vulnerables, retratando los rasgos físicos de seres desgraciados, por culpa de la enfermedad, la pobreza o la minusvalía, y da a su poesía a la vez una temporalidad (la época del poeta) pero también en la intemporalidad, ya que estos males se podrían repetir. Finalmente, el cuerpo es la manifestación física del dolor inefable, que, finalmente, el poeta fijó para la posteridad en la escritura, con la delicadeza y la exactitud de las palabras que él siempre buscaba.

Bibliografía

- BUSSAGLI, Marco 2006. *Le corps, anatomie et symboles*. Paris, Hazan.
- CAMPOAMOR GONZÁLEZ, Antonio 2014. *Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí: años españoles (1881–1936)*. Sevilla, UNIA.
- GRUSTÁN, Daniel 1997. «El *Alter Ego* de la Mariposa». *Boletín SEA*, Vol. 20, pp. 337–347.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón 1990. *Ideología*. Barcelona, Anthropos.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón 2005a. *Obra poética*. Vol. 1. Madrid, Espasa-Calpe.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón 2005b. *Obra poética*. Vol. 2. Madrid, Espasa-Calpe.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón 2012. *Platero y yo*. Michael PREDMORE (ed.). Madrid, Cátedra.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón 2014. *Vida*. Mercedes JULIÁ y María Ángeles SANZ MANZANO (eds.). Valencia, Pre-Textos.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón 2017. *Historias*. Rocío FERNÁNDEZ BERROCAL (ed.). Sevilla, Vandalia.
- MOREL, Marie-France 2001. «Images du petit enfant mort dans l'histoire». *Études sur la mort*, Vol. 119, pp. 17–38.
- MOREL, Marie-France 2004. «La mort d'un bébé au fil de l'histoire». *Spirale*, Vol. 31, pp. 15–34.
- MOREL, Marie-France 2008. «Corps exposés, corps parés, en Occident chrétien, dans les peintures et les photographies d'enfants morts (XVI^e–XIX^e siècles)». In: F. GUSI JENER, S. MURIEL, C.R. OLARIA PUYOLES (eds.): *Nasciturus, infans, puerulus vobis mater terra: la muerte en la infancia*. Castellón, Servei d'Investigacions Arqueològiques i Prehistòriques.
- PERNOUD, Emmanuel 2007. *L'enfant obscur: peinture, éducation, naturalisme*. Paris, Hazan.

Síntesis curricular

Virginie GIULIANA, profesora *agregée* de español, es doctora en filología hispánica por la Université Lumière Lyon 2 (Francia) y la Universidad de Neuchâtel (Suiza). En la actualidad, trabaja en la Université du Littoral Côte d'Opale. Su tesis trata de las miradas sobre el niño en la poesía de Juan Ramón Jiménez y la pintura de Joaquín Sorolla. Sus investigaciones actuales se centran en las figuras de Joaquín Sorolla y de Juan Ramón Jiménez, en las relaciones entre textos e imágenes, tanto como la literatura y el arte de los siglos XIX, XX y XXI.

Cuerpo en la traducción literaria





ALEKSANDRA JACKIEWICZ

Universidad de Varsovia

 0000-0001-8328-910X

Transmitir la corporeidad poética en el proceso de traducción Anna Świrszczyńska traducida al español

The transmission of poetic corporeality in the translation process
Anna Świrszczyńska translated into Spanish

ABSTRACT: The purpose of the article is to indicate the possible translation difficulties encountered by translators while recreating the corporeality represented in the poetry of Anna Świrszczyńska, considered one of the most renowned Polish poets of the twentieth century. Special attention will be paid to the poetic strategy of the author that deals with personal experiences, and whose purpose is the poetization of life through revealing the qualities of the human body. I propose to conduct a comparative study between the original poems and their Spanish translations, which aims to find out if the logical-semantic structure of the works whose main axis is the perception of corporeality has been reflected in the target texts. In addition, I try to outline in the article the extent to which its aesthetic intentionality can work in the Spanish-speaking poetic context.

KEY WORDS: translation, poetry, corporeality, body, Anna Świrszczyńska

La creación poética de Anna Świrszczyńska, una «huésped inesperada» en la poesía polaca, como la calificó Czesław Miłosz (ZABOKLICKA, 2016: 303), se caracteriza por una libertad artística que se revela en un lenguaje carente de metáforas y comparaciones, pero también en una intensidad de los sentimientos y las descripciones corporales que con frecuencia constituyen un punto de partida para acusar a la autora de exhibicionismo. El hecho de que la aparición de la poesía de Świrszczyńska en el escenario poético polaco significara una verdadera revolución, se debía a que sus versos eran de un carácter extremadamente peculiar, pues, como sostiene ZABOKLICKA (2016: 305), «hasta entonces ninguna poeta se había atrevido a hablar de forma tan explícita de temas considerados tabúes. Fue la primera que habló con la voz de una mujer sobre la condición de

la mujer, sobre sus sentimientos, pero también sobre su cuerpo». Dicha puesta de relieve de la corporeidad, abordada por la poeta mediante frases concisas y un estilo «desnudo», dando una falsa apariencia de sencillez (2016: 305), puede constituir un reto traductológico, por lo que nos proponemos reflexionar en la presente contribución sobre las posibles dificultades con las que se pueden topar los responsables de las todavía escasas traducciones españolas de esta poesía.

Tomando en consideración la susodicha variedad de procedimientos a través de los cuales Świrszczyńska revela la realidad mediante la descripción de distintas condiciones del cuerpo humano, en este artículo nos referiremos a la idea de la traducción como «experiencia de lo extraño» (*l'épreuve de l'étranger*) y a las tendencias deformantes que la impiden, definidas por Antoine BERMAN (2005). Al cotejar los versos originales con sus versiones españolas, nos serviremos del análisis de las deformaciones que padecen los textos de partida y que, según el teórico francés, obstaculizan esta experiencia, poniendo énfasis en tendencias tales como la *racionalización*, el *empobrecimiento cualitativo*, la *destrucción de ritmos* y la *destrucción de sistemas vernáculos*. Las ideas propuestas por Berman nos posibilitarán verificar hasta qué punto las decisiones traductológicas adoptadas por los traductores hispanos han alejado al receptor del conocimiento de ciertos elementos textuales relativos a la corporeidad representada en los versos de partida. Naturalmente, al reflexionar sobre las eventuales modificaciones que han experimentado las representaciones presentes en los textos de partida, cabe aclarar que abordaremos también la manera de transmitir sus características métricas y rítmicas, ya que la forma y el plano del contenido nunca pueden ir separados, pues constituyen la identidad y definen la potencia expresiva de cada poema.

La base del estudio comparatista planteado en este artículo la constituirán los fragmentos extraídos de tres obras de la poeta polaca: „Śmierć za ojczyznę” («Morir por la patria»), „Jak padlina” («Como carroña») y „Trzy ciała” («Tres cuerpos») junto con sus versiones españolas realizadas por Andrzej Sobol-Jurczykowski, Antonio Castro, Bárbara Gil y publicadas en *Poesía Polaca. Antología*, en 1984, así como en un blog dedicado a las traducciones de poemas de distintos autores, en 2014. Dicha selección se debe al hecho de que cada uno de estos poemas representa el cuerpo humano desde distintas ópticas, comprobando de esta manera la arriba expuesta diversidad de peculiaridades de la creación poética de Świrszczyńska.

Para empezar, nos ocuparemos de una estrofa del poema „Śmierć za ojczyznę” («Morir por la patria»), publicado en el poemario *Wiatr* de 1970:

Bo nie wiem, co będzie, gdy śmierć
stanie nade mną, gdy to, co już jej dałem
wspaniałomyślnie w godzinie bogactwa,
zacznie wydierać mi gwałtem

Pues no sé lo que suceda
cuando la muerte se detenga a mi lado,
y lo que ya le di generosamente
en la hora de riqueza

jak psu kość z pyska,
kiedy skoczy mi na piersi
i dławionemu w jej garściach
wypłyną oczy
z oczodołów

ŚWIRSZCZYŃSKA, 1980: 137

empiece a arrancarme con fuerza,
como un hueso a un perro;
cuando me salte al pecho
y ahogándome entre sus puños
mis ojos se salgan de sus órbitas

Trad. de Andrzej Sobol-Jurczykowski y Antonio
Castro en: SUÁREZ RECIO, 1984: 196–197

En este caso, la corporeidad es para el sujeto lírico un punto de partida para reflexionar sobre el momento de la muerte. El fragmento citado se caracteriza por un fuerte dinamismo revelado tanto en la forma como en el asunto de los versos. Al analizar la estructura formal del texto original, notamos una irregularidad métrica, no obstante, llaman la atención los encabalgamientos que refuerzan en gran medida la imagen construida por la autora. En cuanto a la transmisión de estas cualidades a la traducción, resulta que predominan los versos hepta-, deca- y dodecasílabos, de ahí la versión meta parece un texto más regular. No obstante, esta regularidad se debe también a la supresión de los mencionados encabalgamientos, por ejemplo, en las dos primeras líneas donde «la muerte» (*śmierć*) pasa de cerrar el primer verso a iniciar el segundo. Una situación parecida la observamos en los dos siguientes versos: la expresión *w godzinie bogactwa* («en la hora de riqueza»), que aparece en la cláusula de la tercera línea, forma un verso independiente en la versión de Sobol-Jurczykowski y Castro. Finalmente, los dos últimos versos del poema *wypłyną oczy / z oczodołów* quedan reducidos en español a uno: «mis ojos se salgan de sus órbitas» (ASJ/AC¹), entonces se produce una pérdida a nivel rítmico, que de igual manera puede influir en la sugestividad icónica, sobre todo si tomamos en consideración que estos dos versos forman el punto culminante de toda la obra. En consecuencia, todo ello hace que tengamos que ver con la tendencia a la destrucción de ritmos. Por un lado, esta contracción racionalizante –injustificada a nuestro parecer– permite a los traductores elaborar un texto más «elegante», pero por otro, destruye el ritmo distintivo del texto original, siendo una idea contradictoria a la intención de la autora.

Pasando al cotejo de las soluciones traductológicas concernientes a la corporeidad presente en este poema, queríamos detenernos en primer lugar en los versos *Bo nie wiem, co będzie, gdy śmierć / stanie nade mną, gdy to, co już jej dałem*, vertidos como «Pues no sé lo que suceda / cuando la muerte se detenga a mi lado» (ASJ/AC). Además de la antes indicada omisión del encabalgamiento introducido por la poeta, queríamos resaltar también el uso de la forma «suceda» del presente de subjuntivo, y no del futuro de indicativo: «sucederá». La sustitución de la locución *nade mną* («sobre mí») por «a mi lado» tampoco consigue ilustrar la imagen original, porque esta indica una posición de dominio, es decir,

¹ Empleamos las siguientes abreviaturas de los nombres de los traductores: ASJ/AC (Andrzej Sobol-Jurczykowski y Antonio Castro), BG (Bárbara Gil).

la muerte, desde la perspectiva del texto polaco, «desciende sobre uno». La versión española, por su parte, implica cierta igualdad o casi camaradería, entonces la expresión «se detenga a mi lado» podría ser reemplazada por «se levante / se alce sobre mí», para así mantener la potencia expresiva del original. Asimismo, surge aquí un empobrecimiento cualitativo que concierne a la eliminación o sustitución de palabras y expresiones origen por otras unidades lingüísticas que no poseen la misma riqueza sonora o semántica. En consecuencia, pueden ocurrir pérdidas en la llamada «superficie de iconicidad», con lo cual se anula gran parte de su significancia y de aquello que hace que el texto nos hable (BERMAN, 2005: 16).

A continuación, nos centraremos en los versos *kiedy skoczy mi na piersi / i dławionemu w jej garściach*, sustituidos por «cuando me salte al pecho / y ahogándome entre sus puños» (ASJ/AC). Como vemos, el fragmento es traducido literalmente, pues tenemos reflejadas palabras tales como *dławić* («ahogar») y *garść* («puño»). Asimismo, podemos construir una opción todavía más próxima en intensidad al original, adoptando, por ejemplo, el verbo «estrangular» y el sustantivo «garra» que, de igual manera, mantienen la intención de la autora, así como resultan «vigorosos» y «coloridos». Volviendo a la propuesta de Sobol-Jurczykowski y Castro, aquí lo interesante reside en el cambio del sujeto lírico adoptado por los traductores, dado que en la versión original tenemos la forma verbal *dławionemu* («al que se ahoga»), propia de la tercera persona del singular, mientras que en la versión meta leemos la expresión «ahogándome» que nos indica la referencia a la primera persona del singular. Desde luego, dicha solución de ningún modo altera la potencia icónica del verso polaco, pues la versión española adquiere tan solo un carácter más personal. Asimismo, probablemente ha sido empleada con el fin de acercar al lector meta la imagen ofrecida por Świrszczyńska, hacerla más comprensible. No obstante, podríamos considerar esta decisión como una muestra de la destrucción de sistemas vernáculos que, según Berman, es un ataque a la textualidad del original que se observa, por ejemplo, en la omisión de los elementos culturales autóctonos empleados por el autor, o en la transformación de unidades gramaticales, o sea, en la sustitución de verbos por series nominales o de verbos de acción por verbos con sustantivos (BERMAN, 2005: 21). Como consecuencia, dicha técnica a menudo conlleva a la «naturalización» de los elementos ajenos propios del texto de partida, imposibilitando que la cultura meta se abra a lo ajeno.

Un ejemplo igualmente interesante lo demuestran los versos *wyplyną oczy / z oczodolów*, vertidos como «mis ojos se salgan de sus órbitas» (ASJ/AC). Mirándolos desde el punto de vista del léxico propio del original, merece notar que el término polaco *wyplýwać* («aflorar/chorrear/dimanar/emergir/salir/saltarse») es sustituido por el verbo «salir» que refleja hasta cierto grado el significado del original, pues se inscribe dentro del mismo campo semántico. Igualmente, y para reforzar aún más la potencia de esta imagen, podríamos proponer aquí

la adopción del verbo «saltar», al igual que la eliminación del pronombre posesivo: «se salten los ojos de las órbitas». De hecho, otra vez podemos apreciar el empobrecimiento cualitativo, dado que la traducción produce una consciencia de semejanza, pero lo hace de un modo inconsecuente que trasluce en la omisión del encabalgamiento y el empleo de vocablos que no tienen una riqueza significativa idéntica a la del texto original.

En segundo lugar, nos detendremos en la obra „Jak padlina” («Como carroña») que forma parte del poemario *Jestem baba* de 1972:

<p>Obnażona ze skóry, zhańbiona jak ta, którą gwałcą, Jak ta, której nie chcą już gwałcić, jak spoliczkowany trup, jak konający, któremu plują w twarz, jak żywe zwierzę, gdy umierając w rzeźni staje się artykułem spożywczym, poniżona jak padlina, pogardzająca sobą, jak kał padliny, upokorzona tak głęboko, jak nigdy nie może być upokorzony mężczyzna – kobieta na stole ginekologicznym pod spojrzeniem lekarzy</p>	<p>Desnuda de su piel, deshonrada como la violada a la que ya no quieren violar, como un cadáver abofeteado, como el agonizante al que escupen en la cara, como un animal vivo, cuando muriendo en el matadero se convierte en el artículo de consumo, degradada como carroña, que se desprecia a sí misma, como excremento de carroña, humillada tan profundamente, como jamás podría ser humillado un varón – una mujer sobre la camilla ginecológica bajo la mirada de los médicos</p>
---	---

ŚWIRSZCZYŃSKA, 1980: 234

Trad. de Bárbara Gil²

El eje principal de este poema lo constituye la descripción de una mujer humillada sobre la camilla ginecológica. La situación desesperada de la protagonista queda reforzada gracias al empleo de distintas comparaciones, metáforas y locuciones de gran potencia sugestiva, incluso drásticas, tales como *poniżona jak padlina* («degradada como carroña», BG), *pogardzająca sobą, / jak kał padliny* («que se desprecia a sí misma, / como excremento de carroña», BG) cuyo propósito es intensificar el disfrute estético producido en el lector origen (POŚPIESZNA *et al.*, 2015: 195). La manera en la que Świrszczyńska construye el sujeto lírico tiene también su reflejo en el aspecto formal del original. Aquí

² Véase: <https://trianarts.com/anna-swi-como-carrona/>. Fecha de la última consulta: el 28 de marzo de 2018.

nos referimos a la introducción de los encabalgamientos que todavía subrayan el sufrimiento de la mujer, pues alteran la armonía del paralelismo entre las estructuras métrica, rítmica y sintáctica del poema. Una situación parecida la observamos también en la versión española, dado que la traductora mantiene la irregularidad métrica del texto de partida, así como transfiere las pausas introducidas por la autora, de ahí que se frene la lectura y se intensifiquen al mismo tiempo las emociones propias de la protagonista. La culminación de estas reside en la sorprendente conclusión del poema.

Ahora bien, la comparación de los fragmentos seleccionados relativos al cuerpo femenino representado en la obra analizada la empezaremos por los versos *Obnażona ze skóry, / zhańbiona jak ta, która gwałca*, vertidos como «Desnuda de su piel, / deshonrada como la violada» (BG). En este caso, tenemos que ver con una traducción literal que transmite completamente la potencia icónica de la imagen de partida. El término polaco *obnażać* queda reemplazado por su equivalente exacto en español, es decir, el verbo «desnudar» que pone en marcha en el receptor una sensación estética análoga a la que produce la lectura del verso polaco, especialmente por el hecho de que aparece al lado del sustantivo *skóra* («piel»). En cuanto a la segunda parte del fragmento citado, aquí también surge la traslación completa de la expresión origen, pues observamos el adjetivo «deshonrada», que ilustra el término polaco *zhańbiona*, puesto que se refiere tanto al hecho de quitarle la honra al sujeto lírico como a la violación de la mujer objeto de la descripción (DLE³). De este último nos enteramos directamente en la cláusula del verso donde notamos la expresión *jak ta, która gwałca* («como la que violan»), traducida por Gil como «como la violada».

Un fragmento igualmente interesante desde el punto de vista de su sugestividad lo demuestran las comparaciones *jak spoliczkowany trup / jak konający, któremu / pluja w twarz*, sustituidos por «como un cadáver abofeteado, / como el agonizante / al que escupen en la cara» (BG). En primer lugar, conviene indicar que la poeta recurre a la figura del cadáver que constituye para ella un atributo muy frecuente para describir la condición del cuerpo humano. En este caso, observamos que la locución original se traduce literalmente, pues la traductora emplea la palabra «abofeteado» que refleja completamente la potencia semántica del término polaco *spoliczkowany*. En lo referente a la traslación de los dos siguientes versos del fragmento citado, cabe admitir que la imagen ofrecida por Gil también se corresponde con la imagen de partida, dado que se emplean términos tales como «agonizante» (*konający*) y «escupir» (*pluć*), propiciando así una recreación perfecta de la estrategia estética realizada por Świrszczyńska.

³ Empleamos la abreviatura DLE para referirnos al *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española: <http://rae.es/?w=diccionario>. Fecha de la última consulta: el 28 de marzo de 2018.

Por último, dedicaremos algunos comentarios al poema „Trzy ciała” («Tres cuerpos»), de 1972:

Ciężarna kobieta
 leży nocą przy swoim mężczyźnie.
 W jej brzuchu
 poruszyło się dziecko.
 – Połóż rękę na moim brzuchu –
 mówi kobieta.
 To, co poruszyło się tak lekko,

to malutka ręka lub noga
 naszego dziecka.
 Będzie moje i twoje,
 chociaż tylko ja będę musiała je urodzić.

Mężczyzna przytula się do niej,
 oboje czują to samo.
 W kobiecie porusza się dziecko.

I trzy ciała
 łączą nawzajem swe ciepło
 nocą, gdy ciężarna kobieta
 leży przy swoim mężczyźnie.

ŚWIRSZCZYŃSKA, 1980: 241

Una mujer preñada
 duerme al lado de su hombre.
 En su vientre
 se ha movido el hijo.
 –Ponme la mano en el vientre,
 dice la mujer.
 Lo que se ha movido tan ligeramente,

es una pequeña mano o pierna
 de nuestro hijo.
 Será mío y tuyo,
 aunque sola tenga que parirlo.

El hombre la estrecha,
 los dos sienten lo mismo.
 Dentro de la mujer se mueve el hijo.

Y los tres cuerpos
 reúnen su calor en la noche
 cuando la mujer preñada
 duerme al lado de su hombre.

Trad. de Andrzej Sobol-Jurczykowski y
 Antonio Castro en: SUÁREZ RECIO, 1984:
 199

Al reflexionar sobre el contenido de la obra, es inevitable notar que los versos demuestran el amor y la felicidad de una pareja provocada por la llegada de su hijo (POŚPIESZNA *et al.*, 2015: 197). En este caso, la escena transcurre por la noche, cuando la mujer duerme al lado de su hombre. Todo ello constituye una imagen ideal, casi idílica, excepto el verso *chociaż tylko ja będę musiała je urodzić* («aunque sola tenga que parirlo», ASJ/AC) que revela la actitud ambigua de la autora ante el hecho de la maternidad. Esta característica justifica la propensión de Świrszczyńska a hablar de la condición femenina. En cuanto al aspecto formal del poema, merece indicar que está formado por versos irregulares y encabalgamientos empleados con el fin de moderar la lectura, y así poner énfasis en la estructura semántica de las imágenes corporales compuestas por Świrszczyńska. Contrastando estas peculiaridades métricas y rítmicas con la versión proporcionada por Sobol-Jurczykowski y Castro, resulta que los versos meta son igualmente irregulares, mientras que las pausas propias del original quedan ligeramente modificadas, especialmente, en la última estrofa, lo cual se debe a la desaparición de la palabra *nawzajem* («mutuamente/recíprocamente»)

del verso español «reúnen su calor en la noche» (ASJ/AC). Sin embargo, esta transformación no influye tanto en la expresividad del fragmento analizado. Es más, el empleo del sustantivo «noche» en la cláusula del verso citado, en vez de ponerlo al principio del verso siguiente, tal como lo leemos en el original, ayuda a los traductores evitar el aumento en la longitud de la tercera línea. De ahí que consideremos dicho cambio como una decisión acertada y debidamente pensada, aunque no motivada directamente por la norma de la lengua española. En el resto del poema, la reorganización de las líneas es resultado de la racionalización que concierne principalmente a las estructuras sintácticas del original y consiste en una recomposición de versos, reajustándolos conforme a una especie de idea del *orden* de un discurso (BERMAN, 2005: 10). Asimismo, y como sostiene Berman, dicho procedimiento puede resultar aún más pernicioso, puesto que puede enturbiar el signo y estatuto de la obra de partida, sin aparentemente cambiar de forma ni de sentido (2005: 11).

A continuación, pasemos al estudio de las soluciones seleccionadas de ambos textos. Nuestras reflexiones las empezaremos por los versos *To, co poruszyło się tak lekko, / to malutka ręka lub noga*, traducidos como «Lo que se ha movido tan ligeramente, / es una pequeña mano o pierna» (ASJ/AC). En este caso, otra vez tenemos que ver con una traducción que se aproxima mucho a la imagen original, pero el detalle que llama la atención es la falta de la transmisión del diminutivo *malutka* («pequeñita») que la autora introduce para hacer una referencia al cuerpo del hijo. Como vemos, los traductores optan por la adopción del término «pequeña», lo cual podría considerarse como una muestra de la mencionada destrucción de sistemas vernáculos relativa también a la eliminación de diminutivos. Por supuesto, podríamos suponer que dicha solución traductológica se debe al hecho de que la lengua polaca tolera, en mayor medida, el uso de palabras con este tipo de rasgos morfológicos. Por su parte, los textos poéticos compuestos en español no abundan en los diminutivos, dado que introducen un tono demasiado coloquial e incluso acariciante, con lo cual los traductores hispanos con frecuencia deciden suprimir estas formas en el proceso de traducción (BELTRÁN, MURCIA SORIANO, 1998: 169). En vista de ello, la decisión adoptada por Sobol-Jurczykowski y Castro se ve completamente justificada, especialmente si tomamos en consideración su propensión a no aumentar excesivamente la longitud de los versos meta.

Volviendo al hecho de la maternidad que se revela en los versos *Będzie moje i twoje, / chociaż tylko ja będę musiała je urodzić*, sustituidos por «Será mío y tuyo, / aunque sola tenga que parirlo» (ASJ/AC), queríamos recalcar que la traslación transmite nada más parcialmente el comunicado original. Esto se debe al empleo de la palabra «sola», que de ninguna manera refleja la expresión original *tylko ja* («solo/solamente yo»), la cual sitúa a la mujer en una oposición a la pareja que forma con el interlocutor: a pesar de que el hijo es de los dos, «solo ella» lo tiene que parir. En definitiva, el traductor sustituye el

«solo» adverbial del original por un uso adjetivo, lo que altera el significado de «únicamente/exclusivamente yo» a «yo en soledad», es decir, *w samotności*. Por consiguiente, la versión española no propicia la producción en el receptor de una reacción emotiva análoga a la que uno experimenta al leer el texto polaco. Asimismo, se suaviza la sugestividad de la imagen proporcionada por Świrszczyńska que indica muy claramente el papel de cada uno en la formación de la familia, identificándose estrechamente con la condición corporal de la mujer.

Ahora bien, resumiendo lo susodicho, consideramos imprescindible admitir que incluso este limitado estudio contrastivo efectuado en el presente artículo demuestra que los traductores han reconocido debidamente las peculiaridades de la estrategia lírica propuesta por Świrszczyńska. Es de constatar que las tres traslaciones al español, objeto de nuestro cotejo, son ejemplos de la «traducción poética», tal como la denomina Goncharenko, puesto que sus autores han tenido como objetivo la recreación de un «intangible espíritu» (PIEŃKOS, 1993: 88) de los originales en otro código lingüístico. En este caso, nos referimos al hecho de establecer una comunicación estética entre la autora del original y el lector de la traducción, lo cual ayuda a la idéntica recepción del texto de partida y del texto de llegada (GONCHARENKO, 1995: 67). En otras palabras, se trata del proceso de traducción en el que uno intenta verter el poema en su conjunto semántico y formal, de manera que, ni el sentido se vea mermado por una literalidad que destruya la armonía estética y el mismo sentido del poema, ni la forma se vea ensalzada hasta el punto de traicionar el sentido del texto original (SOTO BUENO, 2014: 95). Así concebidas las traslaciones de los tres poemas de Świrszczyńska coinciden, a nuestro juicio, y dejando de lado los puntos débiles que hemos comentado, con lo particular de dicha poesía, es decir, la destreza en el manejo del lenguaje, los procedimientos rítmicos y sintácticos que constituyen un fondo para la creación de imágenes desprovistas de banalidades y dedicadas a los tópicos de la fugacidad, fragilidad, pero, al mismo tiempo, de la fertilidad del cuerpo humano. En este preciso contexto, las versiones proporcionadas por Sobol-Jurczykowski, Castro y Gil, a pesar de no ceñirse plenamente a la letra y métrica originales, en gran medida reproducen para el lector hispano la carga semántica y lingüística, así como las implicaciones, tanto sutiles como complejas, de las representaciones líricas en las que trasluce una relación intrínseca y recíproca entre cuerpo y poesía.

Bibliografía

- BELTRÁN, Gerardo y MURCIA SORIANO, Abel 1998. „Mała antologia problemów przekładu poezji polskiej na hiszpański”. *Między Oryginałem a Przekładem*, nr 4, pp. 167–181.
- BERMAN, Antoine 2005. «La traducción como experiencia de lo/del extranjero. La traducción como épreuve de l'étranger». *Cuadernos Pedagógicos*, n.º 2, pp. 3–28.
- GONCHARENKO, Serguei 1995. «El aspecto comunicativo de la traducción poética». *Hieronymus Complutensis. El mundo de la traducción*, n.º 1, pp. 63–68.
- PIEŃKOS, Jerzy 1993. *Podstawy przekładoznawstwa. Od teorii do praktyki*. Kraków, Kantor Wydawniczy Zakamycze.
- POŚPIESZNA, Weronika; PIETKUN, Anna; CIESIELSKI, Mikołaj; SŁUGOCKA, Kamila 2015. „Motyw rodzinny w poezji Anny Świrszczyńskiej i Teresy Ferenc”. W: *Laboratorium poezji kobiecej XX wieku*. Joanna GRĄDZIEL-WÓJCIK, Jerzy KANIEWSKI, Agnieszka KWIATKOWSKA, Tomasz UMERLE (red.). Poznań, Wydawnictwo Nauka i Innowacje, pp. 185–199.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA 2014. *Diccionario de la lengua española (DLE)*, <https://dle.rae.es/?w=diccionario>. Fecha de la última consulta: el 28 de marzo de 2018.
- SOTO BUENO, Daniel Ricardo 2014. «Bases para la traducción-recreación al español de poemas escritos en francés». *Entreculturas*, n.º 6, pp. 89–114.
- SUÁREZ RECIO, Marietta (ed.) 1984. *Poesía polaca. Antología*. La Habana, Editorial Arte y Literatura.
- ŚWIRSZCZYŃSKA, Anna 1980. *Wybór wierszy*. Warszawa, Czytelnik.
- ZABOKLIKA, Bożena 2016. «Una dona de cap a peus; reseña del libro: Świrszczyńska, Anna (2015). *Una dona de cap a peus*. Selecció, traducció i nota introductòria de Josep A. Ysern i Lagarda. La Pobla Llarga: Edicions 96 (Col·lecció Razef), 56 pàgines». *Transfer*, Vol. 11, n.º 1–2, pp. 302–305.

Síntesis curricular

Aleksandra JACKIEWICZ es Doctora en Letras por la Universidad de Varsovia. Su investigación se centra en la traducción poética, especialmente en la poesía polaca de la primera mitad del siglo XX y sus traducciones al español. Autora de varios artículos dedicados a la literatura comparada y traducción en la pareja polaco-español. Ha expuesto los resultados de sus estudios en numerosos congresos internacionales relativos a la literatura y traducción en el ámbito hispánico. Actualmente trabaja como profesora en el Departamento de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia (Área de Teoría y Práctica de la Traducción e Interpretación) impartiendo clases de historia, crítica y teoría de la traducción, traducción literaria y de textos especializados. Aparte de esto, es traductora de la poesía española contemporánea más reciente.

Redakcja
BARBARA MALSKA

Projekt okładki i stron działowych
PAULINA DUBIEL

Korekta
WIESŁAWA PISKOR

Łamanie
MAREK ZAGNIŃSKI

ISSN 2353-9887

Publikacja na licencji Creative Commons Uznanie Autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0
Międzynarodowe (CC BY-SA.4.0)



Czasopismo wcześniej ukazywało się w formie drukowanej
z identyfikatorem ISSN 1898-2433

Wersją pierwotną referencyjną pisma jest wersja elektroniczna

Czasopismo dystrybuowane bezpłatnie

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie 1. Ark. druk. 10,75. Ark. wyd. 12,0.

ISSN 2353-9887
9 772353 988908

9 2

Więcej o książce

