



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 (*Irremediabilmente*, 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-caldern-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 Ríó 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». *Especulo. 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.