

## CUERPO Y ESCRITURA EN EL DEVENIR TEXTUAL DE LA POESÍA DE MUJERES

SUSANA SALIM\*

**Resumen:** El cuerpo, especialmente el de mujeres, desde hace ya varios años, es un lugar estratégico en el análisis de la expresión de diferentes estratos simbólicos. Lo es como punto de confluencia de estímulos y tendencias diferentes: la cuestión femenina, que ha favorecido una reflexión sobre la autoconciencia de las mujeres, incluso en su concreto desarrollo histórico; la atención de los marginalismos y, no menos interesante, la necesidad de una nueva lectura expresiva del lenguaje. En este último aspecto se resignifica cuando atendemos a una tradición en la que, excluidas del ministerio de la palabra, las mujeres que se confiaron a la posibilidad de la comunicación del cuerpo, un cuerpo capaz de hablar incluso sin palabras, de encarnar el discurso y de hacer presente la verdad. Así el cuerpo, particularmente en la mujer, es un lugar de enunciación, cuando toda palabra humana es pobre e impotente para expresar la profundidad de lo que se ha visto u oído.

Abordamos estos aspectos en un corpus conformado por poemas de escritoras argentinas de diferentes épocas: están las nacidas en el siglo XIX como María Luisa Carnelli cuyos textos fueron recogidos y publicados en la antología *Primeras poetas argentinas*, a cargo de Javier Ofreces, Gabriela Franco y Eduardo Míelo. Luego nos detenemos en un poema de Susana Thénon, escritora poco conocida debido sobre todo a la coincidencia de su producción poética con el momento en que Alejandra Pizarnik acaparaba la atención en la literatura de mujeres de los años 60; de allí pasamos a Paula Mones Ruiz, cuyos textos aparecen en *Poesía argentina contemporánea* de la Fundación argentina para la poesía y, finalmente, algunas referencias a Fabiana Posse, una joven escritora de Chivilcoy, con un texto de su libro *Tatuajes ciegos*. Para finalizar, María Rosa Lojo, y su breve texto, «Transparencias».

**Palabras clave:** mujer, cuerpo, marginalismos, expresión, enunciación.

*Abstract: Bodies, specially those of women, has become in the last decades, an strategic element to analyze the expression of different symbolic layers. The body can be a point of confluence of*

---

\* Doctorada en Letras por la Universidad Nacional de Tucumán. Ex becaria del CONICET y de la Asociación Internacional de Hispanistas de la Fundación Duques de Soria. Catedrática de la Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino e Investigadora del Instituto de Literatura Española de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT. Correo electrónico: susanasalim94@hotmail.com.

Fecha de recepción: 23-04-2013. Fecha de aceptación: 29-05-2013.

*Gramma*, XXIV, 50 (2013), pp. 163-176.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

*diverse stimulus and different tendencies: gender issues, that has favored a reflection about women self-consciousness, even in its concrete historic development, questions of marginality, and, not less interesting, the necessity of a new expressive reading of language. In this last aspect, it becomes resignified when we pay attention to a tradition which, excluded from the attention of the word, women who have relied in the possibility of body communication, a body able to talk even without words, and to incarnate discourse and make truth present. Thus, the body, in particular those of women, is a place of enuntiation, when all human words are poor and impotent for expressing the deepness of what has been heard or seen.*

*We approach these aspects within a corpus conformed by poems of Argentine female writers of different periods: some of them born in Nineteenth-Century as María Luisa Carnelli, whose texts have been compiled and published in the anthology First Argentine Women Poets, directed by Javier Ofreces, Gabriela Franco, and Eduardo Mielo. Afterwards, we pay attention to a poem written by Susana Thénon, a not well known poet due to the coincidence in time with the re-known Alejandra Pizarnik, who has absorbed all the attention in Women literature during the sixties; we then consider Paula Mones Ruiz, whose texts has appeared in Argentine Contemporary Poetry published by Argentine Foundation for Poetry and, finally, some references to Fabiana Posse, a young writer from Chivilcoy, with a text of her book Blind tattoos. Finally, María Rosa Lojo and her brief text, «Transparencias».*

**Keywords:** *women, body, marginality, expression, enuntiation.*

A modo de introducción citaré una historia que tiene como protagonista a Clara de Montefalco, abadesa del monasterio de los Eremitas de San Agustín. El día de su muerte, 17 de agosto de 1308, sus hermanas abrieron el cuerpo y, según consta en documentos, encontraron en el corazón los símbolos de la Pasión: la cruz, el flagelo, la columna, y en la vesícula tres globos de idéntica medida, peso y color, dispuestos en forma de triángulo, como símbolo de la trinidad<sup>1</sup>. Al conocer este hallazgo, el podestá de Montefalco habló en secreto con su notario, Ciappo. ¿Locura, delirio o acaso, peor, astuta manipulación de las monjas? Se decidió abrir una investigación oficial sobre lo que había sucedido en el monasterio y pocos días después las diecisiete monjas tuvieron que prestar público y solemne juramento de que no había habido ninguna falsificación.

La instancia jurídica, en su lógica disyuntiva, solo está llamada a distinguir lo verdadero de lo falso. No puede dar cuenta de los diversos órdenes de significado que entran en juego en el hecho. A saber: las monjas, guardianas de una memoria; el pueblo de Montefalco, que ha encontrado su santa y los representantes de las instituciones, las autoridades públicas, eclesiásticas, que velan por un sentido único.

<sup>1</sup> *Il proceso de canonizzazione de Chiara de Montefalco*, ed E. Mennestó, con apéndice histórico documental de S. Nessi, Spoleto, 1984.

El nacimiento de la sospecha tiene que ver, en realidad, con las diferentes maneras de concebir y tratar el cuerpo. En el horizonte de la ambivalencia simbólica medieval, para la que no hay discontinuidad entre la vida y la muerte, el cuerpo no es un cadáver, es una superficie de escritura, texto que habla de una vida.

Con la llegada de la modernidad, la ciencia expropiará el cuerpo de todos estos significados, reduciéndolo a un modo especial de muerte, objeto analizable como todos los otros cuerpos según las leyes fijas que presiden la quietud y el movimiento.

Sepultado por la razón científica, reducido por ella al silencio como lugar del desconocimiento, el cuerpo, en el horizonte fenomenológico contemporáneo, con todo su cortejo de dificultades, ha vuelto a instalarse dentro de los intereses epistemológicos de nuestro tiempo: es la palanca de ese pensamiento de la alteridad que indica, en la polisemia de los lenguajes, la riqueza de un sentido que no puede reducir el lenguaje objetivador y que, queriendo ser neutro, es un lenguaje descarnado, descorporeizado, abstracto. Señala Umberto Galimberti en *Il corpo*:

*Como punto originario, intencionalidad, salida inmediata sobre las cosas, el cuerpo en su ambivalente aparición es la apertura al universo de un sentido que está al principio de todo significado, y que ningún significado promovido por la indecisión científica puede abolir, porque es, antes que nada, inicio, y continúa más allá de toda conclusión (2000, p.15).*

Por ello el cuerpo, especialmente el de las mujeres, desde hace ya varios años, es un lugar estratégico en el análisis de la expresión de distintos estratos simbólicos. Lo es como punto de confluencia de estímulos y tendencias diferentes: la cuestión femenina, que ha favorecido una reflexión sobre la autoconciencia de las mujeres, incluso en su concreto desarrollo histórico; la atención de los marginalismos y, no menos interesante, la necesidad de una nueva lectura expresiva del lenguaje. En este último aspecto se resignifica cuando atendemos a una tradición en la que, excluidas del ministerio de la palabra, las mujeres se confiaron a la posibilidad de la comunicación del cuerpo, un cuerpo capaz de hablar incluso sin palabras, de encarnar el discurso y de hacer presente la verdad. Así el cuerpo, particularmente en la mujer, es un lugar de enunciación, cuando toda palabra humana es pobre e impotente para expresar la profundidad de lo que se ha visto u oído.

### UNA POESÍA «OTRA»

En más de una oportunidad se ha insistido en aquellas marcas de femineidad que el concepto de «escritura femenina» ha intentado rastrear en los textos escritos por mujeres, tales como las elipsis, blancos textuales, aperturas, pluralidades, errancias. A ellos sumamos los apuntados por David Lagmanovich (1997) con respecto a lo que él denomina «una impostación diferente» en la poesía de mujeres, entre los que destaca: 1) la no idealización de

sí misma como objeto de deseo; 2) la formulación poética de su propio espacio vital al que no ha tenido acceso total la voz masculina, y que ella en cambio ocupa por derecho propio. Y, en referencia a las poetisas de finales del siglo xx, agrega como rasgos particularizadores la visión aguda, descarnada que pocas veces es sentimental en el sentido tradicional del término, una poesía abiertamente tópica que incorpora certeras observaciones y comentarios sobre el mundo y en la que cobran importante presencia la ironía, no pocas veces el sarcasmo y, en todo caso, el irreverente humor. Andrea Ostrov (2008), agrega cómo la erogeneidad difusa, rasgo característico de la sexualidad femenina se traduce, de acuerdo con el concepto de escritura femenina, en un determinado principio constructivo de los textos, en una economía textual específicamente femenina, estimaciones estas que devienen en una nueva propuesta de interpelación para los textos de mujeres.

### **CUERPO SEXUADO Y LENGUAJE, UNA NUEVA PERSPECTIVA DE ANÁLISIS**

De acuerdo con Judith Butler, el sexo –el cuerpo sexuado– no debería pensarse simplemente como elemento dado sino más bien, en un mayor grado de complejidad, como resultado de un proceso de materialización que tendría lugar a través del lenguaje. Según esta autora, el sexo anatómico que define los cuerpos como sexuados no constituye una instancia meramente natural, prelingüística, un dato de la naturaleza cuya existencia sería independiente del lenguaje. Por el contrario, la materialidad corporal –el cuerpo como materia– conformaría una instancia lingüísticamente establecida, constituida como efecto de un proceso de materialización llevado a cabo por y a través del lenguaje. Partiendo de esta premisa, Andrea Ostrov agrega:

*...es necesario recuperar el sexo del dominio de lo “naturalmente dado”, para mostrar la materialidad corporal como producto de procesos de materialización, como efecto de significaciones que organizan el cuerpo en función de mandatos y valoraciones de género.*

*Mostrar la dimensión de construcción no sólo de género sino también del cuerpo sexuado implica postular una relación no puramente representativa sino sobre todo constructiva entre cuerpo y lenguaje, entre el sexo y los discursos que hablan acerca del mismo (2008, p. 20).*

Esta postulación del lenguaje como dispositivo fundamental que interviene en y determina las construcciones de la materialidad supone afirmar el valor performativo del lenguaje, aceptar que el lenguaje hace mientras dice, construye aquello que nombra. El lenguaje genera los cuerpos, según Ostrov, al tiempo que los (d)escribe.

En las páginas que siguen trabajaré estos aspectos en un corpus conformado por poemas de escritoras argentinas de diferentes épocas: están las nacidas en el siglo xix como María Luisa Carnelli cuyos textos fueron recogidos y publicados en la antología *Primeras poetisas*

*argentinas*, a cargo de Javier Ofreces, Gabriela Franco y Eduardo Míelo. Estos textos se mantenían, como los de otras poetas del siglo XIX y parte del XX, ya sea en reserva, ocultos o, simplemente, inhallables. Algunos habían aparecido en la *Antología de la poesía femenina argentina* de José Carlos Maule y Adolfo Capdevielle (h) publicada por impresores Ferrari en 1930. Luego me detendré en un poema de Susana Thénon, escritora poco conocida debido sobre todo a la coincidencia de su producción poética con el momento en que Alejandra Pizarnik acaparaba la atención en la literatura de mujeres de los años 60; de allí pasará a Paula Mones Ruiz, cuyos textos aparecen en *Poesía argentina contemporánea* de la Fundación argentina para la poesía y, hacia el final, algunas referencias a Fabiana Posse, una joven escritora de Chivilcoy, con un texto de su libro *Tatuajes ciegos*. Concluiremos con María Rosa Lojo, a quien no hace falta presentar.

Admitimos a priori que, en cualquier grupo de creadoras que se considere, hay, forzosamente, diferencias de calidad y de justeza de la voz poética, como también que estas poetas muestran actitudes inequívocamente generacionales: la dura lucha con el mero hecho de escribir, las batallas con significantes indomeñados, las muchas lecturas e intuiciones sobre lo que se ha leído y experimentado, o el conflicto cotidiano de las mujeres hoy en América Latina. Sin embargo, es un hecho que cada una de ellas se distingue de las voces que constituyen un conjunto análogo, aunque formado por sus contrapartes masculinas de la misma generación.

María Luisa Carnelli nació en La Plata, en 1898. Fue periodista, poeta y letrista de tango. Publicó los libros de poemas *Versos de una mujer* (1923), *Rama frágil* (1925), *Poemas para la ventana del pobre* (1928), *Mariposas venidas del horizonte* (1929) y *De la llama al incendio* (1967), la novela ¡Quiero trabajo! (1933) y el libro *UHP (unión hermanos Proletarios) Mineros de Asturias* (1935). Colaboró en la revista *El hogar* y en otras publicaciones de la época. Como corresponsal cubrió en 1936 los sucesos de la Guerra civil española para la revista *Ahora*. Firmó sus letras de tango con los seudónimos Mario Castro y Luís Mario. Escuchemos su voz en este texto:

*Mujer*

*Mujer, abre la histeria sus pétalos*

*en tu sexo*

*y arraiga en lo más profundo*

*de tu cuerpo.*

*Sufres la tortura del beso*

*que marca en la diafanidad de tu carne*

*el surco del amor incompleto.*

*Y te resignas a la caricia  
que es la esclavitud de tu sexo,  
nutriendo la avidez de tu sueño  
con despojos de sueños.*

*Pesa sobre la fragilidad de tu vientre  
el castigo genésico.  
Toda ansia vital y toda fiebre  
busca la trayectoria de tu vientre.*

*Bulle bajo la curva grácil de tu pecho  
Un enorme anhelo de liberación,  
un anhelo secreto  
que no encuentra tu voz  
y que se abulta de silencio.*

*Tu voz que busca en vano tu secreto.  
Caminas entre la vida  
tácitamente  
tú, la inutilizadora de la muerte,  
Llevando a cuestas la fatalidad de un deseo inerte.  
Mujer, eres esclava de tu sexo.*

*Salgo de mi indiferencia  
y lo sostengo,  
yo, que soy un cansancio milenario  
y un orgullo siniestro (2004, p. 29).*

Si se acepta que lo femenino ocupa, en nuestra tradición cultural, el lugar de la otredad; si encarna una suerte de negativo en relación con un positivo representado por lo masculino; en una palabra, si lo femenino se define a partir de una carencia o de la negación de determinados atributos propios de los masculino, este texto permite abrir una instancia de análisis diferente: desde la puesta en marcha de un discurso fuertemente apelativo (llamado casi desgarrado que instala esa otredad silenciada para la época), instala al cuerpo en el centro del discurso, cuerpo que puede hablar de la verdad de su verdadera opresión; muestra los abusos al que sido sometido, contrapuesto a la pasiva insatisfacción que no solo obtura el verdadero placer sino que se hace escuchar como una falta.

Pero este llamado invierte la concepción de la materialidad femenina —establecida— en términos de falta en contraposición al exceso en relación con el sexo masculino, pues se con-

fiere a la mujer el poder de «inutilizar la muerte». En este caso la obturación más drástica está planteada a partir de la negación a ser dicha, expresa, es solo tácita.

Y es en el instante final en el que la apelación se diluye y el sujeto enunciador se rearma, casi fatigoso, para hacerse cargo de su propia voz. Así comienza a inscribirse como sujeto que se sabe sujeto y que de esta manera transmite los rasgos de su designación, lo que implica, sobre todo, la vindicación de una subjetividad negada, que solo más tarde cuajará en una vindicación genérica, no ya defectiva sino regenerada.

Susana Thénon, autora de *Edad sin tregua* (1958), *Habitante de la nada* (1960), *De lugares extraños* (1967), *Distancias* (1984) y *Ova completa* (1987) es, sin duda, una escritora innovadora. El texto que sigue pertenece al último libro de la escritora, *Ova completa*:

*¿por qué grita esa mujer?*  
*Por qué grita?*  
*Por qué grita esa mujer?*  
*Andá a saber*

*Esa mujer ¿por qué grita?*  
*Andá a saber*  
*Mirá qué flores bonitas*  
*¿por qué grita?*  
*Jacintos margaritas*  
*¿por qué?*  
*¿por qué qué?*  
*¿por qué grita esa mujer?*

*¿y esa mujer?*  
*¿y esa mujer?*  
*Vaya a saber*  
*Estará loca esa mujer*  
*Mirámirá los espejitos*  
*¿será por su corcel?*  
*Andá a saber*

*¿y dónde oíste*  
*La palabra corcel?*  
*Es un secreto esa mujer*  
*¿por qué grita?*  
*Mirá las margaritas*  
*La mujer*

*Espejitos*  
*Pajaritos*  
*Que no cantan*  
*¿por qué grita?*  
*Que no vuelan*  
*¿por qué grita?*  
*Que no estorban*

*La mujer*  
*Y esa mujer*  
*¿y estaba loca esa mujer?*  
*Ya no grita*  
*(¿te acordás de esa mujer?) (Thénon, p. 5).*

Tal vez coincidentemente con Edna Pozzi y Tamara Kamenszain, hay en esta escritora una obsesión (magnífica obsesión) de tensar al máximo las palabras, de atacar en forma frontal el lenguaje hasta obligarlo a producir significados. De allí la presente propuesta de análisis para este poema, que privilegia el léxico y la construcción de sus campos de sentido. Podemos advertir en una primera consideración: 1) el empleo de una lengua común, no literaria, en la que aparecen expresiones pertenecientes a hablas particulares: «andá a saber» (1987, p. 5) por ejemplo, que desarma la literariedad del texto. 2) Voces o acepciones desusadas como «corcel», que producen contraste anacrónico o sociocultural. No obstante advertimos que el contexto en el que aparece y el énfasis puesto (lo encontramos en dos estrofas centrales) determinan, por una parte, cierta violencia entre las resonancias culturales que el término dispara; por otra, esta ajenidad con el contexto lingüístico que lo contiene, comunica invariablemente un sentido irónico. 3) Los diminutivos, desprovistos de su eficacia cuantitativa, parecieran impregnarse de cierta ingenuidad, asociados falsamente al matiz afectivo que los particulariza en ciertas zonas lingüísticas de nuestro país, para significar luego degradación del objeto.

Otro rasgo visible desde el punto de vista léxico es la repetición de lexemas: así «grita» y «mujer». Ambas clases léxicas aparecen imbricadas con el modo conjuntivo «por qué» articulando todo el poema. En el primer verso de la estrofa inicial «grita» contiene el semema «levantar la voz en forma considerable»; luego la iteración en la segunda y tercera estrofa acentúa la impaciencia del sujeto hablante por develar el sentido de una acción que ha comenzado a adensar significaciones: «desaprobar ruidosamente», «desgañitarse» en su acepción de grito esforzado y violento. Es entonces cuando la segunda voz de este concierto polifónico y errático deshace el aparente marco comunicativo e instala con la lexía «andá a saber» el desconocimiento y el desinterés. Allí se insinúa lo que será una constante a lo largo del poema: la desarticulación del yo poético que comienza a desarmarse ante la vista del lector



pues oscila entre el apremio casi compulsivo por saber la razón de lo que progresivamente será un rugido, y la indiferencia absoluta.

La alteración del orden sintáctico que advertimos en la segunda estrofa, en la que se antepone el pronombre demostrativo «esa» y el sustantivo a la interrogación, focaliza todo el conjunto discursivo en una tercera área enunciativa cuya «corporeidad» solo se advierte a partir de la negación lingüística: la palabra- «grito» se va deshaciendo progresivamente, el bramido inicial es solo un mugido en las estrofas finales hasta desaparecer por completo. Decir y no decir. Al igual que en la fotografía, Susana Thénon trabaja con la palabra en negativo y en positivo, y solo podemos acceder a las certezas por medio de la negación lingüística y de las remisiones a la nada, pues con «esa mujer» desaparece la voz, lo dicho y también el secreto –lo no dicho–. Pero todavía más: el recuerdo de lo dicho.

La antonomasia «la mujer» que aparece en la cuarta estrofa en reemplazo del sintagma «esa mujer» no presenta un matiz cuantitativo, en el sentido de que en esta mujer –inominada– se da la suma de todas las características del género en una proporción insuperable. Más bien creemos que se trata de una antonomasia convencional que corresponde al concepto de «cosa consabida». Así «la mujer» sería «ella», la que no debe confundirse con «él», o con el otro. La propuesta más interesante de este conjunto léxico-semántico lo constituye su estructuración en campos de sentido. Así podemos distinguir: el formado a partir del verbo «gritar» en el que se encuentran «saber», «oír», «cantar» y «acordar» y el sustantivo «secreto». Es este conjunto léxico el que determina el proceso que construye una sistematicidad no solo poética sino semántica: grito-locura, (secreto)-olvido. Campo léxico marcadamente antonímico que plantea la inutilidad del lenguaje para dar cuenta de la existencia misma, para poder asentar el yo, un yo que no alcanza y se desordena en su afán de representar la figura del hablante, que se diluye de manera inevitable. El hiperónimo «flores bonitas», «conecta hacia abajo» determinando una estructura semántica, con jacintos, margaritas y, en relación paradigmática, con espejitos y pajaritas. Observemos que la relación se duplica en el plano morfológico por el sufijo ita/ito.

De cada uno de los extremos espaciales-discursivos del poema surge un modo diferente de abordar lo desconocido: con la primera interrogación comienza una búsqueda que tendrá a la palabra como protagonista y, a la par, como reflejo de la interioridad del sujeto hasta llegar a la pregunta final, con el paréntesis que refuerza lo incidental del proceso, donde asistimos al cierre de un movimiento cuyo objetivo último es acceder a un lugar de olvido, de no-ser. Desde aquel primer extremo el yo poético comienza por plantear la noción del límite en sentido físico o geográfico con respecto al objeto sobre el que se cuestiona: «esa» que poco a poco se irá transformando también en un límite lingüístico.

De modo análogo a estos límites lingüísticos, el área semántica central se organiza según dos lexemas: «corcel», ya mencionado, y «espejitos». Ambos se repiten, al igual que «mujer» y «grita», determinando una subárea semántica que nos lleva hacia el fondo de este enigma no resuelto. En este sentido, el diminutivo será el punto de máxima concentración

semántica: el espejo señala un límite entre realidad y representación en tanto lámina que reproduce imágenes, órgano de auto-contemplación. Habla del no-ser, de las carencias, de la negación, tanto del lenguaje como de las cosas.

De todas maneras, poco el reflejo en *Ova completa* es fidedigno, pues la superficie siempre está opacada. Al igual que el sujeto –«mirá, mirá los espejitos» (1987, p. 5)–, su imagen está siempre desplazada. De esta manera, los «espejitos» condensan la tensión entre el aparecer y el desaparecer, entre las numerosas alusiones a la pasividad –de la que participan los otros diminutivos– y la concepción del grito como acción, entre la búsqueda de definición vital y los espacios de muerte, entre el anhelo inconmensurable que se topa siempre con la frontera, con el límite.

María Paula Mones Ruiz, escritora argentina nacida en Buenos Aires el 3 de abril de 1955. Cursó la carrera de Letras y es correctora literaria. Libros editados: ¡*Piedra, papel o poema!* (2004), *Calle Blanca* (2006), la nouvelle *La clave* (2008), en poesía y narrativa *Poemas para la miopía y otra visiones* (2009), *Avespoesía* (2010). Se declara deudora de Lorca, Valle Inclán, Pedro Salinas, Machado, Hölderlin, Kafka, Shaskepeare, Pizarnik, Neruda, Borges, entre otras lecturas preferidas. Leemos de *Poemas para la miopía y otras visiones*, este texto:

*Parto*

*Tengo la urgencia*

*De abuecar las piernas de mi mano caminante*

*Pujar azules y parir la palabra que ilumine*

*la ceguera de la esencia humana.*

*Estoy jadeando tienieblas y nubes*

*tras las rejas de los ojos de la piel. Estoy sangrando.*

*Sangro porque en este parto de razones y almas*

*mi palabra nacida es muda, no camina ni conjuga*

*del Verbo, los plurales. Y es ciega, sólo mira.*

*Sangro porque el obstreta de mis soleadas lunas*

*la bautizó llamándola Indiferencia*

*sin anestesia, sin culpas.*

*Sangro porque la metáfora partera me dejó aquí sola*

*pujando sobre el banco, sin azules.*

*Cada pujo un fantasma de palabras sangrientas*

*Enturbiano el aire, asfixiando realidades.*

*Bastones blancos y nevados*

*Se toman de mi mano parturienta y nula*

*Derriten mi sangre, congelan el parto.*

*Y yo...*

*¡yo parto hacia la búsqueda! (2011, pp. 7536-37).*

El texto se configura, primero, como marca que patentiza un diseño corporal, fijando la concavidad y, con ella, la acogida, el amparo, la contención, consustanciales a la función materna, acuñada y legitimada por la cultura. Pero no solo la palabra, el signo, produce aquí el efecto de fijación y categorización, también el ritmo del texto se desplaza en un movimiento de torsión, que va expulsando en las palabras, homologando en el acto del parto, el de la escritura, tal como señala la misma autora: «La obra literaria se gesta avisando a la soledad que sea su partera. Los lectores son los que anuncia que ha nacido, que ya no te pertenece. Entonces la dejamos libre, como a un hijo, como a un pájaro» (2011, pp. 7536-37).

Pero el producto de tal acto de expulsión son palabras sangrientas que remiten a un proceso de enunciación casi estéril –gran contradicción–, patentizando la inutilidad y el vaciamiento del discurso.

El verso final opera como una línea de fuga. Parto deviene en partir, se resemantiza y así permite asir las palabras, alejarse, perderse más allá de los límites del acto identitario del parto.

Al igual que en el texto de Carnelli, en estos versos finales hay una ruptura. Llama la atención este decir retardado, demorado, que no da tiempo al cerramiento, y la falta de conclusión dispara entonces un abanico polisémico que deberá ser reinscrito por el lector.

Hasta aquí, las escritoras que seleccioné se empeñan en mostrar, primero, que el cuerpo es recurrentemente presentado como efecto de un proceso de construcción cuyo anclaje último es siempre la escritura. Sin embargo, en su operación de reescritura del cuerpo no se proponen establecer un mapa corporal nuevo, sino más bien reinscribir las marcas, llamando la atención sobre ellas, hacerlas visibles, destacar su recorrido. Diferentes serán los casos de la novísima Fabiana Posse y la consagrada María Rosa Lojo.

Fabiana Posse, joven escritora de Chivilcoy, que nos convoca con este poema:

*Distorsión, mujer del retrato*

*Alguien venció  
mis partes más oscuras esquilándome en ceremonias de polvo.  
Alguien reveló  
mis absurdos con una ternura de Judas.  
Mentí que no era yo.  
No podía ser yo la piel idiota del arrebato.  
Acusé a la otra que vive en mí obsesionada en vulnerarme.  
Entonces exilé mi cuerpo, gemí una huida desde mis escombros.  
Elegí desterrarme de la dama que me envuelve  
En la distorsión del retrato.  
Crecí ingenua pensando que mientras ella dormía, yo volaba.  
No se irá hasta que me despierte  
Y me nombre maldita muda inconclusa. Y me ame.*

*Viste de billete de barro y se burla de mi vestido transparente.  
 Me seduce en los excesos, me arrastra a la tristeza de sus crímenes.  
 Hace huérfanas las verdades de mi boca y embosca mis mentiras  
 en el laberinto de los espejos.  
 Dentro de mis grietas se asoma y respira como hiedra podrida  
 Al aire de mi raíz más insolente me ciego las razones.  
 Mi otra yo no me pertenece y aún así me somete a sus guerras rotas.  
 No la elijo en mi pasarela, igual me domina con sus piernas.  
 La intrusa llegó primero.  
 Mientras yo me orillaba torpe en un pedacito de siesta etérea.  
 Desnudas somos las mismas, nos amamos con los huesos en silencio.  
 Creo en rendir profundamente mis dedos en la fiesta de su hambre,  
 abandonar mis falanges esclavas en sus alucinados caprichos.  
 Aunque mi cuerpo momia se fugue acelerado de vergüenza.  
 Ella escribe este libro ahora, no yo.  
 Me robó las manos.  
 Ya no importa,  
 ya no duele,  
 porque en su prisa me dejó éste libro en la memoria (2012, p. 11).*

Texto-cuerpo que es mirado y que mira: objeto de una mirada que lo reduce a la carnalidad mostrando que la materialidad del cuerpo se establece de acuerdo con una construcción genérica previa. En el desdoblamiento se evocan las tensiones entre realidad y apariencia, entre la pobre representación (que no representa) remitiendo a la imposibilidad de duplicación fiel, distorsión, fragmentariedad, desarticulación, hundimiento y confrontación con la propia imagen.

En los textos de Posse, como en otra poesía fuertemente corpórea, se puede advertir que hay una construcción de la subjetividad pensada desde la puesta en escritura del propio cuerpo. En tal sentido, cabría preguntarse ¿en qué medida este «escribirse el cuerpo» surge de una sensación del yo, entendido este como el fundamento de la configuración del sujeto? Y, por otra parte, ¿qué papel –en relación con el cuerpo– juega el otro en esta configuración?

Concluiremos con María Rosa Lojo, conocida investigadora y escritora argentina, y el poema que sigue:

*Transparencia*  
*Todos los atardeceres la mujer se sienta en el patio de su casa. Si alguien la acompaña  
 vería cómo su cuerpo se vuelve transparente al compás de la sombra. Primero surge  
 un mapa encendido de venas y de vísceras, luego, más abajo, una población de huesos  
 buecos por donde el viento corre como un golpe de música.*

*La mujer sonríe y levanta un brazo en la noche incipiente. Unos minutos más y se apagará el resplandor del hueso iluminado por canciones remotas y ocultará la piel el color de la sangre.*

*Cuando todo concluye, ella guarda la silla bajo el alero y vuelve a la cocina, llevándose el secreto de la transparencia del mundo (2006, p. 173).*

La primera frase de este poema en prosa hace anclaje en lo que a simple vista pareciera ser una estética realista. Sin embargo, en forma inmediata se instala la figuración, y el tropo a partir de la apertura hacia la transparencia, la delgadez del cuerpo (que nos devuelve a las primeras consideraciones de estas páginas) y con ello se traspasa el océano de la materialidad y se instala un desajuste entre lo que es pura materialidad, representación de lo material, y un espacio marginal, un territorio límite entre la materia y el cuerpo, frontera entre lo visible y lo invisible. Pero a diferencia del relato místico no se propone recomponer de manera simbólica la unidad rota entre cuerpo y alma de la mística cristiana: la mujer muestra sus trazos más internos: venas, huesos pero en un rito celebratorio de esa propia corporeidad, eso sí, iluminada, traspasada de aire y música. La escena legible que se repite y que concluye con la reinstalación de la realidad precaria de la mujer vuelta a la cocina, resitúa el cuerpo de la mujer más allá de toda mirada objetivadora, es un cuerpo traspasado de luz, no ya metáfora de marcas escriturarias de una cultura, sino metonimia de las transparencias del universo, de sus nervaduras bullentes y bulliciosas.

### A MODO DE SÍNTESIS

En los poemas citados de Carnelli y Mones Ruiz, la posibilidad de escribir(se) el cuerpo está dada por un movimiento de trasposición, en el que aquel parece dejar de tener una conciencia material y simbólica y alcanza la categoría de una imagen objetivable pero no propia. Es decir, aparece en escena ese otro cuerpo-imagen como otro cuerpo, indefinido, extraño y ajeno como el vestido que lo cubre. Escribirse el cuerpo es escribir entonces su desposesión, su extrañeza respecto del yo, es escribir su auto desconocimiento.

En el texto de Thénon esta imagen se articula con la presencia de algo en la materialidad de este que se registra en el orden simbólico, el del lenguaje, pero también en ese escenario y más allá de él, queda sin registrar, algo que se resiste a la representación: una falta, un vacío que no puede colmarse. Las autoras estudiadas ponen de manifiesto que el cuerpo de (la) mujer habla de su desnudez, su invisibilidad, su descoporeización y su fragmentariedad.

Lo singular del texto de Posse es que el escribirse el cuerpo es marcar una trayectoria que nos permite avanzar hacia lugares de sentido hasta ahora no recorridos.

María Rosa Lojo, en cambio, revela la posibilidad de escribirse el cuerpo a partir de una zona marcada por lo irrepresentable de aquel. Lejos de pensar que ello supone inscribirlos en una dimensión de silencio, escribirse el cuerpo de mujer es hacerlo hablar sin someterse a los imperativos del discurso cultural y, en tal sentido, es colocarlo en una posición rebelde ante

el carácter de signo que determinaciones genéricas le han atribuido. Son cuerpos liberados de los símbolos que construyen nuevas identidades.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (2011). *Poesía argentina contemporánea: parte decimoctava*. Buenos Aires: Fundación Argentina para la poesía.
- Alonso, L. (2004). *Poesía argentina contemporánea: parte decimocuarta* (2ª ed.) Buenos Aires: Fundación Argentina para la poesía.
- Cófreces, J., G. Franco y E. Mielo. (2009). *Primeras poetas argentinas*. Buenos Aires: Ediciones en Danza.
- Gaimberti, U. (2000). *Il corpo*. Milán: Feltrinelli.
- Gruss, I. (2006). *Poetas Argentinas (1940-1960)*. Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- Juranville, A. (1994). *La mujer y la melancolía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Lagmanovich, D. (1997). La poesía argentina en los finales del siglo XX. En *Poesía argentina, cinco ensayos*. Tucumán: Ediciones del Rectorado.
- Maule, J. C. y A. Capdevielle (h). *Antología de la poesía femenina argentina*. Buenos Aires: Ferrari Editora.
- Ostrov, A. (2008). *El género al bias*. Buenos Aires: Alción Editora.
- Piña, C. (1997). Las mujeres y la escritura. En *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)*. Buenos Aires: Biblos.
- Posse, F. (2012). *Tatuajes ciegos*. Buenos Aires: Vinciguerra.
- Thénon, S. (1987). *Ova completa*. Buenos Aires: Sudamericana.