

De cuerpos y signos

Lecturas críticas sobre la poesía contemporánea de la región cultural andina

Roberto Cruz Arzabal
(Coordinador)



Biblioteca **Digital**
de Humanidades



Universidad Veracruzana
Dirección Editorial

De cuerpos y signos

Lecturas críticas sobre la poesía contemporánea de la región cultural andina

Roberto Cruz Arzabal
(Coordinador)



Biblioteca **Digital**
de Humanidades



Universidad Veracruzana
Dirección Editorial

Universidad Veracruzana

Dr. Martín Aguilar Sánchez
Rector

Dr. Juan Ortiz Escamilla
Secretario Académico

Mtra. Lizbeth Margarita Viveros Cancino
Secretaria de Administración y Finanzas

Dra. Jaqueline del Carmen Jongitud Zamora
Secretaria de Desarrollo Institucional

Lic. Agustín del Moral Tejeda
Director Editorial

Dra. Yolanda Francisca González Molohua
Directora General del Área Académica de Humanidades

De cuerpos y signos. Lecturas críticas sobre la poesía contemporánea de la región cultural andina

Roberto Cruz Arzabal
(Coordinador)

ISBN: 978-607-2621-07-7

Primera edición, 2024

Coordinación editorial: César González

Corrección de estilo: Marlén Gutiérrez

Diseño de portada e interiores: Héctor OPOCHMA

D. R. © Universidad Veracruzana

Dirección Editorial

Nogueira núm. 7, Centro, CP 91000

Xalapa, Veracruz, México

Tels. 228 818 59 80; 228 818 13 88

direccioneditorial@uv.mx

<https://www.uv.mx/editorial>

Índice

Prólogo	6
Cuerpos, signos y formas poéticas en la región cultural andina Roberto Cruz Arzabal	8
<i>Historia de la leche</i>, una poética de cuerpos en catástrofe Alejandro García Martínez	15
Sacarse el cuerpo y sentir el corazón de las cosas: dos rutas para una mística salvaje en la poética de Jaime Saenz Édgar Rodríguez Galindo	29
La poética de las hartas y el cuerpo extraño-colectivo en Victoria Guerrero Peirano Sara Uribe	40
El signo ambiguo de la palabra: aproximaciones a Jorge Eduardo Eielson y Blanca Varela desde el realismo semiótico Shanik Sánchez	60
Los reflejos infinitos del signo (un comentario sobre un poema de Blanca Varela) Alejandro Solano Villanueva	74
Territorio en movimiento: <i>Trenes</i>, de Roxana Crisólogo Cristina Rascón Castro	88
<i>Ludy D</i> y la representación de la violencia durante los años de la guerra interna en Perú Eva Castañeda Barrera	106

Prólogo

Este libro reúne un conjunto de estudios sobre poesía publicada en Ecuador, Bolivia y Perú durante el siglo XXI. Estos tres países forman parte de la región cultural andina y poseen estrechos lazos históricos y literarios, de modo que estudiarlos en relación resulta no solo consecuente con su historia, sino también provechoso para el conocimiento de sus literaturas. Los capítulos analizan distintas obras de autores también diversos. Esta variedad, sin embargo, no impide identificar una guía común: leer los poemas como sucesos literarios en los que la historia toma parte. No como documentos históricos, tampoco como obras plenamente autónomas, sino como espacios de disputa por lo simbólico.

La relación entre historia y poesía tiene una trayectoria que se remonta a muchas décadas en Latinoamérica. Algunas de las obras señeras sobre el estudio de la poesía, de hecho, han sido escritas a fin de aclarar esta relación. *El arco y la lira* (1956) de Octavio Paz (1914-1998), *A través de la trama* (1988) de Saúl Yurkievich (1931-2005) o *La máscara, la transparencia* (1985) de Guillermo Sucre (1933-2021) son apenas algunos ejemplos notables. Más recientemente, informadas por el diálogo fructífero con la teoría literaria de la segunda mitad del siglo XX, obras como *El cuerpo y la voz* (2013) de Francine Masiello, *Soberanías en suspenso* (2013) de Sergio Villalobos-Ruminott, *La escritura errante* (2016) de Julio Prieto, o *El pensamiento del poema* (2020) de Mario Montalbetti han reflexionado sobre la historia latinoamericana tomando el poema como espacio privilegiado para ello, o bien han podido leer en los poemas algo más que una manifestación lingüística.

Los trabajos reunidos en este libro participan de este esfuerzo para leer los poemas como una manifestación de las contradicciones de las sociedades en las que se escriben. No se trata de identificar en ellos rasgos nacionales, tampoco exclusivamente individuales, sino de leer en sus temas y –especialmente– en sus formas, las varias dimensiones de lo humano. Aunque los capítulos fueron escritos en el marco de la academia literaria, no resultan pesadas disquisiciones metodológicas o teóricas –porque no es el lugar para ello, pues prima el conocimiento de los poemas antes que otras ambiciones–, sin que eso implique que el trabajo carezca del rigor de la crítica académica. Los procedimientos de lectura se trenzan con los hallazgos, los problemas y el conocimiento.

Los capítulos en particular y el libro en general son una contribución al conocimiento de la poesía de estos países y de las tradiciones líricas de nuestro continente. Además, son una muestra de los trabajos que se realizan en el campo de los estudios sobre la literatura de los países citados desde el campo académico mexicano; trabajos elaborados con rigor y que ofrecen lecturas renovadas, que se reconocen en el diálogo con las obras y la crítica previa. Aunque esperamos que el libro sea conocido allende las fronteras de México, confiamos en que, al ser leído por el público mexicano, servirá como

invitación al conocimiento y lectura de las y los poetas que aquí se estudian. No es exagerado decir que la obra de Jaime Saenz (1921-1986), Jorge Eduardo Eielson (1924-2006), Blanca Varela (1926-2009), Roxana Crisólogo (1966), Victoria Guerrero Peirano (1971), y Mónica Ojeda (1988) –la más joven de entre los poetas estudiados– forma parte de la más importante poesía de nuestra lengua. Los trabajos que se ofrecen en este libro son una muestra breve de las posibilidades críticas que ella permite y provoca.

Cuerpos, signos y formas poéticas en la región cultural andina

Roberto Cruz Arzabal
Universidad Veracruzana
robertcruz@uv.mx

Un poema es un objeto hecho con palabras que se entiende con el cuerpo entero; un poema reverbera cuando es leído en voz alta, su voz se encuentra con la nuestra y nos hace partícipes de su dicción. Produce movimientos en el ánimo que transitan entre el cuerpo del poema y el cuerpo de quien lee. Un poema es, también, un objeto que comunica, pero no en el sentido usual en el que la información se transmite de un hablante al oyente, sino como producción de un lugar común en el que compartimos tiempo y espacio; el poema produce una forma de habitar el mundo. El poema, escribió Jacques Derrida, "puede hacerse un ovillo pero es para volver otra vez sus signos agudos hacia afuera. Puede por cierto reflejar la lengua o decir la poesía pero no se refiere nunca a sí mismo, no se aparta de sí mismo como esos ingenios portadores de muerte. Su acontecimiento siempre interrumpe o desvía el saber absoluto, el ser próximo a uno mismo en la autotelia".¹

Desde una posición distinta, pero no opuesta, Francine Masiello escribe que

la literatura trabaja la coyuntura entre la vida y la muerte: en los bordes de la crisis, el cuerpo se convierte en la superficie que muestra las marcas de este 'evento'. Mejor dicho, a través de los cuerpos, por medio de lo sensorial humano, la literatura descubre nuevamente la materialidad de la experiencia. Esta es producto de las palabras, pero la sentimos en la piel.²

La lectura de la poesía como el reconocimiento de la materialidad de la experiencia inevitablemente conduce a la afirmación de su historicidad. La poesía se inscribe en la historia no como documento, sino para dar cuenta de las fuerzas que la mueven subrepticamente. Distinta de la crítica que juzga y sopesa el valor de las obras poéticas en los medios literarios locales y regionales, la crítica académica debe leer la obra no con la mirada de un taxonomista que estudie un ente fijado en la tabla de disección, sino con la visión de quien

1. Jacques Derrida, "Che cos'è la poesia?", *Nubes y claros*, 2016, núm. 6, s.p. Originalmente publicado en *Poesía*, I, 11, noviembre de 1988, y más tarde en *Po&sie*, otoño de 1989.

2. Francine Masiello, *El cuerpo de la voz: poesía, ética y cultura*, Rosario, Beatriz Viterbo-Universidad Nacional de Rosario, 2013, p. 264.

dialoga con un elemento vivo, humano y por ello desplegado desde la historia y hacia ella. Este estudio académico, sin embargo, aunque debe evitar la estrechez de miras, está compelido a servirse de herramientas que le permitan enfocar o enmarcar su propia labor, no la obra.

Los enfoques temáticos son frecuentes, al igual que los que parten de la identidad de quienes escriben, los vínculos que tienen entre ellos, etc. Cada uno de esos marcos son, si se les toma por tales y no por verdades autoevidentes, posibilidades que la crítica utiliza. Uno de los marcos más frecuentes es la tradición nacional que engloba autores bajo una imaginaria línea sucesoria entre movimientos y participantes. La nación –objeto que a finales del siglo xx comenzó a desdibujarse como lo conocíamos– cobija pero también recluye. Cuando el análisis se centra en la constitución de una tradición nacional, tiende a negar las diferencias y las fisuras, busca lo sólido que le otorgue un centro, pero no los extremos en los que se desdibuja.

Tanto la escritura literaria como su estudio acompañaron los procesos sociales e intelectuales que dieron forma a las naciones americanas, basta pensar, por ejemplo, en cuán relevantes resultaron para dichos procesos obras como "La agricultura de la zona tórrida" (1826) de Andrés Bello (1781-1865), "La profecía de Guatimoc" (1839) de Ignacio Rodríguez Galván (1816-1842) o la *Historia crítica de la poesía en México* (1892) de Francisco Pimentel (1832-1893); cuando los intentos de éstas por definirse a partir o en contra del legado hispánico, europeo o mundial, la poesía apareció como una práctica de conocimiento y verdad, aunque también de encubrimiento y simulación. La poesía y su estudio durante el siglo xix, cuando nuestros países batallaban literalmente para construir una nación que se ajustara a sus utopías y deseos, vivió aparejada a la búsqueda de una identidad nacional que terminó en la construcción de tradiciones renovadas para su figuración.

Durante las primeras décadas del siglo xx, el estudio y la escritura de la poesía vivieron un alejamiento entre sí, en parte porque mientras buena parte de la poesía buscaba rutas para hacerse un sitio en la modernidad literaria e intelectual –a veces con la fortuna suficiente para imaginar una modernidad otra y nuestra–, el estudio académico quiso seguir dando vueltas a las tradiciones previamente fundadas para encontrar en ellas el origen de lo nacional. Se buscaba entonces identificar la columna vertebral de cada tradición nacional, con sus emblemas y alegorías, al tiempo que se avizoraba el horizonte de una gran tradición en lengua española.

Parafraseando las ideas de Antonio Cornejo Polar sobre la literatura latinoamericana,³ la poesía latinoamericana comenzó a existir en el momento en el que la base social que le otorgó existencia comenzó a considerarse a sí misma latinoamericana y no más súbdita de la Corona española. La poesía que se nombra latinoamericana participa de la historia doblemente, como

3. Antonio Cornejo Polar, "La literatura latinoamericana y sus literaturas regionales y nacionales como totalidades contradictorias", en *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*, Ana Pizarro (ed.), México, El Colegio de México, 1987, pp.123-137; Antonio Cornejo Polar, "Los sistemas literarios como categorías históricas, elementos para una discusión latinoamericana", *Revista de crítica literaria latinoamericana* 15, 1989, núm. 29, pp. 19-25.

inscripción en el tiempo y como territorio enmarcado por la identidad regional. Los poemas escritos en el continente americano son, al tiempo, parte de la larga e informe experiencia universal de lo humano que se verifica en la poesía; y objetos que se inscriben, por causa y consecuencia de su singularidad, en un momento y un territorio puntuales. Hay en ello una contradicción, pero no un anulamiento por su causa. La crítica literaria y el estudio detenido de los poemas proviene de esa contradicción, se podría decir que la habita y que en ella finca los dominios inciertos de su labor.

El estudio de la literatura latinoamericana tuvo algunas transformaciones claves en el último tercio del siglo xx, que se afirmaron en las dos primeras décadas del xxi. Además de las disputas en torno a la especificidad o no del signo poético –lo que los formalistas llamaron su *literaturidad*–, o los debates sobre la adecuación de los estudios inmanentistas o trascendentales para el estudio de un fenómeno tan singular como el poema, una de las más importantes fue la de considerar el complejo marco territorial de Hispanoamérica no ya como un conjunto de naciones hermanadas en la historia común –la incómoda herencia de la lengua y la tradición hispánica en el continente americana–, sino como la interacción no siempre amistosa entre formaciones culturales que superaban lo nacional, aunque participaban de él. Como lúcidamente señalara Cornejo Polar en una muy citada intervención: “comprender una literatura (y comprender una literatura es también constituirla) no depende en absoluto de su homogeneidad ni de la homogeneidad de su base real... en el caso de la literatura latinoamericana, la crítica debe habituarse a trabajar sobre objetos cuya materia misma, por así decirlo, es la contradicción”.⁴

La historia de los países que forman la denominada región cultural andina es una que tiene en el subsuelo la presencia de los pueblos indígenas que habitaron la zona alrededor de los Andes, principalmente los pueblos quechua y aymara, pero no solamente. Esta diversidad de naciones, integradas durante la dominación colonial, creció con la presencia de otras poblaciones, como los esclavos de la diáspora africana traficados durante décadas hacia las costas pacíficas de la región, o la inmigración de poblaciones asiáticas hacia los litorales y luego al interior de los países; todas son la base de sociedades heterogéneas que a lo largo de su historia han mantenido vínculos entre sí, al tiempo que han vivido fracturas y confrontaciones fundamentales.

No se trata, sin embargo, como ya he escrito arriba, de buscar en el poema la evidencia de las transformaciones sociales, como si la historia fuera el punzón con el que se escribe y el poema la plancha que lo recibe. Más bien, la lectura debe practicarse desde el conocimiento del poema como un objeto social, fruto sí de la creatividad y los esfuerzos del poeta, al tiempo que síntoma de los tránsitos históricos acogidos por la lengua, objeto social por excelencia. La historia social y sus contradicciones han de aparecer en la especificidad de los poemas como artefactos verbales, no a pesar de ella.

La decisión de publicar un libro con estudios sobre la obra de poetas de Perú y Bolivia, y no de otros países vecinos hispanoamericanos, es consecuencia de sendas decisiones, metodológica y epistemológica. Epistemológica-

4. Antonio Cornejo Polar, *op. cit.*, 1987, p. 129.

ca porque el estudio de las literaturas a partir de regiones culturales permite comprenderlas no como relatos sucesivos de la formación de los estados, sino como entramados irregulares entre lenguas y tradiciones. Metodológica porque las lecturas que se realicen de las obras en cuestión estarán influidas por cuestionamientos igual de pertinentes que los estéticos, pero no necesariamente puestos por delante.

Proponer un estudio de la obra de poetas de una sola nación corría el riesgo de limitar el estudio de la misma manera que se limita la historia de una nación a sus fronteras políticas y burocráticas. Un estudio de este tipo presentaría como natural la trayectoria histórica de un Estado que aglutina varias naciones en una –salvo, por supuesto, el caso de Bolivia, cuya existencia plurinacional data de 2009–. Publicar, en cambio, una reunión de trabajos sobre poesía hispanoamericana corría el riesgo de extender tanto la mirada que se perdieran de vista los rasgos comunes de las varias poéticas. Es cierto que las particularidades de la tradición latinoamericana en lengua española han sido motivo de historias y análisis notables, pero éste no era, finalmente, el fin que pretendía este libro.

La posibilidad de reunir a un grupo de jóvenes participantes de los estudios literarios en México para escribir sobre poetas de la región cultural andina permitió que, aunque los artículos reunidos tengan cada uno su propia deriva metodológica y crítica, el conjunto ofrezca una mirada más amplia de las tradiciones poéticas. No es nuestra intención ofrecer cuadros supranacionales en cada uno de los artículos que forman este volumen. Antes bien, se podrá ver que la mayoría de estos se encarga de estudiar la obra de un o una poeta, acaso dos. Con todo, confiamos en que al leer este libro sea posible identificar las dos modulaciones que hablan en cada una de las intervenciones: una manifiesta que analiza y comenta cada obra particular, con la profundidad propia de la lectura atenta, y una silenciosa que teje relaciones entre los artículos para propiciar una lectura de conjunto.

Los siete capítulos que integran el libro están organizados en torno de dos ideas que dan título al conjunto. Cuerpo y signo son no solamente problemas que permiten atisbar algún tipo de relación entre ellos, sino que son también problemas que de una manera u otra aparecen a lo largo de la historia poética de América Latina, en general, y de la tradición letrada andina, en particular. Desde la formación colonial es posible identificar la tensión entre los cuerpos y los signos, como en el desencuentro funesto entre Atahualpa y la Biblia de Pizarro; lo mismo a lo largo del siglo XIX en el que los letrados criollos debatieron la posición que los cuerpos y las lenguas indígenas ocuparían en las repúblicas recientemente independizadas del reino español. Esta ríspida relación se renovará radicalmente a partir del siglo XX, cuando se tornará la base sobre la que la poesía construirá sus experimentos y esfuerzos. Basta pensar, por ejemplo, en la obra de César Vallejo o Hilda Mundy. Sería difícil decidir si uno u otra se decantan por la experiencia mundana del cuerpo llevada al lenguaje como desgarramiento, o si lo hacen por el extrañamiento del lenguaje como correlato de la vida americana en el proceso de inscripción a la modernidad. Cuerpo y signo son, en este libro, polos de un péndulo que marcan, más que los puntos de inicio o llegada, los vaivenes de las lecturas.

Este libro no pretende ser solamente una reunión de estudios sobre poetas diversos, sino que aparece en él algo más completo, que quisiéramos también complementario. De los siete capítulos que se incluyen, al menos cuatro fueron escritos por estudiosas que también participan en el campo literario mexicano como poetas; queda claro tras leer sus contribuciones que leen a poetas contemporáneas con la minuciosidad de quien atiende la obra ajena para identificar en ella una doble singularidad: de la obra y de la lectura. No es por esto que estos artículos sean especialmente destacables del resto, sino que ofrecen una mirada que puede desviarse también hacia los procedimientos de lectura de quien escribe poesía. Al mismo tiempo, quienes contribuyen en el volumen con trabajos como participantes exclusivos –no por esencia, sino por estrategia– del campo de los estudios literarios muestran la posibilidad de que estos sean un conjunto de obras y prácticas en las que sea posible identificar el ímpetu por desatar el impulso de lo vivo en el poema.

Abre el libro el capítulo de Alejandro García dedicado a la poesía de la ecuatoriana Mónica Ojeda, especialmente su libro *Historia de la leche* (2020). Más conocida como narradora, Ojeda es una de las voces principales de la literatura latinoamericana contemporánea; con una poética atenta a las configuraciones de lo terrorífico que tiene el mundo cotidiano. En su contribución, Alejandro García se detiene en la manera en que el cuerpo es presentado en el poemario mediante la construcción de enunciaciones singulares, para lograr lo que denomina “una poética de la catástrofe”. La relación entre violencia y memoria es fundamental en el relato que se cuenta subrepticamente en los poemas, por ello García se detiene en esa relación para entender cómo sucede en los poemas como simbolización y como enunciación.

Sigue Édgar Rodríguez, quien escribe una reflexión detenida sobre las obras más relevantes que forman parte de la poesía del brillante poeta boliviano Jaime Saenz. Con especial atención a *Recorrer esta distancia* (1973) y *La noche* (1984), pero en relación con la prosa del autor, Rodríguez cuestiona la posición que ocupan el cuerpo y las cosas en la poesía de Saenz. Con ello, traza la ruta para identificar lo que llama una “mística de rutas simultáneas”, que se distingue de otros recuentos de la experiencia ascética porque nace de un impulso salvaje.

Sara Uribe escribe sobre la poesía de la peruana Victoria Guerrero Peirano a partir de un elemento afectivo, el hartazgo, y otro ideológico, las representaciones del cuerpo en la poesía de la autora. Para ello, Uribe lee tres libros de Guerrero Peirano: *Ya nadie incendia el mundo* (2005), *Cuadernos de quimioterapia (contra la poesía)* (2012) y *En un mundo de abdicaciones* (2016). En su artículo estudia tres manifestaciones del cuerpo textualizado en los poemas, de la mano de Amelia Gamoneda y Francine Masiello: el cuerpo en relación con la poesía, con el país y, tras el vaciamiento de ambos, un cuerpo colectivo.

Sobre la ambigüedad del signo en la poesía contemporánea, en especial sobre la obra de Blanca Varela y Jorge Eduardo Eielson, escribe Shanik Sánchez. Ella identifica la obra de ambos autores como parte del proceso de desmantelamiento del signo lingüístico en la poesía, pero además relacionado con la transformación del imaginario en torno al cuerpo y sus límites.

También sobre Blanca Varela escribe Alejandro Solano, quien se detiene en un poema en particular, el segundo de la colección *Concierto animal* (1999). En él identifica una dimensión metapoética que relaciona con una reflexión sobre las potencias creadoras del lenguaje poético. Como escribe el autor, lee la poesía de Varela como "una profesión de fe".

Cierran el volumen dos capítulos sobre la poeta peruana Roxana Crisólogo. El primero, dedicado al libro *Trenes* (2010), es de Cristina Rascón, quien analiza la obra desde la intersección entre la forma de la heterogeneidad social andina según el concepto de "sujeto migrante" de Antonio Cornejo Polar y los desplazamientos territoriales de la escritura y la memoria, en conjunción con la configuración de un yo que despliega los movimientos correlativos de la identidad.

El segundo y final, a cargo de Eva Castañeda, es un detenido y cuidadoso estudio del libro de poemas *Ludy D* (2006) de la poeta peruana afincada en Finlandia. A partir del recuento de la violencia que asoló al Perú al final del siglo XIX, Eva Castañeda lee el poemario como una intervención poética sobre la historia y la memoria de la violencia. Al estudiar los mecanismos de representación de la violencia en el poema, la autora identifica también las posibilidades dialógicas que el poema instaura. Con ello, es posible ver los poemas de Crisólogo no sólo como artefactos estéticos, sino también como dispositivos sociales.

Del signo al cuerpo y del cuerpo al signo, los estudios que se presentan a continuación pueden leerse de manera independiente como asedios particulares a problemas literarios en obras poéticas, o bien, leerse en el orden propuesto como la trayectoria de una búsqueda colectiva sobre algunas características comunes –pero no por ello semejantes– a la poesía escrita en las últimas décadas en el mundo social andino, con sus contradicciones fundamentales, su heterogeneidad.

Bibliografía

CORNEJO POLAR, Antonio, "La literatura latinoamericana y sus literaturas regionales y nacionales como totalidades contradictorias", en *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*, Ana Pizarro (ed.), México, El Colegio de México, 1987, pp. 123-37.

_____, "Los sistemas literarios como categorías históricas, elementos para una discusión latinoamericana", *Revista de crítica literaria latinoamericana* 15, 1989, núm. 29, pp. 19-25.

DERRIDA, Jacques, "Che cos'è la poesia?" *Nubes y claros*, núm. 6, (s.f.). Consultado en http://www.ub.edu/las_nubes/archivo/seis/nubesyclaros/derrida.htm

MASIELLO, Francine, *El cuerpo de la voz: poesía, ética y cultura*, Rosario, Beatriz Viterbo-Universidad Nacional de Rosario, 2013.

Historia de la leche, una poética de cuerpos en catástrofe

Alejandro García Martínez
Universidad Veracruzana
ag0062@gmail.com

El cuerpo para nosotros es siempre sacrificado.¹

En el descubrimiento está la esencia de lo terrible; se abren los ojos y se observa el mundo por primera vez desde otra perspectiva, desde un hallazgo insospechado y al mismo tiempo un continente de miedo. Se teme a ese reconocimiento de la acción que aniquila el espíritu: la catástrofe que es Yocasta al darse cuenta de quién es Edipo, Hamlet al ver la representación de los cómicos, Estragón y Vladimir al aceptar que Godot no llegará nunca. La catástrofe está ligada al ser humano y éste a la literatura que empezó como canto, como poesía. Tantas espirales en el tiempo para llegar ahí otra vez, donde sucede la tragedia, las catástrofes y se reinventan los mitos, así como lo hace Mónica Ojeda al regresar a la historia bíblica de Caín y Abel, que sirve como un camino que hay que volver a transitar para llegar al mismo sitio, pero más de tres mil años después. La historia es la misma, pero siempre cuenta con sus transformaciones literarias para hablar de lo que pasa siempre a las personas de ahora.

La literatura de la catástrofe ha acompañado a la civilización desde que los aqueos invadieron Troya, desde que Caín asesinó a Abel. Este tipo de textos, en palabras de Francine Masiello, se ligan a catástrofes producidas por el ser humano, aquellas que exceden "los límites de la ética y la razón";² son textos que responden a un tipo muy específico de barbaridad, la que "está en el gesto de nombrar los cuerpos destruidos, en insistir en la vuelta de lo desaparecido a través del texto escrito. Lo bárbaro está en resucitar un cadáver y compaginar este horror con la belleza estética posible".³ Como se puede observar, por un lado está la imagen impactante que responde a la catástrofe, y por otro lado, pero como parte integral de la misma imagen, está la belleza estética posible. Quizá no es sólo belleza, ya que lo narrado podría salir del territorio de lo bello, pero sí se puede integrar a otras categorías de lo estético: lo grotesco, lo sublime o lo siniestro, ya que estas tres posibilidades ofrecen, dependiendo del estilo, terror, miedo, compasión, abismamiento, horror.

1. Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Patricio Bulnes (trad.), Madrid, Arena, 2016, p. 9.

2. Francine Masiello, *El cuerpo de la voz: poesía, ética y cultura*, Rosario, Beatriz Viterbo-Universidad Nacional de Rosario, 2013, p. 258.

3. *Idem*.

Esta estética, que busca confrontar y dar testimonio de la ruina histórica que atraviesa la humanidad, ha generado diversas voces poéticas y críticas en lo que va del siglo XXI. Un ejemplo poderoso es *Historia de la leche*, que se publicó en el año 2020, por la editorial Candaya, como el segundo libro de poemas de la escritora ecuatoriana Mónica Ojeda (Guayaquil, 1988), un libro que responde a la estética de la catástrofe que se crea desde la dualidad horror y belleza: horror desde las imágenes, belleza desde la construcción textual, para ser sintético. Uno de los aspectos que se manifiesta en este poemario es el cuerpo, pero no aquel cuerpo armónico e ideal, sino “el cuerpo enfermo, el cuerpo dañado, el cuerpo materia”:⁴ la idea de cuerpo, el concepto, la forma de cuerpos en el límite de lo humano, cuerpos que escapan a la razón, cuerpos que –para seguir con Masiello– trazan “la línea tenue entre dolor y placer”.⁵

En las siguientes páginas expondré mis reflexiones sobre poesía y cuerpo, sobre la catástrofe en la poesía y en los cuerpos; sobre el hacer particular que le da la escritora ecuatoriana a los signos y símbolos de dimensión corporal en su amplitud de expresiones. Más allá de la forma, que también importa en este caso, intento tratar los poemas en su sentido de expresión pasional que responde al instante, al presente de su ejecución en resonancia con el presente del mundo.

¿Dónde inicia el cuerpo? El cuerpo se piensa a sí mismo, se conecta con un flujo temporal y espacial. Posibilidad: el inicio está en el instante de nacer, cuando el ser deja de estar conectado a otro, el momento de su independencia, el corte umbilical. Otra posibilidad, la consciencia del estar, de existir a partir de una sensación: sentir el mundo a través del hambre que duele, la necesidad urgente de alimentos, la exigencia que el propio cuerpo manifiesta para seguir con vida, su consciencia, ahí inicia el cuerpo. Una posibilidad más para pensar el cuerpo: que este no inicie, que no ocupe un sitio en el espacio ni en el tiempo, que el cuerpo sea una idea, abstracción para pensar lo que no es cosa, lo que no es persona.⁶ Una pregunta que debería anteceder estas reflexiones se abre, ¿qué es entonces el cuerpo? Y para el caso que ocupan estas páginas, ¿qué es el cuerpo y cómo se trata en un poema, específicamente en los que incluye Mónica Ojeda en su libro *Historia de la leche*?

Antes de responder, regreso a las posibilidades que tienen varios aspectos en común: las dos primeras son experiencias que quedan registradas en el cuerpo, pero no en la memoria: sin embargo –y aquí quisiera dejar un fuerte énfasis– son acciones violentas. El cuerpo inicia en la violencia indecible que se ha vuelto olvido.

Ahí, en el misterio, en la catástrofe –catástrofe porque existe un reconocimiento de lo perdido, nostalgia y dolor por lo que ya no es y nunca más podrá volver a ser–, y en la tragedia –por esa combinación de terror y compasión al tener consciencia del origen violento del cuerpo–, también es posible que inicie la poesía, porque no existe lenguaje directo para hablar de lo desconocido

4. *Ibid.*, p. 262.

5. *Ibid.*, p. 263.

6. Roberto Esposito, *Personas, cosas, cuerpos*, Albert Jiménez (trad.), Madrid, Editorial Trotta, 2017, p. 27.

que existe siempre y que acompaña a la psique en su experiencia por el mundo. Al respecto, Masiello habla de cuerpos "ilegibles", ya que están permeados y contruidos desde la enfermedad, la mutilación, el hambre y el sufrimiento.⁷ Estas características, una especie de sobrescritura en el cuerpo primigenio, hace que la lectura sea, si no imposible, de una dificultad mayor. En la dificultad de leer el cuerpo, dado su origen violento, puede surgir entonces la poesía, un otro lenguaje para decir lo que está vedado a la oralidad y la escritura cotidiana. La poesía de la catástrofe, así, es un evento extraordinario.

La tercera posibilidad, la abstracta, proviene de las anteriores, complejiza y problematiza la idea de cuerpo al no poder traducirlo en algo que ocupe lugar en la realidad. De igual modo la violencia se hace presente, esta vez por exclusión: el cuerpo no podría existir aquí y ahora, porque no tendría referencias de tiempo y espacio, sólo causas y efectos. El aspecto en común, por tanto, es así mismo la posibilidad poética: ya sea desde la desgarradura de la materia, de la memoria o de la idea. Desgarrar un concepto, desgarrar un recuerdo, desgarrar la piel de un cuerpo (enfermo, mutilado, hambriento, con defectos, un cuerpo sufriente) y mirar hacia su interior. A partir de estas tres posibilidades poéticas propongo una lectura detallada del poemario de Ojeda.

El segundo libro de poemas de la autora ecuatoriana parte del horror, de los fluidos, de las tensiones entre instinto, razón y pasión; de los cuerpos en la memoria de la tragedia que fueron; de la desgarradura entre cuerpo y espíritu; del enfrentamiento constante y enfático contra la muerte; tensión del mito desde donde se fundaron, pues los poemas son reescritura de la historia de sangre entre Caín y Abel, y la compleja realidad que quieren representar. Los poemas hablan de la historia bíblica y al mismo tiempo hablan de este tiempo convulso que es el siglo XXI, donde existe una evidente crisis de valores, de fe, de ideales; un tiempo donde el cuerpo es objeto y deviene ya no en persona, sino en consumidor: un cuerpo inmerso en el capitalismo en el que se vive actualmente.⁸

Su publicación en agosto de 2020 provocó fascinación, agrado, agudas y elogiosas críticas, pero también repulsión, como es habitual en la obra de Ojeda: pero la repulsión como efecto de experiencia estética, no como reacción primaria ante una imagen nauseabunda. El trabajo de la ecuatoriana suele instalarse de manera compleja en el campo de lo abyecto y lo grotesco traumático,⁹ pero sólo para abrir espacios de reflexión sobre la violencia infligida al cuerpo femenino, el pensamiento tabú o la escritura como reescritura para propiciar una experiencia estética que muchas veces desemboca en tensiones entre el silencio (omisiones, pausas) y la imagen explícita que parece estar para gritar el lamento humano de inconformidad, de impotencia y de dolor; porque, como asegura Masiello en *Cuerpo y catástrofe*, "la tensión entre lo visible e invisible, lo dicho y lo innombrable es el eje motor de esta literatura

7. Francine Masiello, *op. cit.*, p. 263.

8. Sobre la relación entre cuerpo y el sistema capitalista, utilizaré los poemas del libro que aparecen en el penúltimo apartado, "Epitafios alucinados".

9. Frances S. Connelly, *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales: La imagen en juego*, trad. Amaya Bozal, Madrid, Antonio Machado Libros, 2018, p. 231.

que toma en cuenta el horror. Busca la manera de hacernos sensibles a través de la extraña combinación de placer estético y escenas atroces".¹⁰

Así, se abren términos como lo indecible y lo secreto. En todos estos términos, que están aquí tematizados, la idea de cuerpo es evidente al mostrarse como sujeto, como cosa presente y al mismo tiempo como algo elusivo, como idea inasible, ya que la autora –Mónica Ojeda, en *Historia de la leche*– logra ocultar el concepto dentro de las formas y las estructuras del poemario: el cuerpo como algo de una dimensión colosal, al grado que no se puede apreciar al tenerlo cerca. Es necesario alejar la mirada, tomar distancia, como en la crítica literaria.

Regreso ahora a preguntas esenciales: ¿qué es el cuerpo?, ¿desde dónde se piensa? De acuerdo con el filósofo italiano Roberto Esposito, la idea de cuerpo no puede ser pensada sin antes reflexionar sobre el concepto de persona y de cosa; el cuerpo va más allá y no puede ser sinónimo de cosa o persona, ya que el cuerpo siempre es "algo más": "Dado que el cuerpo no coincide con la máscara de la persona, pero aun así no puede ser reducido a la apropiabilidad de la cosa, entra en el tercer *genus* formado por la *res sacrae*".¹¹

Lo que se aprecia en esta cita del libro *Personas, cosas, cuerpos* es que la idea de cuerpo se completa al pensarla desde lo sagrado, que lo aleja definitivamente de las cosas y lo diferencia de la persona. Ese "algo más" adquiere un tratamiento de lo inefable, algo que sabemos o presentimos que está ahí, pero que es de difícil explicación, de compleja apropiación y al mismo tiempo golpea con la potencia de su evidencia. Sabemos qué no es el cuerpo, sabemos cuándo estamos en presencia de un cuerpo, pero definirlo resulta una tarea compleja. El cuerpo, entendido de este modo, tiene aspecto finito, pero al pensarlo en su dimensión espiritual más allá de la materia, abierto a lo simbólico, entra en el campo de lo infinito. Este camino ya conduce a pensar el cuerpo como un ente poético, lo cual resulta más convincente, ya que así puede manifestar toda la fuerza que de por sí ya tiene.

Al respecto, y para preparar el terreno a la poesía de Mónica Ojeda, que se observará de manera detenida, dos citas de Michael Butor, una de Alberto Blanco y una tercera de Jean-Luc Nancy. Butor, en *La utilidad poética* dice: "Todo lo que contiene lenguaje puede ser considerado literatura"¹² y después: "Nuestro lenguaje organiza nuestra imaginación de la realidad".¹³ Blanco, en *La poesía y el presente*, suma lo siguiente: "un poema es un cuerpo lingüístico de sonidos y de imágenes, de significados muy bien definidos y de metáforas en constante crecimiento".¹⁴ Nancy, en su libro *Corpus*, indica: "Que se escriba, no del cuerpo, sino el cuerpo mismo. No la corporeidad, sino el cuerpo. No los signos, las imágenes, las cifras del cuerpo, sino solamente el cuerpo".¹⁵

10. Francine Masiello, *op. cit.*, p. 258.

11. Roberto Esposito, *op. cit.*, p. 87.

12. Michel Butor, *La utilidad poética*, Stéphanie Robert Le Fur (trad.), México, Auieo, 2012, p. 55.

13. *Ibid.*, p. 71.

14. Alberto Blanco, *La poesía y el presente*, México, Auieo-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013, p. 71.

15. Jean Luc-Nancy, *op. cit.*, p. 11.

Así, en un primer momento, el lenguaje puede pensarse como un componente esencial para construir la realidad, al tiempo que es la materia prima de la literatura, de la poesía, que es “cuerpo lingüístico”, es decir, constructo simbólico, dentro del campo de lo infinito que se modela gracias al mismo lenguaje y que utiliza la imagen de la realidad como alimento, esa realidad que sólo se ha logrado construir gracias a la existencia del lenguaje. Sin embargo, el salto ontológico se realiza cuando Nancy pide la escritura del cuerpo: no sobre el cuerpo, no los signos del cuerpo, sino el cuerpo mismo como posibilidad de escritura. El lenguaje no define al cuerpo, el cuerpo es el lenguaje. Escritura y cuerpo se encuentran en un espejo donde se complementan, se encuentran y son dos versiones de una misma cosa. Esto ocurre en la literatura que toma al cuerpo como su sujeto y también como su página en blanco, se escribe sobre el cuerpo y desde el cuerpo a manera de protesta, reivindicación y necesidad, porque en un momento de la historia literaria se olvidó el cuerpo, se le omitió y al mismo tiempo estaba presente en una especie de veladura. El cuerpo estaba escondido y tenía que ser descubierto otra vez. En la literatura de la catástrofe los cuerpos, que antes estaban ocultos por el horror que ocasionaban, ahora se muestran de manera terminante, abiertos, expuestos en toda su mortandad, su entidad material que lo vincula al mundo de las cosas y lo aleja de la concepción de persona. Al respecto, y para dejar clara la relación paradójica con la literatura, otra reflexión de Masiello:

19

Para subrayar esta materialidad, la literatura trabaja la coyuntura entre la vida y la muerte –en los bordes de la crisis. Señala el cuerpo como superficie que recibe las marcas de este evento. Mejor dicho, a través de los cuerpos, por medio del sensorio humano, la literatura descubre nuevamente la materialidad de la experiencia. Es producto de las palabras, pero la sentimos en la piel.¹⁶

19

La posibilidad paradójica me conduce a *Historia de la leche*, de Mónica Ojeda, que en su lectura se siente en la piel, aunque su textualidad sea, sobre todo, puras palabras. Y digo que es una posibilidad paradójica porque ella visita una realidad que es puro lenguaje (el mito bíblico de Caín y Abel) para formar un cuerpo poético transgresor y violento que se adapta y tiene eco y fuerza en nuestra realidad. Su libro es cuerpo, su escritura también lo es, su lenguaje se vuelve cuerpo y no cualquier tipo de cuerpo, sino uno sagrado; y aquí viene otro salto, ya que sólo lo que es sagrado puede ser sacrificado. Cuerpo sagrado y sacrificio se encuentran en una misma dimensión de escritura, son necesarios y contingentes, porque sólo se sacrifica lo que duele en su esencia, y sólo duele en su esencia lo que alcanza una magnitud sacra.

Historia de la leche (cuerpo-libro-poemario), para poder ser observado, pide su disección. Es un cuerpo que se constituye de miembros, órganos y apéndices. En principio se aprecian seis partes: “I. Estudio inicial de la sangre”,

16. Francine Masiello, *op. cit.*, p. 254.

"II. Maté a mi hermana Mabel", "III. El libro de los abismos", "IV. Mamá cólera", "V. Botánica de Quincey" y "VI. Epílogo".¹⁷

En el inicio se puede leer un pequeño anexo que, sin pertenecer directamente a ninguna de las partes esenciales del libro, empieza a prefigurar el sentido sacro del cuerpo de la obra al decir: "Cae con madurez el fruto que en verbo ardido lamió sus costillas al sol".¹⁸ Resaltan las palabras "fruto", "verbo", "costillas", que remiten de inmediato al discurso cristiano sobre la creación del ser humano. Por oposición destaca la conjugación en presente "cae"; el uso del adjetivo poco común, "ardido", y la presencia en pasado del verbo "lamer". El choque resulta en la reescritura de un génesis de la historia, de la palabra, de la experiencia del ser humano en el mundo y que se codifica como obra literaria. Aquí se aprecia un posible origen para la poesía de Mónica Ojeda (que quizá sólo se refiere a *Historia de la leche*), una apertura que se inspira en el relato de orden religioso. Se observan así dos procesos contrarios: la anexión a ideas sagradas y al mismo tiempo la desacralización de tales ideas, lo cual podría ligar el texto a la teoría bajtiniana de lo grotesco.¹⁹ Las claves de lectura están puestas y el cuerpo inicia con un alma antigua y poderosa.

La primera parte del libro, "Estudio inicial de la sangre",²⁰ consta de 7 textos que son precedidos, cada uno, con la viñeta de una cruz. Sin ser forzosamente de significación cristiana, tampoco se puede omitir su simbolismo. La importancia como elemento estructural se manifiesta cuando en la segunda parte, "Maté a mi hermana Mabel",²¹ la misma cruz está encerrada entre corchetes, luego, en el poema de la página 54, el signo desaparece para dar paso a triángulos con la punta hacia abajo.²² En la tercera y cuarta parte²³ cada texto tiene un asterisco en su inicio y en la quinta parte regresan las cruces,²⁴ como si quisieran prevenir un orden cíclico. El epílogo "Teoría de la leche",²⁵ en su asociación a lo científico, utiliza números para designar y separar cada elemento que compone la parte.

De acuerdo con el *Diccionario de símbolos*, la cruz tiene un uso muy antiguo y se registra en diversas civilizaciones. Su uso es complejo y su significación varía dependiendo del tiempo y el sitio en que se emplea. En su explicación más básica ya presenta una gran riqueza de problemáticas:

La cruz es el tercero de los cuatro símbolos universales [...] con el centro, el círculo, el cuadrado. Establece una relación entre los otros tres: por la intersección de sus dos rectas que coincide con el centro abre éste al exterior; se inscribe en el círculo y lo divide en cuatro

17. Mónica Ojeda, *Historia de la leche*, Barcelona, Candaya, 2020.

18. *Ibid.*, p. 17.

19. Mijaíl M. Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Julio Forcat y César Conroy (trads.), Madrid, Alianza, 1998, p. 257.

20. Mónica Ojeda, *op. cit.*, p. 19.

21. *Ibid.*, p. 33.

22. *Ibid.*, pp. 54-62.

23. *Ibid.*, pp. 67-99.

24. *Ibid.*, p. 101.

25. *Ibid.*, p. 117.

segmentos; engendra el cuadrado y el triángulo, cuando sus extremidades se entrelazan con cuatro rectas.²⁶

La cruz, explica el diccionario, al mismo tiempo que tiene significados particulares, se abre hacia un entendimiento universal. "La cruz simboliza la tierra; pero expresa sus aspectos intermediarios, dinámicos y sutiles".²⁷ La cruz es origen y el resto de los símbolos que presenta Mónica Ojeda para señalar sus poemas son resultantes. Así, los poemas que tienen una cruz podrían leerse como poemas de origen y eso tiene sentido al ver el contenido que en el primer apartado –"Estudio inicial de la sangre"– habla sobre los padres y la familia: origen. La segunda parte, que presenta las cruces entre corchetes, complejiza el símbolo con los signos que remiten más a lo ortográfico que a lo alegórico. El corchete tiene diversos usos, pero casi siempre funciona para introducir información aclaratoria que complementa el cuerpo del texto. Estos poemas, ¿complementan lo dicho sobre el origen? Si es así, aquello que encaja para consumir el modelo de familia es el protagonismo de la hermana muerta, asesinada: Mabel. Todos los poemas que están marcados con una cruz entre corchetes remiten a la hermana. Mabel como nueva información que aclara la situación, Mabel como centro del conflicto original, Mabel como cruce de caminos de la sangre, Mabel como intersección entre la tierra, el infierno y el cielo. Mabel como elemento que pertenece al discurso pero que podría ser eliminado, ¿asesinado?

La interpretación me parece arriesgada, ya que no hay más asideros para concretar el sentido, sin embargo, lo dejo como una posibilidad de lectura que conduce a la tercera viñeta, los triángulos negros que señalan poemas de la memoria, poemas en que el yo poético recuerda la relación con su hermana. Son poemas de infancia donde se presiente el terror que vendrá después. El triángulo, de acuerdo con el *Diccionario de símbolos*, "está ligado al sol y al maíz y es doblemente símbolo de fecundidad. [...] Con la punta hacia arriba simboliza el fuego y el sexo masculino; con la punta hacia abajo simboliza el agua y el sexo femenino".²⁸ Como se dijo antes, los triángulos que señalan estos poemas tienen la punta hacia abajo, por tanto, refieren lo femenino y no es casual su aparición en ese sentido. También es notable que son equiláteros, y esto simboliza "la divinidad, la armonía, la proporción";²⁹ por tanto, la lectura podría indicar que estos poemas representan un tiempo de armonía (la infancia), un espacio casi divino que se mantiene alejado del horror del futuro, un sitio en la memoria que mantiene siempre sus proporciones y su vínculo con lo femenino y la fecundidad mediante imágenes que remiten a la sensualidad y al erotismo. Los primeros versos de esta sección de triángulos negros con la punta hacia abajo [▼] (no es difícil la analogía con la forma del pubis y de ahí la asociación con la feminidad, fecundidad, fertilidad, tierra, origen) son un

26. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (eds.), *Diccionario de los símbolos*, Manuel Silvar y Arturo Rodríguez (trads.), Barcelona, Herder, 2018, p. 362.

27. *Idem*.

28. *Ibid.*, p. 1021.

29. Mónica Ojeda, *op. cit.*, p. 54.

ejemplo contundente de esta propuesta que presento: "Jugábamos con botones fríos sobre tus párpados todavía fértiles en primavera; botones redondos como arrancados de la glaciación de Dios".³⁰

Los asteriscos son cruces de seis puntas o de tres intersecciones. También remiten a la forma de una estrella en su modelo más simple. Si persiste en ser una cruz, sigue refiriendo el origen, la familia, la tierra, pero si el significado va más allá para acercarse a la estrella, señala "el conflicto entre las fuerzas espirituales, o de la luz, y las fuerzas materiales, o de las tinieblas".³¹ Los poemas que están marcados por el asterisco están en la tercera parte, "El libro de los abismos", y en general hablan precisamente de esa tensión entre la luz y la oscuridad. El primer poema del apartado contiene los siguientes versos: "Todos los días en tu mente habrá un desierto sepultando la calavera de la poesía / la llevarás contigo al exilio para defenderte de la inclemencia de tu sombra / siempre extendiéndose con movimientos de astros oscuros sobre los senderos". La poesía, como luz, como discurso, como forma luminosa del arte –en otro poema un verso anuncia que "escucharás la claridad de su palabra"–,³² pero ya no se encuentra en estado puro, ahora se lee como "la calavera de la poesía" que defiende al interlocutor de la "inclemencia de tu sombra", esa sombra que se extiende "con movimientos de astros oscuros", donde se puede observar una vez más la oposición de sentido entre algo que debería ser luminoso, pero que se manifiesta cubierto por la oscuridad.

Los ejemplos de este conflicto persisten en los poemas marcados con asteriscos, por ejemplo, en la página 77 el poema inicia con la palabra "negro" y termina con "sol"; y en la página 81: "Serás un cóndor empujando a tu hija / de la montaña al abismo / donde brota lo real", en donde se aprecia la relación de contraste entre lo alto y luminoso de la montaña donde sobrevuela el cóndor y los abismos que donde normalmente están las tinieblas, aquellas sombras de "donde brota lo real", es decir, lo real pertenece al mundo de lo oscuro, al terror donde los feminicidios (tema del libro, aunque sea un fratricidio) son lo cotidiano y no un evento fuera de lo ordinario y que debería señalarse en su justa dimensión de acto atroz que aparta la luz de la humanidad. Los poemas de Ojeda se pueden leer desde un signo ortográfico y devienen en una reflexión sobre lo que pasa hoy, sobre lo que pasa siempre en un mundo hostil en el que se sobrevive cada día: catástrofe y poesía que se vinculan de manera natural gracias al "abismo donde brota lo real".³³

Además del significado que podría tener cada tipo de viñeta en su sentido paratextual, o como clave de lectura desde lo simbólico, estas marcas apuntan un interés de estructurar el cuerpo del libro, de diferenciarlo y otorgarle una lectura compleja que rebasa al texto para apuntarlo hacia direcciones ambiguas, que van de lo sagrado –con las cruces–, a lo científico –con los números–. Quizá los triángulos negros y los asteriscos estén a la mitad de esa dicotomía entre la fe y la razón metódica, del mismo modo que pasa al pensar

30. *Idem*.

31. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 484.

32. Mónica Ojeda, *op. cit.*, p. 76.

33. *Ibid.*, p. 81.

el cuerpo: de su dimensión sagrada, infinita, luego su paso por lo mundano y, finalmente, su síntesis científica de órganos estructurados en causas y efectos: para la ciencia no puede haber misterios, para lo sagrado, el misterio es lo que sostiene toda una ideología y un sentido.

Los siete textos de la primera parte son preparativos, como el subtítulo lo indica. Son estudios de algo más, como si se tratara de los bocetos de una obra plástica o de breves composiciones musicales para entrenar pasajes difíciles para el solista. Los "estudios" son indispensables en el desarrollo de las artes y en la especificidad del método. Son importantes para ver la técnica y las influencias de los intérpretes; los estudios son cimiento, origen y función disciplinar. Los estudios, así, son contingentes: obra, artista, intérprete y receptor encuentran su sitio en los estudios, porque son accesibles y complejos, breves y potentes.

Llama la atención que el "Estudio inicial de la sangre" no sea sobre la leche, sino sobre otro fluido corporal que tiene múltiples lecturas. La sangre como vida, la sangre como línea de vida, legado, herencia; pero también como signo de la muerte, del dolor. En el *Diccionario de los símbolos* se puede leer la siguiente explicación: "La sangre corresponde al calor vital y corporal, opuesto a la luz, que corresponde al aliento y al espíritu. En la misma perspectiva, la sangre, principio corporal, es el vehículo de las pasiones".³⁴ Por tanto, es posible decir que el cuerpo también empieza en la sangre y que las pasiones son elementos constitutivos de éste. La noción de espiritualidad sigue presente para determinar qué es cuerpo y qué lo compone. El "Estudio inicial de la sangre" también es una perspectiva sobre las pasiones que recorren el cuerpo del poemario.

El "Estudio inicial de la sangre", como ya se ha mencionado, utiliza a la familia como tema cardinal. Las figuras del padre, la madre y la hermana se hacen presentes desde el punto de vista del sujeto enunciador que no se identifica de manera directa. Por una entrevista que se realizó a la autora en septiembre de 2020 se conoce un nombre que no figura en el libro. Mónica Ojeda dice: "En *Historia de la leche* quise reinventar el mito bíblico de Caín y Abel a través de dos hermanas: Caína y Mabel. En lugar de un dios castigador, quise imaginar una diosa-madre castigadora y vengativa, una Erinia sedienta de sangre que persigue a Caína para hacerle pagar su crueldad. Es un libro sobre el origen, el amor y la violencia".³⁵

La madre se puede identificar con Eva y el padre con Adán, sin embargo la figura de la madre adquiere otras características al vincularse con la idea de una diosa que castiga y busca venganza de sangre, motivo antiquísimo que permea, por ejemplo, casi toda la literatura de la antigua Grecia, especialmente las tragedias de Esquilo.

Se empiezan a vislumbrar las pasiones que corren por la sangre, elemento de constitución corporal: la venganza, el amor, la violencia. El primer

34. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 910.

35. Nuria Azancot, "Vicente Luis Mora y Mónica Ojeda, dos mutantes entre géneros", en *El Español*, 28 de septiembre de 2020, sec. *El Cultural*, párr. 4. Consultado en https://www.elespanol.com/el-cultural/20200928/vicente-luis-mora-monica-ojeda-mutantes-generos/524199559_0.html

poema de esta parte establece la relación que existe entre hija y padre; el vínculo sólo es posible, para el padre, desde la violencia, desde una acción concreta: matar. "Matar te hace hombre', me dijiste / Creías que serlo era irse risueño de caza / empuñar un rifle a un corazón con astas / reventarle el cráneo a la vida".³⁶ Como se observa, la cacería toma otro valor cuando no es simplemente el hecho de matar para vivir y se redimensiona la acción desde las figuras poéticas: "un corazón con astas" coloca en el centro de la imagen no a la presa, sino el cuerpo del ser vivo, el corazón como centro emocional, como músculo de la vida que impulsa a la sangre. La imagen se corresponde con el verso "reventarle el cráneo a la vida", el verbo es de una gran contundencia, a la vez que tiene violencia sonora. No se ataca la cabeza de un animal, sino que la sinécdoque es precisa para hablar de todo cuerpo que ha tenido vida.

La violencia que se valora aquí como masculina se contrapone con otras acciones que refieren a lo femenino desde las ideas de la madre en voz de la hija: "Y en cambio un hombre no arde de útero / (. . .) / ni sangra en los pasillos / ni riega su leche sobre las ecografías abiertas / ni se mete el dedo índice / para tocar a Dios / en un volcán de pelvis/".³⁷ La violencia, la muerte, los fluidos (sangre, leche) tienen una evolución hacia el placer y el erotismo. En la sangre y en el entrar a la carne hay violencia y muerte, pero también –desde el cuerpo femenino, en principio– es posibilidad de vida y vehículo hacia el placer. La complejidad se abre y muestra pasiones de connotación positiva y negativa a la vez: ambigüedad y dirección clara, líneas firmes y líneas difusas, todo al mismo tiempo, porque la simultaneidad es marca de estos tiempos, es necesidad del lector del siglo XXI acostumbrado a tener múltiples estímulos en las calles, en los hogares, en las pantallas de sus teléfonos que no paran de enviar notificaciones. Así, Ojeda resignifica el mito para tender un diálogo directo con sus lectores, los de ahora, los que vendrán, todos inmersos en la espiral de violencia que representa *Historia de la leche*.

En la segunda parte, el cuerpo del poema suma características a su existir. Si la primera sección es un estudio y prepara la sensibilidad al mostrar el flujo de las pasiones que serán explotadas a lo largo del libro, la segunda parte es explícita en su noción de obra, en su violencia directa y su brutalidad. El título de la sección indica "Maté a mi hermana Mabel",³⁸ que se lee como una provocación, como un indecible de la humanidad, como algo que no se hace, que no debería ser posible y que se castiga con toda la severidad que pueda existir. La catástrofe se expone, las ideas de lo correcto y del deber se trastocan para dar paso a una pérdida de valores, a un tiempo en crisis que enfatiza el horror.

"Escucha eso que se quiebra",³⁹ propone el primer poema de la segunda parte. La voz del sujeto enunciador le habla de forma directa al lector, o al menos esa sensación produce la orden a una segunda persona que necesariamente se identifica con aquel que lee en el instante: vínculo con el afuera y

36. Mónica Ojeda, *op. cit.*, p. 22.

37. *Idem.*

38. *Ibid.*, p. 33.

39. *Ibid.*, p. 37.

el presente. Lo que se quiebra es la vida de la hermana, del personaje que se nombra sólo porque ya no tiene vida –Mabel, reescritura del Abel bíblico que también fue asesinado por su sangre, por el ser más cercano a él porque comparten padre, madre y un lazo de sangre que debería ser inviolable–: “Ahora tienes la frente rota y los perros llueven a morirte”.⁴⁰ El instante que refiere el poema es posterior al asesinato, es lo que sucede instantes después de que el cuerpo deja de estar vivo, es la escritura desde la memoria de la violencia, desde los cuerpos en catástrofe. La noción de cuerpo se empieza a problematizar al entrar en el territorio de lo inerte, es decir, de las cosas. El cuerpo ya no es sagrado, se encuentra en estado de tránsito, de hibridación entre lo vivo y lo muerto, pero sin la posibilidad de seguir el camino para volverse divino. Este cuerpo se puede ligar a la imagen de los restos mortales de un Cristo que ya no puede resucitar, un cuerpo herido que se dirige a la putrefacción, un cuerpo que anula la fe, que rompe el misterio.

En contraparte, la fraticida (feminicida) emprende una trayectoria en caída constante. Ella sigue en la exposición de los hechos, los resultados de lo que pasó. El crimen ha quedado en el pasado, pero la memoria de las acciones terribles persigue la psique humana: “Guardo a mi hermana de los alacranes y la entierro en mis huesos para endurecerme con palabras tuyas de bondad”,⁴¹ dice la hermana que permanece con vida. En esos versos no puedo dejar de ver el arrepentimiento, la necesidad de cuidar el cuerpo inerte y darle sepultura, por lo menos una simbólica, como amerita todo cuerpo en su dimensión sagrada, de respeto por lo que fue y el deseo de su permanencia en la memoria gracias al ritual.

Esta sección es la que muestra más signos del cuerpo como tema y como imagen en referencia a los restos de la hermana asesinada, la naturaleza del personaje que lleva el relato y también como las respuestas corporales que manifiesta la madre. Los versos que refieren el cuerpo de la hermana muerta a manera de estribillo pueden ofrecer un buen ejemplo sobre esta presencia de las manifestaciones corporales: “El cuerpo de Mabel se abre y es una mandíbula que carcajea su daño / El cuerpo de Mabel se abre y es una mandíbula que muerde su gloria”.⁴²

El cuerpo abierto, que ríe, que es dos cuerpos en uno (el cuerpo de Mabel y el cuerpo de la mandíbula que no es la del personaje) y que se relaciona con lo sagrado (la gloria) también es una marca de lo grotesco, del cuerpo grotesco que propone Bajtín al describir las ancianas embarazadas del Museo Ermitage: “Este es un tipo de grotesco muy característico y expresivo, un grotesco ambivalente: es la muerte encinta, la muerte que concibe”.⁴³ El personaje de Mabel se ve como cuerpo inerte, pero este cuerpo da nueva vida, una vida,

40. *Idem*.

41. *Ibid.*, p. 40.

42. *Ibid.*, p. 41. Como huella de intertextualidad, Mónica Ojeda dialoga con sus otros libros desde el texto mismo. Aquí es posible encontrar una alusión directa a su novela *Mandíbula* (publicada dos años antes que *Historia de la leche*), donde el terror se manifiesta a través de un dios blanco de mandíbulas abiertas, un lagarto albino y también como signo femenino, apertura dentada desde la inocencia que conduce a la violencia sexual a la que están expuestas las protagonistas del libro.

43. Mijaíl M. Bajtín, *op. cit.*, p. 29.

además, que se burla, se carcajea; entonces hay doble apertura, porque primero se abre para ser mandíbula y luego ésta se abre para ser carcajada. Dos aperturas, dos cuerpos, vida y muerte en una misma imagen que se ligan así al grotesco bajtiniano.

El cuarto poema de esta sección me parece uno de los más poderosos, por las imágenes que sugiere y que siguen en el tono fúnebre y de arrepentimiento que antes he mencionado: "Llevé tu cadáver a la habitación más oscura de nuestra casa / Lamí los rastros de mi violencia sobre tu cuerpo / Flácidos / como babosas desnudas / resbalaron de mi cansancio tus restos blancos / pequeñas cárceles del ruido de las langostas, / radiografías negras de la plaga izquierda de nuestro amor".⁴⁴ La presencia y manipulación del cadáver apunta a prácticas de limpieza y preparación de los cuerpos para ser devueltos a la tierra (dimensión ritual), al tiempo que la asesina se enfrenta a las huellas de sus actos. La acción del poema remite al proceso de reconocimiento –anagnórisis– que es indispensable para cumplir el ciclo trágico y que la experiencia tenga un sentido: "radiografías negras de la plaga izquierda de nuestro amor".⁴⁵

El verso anterior quizá esconde la sensación que impera en el poema: lo izquierdo como oposición a lo derecho, la diestra, que en este caso sería lo siniestro, donde lo familiar (el cuerpo de la hermana) se vislumbra por primera vez como algo extraño, como algo que en su constitución es conocido y desconocido al mismo tiempo: lo ominoso que provoca parálisis, extrañamiento del mundo y abismo interior. Ante lo siniestro, el cuerpo reacciona de manera violenta, pero a modo de implosión: gritos silenciosos, arcadas, taquicardia y dolores internos que a su vez provocan lágrimas, vómito. Así, el amor se observa como una plaga. Un sentimiento que tradicionalmente se asocia con la energía creadora y positiva, se vuelve la fuerza de destrucción: "Heridas florecen del eco de los alaridos que lanzaste cuando te amé con golpes rotundos sobre tu frente".⁴⁶ El sujeto enunciador sigue articulando imágenes opuestas para terminar con esta idea: "Apagado su diseño abierto / tu cadáver es sólo un testimonio visible de mi capacidad de crear".⁴⁷ Matar a una hermana como creación. El cuerpo inerte como obra. La catástrofe en su posibilidad poética, por eso los epígrafes de Beckett, de Esquilo, de Dickinson, de Cioran, de Panero.

Historia de la leche, casi hacia el final, juega con el lector al proponer un ritmo de lectura de prisa por los finales. Esto se relaciona con la urgencia de contenidos visuales y textuales a los que está acostumbrado ahora el ser humano, el mismo que está inmerso en un mundo virtual que se encuentra bajo el control de un sistema económico que observa, tristemente, a la persona como consumidor y al cuerpo como mercado. Quizá como juego de la inmediatez, como burla a la velocidad de consumo, Ojeda propone, en la penúltima sección, una serie de "Epitafios alucinados". El primero me parece apertura y conclusión: "Aquí yace Mabel en la luna. Hija, hermana, víctima y obra de arte:

44. Mónica Ojeda, *op. cit.*, p. 44.

45. *Idem.*

46. *Idem.*, p. 44.

47. *Ibid.*, p. 46.

que su poética de leche haga para siempre caer los colmillos del universo".⁴⁸ Masiello, al analizar 2666 de Roberto Bolaño, ofrece las siguientes líneas que vinculo totalmente no sólo con estos versos de los "Epitafios alucinados", sino con todo el poemario de Ojeda: "Es duro, sin pretensiones, pero obliga al lector a leer desde su propio cuerpo y, lo que es más, le obliga a leer desde su propia muerte futura".⁴⁹ El cuerpo del poema y el cuerpo en el poema saltan de la página para involucrarse de manera explícita con el cuerpo del lector que lee desde la vida, pero sólo para vislumbrar el futuro inevitable.

La pregunta por la vida a través del ritmo también remite a otras ideas de Masiello, que habla de las catástrofes, el cuerpo y cómo esta relación desemboca en el shock: "Hoy por hoy, shock y representación llegan a proporciones nunca vistas. El pacto redentor de la solidaridad, del amor, de la preocupación por la esfera pública se deteriora. Los afectos están en desarreglo, quebrados por la crisis. Y lo que queda son los testimonios del desastre mismo".⁵⁰ Al presentar imágenes violentas, con ritmo acelerado que propone una representación de la muerte y liga la voz muerta de los personajes a la voz del lector, lo que se produce es un golpe contundente al espíritu que queda en estado de shock. Lo interesante del efecto no es el golpe mismo, sino que al tiempo que produce dolor, abre puertas para el placer. Ante esta perspectiva, me hago la misma pregunta que Masiello: "Pero si las representaciones de los cadáveres femeninos despiertan una especie de herida en el lector, también pasa una experiencia de cuerpo todavía más complicada cuando apreciamos la extraña combinación de belleza y terror. ¿Cómo es posible que el horror produzca tanto placer?".⁵¹ Esa combinación de horror, catástrofe y belleza es la que se puede localizar en el libro de poemas de Ojeda, como he tratado de mostrar en estas páginas.

El lenguaje con el que se construye el mundo de *Historia de la leche* va de lo abyecto a lo erótico, de la exposición de lo terrible al ocultamiento de lo bello. El lenguaje poético que elige la autora coloca al cuerpo en un ritmo que golpea de manera contundente el espíritu de un lector desprevenido. Un análisis más cercano pone en evidencia la técnica y los artificios literarios con que cuenta la escritora ecuatoriana. Una mirada aún más enfática muestra el valor de su obra, en tanto valiosa para la literatura, así como valiente en un mundo que prefiere no mirar las tinieblas del alma humana, que trivializa cualquier acercamiento al pensamiento trágico y que evita los desgarramientos del alma. En una sociedad donde la cultura yace herida, donde la banalidad y la síntesis producen más ingresos que la profundidad y la conmoción literaria, en este mundo de vorágine y violencia que habitamos, llega *Historia de la leche* para participar de un mercado cultural de manera inteligente y al mismo tiempo engañosa, porque sin duda habrá lectores que se acerquen al texto gracias a un espíritu morboso o una inquietud pueril, pero son precisamente esos desprevenidos los que quizá pueden sorprenderse ante el choque emocional que provoca este libro.

48. *Ibid.*, p. 105.

49. Francine Masiello, *op. cit.*, p. 267.

50. *Idem.*

51. *Ibid.*, p. 266.

Bibliografía

- AZANCOT, Nuria, "Vicente Luis Mora y Mónica Ojeda, dos mutantes entre géneros", *El Español*, 28 de septiembre de 2020, sec. El Cultural. Consultado en https://www.lespanol.com/el-cultural/20200928/vicente-luis-mora-monica-ojeda-mutantes-generos/524199559_0.html
- BAJTÍN, Mijaíl M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Julio Forcat y César Conroy (trads.), Madrid, Alianza, 1998.
- BLANCO, Alberto, *La poesía y el presente*, México, Auieo-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013.
- BUTOR, Michel, *La utilidad poética*, Stéphanie Robert Le Fur (trad.), México, Auieo, 2012.
- CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant (eds.), *Diccionario de los símbolos*, Manuel Silvar y Arturo Rodríguez (trads.), Barcelona, Herder, 2018.
- CONNELLY, Frances S., *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales: La imagen en juego*, Amaya Bozal (trad.), Madrid, Antonio Machado Libros, 2018.
- ESPOSITO, Roberto, *Personas, cosas, cuerpos*, Albert Jiménez (trad.), Madrid, Editorial Trotta, 2017.
- MASIELLO, Francine, *El cuerpo de la voz: poesía, ética y cultura*, Rosario, Beatriz Viterbo-Universidad Nacional de Rosario, 2013.
- NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Patricio Bulnes (trad.), Madrid, Arena, 2016.
- OJEDA, Mónica, *Historia de la leche*, Barcelona, Candaya, 2020.

Sacarse el cuerpo y sentir el corazón de las cosas: dos rutas para una mística salvaje en la poética de Jaime Saenz

Édgar Rodríguez Galindo
Universidad Veracruzana
totolxic@gmail.com

Explicar un poema es una labor condenada al fracaso. Un poema necesita leerse, sentirse, encarnarse. Cualquier otra cosa es sólo una aproximación, incapaz de transmitir cabalmente la experiencia poética. Es una paradoja doble, pues antes el poeta se enfrenta a otra: "La paradoja es el recurso de la expresión mística tradicional por excelencia. No se puede explicar el momento de arrobo sin traicionarlo".¹ Luego, el lector experimenta el arrobo de leer el poema y al intentar explicarlo hay una segunda traición. Por eso, no intentaré explicar la poesía de Jaime Saenz, poeta de paradojas, me limitaré a desarrollar una reflexión respecto a dos elementos que intuyo claves en su obra: el cuerpo y las cosas. Dos vías que se cruzan y confirman la poética de Saenz como una forma de ascesis encaminada al encuentro de una mística salvaje.

La poesía es revelación. En palabras de Octavio Paz: "La experiencia poética, como la religiosa, es un salto mortal: un cambiar de naturaleza que es también un regresar a nuestra naturaleza original".² La experiencia poética difiere en esencia de la religiosa en tanto la primera carece de dogma. A pesar de esto posee una mística propia, la cual, en palabras de Michel Hulin, llamaremos "mística salvaje".

Existe, en efecto, toda una gama de estados de conciencia –conocidos y catalogados, pero en última instancia poco estudiados– que, por sus condiciones de aparición se diferencian tanto de los éxtasis religiosos propiamente dichos como de los estados confusos o delirantes de los que se ocupa el psiquiatra. Esta parte central del espectro de las experiencias extáticas, eminentemente apta, por su posición, para encarnar su unidad esencial, constituye el campo apropiado de lo que aquí se designa con el nombre de "mística salvaje".³

1. Francisco Javier Pérez Navarro, "El imaginario místico en la poesía andina: la imagen negativa, (1971-1981)", tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010, p. 127. Consultado en <https://hdl.handle.net/20.500.14352/47554>

2. Octavio Paz, *El arco y la lira: el poema, la revelación poética, poesía e historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1967, p. 148.

3. Michel Hulin, *La mística salvaje. En los antipodas del espíritu*, Agustín López y María Tabuyo (trads.), Madrid, Siruela, 2007, p. 13.

Esta mística tiene un carácter errático e imprevisible, "una sensación de lo Eterno, que puede perfectamente no ser eterno, sino simplemente sin límites perceptibles y como oceánico".⁴ Esta experiencia produce en el místico un sentimiento de nostalgia por recuperar ese estado "oceánico" y la sensación de ser un exiliado. Las reflexiones que se desprenden de estos sentimientos pueden tener distintas formas, una de ellas es la poesía. La poesía de Saenz es, en específico, muestra cabal de esta nostalgia por el mar.

Elizabeth Monasterios identifica tres diferentes categorías dialógicas en la obra de Saenz: "un dialogismo interno, un dialogismo con el lector y un dialogismo que, a falta de mejor expresión, he caracterizado como diálogo con lo desconocido en su infinita distancia".⁵ Estos tres niveles, sobre todo el primero y el tercero, exploran una forma de comunicación conflictiva que increpa al lector, busca inducirlo en la misma marea de la mística salvaje sobre la cual el poeta reflexiona.

Leer poesía casi es un acto de intimidad prestada y que se presta simultáneamente. Puede ser un momento, incluso en las declamaciones públicas, de transmisión de realidades que estaban al alcance del lector pero que no habían terminado de ser descubiertas. Y es en este marco donde se inscribe la ironía, un trato personal que nos damos a nosotros mismos y valora elementos que socavan, indirectamente, a esta mística salvaje, que es la ascesis espiritual posible de los poetas.⁶

Leer a Saenz es navegar en aguas inciertas. La metáfora hace alusión a una frase con la cual el autor boliviano coquetea durante un diálogo con Luis H. Antezana: "Vivir no es necesario, es necesario navegar";⁷ la misma oración estaba pintada en un cuadro en el cuarto del poeta andino, según refiere Edmundo Paz Soldán: "Tenía un cuadro con la frase 'Es necesario navegar, vivir no es necesario'";⁸ el propio Saenz hace referencia a la misma locución en su novela *Felipe Delgado* (1979):

*Navigare necesse est
vivere non necesse*

Así rezaba sobre el mármol del monumento a Colón, una sentencia a él atribuida.

4. Romain Rolland citado *ibid.*, p. 24.

5. Elizabeth Monasterios Pérez, "La provocación de Jaime Saenz", en *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*, Alba María Paz Soldán y Blanca Wiethüchter (eds.), La Paz, Programa de Investigación Estratégica en Bolivia, 2003, t. 2, *Hacia una geografía del imaginario*, p. 344.

6. Francisco Javier Pérez Navarro, *op. cit.*, p. 188.

7. Luis H. Antezana, "En torno a la obra: entrevista a Jaime Saenz", *Opinión Bolivia*, 20 de febrero de 2021, párr. 35. Consultado en <https://www.opinion.com.bo/articulo/ramona/torno-obra-entrevista-jaime-saenz/20210219205956808568.html>

8. Edmundo Paz Soldán, "Jaime Saenz, el visitante profundo", en *Los malditos*, Leila Guerriero (ed.), Santiago de Chile, Universidad Diego Portales, 2017, p. 149.

Al pasar por el Prado, Oblitas habíase quedado sorprendido leyendo esta sentencia, hasta tal punto, que decidió dibujar un cuadro, con un velero perdiéndose en las tinieblas bajo este lema:

*Es necesario navegar
vivir no es necesario*⁹

La paradoja se hace presente ante una certeza geográfica: Bolivia, de donde es originario Saenz y en donde vivió gran parte de su vida, carece de costa. La poesía de Saenz no es marina, solo tiene sentido en la tierra, entre las montañas, en una ciudad, en un cuarto, de espaldas al mundo. Se puede navegar sin mar, se puede viajar sin moverse de sitio.

Navegaremos pues, sin salir de estas páginas, por dos rutas en el camino místico de la poesía de Jaime Saenz: el cuerpo y las cosas. Nuestros faros en esta travesía son dos poemarios reconocidos por la crítica como pilares fundamentales en la obra poética de este escritor: *Recorrer esta distancia* (1973) y *La noche* (1984).¹⁰

La ruta del cuerpo

Antes de perdernos en la poesía, hablemos del cuerpo. ¿Qué es el cuerpo? El cuerpo es la parte material de nosotros que, al mismo tiempo, no es nosotros, no somos un cuerpo, no sólo eso. Roberto Esposito señala que: "El cuerpo es lo que el sujeto reconoce dentro de sí mismo como diferente de sí mismo. Para ser capaz de lidiar con el cuerpo, el sujeto debe separarse de él y mantenerlo a distancia".¹¹ El filósofo italiano ahonda en la histórica escisión entre personas y cosas, relación que puede reconstruirse gracias al cuerpo, no separándose de él (como pretende la tradición racionalista occidental), sino poniéndolo en primer lugar.

Esta ruptura entre persona y cuerpo es cuestionada también por el filósofo francés Jean-Luc Nancy, para quien el cuerpo es más que la cárcel del alma, concepción platónica ampliamente difundida en occidente y ante la cual Nancy propone una deconstrucción conceptual. No basta escribir sobre el cuerpo, es necesario escribir con y en el cuerpo, esto lleva a problematizar el concepto de cuerpo y nos arroja más preguntas que respuestas.

¿Qué es éste, quién es el cuerpo? Éste que os muestro ¿pero todo éste? ¿todo lo indeterminado del éste y de los éste? ¿Todo eso? Tan pronto es tocada, la certidumbre sensible vira hacia el caos, hacia la tempestad y todos los sentidos se trastornan. Cuerpo es la certidum-

9. Jaime Saenz, *Felipe Delgado*, La Paz, Difusión Ltda., 1980, p. 583, cursivas en el original.

10. Elizabeth Monasterios Pérez, *op. cit.*; Óscar Rivera-Rodas, "La poesía de Jaime Saenz", *Inti*, núm. 18/19, 1983, pp. 59-82; Luis Ignacio García, "De espaldas en la morada del deseo. Jaime Saenz y sus dobles", *Pensamiento de los confines*, núm. 19, diciembre de 2006.

11. Roberto Esposito, *Personas, cosas, cuerpos*, Albert Jiménez (trad.), Madrid, Editorial Trotta, 2017, p. 88.

bre confundida, hecha astillas. Nada más propio, nada más ajeno a nuestro viejo mundo.¹²

Los sentidos (olfato, tacto, gusto, vista, oído) hacen astillas las certidumbres racionales respecto a lo que somos como cuerpo. Ese viejo mundo al que hace referencia Nancy es Europa, es la tradición occidental filosófica respecto al cuerpo, la cual se presenta como ajena a la realidad de nuestros días, un presente en el cual el cuerpo adquiere y toma presencia palpable en el arte, en la poesía.

Es este cuerpo, el cuerpo propio, el que nos muestra el mundo, ofrece tacto, da de comer; es el cuerpo, en fin, de los sentidos. Y es ésta una de las rutas a la cual apunta la poesía de Jaime Saenz: los sentidos como senda de conocimiento. No se suprimen los sentidos, como sucede en otras prácticas místicas, se suprime la cabeza, según palabras del propio poeta en el texto *Autorretrato*: "Y sabe el místico que no piensa el que piensa con la cabeza sino el que piensa con el cuerpo, el cual en realidad no piensa, sino que medita la aniquilación del cuerpo que medita; y tal el místico que medita un autorretrato".¹³

Esta idea coincide también con los postulados del filósofo francés Emanuele Coccia: "Nos consideramos seres racionales, pensantes y hablantes; sin embargo, vivir significa para nosotros sobre todo mirar, paladear, palpar u olfatear el mundo".¹⁴ Los sentidos son la vía por la cual somos en el mundo, la vida es sensible por naturaleza, apunta Coccia.

No se piensa con el cuerpo, el cuerpo es quien aniquila el pensamiento, es necesario suprimir de una u otra forma la mente. Como apunta Luis Ignacio García: "El cuerpo es el espacio de juego de la experiencia, esto es, el resguardo de lo inapropiable, y por ello, el cuerpo es el lugar de la destrucción. De la profanación de sus iluminaciones... 'Sacarse el cuerpo' es el gesto radical de una ética del derrumbamiento".¹⁵ Esta frase, "sacarse el cuerpo", es proferida por Felipe Delgado, protagonista de la novela de Saenz del mismo nombre; la utiliza para enunciar su entrada a la noche etílica; para "sacarse el cuerpo", Felipe Delgado toma aguardiente.

No se trata sólo de utilizar el alcohol como forma de inspiración. La relación de Saenz con el alcohol es más cercana a la de otro escritor que encontró en la bebida un camino de iniciación: Malcolm Lowry. En *Bajo el volcán* (1947) traza también una mística salvaje.

"Sacarse el cuerpo" no es sinónimo de abusar de bebidas embriagantes. El alcohol suprime parcialmente las barreras de la conciencia y hace posible una percepción diferente del mundo, una más sensible, pero no es necesariamente más luminosa, más bien todo lo contrario: "La experiencia más dolorosa, la más triste y aterradora que imaginarse pueda, / es sin duda la experiencia del alcohol".¹⁶

12. Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Patricio Bulnes (trad.), Madrid, Arena, 2016, p. 8.

13. Jaime Saenz, *Vidas y muertes*, La Paz, Fundación La Mina, 2008, p. 147.

14. Emanuele Coccia, *La vida sensible*, María Teresa D'Meza (trad.), Buenos Aires, Marea, 2011, p. 9.

15. Luis Ignacio García, *op. cit.*, p. 6.

16. Jaime Saenz, *Recorrer esta distancia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 65.

No me interesa ahora profundizar en específico en la experiencia alcohólica como una ruta mística. "Sacarse el cuerpo" es usado aquí en el sentido de poner por delante los sentidos, priorizar estos como una vía de ascesis mística. El alcohol puede ser un aliciente para sacarse el cuerpo, sí, pero no una fórmula definitiva.

La ruta de las cosas

Las cosas son el último paso del puente que parte de la persona y pasa por el cuerpo antes de llegar a ellas. Roberto Esposito acude a Jean Luc-Nancy para referir a una expresión, aparentemente nimia, pero que encierra la esencia de este reencuentro con lo material: "el corazón de las cosas". Dice Esposito:

Esta es una expresión que todos usamos habitualmente en el sentido de una confrontación directa, sin filtros, con la realidad de una situación, pero deberíamos tratar de usarla también en su sentido más literal. Igual que los seres vivos, también las cosas tienen un corazón, enterrado en su quietud o en su silencioso movimiento: un corazón de piedra, pero una piedra que no recuerda el frío de la muerte.¹⁷

Luis Ignacio García reconoce la importancia de las cosas en la poesía de Jaime Saenz; su propuesta se acerca mucho a la idea de Esposito del cuerpo como puente entre personas y cosas:

Por eso la distancia no es sólo la que separa una cosa de otra sino aquella que desgarrar cada cosa en su propio seno: lo otro irrumpiendo en el interior de lo mismo, y destituyendo su pretendida soberanía [...] Por ello en el mundo de Saenz las cosas se encuentran emancipadas. El malestar que caracteriza nuestra relación con los objetos, atravesada por los minuciosos dispositivos de apropiación que los petrifica como mercancía, las cosas como objetos, la naturaleza como stock, ese malestar remite al temor a que de pronto esos objetos cobren vida.¹⁸

Coccia también reconoce un fenómeno específico que conecta los objetos con el cuerpo: "Entre los objetos y nosotros hay un lugar intermedio, algo en cuyo seno el objeto deviene sensible, se hace *phainomenon*. Es en este espacio intermedio donde las cosas devienen sensibles y del cual los vivientes extraen lo sensible con lo que alimentan noche y día sus propias almas".¹⁹

En la poesía de Saenz las cosas son fundamentales, aparecen no solamente como meras enumeraciones, cobran peso en su relación con el poeta. El corazón de las cosas se relaciona con el cuerpo extraído (por la operación de sacarse el cuerpo) para alcanzar un estado de arrobamiento.

17. Roberto Esposito, *op. cit.*, p. 98.

18. Luis Ignacio García, *op. cit.*, p. 2.

19. Emanuele Coccia, *op. cit.*, p. 25.

Dos faros en mitad de la tormenta

En medio de la tempestad de conceptos, dos faros poéticos iluminan nuestro destino: *Recorrer esta distancia* y *La noche*. Es imposible, en el espacio de estas páginas, reflexionar seriamente sobre los dos poemarios completos. Resisto también la tentación inicial de mutilarlos como cuerpos sin vida para mostrar frases sueltas extraídas a la propia conveniencia de las reflexiones que pretendo. Entre ambos extremos, prefiero un justo medio: para el abordaje de los temas se usan secciones completas de los poemarios. No cualquier fragmento, muy a propósito se ha seleccionado el apartado inicial de *Recorrer esta distancia* y el final de *La noche*. La poesía de Saenz, no pedacería, es el puerto al cual habrá que llegar al final de este viaje. De esta forma, la traición que se perpetúa con el acto poético y místico se hace al menos con cierta conciencia de sus alcances.

Elizabeth Monasterios realizó uno de los estudios más profundos y sistemáticos de la poesía de Jaime Saenz en el capítulo seis del segundo tomo de la colección *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*. Aquí hace un recorrido detallado del ciclo que ella llama "poesía de aprendizaje", una trayectoria que comienza con *Muerte por el tacto* (1957) y termina con *La noche* (1984), entre estos dos poemarios se encuentran otros cinco que son parte del mismo ciclo, estos son: *Aniversario de una visión* (1960), *Visitante profundo* (1964), *El frío* (1967), *Recorrer esta distancia* (1973) y *Las tinieblas* (1978). Este ciclo está trazado como una vía ascética, un camino iniciático en el cual la voz enunciativa toma el rol del aprendiz que busca "aprender a ver el otro lado de las cosas".²⁰ Para Monasterios estos siete poemarios forman una compleja red discursiva en la cual detecta tres temáticas constantes, identificadas por ella como territorios favorables para el contacto con lo otro: la noche, los muertos y el cuerpo.

Recorrer esta distancia establece ya en el título la imagen de un camino por el cual se transita y el primer apartado esclarece el destino de la travesía, comienza así:

I
 Estoy separado de mí por la distancia en que yo me encuentro;
 el muerto está separado de la muerte por una gran distancia.
 Pienso recorrer esta distancia descansando en algún lugar.
 De espaldas a la morada del deseo,
 sin moverme de mi sitio —frente a la puerta cerrada,
 con la luz del invierno a mi lado.
 [...]

 En los rincones de mi cuarto, en los alrededores de la silla.
 Con la indecisa memoria que se desprende del vacío.
 —en la superficie del tumbado,
 el muerto deberá comunicarse con la muerte.

20. Elizabeth Monasterios, *op. cit.*, p. 336.

Contemplando los huesos sobre la tabla, contando las oscuridades
 con mis dedos a partir de ti.
 Mirando que estén las cosas, yo deseo.
 Y me encuentro recorriendo una gran distancia.²¹

La distancia que recorre el yo poético en este poema es cercana al puente del cual habla Esposito: va de la mente al cuerpo para poder acercarse a las cosas. Es una trayectoria en cuya marca hay una ascesis que se insinúa ya en el segundo apartado: "Es terriblemente difícil y sin embargo muy fácil ser gente: / pero es lo difícil no decir nada".²²

El recorrido es interno, se hace un viaje que no requiere moverse de lugar. El poeta está ahí, en su propio cuarto, con la puerta cerrada, en medio del invierno, dispuesto a emprender el viaje por el misterio. La separación de sí que enuncia en la primera línea es otra forma de manifestar el "sacarse el cuerpo", el poeta da la espalda al deseo (lo superficial, lo evidente) pero no a los sentidos, por eso mira, por eso palpa "con mis dedos a partir de ti".

Saenz era un escritor que defendió hasta las últimas consecuencias su deseo de tener una habitación propia. Después de la muerte de su madre, 1964, vivió el resto de su vida con su tía; se mudaban constantemente, pero el poeta conservaba una variedad de objetos extravagantes que le daban vida a su cuarto. De tal forma se mudó numerosas veces de casa, pero no de cuarto, viajaba como el aparapita,²³ con su propio universo a cuestas.

Esta relación suya con los objetos y la importancia de un cuarto propio, como un lugar único, un rincón personalísimo, se refleja particularmente en la enumeración de objetos cotidianos, los cuales no son solamente eso, son seres esenciales de su universo. En este primer apartado están la silla, la puerta, la superficie del tumbado. No se trata sólo de una descripción del entorno, el poeta las reconoce: "Mirando que estén las cosas".

El poemario combina un dialogismo interno con otro con el lector, ambos se entrecruzan, se increpan, se cuestionan. La otra orilla como destino ideal del autoconocimiento es el reconocimiento del propio cuerpo y su espacio, habitado por cosas que también nos son. La poesía de Saenz coquetea constantemente con la muerte, pero es, paradójica en esencia, un canto a la vida. Elogia el mirar de los animales, una forma de mirar sensible, que conecta directo con los sentidos, la vista, el tacto el olfato. Éste en especial es una de las referencias que más se encuentra en la poesía de Saenz. El reconocimiento de la "verdadera vida" se desprende del conocimiento sensible de las cosas: la tela, la casa, la mesa, el hierro que es hierro.

Las cosas viven, tiene un corazón, este aprendizaje es posible resumirlo en una sola frase del poemario, en el apartado VI: "Se puede percibir, por el olor

21. Jaime Sáenz, *op. cit.*, 2004, p. 116.

22. *Ibid.*, p. 119.

23. Son personas de origen aimara, usualmente varones, que transportan en sus espaldas diversos artículos comerciales, muchos de ellos viven en la extrema pobreza, no tienen hogar, por lo cual entre las cosas que cargan están también sus propias pertenencias. Es un personaje fundamental en la obra de Jaime Saenz, aparece en diversos ensayos y en su novela *Felipe Delgado*. Saenz fijó en el imaginario paceño una versión romántica de estos personajes, a quienes él admiraba por la libertad que representaba el hecho de cargar a cuestas todas sus pertenencias, ser su propia casa.

de las cosas y por las formas que ellas asumen, el cansancio de las cosas".²⁴ Para percibir las cosas es necesario mantener los sentidos atentos, el cuerpo afuera, solo así la relación con las cosas se encarna y podemos sentir su cansancio.

Otro faro: *La noche*

La noche (1984) cierra el ciclo de la poesía de aprendizaje propuesto por Monasterios y es el último libro publicado en vida por el autor, es la culminación de su obra. Está compuesto por tres grandes apartados titulados: "I La noche", "II El guardián", "III Intermedio" y "IV La noche"; cada uno de estos apartados está a su vez dividido en secciones, con excepción de "Intermedio". La figura de la noche, como metáfora, como espacio, como tiempo, es una de las constantes en toda la obra de Saenz y alcanza en este último poemario su lugar preponderante. La noche es protagonista en la medida que se vuelve cuerpo en el transcurso del poemario. El poemario presenta un recorrido que comienza con la muerte de la aprendiz (I), la cual está asociada con la experiencia alcohólica; continúa con el umbral del otro mundo (II) donde el cuerpo espera para continuar su paso a "la morada del deseo"; el intermedio (III) presenta una visión que pone entre paréntesis la sucesión, se trata de una visión de carácter apocalíptico que parte de un acontecimiento histórico, una matanza ocurrida en Bolivia en 1979;²⁵ el último apartado (IV) es el regreso a la noche, con el aprendizaje completo y la certeza de ser algo más que cuerpo: ser noche.

La presencia del cuerpo y las cosas es evidente a lo largo de todo el poemario, especialmente en las dos primeras secciones. En el primer poema una frase ejemplifica la relación con las cosas y el ser: "La pared en realidad no es una pared sino una cosa viva que se retuerce y palpita y esa pared soy yo".²⁶ La pared está viva, palpita, tiene un corazón, como todas las cosas. La relación del ser (el yo poético) con esta pared es directa, el poeta es la pared.

Al igual que en *Recorrer esta distancia*, el cuarto del poeta es un lugar vital, aquí la enumeración de las cosas se hace más extensa y explícita en el poema 6 del apartado II, donde el poeta, en aparente lecho de muerte, parece despedirse de sus objetos, estos van desde un tintero de roca, una pistola automática, una butaca, las obras completas de Nietzsche. No hay una valoración material de estos objetos, son un mundo de cosas, las cuales "forman parte inseparable de tu vida".²⁷

La noche es el escenario, es el tiempo, es la voz; en ella los objetos revelan su verdadera esencia, en contraste con el día, donde la luz ciega. La luz hace perceptibles los objetos a la vista, pero al mismo tiempo nubla el resto

24. Jaime Saenz, *op. cit.*, 2004, p. 122.

25. Se trata de la Masacre de todos los santos, ocurrida el 2 de noviembre de 1979 en La Paz, Bolivia; Monasterios aborda este aspecto del poema y demuestra que la acusación hecha a Saenz de ser un poeta ahistórico y sin conciencia social encuentra aquí una posible réplica.

26. Jaime Saenz, *op. cit.*, 2004, p. 61.

27. *Ibid.*, p. 83.

de los sentidos. Esto es parte esencial de la mística salvaje: los sentidos del olfato y el tacto (tal vez los más animales) reclaman su trono a la vista. Es una forma de sacarse el cuerpo para conocer los objetos, olerlos, palparlos, descubrir el corazón de las cosas.

La sección III, "Intermedio", es donde menos se percibe la presencia de los dos elementos abordados hasta ahora, pareciera por momentos tratarse de un poema aparte, escrito en otra dirección, en otro sentido. Sin embargo, el tema de fondo es el mismo: la noche, el tránsito vida-muerte; solo que aquí está cargado de violencia, de visiones oníricas. Es un poema que merece un estudio aparte, pues su carácter narrativo lo emparenta con el cuento de terror y ciencia ficción.

La última parte del poemario lleva nuevamente el título de "La noche". Aquí el característico estilo cargado de paradojas vuelve a hacerse presente. El poeta se cuestiona una y otra vez: ¿qué es la noche? Como si se preguntara qué es el cuerpo, quién soy yo. No obtiene respuestas claras, la revelación es el propio cuerpo. Así concluye el poema, en el apartado 4 de la sección IV:

¿Qué es la noche? —uno se pregunta hoy y siempre.

La noche, una revelación no revelada.

Acaso un muerto poderoso y tenaz,

quizá un cuerpo perdido en la propia noche.

En realidad, una hondura, un espacio inimaginable.

Una entidad tenebrosa y sutil, tal vez parecida al cuerpo que te habita,
y que sin duda oculta muchas claves de la noche.

Cuando pienso en el misterio de la noche, imagino el misterio de tu cuerpo,

que es sólo una manera de ser de la noche;

yo sé de verdad que el cuerpo que te habita no es sino la oscuridad de tu cuerpo;

y tal oscuridad se difunde bajo el signo de la noche.

En las infinitas concavidades de tu cuerpo, existen infinitos reinos de oscuridad;

y esto es algo que llama a la meditación.

Este cuerpo, cerrado, secreto y prohibido; este cuerpo, ajeno y temible, y jamás adivinado, ni presentido.

Y es como un resplandor, o como una sombra:

Sólo se deja sentir desde lejos, en lo recóndito, y con una soledad excesiva, que no te pertenece a ti.

Si algo me sobrecoge, es la imagen que me imagina, en la distancia; se escucha una respiración en mis adentros. El cuerpo respira en mis adentros.

La oscuridad me preocupa —la noche del cuerpo me preocupa.

El cuerpo de la noche y la muerte del cuerpo, son cosas que me preocupan.

Y yo me pregunto:
 ¿Qué es tu cuerpo? Yo no sé si te has preguntado alguna vez qué es
 tu cuerpo.
 Es un trance grave y difícil.
 Yo me he acercado una vez a mi cuerpo;
 y habiendo comprendido que jamás lo había visto, aunque lo llevaba
 auestas,
 le he preguntado quién era;
 y una voz, en el silencio, me ha dicho:
 Yo soy el cuerpo que te habita, y estoy aquí, en las oscuridades, y te
 duelo, y te vivo, y te muero.
 Pero no soy tu cuerpo. Yo soy la noche.²⁸

La noche se hace cuerpo o el cuerpo se hace noche. Desde la primera pregunta de este poema se hacen intercambiables los términos. ¿Qué es el cuerpo? Podría preguntarse y responder igualmente al final: yo soy el cuerpo. El yo lírico, el poeta, se saca el cuerpo, pero no para renunciar a él, sino para ponerlo por delante; sólo así, con los sentidos expuestos, se hace uno con la noche. El poema increpa al lector, va de la primera a la segunda persona para preguntarnos directamente: "¿Qué es tu cuerpo?". Las preguntas van y vienen a lo largo del texto, pero no hay respuestas, hay revelaciones, las cuales están lejos de ser certezas. La poesía no es, no puede ser certidumbre, tampoco el cuerpo, las cosas y la relación entre estos. Accedemos así, mediante la lectura de su poesía, a la mística salvaje de Jaime Saenz, ésta no niega la materia, la desnuda, le quita lo innecesario, para dejarle sólo lo esencial: el corazón de las cosas.

Es una mística de dos rutas simultáneas: para sentir el corazón de las cosas es necesario "sacarse el cuerpo", acuerparse, ser cuerpo en toda la extensión de la palabra. La enseñanza mística se simplifica así: es necesario salir al cuerpo para entrar al corazón de las cosas. Salir para entrar. Saenz es un poeta de paradojas.

28. *Ibid.*, pp. 95-97.

Bibliografía

- ANTEZANA, Luis, "En torno a la obra': entrevista a Jaime Saenz", *Opinión Bolivia*, 20 de febrero de 2021. Consultado en <https://www.opinion.com.bo/articulo/ramona/torno-obra-entrevista-jaime-saenz/20210219205956808568.html>
- COCCIA, Emanuele, *La vida sensible*, María Teresa D'Meza (trad.), Buenos Aires, Marea, 2011.
- ESPOSITO, Roberto, *Personas, cosas, cuerpos*, Albert Jiménez (trad.), Madrid, Editorial Trotta, 2017.
- GARCÍA, Luis Ignacio, "De espaldas en la morada del deseo. Jaime Saenz y sus dobles", *Pensamiento de los confines*, núm. 19, 2006. Consultado en https://www.academia.edu/4204698/De_espaldas_en_la_morada_del_deseo_Jaime_Saenz_y_sus_dobles
- HULIN, Michel, *La mística salvaje: en los antípodas del espíritu*, Agustín López y María Tabuyo (trad.), Madrid, Siruela, 2007.
- MONASTERIOS PÉREZ, Elizabeth, "La provocación de Jaime Saenz", en *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*, Alba María Paz Soldán y Blanca Wiethüchter (eds.), La Paz, Programa de Investigación Estratégica en Bolivia, 2003, t. 2, *Hacia una geografía del imaginario*, pp. 328-402.
- NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Patricio Bulnes (trad.), Madrid, Arena, 2016.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira: el poema, la revelación poética, poesía e historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1967.
- PAZ SOLDÁN, Edmundo, "Jaime Saenz, el visitante profundo", en *Los malditos*, Leila Guerriero (ed.), Santiago de Chile, Universidad Diego Portales, 2017.
- PÉREZ NAVARRO, Francisco Javier, "El imaginario místico en la poesía andina: la imagen negativa, (1971-1981)", tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010. Consultado en <https://hdl.handle.net/20.500.14352/47554>
- RIVERA-RODAS, Óscar, "La poesía de Jaime Saenz", *Inti*, núm. 18-19, 1983, pp. 59-82.
- SAENZ, Jaime, *Felipe Delgado*, La Paz, Difusión Ltda., 1980.
- _____, *Recorrer esta distancia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- _____, *Vidas y muertes*, La Paz, Fundación La Mina, 2008.

La poética de las hartas y el cuerpo extraño-colectivo en Victoria Guerrero Peirano

Sara Uribe
Universidad Iberoamericana
 sarauribe30@gmail.com

"¿A quién le importa la escritura de una mujer?", "¿a quién le podría interesar la poesía? [...] después de todo ¿dónde está la poesía?",¹ se pregunta Victoria Guerrero Peirano, una de las poetisas más desestabilizadoras de la literatura peruana contemporánea. Nacida en Lima en 1971, es doctora en Filosofía, Lengua y Literatura Hispana y maestra en Estudios de Género y actualmente se desempeña como profesora en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha sido catalogada como parte de la llamada "poesía peruana de los 90",² escrita por quienes tuvieron como escenario de su formación temprana y juventud "la guerra interna de los años ochenta y noventa (1980-1992) [y] la dictadura civil-militar de Fujimori (1992-2000)".³

Ocho libros de poesía *De este reino* (1993), *Cisnes estrangulados* (1996), *El mar, ese oscuro porvenir* (2002), *Ya nadie incendia el mundo* (2005), *Berlín* (2011), *Cuadernos de quimioterapia (contra la poesía)* (2012), *Diario de una costurera proletaria* (2013) y *En un mundo de abdicaciones* (2016); una novela *Un golpe de dados. Novelita sentimental pequeño burguesa* (2015) y un libro de no ficción *Y la muerte no tendrá dominio* (2019) conforman una obra signada por lo íntimo y lo colectivo, lo corpóreo y lo político. Su quehacer escritural se complementa con la pragmática del activismo que realiza desde Comando Plath, una plataforma en línea que denuncia "el acoso y el machismo en el círculo literario peruano": "El Comando Plath surge del hartazgo. Hartas de ser estereotipadas, hartas de ser invisibilizadas, violentadas y ridiculizadas. Somos un grupo de mujeres escritoras, artistas, periodistas, madres, hijas, hermanas. Comando Plath somos todes".⁴

Después del auge de la poesía conversacional peruana, el contexto estético que antecede directamente a Guerrero Peirano surge en la década de

1. Victoria Guerrero Peirano, *En un mundo de abdicaciones*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2018, pp. 19, 48.

2. Luis Fernando Chueca Field, "Poesía y violencia política en los poetas de los años noventa en el Perú (revisión panorámica y estudio del caso de *Ya nadie incendia el mundo*, de Victoria Guerrero)", *Líneas generales*, núm. 001, 2018, p. 71. Consultado en <https://doi.org/10.26439/en.lineas.generales2018.n001.1832>

3. *Ibid.*, p. 72.

4. "Somos Comando Plath", *Comando Plath* (blog). Consultado el 31 de enero de 2024 en <http://comandoplath.com/somos-comando-plath/>.

los setenta con la apuesta vanguardista y revolucionaria de la poesía integral del grupo Hora Zero. Continúa a inicios de los ochenta con la "irreverencia antiburguesa y [la] rebeldía anarca contra la cultura y el poder establecidos" del Movimiento Kloaka.⁵ Y se consolida con una vasta genealogía de escritoras: Blanca Varela, Clorinda Matto de Turner, Patricia Alba, Rossella Di Paolo, Rocío Silva-Santiesteban, Mariela Dreyfus, Magdalena Chocano y María Emilia Cornejo; además de Emily Dickinson, Alejandra Pizarnik y Ana Ajmátova. Heredera confesa de la impronta que el poemario *Noches de adrenalina* (1981), de Carmen Ollé, dejó en las poetas peruanas que le precedieron, Guerrero Peirano describe cómo este libro "radical, cuestionador [e] incómodo, instala un nuevo proyecto estético, ético y político en la poesía peruana"⁶ al introducir los cuerpos y sujetos femenino y migrante, confrontando así "la censura patriarcal, [...] la estética del canon"⁷ y las opresiones del capital.

La poética de Guerrero Peirano posee vasos comunicantes con la de Ollé, pues propone un desmantelamiento del estado inequitativo de las cosas que prevalece en el mundo y en su enunciación. Se enfoca específicamente en las desigualdades de género y clase; así como en la relación cuerpo individual y cuerpo colectivo: lo que le ocurre al cuerpo del sujeto un sujeto femenino, le sucede también al lenguaje como cuerpo comunal y al país como cuerpo social. De esta manera, el cuestionamiento sobre la posibilidad, la suficiencia y la densidad de la literatura escrita por mujeres en un mundo literario predominantemente masculino; la inconformidad con una poesía desgastada que ya no es capaz de sublevar al mundo; y la denuncia de las violencias económicas y políticas a las que el territorio y los cuerpos peruanos han sido sometidos históricamente son constantes en su obra.

Como lo han señalado Ina Salazar, Ilka Kressner y Fernando Chueca, la poética de Guerrero Peirano es a un mismo tiempo "desencantada y combativa";⁸ "una escritura actuante y de resistencia"⁹ que "parece postular que ya no hay posibilidad de inocencia ni de pureza para la poesía";¹⁰ "una poesía del descontento";¹¹ "fragmentaria, balbuceante a ratos, violenta en su sintaxis y su vocabulario";¹² un "espacio de resistencia y oposición".¹³ Asimismo, de la relación metonímica entre individuo y país, han dado cuenta ya Salazar y Chueca al señalar que existen en su obra "puntos de contacto entre la enfermedad del individuo y el mal nacional";¹⁴ así como que el cuerpo enfermo de la madre "re-

5. César Ángeles L., "22 años del Movimiento «Kloaka»", *Ciberayllu*, 31 de mayo de 2004.

6. Victoria Guerrero Peirano, "Poetas peruanas últimas: ¿qué dicen, ¿qué piensan?", en *Materia frágil: poéticas para el siglo XXI en América Latina y España*, Erika Martínez (ed.), Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2020, p. 104.

7. *Idem*.

8. Ina Salazar, "La poesía de Victoria Guerrero, un arte de la incomplacencia", *Mitologías hoy: Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, núm. 15, 2017, p. 37.

9. *Ibid.*, p. 42.

10. *Ibid.*, pp. 38-39.

11. Ilka Kressner, "Desasosiego en la ciudad neoliberal. Reflexiones en torno a la poesía peruana urbana contemporánea", *eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics*, núm. 11, 2018, p. 198.

12. Luis Fernando Chueca Field, *op. cit.*, p. 78.

13. *Idem*.

14. Ina Salazar, *op. cit.*, p. 39.

poesía, sostiene Gamoneda, tomando prestada una expresión del poeta francés Bernard Noël, "se crea a sí misma como pensamiento del cuerpo",¹⁹ como producción sensitiva de sentido.

Esta fabricación de sentido poético de manera sensual "quiere decir que los sentidos del cuerpo perciben la forma del significante y quiere decir también que la memoria que guardamos de nuestra percepción sensorial y de nuestro contacto con el mundo [nos] permite experimentar como si fuera realidad lo representado en los contenidos del poema".²⁰ Así, la inscripción poética del cuerpo para Gamoneda –quien recurre una vez más al préstamo de la poesía, en este caso de Olvido García Valdés– es la producción de "un cuerpo extraño, una emanación del cuerpo propio y a la vez del cuerpo contiguo, yuxtapuesto al cuerpo que lo escribe".²¹ Este cuerpo extraño "es cuerpo porque está engendrado por quien percibe y está en el mundo y por tanto hereda su naturaleza; y es extraño porque su materia y su carne son lenguaje".²²

Al tratarse de una poética en la que la autora utiliza como elementos textuales referencias de su vida personal, "la materia autobiográfica se fija como punto de partida de la 'ficción' poética".²³ De esta manera, el primer cuerpo que ingresa a su escritura es el propio. Ahora bien, es importante establecer que la corporeidad enunciada por Guerrero Peirano si bien alude, en primera instancia, a los cuerpos individuales: el suyo, el de su hermana, el de su madre y el de cada uno de los muertos a causa de la violencia, comprende, además, otros dos tipos de cuerpos configurados mediante desplazamientos metonímicos: el cuerpo-poesía y el cuerpo-país.

Para correlacionar cuerpo y catástrofe en la poesía, Francine Masiello reflexiona sobre la relación evento-cuerpo. La académica norteamericana define evento como "la crisis del neoliberalismo, su violencia [...] esta pesadilla que es la historia".²⁴ Así, frente a los sucesos violentos del capitalismo tardío, las formas literarias de inscripción textual de los eventos enfatizan "el cuerpo enfermo, el cuerpo dañado, el cuerpo materia";²⁵ presentan escenarios con "personajes enfermos, mutilados, hambrientos".²⁶ De forma tal que "la literatura trabaja la coyuntura entre la vida y la muerte: en los bordes de la crisis, el cuerpo se convierte en la superficie que muestra las marcas de este 'evento'".²⁷

De acuerdo con lo anterior, la afectividad que funciona como hilo conductor entre el cuerpo individual, el cuerpo-poesía y el cuerpo-país es precisamente la enfermedad. El cuerpo enfermo individual se despliega o expande, creando así un cuerpo extraño contiguo, yuxtapuesto, colectivo, en términos de Gamoneda. Así, el cuerpo-poesía es el cuerpo comunal de la

19. *Idem*.

20. *Ibid.*, p. 163.

21. *Ibid.*, p. 165.

22. *Idem*.

23. Ina Salazar, *op. cit.*, p. 43.

24. Francine Masiello, *El cuerpo de la voz: poesía, ética y cultura*, Rosario, Beatriz Viterbo-Universidad Nacional de Rosario, 2013, p. 218.

25. *Ibid.*, p. 220.

26. *Ibid.*, p. 221.

27. *Ibid.*, p. 222.

palabra y el lenguaje. Y la primera afección que sufre es su ineficacia, su inutilidad, incluso su silencio ante las muertes y las desapariciones ocurridas durante dos décadas en Perú. El segundo malestar que le aqueja es la desigualdad de género que se vive al interior del sistema literario peruano, es decir, la enfermedad es el patriarcado y el machismo. Por su parte, el padecimiento del cuerpo social, del cuerpo-país, es la violencia generada a raíz de sus conflictos armados internos.

"Toda enfermedad, toda herida, es una transgresión de las fronteras del espacio corporal, más o menos dolorosa y más o menos profunda, que 'abre' el espacio clausurado del cuerpo".²⁸ La apertura del cuerpo enfermo individual hacia el cuerpo comunal del lenguaje y el cuerpo social del país construye un cuerpo extraño cuya configuración evidencia cómo la poética de Guerrero Peirano "somatiza la historia":²⁹ el cuerpo textual que produce "registra las cicatrices de la historia [y] pone en circulación las palabras como si fuera[n] un virus contagioso".³⁰ Dicha proliferación constituye, en efecto, la caracterización de un proceso infeccioso que se reproduce a sí mismo, además de la formulación de una denuncia del estado de las cosas, replicada insistentemente en los tres poemarios a examinar.

Ya nadie incendia el mundo comienza con un cuerpo estéril, enfermo, sietemesino, rodeado de suciedad y excrementos enunciándose: "estoy enferma enferma enferma y sucia y hambrienta".³¹ A partir de una cronología de 1971 a 2004 con rasgos autobiográficos que inicia en un hospital en el año de su nacimiento y termina en un sanatorio con el cáncer de la madre, Guerrero Peirano intercala las violencias médicas-políticas-estatales sobre el cuerpo propio y el cuerpo enfermo de su madre con las ejercidas sobre los cuerpos peruanos durante la guerra interna y la dictadura. En este poemario el cuerpo es contigüidad en el lenguaje: "copia de otro cuerpo una escritura amarga";³² sin embargo, y contrario a la idea de que la escritura puede proporcionar un paliativo al sufrimiento del enfermo, en este caso se trata de palabra que no alivia, "que no sana el cuerpo":³³ poesía que ya no salva, ni arde y sólo "escupe por todos lados su necia pestilencia".³⁴

Por su parte, en *Cuadernos de quimioterapia (contra la poesía)*, el cuerpo enfermo de cáncer de la hermana, específicamente el pelo y la cabeza, cobran una cierta vida propia e interpelan a la enunciante: "el pelo muerto insistía: ¿estás allí? ¿por qué me mutilaste?";³⁵ "la cabellera me exigía alimento también abundante agua".³⁶ Este cuerpo femenino vulnerado por las violencias de la profilaxis oncológica convoca a otras corporalidades, tanto individuales

28. Denise León, "El cuerpo herido: Algunas notas sobre poesía y enfermedad", *Telar 10*, 2012, p. 55.

29. Francine Masiello, *op. cit.*, p. 217.

30. *Idem.*

31. Victoria Guerrero Peirano, *Ya nadie incendia el mundo*, Lima, Paracaídas Editores, 2013, p. 5.

32. *Idem.*

33. *Ibid.*, p. 4.

34. *Ibid.*, p. 39.

35. Victoria Guerrero Peirano, *Cuadernos de quimioterapia (contra la poesía)*, Lima, Paracaídas Editores, 2012, p. 11.

36. *Idem.*

como colectivas, al texto. En primer lugar, la de la hermana-hija, la de la madre-hermana y la de la madre-madre, conformando así la triada "Madre Hija Hermana".³⁷ En segundo lugar, la de la escritura de las mujeres, cuerpo-poesía que es transgredido por las desigualdades sistémicas de género: "nada de lo que escribas será suficiente / vas a penar toda una vida / la escritura es imposible para nosotras".³⁸

Finalmente, *En un mundo de abdicaciones* es un poemario dividido en tres apartados. En la primera sección, "Un arte de la pobreza", se repiten constantemente tres títulos: "Un arte de la pobreza", "La casa roja" y "Rompecabezas de mí". Dichos encabezamientos aluden a tres vertientes o hilos de sentido que van entrecruzándose conforme el libro avanza. Por una parte, hay una enunciante que se desposa con la poesía y efectúa reflexiones que abarcan el sentido de la existencia de la poesía; la naturaleza de su propia escritura poética; la relación entre vida y poesía –"lo propio debería ser que me sentara a escribir y que esta escritura estuviera manchada / pero no lo hago sino que me pongo a lavar los platos o a regar las plantas"–;³⁹ la vida pauperizada de los poetas y las formas en que habitan el mundo –"somos escritores enajenados / encerrados en bares o en casas solitarias";⁴⁰ "un poeta es un fingidor como mi madre"–;⁴¹ las desigualdades de género en la escritura; y la muerte de la poesía. Se incluyen también una serie de poemas con rasgos autobiográficos –"soy la misma chica que viajó a Berlín no sé cuántas veces"–.⁴² Y, además, una mezcla entre inserciones autobiográficas y la producción de ficcionalizaciones del yo, en las que aparecen Anna Ajmátova y Emily Dickinson –"toco una puerta y la señorita Dickinson me invita una taza de café"–.⁴³ La autoficción es clara en esta parte del libro cuando la autora escribe: "Victoria ya no es más Victoria sino el resto de un nombre que le dieron al nacer".⁴⁴

Ahora bien, la segunda sección, "Un arte de la incomplicencia", es una selección de poemas publicados por la poeta entre los años 1993 y 2012, pertenecientes a los libros *Cuadernos de quimioterapia (contra la poesía)*; *Ya nadie incendia el mundo*; *Berlín*; *El mar, ese oscuro porvenir*; y *De este reino*. En los poemas de *Berlín*, Guerrero Peirano asume su condición de cuerpo-muerto-peruano-migrante: "he ahí el origen de este cadáver desplazado de su sucia tierra natal";⁴⁵ de cuerpo-enfermo-precario-migrante: "malviviendo o subviviendo [...] en busca de tarifas médicas más económicas";⁴⁶ y, de igual manera, describe los territorios alemanes que habita, estableciendo siempre un parangón con los peruanos. En los textos de *El mar, ese oscuro porvenir*, hay un cuerpo estéril y sietemesino; muchas presencias animales -ratas, mos-

37. *Ibid.*, p. 12.

38. *Ibid.*, p. 26.

39. Victoria Guerrero Peirano, *op. cit.*, 2018, p. 57.

40. *Ibid.*, p. 31.

41. *Ibid.*, p. 58.

42. *Ibid.*, p. 23.

43. *Ibid.*, p. 57.

44. *Ibid.*, p. 59.

45. *Ibid.*, p. 85.

46. *Ibid.*, p. 81.

cas, caballos—; así como una atmósfera de violencia, asfixia, tensión, heridas, carne descompuesta, lenguajes incomprensibles, amargura y pestilencia. En la selección de *De este reino* “todos han muerto ya”⁴⁷ y las voces enunciantes son las del Lázaro bíblico y una mujer leprosa.

Por último, el tercer apartado, “En un mundo de abdicaciones”, se integra por un solo poema. En éste, la enunciante, cuerpo-precario, da cuenta de su situación económica como asalariada: “y seguir comiendo en casa de mis padres / [porque ellos siempre tienen algo que comer] No como / yo que siempre tengo la refri casi casi como la compré: vacía”.⁴⁸ Y describe su visión de la relación neoliberal entre cuerpo y capital: “que se hagan dueños de tu nombre de tu cuerpo de tus días / Y que ese intercambio [t]e convierta en un número exacto en la planilla del fin de mes”.⁴⁹

Desmontaje del estado del cuerpo-poesía y del cuerpo-país

Como Chueca ha señalado, “la pérdida de la voz” durante el conflicto interno y el fujimorato es una “marca generacional” de la poesía peruana de los 90.⁵⁰ No es sino a partir del año 2000 que una serie de poetas, entre éstos Guerrero Peirano, “decidieron enfrentar sus propios silencios y entregaron libros que evidencian no sólo voluntad de memoria y mirada crítica y lúcida frente al proceso vivido, sino que ofrecen también una interesante reflexión metapoética en torno a las posibilidades de la escritura que se enfrenta a este tipo de situaciones”.⁵¹ En ese contexto, el desmantelamiento del estado del lenguaje y de la nación que la autora plantea en los tres poemarios examinados consiste en nombrar, para hacer visibles, las diversas violencias que atentan contra la corporeidad, a partir de cuatro ejes: la muerte, la enfermedad, la precariedad y la desigualdad de género.

Que la poesía ha muerto es una de las proclamas primordiales de Guerrero Peirano: “alguien me dijo a la volada que la poesía había muerto / y yo sonreí / porque era como decir que yo también estaba muerta / o que todo lo que me acontecía era falso”;⁵² “la poesía ha muerto / repiten”;⁵³ “la poesía yace moribunda / despedazada”;⁵⁴ “y bebemos juntos porque la poesía ha muerto”.⁵⁵ La relación cuerpo-poesía opera bidireccionalmente: si la poesía ha muerto, entonces el cuerpo individual —“estoy muerta más que cualquier muerto”—⁵⁶ y social —“rodeada de un festín de cadáveres silenciosos”—⁵⁷ han

47. *Ibid.*, p. 113.

48. *Ibid.*, p. 119.

49. *Idem.*

50. Luis Fernando Chueca Field, *op. cit.*, p. 76.

51. *Ibid.*, p. 71.

52. Victoria Guerrero Peirano, *op. cit.*, 2018, p. 33.

53. *Ibid.*, p. 34.

54. Victoria Guerrero Peirano, *op. cit.*, 2013, p. 20.

55. Victoria Guerrero Peirano, *op. cit.*, 2018, p. 49.

56. Victoria Guerrero Peirano, *op. cit.*, 2013, p. 34.

57. *Ibid.*, p. 20.

muerto también. Ahora bien, en la poética de Guerrero Peirano la muerte está vinculada inequívocamente a las violencias de la guerra entre el Estado y Sendero Luminoso: "La muerte / es un bus ardiendo / y unos polis / pateando nuestros sueños".⁵⁸

7 años de silencio
1983-1991

las imágenes de los cadáveres descompuestos
pasan gélidas ante nuestras narices
como carne muerta
desde el nacimiento
las imágenes de los cadáveres
des/compuestos
pasan flotando gélidas ante nuestras narices
¿cómo carne muerta
desde el nacimiento?
las imágenes
de los cadáveres descompuestos
pasan
FLOTANDO
ante nuestras narices g-é-l-i-d-a-s
como carne muerta desde el nacimiento

las imágenes gélidas
de los cadáveres descompuestos
pasan flotando ante nuestras narices
COMO carne muerta desde el nacimiento⁵⁹

La somatización de la historia ocurre aquí, en términos de Masiello, como proliferación de significantes a modo de contagio. La presencia anafórica de los cadáveres en el poema funciona a partir de la repetición, sí, pero también de la diferencia: los cambios tipográficos, la segmentación, el uso de cursivas, signos de interrogación, mayúsculas y del espacio en la caja tipográfica producen una iteración alterada que da cuenta de la permanencia de la muerte, pero, sobre todo, del paso del tiempo: años y más años de muertos y más muertos: "el mar podrido repleto de cadáveres";⁶⁰ "ahora que los muertos nos visitan detrás de cualquier muro".⁶¹

Guerrero Peirano se asume parte de una "generación muerta"⁶² a la que el estado de violencia generalizada en el país le ha cancelado la posibilidad

58. *Ibid.*, p. 3.

59. *Ibid.*, p. 18.

60. *Ibid.*, p. 10.

61. *Ibid.*, p. 19.

62. *Ibid.*, p. 42.

del porvenir: "sin importar el presente sabiendo que el futuro no existe".⁶³ En la cronología trazada en *Ya nadie incendia el mundo*, en el periodo "1980-1984 a secas"⁶⁴ la muerte es representada a modo de subtítulo del cuerpo textual central en la página. Los cuerpos muertos son colocados en un verso al final de cada hoja, escritos con mayúsculas pero en marca de agua y con una reincidencia que dialoga con la estrategia de transmisión anafórica del poema "7 años de silencio 1983-1971":

LAS IMÁGENES DE LOS CADÁVERES DESCOMPUESTOS PASAN
FLOTANDO ANTE [...] NUESTRAS NARICES GÉLIDAS COMO CARNE
MUERTA DESDE EL NACIMIENTO [...] LAS IMÁGENES DE LOS CADÁ-
VERES DES/COMPUESTOS PASAN FLOTANDO [...] ANTE NUESTRAS
NARICES MUERTAS COMO CARNE GÉLIDA DESDE EL NACIMIENTO⁶⁵

Estos subtítulos refieren a una cierta traducción o transcripción no de texto hablado sino, en este caso, de texto escrito. Así, el cuerpo-poesía es traducido como la muerte del cuerpo-país. El poema fluye por la caja tipográfica en dos corrientes: mediante el cuerpo textual principal y a través de este otro río subrepticio de palabras y cuerpos al final de la página, por el que la muerte, en efecto, pasa flotando en el poemario. Para Guerrero Peirano, la poesía es aquí una nación llena de cadáveres.

Los letreros o anuncios que emergen continuamente algunos enmarcados y otros sólo distinguibles por el uso de mayúsculas, así como su ubicación centrada y rodeada de espacios en blanco evidencian la influencia de Hora Zero y Kloaka en su poesía. Mediante estos rótulos o pancartas dentro del poema, la poeta inserta lo "callejero (...) y la contracultura"⁶⁶ a modo de protesta. Sin embargo, este recurso poético tiene un doble uso, ya que también es empleado para hacer manifiesto cómo el poder suele apropiarse de los espacios públicos, las superficies y paredes de una ciudad, para imponer sus proclamas mediante la exhibición y reproducción de mensajes intimidatorios que constituyen amenazas hacia la corporalidad. Ejemplo de esto último son los siguientes versos donde se lanza una prohibición directa de parte de quienes ejercen la violencia:

PRO-HI-BI-DO-DE-TE-NER-SE
HAY-OR-DEN-DE-DIS-PA-RAR⁶⁷

Este imperativo, que se presenta fragmentado o desarticulado, introduce una respiración arrítmica al poema. Si como asevera Masiello "el poema está compuesto de cortes y fisuras, [y] del shock de la arritmia",⁶⁸ y cuando la arritmia

63. *Ibid.*, p. 15.

64. *Idem.*

65. *Ibid.*, pp. 15-20.

66. Ina Salazar, *op. cit.*, p. 37.

67. Victoria Guerrero Peirano, *op. cit.*, 2013, p. 16.

68. Francine Masiello, *op. cit.*, p. 46.

"se cruza con el fluir armónico del texto; lo inesperado aparece en el poema y, lejos de pasar inadvertido en el edificio textual, lo abre y le da otra vida",⁶⁹ la poética de Guerrero Peirano inscribe las corporalidades a partir de una segmentación del cuerpo-poesía que hace eco cual "materia temblorosa"⁷⁰ de la división y fractura del cuerpo-país.

Esta respiración entrecortada, este detener silábicamente el correr del lenguaje en el verso, plantea una referencia a la interrupción del flujo de la vida provocada por las violencias de la guerra interna y la dictadura en Perú. El amago de suspensión temporal o definitiva de la existencia al que el cuerpo individual y el cuerpo-país se encuentran sometidos es patente en este aliento discontinuo. La arritmia abre así el cuerpo textual al riesgo, a la intermitencia y la vulnerabilidad del cuerpo físico frente a una muerte repentina y violenta.

Esta contingencia también es expresada por la autora en su novela *Un golpe de dados (novelita sentimental pequeño-burguesa)*: "me imaginaba rota, como una muñeca de trapo, deshilachada. Pensé en esas partes sometidas a la tortura y el anonimato, abandonadas a su suerte. ¿Formarían un cuerpo? [...] Pensé en mi propio cuerpo, en partes perdidas o restituidas, en el dolor de ser quemado".⁷¹ La disección de los posibles daños sobre la corporalidad que se efectúa aquí, hace palpable cómo la muerte del cuerpo-país interpela de manera intrínseca al cuerpo individual:

Viendo mi cadáver *Ese cadáver peruano*
flotando río abajo
arrastrado
hacia sucios mares del desierto del Perú⁷²

49

49

Ahora bien, si el cuerpo individual se inscribe textualmente como una corporalidad signada por la muerte a causa de las violencias de la guerra, dicho vínculo con la finitud también está marcado, de manera relevante, por la enfermedad: "a mí nadie me dijo / que cada espacio de mi cuerpo se mediría con una radiación / o con un dolor en el bajo vientre";⁷³ "una sietemesina debe morir";⁷⁴ "O yo estaba más muerta o quizá ya había muerto y no lo sabía";⁷⁵ "Todavía nos quedan / el cuerpo enfermo / los pies / las uñas".⁷⁶ "Las palabras fallan frente a los fenómenos de enfermedad y muerte"⁷⁷ afirma la poeta argentina Denise León. En el caso de Guerrero Peirano, las palabras se replican y se reproducen, se aferran a seguir habitando y somatizando el cuerpo-poesía. El

69. *Idem*.

70. *Idem*.

71. Victoria Guerrero Peirano, *Un golpe de dados (novelita sentimental pequeño-burguesa)*, Lima, Ceques Editores, 2015, p. 70.

72. Victoria Guerrero Peirano, *op. cit.*, 2018, p. 84.

73. *Ibid.*, p. 28.

74. Victoria Guerrero Peirano, *op. cit.*, 2013, p. 8.

75. Victoria Guerrero Peirano, *op. cit.*, 2012, p. 11.

76. Victoria Guerrero Peirano, *op. cit.*, 2013, p. 13.

77. Denise León, *op. cit.*, p. 57.

posible desacierto en el lenguaje, en todo caso, se introduce al cuerpo textual como repetición que exhibe la continuidad del padecimiento a modo de huellas o vestigios.

El cuerpo enfermo de cáncer de la madre, por ejemplo, genera una metástasis al interior del poema, desbordando su corporeidad textual:

MADRE MADRE MADRE
MADRE MADRE MADRE [...]
MADRE MADRE MADRE
Madre madre madre
Balbuceo cada vez más bajito⁷⁸

En el caso del cuerpo enfermo de cáncer de la hermana, su cabeza parlante se expande anafóricamente, produciendo contigüidades que la desplazan hacia otras corporeidades, territorios y espacios:

La cabeza calva
La cabeza clava
La cabeza clara
La cabeza noche
La cabeza oscura
La cabeza peluda
La cabeza abierta al mundo
La cabeza sujeta en la palma de mi mano
La cabeza hermana
La cabeza madre
La cabeza hija
La cabeza niña
La cabeza luna
La cabeza sol
La cabeza estrella
La cabeza planeta perdido en los hilos de dios
La cabeza galaxia del firmamento
La cabeza rapada
La cabeza rajada
La cabeza mutilada
La cabeza ojo de dios
La cabeza mi corazón.⁷⁹

Así, la inscripción textual del cuerpo enfermo mediante la impronta de una madre que se replica y una cabeza multiplicada configuran un cuerpo extraño que colectiviza y propaga.

Las corporalidades de la triada Madre-Hija-Hermana, convocadas por la cabeza parlante y expandida de la hermana unidas las tres por el padeci-

78. Victoria Guerrero Peirano, *op. cit.*, 2013, p. 8.

79. Victoria Guerrero Peirano, *op. cit.*, 2012, pp. 13-14.

miento oncológico, desarrollan una relación asfixiante e intrincada, atravesada por la violencia y la muerte: "la cabeza me llega / la odio [...] / la insulto la golpeo la arrojó contra la biblioteca [...] / la sacudo la dejo calva / se queda quieta y me mira con rabia";⁸⁰ "las meto en un balde de agua las ahogo / les aplico electroshock como a la vieja usanza / cómo aúllan pobrecitas";⁸¹ es importante notar aquí cómo las violencias que el Estado suele aplicar a los cuerpos sometidos son fusionadas con las violencias médicas. Las cabezas de la madre y de la hermana construyen, además, un nexo simbiótico. Se coluden cual siamesas: "hablan de día y de noche / no dejan de hablar / y encima se ponen su peluquín / una cabeza de madre y una cabeza de hija".⁸² Por su parte, y aunque el pelo muerto de la hermana le reclama constantemente: "¿por qué nos arrojaste a un tacho de basura?";⁸³ la enunciante genera su propio lazo amoroso con la cabeza de su hermana: "y la cabeza ya no bailará sola / ya no bailará calva / sino conmigo de pareja y hermana / haremos una hermosa pareja / La cabeza y yo".⁸⁴

En el caso de "Pabellón 7A/ sacrificio", la violencia oncológica infligida al cuerpo enfermo de cáncer de la madre -"ella espera el zarpazo final / mientras observa el goteo de su veneno";⁸⁵ "mi madre se tiende del lado opuesto del seno cercenado [...] no queda sino un vacío una cicatriz"-⁸⁶ aparece entrelazada a la violencias propias del estado: "un balazo me despierta a media noche / alguien arrastra una pierna por la avenida Perú".⁸⁷ Una vez más el cuerpo-poesía y el cuerpo-país yuxtaponen las violencias contra sus corporalidades: las de la institución policial y las de la institución médica. Tanto policías como médicos representados también como carniceros en *Ya nadie incendia el mundo*: "carniceros doctores héroes nuestros"⁸⁸ laceran los cuerpos individuales y, con ello, el de la nación y el del lenguaje. Trastocan toda corporeidad en un "cuerpo deleznable",⁸⁹ oprimido por una consigna de muerte: "NO GRITES NO VIVAS NO AMES".⁹⁰

Así, la poética de Guerrero Peirano inscribe textualmente al cuerpo enfermo en su vulnerabilidad más íntima e intrínseca: "si tú supieras / cuántos días he andado desnuda enferma en la soledad de una camilla";⁹¹ "ahora soy [...] lo corpóreo la enfermedad lo finito".⁹² Mutilado, sujeto a disección, sangrante, amoratado, con "partes putrefactas",⁹³ el cuerpo es incapaz "de ex-

80. *Ibid.*, p. 17.

81. *Ibid.*, p. 27.

82. *Ibid.*, p. 21.

83. *Ibid.*, p. 14.

84. *Ibid.*, p. 16.

85. Victoria Guerrero Peirano, *op. cit.*, 2013, p. 36.

86. *Ibid.*, p. 40.

87. *Ibid.*, p. 36.

88. *Ibid.*, p. 32.

89. *Ibid.*, p. 44.

90. *Ibid.*, p. 36.

91. *Ibid.*, p. 33.

92. *Idem.*

93. *Ibid.*, p. 28.

pulsar la sangre negruzca y maloliente".⁹⁴ De manera que, aunque el cuerpo individual, del lenguaje y de la nación reniega de sus padecimientos: "le escupo a la enfermedad la maldigo",⁹⁵ pareciera no haber vías para deshacerse y desasirse de los males que lo aquejan: "nos queda esto / esto y un puñado de agujas infectadas y seguros médicos rapaces".⁹⁶

Pero el cuerpo enfermo de Guerrero Peirano sí halla el modo de hacer patente su descontento. Como se ha señalado ya, empleando una operación de desplazamiento metonímico, la poeta hace de la enfermedad una alegoría mediante la cual lanza agudas críticas a las afecciones que dañan tanto el cuerpo-país como el cuerpo-poesía. En el caso del desvelamiento de la precariedad, ésta se muestra vinculada a las corporalidades migrantes, en tanto que nación; pero también, cuando se trata de los cuerpos individuales y de lenguaje, a quienes ejercen el oficio de la escritura.

Las marcas del evento neoliberal inscriben en los cuerpos la crisis y el hambre: "tú eres menos que una nada un pedazo de carne hambrienta que vaga".⁹⁷ La escasez se convierte en el signo de los tiempos:

Y mi cuerpo debiera acostumbrarse a este nuevo lenguaje de la
[carencia
Después de todo toda palabra es reutilizable o se pierde de un día
[para otro
Pasados los 40 Qué estupidez: el sueldo mínimo la escritura la casa
[las barricadas
Digo: Oh sí quiero hacer un collage y ya no me dejan⁹⁸

52

52

Aunque al cuerpo-país y al cuerpo individual les anteceda una larga tradición de huelgas y sindicatos, de lucha social, se enfrentan a no poder llegar al fin de mes, a tener que construir su cotidianeidad "con un lenguaje [igualmente] precario",⁹⁹ a la posibilidad de la abdicación.

Ahora bien, la poesía para Guerrero Peirano es tanto "un arte de la pobreza",¹⁰⁰ como "el gran saldo del capital".¹⁰¹ El trabajo con el lenguaje produce escasos o nulos réditos y sus trabajadores, por tanto, se hallan también en la precariedad: "el poeta y yo viajamos en un tranvía. No tenemos nada que comer. Ya nos hemos comido la poesía, los hijos, las metáforas. Los dientes no nos hacen falta, así que amanecemos desdentados. Somos pobres, no tenemos nada, solo nuestros libros".¹⁰² Así, el cuerpo-poesía, si bien no es un cuerpo deleznable, es un cuerpo depreciado, o mejor dicho, una corporalidad inmaterial que circula en una esfera exterior a la del valor económico:

94. *Ibid.*, p. 30.

95. *Ibid.*, p. 43.

96. Victoria Guerrero Peirano, *op. cit.*, 2018, p. 73.

97. Victoria Guerrero Peirano, *op. cit.*, 2013, p. 5.

98. Victoria Guerrero Peirano, *op. cit.*, 2018, p. 120.

99. *Idem.*

100. *Ibid.*, p. 20.

101. *Ibid.*, p. 35.

102. *Ibid.*, p. 30.

El corazón del siglo es así, un corazón zurcido donde los poetas pasean y viajan como fantasmas. Nadie los reconoce. Sus libros están enterrados en bibliotecas a las que nadie entra. Solo hablamos de descuentos, saldos y trabajo.

Esta es nuestra vida & arte de hoy.¹⁰³

Cuando la poeta afirma: "nadie da un centavo por nosotras"¹⁰⁴ está enunciando que la poesía, por sí misma, no genera valor monetario, pero también que cuando se trata de la poesía producida por las mujeres, la posibilidad de que ésta sea valuada, aunque sea simbólicamente, disminuye de manera drástica: si los escritores "no sirven de mucho",¹⁰⁵ las escritoras "no sirven para nada".¹⁰⁶

Como se ha establecido, la enfermedad del cuerpo-poesía es la violencia de la desigualdad de género. Esta condición inequitativa se hace evidente cuando los criterios de autoridad, ingreso al canon y prestigio, tanto en la práctica escritural, como en el sistema literario, no funcionan paritariamente para escritores y escritoras:

repito:
mi cuerpo hundido en aguardiente
¿no es acaso el perfil del escritor maldito?
pero yo no estoy maldita solo estoy
ligeramente
mal bendecida¹⁰⁷

En este poema, la autora exhibe cómo el consumo excesivo de alcohol, característico de la figura e idealización del escritor maldito, si se presenta en una escritora no la dota de la identidad ni del prestigio que se le atribuiría a un escritor. Ocurre lo mismo en términos de los juicios acerca de la calidad literaria de la escritura de las mujeres: "seguramente algunos hombres nos miran con horror / nos leen con horror";¹⁰⁸ "los Poetas son melindrosos ante la poesía de mujeres".¹⁰⁹

Como ha señalado Guerrero Peirano, ocupar un lugar en el canon literario, históricamente no ha sido una tarea imposible para las escritoras, sin embargo, "en el Perú, es evidente que las escritoras han tenido un acceso restringido a los medios de producción escrita y al mismo tiempo su escritura ha sido censurada".¹¹⁰ Incluso al adquirir un espacio de visibilidad en el sistema literario, este sitio destinado a las escritoras no está en las mismas condicio-

103. *Idem*.

104. *Ibid.*, p. 20.

105. *Idem*.

106. *Ibid.*, p. 48.

107. *Ibid.*, p. 104.

108. *Ibid.*, p. 19.

109. Victoria Guerrero Peirano, *op. cit.*, 2012, p. 22.

110. Victoria Guerrero Peirano, *op. cit.*, 2020, p. 103.

nes ni posee los mismos privilegios que el masculino: "las poetas [que] ya tienen un lugar en el panorama de la literatura peruana [...] aún no tienen una voz suficientemente influyente como para intervenir el campo literario (Bourdieu *dixit*); es decir, su voz no es lo suficientemente poderosa como para posicionar otras voces en ese campo".¹¹¹ Lo que denuncia en sus poemas es justamente esta potestad patriarcal para delinear el discurso histórico que impera en el sistema literario: "¿ellos hacen nuestra historia? / ¿y ellas?".¹¹²

Si el cuerpo-poesía de la escritura femenina se encuentra cuestionado y en entredicho por no poseer la validación masculina, ¿cómo hacerlo ingresar a lo literario? Guerrero Peirano propone en su escritura una práctica poética que parte del tartamudeo, del balbuceo, de los "fragmentos, pedazos, restos (un lenguaje quebradizo y, por ello, punzante)".¹¹³ No se trata de emular la solidez del discurso patriarcal, sino de hallar sus fisuras; de emprender batallas contra lo establecido por la inequidad de género haciendo uso de estrategias y recursos que reformulen estas violencias; de ser crítica incluso con la propia escritura femenina: "los versos sublimes no nos han llevado a nada / y esto hay que decirlo / no se ha salvado una sola vida con ellos";¹¹⁴ de admitir que aunque se ha "repudiado la Tradición",¹¹⁵ aún no se ha cortado del todo lazos con ella: "sin embargo todo el tiempo hablas de ella / es un fastidio / incluso la mencionas con cierta afectación".¹¹⁶ "Somos tar-ta-mudas",¹¹⁷ "mi escritura se ha vuelto / tarta-muda",¹¹⁸ "no hay densidad en nuestra habla / somos mudas / somos calvas"¹¹⁹ reitera Guerrero Peirano para hacer palpable cómo la escritura de la mujer es, en realidad, el cuerpo-poesía calvo, enfermo, mutilado, enmudecido por la enfermedad del patriarcado.

Esta visión desengañada de un cuerpo-poesía que requiere una renovación profunda, al que no queda más remedio que "tirar a un tacho de basura o coger de la maldita mano blanca y torcerle el cuello",¹²⁰ no es sino el correlato de un país y un mundo que también requieren ser rearticulados. Así, la somatización del cuerpo individual, del cuerpo-poesía y del cuerpo-país es el modo en el que el cuerpo se inscribe textualmente como denuncia del estado de cosas inequitativo y de la necesidad de sí incendiar el mundo para que, como escribe Guerrero Peirano, "los sonidos de nuestros cuerpos [sean] por fin escuchados".¹²¹ Por tanto, el desmantelamiento de la realidad imperante sobre el cuerpo-poesía y el cuerpo-país opera como una profilaxis poética que posibilita e impulsa la construcción de alternativas de corporeidad textual a partir de la vulnerabilidad.

111. *Ibid.*, p. 105.

112. Victoria Guerrero Peirano, *op. cit.*, 2018, p. 105.

113. Luis Fernando Chueca Field, *op. cit.*, p. 77.

114. Victoria Guerrero Peirano, *op. cit.*, 2012, pp. 23-24.

115. *Ibid.*, p. 23.

116. *Idem.*

117. *Idem.*

118. Victoria Guerrero Peirano, *op. cit.*, 2018, p. 55.

119. Victoria Guerrero Peirano, *op. cit.*, 2012, p. 26.

120. Victoria Guerrero Peirano, *op. cit.*, 2018, p. 103.

121. Victoria Guerrero Peirano, *op. cit.*, 2012, p. 40.

Vaciamiento del cuerpo-poesía

La poética de Guerrero Peirano muestra un constante vaciamiento del cuerpo. Defecar, escupir y vomitar son acciones que suceden continuamente a modo de expulsión de la enfermedad: "defecar a mi antojo expulsar el tiempo toda su sucia poesía en una arcada";¹²² "vomito y defeco sobre mí";¹²³ "defeco en un wc como las niñas buenas y escupo a través de una ventana";¹²⁴ "ahora soy pura materia el abismo que se entrechoca sobre sí / y escupe su propio excremento".¹²⁵ Este proceso de "vaciar el cuerpo de todo animal ajeno"¹²⁶ constituye una posibilidad de "re-educación"¹²⁷ o reescritura de las consignas impuestas. El cuerpo arroja fuera de sí las significaciones infligidas por la violencia, el patriarcado, la enfermedad y el Estado para hacer posible la configuración de nuevas corporalidades textuales.

Por su parte, el cuerpo-poesía enfermo y/o muerto también es vertido. La poeta lo lanza al cesto de la basura: "voy porfiando tercamente garabateando una escritura que no sana el cuerpo explota revienta en miles de pedacitos de odio ¿los quieres? Recoge uno tras otro con cuidado para que no te hieran y luego a la basura sin lágrimas".¹²⁸ Esta escritura que no alivia los síntomas de los malestares del propio cuerpo y mucho menos los del cuerpo-país, al igual que el cabello de la hermana con cáncer, se arroja a los deshechos para así evidenciar su muerte, su inutilidad. Torcer el cuello de la poesía que no nombra el estado de cosas equivale a evacuar del cuerpo-poesía aquello que la hace permanecer inmóvil y en silencio, cuando lo que se requiere es justamente una poesía que vocifere y que luche, que se inscriba cuerpo textual a partir de sus posibilidades combativas, ya que, como afirma Guerrero Peirano: "la literatura sólo es posible [...] si va al nervio".¹²⁹

De esta manera, el vaciamiento del cuerpo individual dialoga con la intencionalidad de la enunciante de desarticular el cuerpo-poesía: "y ahora que encontré una aguja para pinchar el texto / pic pic / hacerlo trizas".¹³⁰ En el espacio habitado por las corporalidades también se experimenta un deseo de deshacerse de los enseres domésticos. Se sugiere, incluso, el desalojo de la casa:

Los objetos de la casa
 Los objetos pequeños de mi casa
 Ya no caben
 Ya no me caben

122. Victoria Guerrero Peirano, *op. cit.*, 2013, p. 4.

123. *Ibid.*, p. 6.

124. *Ibid.*, p. 16.

125. *Ibid.*, p. 33.

126. *Ibid.*, p. 29.

127. *Idem.*

128. *Ibid.*, p. 4.

129. Gabriel Ruiz Ortega, "Victoria Guerrero Peirano, poeta: 'La literatura solo es posible, en mi caso, si va al nervio'", *Proyecto Patrimonio*, 2011. Consultado en <http://letras.mysite.com/gro090811.html>

130. Victoria Guerrero Peirano, *op. cit.*, 2013, pp. 47-48.

Todos los días imagino un mundo en que me libro de ellos
 al chasquear los dedos
 O simplemente los echo en el camión de la basura¹³¹

Por todo lo anterior, se plantea aquí un cuestionamiento crucial: ¿habría que aplicarle el mismo tratamiento al cuerpo textual que al cuerpo enfermo de la madre o de la hermana?:

Renovar la poesía —dicen
 ¿Qué diablos puede significar eso?
 ¿Radiarla
 irradiarla
 quemarla
 mutilarla
 ejecutarla?¹³²

Si el cuerpo textual ha sido objeto de somatización y de inscripción de marcas del evento, llámese muerte, guerra, dictadura, cáncer, no tener para comer, hambre o violencia patriarcal, ¿cómo hacer de esta corporalidad deshecha el punto de partida, la materia del lenguaje para producir un cuerpo-poesía renovado? La poética de Guerrero Peirano apuesta por que esta desarticulación del cuerpo-poesía posibilite una sobreescritura, una re-inscripción de sentido en el mismo sitio de las cicatrices y los vestigios. La apertura del cuerpo enfermo hacia las vulnerabilidades y el vaciarse de sí es precisamente lo que permite el ingreso textual de una corporalidad colectiva; la única desde la que se puede, en todo caso, pensar la rearticulación del cuerpo-país.

56

56

Construcción del cuerpo extraño-colectivo

Si como afirma Francine Masiello "se construye el cuerpo nuevamente al construir el cuerpo del texto",¹³³ el cuerpo que la poética de Guerrero Peirano produce es uno comunal. Configurado a partir de la contigüidad y la yuxtaposición, el cuerpo con rasgos autobiográficos de *Ya nadie incendia el mundo*, *Cuaderno de quimioterapia (contra la poesía)* y *En un mundo de abdicaciones* ingresa siempre a la textualidad acompañado de otras corporalidades individuales: la de la hermana, la de la madre, la de los muertos, torturados y desaparecidos por el conflicto interno y la dictadura. Se inscribe entreverado a la escritura de las mujeres, a las sublevaciones y denuncias en torno a las violencias patriarcales y las desigualdades sistémicas en el campo literario; a los cuerpos precarizados por el neoliberalismo; a los cuerpos peruanos migrantes. Es decir, se trata de un cuerpo cuya impronta se entreteje con cuerpos colindantes para constituirse un cuerpo extraño: colectivo.

131. Victoria Guerrero Peirano, *op. cit.*, 2018, p. 58.

132. Victoria Guerrero Peirano, *op. cit.*, 2012, p. 25.

133. Francine Masiello, *op. cit.*, p. 216.

Esta inscripción del cuerpo enfermo ramificado en una serie de cuerpos, territorios y temporalidades limítrofes, hace aparecer un cuerpo que tartamudea, que balbucea, que no importa a nadie, que se autoficciona, "que se rebela contra los asesinos del mundo";¹³⁴ que huye, que se escabulle en la escritura, que va al pasado y vuelve al presente, que sale del país y regresa; que se desborda más allá de sí, incluso hacia confines lejanos como el sol, las estrellas, la luna y otros planetas; que calla y que luego grita, que baila, que ríe, que se duele de sí, pero que también suda y desea. Defectuoso, desnudo, mutilado y garabateado en los muros, este es el cuerpo que toma por asalto a los cuerpos contiguos. Dice Guerrero Peirano que "la palabra no existe en medio de la guerra, a no ser la palabra puesta en la calle o el cuerpo expuesto a la muerte",¹³⁵ por ello, sitúa su poética, y al cuerpo extraño-colectivo que de ella emana, en los bordes de la crisis. Entre lo que vive y lo que muere este cuerpo extraño-colectivo opta por sobrevivir, por rearticularse, por resignificarse a partir de crear contigüidad con otros cuerpos vulnerados.

Al hacer proliferar el cuerpo enfermo en su poética, al expandirlo hacia otros cuerpos, Guerrero Peirano, además de somatizar a modo de contagio las corporalidades adyacentes para dismantelar el estado de las cosas en el lenguaje y en el país; de intentar vaciar estos cuerpos de las consignas impuestas por la guerra y el neoliberalismo; los dota de una nueva posibilidad como cuerpo extraño-colectivo. Al replicar el hartazgo, el descontento y la incomplacencia ante las violencias del Estado, del patriarcado y del capital, inscribe los cuerpos insertos en la textualidad en una resistencia común. "El gesto de nombrar los cuerpos destruidos, [de] insistir en la vuelta de lo desaparecido a través del texto escrito"¹³⁶ restituye al cuerpo individual, al cuerpo-poesía y al cuerpo-país como una corporalidad que yuxtapone la experiencia individual, y su producción sensitiva de sentido, a la de la colectividad.

"Nunca / Agaches / la cabeza",¹³⁷ declara el cuerpo extraño-colectivo. Si el pelo muerto y la cabeza de la hermana enferma de cáncer interpelan y reclaman encarnizadamente, si el cuerpo de la madre con cáncer exhibe el hueco de su seno cercenado, si los cuerpos muertos no cesan de atravesar las páginas, si la precariedad muestra sus carencias y su hambre; si la escritura de las mujeres cuestiona a quién puede importarle su existencia y desafía y se burla de la idea de su imposibilidad es porque el cuerpo extraño-colectivo de Guerrero Peirano es una corporalidad que si bien está absolutamente desilusionada, al mismo tiempo se rehúsa a conformarse. "La poesía se presenta como un quiebre de la noción de totalidad, como una proclamación de cosa rota",¹³⁸ escribe Denise León, el cuerpo extraño-colectivo de esta poética parte precisamente de un cuerpo fracturado, del desengaño total, de la vulnerabilidad más constitutiva, para construir una corporalidad renovada en la que quepan otros cuerpos que han padecido las mismas violencias.

134. Victoria Guerrero Peirano, *op. cit.*, 2018, p. 96.

135. Victoria Guerrero Peirano, *op. cit.*, 2015, p. 73.

136. Francine Masiello, *op. cit.*, p. 217.

137. Victoria Guerrero Peirano, *op. cit.*, 2018, p. 59.

138. Denise León, *op. cit.*, p. 66.

Al final, la pregunta por si el cuerpo-poesía enfermo tendría que recibir la misma profilaxis que el cuerpo individual enfermo se responde justamente con la disección y exposición de lo que implica la construcción del cuerpo extraño-colectivo. Habría que extirpar el machismo, radiar la desigualdad de género en el campo literario, cortar el pelo muerto del patriarcado. Y Guerrero Peirano efectúa estas acciones desde su activismo, pero también al producir un cuerpo extraño-colectivo que nos provoca y exige repensar nuestras nociones de cuerpo, lenguaje y nación. El cuerpo extraño-colectivo es uno que grita, vive, ama, resiste, observa críticamente y otorga sentido y valor a lo que nombra: convoca y es junto con otros cuerpos.

Bibliografía

- ÁNGELES L., César, "22 años del Movimiento «Kloaka»", *Ciberayllu*, 31 de marzo de 2004. Consultado en https://andes.missouri.edu/andes/comentario/cal_kloaka22.html#_edn1
- CHUECA FIELD, Luis Fernando, "Poesía y violencia política en los poetas de los años noventa en el Perú (revisión panorámica y estudio del caso de *Ya nadie incendia el mundo*, de Victoria Guerrero)", *Líneas generales*, núm. 001, 2018, pp. 71-83. Consultado en <https://doi.org/10.26439/en.lineas.generales2018.n001.1832>
- COMANDO Plath, "Somos Comando Plath". Consultado el 31 de enero de 2024 en <http://comandoplath.com/somos-comando-plath/>
- GAMONEDA LANZA, Amelia, "Inscripción poética del cuerpo", en *Cuestiones de poética en la actual poesía en castellano*, Miguel Casado (ed.), Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2009, pp. 155-74.
- GUERRERO PEIRANO, Victoria, *Cuadernos de quimioterapia (contra la poesía)*, Lima, Paracaídas Editores, 2012.
- _____, *Ya nadie incendia el mundo*, Lima, Paracaídas Editores, 2013.
- _____, *Un golpe de dados (novelita sentimental pequeñoburguesa)*, Lima, Ceqes Editores, 2015.
- _____, *En mundo de abdicaciones*, México, Fondo de Cultura Económica, 2018.
- _____, "Poetas peruanas últimas: ¿qué dicen, qué piensan?", en *Materia frágil: poéticas para el siglo XXI en América Latina y España*, Erika Martínez (ed.), Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2020, pp. 103-114.
- KRESSNER, Ilka, "Desasosiego en la ciudad neoliberal. Reflexiones en torno a la poesía peruana urbana contemporánea", *eLyra: Revista da Rede Internacional Lyra*, núm. 11, 2018, pp. 193-212. Consultado en <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/239>
- LEÓN, Denise, "El cuerpo herido: Algunas notas sobre poesía y enfermedad", *Telar* 10, 2012. Consultado en <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/39883>
- MASIELLO, Francine, *El cuerpo de la voz: poesía, ética y cultura*, Rosario, Beatriz Viterbo-Universidad Nacional de Rosario, 2013.
- NANCY, Jean-Luc, *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*, Daniel Álvaro (trad.), Buenos Aires, La Cebra, 2006.
- RUIZ ORTEGA, Gabriel, "Victoria Guerrero Peirano, poeta: 'La literatura sólo es posible, en mi caso, si va al nervio'", *Proyecto Patrimonio*, 2011. Consultado en <http://letras.mysite.com/gro090811.html>
- SALAZAR, Ina, "La poesía de Victoria Guerrero, un arte de la incomplicencia", *Mitologías hoy: Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos.*, núm. 15, 2017, pp. 35-50. Consultado en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6105003>

El signo ambiguo de la palabra: aproximaciones a Jorge Eduardo Eielson y Blanca Varela desde el realismo semiótico

Shanik Sánchez
Universidad Veracruzana
saberusha@gmail.com

Desde finales del siglo XIX, –a partir de *Une saison en enfer* de Arthur Rimbaud, advierte Octavio Paz en *Los signos en rotación*–, los “poetas han hecho de la negación de la poesía la forma más alta de la poesía: sus poemas son crítica de la experiencia poética, crítica del lenguaje y el significado, crítica del poema mismo. La palabra poética se sustenta en la negación de la palabra”.¹ Esto, debido a que los poetas modernos se enfrentan, entre otras situaciones, a un conjunto de circunstancias paradójicas: por un lado, a la “pérdida de la imagen del mundo”; por el otro, a “la aparición de un vocabulario universal, compuesto de signos activos”; y, por otro más, a “la crisis de los significados”.²

Precisamente, dos poetas peruanos que experimentaron con la ambigüedad del signo³ fueron Jorge Eduardo Eielson (1924-2006) y Blanca Varela (1926-2009). Considerados como parte de la Generación del 50, junto con Javier Sologuren (1921-2004), Washington Delgado (1927-2003), Gustavo Valcárcel (1921-1990), Sebastián Salazar Bondy (1924-1965), Carlos Germán Belli (1927), Yolanda Westphalen (1954), Cecilia Bustamante (1932-2006), Lola Thorne (1930-1990), Juan Gonzalo Rose (1927-1983) y Alejandro Romualdo (1926-2008), propusieron otra forma de entender la palabra, de disponer el poema y, en consecuencia, otra aprehensión de la realidad.

Eielson incursionó además de en la poesía, en la narrativa, la dramaturgia, el ensayo, el periodismo y las artes plásticas, mientras Varela únicamente en la poesía; la crisis del signo lingüístico “no como palabra ya consumada, sino en formación: como un querer decir del lenguaje mismo”⁴ ha de ser uno de los puntos de conexión entre ambos autores, donde el sujeto lírico y el lector se enfrentan, en un proceso repetitivo y continuo, a la ambigüedad del signo. La voz poética en los textos de Eielson y Varela reorienta el sentido para adentrarse en el signo lingüístico, la palabra poética y la experiencia de la realidad. “Consagración de la impotencia de la palabra, [el poema] es al mismo tiempo

1. Octavio Paz, *Los signos en rotación*, Madrid, Fórcola, 2011, pp. 21-22.

2. *Ibid.*, p. 26.

3. Siguiendo a Charles S. Peirce, “Un signo, o *representamen*, es un primero que está en una tal genuina relación triádica a un segundo, llamado su objeto, que es capaz de determinar que un tercero, llamado su interpretante, asuma la misma relación triádica a su objeto en la que él se encuentra respecto del mismo objeto”. Charles Sanders Peirce, *Obra filosófica reunida (1893-1913)*, Nathan Houser y Christian J. W. Kloesel (eds.), Darin McNabb (trad.), vol. II, México, Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 346.

4. Octavio Paz, *op. cit.*, p. 54.

el arquetipo del poema futuro y la afirmación plenaria de la soberanía de la palabra. No dice nada y es el lenguaje en su totalidad. Autor y lector de sí mismo, negación del acto de escribir y escritura que continuamente renace de su propia anulación".⁵ Mediante una dialéctica negativa que nunca alcanza la síntesis, señala la fisura de la representación entre el plano sígnico y el plano material, a través de lo que José Ignacio Padilla llama realismo semiótico, entendido como el momento cuando la distinción entre la representación y lo representado colapsa, quedando en un "plano paradójico [...] ni plenamente material, ni plenamente lingüístico".⁶ Entre los procedimientos mediante los cuales los poemas de ambos autores logran este realismo semiótico propongo centrarme en 1) la creación de imágenes sinestésicas, 2) sustituciones, omisiones o adiciones de sintagmas así como de campos figurativos y 3) resignificación del lugar común –entendido como una unidad estereotipada de significado capaz de caracterizar áreas semánticas determinantes–⁷ en "Reja", "Hoguera de silencios" y "Cruci-ficción" de Blanca Varela y "Cuerpo enamorado" y *Noche oscura* de Eduardo Eielson.

Superar el régimen del signo mediante la implosión de sus propias reglas

Ojos de ver, *Canto villano*, *Concierto animal* y "Flores para el oído". ¿Qué tienen en común estos títulos de Blanca Varela? Los cinco sentidos del cuerpo, donde cuatro –vista, oído, olfato y tacto–, junto con sus respectivos órganos, se sienten de otra manera, distinta a la establecida por el discurso "universal" de las ciencias naturales. Precisamente, la creación de imágenes sinestésicas ha de ser uno de los recursos que faculten al lector para percibir un *impasse* entre los signos lingüísticos y la realidad.

Alojado en *Canto villano* (1972-1978), en el poema "Reja", que abre *Ojos de ver*,⁸ no vemos propiamente el objeto, sino que, a partir de dos elementos, la luz y la sombra, se genera una imagen mental de una reja. En otras palabras, luz y sombra son interpretados como el significado "reja" sin que aparezca como tal el significante:

cuál es la luz
cuál la sombra⁹

5. *Ibid.*, p. 48.

6. José Ignacio Padilla, *El terreno en disputa es el lenguaje: ensayos sobre poesía latinoamericana*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2014, pp. 110.

7. La idea de lugar común la retomo de Mario Montalbetti, *El más crudo invierno: notas a un poema de Blanca Varela*, Miraflores, Lima, Fondo de Cultura Económica del Perú, 2016.

8. "¿Qué significaría para la verdad visual ser 'contada'?", se preguntaría Martin Jay ("¿Parresía visual? Foucault y la verdad de la mirada", Roberto Riquelme (trad.), *Brevis*, núm. 6, 2013, pp. 14-23).

9. Blanca Varela, *El suplicio comienza con la luz. Poesía reunida (1949-2000)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, p. 145.

La vista no funciona aquí como el sentido racional por antonomasia –“epistemología visual que se extiende de Descartes a la fenomenología”–,¹⁰ pues otro tipo de ojos son los que crean el signo de la reja para el lector. No olvidemos que a finales del siglo xx aún suele obviarse una relación, establecida desde la *Metafísica* de Aristóteles, entre la visualidad y la veracidad. En el marco jurídico, por ejemplo, el testimonio del testigo ocular prevalece sobre lo solamente oído. La palabra evidencia deriva del latín *videre*, ver; teoría, de la griega *theoria*, la cual se relacionaba con la experiencia de mirar una representación teatral. El pensamiento filosófico, tanto idealista tanto empirista, ha privilegiado, metafórica o literalmente, las ideas relacionadas con la vista (iluminación, luz, transparencia, claridad) en su búsqueda de la verdad.¹¹ De todos los sentidos, la vista se consideró el medio físico más válido de conocimiento amén de “ser el más distanciado de lo que percibe”,¹² por “obedecer” la voluntad consciente de quien observa. “Reja” se representa en un doble juego: presencia del poema (materialidad de la escritura en la hoja/tacto) y ausencia del signo (objeto “reja”/vista). Presentifica una figura de mundo en la dispersión de dos fragmentos (luz y sombra al final de cada verso); la omisión del sintagma verbal “ser” en el segundo verso; los respectivos campos figurativos de la sinécdoque (luz y sombra = reja); la elipsis (“cuál es la luz/ cuál la sombra”); y la repetición del sintagma nominal “cuál” al principio de ambos versos. El poema, en consecuencia, no sólo es el espacio sobre el cual la voz lírica proyecta los significantes luz y sombra, sino, además, el lugar donde la voluntad de sentido del lector se manifiesta: su búsqueda del sentido reagrupa dos signos –luz y sombra– en otro signo: reja. Posibilidad “de ver sin ver”,¹³ el poema pone a prueba la tendencia ocularcéntrica del pensamiento occidental; entonces se despliega como un aquí que recibe y sostiene una operación dialéctica no sintética entre signos lingüísticos, cuya tensión implosiona desde dentro tanto la representación poética como la del lector. Como diría Octavio Paz, “El hombre no ve al mundo, lo piensa”.¹⁴

El poema “Reja”, en tanto configuración de signos, más que imagen y figura, constituye “la posibilidad de llegar a serlo”.¹⁵ Dicho de otro modo, “Reja” se instala en el plano paradójico del realismo semiótico: “ni plenamente material, ni plenamente lingüístico”.¹⁶ Si la realidad ofrece al poeta una constelación de signos, el poema oscila entre una nostalgia de la unidad cósmica y una fascinación por su paradójica pluralidad.

En el caso de Eduardo Eielson, *Canto visible*, “Poesía escrita” y *Noche oscura del cuerpo*, ¿qué tienen en común estos títulos? Así como con Blanca

10. Martin Jay, *op. cit.*, p. 16.

11. Al respecto, sugiero consultar Martin Jay, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo xx*, Francisco López Martín (trad.), Madrid, Akal, 2007; Héctor Sevilla Godínez, “Las sombras de la mirada. El dominio de la vista en el ámbito de la filosofía”, *Piezas*, 17, 2013, pp. 69-77.

12. Martin Jay, *op. cit.*, p. 16.

13. Jacques Rancière, *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, Cecilia González (trad.), Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012, p. 128.

14. Octavio Paz, *op. cit.*, 57.

15. *Ibid.*, p. 48.

16. José Ignacio Padilla, *op. cit.*, p. 110.

Varela, los cinco sentidos del cuerpo, donde cuatro –vista, oído, olfato y tacto–, junto con sus respectivos órganos, se perciben de manera distinta a la establecida por el discurso “universal” de las ciencias naturales. En *Noche oscura del cuerpo* (1955), específicamente en el poema “Cuerpo enamorado”, encuentro la sinestesia, mirar es tocar con los ojos y tocar es mirar con las manos:

Miro mi sexo con ternura
 Toco la punta de mi cuerpo enamorado
 Y no soy yo que veo sino el otro
 El mismo mono milenario
 Que se refleja en el remanso y ríe
 Amo el espejo en que contemplo
 Mi espesa barba y mi tristeza
 Mis pantalones grises y la lluvia
 Miro mi sexo con ternura
 Mi glande puro y mis testículos
 Repletos de amargura
 Y no soy yo que sufre sino el otro
 El mismo mono milenario
 Que se refleja en el espejo y llora¹⁷

63

La experiencia visual y los signos de “Cuerpo enamorado” adquieren sentido en relación con las sensaciones táctiles. No olvidemos que, según la convención teórica, el signo lingüístico es una unidad que puede ser percibida por los seres humanos mediante los sentidos y permite representar un evento comunicativo en sus propios términos. En tanto construcción social, funciona dentro de un sistema que pone un elemento en lugar de otro y, además, posee la capacidad no solo de aplicarse a sí mismo, sino también a otros sistemas de signos. En “Cuerpo enamorado” (así como también en “Cuerpo de tierra” y “Cuerpo multiplicado”), “la desmaterialización en la significación y la sedimentación no-significante de la materia”¹⁸ suscitan la imagen poética de la otredad entendida como

63

percepción simultánea de que somos otro sin dejar de ser lo que somos y que, sin cesar de estar donde estamos, nuestro verdadero ser está en otra parte. Somos otra parte. En otra parte quiere decir: aquí, ahora mismo mientras hago esto o aquello. Y también: estoy solo y estoy contigo, en un no sé dónde que es siempre aquí. Contigo y aquí ¿quién eres tú, quién soy yo, en dónde estamos cuando estamos aquí?¹⁹

La distancia entre las palabras y las cosas, entre el nombre y la cosa nombrada resulta de la separación moderna entre el mundo y el hombre y sus cinco

17. Jorge Eduardo Eielson, *Poeta en Roma*, Martha L. Canfield (ed.), Madrid, Visor Libros, 2009, p. 113.

18. José Ignacio Padilla, *op. cit.*, p. 141.

19. Octavio Paz, *op. cit.*, pp. 36-37.

sentidos. Sin embargo, en la poesía de Eielson las cosas tienen un alma y así también las palabras. El poema, en consecuencia, es un mundo animado: espacio de reuniones y separaciones entre una cosa con otra, de un yo con otro yo, con otra cosa, con otro animal. El orden del universo es del signo, sí, pero el poético. La palabra poética dota de significación. "Miro mi sexo con ternura / Toco la punta de mi cuerpo enamorado / Y no soy yo que veo sino el otro".²⁰ "Cuerpo enamorado" desafía la relación entre la experiencia visual propia y la verdad; pareciera compartir con "Reja" de Varela una misma y profunda sospecha ante la capacidad del ojo –"ventana al mundo" y "espejo del alma"– para validar declaraciones verdaderas o generar afirmaciones garantizadas sobre la verdad. Si bien la vista es el único sentido que podemos emplear a "consciencia", el tacto no resulta tan pasivo en comparación con aquél, pues también ejercemos voluntad cuando tocamos, acariciamos o sujetamos.

Sigo con "Cuerpo enamorado", donde ubico también otro recurso que motiva el realismo semiótico del poema: la resignificación del lugar común. Montalbetti apunta: "el lenguaje del poema es también el lenguaje del lugar común".²¹ Dicho en otras palabras, el lugar común es vinculante; donde nos encontramos, es un lugar de reconocimiento –tradición–, pero en el poema al mismo tiempo que nos reúne, nos lleva a otro lugar. En este caso, es mediante la imagen del mono milenario (primer lugar común: el hombre desciende el mono) y la dicotomía ternura/amargura (segundo lugar común: los opuestos contradictorios). Gracias a la sinécdoque sexo = cuerpo y la vuelta de tuerca al final ("Y no soy yo que sufre sino el otro"), se logra una resignificación de ambos lugares comunes. Es decir, si el sexo es sinécdoque del cuerpo: "Toco la punta de mi cuerpo enamorado" (no "Toco la punta de mi sexo enamorado") y si al principio el yo lírico ve al mono milenario que se refleja feliz en un remanso, el poema acaba con el mono milenario sufriendo y reflejándose en un espejo. Además, creo necesario puntualizar el deslizamiento *ex profeso* del sintagma nominal del pronombre relativo "quien" al "que" en los versos tercero, quinto, duodécimo y decimocuarto, proceso que supone no solo la ambigüedad del lenguaje, sino también la de la falsa separación entre lo humano y lo animal, lo humano y las cosas, el hombre y la naturaleza:

[...] Y no soy yo que veo sino el otro
 El mismo mono milenario
 Que se refleja en el remanso y ríe
 Amo el espejo en que contemplo
 [...] Y no soy yo que sufre sino el otro
 El mismo mono milenario
 Que se refleja en el espejo y llora²²

Finalmente, un tercer lugar común subvertido es el dualismo amor-corazón/sexo-órganos sexuales. La convención dicta²³ que el amor se siente en el cora-

20. Jorge Eduardo Eielson, *op. cit.*, p. 113.

21. Mario Montalbetti, *op. cit.*, §21b.

22. Jorge Eduardo Eielson, *op. cit.*, p. 113.

23. Me refiero al tópico de la mirada complementaria entre los amantes (masculino-femenino), es-

zón y hacia otra persona, pero en el poema dicho sentimiento se experimenta en el cuerpo (más específicamente en el órgano sexual) y hacia un yo-mono, no hacia un otro mujer ni otro yo-humano. Se dice que "De la vista nace el amor", pero "Cuerpo enamorado" desmonta ese lugar común al fusionar el tacto con la visión y trasladar el sentimiento del corazón al sexo.

Continúo con el lugar común, ahora en el poema "Hoguera de silencios", contenido en *Concierto animal* (1999) de Varela. En este, se resignifican varios lugares comunes ligados a las dualidades vida/muerte, luz/oscuridad, divino/mundano, sonido/silencio:

Hoguera de silencios
crepitar de lamentos
por el camino de la carne
sangre en vilo
se llega al mundo

así alumbra su blanco la tiniebla
así nace la interminable coda
así la mosca desova en el hilo de luz

la tierra gira
el ojo de dios no se detiene

qué haríamos pregunto
sin esta enorme oscuridad²⁴

65

65

En el primer y segundo verso de la primera estrofa, el poema abre con un par de sustituciones de sintagmas nominales que contraponen el sentido esperado: en lugar de crepitar, la hoguera es de silencios y el crepitar es de lamentos. En la siguiente estrofa, blanco, tiniebla y luz adquieren características contrapuestas: la tiniebla alumbra su blanco en un hilo de luz. Gracias a los campos figurativos de la antítesis, la metonimia, la elipsis y la sinécdoque en la primera estrofa y la repetición y la antítesis en la segunda, la oscuridad del último verso con que cierra la cuarta estrofa se torna condición de vida, más que de muerte; condición de posibilidad, más que de clausura. En consecuencia, tanto los silencios, los lamentos, la hoguera y la mosca como las dos últimas estrofas, compuestas a su vez de lugares comunes, adquieren otro sentido. Dicho en palabras de Padilla, este poema "enacta la paradoja del lenguaje" al (des)materializarse "en la significación y la sedimentación no-significante

tablecida en siglos anteriores. "Puesto que el amor nace de la contemplación de la hermosura de la dama, es la visión de la amada la que suscita una serie de reacciones en el amante que le colocan de forma inmediata en la cárcel de Amor. El motivo de la visión del ser amado como origen del amor es, probablemente, el más repetido en las composiciones cancioneriles que recrean el tema amatorio. Se trata de un tópico de amplísima tradición que, en último término, se remonta al Fedro de Platón, y que se revitaliza en los Siglo de Oro", Ana M. Rodado Ruiz, *Tristura conmigo va, fundamentos de Amor Cortés*, La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, p. 62-63.

24. Blanca Varela, *op. cit.*, p. 229.

de la materia".²⁵ El lenguaje del poema es la expresión de la conciencia de sí y, en consecuencia, conciencia de la caída. "Hoguera de silencios" cierra con una pregunta, pero no es el hombre, sino el lenguaje –a través de la voz y la palabra poética– el que la arroja; por eso, la pregunta apela a todo aquel que lo lea. El sentimiento de incertidumbre lo comparte toda la humanidad moderna, desterrada del pasado y sin lazos que la vinculen al futuro, viviendo en un presente continuo, como el *Angelus Novus* de Paul Klee.²⁶ "El significado final de esos signos no lo conoce aún el poeta: está en el tiempo, el tiempo que entre todos hacemos y que a todos nos deshace".²⁷ *Canto villano, Concierto animal y Noche oscura del cuerpo* problematizan de manera sesgada la comunicación y la historia. No olvidemos que Blanca Varela "escribió en una ciudad violenta de cielo gris entregada a la comida, rodeada de bulla, construida sin proporción y con un desahogo pelágico que parece el cráter de alguna desventura cósmica";²⁸ mientras que Jorge Eduardo Eielson,

en medio de una serie de cambios producto del caos y desorientación que sucedieron a la II Guerra Mundial, el surgimiento del imperialismo y sus aspectos opresivos, la transformación de las estructuras sociales, el decaimiento de las grandes y pequeñas instancias de poder (representadas por la Iglesia, el Estado y la familia). En resumen: el derrumbamiento de las instituciones y valores asociados al proyecto de civilización erigido en la modernidad.²⁹

66

Dicho brevemente, poemas de *Canto villano* y *Concierto animal* de Varela, así como *Noche oscura del cuerpo* de Eielson manifiestan la crisis de sentido en el hombre moderno, desacralizando la poesía y profanándola al develar los "misterios lingüísticos" de su contingencia. La poesía no es un uso de la lengua, sino la lengua misma, "lengua sin valor de uso".³⁰ Estos poemarios reconfiguran la concepción del mundo por el hombre y su palabra, pues "la verdad del Sujeto no es, no puede ser, la verdad del mundo".³¹ Ocurre, entonces, un doble movimiento: en su crisis de sentido, el poema se enfrenta con la verdad del logos, sin embargo, su forma es resistencia que apela a los sujetos –lectores– en la modernidad, que no a la verdad del saber, para hacerle frente. Más que provocador o violento, el yo lírico en Varela y Eielson plantea reparos a las prácticas socioculturales y los marcos instituidos, al igual que a la sacralidad occidental católica.

66

25. José Ignacio Padilla, *op. cit.*, p. 141.

26. Este vínculo entre los poemas y el *Angelus Novus* permitiría comprender una especie de teoría de la historia desde aquellos y, a su vez, dar un salto de la lectura descriptiva a la crítica histórica de los poemas sin imponer un pretendido marco teórico, sino deduciendo la historicidad desde los propios textos, pero lo dejo como posibilidad aparte para un futuro estudio.

27. Octavio Paz, *op. cit.*, p. 64.

28. Mario Montalbetti, *op. cit.*, §21b.

29. Lizbeth Katty Talledo Gamarra, "Manifestación de la crisis de sentido en el hombre moderno en *Noche oscura del cuerpo* de Jorge Eduardo Eielson", tesis de licenciatura, Lima, Universidad Mayor de San Andrés, 2009, p. 5.

30. Mario Montalbetti, *op. cit.*, §26.

31. *Ibid.*, §27.

El cambio de la imaginación poética depende del cambio de la imagen del mundo

Quisiera comenzar la reflexión de este apartado con otro poema de *Concierto animal*, "Cruci-ficción". Éste, al vaciar de simbología un ícono, desvela "lo que hay de signo en el objeto y lo que hay de objeto en el signo".³² En otras palabras, alquitara la representación de lo representado; y, a la par, desmitifica lenguaje y objeto:

de la nada salen sus brazos
su cabeza
sus manos abiertas
sus palmípedas manos
su barba redonda negra sedosa
su rostro de fakir

hecho a medias
un niño
un dios olvidadizo
lo deja sin corazón
sin hígado
sin piernas para huir
en la estacada lo deja
así colgado en el aire
en el aire arrasado de la carnicería

ni una línea para asirse
ni un punto
ni una letra
ni una cagada de mosca
en donde reclinar la cabeza³³

Una primera paradoja entre lo material y lo lingüístico se produce gracias al campo figurativo de la antítesis en el título del poema, que resignifica el lugar común de la tradición bíblica según la cual Cristo fue crucificado por los pecados del hombre, pero resucitó al tercer día. Todo ese proceso constituye una ficción –ya no un texto sagrado– que parece convertirse en una película, de ahí la mención al "rostro de fakir" y a la "barba redonda negra", como si Jesús personificara su papel de Cristo en una película a la Charlton Heston y tanto la voz poética como el lector estuvieran presenciando su actuación-pasión a través de una pantalla.

Una segunda paradoja: en lo que atañe a Dios, la palabra –y en general, todo el poema– aparece con minúscula ("dios"); no es entonces la divini-

32. José Ignacio Padilla, *op. cit.*, p. 110.

33. Blanca Varela, *op. cit.*, p. 158.

dad omnipotente y omnipresente de la Biblia, sino un “dios olvidadizo” que ha abandonado a su criatura, como cualquier padre distraído haría, sin posibilidad alguna de huir o reclinarse. Finalmente, en la última estrofa, el yo poético observa la cruce-ficción desde la perspectiva de un sujeto moderno, para quien, ya Dios muerto, el lenguaje constituye un asunto de reflexión –pues la literatura ha muerto también–: invoca “una línea”, “un punto” y “una letra” como evidencias del funcionamiento de un régimen de signos lingüísticos al cual Cristo no puede sujetarse ni como materialidad para poder “reclinar su cabeza” ni para completarse (“hecho a medias”) en el propio discurso bíblico.

“Cruce-ficción” fractura “la simbolización para recuperar la experiencia”,³⁴ para, entre los flujos de la materia y el sentido, deslizar otro sentido en el intersticio del realismo semiótico. Si bien en una primera lectura pareciera invitar al lector a dibujar, completar la cruce-ficción convirtiéndose en una especie de “dios olvidadizo”, en otra también es posible notar un cuestionamiento incluso de las posibilidades expresivas y representativas del lenguaje poético; como observó Wallace Stevens el siglo pasado: “La palabra ha de ser la cosa que representa; de lo contrario es un símbolo”.³⁵

Una última lectura pone en evidencia una paradoja más, el intento de acortar la distancia con aquello mismo que crea el poema: por un lado, la voz poética busca una inmediatez con las cosas, en este caso la imagen de Cristo, mediante un lenguaje más directo –sin metáforas, sin símbolos–, pero por el otro el lenguaje poético suspende el significado. Es decir, “cualquier tipo de lenguaje es un obstáculo –o como lo observó Foucault, ‘el lenguaje es la distancia’”³⁶ que el yo poético busca acortar. La “Cruce-ficción”, en consecuencia, ya no simboliza nada. El montaje cinematográfico, el discurso entrecortado con interrupciones y enlaces imprevistos y la fragmentación revelan el trabajo formal que, en algún punto, desbarata la representación en una suspensión final del sentido. La autocrítica de la escritura poética –ni una línea para asirse/ ni un punto/ ni una letra– y lo lúdico –sus palmípedas manos [...] ni una cagada de mosca/ en donde reclinar la cabeza– cuestionan la racionalidad moderna. No hay significado, sino ficción, algo-en-sí sin adornos simbólicos y ese colapso semántico “es el sentido del poema. El sentido (dirección) del poema es el breve lapso en el que los adornos simbólicos caminan hacia su auto-destrucción”.³⁷

La poesía de Eielson también cambia un repertorio simbólico institucionalizado entre el plano sígnico y el material. Los catorce poemas de *Noche oscura del cuerpo* funcionan como una crisis del sentido al desnudar el cuerpo moderno (no el alma) de los signos por medio de la antítesis, la repetición, la metáfora y la sinécdoque. Baste pensar en los versos de “Cuerpo melancólico”, “Cuerpo en exilio”, “Cuerpo transparente”, “Cuerpo secreto”, “Cuerpo vestido”, “Cuerpo pasajero”, “Cuerpo de papel” y “Cuerpo multipli-

34. José Ignacio Padilla, *op. cit.*, p. 116.

35. Wallace Stevens, *Aforismos completos*, Daniel Aguirre Oteyza (trad.), Barcelona, Lumen, 2002, p. 77.

36. Mario Montalbetti, *op. cit.*, §6a.

37. *Ibid.*, §21d.

cado", donde el cuerpo no está representado, sino apuntado, hecho de fragmentos e instantes críticos.

Lenguaje y materia contingente, llegar a sí mismo es vaciarse de sí mismo: los signos se evidencian como los límites, a su vez constituyentes y constitutivos de este, pero no este. No es posible conocer el cuerpo, pero sí desmontarlo. De ahí que en *Noche oscura del cuerpo* nunca aparezca como tal el cuerpo desnudo, sino mutilado, transparente, vestido, multiplicado y dividido:

su propia dispersión lo multiplica y fortalece. Ha perdido cohesión y ha dejado de tener un centro, pero cada partícula se concibe como un yo único, más cerrado y obstinado en sí mismo que el antiguo yo. La dispersión no es pluralidad sino repetición: siempre el mismo yo que combate ciegamente a otro yo ciego. Propagación, pululación de lo idéntico.³⁸

Contingencia del cuerpo, contingencia del mundo y contingencia de la lengua. El poema es un sistema de signos y es sentido; el cuerpo es sentido formado por un sistema de signos: el cuerpo de *Noche oscura del cuerpo* "es entendido en la lengua de cada lector y devuelto a la contingencia del mundo mediante la lengua de cada uno".³⁹

Por otra parte, la sustitución del sintagma preposicional "del alma" –que incide en el sema de "pertenencia" (la noche es del alma) y en el de "lugar" (la noche es en el alma)– por "del cuerpo", en el título primero sugiere una relación de dirección y de contraste, más que de oposición: la noche es del cuerpo y a través del cuerpo; segundo, añade el sentido de "materialidad" contrastante con el de "inmaterialidad", implícito en noche y alma y sus respectivas connotaciones. Además de esta reubicación y sustitución respecto al texto de san Juan de la Cruz, el poemario de Eielson revira la dirección hacia el origen del significado "cuerpo" y, en consecuencia, resignifica el sintagma nominal del lugar común "noche oscura". Resultado mismo y simultáneo de su cuerpo retórico, el cuerpo aquí se deshace de los signos más que del alma y la voz poética, más que comunicar, religa. En consecuencia, el poema, el poemario –¿el cuerpo?– son el camino, no la peregrinación: sentido no significado. En *Noche oscura del cuerpo*, el cuerpo transita del lenguaje al mundo: "lenguaje como cuerpo vivo de símbolos [que] simultáneamente muestran y ocultan sobre ese cuerpo lo que dicen [...] que manifiestan así [...] la naturaleza misma y la historia del lenguaje como potencia de mundo y de comunidad".⁴⁰

El cuerpo es un signo inventado ante la crisis de la modernidad. Es por la herida de la significación que la poesía se vuelve plena y el poeta, creador. El signo lingüístico, al pensarse como una palabra (significante), se asocia con una idea, concepto (significado) o cosa; pero, desde la pragmática, esa relación no se da de manera casual o lineal, sino que el signo se vincula íntimamente con el intérprete: el lector, en el caso del poema, "rota" la palabra

38. Octavio Paz, *op. cit.*, p. 27.

39. Mario Montalbetti, *op. cit.*, §29b.

40. Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 60.

para establecer relaciones con otros signos de acuerdo con contextos específicos –culturales, sociohistóricos, etc.–. Desde la semiótica, los signos no están aislados ni solos; tampoco evocan, invocan o convocan una sola cosa ni poseen un sentido acabado e inmóvil, al contrario, se asocian con otros signos que van desarrollando diversos niveles de significado hasta tejer una red pragmática de significación. Tanto en *Canto villano* y *Concierto animal* como en *Noche oscura del cuerpo* las voces poéticas invitan al lector a “rotar los signos” –mediante el realismo semiótico (imágenes sintestésicas, campos figurativos, sintagmas y lugares comunes)– para que éste, a su vez, se convierta también en demiurgo y la poesía, “simultáneamente causa y efecto de sus propios instrumentos retóricos”,⁴¹ gracias a que la función referencial de la lengua se suspende en la poesía.

La ambigüedad del signo, forma misma de la posibilidad

Las voces poéticas de Jorge Eduardo Eielson y Blanca Varela trastocan y cuestionan regímenes de signos, prácticas poéticas y representaciones signílicas culturales. No hablan de cosas sino entre palabras, entre signos. Ambas se rebelan en contra del principio de la arbitrariedad del signo al no seguir “los parámetros de los celebrados filólogos”.⁴² “Reja”, “Hoguera de silencios” y “Cruci-ficción”, de Varela, al igual que *Noche oscura del cuerpo*, de Eielson, se (re)presentan como escenas del lenguaje, donde el lector asiste al desvelamiento de la ausencia de un solo sentido ordenador del mundo y del absurdo. Lugar de cuestionamiento, contestación y parodia de la palabra sagrada. Mientras que, para Claudia Posadas,

Varela posee una voz escéptica e irónica y lúcida; no da por sentado ningún orden y cuestiona, de manera sutil, nunca expresamente, y en muchas ocasiones, con palabras ásperas, los órdenes en que nos movemos: religiosos, místicos, éticos, sociales. Pero, ante todo, como se mencionó, hay un cuestionamiento y extrañeza del verdadero orden de lo real y la existencia a partir de una percepción casi invisible de una realidad otra, de un misterio o una oscuridad que observa, que brilla, que late, que acecha, en la plenitud abierta del día.⁴³

Para Santiago López Maguiña, en la poesía de Eielson, el cuerpo

no es una presencia viva, sino una representación. No una entidad captada por el cuerpo propio, sino desde un punto de vista externo.

41. Mario Montalbetti, *op. cit.*, §23.

42. Luiz Costa Lima, “De la mimesis y el control del imaginario”, en *Políticas y estrategias de la crítica: ideología, historia y actores de los estudios literarios*, Sergio Ugalde Quintana y Ottmar Ette (eds.), Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2016, p. 77.

43. Claudia Posadas, “La poesía, un mester de villanía. Entrevista con Blanca Varela”, *Tierra Adentro*, 30 de noviembre de 2018, párr. 12.

Ese punto de vista es el lugar donde se ubica otro cuerpo, sintiente como el cuerpo propio, pero dominado por la instancia enunciativa, por un sujeto cognoscitivo o estético que escribe sobre su cuerpo [...] El sujeto que escribe al producir un enunciado sobre su cuerpo, lo desdobra en un cuerpo propio y en otro cuerpo. El cuerpo propio que aparece como blanco de la mira y de la captación de otro cuerpo, que muchas veces no se incorpora en su ser carnal, por decirlo así, ni en su piel.⁴⁴

Anfibologías del signo, la poesía de ambos se ve en la encrucijada de tener que definirse simultáneamente por medio del lenguaje y contra él. El poema, en consecuencia, surge como el aquí y el ahora donde se alude que, por y en las palabras, existe un más allá del signo lingüístico. "Reja", "Hoguera de silencios" y "Cruci-ficción" de Varela, "Cuerpo enamorado" y *Noche oscura del cuerpo* de Eielson son preguntas sobre el signo y su sentido; sin embargo, esa interrogación más que una duda es una búsqueda, una propuesta de organización otra para un continuo sígnico establecido por regímenes de signos que han estructurado la imagen del mundo. Justamente, uno de los procedimientos con el cual el yo poético de ambos autores escenifica una nueva entrada del lenguaje al mundo es el realismo semiótico que disuelve el referente y desnaturaliza la representación⁴⁵ mediante el lugar común, el cual ejerce una función en diversos niveles, no sólo devuelve al poema su contingencia, sino que gracias a éste se vincula al mundo.

"Reja", por ejemplo, no moviliza el campo figurativo de la metáfora, sino dos referentes en conmutación. Este procedimiento antiexpresivo del lenguaje poético, paradójicamente, suscita una imagen más contundente que una simbolización convencional y, al mismo tiempo, produce efectos no relacionados con la expresividad. "Reja" se construye donde la palabra muestra y oculta a la vez. La reja surge del lenguaje hacia la materia. "Reja" declara, en palabras de Padilla, "su cualidad de ser objeto del lenguaje".⁴⁶ La materialidad del objeto reja es la del signo en el papel.

En "Hoguera de silencios" y "Cruci-ficción" el realismo semiótico manifiesta una crisis de lo sagrado y su consecuente dispersión simbólica o lo que Octavio Paz señalaba como el ensanchamiento de la figura del mundo en *Los signos en rotación*:

Se desplazó el centro del mundo y Dios, las ideas y las esencias se desvanecieron. Nos quedamos solos. Cambió la figura del universo y cambió la idea que se hacía el hombre de sí mismo; no obstante, los mundos no dejaron de ser el mundo ni el hombre los hombres [...] Ahora el espacio se expande y disgrega: el tiempo se vuelve discontinuo; y el mundo, el todo, estalla en añicos. Dispersión del hombre,

44. Santiago López Maguiña, "El cuerpo en escena. Una nota sobre Noche oscura del cuerpo", *Cyber Humanitatis*, 20, 2001, párr. 30.

45. José Ignacio Padilla, *op. cit.*, p. 96.

46. *Ibid.*, p. 104.

errante en un espacio que también se dispersa, errante en su propia dispersión. En un universo que se desgrana y se separa de sí, totalidad que ha dejado de ser pensable excepto como ausencia o colección de fragmentos heterogéneos, el yo también se disgrega.⁴⁷

Noche oscura del cuerpo de Eduardo Eielson también se configura, además de en el intersticio de la ausencia/presencia, en el proceso de desvestir un repertorio simbólico institucionalizado. La imagen del mundo, del cuerpo, se asoma "en lo que emerge como fragmento y dispersión" de lo uno en lo otro. Cuerpo de papel en tanto que el poemario –plano ambiguo entre lo material y lo lingüístico– lo contiene, el sujeto lírico en *Noche oscura del cuerpo* experimenta lo inacabado del hombre, "aunque sea cabal en su misma inconclusión; y por eso hace poemas, imágenes en las que se realiza y se acaba sin acabarse del todo nunca. Él mismo es un poema: es el ser siempre en perpetua posibilidad de ser completamente y cumpliéndose así en su no-acabamiento".⁴⁸

Por último, "Hoguera de silencios", "Cruci-ficción", "Reja" y *Noche oscura del cuerpo* ("Cuerpo enamorado") son actos de fe: signos que, irónicamente, se resisten a la significación. "No es la palabra de una comunidad sino de una dispersión, y no funda o establece nada, salvo su interrogación [...] es una pregunta sobre ese sentido. Esa pregunta no es una duda sino una búsqueda".⁴⁹ Poesía que no busca su significado, más bien el lector moderno en su voluntad de sentido le adjudica uno, además de un fin y un ímpetu de trascendencia. La experiencia poética no es pasiva, está disponible para todos en tanto "actividad cognoscitiva, una actividad de producción de mundo, no en el sentido de la imaginación simbólica, sino en el de la permanente lucha, cuerpo a cuerpo, con el mundo, para imprimirle, provisionalmente, una forma a la materia y al sentido, que se nos resisten".⁵⁰

En otras palabras, el realismo semiótico que opera en estas obras de Blanca Varela y Jorge Eduardo Eielson 1) evidencia la disposición del hombre moderno a encontrar el sentido a todas aquellas situaciones que lo obliguen a enfrentarse consigo mismo, y 2) pone a prueba la experiencia poética: si cada lector busca un significado, cada significado ha de ser subjetivo, personal y variable entre cada uno. Paradójicamente, la propia ambigüedad del signo abre su posibilidad de sentido. El lenguaje es el lugar donde el pensamiento, las palabras y las cosas, los cuales integran el poema, se relacionan en un bucle dialéctico de signos que se proyectan en un espacio animado y poseen múltiples significados posibles, pero cuyo significado final ni el poeta conoce.

47. Octavio Paz, *op. cit.*, p. 26-27.

48. *Ibid.*, p. 40.

49. *Ibid.*, p. 63.

50. José Ignacio Padilla, *op. cit.*, p. 118.

Bibliografía

- COSTA LIMA, Luiz, "De la mimesis y el control del imaginario", en *Políticas y estrategias de la crítica: ideología, historia y actores de los estudios literarios*, Sergio Ugalde Quintana y Ottmar Ette (eds.), Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2016, pp. 57-84. Consultado en <https://www.torrossa.com/es/resources/an/4451423>
- EIELSON, Jorge Eduardo, *Poeta en Roma*, Martha L. Canfield (ed.), Madrid, Visor Libros, 2009.
- JAY, Martin, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo xx*, Francisco López Martín (trad.), Madrid, Akal, 2007.
- _____, "¿Parresía visual? Foucault y la verdad de la mirada", Roberto Riquelme (trad.), *Brevis*, núm. 6, 2013, pp. 14-23. Consultado en <https://fdocumentos.es/document/brevis-1-l-2013-14-martin-jay-parresa-visual-foucault-y-la-verdad.html?page=14>
- LÓPEZ MAGUIÑA, Santiago, "El cuerpo en escena. Una nota sobre *Noche oscura del cuerpo*", *Cyber Humanitatis*, 20, 2001, s.p. Consultado en <https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/20/more58.html>
- MONTALBETTI, Mario, *El más crudo invierno: notas a un poema de Blanca Varela*, Lima, Fondo de Cultura Económica del Perú, 2016.
- PADILLA, José Ignacio, *El terreno en disputa es el lenguaje: ensayos sobre poesía latinoamericana*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2014.
- PAZ, Octavio, *Los signos en rotación*, Madrid, Fórcola, 2011.
- PEIRCE, Charles S., *Obra filosófica reunida (1893-1913)*, Nathan Houser y Christian J. W. Kloesel (eds.), Darin McNabb (trad.), vol. II, México, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- POSADAS, Claudia, "La poesía, un mester de villanía. Entrevista con Blanca Varela", *Tierra Adentro*, 30 de noviembre de 2018. Consultado en <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/la-poesia-un-mester-de-villania-entrevista-con-blanca-varela/>
- RANCIÈRE, Jacques, *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, Cecilia González (trad.), Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012.
- RODADO RUIZ, Ana M., *Tristura conmigo va, fundamentos de Amor Cortés*, La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
- SEVILLA GODÍNEZ, Héctor, "Las sombras de la mirada. El dominio de la vista en el ámbito de la filosofía", *Piezas*, 17, 2013, pp. 69-77.
- STEVENS, Wallace, *Aforismos completos*, Daniel Aguirre Oteyza (trad.), Barcelona, Lumen, 2002.
- TALLEDO GAMARRA, Lizbeth Katty, "Manifestación de la crisis de sentido en el hombre moderno en *Noche oscura del cuerpo* de Jorge Eduardo Eielson", tesis de licenciatura, Lima, Universidad Mayor de San Andrés, 2009. Consultado en <https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/595>
- VARELA, Blanca, *El suplicio comienza con la luz. Poesía reunida (1949-2000)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

Los reflejos infinitos del signo (un comentario sobre un poema de Blanca Varela)

Alejandro Solano Villanueva
Universidad Veracruzana
alejandro.solanov86@gmail.com

Introducción

Me gustaría comenzar este ensayo con una confesión: estudié en el Seminario Conciliar de Toluca durante casi un año. En una de las clases, llamada Introducción a la Exégesis Bíblica, el filósofo/cura que dirigía la cátedra nos preguntó: "¿Qué significa la palabra Dios para ustedes?" El ejercicio consistía simplemente en inventar una definición del sustantivo abstracto "Dios". Nuestras explicaciones eran francamente pueriles, basadas en la emotividad y en el dogmatismo. Recuerdo que mis compañeros y yo utilizamos palabras como amor, fe, esperanza, esencia, alma, mundo, existencia... Todos los clichés habidos y por haber, traídos desde el más cursi catequismo dominical. El profesor nos dijo: "Todos están en lo correcto y todos están equivocados". ¿Qué significaba eso, cómo es que una respuesta es verdadera y falsa al mismo tiempo? No pude averiguar lo que quería decir, pues abandoné el seminario en cuanto tuve la oportunidad. Hace unos ocho años, un excompañero de esa generación me invitó a su nombramiento como sacerdote. Durante el festejo me espetó: "¡Qué mal que te hayas negado a vivir a Dios!".

Hay conceptos que están más allá del entendimiento lógico, hay palabras que desatan una cierta emotividad más allá de la razón; para un creyente da igual cuál sea el significado de la palabra Dios, lo importante es la experiencia del signo en él. El signo, el solo signo, le otorga existencia, parece que no se necesita nada más para justificar la creencia en un ser supremo, nombrarlo lo vuelve presente, lo convierte en una experiencia anímica y física.¹ Así, las

1. Comprendemos el concepto signo como lo define Charles S. Peirce: "Un signo, o *representamen*, es un primero que está en una tal genuina relación triádica a un segundo, llamado su objeto, que es capaz de determinar que un tercero, llamado su interpretante, asuma la misma relación triádica a su objeto en la que él se encuentra respecto del mismo objeto" (citado en Ulpiano Lada Ferreras, "La dimensión pragmática del signo literario", *Estudios Filológicos*, núm. 36, 2001, p. 62). Un signo lingüístico como tal se podría pensar como una palabra (significante) que se asocia con una idea, cosa o concepto (significado); pero, desde la concepción de la pragmática, la relación no se da de manera casual o sobreimpuesta, sino que el signo se relaciona íntimamente con el intérprete, es decir, el lector u oyente desdobra la palabra y realiza el trabajo mental para definir o caracterizar los atributos de la cosa, la idea o el concepto. No es que el signo sea relativo, que "mesa" pueda asociarse libremente con un animal, sino que el intérprete establece relaciones con otros signos de acuerdo con contextos específicos, culturales, económicos, nacionales, etc. Desde la semiótica, no hay signos

dos existencias, la del creyente en el mundo físico y la de Dios en el metafísico, están supeditadas: el primero le da vida al segundo y éste sabe que al nombrarlo, se nombra a sí mismo en función de una tradición y una emoción que está más allá de lo lógico, de lo estrictamente físico o del significado llano. En este sentido, Dios o, mejor dicho, la idea que tenemos de él (o ella, o ellos) es un concepto poético, en el sentido en que este signo permite la proliferación de sentidos, como lo explica Terry Eagleton: "El lenguaje científico y legal pretende restringir el significado, mientras que el lenguaje poético busca su proliferación".² Dios se hizo palabra y habitó entre nosotros.

La poesía de Blanca Varela es una profesión de fe. Se vive, se experimenta. La poeta la nombra, la construye, le da cuerpo y alma, con ello se nombra a sí misma y también bautiza y caracteriza a su lector, a quien supone que será una existencia más que estará del otro lado de la página. Erige un cuerpo y un alma más allá del papel, del lector o del sí mismo, más allá del mundo físico.

Me detendré a comentar solamente un poema de Blanca Varela contenido en el poemario *Concierto animal* (1999), en el que, considero, hay una referencialidad dirigida hacia la propia poesía a través del desdoblamiento del yo, de la pesadilla (o del sueño) y de la imposibilidad de asir un significado llano para las palabras que interactúan en el poema mismo, relativizando los signos hasta conformar un universo poético en el que se circunscribe el autor, el lector y el propio poema como en un juego de espejos infinito. Vale la pena explicar que no se trata de una declaración estética, al modo de los diferentes *ars poetica* que existen, ni es un poema sobre la construcción del poema, como "Un soneto me manda a hacer Violante" de Quevedo. Sino que se trata de una forma de referenciar el mundo interior de un poema y al mismo tiempo el de la voz que enuncia y el del lector mismo. Se notará que hay un constante juego de espejos que está dado por la forma en que se cruzan los referentes y cómo están enunciados para crear un efecto poético de trascendencia más allá del mundo de las palabras.

La muerte

El segundo poema de *Concierto animal* está escrito en verso libre, dividido en cinco estrofas, aunque la anáfora final no creo que se pueda considerar propiamente una estrofa. El poema comienza del siguiente modo: "la muerte se escribe sola",³ lo cual nos deja dos referentes que van a interactuar para generar una imagen autorreflexiva. Se parte de la prosopopeya de la muerte realizando acciones humanas, en este caso, escribiéndose a sí misma. Escribirse, pensando en la poesía como experiencia, implica un reconocimiento del

aislados, solos, que evoquen, invoquen o convoquen una sola cosa o que tengan un sentido acabado e inmóvil, sino que las palabras se asocian con otros signos que van desarrollando diversos niveles de significado hasta tejer una red pragmática de significación. Así, "mesa" puede ser un animal en un cuento fantástico, pero muy difícilmente se le pensará así en un informe científico.

2. Terry Eagleton, *Cómo leer un poema*, Mario Jurado (trad.), Madrid, Akal, 2010, p. 136.

3. Blanca Varela, *Concierto animal*, Madrid, Pre-Textos, 1999, p. 9.

individuo como ser y al mismo tiempo como construcción estética, quiero decir, como personaje o símbolo, un entendido en que el ser se sabe parte de un mundo ficcional y al mismo tiempo del mundo real; en este sentido, la muerte como alegoría se representa a sí misma, pero también representa al autor que se escribe en el poema y al lector se lee en el poema o al poema que se autonomiza y que se construye a sí mismo. La acción autorreflexiva genera un efecto espejo que se disgrega en diversos reflejos: la muerte es a poeta, la muerte es a poesía, la muerte es a Varela, la muerte es a sabio o la muerte es a muerte. Se puede suponer que la muerte no es el objeto de la poesía, no es un poema que vaya a hablar sobre la muerte como finitud o de la vida a manera de paradoja; la Muerte, al escribirse sola en el mismo contexto de la realidad lírica, no sólo es el sujeto enunciador –asunto al que volveremos más adelante–, sino que representa a la poesía misma.

En una entrevista de 1986, dirigida por María Amelia Fort de Cooper, Blanca Varela ha dicho que no le gusta hablar sobre poesía, mucho menos sobre su proceso poético, pues piensa que su arte es casi un juego en el que las palabras se trastocan para transformarse, para cambiar su paradigma, para desprenderse del significado llano, lo cual al mismo tiempo termina por trastocar la visión de lo real en quien lo escribe y en quien lo lee, explica Varela: “La poesía es un proceso que se hace más allá de la razón [...] Si razono sobre ella, si trato de colocarla en algún lugar, no me deja, me aleja la poesía”.⁴

La razón, entonces, es lo externo al propio espíritu poético. Si se piensa que esta surge de la palabra latina *ratio*, la cual, literalmente se traduce como “cálculo”, se puede comprender un poco la postura de la poeta peruana. Para Varela, la poesía no se planea, no se puede calcular, surge como un alma que poco a poco va adquiriendo un cuerpo en las relaciones que las palabras van estableciendo entre sí, se ejecuta *casí* automáticamente, recordando un poco a los surrealistas. Desde esta visión, la poesía se niega a la aprehensión externa para volcarse hacia el interior, hacia la experiencia íntima. Lo contrario sería una traición, una afrenta contra el propio espíritu del arte poético, afirma la poeta peruana: “Tengo el deseo de no traicionar la poesía colocando palabras de más al sentimiento”.⁵ Las palabras expresan la emoción, pero cuando se sobreexplica o se vuelve innecesariamente artificioso, cuando se razona de más, se pierde la experiencia interna, el efecto emocional que pretende el poema.

La poesía moderna tiene esta necesidad de expresar su “espíritu de libertad” para devolverla al “sentido primitivo totalizador”,⁶ renunciando al arti-

4. María Amelia Fort de Cooper, “Blanca Varela entrevista completa con María Amelia Fort de Cooper”, Lima, 28 de septiembre de 1986. Consultado en <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=Qrz53dch0RI>

5. *Idem*.

6. El “espíritu de libertad” fue fundamental para el nacimiento del *vers-librisme* francés. El uso del versículo es persistente en autores como Claudel, Valéry o Gide y se desprende, precisamente, de la revalorización de la prosa literaria a lo largo del siglo XIX. El *vers-librisme* pretende encontrar una nueva forma para devolver el verso a su “sentido primitivo totalizador” que uniera el “misterio del verso a la pretendida espontaneidad y autenticidad de la prosa” (María Victoria Utrera Torremocha, “Ritmo y sintaxis en el verso libre”, *Rythmica. Revista española de métrica comparada* 1, núm. 1, 2003,

ficio de las estructuras excesivamente cerradas. Según este modo de observar la poesía, las formas tradicionales limitan la expresión y el flujo de las ideas que deben ser acopladas a un ritmo que fluya de acuerdo con el mundo interior del poeta y del poema. De ahí que la poesía de Varela se caracterice por ser breve y utilizar el verso libre,⁷ prefiriendo el ritmo dado por las secuencias de imágenes, las metáforas, las contradicciones o paradojas y algunas figuras relacionadas con la sintaxis y la repetición de sonidos.

Los poemas varelianos, al ser breves, concentran en pocas palabras un mundo significativo complejo que muchas veces se enfoca en la descripción de una sola imagen que se va disgregando o encontrando con otras a lo largo de los versos. Estas imágenes muchas veces repiten, concentran o disgregan el tema del poema, explica Roberto Paoli: "La poesía de Blanca Varela es de esencias y símbolos que nunca componen un cuadro figurativo, de puros arquetipos que, sin embargo, en la página, en la sucesión verbal, se comprometen con el desorden, con el absurdo, con la desesperación, y están cargados de un tenaz acento vital".⁸

Sin embargo, vale la pena recordar, siguiendo a María Zambrano, que el poeta moderno también es mucho más consciente de su "trabajo" poético. Hablando de Valéry, dice la filósofa: "el sueño no ha dejado de estar en la raíz de la poesía, lo que ocurre es que, por vez primera, [el poeta] se ha hecho consciente el esfuerzo infinito que es necesario para expresar el sueño",⁹ es decir, "sucede que el poeta, desde la poesía, adquiere cada vez más conciencia; conciencia para su sueño, precisión para su delirio".¹⁰ Varela, y el poeta moderno en general, no se atiene a la inspiración de la musa o al arrebato discursivo, sino que es consciente de lo que busca expresar. Esto no se contradice con lo que menciona Varela sobre los sentimientos que se vierten en las palabras, sobre la traición del "espíritu poético", al contrario, podemos pensar que su necesidad de reducir su discurso a los elementos más expresivos implica un trabajo de ensayos y descartes, de acción y reacción, de conjuntos y unidades.

p. 307). Las primeras manifestaciones del vers-librisme están en los poemas de Rimbaud y de Mallarmé: "La filiación del verso libre simbolista con la prosa poética y con el poema en prosa explica que el ritmo del verso libre sea en muchas ocasiones un ritmo basado en la sintaxis y en la imagen. Como el verso libre, el poema en prosa de los simbolistas se fundamenta en la idea mallarmeana del ritmo y la música como bases de toda escritura poética. El ideal wagneriano de un arte total disuelve las fronteras entre formas expresivas y género" (*Ibid.*, pp. 308-309).

7. Explica María Victoria Utrera Torremocha que el verso libre se encuentra dentro de la tipología de la versificación irregular y de la versificación amétrica, es decir, este tipo de poema no se rige por el principio de igualdad en el número de sílabas métricas en los versos. La académica considera que hay dos influencias fundamentales para los autores del siglo xx. Por un lado, el verso whitmaniano, anterior al *vers-librisme* francés, que tiene su origen en la traducción del versículo y el metro bíblico, especialmente en la de los Salmos en prosa al inglés; la académica afirma que la innovación del verso whitmaniano "respecto a la tradición versificatoria anterior reside más bien en la extremada longitud de algunos de sus versos y en el hecho de que dejan en un lugar secundario el ritmo métrico para favorecer el ritmo del pensamiento, propio de la lógica prosística" (*Ibid.*, p. 305). El verso largo o versículo whitmaniano tiene un trasfondo ideológico de ruptura con la tradición lírica anterior, pues reivindica la "libertad del poeta" a través de la "destrucción de los moldes métricos".

8. Roberto Paoli, "Una visión lúcida y desencantada", en *Canto villano. Poesía reunida, 1949-1994*, Blanca Varela, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 18.

9. María Zambrano, *Filosofía y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 2021, p. 76.

10. *Ibid.*, p. 77.

Cuando la primera imagen que nos encontramos es la de la muerte escribiéndose sola, nos genera esa sensación de desorden, de absurdo, en el que el símbolo es trastocado para expresarse a sí mismo como símbolo, parece una contradicción, una paradoja, en la que la muerte parece saberse a sí misma como un concepto que necesita estar en las palabras para existir en el mundo más allá de la lógica asociada a la dicotomía vida-muerte, más allá de lo físico, de la razón pura que puede explicar su ser como un inevitable paso de un estado a otro: el de la existencia y la no existencia. Aquí la muerte no representa esto último, sino que es porque las palabras permiten que sea. Eso sería el trabajo del poeta.

Quizá, en este punto de la reflexión, sea necesario recordar cómo María Zambrano diferencia lo que busca el filósofo y lo que busca el poeta:

El filósofo quiere lo uno, porque lo quiere todo, hemos dicho. Y el poeta no quiere propiamente todo, porque teme que en ese todo no esté en efecto cada una de las cosas y sus matices; el poeta quiere una, cada una de las cosas sin restricción, sin abstracción ni renuncia alguna. Quiere un todo desde el cual se posea cada cosa, mas no entendiendo por cosa esa unidad hecha de sustracciones. La cosa del poeta no es jamás la cosa conceptual del pensamiento, sino la cosa complejísima y real, la cosa fantasmagórica y soñada, la inventada, la que hubo y la que no habrá jamás. Quiere la realidad, pero la realidad poética no es solo la que hay, la que es; sino la que no es; abarca el ser y el no ser en admirable justicia caritativa, pues todo, todo tiene derecho a ser hasta lo que no ha podido ser jamás. El poeta saca de la humillación del no ser a lo que en él gime, saca de la nada a la nada misma y le da nombre y rostro. El poeta no se afana para que de las cosas que hay, unas sean y otras no lleguen a este privilegio, sino que trabaja para que todo lo que hay y lo que no hay, llegue a ser. El poeta no teme a la nada.¹¹

La unidad razonable que constituye lo uno, es decir, lo externo a la realidad poética, lo lógico, lo aparentemente "verdadero", la realidad objetiva y conceptual, es la materia de la filosofía; la poesía en cambio utiliza el lenguaje para expresar la complejidad de los contrarios: lo que es y lo que no es, lo que existe, lo que existió, lo que existirá y lo que nunca ha existido, expresa todo y, al hacerlo, expresa la nada también, sin temerle al vacío, al sinsentido, a la ilógica, a la palabra que mientras dice nada sigue expresando ese algo vertido en su propia existencia en el papel, en su sonido, en sus relaciones con las otras palabras. La nada que dice algo del poema en sí y, a veces, hasta del lector en sí. Lo cual, probablemente, nos advierta que mientras el poema se construye, el lector se construye en el poema.

"La muerte se escribe sola", como el poema se escribe solo, como el autor se escribe en el poema, como el lector se lee en el poema. Entonces en-

11. *Ibid.*, p. 23.

tramos en un juego metafórico, es decir, un juego de equivalencias que genera una especie de efecto de espejos enfrentados entre sí, pues mientras la muerte se escribe a sí misma, nosotros vemos cómo ella se escribe en un poema ya escrito por ¿la muerte? La cualidad de los espejos enfrentados es que abre la posibilidad de imágenes reflejadas infinitamente.

La metáfora se complejiza sólo por la habilidad con la que se establece, por la que se construye. Mauricio Beuchot piensa que la metáfora no es sólo un tropo comparativo, sino que pone en juego la conciencia psicológica del poeta, por lo que se puede observar una capacidad mental sobresaliente para establecer relaciones novedosas, explica el filósofo: "Interviene la conciencia (o subconciencia) psicológica del poeta, que modifica, descubre y crea. Inclusive puede ser muy hábil o aventurado para introducir en el lenguaje expresiones metafóricas, enriqueciéndolo. No sin razón se ha dicho que el poeta es un oportunista del lenguaje".¹² Paul Ricoeur reconoce que la metáfora "tiene un valor de verdad en el sentido de que ella es, en cualquier caso, experiencia de realidad".¹³ Así, la metáfora no es un ornato de la expresión retórica, sino que se trata de un medio singular de aprehender el mundo y transmitirlo. En el caso de la muerte que se escribe sola, se puede suponer que se trata de un juego del inconsciente, de una especie de plano onírico, de una clase de plano astral en el que el enunciador se observa desde afuera realizando ciertas acciones.

79

Pesadilla

79

Este tipo de construcciones metafóricas son propias del surrealismo, pero creo que en Varela va un poco más allá al presentar un juego de espejos que alteran la visión de lo observado. Es como estar en una pesadilla: saber que es un sueño, pero por alguna extraña razón no poder despertar.

Borges explica que el soñador observa todo de un solo vistazo, un poco como un Dios que tiene una visión externa con un punto de mira alto. Ve cómo sucede todo al mismo tiempo. Si seguimos este razonamiento, no es raro que la voz que enuncia el poema no lo haga en primera persona, sino en tercera. En el sueño no se puede enfocar nada porque se observa todo a la vez, en la vigilia se le pretende dar orden a las ideas: "Sucede que, como estamos acostumbrados a la vida sucesiva, damos forma narrativa a nuestro sueño, pero nuestro sueño ha sido múltiple y ha sido simultáneo".¹⁴

En el caso del poema de Blanca Varela, hay una forma narrativa fallida, en tal sentido, pareciera que la voz es incapaz de darle orden a los acontecimientos, se pasa de una unidad versal a otra con la mínima cohesión estructural, es más, el poema no tiene signos de puntuación, lo cual nos advierte una

12. Mauricio Beuchot, "Lenguaje, metáfora y poesía", en *Metáfora y analogía*, Alejandro Herrera Ibáñez (ed.), México, Torres Asociados, 2011, p. 200.

13. Paul Ricoeur citado en Carmen Jhoana Díaz Atilano, "La elocuencia del silencio en la poesía de Blanca Varela. Análisis de los poemarios: *Concierto animal* y *Canto villano*", tesis de licenciatura, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2016, p. 98.

14. Jorge Luis Borges, *Siete noches*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 37.

secuencia simultánea de imágenes. No perdamos de vista esto para el análisis de los siguientes versos del poema. Antes, me gustaría hacer un ejercicio de comparación con un poema similar, en el que el sueño se expresa a través del orden dado por la vigilia.

Léase el "Nocturno de la estatua" de Xavier Villaurrutia:

Soñar, soñar la noche, la calle, la escalera
y el grito de la estatua desdoblado la esquina.
Correr hacia la estatua y encontrar sólo el grito,
querer tocar el grito y sólo hallar el eco,
querer asir el eco y encontrar sólo el muro
y correr hacia el muro y tocar un espejo.
Hallar en el espejo la estatua asesinada,
sacarla de la sangre de su sombra,
vestirla en un cerrar de ojos,
acariciarla como a una hermana imprevista
y jugar con las flechas de sus dedos
y contar a su oreja cien veces cien cien veces
hasta oírla decir: «estoy muerta de sueño».¹⁵

Como se puede observar, en este poema, una voz lírica nos adentra en el espacio del sueño. Es muy llamativa la secuencia de acciones, determinada por los verbos, que está bien ordenada de manera vertical, comenzando, precisamente, con la advertencia de que la primera acción es soñar. Aunque el poema está lleno de hermosas –no por ello menos perturbadoras– imágenes y figuras oníricas ("Hallar en el espejo la estatua asesinada"), parece que hay una clara intención de darle orden a la simultaneidad del sueño, lo cual, pensándolo desde las reflexiones de borgesianas, es una muestra de que el poema no quiere adentrarnos en el sueño, sino en la narración del sueño. Dicho de otro modo, la voz quiere mostrarnos cada una de las acciones, los pasos, las secuencias del sueño, y no la simultaneidad de las imágenes que observa un sujeto que está viviendo lo onírico. Hay que anotar que José de la Colina considera que Villaurrutia se desdobra en el "Otro Xavier", su personaje, su máscara.¹⁶ Al construir un "otro lírico" que viva la experiencia por el yo, éste puede distanciarse, observar los hechos desde lejos para darle un cierto orden, para que el caos quede intuido en el espacio onírico, pero que no rompa con el orden del poema. De ahí la importancia de los verbos que generan una secuencia de hechos. Me atrevo a decir que Villaurrutia nos quiere proteger de la ilógica a través del orden, nos da, paradójicamente, el sinsentido a través del sentido para que entendamos lo que estaba experimentando el personaje o, mejor dicho, el sujeto que actúa en el sueño. No lo vivimos directamente, sino que nosotros vemos cómo lo hace un sujeto, el desdoblamiento de la voz lírica. Apunta De la Colina sobre este poema:

15. Xavier Villaurrutia, *Obras: poesía, teatro, prosas varias, críticas*, Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider (eds.), México, Fondo de Cultura Económica, 1966, pp. 46-47.

16. José de la Colina, "Villaurrutia: poeta de turno nocturno", *Letras Libres*, marzo de 2003, pp. 34-36. Consultado en https://letraslibres.com/wp-content/uploads/2016/05/pdf_art_8633_6927.pdf

Villaurrutia, ya se sabe, es un poeta nocturno, desvelado, hipnotizado, que en el poema adopta su máscara más cara, su personaje, ese Otro Xavier situado en el centro de un vasto espacio silencioso, una capital de la ausencia y el terror en la que parecerían querer levantarse por sí solas las ciudades fantasmagóricas y las efigies de Giorgio de Chirico, pintor entre sus preferidos.¹⁷

Volvamos a nuestra primera imagen, parece que Varela, en vez de adentrarnos en el espacio onírico, en el sueño como un lugar, nos adentra en la escritura de la muerte, en el discurso elaborado por la muerte. La pretensión sería la misma, darle orden al caos del sueño. Sin embargo, parece que no se logra concretar una secuencia lógica, como la de Villaurrutia. Un asunto de coincidencia entre los dos poemas es el espejo. En el poema del mexicano aparece como un develador de la verdadera esencia del actuante en el poema: la estatua asesinada está en el espejo, lo que podría llevarnos a suponer que es el reflejo de quien se observa en él. En Varela, al adentrarnos en la construcción verbal, nos ofrece el poema como un espejo en el que todo se refleja, incluyendo al lector, como ya lo hemos comentado. Es lo que Borges explica como “solipsismo” en el sueño:

La sospecha de que solo hay un soñador y ese soñador es cada uno de nosotros. Ese soñador –tratándose de mí– en este momento está soñándolos a ustedes; está soñando esta sala y esta conferencia. Hay un solo soñador, ese soñador sueña el proceso cósmico, sueña toda la historia universal anterior, sueña incluso su niñez, su mocedad. Todo esto puede no haber ocurrido: en ese momento empieza a existir, empieza a soñar y es cada uno de nosotros, *no nosotros, es cada uno*.¹⁸

El espejo/poema de Varela juega con el lenguaje para darnos siempre el reflejo de lo otro, incluso, por momentos, se vuelve paradójico, pues nos permite observar los contrarios ilógicos: “una raya negra es una raya blanca/ el sol es un agujero en el cielo/ la plenitud del ojo/ fatigado cabrió/ aprende a ver en el dobléz”.¹⁹ Podemos observar claramente cómo el espejo/poema devela lo contrario de la cosa: la raya negra es blanca, el sol es un agujero, el ojo que ya no es fértil, del que ya no surge nada, solo tiene un dobléz por donde se asoma a observar la imagen, como si hubiese perdido la posibilidad de abstraer la totalidad o, por el contrario, como si hubiese ganado la posibilidad de fijar el foco en un punto mínimo de donde surge la luz, de donde se asoma un atisbo de vida. Al develar lo contrarios, intenta, de algún modo, abarcar la totalidad de la imagen, el claro y el oscuro, la posibilidad y la limitación, lo que se ve y lo que se oculta: el todo y la nada.

La voz lírica que construye Varela, lejos de darnos respuestas, sólo nos deja la angustia. Pareciera que el poema que se escribe a sí mismo, la muerte

17. *Ibid.*, p. 35.

18. Jorge Luis Borges, *op. cit.*, p. 38, cursivas en el original.

19. Blanca Varela, *op. cit.*, p. 9.

que se escribe a sí misma es incapaz de concretarse en palabras, conceptos, que no es materia, sino intuición, que es todo y nada el mismo tiempo. Eso libera a la voz de ciertas ataduras intelectuales, como la grilla de un yo lírico sufriente.

La falta de sujeto enunciador puede ser una salida artística que se relaciona con la necesidad de distanciarse del sueño durante la vigilia. Aunque, como ya se dijo, el poema esté escrito en tercera persona, distanciándose de lo que sucede en él, como si fuese el Dios que pretende ver todo simultáneamente, el problema de la enunciación lírica, en este caso, de una voz sin personificación, podría asociarse con la construcción de un sueño e incluso con el solipsismo. En el poema de Varela, no hay un "yo" o un "tú" discursivo, sino un "ella" que se hace presente a través de la voz, pero que no deja de ser una especie de ficcionalización de un yo enunciador, idea que aplico en este poema usando la metáfora de los espejos encontrados. Ese "ella", la muerte, es una ficcionalización o desdoblamiento de un "yo ejecutivo", como diría Ortega y Gasset, quiero decir, un "yo doliente". El yo que siente, el autor o lector, para comprender sus emociones, debe distanciarse y desdoblarse en una figura diferente que sea la que absorba la carga emotiva. Parece que la muerte que se escribe es al mismo tiempo Varela y el lector. Para que quede mejor comprendido, cito la teorización de Pozuelo Yvancos, quien afirma que este efecto puede crearse a partir de la generación de lo que él llama "espacio lírico", explica:

82

Tú doliente o él doliente (sintiendo amor, dolor, odio) no son, en el espacio enunciativo inaugurado por el poema, túes o ellos, sino que son imágenes proyectadas ficticiamente desde el propio yo, representaciones de la conciencia íntima del sujeto. Precisamente porque esa trasposición o proyección es una imposibilidad ontológica, porque es imposible que un tú sea un yo ejecutivo [...] siendo dolor de otro, se ha creado el espacio lírico: el espacio que abre la posibilidad de realizar en la imagen representada (tú, él, el otro) la esfera de representación competente en exclusiva al yo.²⁰

82

La angustia que siente la muerte que se escribe a sí misma está en aquello que se escribe a sí mismo: el poema, el "espacio lírico". Esto deriva en la ruptura total con los referentes concretos, en el absurdo, sólo quedan las palabras, sólo queda la poesía: "entresaca espulga trilla/ estrella casa alga/ madre madera mar/ se escriben solos/ en el hollín de la almohada".²¹ Incluso así, pareciera que el poema lucha por concretar las ideas, por asociar los referentes. Se pueden unir con cierto sentido los términos entresaca estrella madre/ espulga casa madera/ trilla alga mar, pareciera que nos proporciona imágenes que se conectan en vertical, comenzando por una acción que se asocia con los siguientes dos sustantivos relacionados, ya sea en un nivel simbólico (madre y estrella), ya sea en un nivel concreto del todo hacia la parte (casa y madera),

20. José María Pozuelo Yvancos, "¿Enunciación lírica?", en *Teoría del poema: la enunciación lírica*, Fernando Cabo Aseguinolaza y Germán Gullón (eds.), Ámsterdam, Rodopi, 1998, pp. 62-63.

21. Blanca Varela, *op. cit.*, p. 9.

pero el solo hecho de que estén en versos separados y que no haya nexos visibles rompe con el intento de concreción.

Estos referentes se siguen escribiendo solos. Al final de la estrofa se nos presenta el espacio externo: la almohada, lo cual nos permite pensar que efectivamente se trata de un sueño que se escribe solo, el nivel comparativo crece y crece, la metáfora se ensancha: muerte es a poesía y, ahora, a sueño. El sueño deja sus restos (el hollín) en el mundo físico (almohada), pues vienen desde el interior, el sueño que no es revelación o epifanía, sino apenas los desperdicios del pensamiento. El sueño es incontrolable, no se le puede aplicar la razón, por eso no se puede concretar, por eso no se puede poseer en el mundo físico, y sin embargo el sueño sí puede afectar la realidad, se queda como una imagen que se aparece de vez en vez en el transcurso de la vida. También el sueño, en este caso, adquiere un cuerpo, el poema es el cuerpo que se construye el sueño para sí, en el que se intuye su existencia, es la forma en el que el sueño asciende a la realidad, como diría Octavio Paz: "¿Asumir la realidad? Más bien, asunción de la realidad".²²

La vigilia

Para la tercera estrofa ya está completamente roto el sentido, las imágenes líricas se concatenan sin unirse: "trozo de pan en el zaguán/ abre la puerta/ baja la escalera/ el corazón se deshoja".²³ Se trata de imágenes descendentes, sabemos que hay un arriba desde donde el trozo de pan se presenta en el zaguán, abre la puerta, luego baja la escalera y, más abajo, supongo, está el corazón/flor/árbol que se deshoja. Son dos sujetos que realizan dos acciones, al parecer, separadas entre ellas, pareciera que no hay asociación entre una cosa y otra, como decíamos, sólo queda la intuición, la invitación a intentar relacionarlos. Creemos que en este recurso no hay una falta de coherencia, sino una intención de incitar la emoción asociada al sueño.

Los referentes se desvían al punto de generar un efecto de angustia por no poder estructurar lógicamente los acontecimientos. Es similar a cuando te despiertas súbitamente de un sueño e intentas darle orden. En la vigilia se puede volver narrativo, incluso tener sentido, como ya lo observábamos, pero esto no es más que un artificio de la mente, la mente que nos protege de la ilógica, del sinsentido. Volviendo a Borges, los poetas y los místicos han descubierto que es posible que toda la vigilia sea en realidad un sueño, explica:

Para el salvaje o para el niño, los sueños son un episodio de la vigilia, para los poetas y los místicos no es imposible que toda la vigilia sea un sueño. Esto lo dice, de modo seco y lacónico, Calderón: "la vida es sueño". Y lo dice, ya con una imagen, Shakespeare: "estamos hechos de la misma madera que nuestros sueños"; y, espléndidamente, lo

22. Octavio Paz, "'Destiempos' de Blanca Varela", en *Canto villano*, Blanca Varela, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 12.

23. Blanca Varela, *op. cit.*, p. 9.

dice el poeta austríaco Walter von der Vogelweide, quien se pregunta (lo diré en mi mal alemán primero y luego en mi mejor español): "*Ist es mei Leben geträumt oder ist es wahr?*": ¿He soñado mi vida, o fue un sueño?²⁴

El sueño no se racionaliza, se experimenta, se vive, como la poesía o como la muerte. Al mismo tiempo es el sueño el que le da sentido a la vida, como la poesía o como la conciencia de la muerte que está ahí, escribiéndose sola. Pero no se trata del ser-para-la-muerte simplemente, sino lo que Paolo Astorga considera como aprehender la oscuridad como una identidad, más que como un símbolo de dolor e incertidumbre: "Varela intenta crear un ser que cargue con toda su existencia dolorida y frustrada no simplemente para dolerse o quedarse en el llanto, sino que atraviesa los límites expresivos y nos presenta al hombre mismo como una entidad absorbida por sus inconsecuencias, su exacerbado anhelo de acariciar lo funesto con ironía y desencanto".²⁵

La imagen del corazón deshojándose se une con los dos primeros versos de la cuarta estrofa: "la pobre niña sigue encerrada/ en la torre de grani- zo".²⁶ Es como si el corazón, la emotividad del poema se dirigiera hacia la imagen de la infanta atrapada en una torre sin estructura firme, en una torre que se quebrará en cualquier momento. Pareciera que este espacio ya no alude a lo externo, sino, completamente, al interior profundo de la conciencia, a lo subconsciente. El juego de espejos encontrados que reflejan lo infinito aparece de otro modo, en el sentido en que la voz describe a una niña, presumiblemente dentro del sueño que se está escribiendo, entonces, ¿a quién refleja esa niña?, ¿a la muerte, a la poesía, al sueño, a la propia Varela, al lector? Para Olga Muñoz Carrasco, la mención de la niña en esta estrofa se trata de un recurso de la voz para asirse a la memoria, para, de algún modo, no perder del todo la identidad en el poema, para no someterse a la pura resignación, sino luchar, rebelarse, no volverse puramente muerte o sueño, sino también ser memoria. La académica explica lo siguiente:

El tiempo va otorgando un gesto cada vez más cercano al definitivo, que sólo llegará con la desaparición final. Ése es el rostro que dibuja *Concierto animal*, aunque también se intenta a toda costa salvar algunos rasgos identificadores propios de una época en que el tiempo todavía no imponía su tenaz traqueteo. Y algunos de esos rasgos perduran desde la infancia, como también sobrevive una imagen que parece retratar indirecta e íntimamente a la voz poética [...] Una vez más, entonces, nos encontramos ante la recuperación de la memoria como medio para fijar la identidad. Ya en "Puerto Supe", primer poema del primer libro de Varela, la infancia acusaba las tensiones propias de una voz que empezaba a fragmentarse y el recuerdo daba

24. Jorge Luis Borges, *op. cit.*, p. 38.

25. Paolo Astorga, "Blanca Varela o el animal que desnuda su humanidad", *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 2009, p. 4.

26. Blanca Varela, *op. cit.*, p. 10.

buena cuenta de un sujeto en proceso de dispersión. *Concierto animal* llega para aunar el variado elenco de voces alojadas a lo largo de toda la trayectoria poética. Reducida a sólo una, se remonta a una niñez que demuestra así su pervivencia: tuétano de una figura presente, traspasada dolorosamente por el tiempo y a la vez sosegada frente al acontecimiento de la muerte.²⁷

Entonces, la niña es parte de la identidad de un todo, es la memoria que se une al sueño y a la muerte. ¿La memoria también se escribe sola? Muy probablemente, pues no se puede obtener la memoria sino a través de la experiencia, de la vida misma, del andar en el andar cotidiano. Luego, al igual que el sueño, en el momento de enunciarse, se vuelve artificio que se compone con un poco de experiencia, un poco de ficción, un poco de realidad, un poco de mentira que sirve para soportar la verdad. De ahí que la enunciación lírica en este, y en otros poemas de Varela, juegue con los referentes, los trastoque, los envuelva en una especie de juego poético que terminará por dejarnos la posibilidad de experimentar una realidad poética más allá de la realidad misma. En palabras de la propia Blanca Varela: “[La poesía] Era una especie de juego, una manera de jugar con las palabras y, poco a poco, llegar a los conceptos, y desvalorizarlos, o darles un nuevo valor, si quieres [...] Que no fueron los conceptos tradicionales, no me servían; la realidad tal y como era no me servía, no me servía tal vez para soportarla”.²⁸

Es por eso que toma particular importancia la anáfora final: “no se borran// no se borran// no se borran”.²⁹ Para Stefano Arduini, la anáfora ayuda a cierta amplificación afectiva que descarta una redundancia arbitraria de los términos.³⁰ Explica Carmen Díaz Atilano que no debe restársele importancia a esta figura, particularmente en este poema: “no se debe subestimar esta operación por su aparente simplicidad ni reducirla sólo al plano de lo formal, ya que la repetición acentúa las isotopías, es decir, las constantes significativas que se dan a lo largo del poema. En el caso de este ejemplo, la anáfora está al servicio de reafirmar la permanencia de los recuerdos frente a la inexorable presencia de la muerte”.³¹

De esto último no estoy seguro, pues puede que sea la misma presencia de la muerte la que no se borra o puede que sea el sueño o la sensación que deja el sueño o la angustia o todo junto. Lo importante es que lejos de ser un cierre del poema, termina por ser una constante continuada más allá del poema. Y si seguimos nuestros propios parámetros de análisis, lo que no se borra es la poesía, que es al mismo tiempo muerte, sueño, memoria, es decir, la otra cara de la vida, la experiencia otra, la experiencia mística, pare-

27. Olga Muñoz Carrasco, “El sujeto poético: últimos acordes en *Concierto animal* de Blanca Varela”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 34, 2005, pp. 239-240.

28. María Amelia Fort de Copper, *op. cit.*

29. Blanca Varela, *op. cit.*, p. 10.

30. Stefano Arduini, *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*, Murcia, Universidad de Murcia, 2020.

31. Carmen Jhoana Díaz Atilano, *op. cit.*, p. 34.

cida a la idea de Dios con la que comenzaba mi disertación. La poesía aquí, entonces, es la vida, sólo que no es la que tenemos, la del mundo objetivo del filósofo; al final, la poesía, como Dios, es un anhelo que vivimos todos los que tenemos fe en ella.

Bibliografía

- ARDUINI, Stefano, *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*, Murcia, Universidad de Murcia, 2020.
- ASTORGA, Paolo, "Blanca Varela o el animal que desnuda su humanidad", *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 2009. Consultado en <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero40/bvarela.html>
- BEUCHOT, Mauricio, "Lenguaje, metáfora y poesía", en *Metáfora y analogía*, Alejandro Herrera Ibáñez (ed.), México, Torres Asociados, 2011.
- BORGES, Jorge Luis, *Siete noches*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- DE LA COLINA, José, "Villaurrutia: poeta de turno nocturno", *Letras Libres*, marzo de 2003, pp. 34-36. Consultado en https://letraslibres.com/wp-content/uploads/2016/05/pdf_art_8633_6927.pdf
- DÍAZ ATILANO, Carmen Jhoana, "La elocuencia del silencio en la poesía de Blanca Varela. Análisis de los poemarios: *Concierto animal* y *Canto villano*", tesis de licenciatura, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2016. Consultado en <https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/4767>
- EAGLETON, Terry, *Cómo leer un poema*, Mario Jurado (trad.), Madrid, Akal, 2010.
- FORT DE COPPER, María Amelia, *Entrevista completa con María Amelia Fort de Cooper*, Lima, 28 de septiembre de 1986. Consultado en <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=Qrz53dch0RI>
- LADA FERRERAS, Ulpiano, "La dimensión pragmática del signo literario", *Estudios Filológicos*, núm. 36, 2001, pp. 61-70. Consultado en <https://doi.org/10.4067/S0071-17132001003600004>
- MUÑOZ CARRASCO, Olga, "El sujeto poético: últimos acordes en *Concierto animal* de Blanca Varela", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 34, 2005, pp. 235-247. Consultado en <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0505110235A>
- PAOLI, Roberto, "Una visión lúcida y desencantada", en *Canto villano. Poesía reunida, 1949-1994*, Blanca Varela, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 15-23.
- PAZ, Octavio, "'Destiempos' de Blanca Varela", en *Canto villano*, Blanca Varela, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 7-15.
- POZUELO YVANCOS, José María, "¿Enunciación lírica?", en *Teoría del poema: la enunciación lírica*, Fernando Cabo Aseguinolaza y Germán Gullón (eds.), Ámsterdam, Rodopi, 1998, pp. 41-76.
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria, "Ritmo y sintaxis en el verso libre", *Rythmica. Revista española de métrica comparada* 1, núm. 1, 2003, pp. 303-333. Consultado en <https://idus.us.es/handle/11441/12545>
- VARELA, Blanca, *Concierto animal*, Madrid, Pre-Textos, 1999.
- VILLAU RRUTIA, Xavier, *Obras: poesía, teatro, prosas varias, críticas*, Miguel Ca-pistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider (eds.), México, Fondo de Cultura Económica, 1966.
- ZAMBRANO, María, *Filosofía y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 2021.

Territorio en movimiento: *Trenes*, de Roxana Crisólogo

Cristina Rascón Castro
Universidad Veracruzana
crisappletalleres@gmail.com

Formas poéticas migrantes

Roxana Crisólogo (Lima, 1966), radicada en Finlandia, publicó *Trenes* en 2010, desde México. Un libro escrito desde el movimiento. Poemas que nos hablan de paisajes sucesivos tras la ventana de los vagones de un largo tren de poemas concatenados. Crisólogo construye esbozos de paisajes europeos, de nieve y árboles, luces y sombras, pero con la mirada sostenida hacia el desierto, hacia la infancia y el pasado, hacia Perú.

Crisólogo ha publicado los libros de poesía: *Abajo sobre el cielo* (Ediciones Nido de Cuervos, 1999) –cuya traducción al finés, *Alhaalla taivaan yllä*, fue publicada por Kääntöpiiri, Helsinki, 2001–, *Animal del camino* (Ediciones El Santo Oficio, 2001), *Ludy D* (Ediciones Flora Tristán, 2006), *Trenes* (El billar de Lucrecia, 2010; Libros del Cardo, 2019), entre otros. Como traductora participó en la selección de textos y traducción de poetas finlandeses reunidos en la antología *Prohibido caminar con niños* (POESIAconC, 2010), reeditada en Argentina como *Los abejorros zumban en la ventana* (Erizo editora, 2013). Crisólogo es fundadora y coordinadora de *Sivuvälo Platform*, asociación de literatura multilingüe cuyo objetivo es promover y hacer visible en Finlandia la literatura escrita en otras lenguas que el finés y el sueco y actualmente trabaja como coordinadora del *Nordic Exchange in Literature*, proyecto nórdico de literatura multilingüe. Forma parte del colectivo multidisciplinario *Somos La Colectiva* que reúne poetas y artistas radicadas en Helsinki que utilizan la poesía para experimentar su relación con otras formas de lenguaje.¹ Esta breve semblanza nos habla de una escritora en constante relación con formas migrantes en la poesía, la traducción, los derechos lingüísticos de los poetas migrantes, del sentido de comunidad y colectividad en la poesía, así como del no-centro de su actividad poética y editorial. Una poeta dividida entre el presente que es Finlandia y un pasado que es Perú o Hispanoamérica.

Según Cornejo Polar, la literatura latinoamericana, en su más amplio sentido, definida por su radical heterogeneidad, sostiene de manera más singular, en el discurso del sujeto migrante, contenidos implícitos de multiplicidad, inestabilidad y desplazamiento. El discurso migrante es radicalmente descentrado, se construye alrededor de ejes varios y asimétricos, incompati-

1. Información biográfica obtenida de <https://roxanacrisologo.org/>

bles y contradictorios de un modo no dialéctico. El allá y el aquí son también el ayer y el hoy. El desplazamiento migratorio duplica (o más) el territorio del sujeto y le ofrece o lo condena a hablar desde más de un lugar. En "Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas", Cornejo Polar plantea:

Después de todo, migrar es algo así como nostalgia desde un presente que es o debería ser pleno las muchas instancias y estancias que se dejaron allá y entonces, un allá y un entonces que de pronto se descubre que son el acá de la memoria insomne pero fragmentada y el ahora que tanto corre como se ahonda verticalmente, en un tiempo espeso que acumula sin sintetizar las experiencias del ayer y de los espacios que se dejaron atrás y que siguen perturbando con rabia o con ternura.²

En *Trenes* la heterogeneidad que surge desde el fenómeno del mestizaje se hace presente en las referencias, tanto de música quechua como el huayno, que la madre canta o escucha de otras personas, como glosas de García Lorca o el epígrafe de *Trilce*. Es decir, hay guiños o referencias textuales desde varios territorios que no se han de sintetizar, pero que logran cohabitar. También existen menciones a Janis Joplin y Ezra Pound. Pero estas dos últimas referencias, de un mundo extranjero, ajeno a los elementos propios del mestizaje peruano, nos hacen pensar más en un deseo de mundo o cosmopolitismo, el cual ya no es una búsqueda modernista o kantiana con la ilusión de pertenecer a un mundo hermanado, sino un cosmopolitismo de la pérdida, es decir, un extravío en un mundo en donde fincar residencia –en un lugar estable y seguro, con un empleo y condiciones económicas y sociales adecuadas– es una posibilidad cada vez más escasa. Ante esos desplazamientos y desposesiones, se desmorona el centro en todos los sentidos. Siskind relaciona Latinoamérica y sus literaturas con este cosmopolitismo de la pérdida y llama a esta situación "el fin del mundo".³

Derivado de estas reflexiones sobre la heterogeneidad y la condición de fin del mundo, cabe pensar que, de este mundo descentrado y dispar, de esta regionalidad desterritorializada, surge la singularidad de la enunciación del sujeto migrante del Yo lírico en *Trenes*. El problema de investigación que me interesa abordar es la enunciación trifronte del sujeto lírico migrante. Propongo un tercer espacio o territorio, desde el cual este sujeto migrante enuncia su lirismo, además de los conocidos allá/pasado y aquí/presente. Si existe un tercer espacio o territorio desde el cual el yo lírico se manifiesta, ¿los tres tiempos quedan anulados, integrados o separados?, ¿cómo se multiplica el yo lírico desde tres territorios diferentes? Mi planteamiento es que en *Trenes*, en realidad, se experimentan tres territorios: 1) el allá/pasado/lugar de origen, 2)

2. Antonio Cornejo Polar, "Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 21, núm. 42, 1995, p. 103.

3. Mariano Siskind, "Towards a Cosmopolitanism of Loss: An Essay about the End of the World", en *World Literature, Cosmopolitanism, Globality*, Gesine Müller y Mariano Siskind (eds.), Berlin- Boston, De Gruyter, 2019, pp. 205-236.

el aquí/presente/lugar de destino y 3) el aquí/presente en movimiento/lugar de tránsito.

Si Cornejo sostiene que el sujeto migrante habla desde por lo menos dos lugares, en *Trenes* podemos decir que además del aquí y el allá, que a la vez son el presente y el pasado del sujeto migrante, el yo lírico habla también desde un tercer lugar, un territorio de tránsito y en movimiento: el vagón, el tren mismo. En ese espacio el migrante hace su vida o hace su casa, por algunas horas o incluso años, metafóricamente, por el tiempo que dure su desplazamiento. Incluso al llegar al lugar-destino el migrante vive aislado, entre otros migrantes, como si siguiera en el trayecto de tránsito de viaje, pues la incorporación a la nueva cultura y lugar suele ser gradual o no resolverse del todo.

Crisólogo erige como lugar de enunciación del migrante el vagón del tren, un asiento frente a una ventana, sobre un piso sólido pero oscilante, que no deja de moverse. Es un lugar de permanente no-llegar, un estado de indeterminación de tiempos y territorios. Como plantea Siskind en su artículo: "Para los refugiados, migrantes, *homeless* y huérfanos errantes no hay más un mundo bajo sus pies y sólo pueden residir en el tiempo y lugar de su propia dislocación".⁴ En *Trenes* el tiempo y lugar de la dislocación del errante se manifiestan en el territorio de tránsito, el vagón en movimiento.

Por otro lado, triunfo y nostalgia no son términos contradictorios en el discurso del migrante, dice Cornejo, sino que suceden al mismo tiempo. En el territorio en movimiento o lugar de tránsito que planteo, sin embargo, aún no se concreta ni el éxito ni el fracaso. Si el migrante aún no llega al lugar-destino desconoce el resultado de su migración. Existe una permanente indeterminación del sentido de migrar. Por tanto, el territorio en movimiento, el vagón, nos brinda un paréntesis en el devenir del sujeto migrante que no forma parte ni de la experiencia en el origen ni en el destino.

Dentro de este vagón/paréntesis/territorio de tránsito, existe un objeto que es a la vez mecanismo. Un sustantivo que también es verbo en movimiento. La ventana. El yo lírico observa y enuncia, en este libro, desde un tren en movimiento. Pero es un tren abierto al paisaje. Se observa, se elige observar, a la ventana o al interior del vagón. Si se elige la ventana, se observa través de la ventana hacia lo inmediato que rodea al vagón, o al pasado (situaciones e imágenes que se superponen al paisaje dentro de la ventana, que suceden dentro del recuerdo del yo lírico). La ventana, además, funciona como el marco de una pintura, en inglés *frame*. Hay una relación entre lo enmarcado y lo que queda fuera.

Según Mieke Bal en su libro *Travelling Concepts in the Humanities* (2002), el concepto de *framing* se puede relacionar con varias ideas vinculadas con el viaje y el traslado, el movimiento y los tiempos. Según Bal, *framing* es un *acto* que produce un *evento*, por lo que se relaciona con los procesos, con secuencias y duraciones. Y donde hay duraciones hay transformaciones, pues los cambios ocurren a través del tiempo. Entonces los significados se multiplican, dice Bal, si un objeto es enmarcado. Lo deja más claro al ejemplificar con

4. *Ibid.*, p. 227, mi traducción.

las artes visuales, pinturas enmarcadas que son objetos históricos, interrelacionados con el paso del tiempo. Bal cita a Didier Maleuvre: "El objeto histórico entonces no pertenece ni a su contexto original –del cual ha sido extraído– ni al presente –en el cual resiste ser asimilado".⁵ ¿No sería esta definición muy similar a la definición de migrante que nos ofrece Cornejo Polar? Una persona migrante no pertenece más a su contexto (cultural, lingüístico) original (contexto que pertenece al pasado), pero tampoco pertenece al presente, en el cual se resiste a la asimilación (presente que es el nuevo contexto cultural al que migró). A su vez, este mismo concepto de no ser del pasado ni del presente, coincide también con el paisaje observado en las ventanas de *Trenes*. El paisaje está enmarcado, *framed*. Es un paisaje que no pertenece al allá/pasado/lugar de origen, pero tampoco es parte del aquí/presente/lugar al que se dirige el yo lírico. No es parte de ninguno, físicamente, y no es parte de ninguno, líricamente. El yo lírico elige observar por la ventana otra cosa, sus anécdotas del pasado. O, cuando elige ver lo que el presente, físicamente, presenta: no lo relaciona, emocional, líricamente, con la voz enunciativa, lo que sería resistir la asimilación al presente. "Here, the frame, precisely, separates, acknowledges the separation, and thus links present to past",⁶ nos dice Bal con respecto a la experiencia histórica en las pinturas de su análisis, como bien podría decirse del sujeto lírico migrante y sus paisajes a través de las ventanas de un territorio en movimiento.

Según Bachelard en *La intuición del instante*:

¿Es tiempo todavía ese pluralismo de acontecimientos contradictorios encerrados en un solo instante? ¿Es tiempo toda esa perspectiva vertical que domina el instante poético? Es ese tiempo vertical el que descubre el poeta cuando recusa el tiempo horizontal, es decir, el devenir de los otros, el devenir de la vida y el devenir del mundo. Estos son entonces los tres órdenes de experiencias sucesivas que deben desatar al ser encadenado en el tiempo horizontal (...) El tiempo no corre. Brota.⁷

En *Trenes* el tiempo de traslado es un tiempo cronológico y horizontal; el tiempo vertical transcurre desde la memoria, el amor, el miedo, la música. En cada poema/vagón la autora nos presenta acontecimientos contradictorios en un solo instante (multitud/soledad, frío/calor, silencio/música). Desata, como veremos más adelante, los tres órdenes de experiencias del devenir de los otros, de la vida y del mundo a través de mecanismos líricos de ruptura entre el pasado, el presente y el futuro. *Aflora* el tiempo vertical. *Crisólogo* nos invita a un viaje de percepciones, memoria, lenguaje y miradas, cuerpo adentro, en una multiplicación de lugares y tiempos y por lo tanto en una

5. Didier Maleuvre citado por Mieke Bal, *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*, Toronto, University of Toronto Press, 2002, p. 153, mi traducción.

6. *Idem*.

7. Gaston Bachelard, *La intuición del instante*, Jorge Ferreiro (trad.), México, Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 95-96.

multiplicación del yo lírico e, incluso, de la realidad histórica, como se aborda al final del presente trabajo.

Estos mecanismos nos abren a la multiplicidad de territorios, donde el tiempo vertical es tan real como el horizontal. Como plantea Pozuelo Yvancos en "¿Enunciación lírica?", en la poesía la experiencia vivencial se *presentiza*.⁸ A diferencia de la épica, donde el personaje y las acciones suceden a alguien más, en otro tiempo, en la lírica nos "habla de *testimonio actual*":⁹ le sucede al yo en este momento, y ese yo es tanto la voz poética como el yo lector en el momento de su lectura. Esto concuerda con el planteamiento de Cornejo Polar. Si el sujeto lírico migrante nos habla desde varios lugares a la vez, debido a su multiplicidad y desplazamiento y desde un discurso descentrado, con ejes varios, incompatibles y contradictorios, esos ejes suceden al mismo tiempo y le suceden al yo lírico desde varios territorios a la vez. Pozuelo Yvancos nos lleva a revisar dicha multiplicidad de territorios como multiplicidad de tiempos, donde todas las experiencias –del allá/pasado, del aquí/presente– suceden a la vez en el yo lírico y en el yo lector. Como el aquí/presente es el territorio en movimiento o de tránsito, el vagón mismo del tren en que el yo lírico se traslada –o una escala dentro del viaje en movimiento– podemos inferir que el aquí/presente no es materia concluida, está siendo, tal como Ortega define la presentización de la enunciación lírica.¹⁰

Este yo lírico migrante despliega una subjetividad mediante gestos poéticos que converge con la idea de teatralidad en la autoficción explorada por Cabo Aseguinolaza en su artículo "Teatralidad, itinerancia y lectura: sobre la tradición teórica de la autoficción". El autor retoma a Fried, quien plantea el concepto de teatralidad como "el ejercicio de una determinada actividad sometida a la anticipación de las reacciones del espectador y, por tanto, a las expectativas que en él despierta el comportamiento en cuestión",¹¹ pero esto, según el autor, está ligado a la falsedad o a la pérdida de experiencia. Cabo Aseguinolaza también retoma a Barthes, cuya perspectiva es más desde "el ensimismamiento antiteatral, de modo que el lector "*is being shown*" la figura del autor en varias poses".¹² En otras palabras, la exhibición. Cabo Aseguinolaza plantea una tensión entre exposición y ocultamiento como parte del ámbito de lo teatral. Esto es, exposición y ocultamiento del yo lírico, para el caso de *Trenes*. La configuración del yo lírico (lo que ve, cómo se ve a sí mismo, desde dónde ve) en este poemario de Crisólogo sí podría colindar con este concepto de teatralidad. Sobre todo, porque en cada poema/vagón/lugar de tránsito el yo lírico decide ser antes de enunciar. Ser migrante similar a una mujer migrante de medio oriente. O ser migrante latinoamericana a diferencia de una asiática. O ser en el pasado una muchacha que camina entre sus vecinas que

8. José María Pozuelo Yvancos, "¿Enunciación lírica?", en *Teoría del poema: la enunciación lírica*, Fernando Cabo Aseguinolaza y Germán Gullón (eds.), Ámsterdam: Rodopi, 1998, p. 64.

9. *Ibid.*, p. 68.

10. *Ibid.*, p. 62.

11. Fernando Cabo Aseguinolaza, "Teatralidad, itinerancia y lectura: sobre la tradición teórica de la autoficción", en *Yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Ana Casas (ed.), Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2014, p. 31.

12. *Ibid.*, p. 33.

son trabajadoras del hogar. Enuncia desde una disociación de otras posibilidades de autorrepresentación, para lograr un efecto (muchas veces visual, antes que lírico) donde el autorretrato del yo lírico primero nos dice qué ver y desde dónde. Estas autorrepresentaciones no son necesariamente falsas, coinciden o colindan, al menos parcialmente, con la biografía de la autora. Podría ser una forma de lograr el efecto literario de cada poema, adentrándose en la mencionada tensión entre exposición y ocultamiento.

A continuación analizo los poemas de *Trenes* a la luz de estas reflexiones teóricas sobre la condición del discurso migrante desde un sujeto lírico multifronte: la multiplicación de tiempos y territorios desde un tercer espacio definido como el territorio en movimiento, simbolizado en el vagón del tren, así como desde los conceptos de teatralidad y *framing*, que nos pueden arrojar nueva luz sobre las formas de enunciación del yo lírico y la relación entre los tiempos pasado/presente que a la vez habita el sujeto lírico migrante.

Vagones, tiempos y ventanas en *Trenes*

Un trayecto de tren conecta, físicamente, dos territorios: el lugar-origen con el lugar-destino. En este poemario, no siempre se trata de viajar de Perú a Europa, ni siquiera del tercer al primer mundo. En ocasiones, los traslados son dentro de la misma Sudamérica o dentro de Europa. El poemario *Trenes*, en realidad, conecta tres territorios, cada uno desde un tiempo presentificado: 1) el allá/pasado/lugar de origen, 2) el aquí/presente/lugar de destino y 3) el aquí/presente en movimiento/lugar de tránsito.

Analicemos en el poema "en esta hora" el discurso bifronte del sujeto lírico que habla desde la multiplicación de territorios:

en esta hora
 en que el paisaje se congela
 como las fotografías de un álbum familiar
 y recorro sus más delicadas poses
 y las comparo con las líneas del tren
 me pregunto si habrá espacio
 para un río más

niños desnudos zambulléndose
 en algo más etéreo que una visión
 un río muerto que no sólo
 arrastrará hasta aquí
 sus piedras¹³

Este "río más" es el río Rímac. Tras la ventana del vagón, se congela el paisaje, es decir, es un paisaje de nieve. Pero el yo lírico ve niños "desnudos". Están

13. Roxana Crisólogo, *Trenes*, México, El billar de Lucrecia-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010, p. 47.

en el territorio del allá/pasado y no en el paisaje del aquí/tránsito, inmediato, tras la ventana. Más adelante, para finalizar el poema, vuelve a hablar de la presencia del río que “trajo hasta aquí sus piedras”, es decir, que trajo hasta aquí su dolor, o su peso, aludiendo a un movimiento muy fuerte del Rímac, incluso peligroso. El yo lírico ve un río en paisaje nevado, pero también ve un río en paisaje desértico. Vivencia invierno, pero vivencia también un clima cálido. Observa, probablemente, adultos con ropa de invierno (aunque no da detalles de personas en el entorno inmediato tras la ventana del vagón), pero también observa niños desnudos (desde el allá con clima cálido). En otras palabras, la voz poética habla desde dos espacios a la vez, como enuncia al final del poema: “mirando el Rhin pensando en el Rímac”.¹⁴ Este es claramente un mecanismo que manifiesta la dislocación y el desplazamiento, pero sobre todo la multiplicación de territorios: el estar en dos lugares a la vez, el escribir desde esos dos espacios, el aquí/tránsito y el allá/pasado. No se trata del aquí/destino porque la experiencia actual, como la nombra Pozuelo Yvancos, sigue dentro del vagón en movimiento, no ha descendido a habitar el frío ni la nieve, ni siquiera describe profusamente dicho paisaje de tránsito.

En el segundo poema, “tarde azul”, se plantea este tercer territorio como el vagón que es un compartimiento:

viene el controlador de boletos a controlar
mi nerviosismo
y me siento acompañada
he llenado de tos el compartimiento
el aire circular
de los agujeros
con diminutas ventanas
el maletero vivo
de cosas
no soy una vendedora más
ni sé de excursiones
Lonely Planet
al centro de la Tierra¹⁵

En este compartimiento la sujeto lírico aclara no ser vendedora ni turista (por tanto, nos dice entre líneas su condición de migrante); estar nerviosa ante el controlador de boletos (cuya función es pedir el boleto pero también el pasaporte o visa) y tener acceso a diminutas ventanas (paisaje que no enuncia en el poema).

Sobre la condición de vagón, en el poema “largas colas de humo”, el sujeto lírico plantea la visión de los vagones desde afuera, aunque ella es parte de “los de adentro”: existe una dislocación o desplazamiento del yo. Ilka Kressner escribe que “La poesía de Dobry, Crisólogo y Nacidit-Perdomo pre-

14. *Ibid.*, p. 48.

15. *Ibid.*, p. 10.

sentan instantes de una clarividencia mundana singular, donde el sujeto en movimiento logra verse a sí mismo/a como si fuera otro/a".¹⁶ Crisólogo nos invita a ver esa cápsula de tiempo detenido que es el vagón en movimiento, no sólo desde "adentro", desde la experiencia migrante, sino desde "afuera", es decir, desde la mirada de quienes no necesitan cambiar su lugar de residencia, entre ellos quienes elaboran el discurso sobre la migración (los políticos, la prensa, entre otros): "nunca sabrán qué hay dentro / o no querrían saberlo / se van llenos vuelven vacíos".¹⁷

Si relacionamos esta imagen de los vagones que van llenos y vuelven vacíos con la fluctuación de la población migrante, el regreso nos plantea un vacío más bien existencial. Quien se va nunca regresa. El que regresa es Otro. La imposibilidad del retorno.

A lo largo del poemario, tenemos otros espacios equivalentes al territorio del vagón en movimiento. Por ejemplo, el balcón, la oficina central, el micro y el bus. Cada uno de estos compartimientos ofrece una ventana al mundo exterior, con el cual el sujeto migrante no ha de interactuar, incluso en más de una ocasión decide no "mirar" por la ventana. La escena en el poema "cada día nos encontramos en el balcón" crea comunidad –transitoria– con la mujer de la casa de junto, aunque no se comuniquen. Como si fuera una compañera de viaje en un vagón de tren, saben que ambas habrán de desaparecer de la vida de la otra, pero coinciden en un momento, en una escala del viaje: "cada día nos encontramos en el balcón / a la misma hora / vecinas / del mismo quehacer".¹⁸

Y en otro poema, otra forma de vagón es la oficina de servicios sociales, con ventana hacia el entorno del territorio del aquí/lugar de tránsito. El yo lírico no termina de pertenecer al entorno que le rodea, como en el poema "desde la ventana de la oficina social": "desde la ventana de la oficina social / veo desvanecerse hojas y cuerpos".¹⁹

Así como la sensación de vagón, de espacio encapsulado y tiempo suspendido, se puede extrapolar al balcón y a la oficina social la sensación de movimiento en el poema "un tren que avanza lento", ya no es dentro de un humano y terrestre sistema de transporte, como el tren y sus vagones, sino que ahora es dentro de la luz, como un atajo que nos llevará más rápido, ¿a dónde?, ¿a qué? Seguimos sin saberlo exactamente, pues el poemario más de una vez enuncia que la voz poética tiene "dirección incierta".²⁰ Al final de este poema nos habla de sumergirse en la luz, pero no para ir al lado de allá/pasado/lugar de origen, tampoco enuncia una perspectiva de futuro o cambio de destino. Sumergirse en la "onda expansiva de la luz"²¹ es, simplemente, moverse. El vagón ahora es una partícula de física cuántica. El yo poético migra otra vez,

16. Ilka Kressner, "Poemas del caer: el motivo del vértigo en las obras de Edgardo Dobry, Roxana Crisólogo e Ylonca Nacit-Perdomo", *Hispanic Journal* 31, núm. 2, 2010, p. 135.

17. Roxana Crisólogo, *op. cit.*, p. 78.

18. *Ibid.*, p. 26.

19. *Ibid.*, p. 42.

20. *Ibid.*, p. 94.

21. *Ibid.*, p. 83.

retoma el proceso de traslado, sin "dirección cierta" hacia otro punto de fuga que no es el lugar-destino a donde la llevaba el traslado en el tren: "entonces debemos tomar un atajo / acordonar el cielo / sumergirnos en la onda expansiva de la luz".²²

Los tiempos también son territorios. En la poesía de *Trenes* hay una percepción sensorial de espacio en cada uno de esos tiempos. El tiempo horizontal se mueve; el tiempo vertical sube o baja. Como ejemplo, en el poema "sobre las casas hicieron nido":

el día del huayco
 todos pensaban que era el tren
 que se acercaba
 rompiendo la tierra
 (...)
 desde la ventana del tren
 hoy evoco esas piedras
 (...)
 Desde la ventana del tren
 aún puedo ver aquellas piedras
 envanecerse de su peso
 su porte y paso militar²³

96

Todo el poema conjuga los verbos en pasado, a excepción de los verbos en presente que siguen a la frase "desde la ventana del tren". Esto marca muy bien que hay dos tiempos conviviendo en el poema: el tiempo del pasado y de la memoria, que además es el tiempo del Perú, y el tiempo del presente, el de la ventana y el vagón de tren, de movimiento permanente. Lo interesante es que el territorio observado tras la ventana nunca nos es descrito. La mirada sigue en el territorio del ayer, incluso desde el tiempo del hoy. El único paisaje en este poema sería Perú, con el huayco y sus piedras, si no se mencionara la "ventana". Los verbos en pasado y en presente hablan desde el mismo territorio: un río crecido que le arrebató a su hermana, allá en el pasado, allá en el lugar de origen. El tiempo horizontal corre en el vagón, pero el tiempo vertical es el que la poeta recorre, mirada adentro. La última imagen del poema construye una escena militar, haciendo referencia a las piedras, metonimia que nos recuerda el convulso periodo violento en Perú durante las últimas dos décadas del siglo xx, época en que Crisólogo habitó su país y escribió sus primeros poemas. Cornejo Polar menciona que la figura retórica en el discurso del migrante, desde una multiplicidad de lugares o referencias, sería por excelencia la metonimia, porque carece de centro y por su mayor libertad de asociación, en comparación con la metáfora. Aunque en *Trenes* encontré pocas metonimias, en este poema es importante mencionar que, así como al inicio se relaciona el ruido del río crecido con el tren, al final las piedras que llegan y aplastan el

96

22. *Idem*.

23. *Ibid.*, p. 88.

poblado son relacionadas con características militares. Mientras que la voz migrante no termina de habitar, ni siquiera de observar la imagen tras la ventana del posible lugar-destino, presentifica, desde el tiempo pasado y desde el lugar del pasado, el temor al poder de la naturaleza sobre los poblados rurales y el temor al poder de los militares.

Siguiendo a Bachelard,²⁴ en *Trenes*, cada vagón, es decir, cada poema y su respectivo escenario, sostiene, precisamente, un pluralismo de acontecimientos contradictorios en un solo instante. Como un ejemplo, en el paisaje de "sobre las casas hicieron nido", emergen dos ríos a la vez. El sujeto lírico ignora el tiempo de los otros, del mundo y de la vida, pues no hay una inundación en el entorno inmediato, no hay militares, no se aproximan esos peligros en el tiempo horizontal. *Aflora* el tiempo vertical del migrante en imágenes que se sobreponen y contradicen.

Retomando el concepto de *framing* de Bal, las ventanas se hacen presentes como elección de horizonte por parte del sujeto lírico. En el poema "tarde azul", el segundo de la colección, se observan varios tipos de ventanas o marcos:

tarde azul
 los vientos dulcemente han cesado
 esta luz viva
 esta difuminada llamarada de gente
 ¿me conducirá a casa?
 sólo me acompaña mi Palm m105
 para atravesar ordenadamente
 el paisaje
 el bosque
 que mis dedos se resisten tocar
 ...
 he llenado de tos el compartimiento
 el aire circular
 de los agujeros
 con diminutas ventanas
 ...
 me disculpo
 odio las montañas
 no tengo por qué explicar
 un origen demasiado arraigado
 en mis ojos
 ...
 Hojeo una revista para no tener que hundirme
 En el verde
 ...

24. Gaston Bachelard, *op. cit.*, pp. 95-96.

cómo explicarles que soy demasiado pequeña
que no consigo bajar la persiana
demasiado verde terminará por cegarme²⁵

Están las ventanas del vagón en el lugar de tránsito, "diminutas ventanas", según describe la poeta, pero también está la ventana de la pantalla de su Palm m105, dispositivo electrónico que funciona como la pantalla de un celular o tableta. La mirada se sumerge en el dispositivo, reacia a vincularse al mundo que pasa de prisa tras la ventana diminuta. El dispositivo no la vincula al pasado, pero al menos ver la pantalla no la vincula al resto del vagón, su tercer territorio. Por otro lado, menciona una revista, la cual cumpliría esas mismas funciones. Y al final, menciona la persiana (que cubrirá la diminuta ventana), como una forma de cerrar los ojos ante el mundo de afuera del vagón. Cada uno de estos elementos –Palm m105, revista, diminuta ventana, persiana– funcionan como ventanas. Pero no todos funcionan como marcos (*frames*), ya que el dispositivo y la revista no son los puentes entre pasado y presente que Bal propone, sino una ruptura con esa relación. En cambio, la ventana del vagón, en algunos poemas sí enmarcará lo observado para ser visto por el sujeto lírico (lo "verde") y en otras ocasiones enmarcará lo recordado, que no halla su lugar dentro del vagón, sino en lo observado (como el recuerdo del río Rímac sobrepuesto a la visión de otro río en tiempo presente).

Al final del poema "el lila de los campos de bayas", la poeta observa la ventana, pero elige contrastar lo observado con lo que está dentro del vagón, que es ella misma. Parecería que describe el reflejo de ella misma sobre el vidrio de una ventana que enmarca el verde de los árboles del camino:

el paisaje
que se estrella en la ventana del tren

la piel jabonosa del río
que desciende
y se pregunta

¿qué diablos hace esta muchacha
hablando desde las manos
explicándose desde los pies?

Expulsada al tiempo perverso de los árboles²⁶

Si los árboles, el verde, son ese primer mundo incomprensible al que aún no llega, al que aún no pertenece, la muchacha en cuestión sería ella misma, atrapada en una retórica y lenguaje corporal que describe como inentendible en ese "tiempo perverso de los árboles". En este caso el puente hacia el pasado

25. Roxana Crisólogo, *op. cit.*, pp. 9-21.

26. *Ibid.*, p. 29.

es menos claro, la mirada parecería detenerse en lo presente: los árboles tras el vidrio de la ventana, el reflejo de la muchacha en el vidrio de la ventana. Pero el lenguaje al que hace referencia, el de las manos, desde los pies, muy probablemente se refiere a los gestos a los que suele recurrir un migrante que no habla el idioma de la tierra y cultura de destino. En otras palabras, hay un pasado que no termina de integrarse en la imagen que vemos en el presente. El migrante se queda encerrado en la gestualidad para comunicarse, y el origen de sus ideas, su "desde los pies" no es/será el origen o forma de estructurar palabras o ideas en la lengua de ese nuevo primer mundo, sino que ese origen está en el pasado, en el allá, de la tierra de origen. La palabra "desde" es la que sugiere el puente al lugar de origen que es el tiempo y territorio del pasado.

Respecto a las ventanas presentes en el libro, también están en otra forma de transporte e itinerancia que es el autobús o micro, ya en el territorio sudamericano. En el poema "apretaba con compulsión", la ventana es del micro, y el micro es como un solo vagón, trasladándose:

y es sólo entonces
que una voz asciende
de la boca del estómago
como desde el mismísimo
 infierno

una voz que mis dedos
se rehúsan a dibujar
en la ventana del micro
que nunca para²⁷

Este vagón que no está unido a otros vagones, como los de un tren, sí está unido a los otros poemas, recordándonos o invitándonos a pensar cada poema como un vagón. El poemario mismo sigue la estructura estética de un tren. Los poemas se enlazan por enclaves invisibles que continúan la sensación de movimiento que no frena. Aquí "en la ventana del micro / que nunca para", pero también en un balcón, en una oficina, en los vagones del tren. Cada poema es un espacio cerrado en continuo movimiento que, la mayoría de las veces, brinda una mirada a través de un marco (*frame*) que unirá el pasado –el lugar de procedencia– con el futuro o presente –el lugar destino–. Pero esa unión sucede sólo en la enunciación lírica, no en el universo diegético, por decirlo así, del sujeto lírico. Lo tangible inmediato es el vagón, territorio en movimiento. Cada poema nos ofrece ese mundo tangible, y al pasar de un poema a otro es como si camináramos de un vagón a otro de un largo tren itinerante, aunque a veces esos vagones sean escuelas o bares u oficinas. La circularidad del primer y último vagón, es decir, el primer y último poema es clara y propositiva. Los dos abuelos que se hacen equivalentes y cuya nieta hereda el afán del movimiento. El inicio y final de un tren, de un poemario, "que no para nunca".

27. *Ibid.*, p. 92.

protagonistas son, en realidad, las trabajadoras del hogar y las casas precarias de Lima. Parecería un viaje íntimo, pero es un retrato social. Por ello el ocultamiento y exposición deben estar en función de ese retrato social, el cual, visto desde el yo lírico que se sitúa justo como las trabajadoras, tiene mayor impacto en el lector. Precisamente por el juego de expectativas. El lector se sorprende de sentirse parte de ese grupo de mujeres que corren junto al yo que es también el lector, por la experiencia en la lectura poética y por lo que Cabo Aseguinolaza, retomando a Pippin, propone: que el lector ha de ser “desplazado o incluso sumergido en la obra, inscrito en ella o suplantado”.²⁹

En el poema “profesora de la gran unidad escolar Jesús de Nazaret”, la autora nos habla desde un yo que es profesora rural en Perú. ¿Pero fue Crisólogo realmente profesora rural en Perú? Esa profesión o experiencia no se menciona en sus biografías. Pudo haberlo sido. O no. Pero en realidad no importa. Porque lo que importa es que en ese ocultamiento muestra su necesidad de hablar de un tren que ya no existe, desde el aquí que es una escuela rural. En varios poemas habla de “mi hija”, por tanto, suponemos que eso es real, que tiene por lo menos una hija y ha viajado con ella. Lo asumimos parte del yo lírico y la presencia de la hija en varios poemas contribuye a la experiencia del lector, para ver el mundo desde los ojos de una madre, o desde la niña. En el poema “hace semanas que me confundo”:

desde hace días que prometí
comprarle cualquier cosa
a quien acepte jugar con mi hija

enséñenle a jugar fulbito
que empuje
que corra
que se eche al barro
que aprenda a respirar
que caiga³⁰

Y en el poema “la lluvia nos despeina”, el yo lírico habla desde un “nosotros” que se compone del yo y su hija:

la única guerra la libran nuestros deseos
el único pudor es hacia
las papas fritas y albóndigas
que mi niña resuelve meterse a la boca
y escupe
sobre la madera rancia
y ordinaria de esta mesa³¹

29. Fernando Cabo Aseguinolaza, *op. cit.*, p. 41.

30. Roxana Crisólogo, *op. cit.*, p. 65.

31. *Ibid.*, p. 35.

Es probable que estas experiencias sean reales. Muestra su maternidad. Es lo mostrado (*being shown*) para que la comida, la mesa, la soledad, sean imágenes más contundentes. El inicio y el final del libro también parten de este mostrar y ocultar el yo. El gesto poético es mostrarnos un abuelo, uno paterno, otro materno, en cada extremo del tren que es el poemario mismo. Vivir la itinerancia, ese movimiento que no para, desde los orígenes familiares es todavía más contundente que vivirla en soledad. La subjetividad se acentúa. Muestra su ascendencia, al inicio y al final, pero no su descendencia. Su descendencia, su hija, ya fue mostrada en otros poemas, para otros efectos. Los abuelos al inicio y al final circulan al sujeto lírico como producto y continuidad de su propia genealogía. Por tanto, sus palabras, su poesía, son también producto y continuidad del oficio de los ancestros. Uno camionero, el otro arriero. La autora: palabra en movimiento.

En ese movimiento, sin embargo, está presente la pérdida, el extravío en un mundo donde no se encuentra dónde concretar una residencia, no sólo como casa (espacio que no se mueve), sino como forma de vida (de pertenencia a la comunidad que me rodea). El libro muestra un cosmopolitismo (Sudamérica, Europa, Medio Oriente) donde no hay un centro (Madrid, París, ni siquiera Lima). Siskind relaciona Latinoamérica y sus literaturas con este cosmopolitismo de la pérdida y llama a esta situación "el fin del mundo".³² *Trenes* es, por todo ello, una experiencia de cosmopolitismo de la pérdida. El fin del mundo es el no poder llegar verdaderamente a ningún lugar, ni siquiera en el regreso, en el último vagón, el sujeto lírico migrante frena y se establece. El libro termina en un constante movimiento, sin centro y sin residencia.

102

102

Territorios en movimiento, tiempos que se transforman

En *Trenes*, el sujeto migrante multiplica sus territorios y sus tiempos. En la mayoría de los poemas el entorno inmediato es el traslado mismo, el vagón del tren, no aún el lugar de destino. El poemario *Trenes* conecta tres territorios que son también tres tiempos presentificados: 1) el allá/pasado/lugar de origen, 2) el aquí/presente/lugar de destino y 3) el aquí/presente en movimiento/lugar de tránsito. El yo lírico migrante no anula, integra ni separa estos tres tiempos y territorios, sino que los vive como *presencias actuales*³³ en un mismo instante, incluso con contradicciones. El yo lírico se multiplica al hablar desde varios lugares y tiempos a la vez, al estar siendo desde cada uno de esos tiempos y lugares y, en específico, el estar siendo mientras se traslada, lejos del destino, lejos del origen, en un plano de suspensión e indeterminación que es el tercer territorio en movimiento: el tren, en particular, el vagón con la ventana.

Esa ventana es justo el vínculo o puente que liga el tiempo pasado con el presente, retomando el concepto de *framing* de Bal, ya que lo observado no es lo inmediato y tangible, sino lo evocado del lugar de origen/pasado. Además,

32. Mariano Siskind, *op. cit.*, pp. 206-208.

33. José María Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, p. 72.

enmarca y contrasta lo vertiginoso del paisaje (verde/primer mundo), al cual no pertenece el sujeto lírico, con el interior del vagón (lugar de tránsito). La subjetividad que despliega el yo lírico es un mecanismo o metodología de la autora para representar o mostrar un yo acorde a cada poema, con la estrategia del ocultar/mostrar lo que es necesario de ese yo para cumplir o romper las expectativas del espectador/lector en cada poema. Así, muestra un yo culto y educado o lo esconde, muestra su maternidad, o la oculta, entre otros ejemplos. Todo esto se mueve –transita–, a lo largo de un poemario que es como un *vagonario*, ya que cada poema funciona como un vagón (aunque a veces dicho vagón sea un balcón o una oficina). Pero “que nunca para”. No existe un centro como referencia, ni siquiera en el lugar de origen, al que se vuelve para seguir transitando, no para establecerse. Ese nunca frenar quita al sujeto lírico la posibilidad de un afincamiento, de una residencia, física, emocional, comunitaria o cultural. El sujeto migrante nunca llega. Estamos ante el cosmopolitismo de la pérdida de Siskind, donde se carece de un centro y se carece de la posibilidad de afincar una residencia.

En el primer y último poema existe un planteamiento de inicio y término, en contradicción y desde el territorio en movimiento o territorio de tránsito. En el primer poema hay un tren, en el penúltimo hubo un tren y en el último no hay tren. Esto pone en duda la realidad histórica del lugar de origen. Según Cornejo Polar: “En realidad el pasado cambia, como cualquier instancia histórica, aunque sólo sea por la imposibilidad de conocerlo y predicar sobre él desde una perspectiva que no sea la del presente más preciso”.³⁴ El abuelo mencionado en el primer poema tiene el cuerpo lleno de cicatrices, por arrojarlo a abrirle “la trocha al tren”,³⁵ pero en realidad es arriero. La nieta es un ser “privilegiado”, ya que, no importa cómo o en qué condiciones, no está debajo del tren con el cuerpo lleno de cicatrices, sino que es una pasajera más del símbolo del progreso. Está “protegida” por el vagón, y con “dirección” (aunque incierta) hacia una vida mejor. En el último poema, se menciona al otro abuelo, quien es camionero y sostiene que escucha un tren, aunque no lo vea. La voz lírica dice “es un hecho, no hay tren”.³⁶ La profesora dice “por aquí pasó un tren, pero ya nadie habla de él”.³⁷ Todas estas voces son una misma: la del paisaje del origen, del “pasado del migrante”, pasado abierto a la transformación, según Cornejo.

Estamos ante un territorio en movimiento que se multiplica, se contradice y se reinventa. Que no volverá, porque el retorno no es una posibilidad en un tren que ya no existe, desde y hacia territorios que ya no existen. El único territorio posible para esta voz poética es el compartimiento del tránsito. En el “camino de regreso”,³⁸ en el último poema, no hay un lugar al que se llegue, sino lugares por los que se transita. La última imagen del libro se une con la primera: ser arriero, oficio también de tránsito. El libro termina con la palabra

34. Antonio Cornejo Polar, *La formación de la tradición literaria en Perú*, Lima, Centro de Estudios y Publicaciones, 1989, p. 15.

35. Roxana Crisólogo, *op. cit.*, p. 7.

36. *Ibid.*, p. 99.

37. *Ibid.*, p. 97.

38. *Ibid.*, p. 99.

"palabras", como si se quedaran suspendidas, en movimiento. Palabras de un arriero que puede ser el abuelo o la poeta misma, quien hereda el oficio de seguir en tránsito, de ir y venir, de llevar y traer, de repartirse y repartirnos, pero ella desde un territorio en movimiento más allá de las fronteras de su infancia, desde "el privilegio de sus palabras".³⁹

Es importante señalar que *Trenes* se abre también a otras articulaciones de propuestas de lecturas como el feminismo, las genealogías, la extranjería dentro de Sudamérica, las relaciones Sur-Sur, la migración a países del tercer mundo y cercanos al territorio de origen (como Bolivia y Uruguay, mencionados en los poemas) o a la figura del tren como símbolo de la modernidad y el progreso, etc. Estas lecturas podrían abordar las manifestaciones literarias desde el resquebrajamiento de los diversos mundos de Latinoamérica.

39. *Ibid.*, p. 100.

Bibliografía

- BACHELARD, Gaston, *La intuición del instante*, Jorge Ferreiro (trad.), México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- BAL, Mieke, *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*, Toronto, University of Toronto Press, 2002.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando, "Teatralidad, itinerancia y lectura: sobre la tradición teórica de la autoficción", en *Yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Ana Casas (ed.), Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2014, pp. 25-43.
- CORNEJO POLAR, Antonio, "Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 21, núm. 42, 1995, pp. 101-109. Consultado en <https://doi.org/10.2307/4530827>
- _____, *La formación de la tradición literaria en Perú*, Lima, Centro de Estudios y Publicaciones, 1989.
- CRISÓLOGO, Roxana, *Trenes*, México: El billar de Lucrecia-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010.
- KRESSNER, Ilka, "Poemas del caer: el motivo del vértigo en las obras de Edgardo Dobry, Roxana Crisólogo e Ylonca Nacidit-Perdomo", *Hispanic Journal* 31, núm. 2, 2010, pp. 133-147. Consultado en <http://www.jstor.org/stable/44284846>
- POZUELO YVANCOS, José María, "¿Enunciación lírica?", en *Teoría del poema: la enunciación lírica*, Fernando Cabo Aseguinolaza y Germán Gullón (eds.), Ámsterdam, Rodopi, 1998, pp. 41-76.
- SISKIND, Mariano, "Towards a Cosmopolitanism of Loss: An Essay about the End of the World", en *World Literature, Cosmopolitanism, Globality*, Gesine Müller y Mariano Siskind (eds.), Berlin- Boston, De Gruyter, 2019, pp. 205-236. Consultado en <https://doi.org/10.1515/9783110641134-015>

Ludy D y la representación de la violencia durante los años de la guerra interna en Perú

Eva Castañeda Barrera
Universidad Nacional Autónoma de México
evacastaneda@filos.unam.mx

La historia contemporánea de Perú, específicamente la situada en la segunda mitad del siglo xx está signada por una serie de conflictos políticos y sociales. Uno de los más significativos es el ocurrido durante los primeros años de la década de 1980 hasta el año 2000 entre Sendero Luminoso o PCP-SL (Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso) y el Estado peruano.¹ En el año 2003 se publicó el *Informe Final* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú (CVR),² en éste se da cuenta de los crímenes y violaciones de derechos humanos, así como de las secuelas de la violencia:

La Comisión de la Verdad y Reconciliación concluyó que hubo más de 23.000 muertos y “desaparecidos” durante las dos décadas del conflicto interno, número al que se suman otros miles de casos de graves violaciones y abusos de derechos humanos que la Comisión documentó durante sus dos años de trabajo. Estos casos incluyen torturas, violencia sexual contra mujeres, violación al debido proceso, secuestro y toma de rehenes, violaciones a los derechos humanos de niños y niñas, y violaciones de derechos fundamentales de las comunidades indígenas. Según el Informe Final de la Comisión, más de la mitad de los muertos durante el conflicto interno y de las personas

106

106

1. El Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso (PCP-SL) fue una organización marxista-leninista-maoísta que empezó la lucha armada contra el Estado en la década de 1980. Su punto de arranque se sitúa en el departamento de Ayacucho, ubicado en la sierra sur, aunque después se extendería a los departamentos de Huancayo, Apurímac y Huancavelica, entre otros, hasta llegar a Lima, la capital del país. El PCP-SL giró en torno a la persona de Abimael Guzmán, quien se desempeñaba como profesor de filosofía en la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga (Ayacucho). A su ideología, cuyas bases teóricas fueron el marxismo, leninismo, maoísmo y el pensamiento mriateguiano, se le conoció como El pensamiento Gonzalo (véase Luis Arce (ed.), *Guerra popular en el Perú. El pensamiento Gonzalo*, Bruxelles, s.e., 1989).

2. Creada en el 2001, la CVR en Perú tenía como mandato establecer las circunstancias que rodearon los abusos y violaciones de derechos humanos cometidos entre mayo de 1980 y noviembre de 2000, tanto por Sendero Luminoso y el MRTA, como por el Estado peruano. Asimismo, la CVR debía determinar el paradero, identidad y situación de las víctimas del conflicto interno y, en lo posible, las responsabilidades, además de analizar las condiciones y el contexto político, social y cultural que contribuyó a la violencia, desarrollar propuestas para reparar a las víctimas, y proponer medidas y reformas con el fin de evitar que tales hechos se repitieran.

que se encuentran en paradero desconocido fueron víctimas de Sendero Luminoso; y el 29% de las Fuerzas Armadas.³

Frente a esta realidad política y social tan compleja, la literatura sirvió como bastión de resistencia desde donde un nutrido número de escritores reflexionaron en torno al llamado conflicto interno. La elaboración estético-literaria de estos hechos dio lugar a un buen número de obras que, mediante una serie de operaciones discursivas, dejaron registro de lo sucedido. En este sentido, cabría plantear algunas preguntas que ordenan esta reflexión: ¿mediante qué estrategias literarias se escribe o rescribe la historia de aquellos que vivieron el conflicto y que por razones de clase o género fueron invisibilizados de las narrativas oficiales?, ¿en dicha representación hay acaso una disputa entre la memoria oficial y la colectiva? Las interrogantes anteriores nos permiten indagar en algunos de los mecanismos de escritura que siguieron un buen número de escritores para representar la crueldad y la violencia vivida durante este periodo. Al respecto, se tiene registro de que la producción literaria (sobre todo narrativa) en torno al tema del conflicto, surgió desde los primeros años de éste, *Adiós Ayacucho* (1983) de Julio Ortega es reconocida como la primera novela sobre el conflicto armado en Perú. En ella Ortega representa y hace una crítica explícita a la violencia ejercida tanto por el Estado como por la insurgencia senderista. En este tenor, la lista de libros que se han ocupado del tema es, sin lugar a duda, diversa; la novela⁴ y el cuento son acaso los géneros más socorridos para dilucidar sobre el tema. Otro dato de suma relevancia es que posterior a que se dio a conocer la versión del *Informe Final* de la CVR en el 2003, los libros cuyo tema principal es la guerra interna no han cesado de publicarse y en mayor o menor medida todos y cada uno de ellos da cuenta

107

107

3. Amnistía Internacional, *Perú: La Comisión de la Verdad y Reconciliación - un primer paso hacia un país sin injusticias*, 26 de agosto de 2004, p. 1. Consultado en <https://www.amnesty.org/es/documents/amr46/003/2004/es/>

4. Mark Cox divide la producción y publicación de textos literarios en tres periodos que a continuación se explican. Valga señalar que esta revisión abarca únicamente los géneros novela y cuento de las décadas de los ochenta y noventa. "Aunque cualquier división es arbitraria, se puede pensar en tres períodos de esta producción narrativa, cada uno de unos siete años. El primer período cubriría hasta 1992, año en que fue capturado Abimael Guzmán. Hay pocas obras sobre el tópico que nos interesa anteriores a 1986, pues es sólo a partir de ese año que se publican de manera continua. En este período aparecen alrededor del 26.5% de todos los cuentos publicados y casi el 18% de las novelas, y muchas de las obras son de escritores andinos. Casi el 22% de los cuentos y el 38% de las novelas se publican en el segundo período, que va de 1993 hasta 1999. Hay en esta etapa más escritores y obras criollos, como Mario Vargas Llosa y su *Lituma en los Andes* (1993) y Alonso Cueto y sus cuentos (1998) y novela (1999). A mediados de la década aparecen obras literarias de subversivos en la Internet, como *Perú: Cuentos de amor y lucha*, y un cuento y un libro de poemas de Elena Iparraguirre. Desde el 2000, que inicia el tercer período, aparecen el 51% de los cuentos y el 44% de las novelas, y hay una lucha más intensa por parte de individuos y grupos por definir la narrativa de la violencia política y quiénes son sus escritores principales. Se publican antologías que privilegian a escritores andinos o criollos, y otras de grupos literarios en los penales que proponen distintas perspectivas e interpretaciones. A mediados de la década también se dan debates acerca de las novelas premiadas de escritores criollos. Es así que este período se caracteriza por un mayor número de obras y una lucha más intensa por definir esta narrativa" (Mark Cox, "Bibliografía anotada de la ficción narrativa peruana sobre la guerra interna de los años ochenta y noventa (con un estudio previo)", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 34, núm. 68, 2008, pp. 228-229).

de una reflexión muy particular sobre una herida histórica que continúa abierta para el pueblo peruano. Si bien, como arriba se apuntó, la novela ha sido el género que más ha representado distintos momentos, miradas y enfoques de este hecho histórico, también es cierto que la poesía se ha encargado de tematizar este acontecimiento en menor medida, pero con igual intensidad. En ese sentido, una de las poetisas que con mayor vehemencia ha escrito sobre el tema es Roxana Crisólogo Correa⁵ (Lima, Perú, 1966), sus primeros libros se publican en el contexto de la convulsa década de los noventa y su obra poética representa de manera lúcida aspectos vinculados con la violencia política, la memoria individual y colectiva, la migración, los roles de poder y los vínculos familiares, todo esto a partir de la construcción de personajes, en su mayoría femeninos, que se enfrentan a una realidad hostil y precaria. Lima será en muchos de sus poemas el escenario desde el cual se representa la heterogeneidad que ha caracterizado a este país.

Para efectos de este trabajo, me interesa analizar cómo desde el texto poético se representa la violencia política durante los años del conflicto armado interno que se vivió en Perú, para ello me centraré en el libro *Ludy D* (Lima, 2006), que consta de 25 textos que "cuentan la historia de Ludy D, nombre real de una compañera de estudios de Roxana Crisólogo en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos quien se unió al grupo subversivo Sendero Luminoso".⁶ El libro también hace las veces de una reflexión en torno a las complejidades sociales, culturales y económicas por las que atraviesa una joven mujer en su tránsito de la provincia al espacio urbano. Con la finalidad de comprender las circunstancias históricas que atraviesan los temas representados en este libro, es necesario entender algunos de los aspectos centrales que afectan de forma directa a los sujetos nombrados en la poesía de Roxana Crisólogo. En el *Informe Final* de la CVR se establece que el impacto de la violencia entre Senderistas y el Estado afectó de forma distinta a los diversos espacios geográficos y estratos de la población, "siendo la mayoría de las víctimas de origen indígena o campesino, provenientes de los departamentos más pobres del Perú, personas quechua hablantes y con limitada educación formal".⁷ En este tenor, cabe recordar que Perú es una nación multilingüe y multicultural en donde la presencia indígena ha estado activa en la lucha y reivindicaciones

108

108

5. Actualmente trabaja como coordinadora del Nordic Exchange in Literature, proyecto nórdico de literatura multilingüe. Forma parte del triunvirato que dirige el medio de prensa *La Periódica* (Perú), así como del colectivo multidisciplinario Somos La Colectiva, con base en Helsinki. El trabajo literario y los proyectos de Crisólogo han sido apoyados por las fundaciones finlandesas Kone, Finnish Literature Exchange, Taiteen edistämiskeskus, Kari Mattila Säätiö y Suomen Kulttuurirahasto. Ha publicado los libros de poesía *Abajo sobre el cielo* (Lima, 1999), *Animal del camino* (Lima, 2001), *Ludy D* (Lima, 2006) y *Trenes* (Suecia, 2009. México, 2010. Chile, 2019). *Kauneus* (La belleza, 2021) es su más reciente libro de poesía publicado por la editorial Intermezzo Tropical del Perú en el 2021. En el 2017, se publicó la colección de su poesía traducida al alemán bajo el título *Eisbrecher* (Rompehielos), por Hochroth Verlag. Acaba de ser publicada la antología de su poesía traducida al italiano *Sotto sopra il cielo* (Abajo sobre el cielo), bajo el sello Seri Editore, en Italia. Roxana vive y trabaja en Helsinki, Finlandia ("Roxana Crisólogo", Comando Plath (blog), 2019).

6. Dante Ildefonso, "Ludy D: Poesía de Roxana Crisólogo", *Proyecto Patrimonio*, 2006.

7. Amnistía Internacional, *op. cit.*, p. 1.

sociales del país, por eso no se debe dejar del lado el hecho de que este grupo fue uno de los más desfavorecidos en el conflicto interno. El otro sector que también vivió las cruentas consecuencias de esta lucha fueron las mujeres, pues buena parte de sus derechos fueron vulnerados y, de acuerdo con las indagaciones hechas por la CVR, es posible confirmar que fueron las principales víctimas de violencia sexual.

La violación de derechos humanos con mayor impacto de género fue la violencia sexual, manifestándose como una práctica sistemática y generalizada, a la que recurrieron, tanto los agentes del Estado cuanto por los grupos subversivos. La violación sexual fue el acto lesivo más recurrente, pero las mujeres durante el conflicto padecieron diversas variantes de este tipo de violencia; entre ellos, insultos de carácter sexista, tocamientos, amenazas de violación, desnudos forzados, introducción de objetos, abortos forzados, uniones forzadas y hasta esclavitud sexual.⁸

Dichas agresiones se hicieron extensivas a sectores diferenciados de mujeres, es decir, no sólo las indígenas fueron blanco de estos ataques, también sufrieron la violencia madres de familia, estudiantes, activistas y hasta dirigentes políticas. En este contexto, otro sector que debe ser digno de tomarse en cuenta es el conformado por las mujeres que participaron en la búsqueda de sus familiares desaparecidos, lo que "marcó el punto de inicio de un cambio en el papel que le correspondía desempeñar en sus comunidades. De esta forma, sobre la base del dolor, estas mujeres fueron conquistando el espacio público y niveles de ciudadanía mayores a los que ejercían antes del inicio del conflicto armado interno".⁹ Lo anterior evidenció, por un lado, el cambio en las dinámicas sociales y, por el otro, el modo en el que la violencia producto del conflicto entre Senderistas y el Estado afectó a numerosas familias y a comunidades enteras en la sierra y en el centro del país: la sistemática violación de los derechos humanos de hombres y mujeres, las torturas, los tratos crueles, las desapariciones forzadas y las detenciones arbitrarias. Valga tomar en cuenta de igual manera, los múltiples daños en contra de la propiedad comunal y la vulneración de los derechos y costumbres colectivas de las comunidades. Respecto a las mujeres, como quedó expuesto líneas arriba, el crimen específico en su contra fue la violencia sexual, mismo que en el contexto de la guerra interna se consideró al paso de los años como un crimen de lesa humanidad.

Ludy D: un diálogo entre la poesía y la historia

El libro está dividido en tres secciones, "yo quería conocer el mundo", "arrojas tu historia como cáscara de fruta" y "ludy d". En la sección inaugural, la voz

8. Comisión de la Verdad y Reconciliación, "Violencia y desigualdad de género", en *Informe Final*, t. VIII, Capítulo 2, p. 66.

9. Elena Alvites Alvites y Lucía Alvites Sosa, "Mujer y violencia política: notas sobre el impacto del conflicto armado interno peruano", *Feminismo/s*, núm. 9, junio 2007, p. 137.

poética enunciada en primera persona representa como personaje principal a una joven estudiante de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos que cuenta, a manera de confesión, el gradual desánimo existencial en el que día con día va cayendo: "me habían anticipado que me vaya acostumbrando/ a estos dolores/ que de plano va a ser muy difícil/ que de vez en cuando me va a arrinconar/ a patadas/ una políticamente incorrecta desesperanza/ con su hoz y martillo de dientes/ y un saludo a la bandera/ sin forma".¹⁰ La mención a ciertos símbolos identificados con la ideología comunista forman parte del imaginario que construye la identidad del personaje. Un ejemplo de esto es la hoz y el martillo como una clara alusión al Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso (PCP-SL),¹¹ el cual durante los primeros años de formación creó sus bases a partir de la incorporación fundamentalmente de campesinos¹² de la zona andina y de estudiantes de las instituciones públicas de educación superior, de manera destacada de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Es importante anotar que Crisólogo vivió en la Lima de la década de 1980 y como estudiante de la Universidad conoció de cerca las tensiones políticas que experimentaban los estudiantes de la época, dicho conocimiento le permitió representar en *Ludy D* los conflictos internos de una joven en su intento por sobrevivir en una sociedad cuyas contradicciones atravesaban todos los ámbitos de la vida:

El libro recoge la imagen romántica de la compañera Ludy D, "dispuesta a todo": su llegada a la capital, su enfrentamiento a injustas condiciones laborales y de vida que matiza con una siempre presente tensión ideológica. Ludy es un personaje que lo problematiza todo, su relación con dios, con el mundo, con sus vecinas, el aborto, su condición de madre; aunque en la vida real Ludy no llegó a cumplir los 19 años ni a ser madre. Si bien el escenario igualmente es la hostil Lima, las disyuntivas que afronta la joven Ludy no tienen tiempo ni edad en el Perú.¹³

El primer apartado del libro da cuenta de una voz que permanentemente busca una mejor vida; no obstante, Lima será siempre el escenario de las con-

10. Roxana Crisólogo, *Ludy D*, Lima, Ediciones Flora Tristán, 2006, p. 4.

11. El Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso, conocido simplemente como "Sendero Luminoso" es una de las diversas escisiones que entre los años 1960 y 1970 se dieron del original Partido Comunista del Perú fundado en 1928 por José Carlos Mariátegui. La frase que identifica al partido proviene de una cita tomada del propio Mariátegui que decía, "El marxismo leninismo abrirá el sendero luminoso hacia la revolución." En 1969 esta escisión, liderada por Abimael Guzmán, alias "Presidente Gonzalo", se convirtió en la cabeza principal del movimiento guerrillero que diera origen a la llamada guerra interna en el Perú.

12. Jerónimo Ríos Sierra en su artículo señala que el peso estratégico y central de esta guerra se llevó a cabo en la sierra sur central, cuyo centro neurálgico sería Ayacucho, en concomitancia con las provincias de Apurímac, Huancavelica, Junín, Huanuco, Ancash, Pasco, Cusco y Puno, y desde donde tomaría sentido el que sería el comité regional más importante de Sendero Luminoso. Su primer punto de partida sería Chuschi, con presencia senderista desde inicios de los setenta, y extensible a otros municipios aledaños como Cangallo, Pomacocha, Vilcashuamán y Vischongo (Jerónimo Ríos Sierra, "Sendero luminoso: una apología de la violencia", *Revista cultura de Paz*, diciembre de 2018).

13. Dante Ildefonso, *op. cit.*

tradiciones. Por un lado, prima la promesa en un proyecto modernizador, por otro, la diversidad cultural que ha caracterizado a este país es negada sistemáticamente, generando con ello situaciones de exclusión y violencia, sobre todo hacia el sector de los obreros e indígenas. La situación de los estudiantes en el contexto del conflicto armado fue muy particular, pues en las universidades se extendió la idea de que la retribución social asociada a la educación pública se podía cumplir también a través de la militancia política, particularmente en Sendero Luminoso y entre sus militantes dispuestos a hacer la revolución se reclutó a contingentes juveniles que en 1980 iniciarían la lucha armada. Dicho reclutamiento en algunos casos se hacía por la vía de la violencia, más que por identificación ideológica de los estudiantes. Un ejemplo de lo apuntado lo encontramos en el poema "jeremías huamán poma". Para su análisis, lo cito íntegro:

jeremías huamán poma

no supe que había muerto
 hasta que encontraron su báculo de maestro rural
 en alguna fosa común
 al sur de lima
 yauyos
 precisamente
 y sus compañeros escribieron su nombre
 en una de las pizarras del patio de letras

 desaparecido
 fecha en que se lo llevaron
 al amanecer
 así figura en el parte policial

sacaron a jeremías sin ropa ni documentos
 de la sementera
 tres días después lo creyeron muerto
 no lo conocí
 escuché de él la noche anterior
 pura casualidad

mi hermana regresaba de la u con ese extraño
 olor a hierba húmeda
 y el cabello dorado por el sol
 o la escasa comida del internado

jeremías se había marchado de la facultad
 porque le ofrecieron un nombramiento en un pueblecito
 cercano a la zona de emergencia
 era parco

no le encontró jamás gusto a la palabra
encontró en su nombre una cicatriz¹⁴

Mediante un discurso coloquial que emula rasgos de oralidad, la voz poética narra la desaparición y asesinato de Jeremías Huamán Poma, un estudiante de la universidad que acepta el trabajo de profesor rural. En ese sentido, recordemos que es principalmente en Ayacucho y otras provincias donde Sendero Luminoso ubicó su campo de acción, por ello en el poema se lee: "porque le ofrecieron un nombramiento en un pueblecito/ cercano a la zona de emergencia", esto resulta descriptivo de la realidad que se vivió durante el conflicto interno, pues el núcleo de profesores, ya fuera universitario o rural, se convirtió en el primer eslabón de la cadena que vincularía a Abimael Guzmán con el campesinado. Por otro lado, llama la atención que, en el texto, la voz poética advierte: "no lo conocí/ escuché de él la noche anterior", lo que refuerza la idea de que estas historias, producto de la violencia imperante en aquellos años, pasaban de boca en boca entre los conocidos, de ese modo era como se tenía conocimiento de las desapariciones y asesinatos de los que fueron víctimas muchos estudiantes y campesinos indígenas, sobre todo. La reflexión en torno a la militancia en Sendero Luminoso es un tema que a lo largo del libro aparece de un modo aparentemente velado, en cada texto, Crisólogo acude a referencias de orden histórico y mediante guiños relacionados con lo ocurrido durante la guerra interna, va construyendo una narrativa que no sólo versa sobre la historia de una joven estudiante universitaria que se adhiere al grupo subversivo; aparecen otros personajes con sus propias narrativas, todas vinculadas con lo ocurrido durante esos años. Un ejemplo de ello es el poema que acabamos de citar.

En la segunda sección del libro titulada "arrojas tu historia como cáscara de fruta", encontramos una narración fragmentaria sobre los abusos cometidos por miembros "del ilustre ejército peruano" hacia las mujeres. El abordaje que Crisólogo hace del tema es desde la perspectiva de una voz poética femenina en primera persona. En estos poemas se lee la historia de abuso y vejación física que trajo como consecuencia un embarazo y posteriormente un aborto del sujeto representado a través de esa voz. De acuerdo con las investigaciones hechas en torno a la violencia cometida en contra de las mujeres durante el conflicto interno, se ha documentado un porcentaje significativamente mayor de abusos cometidos por miembros del ejército y en menor medida por integrantes de grupos subversivos:¹⁵

14. Roxana Crisólogo, *op. cit.*, p. 17.

15. De los testimonios registrados por la Comisión de la Verdad y Reconciliación podemos aseverar que en el conflicto armado entre 1980 y 2000, la violencia contra la mujer por agentes estatales fue una práctica sistemáticamente avalada por los superiores inmediatos en un contexto de represión de la subversión. Los actos de violencia sexual se cometieron principalmente en incursiones armadas a las comunidades andinas y amazónicas más pobres de Perú y en establecimientos estatales, bases militares, dependencias policiales y establecimientos penales, como ejercicio de poder de los perpetradores respecto a las mujeres en un marco de impunidad estructural. En esa realidad el crimen de violencia sexual fue perpetrado asociado a detenciones, tortura, desapariciones forzadas y ejecuciones extrajudiciales. El crimen de la violencia sexual fue perpetrado en un contexto de una

Las mujeres peruanas se vieron entre dos fuegos: por un lado, fueron los agentes del Estado quienes las sometieron a vejámenes y violencia sexual, durante las incursiones, detenciones, interrogatorios, búsqueda de familiares, etc. Por otro lado, los integrantes de los grupos subversivos las sometieron a prácticas de violencia sexual, sea a través de órdenes superiores o simplemente como abusos de poder. No debe olvidarse, además, que muchas de estas mujeres resultaron embarazadas a consecuencia de esta violencia, debiendo asumir la crianza de estos niños y niñas, muchos de los cuales no han sido reconocidos. En el otro extremo, se encuentran los casos de aquellas mujeres que fueron forzadas a abortar y/o fueron sometidas a violencia estando embarazadas, afectándose de esta manera sus derechos humanos.¹⁶

La voz poética narra a través de escenas fragmentarias el horror y la brutalidad a la que fue sometida. A este respecto, encontramos que, en *Ludy D*, específicamente en el segundo apartado, Roxana Crisólogo es enfática al señalar que estos vejámenes fueron cometidos sobre todo por el ejército peruano. Los textos que componen esta sección hacen las veces de una confesión muy personal por parte de una mujer que se enfrenta a un contexto de profunda violencia y desesperanza. La reflexión política es acaso una de las constantes en el libro, pues de manera un tanto elíptica y mediante ciertos referentes históricos, la escritora peruana enhebra un discurso que da cuenta del descenso gradual de la voz poética hacia una circunstancia de abuso sexual y violencia. En uno de los primeros poemas de esta sección se presenta la identificación de un sujeto femenino que, en el transcurso del texto, iniciará un proceso de acercamiento con "dos jóvenes reservistas/ del ilustre ejército peruano", los cuales en textos posteriores podremos reconocer como sus violentadores:

arrojas tu historia como cáscara de fruta

esperando que alguien resbale.

¿y si nadie resbala?

¿si solo una incauta como yo cae de bruces

y el cemento el mítico fango

no lleva entre los brazos una sogá que lanzar?

[...]

relación de poder asimétrica entre agresor-víctima, evidenciada en el nivel de coacción por parte de agentes del Estado peruano respecto a las mujeres en razón a su género caracterizado por la impunidad implicada que colocan a la mujer no sólo en una posición de subordinación frente al agresor, sino en un dominio absoluto del responsable sobre el cuerpo, libertad y sexualidad de las mujeres (Rocío Yudith Canchari, "La mujer y el impacto diferenciado de la violencia en el contexto del conflicto armado interno peruano", *Boletín IEEE* 2, junio de 2016, pp. 835-836).

16. Narda Henríquez, *Cuestiones de género y poder en el conflicto armado en el Perú*, Lima: Consejo Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación, 2006, p. 95.

los dos jóvenes reservistas
 del ilustre ejército peruano
 de la fotografía fuertes
 fuertes vientos que en lima son toneladas de arena
 estupor rabia
 no perdí un ojo ni la mitad del cuerpo en la aparatosa caída

yo intentaba desactivar una mina en el centro de la tierra
 cavar un arroyuelo sin uñas
 cruzar un río hasta que se hizo realidad el puente
 lo que descubrí no anidaba en campamento humano alguno¹⁷

La noción de caída se construye a partir de una reflexión muy íntima por parte de la voz poética a quien podemos identificar como Ludy D, cuya vida personal está profundamente ligada a la historia de Perú, que en ese momento (1980) atravesaba por un conflicto político que se extendería por al menos dos décadas. En el poema la vida de esta joven es equiparada con una cáscara de fruta, un deshecho que sirve como el *leitmotiv* del texto. El descenso a una realidad signada por el caos político la lleva a cuestionarse: "si solo una incauta como yo cae de bruces/ y el cemento el mítico fango/ no lleva entre los brazos una sogá que lanzar?";¹⁸ el uso del adjetivo "incauta" en el verso describe a la estudiante universitaria como alguien fácil de engañar y que por eso mismo su caída resultará inminente. En la estrofa siguiente se hace mención a "los dos jóvenes reservistas/ del ilustre ejército peruano", para después vincular esta presencia con "fuertes vientos que en lima son toneladas de arena/ estupor rabia/". La relación entre los dos jóvenes del ejército y la rabia que en Lima se vive es una referencia un tanto velada a la violencia que los miembros del Estado ejercieron en contra de la sociedad civil y específicamente contra las mujeres, de tal forma que la violencia sexual, la tortura, desapariciones forzadas y ejecuciones extrajudiciales serían las constantes en esa época. En el verso final de esa estrofa, la voz poética narra su batalla personal frente a la violencia del Estado: "no perdí un ojo ni la mitad del cuerpo en la aparatosa caída/ yo intentaba desactivar una mina en el centro de la tierra/ cavar un arroyuelo sin uñas", dicha batalla resulta desigual en la medida que los recursos físicos y materiales con los que cuenta Ludy D no se equiparan en lo absoluto con los del ejército.

Al inicio de este trabajo nos preguntábamos sobre los mecanismos de representación de los cuáles se vale la literatura para dejar registro de, por ejemplo, un hecho histórico violento. En ese sentido, la literatura testimonial en el caso de las víctimas de violencia sexual durante el conflicto interno en Perú es uno de los géneros que más información ha aportado al respecto; se suman a lo anterior los trabajos de investigación que reflexionan en torno a cómo las mujeres de algunas comunidades significaron sus experiencias

17. Roxana Crisólogo, *op. cit.*, p. 26.

18. *Idem.*

de violación sexual, pues para muchas de estas mujeres la Comisión de la Verdad y la Reconciliación¹⁹ "fue la primera instancia en la que contaron su experiencia de haber sido víctimas de violencia sexual por agentes del Estado".²⁰ En el caso de *Ludy D*, el tratamiento de este tema se realiza a partir de la construcción de imágenes fragmentarias que aluden inequívocamente a una violación y posterior aborto, sin llegar al extremo de construir una narratividad meramente testimonial. Un ejemplo de esto es el poema "¿sientes el escalpelo de sus uñas haciéndote daño tratando de demarcar un territorio liberado de mal olor y escarcha?"

[...]

ni hablar del hígado
no he vuelto a comer hígado desde la vez que desperté
en un charco de sangre y corrí al baño y otro más
compacto de sangre se desprendió de mí
como si hubiera dejado ir a otro hijo

mi hijo de sangre se deshacía en la espiral de agua
cuando bajé la palanca y el nudo del water
se ajustó en mi cuello
como una intromisión de piel

me senté en la taza a esperar lo que sea
vino más sangre líquida
otros pedazos tiernos de hijos más pequeños
y encogidos que rápidamente hacía desaparecer²¹

115

115

Líneas arriba decíamos que la suma de los poemas en el libro forma en conjunto una historia narrada de forma fragmentaria en torno a un sujeto social que sufre una serie de agresiones sexuales por algunos miembros del ejército; el poema que aquí analizamos sugiere que el resultado de esta violencia se manifiesta a través de una escena que puede interpretarse como un aborto. La voz poética nombra este hecho a través de imágenes cuya crudeza se instalan en lo cotidiano: "mi hijo de sangre se deshacía en el espiral de agua/ cuando

19. La Comisión de la Verdad y Reconciliación de Perú construyó una narrativa que apeló a la creación de una conciencia histórica, combinando la investigación objetiva y cuantitativa con el análisis cualitativo de los testimonios, mismos que formaron parte medular de su trabajo. Al haber utilizado la fuente oral integró diversas memorias sobre el conflicto, al mismo tiempo que se potenció la elaboración de otras a partir de esa narrativa nacional, instituida como oficial. De ahí que haya sido importante retomar las nociones de memoria y testimonio, debido a que abordaremos la construcción de la memoria histórica relacionada con la violencia sexual contra las mujeres –de manera particular, con la violación– durante el conflicto armado interno en Perú (Sandra Arversú, "Los silencios en la memoria. Narrativa de la violencia sexual en la Comisión de la Verdad y Reconciliación de Perú", *EntreDiversidades. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* 6, 2016, pp. 49-77).

20. Camila Fernanda Sastre Díaz, "Experiencia y subjetividad de mujeres sobrevivientes de violencia sexual durante el conflicto armado interno peruano", *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, núm. 44, 1 de julio de 2021, p. 26.

21. Roxana Crisólogo, *op. cit.*, p. 29.

bajé la palanca y el nudo del water”, “me senté en la taza a esperar lo que sea/ vino más sangre líquida/ otros pedazos tiernos de hijos más pequeños”. No hay en el texto una confesión que gire en torno a la culpa o la tristeza, estamos frente al discurso de una mujer que narra de manera detallada un evento que se suma a una lista de acontecimientos desafortunados en su vida. Si en la primera parte del libro nos encontramos con distintas estampas que daban cuenta del complejo y desesperanzador tránsito de Ludy D del campo a la ciudad, en la segunda sección del libro presenciamos su descenso producto de los abusos cometidos por quienes debían cuidar de la sociedad civil. Este hecho provocará en ella un desencanto existencial que se agudiza a medida que avanza el libro, lo que la llevará a unirse al grupo subversivo Sendero Luminoso; los poemas del tercer apartado serán los que cuenten este episodio final en la vida de la joven universitaria. No obstante, antes de llegar a la última parte del libro, la sección que ahora nos ocupa es determinante en la medida que cuenta un momento profundamente íntimo que al mismo tiempo conecta con lo sucedido en la vida de muchas mujeres peruanas durante el conflicto interno. Las violaciones sexuales, los embarazos y luego los abortos son tres hechos trágicos e incuestionables que quedaron registrados en la historia del país, además de estar asentados en las actas de la Comisión de la Verdad y Reconciliación en Perú.

La fragmentariedad con la que Roxana Crisólogo construye el libro significa un modo de descentramiento del lenguaje en la página, para conseguir este efecto acude a la ausencia de mayúsculas y signos de puntuación. Por otra parte, encontramos el uso de blancos en el texto que extiende el poema a lo largo de la página. De este modo, la fragmentariedad del discurso que en el texto se plantea está representado también a nivel formal y visual.

me separo de mi hija sin mala conciencia

la obscuridad no se detiene
hace lo que una bola de grasa
en un paisaje empantanado de ojos

yo terminaría esta novela
con una frase de bolaño

pero no es chile se trata del Perú
y eso puede tomar tiempo
y el desierto no termina
y mi hija sabe que su madre
anda extraviada
en alguna carretera
de innavegados cactus
y me perdona²²

22. *Ibid.*, p. 33.

A propósito de esto, encontramos en la segunda estrofa una vuelta de tuerca cuando la voz poética dice: “yo terminaría esta novela/ con una frase de bolafío”; la mención al escritor chileno servirá para focalizar de manera concreta el lugar desde el cual la voz poética nos habla: “pero no es Chile se trata del Perú”. Recordemos que el libro de *Ludy D* es un recorrido, velado si se quiere, por un momento específico en la vida de Perú, por lo tanto, la reflexión en torno a lo sucedido durante la guerra interna estará presente a lo largo de todo el poemario, aunque esta disquisición no se constriñe sólo a ese momento histórico, ya que también se extiende hacia otros aspectos en la vida de ese país. Algunos ejemplos de ello los encontramos en la crítica que Crisólogo hace al nacionalismo exacerbado, la desigualdad social, la violencia de género, las problemáticas raciales y violación a los derechos humanos, entre otros. En el caso del poema que aquí nos ocupa, encontramos que el desierto peruano es el lugar que la escritora elige como escenario: “y el desierto no termina/ y mi hija sabe que su madre/ anda extraviada”. La repetición en dos versos consecutivos del nexa “y” emula una conversación coloquial, valga señalar que los rasgos de oralidad se hacen presentes en casi todos los poemas del libro.

El poema final de esta segunda sección sugiere el escape de las condiciones de opresión en las cuales la protagonista se encontraba. La vemos alejarse de ese espacio para incorporarse a la guerrilla, tema de la última sección del libro.

117

y levanta sus alas
 las palomas arañan los edificios más altos
 una antena con dedos de mujer
 sostiene un monumento arcano a la sed

[...]

nadie sabe que desde ahí domino el mundo
 del agua
 desde mi triste traje de baño cantonés
 siento frío y hambre
 las jarcias son fronteras que difícilmente
 me separan del muelle
 un lenguaje una obsesión que no termina²³

117

Si en los versos anteriores nos encontramos con la imagen del desierto interminable y hostil, aquí estamos frente a una ciudad, que suponemos es Lima, con sus ínfulas de modernidad y progreso, esto representado por edificios altos y antenas parabólicas: “las palomas arañan los edificios más altos/ una antena con dedos de mujer/sostiene un monumento arcano a la sed”. Los versos siguientes dan cuenta del desamparo que experimenta en ese lugar la voz poética: “desde mi triste traje de baño cantonés/ siento frío y hambre”. Esta

23. *Ibid.*, pp. 33-34.

relación casi antitética entre una ciudad que privilegia el progreso y una joven estudiante en una condición precaria evidencia la realidad en la que muchas personas vivían en Lima durante la década de 1980.²⁴ A ese respecto, valga recordar que las ciudades han fungido como el centro neurálgico del poder político, aunque en el caso peruano y refiriéndonos específicamente al conflicto entre el Estado y Sendero Luminoso, esta aseveración hay que matizarla, pues recordemos que el bastión principal de los Senderistas fue el departamento de Ayacucho, situado en el centro sur del país, no Lima. Al respecto, Miguel Cayuela Berruezo señala:

Mientras duró el enfrentamiento entre las Fuerzas Armadas y los terroristas, ambos bandos olvidaron los derechos humanos y la población civil fue la que sufrió las consecuencias. Fueron comunes las masacres llevadas a cabo por los dos bandos, si para matar a un terrorista había que masacrar a una comunidad entera, finalmente se terminaría por llevar a cabo tal acción. [...] La población llegó a convertirse en un enemigo más para las Fuerzas Armadas y los terroristas.²⁵

De este modo, si la población en general fue el blanco de los ataques de ambos grupos, las mujeres en particular fueron sin duda uno de los sectores más agredidos. Como señala Claude Wild: "Las mujeres son una categoría especialmente vulnerable dentro de los civiles afectados por las consecuencias de un conflicto político. Ellas se ven afectadas como víctimas, pero también participan como combatientes, supervivientes, viudas que se convierten en cabezas de familia, líderes comunitarios y constructoras de paz".²⁶ A pesar de este escenario que resulta por lo demás hostil, no debemos olvidar que también las mujeres han tenido una participación activa en los distintos movimientos insurgentes a lo largo de la historia en América Latina, desde colaboradoras externas hasta combatientes. En este sentido, es importante señalar que en muchas ocasiones su acceso a los grupos guerrilleros no resulta sencillo porque los estereotipos de género que históricamente han primado poseen un peso mayúsculo; "las mujeres en los grupos guerrilleros tienen atribuidos en su mayoría roles arquetípicos de género, como las labores del hogar y los servicios sexuales, lo que no ayuda a la emancipación que podría derivarse de la asunción del rol de guerrillera".²⁷

24. Fernando Belaúnde Terry volvía a ser presidente tras vencer en las elecciones de 1980, representando nuevamente al partido político Acción Popular (AP), los cinco años de Belaúnde Terry en el poder son recordados como el de la vuelta a la privatización en la economía peruana y el del inicio de las actividades terroristas por parte de Sendero Luminoso (1980) y del MRTA (1982), y por ende también el inicio de la lucha antiterrorista.

25. Miguel Cayuela Berrezo, "Una historia de violencia: el Perú entre los años 1980 a 1997", *Scientia XXI*, núm. 21, 2019, p. 237.

26. Claude Wild, *Making the Difference: The Role of Women in Conflict Situations*, Washington, The Brookings Institution, 2012, p. 10.

27. Carolina Jiménez Sánchez, "Las mujeres y la guerrilla: ¿un espacio para las políticas de género?", *Araucaria: Revista Iberoamericana de Filosofía, Política, Humanidades y Relaciones Internacionales* 16, núm. 32, 2014, p. 386.

El panorama arriba señalado nos sirve como telón de fondo para comprender de mejor manera el último apartado cuyo título es el mismo del libro: "ludy d". En él la poeta peruana nos presenta a la estudiante universitaria convertida en guerrillera; las motivaciones para que esto sucediera y, con base en lo que aparece a lo largo del libro, podrían ser dos principalmente, la primera tiene que ver con una genuina convicción política; la segunda se vincula con un deseo de venganza; recordemos que en el segundo apartado del libro, Ludy D es abusada sexualmente por dos miembros del ejército peruano. Así entonces, los poemas finales deben leerse en clave de guerrilla, es decir, mediante referencias históricas (por momentos veladas) sobre los estallidos de violencia producto del conflicto entre el Estado y Sendero Luminoso. En el texto inaugural de esta sección encontramos un cambio en la voz poética, dicho de otro modo, ya no leemos directamente el testimonio de Ludy D, sino el recuerdo que de ella se tiene:

recuerdo sus jeans baratos y ajustados

sus blusas simples rosadas blancas y estrechas
 recuerdo su revista rosa su bolsita cusqueña
 cruzada como una metralleta de lana
 recuerdo sus camisetitas de hawái sus polos de mickey mouse
 recuerdo las ganas con que miraba a los chicos guapos blanquitos
 de la vanguardia al cabello largo y ondulado de José²⁸

119

En esta estrofa la voz poética acude al recuerdo para rememorar a la joven guerrillera que es descrita como una chica sencilla y en algún sentido común, nada hay en ella que resulte extraordinario o diferente al resto de los estudiantes de extracción popular. En el poema distinguimos dos versos que hacen las veces de un guiño que traen a la memoria del lector la imagen de una chica combatiente: "recuerdo su revista rosa su bolsita cusqueña/ cruzada como una metralleta de lana". En ese sentido, las referencias de algunos acontecimientos que ocurrieron en el contexto de la guerra interna se hacen presentes en prácticamente todos los poemas de este último apartado. En el texto que ahora analizamos se lee: "y la soñé hipnótica habitando una ciudad de cuerdas/ no te acerques a ella/ no le digas no le cuentes no la toques/ la música era la misma/ desmenuza todo menos su odio/ todo menos eso que nos separa/ incinera su amor que le quede algo que rebanar".²⁹ Queda evidenciado cómo el sentimiento de odio fue creciendo a la par de los ultrajes, lo que empuja a la joven estudiante a unirse al grupo subversivo. En poemas posteriores encontramos alusiones a los enfrentamientos que sucedían en Lima específicamente, emboscadas, voladura de instalaciones, puentes y caminos, incendios, explosiones de coches bomba, daño a la propiedad privada y en muchos casos la muerte de civiles. La mención reiterada a estos eventos violentos trae a la memoria del lector los años en donde la violencia era la constante:

119

28. Roxana Crisólogo, *op. cit.*, p. 36.

29. *Idem.*

[...]
 llantas de autos ardiendo
 como el termómetro
 de una borrachera nacional
 donde el ácido
 de un periódico inútil
 que degustaré
 limpiará mi boca
 que llamaré mentira
 dejará su paso

no seguiré toreando más
 no es mi especie
 torear en lugar de vivir

manejaré a mil por hora
 me gritarán loca
 mujer
 loca en el volante
 cuidado
 y no retrocederé³⁰

120

Mediante una sintaxis quebrada, la voz poética describe una de las tantas escenas que los medios de comunicación de la época dieron en llamar *atentados terroristas* y que desde la visión política de los miembros de Sendero Luminoso se denominaban como actos de violencia revolucionaria. De modo tal, que el grupo insurgente contempló en su ideario político a la violencia como una vía legítima para hacerle frente al Estado:

120

Pero la violencia no sólo es reaccionaria (la violencia del Estado); también hay violencia revolucionaria, la del pueblo que movilizándolo campesinos bajo la dirección del proletariado genera un ejercicio popular dirigido por el Partido Comunista, la violencia que levantándose en el campo desenvuelve una guerra de masas para destruir el viejo Estado de terratenientes y grandes burgueses y construir una nueva democracia; es la violencia como ley universal, es la transformación del viejo mundo mediante los fusiles.³¹

La propuesta de cambio social, según Sendero Luminoso, debía surgir de la resistencia de los más desfavorecidos ante el estado capitalista, pues la situación de atraso y pobreza eran motivos importantes para pensar en la eliminación del poder por medio de la violencia revolucionaria.³² Por esta razón,

30. *Ibid.*, pp. 40-41.

31. Luis Arce, *op. cit.*, pp. 96-97.

32. John Kenny Acuña Villavicencio, "Sendero luminoso: la última revolución del siglo veinte o el inicio de un largo camino por la emancipación", *Telar: Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios*

en la última sección del libro encontramos descripciones que aluden a escenarios de violencia: "llantas de auto ardiendo/ como el termómetro/ de una borrachera nacional";³³ las imágenes de una ciudad sumida en la violencia se intercalan con la vida de Ludy D y su particular manera de hacerle frente al contexto: "no seguiré toreando más/ no es mi especie/ torear en lugar de vivir".³⁴ El uso del verbo "torear", palabra de uso popular que significa eludir, esquivar o sortear, lo que evidencia la necesidad por parte de la voz poética de enfrentar de manera valiente sus circunstancias y al complejo momento político por el que Perú transitaba durante la década de 1980. A este respecto y ateniéndonos a la lectura total del poema, podemos interpretar que la manera de sortear su vida es a través de la praxis política, dicho de otra manera, Ludy D participará en un acto de violencia revolucionaria: "manejaré a mil por hora/ me gritarán loca/ mujer/ loca en el volante/ cuidado/ y no retrocederé".³⁵

La participación de la mujer dentro de Sendero Luminoso suponía el hecho de que comulgaran con la ideología del grupo, es decir, que aceptaran la violencia revolucionaria como uno de los caminos para transformar a la sociedad peruana, ya que: "para conservar las fuerzas debemos aniquilar las del enemigo, pero para aniquilar al enemigo tenemos que pagar un costo a fin de preservar al conjunto".³⁶ En ese contexto, el poema final del libro "sabes que no la veo hace años" es definitivo en su manera de representar la praxis revolucionaria de Ludy D:

121

sin luz cayendo la noche gozando
 con algarabía la felicidad de sentirse joven
 despreocupadamente joven e inútil
 para la sociedad y la familia
 cuando los vi
 envolvían cuidadosamente un paquete mediano
 que colocaron en la puerta metálica del ministerio
 bañaba la atmósfera el éxtasis
 la sutil manera de ocultar en la noche sus movimientos
 rápidos casi invisibles³⁷

121

La representación que hace Roxana Crisólogo de una joven estudiante que se une a Sendero Luminoso evidencia de manera gradual a lo largo de todo el libro cómo es que la guerrillera decide llevar su actuación política hasta las últimas consecuencias en un acto de violencia revolucionaria: "cuando los vi/ envolvían cuidadosamente un paquete mediano/ que colocaron en la puerta metálica del ministerio". La opción final de Ludy D no pretende ser una lección ni mucho menos una moraleja de lo que debería ser en términos políticos un

Latinoamericanos, núm. 20, 2018, p. 108.

33. Roxana Crisólogo, *op. cit.*, p. 40.

34. *Idem.*

35. *Idem.*

36. Abimael Guzmán en Luis Arce, *op. cit.*, p. 362.

37. Roxana Crisólogo, *op. cit.*, pp. 44-45.

compromiso. Su optimismo trágico, como lo fue el de muchas mujeres en este país, trajo tanta oscuridad como la que Ludy pretendió destruir.

En cada poema del libro nos encontramos con una historia que a manera de eslabón se suma a una cadena de acontecimientos que conformaron un episodio sumamente complejo en la historia de Perú; Crisólogo representa una parte de este conflicto en la vida de una joven mujer que por convicción política y orillada por circunstancias de profunda violencia va a militar en las filas de Sendero Luminoso. Es importante destacar que la historia de Ludy D forma parte de una narrativa que ha sido poco visibilizada y representada en la literatura latinoamericana, me refiero concretamente al papel que han desempeñado las mujeres en los grupos revolucionarios. En ese sentido, me atrevo a afirmar que este libro es uno de los pocos que se han ocupado de un tema tan complejo y variado. Por otra parte, a inicios de este trabajo señalaba que la producción literaria en torno a la guerra interna es vasta y que la narrativa ha sido acaso el género que más ha abordado este tópico, no obstante, la poesía también lo ha hecho desde sus propios derroteros. *Ludy D* es un ejemplo destacable que entraña una profunda reflexión sobre los vínculos que la poesía establece con historia y la política. A su vez, nos pone frente a una serie de cuestionamientos en torno a la memoria, la violencia de Estado, las posibilidades de la reconciliación y por supuesto al lugar político que las mujeres han ocupado en estos escenarios tan complejos.

Bibliografía

- ACUÑA VILLAVICENCIO, John Kenny, "Sendero luminoso: la última revolución del siglo veinte o el inicio de un largo camino por la emancipación", *Telar: Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, núm. 20, 2018, pp. 106-120. Consultado en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6548204>
- ALVITES ALVITES, Elena y Alvites Sosa, Lucía M., "Mujer y violencia política: notas sobre el impacto del conflicto armado interno peruano", *Feminismo/s*, núm. 9, junio 2007, pp. 121-137.
- AMNISTÍA INTERNACIONAL, "Perú: La Comisión de la Verdad y Reconciliación - un primer paso hacia un país sin injusticias", 26 de agosto de 2004. Consultado en <https://www.amnesty.org/es/documents/amr46/003/2004/es/>
- ARCE, Luis (ed.), *Guerra popular en el Perú. El pensamiento Gonzalo*, Bruxelles, s.e., 1989.
- ARVERSU, Sandra, "Los silencios en la memoria. Narrativa de la violencia sexual en la Comisión de la verdad y Reconciliación de Perú", *EntreDiversidades. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* 6, 2016, pp. 49-77.
- CANCHARI, Rocío Yudith, "La mujer y el impacto diferenciado de la violencia en el contexto del conflicto armado interno peruano", *Boletín IEEE* 2, junio de 2016, pp. 827-838.
- CAYUELA BERREZO, Miguel, "Una historia de violencia: el Perú entre los años 1980 a 1997", *Scientia* XXI, núm. 21, 2019, pp. 235-246. Consultado en <https://doi.org/10.31381/scientia.v21i21.2790>
- COMANDO PLATH, "Roxana Crisólogo", 2019. Consultado en <http://comando-plath.com/biografia-roxana-crisologo/>
- COMISIÓN de la Verdad y Reconciliación, "Violencia y desigualdad de género", en *Informe Final*, t. VIII, capítulo 2, p. 66. Consultado en <https://www.cverdad.org.pe/ifinal/>
- COX, Mark R., "Bibliografía anotada de la ficción narrativa peruana sobre la guerra interna de los años ochenta y noventa (con un estudio previo)". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 34, núm. 68, 2008, pp. 227-268. Consultado en <https://www.jstor.org/stable/25479088>
- CRISÓLOGO, Roxana, *Ludy D*, Lima, Ediciones Flora Tristán, 2006.
- HENRÍQUEZ, NARDA. *Cuestiones de género y poder en el conflicto armado en el Perú*, Lima, Consejo Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación, 2006.
- ILDEFONSO, Dante, "Ludy D: Poesía de Roxana Crisólogo", *Proyecto Patrimonio*, 2006. Consultado en <http://www.letras.mysite.com/rc210806.htm>
- JIMÉNEZ SÁNCHEZ, Carolina, "Las mujeres y la guerrilla: ¿un espacio para las políticas de género?", *Araucaria: Revista Iberoamericana de Filosofía, Política, Humanidades y Relaciones Internacionales* 16, núm. 32, 2014, pp. 383-397. Consultado en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4899888>
- RÍOS, Jerónimo, "Sendero luminoso: una apología de la violencia", *Revista cultura de Paz*, diciembre de 2018.
- SASTRE DÍAZ, Camila Fernanda, "Experiencia y subjetividad de mujeres sobrevivientes de violencia sexual durante el conflicto armado interno pe-

ruano", *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, núm. 44, 1 de julio de 2021, pp. 71-93. Consultado en <https://doi.org/10.7440/antipoda44.2021.04>

WILD, Claude, *Making the Difference: The Role of Women in Conflict Situations*. Washington, The Brookings Institution, 2012.

125

***De cuerpos y de signos. Lecturas críticas sobre la
poesía contemporánea de la región cultural andina***
fue editado por la Biblioteca Digital de Humanidades de
la Dirección General del Área Académica
de Humanidades de la Universidad Veracruzana
el 4 de diciembre de 2024.

125