

INTRODUCCIÓN

La palabra tiene su terrible límite. Más allá de ese límite está el caos orgánico. Después del final de la palabra comienza el gran alarido eterno.

CLARICE LISPECTOR

LAS RAÍCES DEL CIELO

Arrancar la introducción de una antología remarcando ciertas carencias debería ser innecesario. Sin embargo, no lo es. Y son varios los motivos que me llevaron a pensar en la necesidad de dejar al descubierto algunas inercias que se deslizan de forma tan natural en nuestro día a día que pasan desapercibidas, tendiendo a normalizar lo que tiene muy poco que ver con la justicia poética, por contextualizar. La socióloga e historiadora mexicana Sara Sefchovich¹ apuntala muy acertadamente lo que pretendo argumentar: «No se trata de hacer una valoración o una crítica de la literatura que justifique cualquier escrito de las mujeres por el hecho de serlo, pues en el análisis, como en el placer de la lectura, no hay masculino ni femenino, indio o negro, joven o viejo, sino buena literatura». Partiendo de esta idea, referentes como Sor Juana Inés de la Cruz, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Delmira Agustini, Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou, Dulce María Loy-naz, Josefina Pla, Idea Vilariño, Ida Vitale, Blanca Varela,

1. SEFCHOVICH, Sara, *Mujeres en espejo (Narradoras Latinoamericanas, Siglo XX)*, Volumen 1, México, Folios Ediciones, 1983.

Alejandra Pizarnik o Carmen Ollé, entre muchas otras, son poetas y mujeres que, en mayor o menor medida, podemos reconocer al menos por sus nombres, que han figurado y figurarán en la historia de la literatura y cuyo valor, hoy día, resulta innegable para el grueso de la crítica especializada. Sin embargo, son muchas otras las que permanecen en una suerte de limbo, no solo con respecto al canon, sino ante la mera posibilidad de acceder a sus obras. Hanni Ossott, Blanca Wiethüchter, Ileana Espinel Cedeño, Ana María García Silva, Esther Seligson, Tatiana Oroño o Diana Morán dan buena muestra de ello (en este caso, como explicaré más adelante, se suma el hecho de que todas ellas guardan una misma consigna estética y expresiva que, en esencia, contrapone el discurso de la razón a la intuición poética, tesis de la que parto). Y puesto que una de las primeras preguntas que nos hacemos como lectores gira en torno a la pertinencia (o no) de una publicación añadida a todas las que ya existen en el mercado, la respuesta en este caso es sencilla. Por un lado, es preciso desterrar el mito del bienestar que nos dice, que nos repite, que cierto porcentaje de representación femenina en la literatura y, más concretamente, en el ámbito que nos ocupa (el grueso de las antologías editadas hasta este momento parece obviar los aportes de la otra mitad de la humanidad) es suficiente. Por otro, también es necesario (teniendo muy presente el criterio de Sefchovich) recuperar el papel de las mujeres como interlocutoras legítimas e intentar sobreponernos a esa misoginia ancestral cuya retórica asienta su base en clichés como: «inoperante», «excesiva» o «poco metódica», y también es de vital importancia poner el foco en la violencia simbólica que supone silenciar un tipo de imaginario, el femenino, que, al menos en Hispanoamérica, precede incluso a los períodos de la Conquista y la Colonización:

[8] MARÍA ALCANTARILLA

Anaconda y sus *areítos*, india cacica; Doña Leonor de Ovando; Amarilis (cuyo nombre aparece unido al de Lope de Vega por su *Epístola de Amarilis a Belardo*); Santa Rosa de Lima o Catalina de Erauso, que escribió su autobiografía bajo el título de *Historia de la Monja Alférez*.

Con estas dos cuestiones respondidas, y sin *olvidar* la obligatoriedad (y la de muchas mujeres) de sobredemostrar mi valía intelectual en ámbitos masculinos por tradición, privilegio e inercia (el académico, por ejemplo), podemos pasar al siguiente apartado.

LAS ERRANTES

Mi voluntad como antóloga –como ya se desprende del propio subtítulo– se aleja del hecho de crear un mapa exhaustivo de la poesía femenina hispanoamericana (eso sería un trabajo de vida). El empeño es, más bien, la elaboración de un mapa personal que se articula a través de una misma consigna estética y expresiva y que, en esencia, contrapone el discurso de la razón a la intuición poética. Me interesaba y me interesa, de forma muy viva, restituir los saberes del cuerpo frente a todos esos saberes técnicos –entendidos como desvío del *conocimiento esencial*– a los que, por educación y por contexto social, estamos más que habituados. Comprender el Arte, en este caso, la poesía, y analizarlo como una suerte de camino paralelo que nuestro cuerpo utiliza para expresar lo que, de otro modo, sería un simple código de una conciencia cautiva de la norma social. Son trece, por tanto, aquellas autoras que he considerado representativas de mi tesis, cuyas poéticas abundan en la idea de que el saber se opone al *ser* y cuya obra, si no al completo, está vehiculada por aquello que Borges dijo: «quien

ha entrevistado el universo, quien ha entrevistado los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras, aunque ese hombre sea él. Ese hombre *ha sido él* y ahora no le importa».

Abundando en estos criterios –reitero, personales y subjetivos–, si de algo se ha encargado la crítica especializada es de reducir el imaginario poético femenino al cultivo de una poesía amorosa o confesional que le negaba la posibilidad de desplegarse en otros terrenos (filosóficos, metafísicos...) y que tradicionalmente nos ha hecho entender que el único foco de interés femenino se situaba en la otredad (por lo común masculina). Haberla confinado a ese espacio supone, por un lado, reducir sus referentes, desinflar la parcela de realidad de la que parten y, por otro, obviar la posibilidad de que el imaginario femenino trascienda (y en efecto lo hace y lo ha hecho, como veremos) los límites estereotipados de esa realidad a través de su propio cuerpo. «Deshumillar todas las cosas –dijo Zambrano– es la tarea del arte». Sentada esta base, esta selección huye de lo amoroso, lo confesional, el hogar o las poéticas cuyos ejes tienden más al *tú* –como *necesidad* o como revulsivo-dependencia existencial– que al *yo misma*. El lector encontrará un abanico de temas y enfoques amplio que, sin embargo, mantienen un mismo poso común, que es la idea del cuerpo como mediador entre la interioridad y el mundo.

Por otro lado, no he tenido en cuenta ni el volumen ni el impacto de las obras respectivas, que oscila –y en algunos casos de forma llamativa– entre unas y otras. Lo que sí he tenido en cuenta ha sido la dificultad de acceso a las autoras –al menos en España– debido, bien a la ausencia de reediciones, bien al hecho de que ni siquiera se hubiesen editado de forma exenta ciertos trabajos –o antologado junto a otras voces, como es el caso–. Lo que ha sido un camino

de conocimiento también se ha transformado en una senda limitante en este sentido. Como antóloga y como mujer.

En cuanto a criterios generacionales, el lector no va a encontrar ninguno. Mi propia subjetividad o mi manera de entender, tanto el arte como la poesía, me alejan de ese tipo de principios que buscan –y quizá encuentran– similitudes por el hecho de haber nacido en períodos cercanos temporalmente. Creo de forma íntima que las afinidades no nacen a través de una parcela de tiempo, sino mediante un modo de entender la existencia que suele trascender la propia obra. En la «Quinta Elegía» (*Elegías de Duino*), Rilke se preguntaba algo parecido: «¿Quiénes son ellos, los errantes, aquellos un poco más impermanentes aún que nosotros mismos, que urgidos desde muy temprano los retuerce una voluntad jamás colmada?». Más que un criterio generacional, en el caso de esta antología, lo que subyace es la trasgresión de ciertos mecanismos creativos cuya importancia radica en el hecho de deconstruir un modo de entender la fisicidad dotándola de un sentido paralelo.

Por último, a través de la selección y presentación de estas trece poetas he intentado revertir una concepción ampliamente extendida (y aceptada), al menos en nuestro siglo, de que lo simplista, la lectura fácil, la comunicación exprimida hasta que solo hallamos un tremendo vacío en su contenido, es necesaria. Creo, y estas autoras lo demuestran, que la poesía no tiene nada que ver con cierta tendencia ególatra que privilegia la peripecia por encima del pensamiento con raigambre. La voluntad comunicativa no radica únicamente en la exposición monda e ingenua de lo que el poeta experimenta. La voluntad comunicativa (y el trabajo en este oficio) reside en transformar esa experiencia hasta que es capaz de trascender al propio poeta para hacerse universal y espejo en la visión de sus lectores.

CUERPO RECONQUISTADO

El hecho de reflexionar desde el cuerpo supone una suerte de ejercicio perturbador y, hasta cierto punto, subversivo. «Ojalá pudiera –dejó escrito Pizarnik– vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir». Si tradicionalmente hemos asumido, tanto en el ámbito académico como en el más puramente cotidiano, la primacía de la inteligencia especulativa –argumentación lineal–, es porque también se ha ignorado la importancia de otros tipos de inteligencia, como puede ser la creativa, cuyas argumentaciones y propuestas, lejos de la linealidad, tienden a desplegarse de forma espiralada, oblicua o fragmentaria (si el discurso de la razón asume el acto de *crear*, la intuición poética asume el acto de *recrear* a partir de una serie de elementos que ya existen). Mientras el discurso de la razón prejuzga y analiza científica, filosófica, sociológica, ideológica o psicológicamente lo acontecido, es decir, comunica; la intuición poética, cercana a la inteligencia creativa, expresa. Hablamos, pues, de cómo configuramos los mensajes y, sumado a ello, del uso que hacemos, tanto del código como del canal en el proceso expresivo. «Si la primera palabra, la poesía originaria cantó desde el cuerpo –escribía la venezolana Hanni Ossott–,² hoy se distancia del cuerpo, el lenguaje convertido en sistema, pensado como estructura y la literatura concebida como arquitectura formal, ejercicio de un dominio técnico impiden la relación

2. OSSOTT, Hanni, *Memoria en ausencia de imagen. Memoria del cuerpo*, Col. Cuadernos de Difusión, n° 31, Caracas, Fundarte, Venezuela, 1979.

con los ritmos originarios [...] Entonces, de lo originario, solo conocemos hoy residuos, aquellos no oscurecidos aún por pensar, los que acudiendo a nosotros socavan los sistemas».

Con esta antología propongo un cambio de perspectiva en la que el filtro de la experiencia incluya a nuestro cuerpo y lo resitúe en la posición que merece, como canal y como código no restrictivo entre el ser íntimo de las cosas y el ser íntimo del yo humano, ya que, tanto para la vida como para la asimilación de cualquier manifestación artística, tradicionalmente nos han hablado de la imposibilidad de permanecer en la sencilla experiencia (por efímera). Frente a esto, frente a esa imposibilidad de aprehender la experiencia, se han fundado todos los métodos y discursos que huyen de la inteligencia creativa y vuelven a aplicar, una y otra vez, la inteligencia especulativa. Por ello, mi intención como antóloga ha sido indagar en cómo la escritura, a partir del cuerpo, pone en movimiento varias fuerzas de subjetivación que se alejan de la escritura cuya raíz se asienta únicamente en una linealidad metódica y objetivista.

ESCRÍBASE EL CUERPO

Quitar pieles, descorrer membranas, apartar tejidos y epitelios, desarticular la fusión de letra y sentido, deshacer la escritura para hacerla, rehacerla, rehacerla y deshacerla hasta el infinito de la línea.

MARGO GLANTZ

La modernidad nos ha anclado, Descartes nos ha anclado en una visión descorporeizada, tanto de la mente como del lenguaje, al defender el conocimiento matemático como

modelo que explica los significados en términos de verdad. Es decir, arrastramos la inercia de un dualismo metafísico que deslinda mente (no material) y cuerpo (material), pero que sigue sin preguntarse cómo es posible que dos entidades ontológicamente distintas, en un principio, puedan influirse mutuamente. Sin embargo, son muchos los estudios que revisitan estas teorías objetivistas del significado, como es el caso de Mark Johnson,³ para quien la independencia cuerpo-mente sería inviable desde el momento en que sitúa al cuerpo como materia prima que define los conceptos de los que la mente se vale para comprender y darle sentido a la experiencia. Es la «hipótesis de la corporeización del significado», en palabras de Claudia Muñoz Tobar: «La afirmación experiencialista más radical es que la mente “surge del cuerpo”. Mente y cuerpo son aspectos de un proceso orgánico, de tal modo que el significado, el pensamiento y el lenguaje emergen de las dimensiones estéticas de esa actividad corpórea. En una mente corporeizada todos los conceptos son encarnados, incluso los matemáticos».⁴

¿Es posible, por tanto, declarar la existencia de un cuerpo capaz de ser interpretado? Y más allá: ¿es posible declarar la existencia de un cuerpo (como fisicidad) que se positiva a través de la escritura? Son muchos y variados los planteamientos en este sentido. Teóricos como Jean-Luc Nancy⁵ («...y, muy precisamente, da lugar a que la existencia tenga por esencia no tener esencia. Por eso es por lo que la ontología del cuerpo es la ontología misma: ahí el ser no

3. JOHNSON, Mark, *El cuerpo en la mente. Fundamentos corporales del significado, la imaginación y la razón*, Madrid, Debate, 1991.

4. MUÑOZ TOBAR, Claudia, «El cuerpo en la mente. La hipótesis de la corporeización del significado y el dualismo», *Praxis. Revista de Psicología*, nº 18 (91-106), II Sem., 2010.

5. NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Madrid, Arena Libros, 2010.

es nada previo o subyacente al fenómeno. El cuerpo es el ser de la existencia», Julia Kristeva⁶ («...se trata de probar cómo los cuerpos también son un reservorio del imaginario íntimo, un canal cuyos mecanismos traducen la sensación a palabra»), Hélène Cixous⁷ («Yo no “empiezo” por “escribir”: yo no escribo. La vida hace texto a partir de mi cuerpo. Soy ya texto. La Historia, el amor, la violencia, el tiempo, el trabajo, el deseo lo inscriben en mi cuerpo, acudo al lugar donde se hace oír “la lengua fundamental”, la lengua cuerpo en la cual se traducen todas las lenguas de las cosas...») o Merleau-Ponty⁸ («El propio cuerpo está en el mundo como el corazón en el organismo; mantiene continuamente en vida el espectáculo visible, lo anima y lo alimenta interiormente, forma en él un sistema. [...] Ser cuerpo es estar anudado a un cierto mundo [...] nuestro cuerpo no está, ante todo, en el espacio: es el espacio») han hecho una justa defensa del papel de nuestro cuerpo, no solo como constructo social, sino como parte del acto creativo. Sin embargo, el sentido finalista que seguimos otorgándole a la estructura corpórea deja poco lugar a una función que se traduzca más allá de lo físico, para convertirse, como decíamos, en un canal que, en nuestro caso, unifique mente orgánica y obra literaria. Abandonar, por tanto, la noción de *cuerpo-objeto* (tan aplicada tradicionalmente al género femenino, hasta la cosificación) es permitirle el paso a otro tipo de conocimiento que resitúe la fisicidad como un lugar determinante y necesario para la producción de sentido.

6. KRISTEVA, Julia, *El lenguaje, ese desconocido. Introducción a la lingüística*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1999.

7. CIXOUS, Hélène, *La llegada de la escritura*, Buenos Aires, Amorrortu, 2007.

8. MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península, 1975. (París, Gallimard, 1945).

— |

— |

Escribir el cuerpo y desde el cuerpo supone una desposesión y hasta un cierto extrañamiento, ya que la *positivización* del mismo nos exige siempre cierta distancia (su espesor simbólico y sensorial no podría traducirse de otro modo). O, en palabras de la puertorriqueña Rosario Ferré: «Disolver la piel que separa la palabra *piel* de la piel del cuerpo». Porque ¿no es nuestro cuerpo un archivo orgánico, una suerte de biblioteca inexplorada donde la realidad se adosa? Mostrar de qué manera el cuerpo se positiva en la escritura es mi intención con esta antología; cómo emerge como código no restrictivo en ciertas poéticas para alumbrar, a través de la palabra, todo aquello que filtra y engrandece. «Sin envolturas, sin apósitos, el tiempo sangra por el lado íntimo, de adentro, cuando luchar por la vida da tregua y se descorren los cerros de sangrar. El pie del ojo apoya en lo que *falta*», escribe la uruguaya Tatiana Oroño.

La necesidad de saltar sobre esa concepción *materialista* de nuestra sustancia supone tener en cuenta que, además de un cuerpo físico, el ser humano también puede ser un cuerpo orgánico, un cuerpo emocional, un cuerpo racional, un cuerpo espiritual, un cuerpo psíquico, un cuerpo simbólico, un cuerpo energético o un cuerpo relacional, entre otros. Es decir, nuestro cuerpo como atributo del lenguaje y como generador de realidades más allá de un mero sentido fisiológico. Porque, siguiendo la tesis propuesta, cuerpo y experiencia deben ser comprendidos como sinestesia y como percepción y, por tanto, transmutados en poema en términos fenomenológicos. Lispector escribía una crónica en *Revelación de un mundo* que me parece especialmente luminosa en este sentido. Está fechada el 6 de septiembre de 1969 y lleva por título *El artista perfecto*. «No me acuerdo bien —escribe— de si es en *Les données immédiates de la conscience* que Bergson habla del gran artista que sería

aquel que tuviera no sólo uno sino todos los sentidos liberados del utilitarismo. [...] Aquel que estuviera completamente libre de soluciones convencionales y utilitarias vería el mundo o, mejor, tendría al mundo de un modo como jamás artista alguno lo tuvo. Quiero decir, totalmente y en su verdadera realidad».

Las dimensiones del cuerpo, sin embargo, no son un tema nuevo. Sartre ya habló de ellas proponiendo una triple caracterización del mismo cuyas ejemplificaciones, además, podemos encontrar en algunas de nuestras autoras. Por un lado, Sartre proponía el *cuerpo en sí-cuerpo vivido*, es decir, ¿de qué modo yo soy mi cuerpo? En *Madera viva y árbol difunto*, de la boliviana Blanca Wiethüchter, leemos su eco: «Me pregunto cuántas veces aún / tendré que ofrecer mi cuerpo / para cambiar de nombre / y llamarme solamente a mí / con mi claridad desamparada / y mi oculta herida sin balanza». En segundo lugar, Sartre hablaba del *cuerpo para sí-cuerpo percibido* o, más retóricamente: ¿cuál es la relación de mi cuerpo con el cuerpo de otro? «Un cuerpo –declaraba la mexicana Esther Seligson– no es un laberinto donde se pierde otro cuerpo tanteando a ciegas; es, por el contrario, un lento ascender en círculos concéntricos y un aún más lento ascenso aglutinante, confluir de centros, de andares, caminar de pasos, de afanes y sumas, derroche y destreza de giros y periferias que se estrechan en sabio orden configurando un diagrama, sendero que el tacto recorre con parsimonia gozosa como quien deja correr entre los dedos uno a uno los granos de arena...». Y, por último, Sartre añadía el *cuerpo como existencia para sí-cuerpo interpretado* ¿de qué modo soy aprehendido por el otro y «usado» por él? Aquí se hace presente nuestro ser instrumental, es el espacio del signo por excelencia. «Desde la hamaca observa la fragilidad entre sábanas, / podría ser un cuerpo en la

mitad de la calle, / un cuerpo sin nadie que lo recoja, un cuerpo sin / las maneras de la risa. / Ella deja sobre el envoltorio un jabón que nadie / se atreve a usar / y regresa a su cama con una ciudad de más / que le recuerda el tatuaje de su cuello / y el giro a la noche del otro lado del mar»: la colombiana Mery Yolanda Sánchez da buena muestra de lo que Sartre planteaba.

Llegados a este punto cabría subrayar, por último, que el conocimiento por medio del cuerpo nunca es total y absoluto, sino modal y fragmentado. Es decir, abandona la linealidad de la inteligencia especulativa para dejar hueco a la intuición poética como punto de partida y, en ocasiones, como punto de llegada. Incluso Antonio Machado, en su prólogo a *Páginas escogidas* (1917), hacía referencia a la interacción, no siempre equilibrada, no siempre positiva, del binomio razón-intuición: «Es muy frecuente –casi la regla– que el poeta eche a perder su obra al corregirla. La explicación es fácil: se crea por intuiciones; se corrige por juicios, por relaciones entre conceptos. Los conceptos son de todos y se nos imponen desde fuera en el lenguaje aprendido; las intuiciones son siempre nuestras. Juzgarnos o corregirnos supone aplicar la medida ajena al paño propio. Y al par que entramos en razón y nos ponemos de acuerdo con los demás, nos apartamos de nosotros mismos; cuantas líneas enmendamos para fuera, son otras tantas deformaciones de lo íntimo, de lo original, de lo que brotó espontáneo en nosotros».

EN DEFENSA DE LA VERDAD DINÁMICA

El alejamiento de patrones lineales, tanto en el plano del pensamiento como en el de la comunicación, nos lleva ha-

cia un punto importante que no me gustaría dejar pasar en esta introducción. Si el objetivo, en el funcionamiento de la mente lógica, es el hallazgo de una *verdad*, el objetivo que le presupongo a la mente orgánica es el hallazgo, siquiera liminal, de lo *larvado*. Pero si acercamos ambos presupuestos, podríamos hablar de dos tipos de verdades: estáticas y dinámicas (cerradas o abiertas, fijas o móviles). Mientras que las verdades estáticas se caracterizan por la pasividad, por la invariabilidad; las verdades dinámicas lo hacen por ser versátiles y transformables. Es entonces, en la verdad dinámica, donde estas trece poetas se mueven huyendo del tradicional estatismo que, no solo las ha situado en una posición cerrada –física e intelectualmente– sino que, además, ha dado por hecho que la inmovilidad era la única vía para seguir perpetuando una forma de enfrentarse al acto creativo alejada del cuerpo y alejada, sobre todo, del más puro instinto.

De esta manera, encontramos también una distinción en el proceso mismo de escritura: una cosa es confesar lo que se ha vivido y otra, bien distinta, es confesar cómo se ha vivido. En el primero de los casos (*confesar lo que se ha vivido*) media un parámetro objetivista que es la línea del tiempo. Es decir, ordenamos los sucesos, los mostramos a través de una premisa cuya validez se enfoca hacia lo neutro, hacia aquello que es medible y contrastable. Sin embargo, en el segundo de los casos (*confesar cómo se ha vivido*) brilla la subjetividad propia del cuerpo, de una fisicidad que no está sujeta a imparcialidad alguna, a limitación alguna más allá de los sentidos. La teórica argentina Florencia Garramuño⁹ habla del concepto «campo expandido» para abordar la

9. GARRAMUÑO, Florencia, *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009.

— | | —

idea del borramiento de los límites entre escritura y experiencia. Para ella, el arte, como manifestación orgánica, se aleja de lo procedimental y objetivista para acercarse a una conciencia fragmentaria (lo que ella denomina «restos de lo real») cuyos pedazos serán los nuevos cauces de exploración para el artista. ¿Hasta qué punto, se pregunta Garramuño, determinadas concepciones de la experiencia privilegian ciertas formas literarias para ser narradas y no otras?

Esta antología, lejos de representar la experiencia, se propone como forma de producir experiencias y de ensalzar el acto creativo, no como presentación, sino como representación del yo íntimo femenino. Escribe Mery Yolanda Sánchez: «...Presiono el instante último de mis manos para esconder el duelo. No hace falta un lugar. Apenas soy la sombra de muchas almas, donde la ciudad padece confusos orificios».

UNA CARTOGRAFÍA: EL CIELO DE ABAJO

Arrancaba la introducción matizando que esta antología responde más a un mapa personal y emocional de la poesía femenina hispanoamericana que a mi voluntad, como antóloga, de perfilar una cartografía exhaustiva de la cantidad, casi infinita, de voces y propuestas del continente americano. Es por ello que estas trece poetas también son una extensión íntima de mi manera de ver el mundo e, incluso, de mi propia poética. De ahí que, como cierre de esta introducción, haya elegido un paseo subjetivo por sus propuestas, por aquellos aspectos, tanto estéticos como vitales, que las transformaron en necesarias para darle vuelo, entidad y significación a este proyecto.

La venezolana Hanni Ossott (1946-2002) brilla por su devoción hacia lo que existe. Su temprana orfandad, a los tres años, y el ocultamiento de la misma por parte de la familia (de un padre que jamás superó esa muerte), la convierten en una poeta cuya visión elevada –casi mística– del mundo y de sus objetos me ha hecho de espejo durante mucho tiempo. Ossott nos presenta en su escritura un desnudamiento que rehúye la falsa apariencia y, sobre todo, el falso concepto que tenemos de nosotros mismos, abocándonos hacia un precipicio en el que identidad y existencia se diluyen: «Mientras tanto: / lo abrupto y lo grosero / los pequeños espacios para la luz / la excelente superficie de ramos y tejidos / la protección de un centro probable / el mar / y luego la violencia / la vulgaridad de los rostros / los golpes de esos cuerpos torpes / las palabras dolorosamente inútiles / porque no hay nada atrás / porque no puede haberlo en ninguna parte». Si algo hace que una voz nos toque y nos permee es la *verdad móvil* diseminada a lo largo de una obra sin pretensión de eternidad ni vanagloria. Sin ese exceso de razón, referencia, o representación hueca de los sentidos que termina por convertir al cuerpo del poema en un pastiche de voces despersonalizadas o de visiones del mundo y de los hombres sin fuste alguno. Ossott, decía, huye de las falsas apariencias para hacernos transitar por la revelación que supone para ella *descubrir* el mundo a cada instante: «Todo se desmiembra, ninguna forma es capaz de sostenerme, ningún nombre. Vuelo irreversible hacia la sensación. Piel, trozos de piel. Dispersión. Dislocaciones. Y este sonido inmenso, retenido, denso y frágil». Para leer a Ossott es necesario abandonarse (en el fondo, cualquier proceso de lectura nos lo exige). Es necesario no asumirla palabra a palabra sino acercarse a sus poemas como vemos la tierra

desde un avión que levanta el vuelo: desde una perspectiva que amplía y diluye al mismo tiempo.

La cubana Alina Galliano (1950-2017) encarna la injusta e implacable sensación de extranjería. De ahí que su voz oscile de la memoria a lo cósmico atravesando el propio cuerpo en un intento de salvar lo que, desde sus dieciocho años, no era más que existencia perdida: «Son extranjeros, sí, / estos ojos Dios mío / que me viven». Galliano nos propone la atemporalidad en sus poemas igual que una anestesia que rebaja el dolor de quien se siente herido. Quizá, por esa misma herida, es por lo que la naturaleza también ocupa un espacio íntimo dentro del marco de su propuesta: no como mera manifestación de lo que está vivo y tiene raíz y pertenencia sino, también, de lo que se trasciende a sí mismo y no necesita de nadie que confirme lo que es o dónde nace. Por ello, Galliano también es la encarnación de la nostalgia y de todos los espacios –físicos y mentales– a los que no se vuelve (y aunque no le gustase –como ella misma confesó– García Márquez cuando se acercó a su obra, sí leía y abrazaba la cábala –*Zohar* era uno de sus libros de referencia– y sí era conocedora y admiradora de la tradición sufí). «No se puede escribir –dijo la autora– juntando palabras. Un renglón ha de darte una premisa, interna y ajena». Y es eso lo que precisamente ella hace: transformar sus poemas en cimientos a partir de los cuales el lector pueda erigir un edificio desde el que observar la realidad y sus horizontes. «La eternidad de esta raíz que llevo como una trepadora / alimentando el golpe de mis vísceras / entre la aorta mayor y el punto frágil de mi sien izquierda, / ha vuelto de visita con esta alineación de los planetas. / Esta mujer y yo representamos / la serpiente que se muerde la cola y resucita».

La ecuatoriana Ileana Espinel Cedeño (1933-2001) nos ofrece una exploración profunda del yo, no solo a través

del cuerpo, sino a través de la enfermedad y de la muerte como catalizadora vital y poética. Un cuerpo doliente, un cuerpo cosificado a través de la mirada ajena (en la categoría de Sartre: *cuerpo como existencia para sí-cuerpo interpretado*) que encuentra su anclaje fundamental entre la tierra (o la muerte) y el suelo (o la vida vivida solo a medias): «En este suelo único / donde se nutre y es / la llama roja y sustancial del tiempo. / El Yo / (el solo y fino y religioso Yo) / es la sed del sepulcro». Para Espinel Cedeño la poesía es un espacio de reconocimiento y, en cierta manera, también es el cauce para mitigar la herida orgánica, el dolor que la acompaña como enferma: «El corazón no tiembla / el cerebro sin lámparas / se puebla de infinitas defunciones ambiguas. / La vida no ni el odio ni el amor ni las gentes / sólo mi sola sombra / las rosas putrefactas / los puñales del viento...». Desde una sobriedad que no olvida las cuotas de la muerte y un cierto anacronismo en sus modales poéticos, Espinel Cedeño nos adentra en un imaginario cuya fuerza, en parte, se asienta en la distancia que es capaz de poner entre el Yo y el acto de narrar ese Yo desleído ante la certeza de su merma y, por tanto, de su diferencia física.

La mexicana Esther Seligson (1941-2010) es el epítome de lo que personalmente considero el principal objetivo del oficio poético: ajustar la necesidad interior a una voz que la encarna casi como una revelación de lo que solo ella misma podría decir de esa manera. Tan precisa como atávica, posee tal control en el encadenamiento de sus hallazgos que terminan por perforar el sentido primero de todas las cosas para recordarnos que la arcilla originaria era y sigue siendo moldeable. «Porque el ojo no es siempre el guardián del cuerpo, su celoso reflejo, no es él quien despierta de su vigilia a la carne, sino el tacto, caja de resonancias, llamado a la aprehensión lenta de pausas sonoras, aquellas que la

piel emite...». Seligson huye de cualquier atajo literario porque, para ella, lo mítico y lo sagrado está en la palabra. Empeñada en levantarse la piel sin que siquiera se desgaje (perder a un hijo, Adrián Joskowicz Seligson, es el único hecho que no tiene nombre y, sin embargo, también ella lo conjura), fue tachada de «rara» quizá por lo que su apuesta suponía y supone: que el lector indague y se duela con ella, que el texto vaya más allá de una sencilla enunciación de la realidad más evidente: «...divino condicionamiento / el libre albedrío falla cojea / los mapas mienten / el cuerpo yerra entre / la Cruz del Sur y cualquier / veleta / A la intemperie solo estrellas / no existen brújulas».

La boliviana Blanca Wiethüchter (1947-2004) hablaba de la palabra como de «un mecanismo para llegar a ser». Quizá por eso, en su poesía, el desgarró existencial, el político y hasta el espacial se dan la mano de forma tan sutil que es como un pacto, un organismo vivo que, a base de conciencia, sabe que retorcerse también es curar las heridas del pasado. Porque si la palabra es sobrevivencia, Wiethüchter nos habla, no solo desde el propio cuerpo sino desde sus recorridos, tan oscurantistas como luminosos en el hallazgo, en el dolor soterrado que late debajo de cada uno de sus versos: «...caminar hasta el fondo, / como el árbol, como la hierba, / caer hasta los ojos / donde nos guarda / constante / la muerte». Hay nostalgias que son transitorias y nostalgias que llegan para quedarse, como en el caso de esta poeta. Porque en la obra de Wiethüchter late un presente largo, nunca concluido, como si los finales anduviesen siempre a su acecho o como si no distinguiese claramente la diferencia entre vida y pasado: «Pocos son los que comprenden el fuego que se está quemando / y que puedo morir de verdad morir de verdad / sin un signo de locura». La guerra contra la propia identidad es un

motivo explorado en múltiples poetas; sin embargo, late en Wiethüchter esa misma búsqueda con una intensidad que desconoce los abismos hacia los que se precipita y nos precipita como lectores, sacándole lustre a un vacío cuyo final no termina de llegar nunca: «Porque no sabía quién era yo / ni quién sería / ni sabía decir, ni tampoco reír / ni cansarme / sólo percibir / el rigor de la llama / anunciando el desierto».

En la panameña Diana Morán (1932-1987) se aúna la visión revolucionaria del mundo con una estética, por momentos grotesca, que no deja de señalar indirectamente la injusticia y la falta de raigambre de una existencia condenada al exilio: «¿Sabes / cómo camina el hombre / cuando la cara se le cae / frente al espejo?». Porque en Diana Morán el sentimiento de pertenencia es un bien robado que atraviesa, no solo el tiempo histórico, sino su cuerpo como poeta. Escribía García Márquez en el volumen colectivo *Exilio!* que «para muchos latinoamericanos tal vez el exilio ya sea la patria. Sobrevivientes del genocidio, la tortura o la cárcel, vagabundos en París o Nueva York, peones golondrinas, militares políticos, becarios conspiradores, compañeros efímeros que uno encuentra en Suecia o en México; obreros, escritores, estudiantes, forman, formamos una legión errante que se identifica por ciertos rostros de desdicha o de furia fecunda». Y es precisamente ese malestar el que encuentra en ella un cauce creativo para revisitarse, esa ira fecunda de la que García Márquez hablaba, la que la panameña representa: «Es inútil / arrancarme los cabellos / y colgar los ojos en los alfileres / ningún perro aúlla / en las lunas de mis venas. / Libertad, amor, Carlos Marx o Lenin / son pedazos de botellas de éter. / Es inútil / me ha quedado sin trino el esqueleto / y toda flor / que se acerca a mi tacto / se envenena».

La argentina Olga Orozco (1920-1999) encarna la lengua del cuerpo en un desafío constante a la racionalidad y al tedio de lo objetivo. En ella, la distinción entre el mundo real y el mundo propio es una línea difusa que zigzaguea entre todas las categorías binarias que establecemos –infancia y adultez, vida y muerte, amor y odio, silencio y palabra– para hacer de las fisuras entre ambas nuevas zonas de contacto, es decir, para construir un lenguaje nuevo con el que mostrarnos el mundo: «Entonces, este cuerpo ¿habrá estado tal vez tan lejos de la vida / como ahora está lejos de su muerte? / Sin embargo la tierra en algún lado está partida en dos; / en algún lado acaba de cambiarse en una cifra inútil sobre las / tablas de la revelación; / en algún lado / donde yo soy a un tiempo la esfinge y la respuesta». Para Orozco el lenguaje ni siquiera parece suficiente: de ahí esa cadencia, ese modo particular de enhebrar las ideas como si, en vez de verso a verso, el poema se erigiese ola a ola: en un vaivén interminable: «Pero es sólo un deseo sedentario, como fijar la luna en cada / puerta; / nada más que un intento de hacer retroceder esas vagas fronteras / que cambian de lugar / –¿hacia dónde?, ¿hacia cuándo?– / o emigran para siempre aspiradas de pronto por la fuga de la / revelación impenetrable». Quizá su máximo logro resida en la voluntad de doblar lo que muchos llamamos real y, sin embargo, para ella, no es más que un punto de partida, un umbral frente a otra puerta y otra puerta y otra puerta: «Caras como resúmenes de nubes para expresar la intraducible travesía; / mapas insuficientes y confusos donde se hunden los cielos y emergen / los abismos».

La uruguaya Tatiana Oroño (1947) juega a traducirnos los objetos, no por lo que son, sino por la manera en la que también cincelan la mirada y, a un mismo tiempo, conforman su propio estar en el mundo a través de la interacción

con su cuerpo. En ocasiones más narrativa y, en ocasiones, mucho más lírica, apuntala la realidad desde lo infraordinario: «ay qué penosa alarma parpadea / jadeante / en los reflejos / de los objetos mudos / –utensilios usados / que devuelvo al estante– / ay los cuerpos / humanos qué desnudos / qué miradas / arrancan / el dolor de los esfuerzos...». Lo que ella misma denomina como una *visualidad áspera* no deja de ser el mundo encarnado en una ciudad o en una circunstancia. Palabras o versos –diría Oroño– empinados, quebrantados, medio dislocados en cuyas torceduras descubrimos las costuras de lo que está roto: el miedo, la duda, incluso el hecho de ser mujer y de serlo a contracorriente: «Y eso es la mujer. Lo que no. La ciudad de cornisas y canales / donde la noche cae como cae la tormenta y derrota / costillares de barcas y de remos y parte / astilla / la piedra sostenida el mentón de las calles que te horadaron túneles / en el zigurat fósil / de las células vivas». Porque en su manera de deconstruir los textos, en esa suerte de performatividad que nos ofrece, también late un deseo de que el lector recomponga junto a ella lo cotidiano, la vida como un organismo.

Con la peruana Ana María García Silva (1948) se abre una brecha en esta antología que me resulta especialmente importante por dos motivos. En primer lugar, por su escasa obra publicada y, en segundo lugar, por ser una de las propuestas en la que la vocación de riesgo con el lenguaje se hace palpable y nos arrastra, sutil pero concienzudamente. Su imaginario, tan orgánico como personal –no solo en la forma sino en el fondo– se aferra a una sonoridad y a una cadencia que trasciende el propio acto de escritura para penetrar en la parcela más íntima de los sentidos. Algo así como una positivización del mundo a través de sus ojos y de sus manos y de sus glándulas, todas invisibles: «Si tuvie-

ra algo que buscar lo buscaría / en el círculo del vaso /
donde cae el líquido y donde se amansa / pero a nada voy;
toda parte es insulsa a mi labio / toda espuma sucumbe
o la envilezco / acierto a todo talón / desprendo vendas
con gozo de prefacio». Hay, en su propuesta, una mezcla
interesante de gravedad y juego cuyo equilibrio, en mi opi-
nión, enriquece y agranda lo matérico para dotarlo de un
halo desprejuiciado e infantil en el sentido más humano y
poético del término (el inocente descubrimiento de quien
es capaz de mirar la realidad como tránsito y no como un
cajón estanco): «...pero hay un día que se nos da sin previo
aviso –tan solo para acompañarnos–. Nos toca con su sedo-
sa cinta colorida y grita un nombre. Tiemblan los colores.
Se musican. Se anidan. Y se abren como piernas o mantos
o dóciles pezones. El nombre queda dado. / Dado y azul. /
Dícese que la vida se encarga y en efecto: el nombre queda
dado...».

En la chilena Eugenia Brito (1950) se hace carne aquello
a lo que Hélène Cixous nos insta: «es preciso que la mujer
escriba de la mujer». Brito atraviesa el dolor, la contracción
de ser hembra y transforma el cuerpo –el físico y el del
poema– en una realidad bien diferente: ya no es víctima de
nada ni de nadie (diluye al *opresor*); el cuerpo, en su obra,
es el actor principal que reescribe las rugosidades de una
historia casi nunca benévola. Un lenguaje que comienza a
forjarse en plena dictadura es un lenguaje bañado por la
incomodidad de sus designios. «La mirada aunque despia-
dada sabe / que el dolor es el más fuerte de los cordones
umbilicales». Su poesía es una batalla abierta contra la
ocultación y contra el silencio y, para ello, busca la forma
de encarnarlo de manera que el lector le ponga cara a una
abstracción y se haga cargo de lo que supone: la ciudad, el
poeta, la Virgen o la mujer torturada y atormentada siem-

pre van más allá de lo que representan: «Por eso el color de Estrella se produce / en las nebulosas zonas de la mente / con la que perfilamos la realidad / la profanamos / la desvestimos / la retocamos con esos trapos de lo que / Estrella huye...». Contra la violencia, en su obra, el desvelamiento que nos proporciona el lenguaje a través de la materia: de nuestro cuerpo como primer parapeto contra el mundo y, también, como primer foco de luz ante el desastre. «Al escribir –dice ella– lo hago con todo mi cuerpo en un acto que en ninguna de mis zonas mentales está ausente. Escribo en la total comparecencia de mis sentidos. Página a página imprimo la relación que ese cuerpo tiene con la cultura en la que estoy inserta y de la que mi cuerpo es su producto y también su interrogante».

La colombiana Mery Yolanda Sánchez (1956) propone un diagnóstico desde dentro: desde la violenta cicatriz que es el sello de la guerra y, también, el sello de ciertos procedimientos humanos, más allá de un combate físico. Sánchez esculpe por pedazos de conciencia, reconstruye el cuerpo de la historia para librarla del olvido sin un ápice de pudor o de miedo: «Desde los helicópteros luces ultravioleta señalan un sexo abierto desde la boca hasta la mitad de las piernas donde las rodillas ya no piden perdón. Gotitas impresas en ojos de papel, pájaro negro que apaga giros en actos dirigidos». Más que un mundo en crisis, lo que Mery Yolanda Sánchez señala es un lenguaje en crisis que ha olvidado su poder acusador y denunciatorio, su fecunda capacidad de arrojar luz y sosiego sobre unas líneas del tiempo a veces desdibujadas. Echarse a un lado no es parte de sus principios poéticos. En sus palabras: «Mi padre me mostró la realidad, me enseñó a leer libros pero también las noticias, la naturaleza, y el contexto en el que crecía. Cuando escribo no determino el tema, él es el resultado

de sentir, observar para transformar esa cosa tan terrible de realidad que me toca. No tengo otra manera de hacer presencia». Podemos partir, para enunciarla, de la realidad en su conjunto o de los despojos de esa misma realidad. En el caso de la colombiana, es capaz, y así lo deja por escrito, de hacerse cargo de los desechos para dotarlos de una universalidad que trasciende cualquier frontera. Incluidas las del propio cuerpo.

La salvadoreña Carmen González Huguet (1958) nos enfrenta a las singularidades en la construcción de un sujeto femenino –más allá del sexo o la apariencia– asaltando a la otredad e interrogándola con el objetivo de sacar a la luz los núcleos desdibujados y en desequilibrio por cierto devenir histórico: «Para existir / he tenido que ser el otro / el que no eres: / tu sombra más querida, / la que más íntima / y opuestamente te refleja / hasta complementarte, / pero, al cabo, / nada más / que una sombra». González Huguet desviste algunas parcelas de la realidad en las que lo femenino, el cuerpo y su interacción con el medio han sido tomados como meros clichés, disminuyendo sus espacios de acción –incluso a través del propio lenguaje–, obligando a *lo femenino* a una suerte de amputación con la que históricamente queda marcada: «Hoy tejo con mi aliento / una nueva palabra que no sea / nudo, lazo, cuerda de horca, hoguera, / cadena, yugo, afrenta, / servilismo cerril, ceguera, miedo...». Carmen González Huguet nos insta a la creación de un nuevo orden, de un nuevo imaginario simbólico capaz de restituir la ternura, la intuición, los afectos. Un imaginario en el que, lo que hasta ahora parecía *imposible*, se haga posible en el marco concreto de la historia: «Obstinados, los dientes se rehúsan / a que el miedo congele cada sílaba. / En mi lengua hay un pozo que guarece / el universo anónimo del fuego».

La mexicana María Baranda (1962) es la respiración de largo aliento y la mundología más orgánica, con más raigambre en un primitivismo que no olvida el presente en ningún caso. En su poética cabe un mundo originario que se va desplegando muy poco a poco, igual que un recién nacido que se despereza y abre los ojos por primera vez a todos y a todo. «Fui célula. Parte cardenalicia / que rozan las manos en la ausencia, / el comienzo de quién, / con el peso de un cuerpo nuevo, / un principio de ser, una sed en el ojo / y en el ojo la total circunstancia, / la médula y sus caminos abiertos...». Si la música es consustancial a la poesía, en ella brilla la resonancia de quien, no solo controla el silabeo, sino que busca semejanzas entre este y el discurrir de la tierra. Porque Baranda es abarcadora y, en un ejercicio de memoria que rebasa los límites de su propia existencia, nos muestra que el tiempo, más allá del instante, pervive en la duración, y que todo lo ajeno también es parte de ella misma, a través de una conciencia corporeizada que ilumina ciertas parcelas de realidad aún oscuras: «Sangra aquí la piel del mundo, / abre su herida. / Llamo azul al tacto de la piedra y azul también / a la amistad de la demencia con la lluvia. / Azul es el comienzo en que los arrecifes / fueron aposento de mi ruina y mi despojo».

Llega el turno de ellas. De estas trece poetas con las que he *convivido* y con las cuales he ampliado significativamente, no solo mi manera de entender el universo femenino, sino también el mismo acto de hacer poesía desde distintos tiempos y posiciones. Solo me gustaría rescatar un poema de la chilena Stella Díaz Varín (1926-2006), que finalmente quedó fuera de esta antología pero que, durante toda su trayectoria, luchó por desenredarse de etiquetas generacionales para ofrecer a la sociedad una voz comprometida

— | | —

consigo misma. Valga también como homenaje a un imaginario femenino que empieza a reconquistarse pero cuya fuerza y cuya raíz, sin embargo, nos acompañan desde el principio de los tiempos.

De la mujer que desparramó las larvas milenarias
de sus pechos en el dintel del tiempo;
de la mujer que se envolvió a sí misma
dentro de una madrepora en su mundo de algas
y desanduvo todos los caminos para encontrar sus ansias
y lanzó su agonía decisiva junto con las estrellas...

De la mujer que amaba las palomas en éxtasis de virgen,
y amamantaba lirios por la noche con su pezón dormido;
de la mujer que supo antes que Dios del clavo y del silicio.

De ella, la tentadora de la muerte durante ocho siglos,
la que en sus manos tiene dos trigales y en sus sienes de niña
una rama florecida de lágrimas,
de ella la novia que tendió sus velos por sobre los abismos
de ella la vencedora, la cercana,
de esa mujer soy hija.

NOTA A LA EDICIÓN

No he seguido un criterio cronológico en la disposición de los poemas de las trece autoras que conforman *El cielo de abajo*, sino que he intentado, dentro de las selecciones respectivas, trazar un orden privilegiando esa narrativa del cuerpo de la que parto. Es decir, propongo una secuencia cuya evolución es temática y no temporal, en cada una de las partes y en el conjunto. La muestra abarca casi un siglo de poesía en femenino, vehiculado, no por la lógica que impone el año de publicación o el orden de los poemas en los libros de los que están tomados (es decir, por la forma), sino por una suerte de tejido que está en el fondo de todos ellos.

Respecto al cuaderno de imágenes, existen múltiples formas de diálogo y, entre ellas, he optado por el visual. El trabajo fotográfico que acompaña a esta antología es el resultado de mis conversaciones íntimas con las autoras: «una prueba –como reflexionaba Salvador Elizondo en su *Cuaderno de escritura*– de la existencia de una realidad real dentro de la que estamos inscritos; de testimonio de todo aquello que se agita y vive fuera de nuestra conciencia». Como el lector podrá comprobar, no es una transcripción literal de lo que sus poéticas recogen sino, más bien, una traducción subjetiva de lo que ellas me han contado a mí o de lo que yo he sabido rescatar de esta interacción viva e intensa. Porque, tanto en mi trabajo fotográfico en general como en este concreto que acompaña a la antología, me planteo aquello que Sontag también se cuestionaba y es que, quizá, le seguimos atribuyendo demasiado valor a la memoria (en la mayoría de casos falsaria) y no el suficiente peso a la reflexión. Y, aunque sean trece también las imágenes que le dan forma al cuaderno, la relación entre estas y

las autoras no es unívoca, sino el resultado de un coloquio en el que las voces han terminado por mezclarse pero en el que el poso, sin embargo, sigue siendo común: la existencia, el cuerpo, la mujer, el dolor, las dudas, la identidad o la otredad traducidos a la lengua de la imagen. Por ello, sugiero al lector un acercamiento intuitivo, como decía en la introducción, que privilegie la recepción por encima de la interpretación lógica.