

Memoria nómada: la reconstrucción de la subjetividad en los poemas en prosa de cuatro autoras del Cono Sur

Luz América Alvarado Morales¹

Crear la decisión era crear la libertad.

Diana Bellessi

Hablar del arte en la historia reciente implica problematizar el papel que la escritura de mujeres ha jugado en el proceso de visibilización de los sujetos femeninos, entendiendo por ello a todos los sujetos y subjetividades que el modelo patriarcal, falocrático o totalitario se ha encargado de esencializar para ejercer sobre ellos la dominación, la explotación o el exterminio. La escritura de mujeres en el Cono Sur, ha adquirido una presencia relevante en los procesos dictatoriales, pues al reapropiarse del lenguaje ha reterritorializado al sujeto femenino dentro de los mapas de representación simbólica, contribuyendo a reconstruir la memoria colectiva. El alcance de esta apropiación es bastante amplio cuando pensamos que el sujeto femenino no se limita al sujeto mujer sino que se extiende a ese *otro* que de base ha sido colocado por el discurso hegemónico del lado femenino de los binarismos. El *otro* es la mujer, pero también el colonizado, el salvaje, el bárbaro, el indio, el homosexual o la naturaleza.

Los movimientos posestructuralistas, feministas y ecologistas de fines de los 60, sirvieron de plataforma a las escritoras sudamericanas para articular una crítica y desmontar las bases del sistema patriarcal. Sin embargo, este proceso fue violentamente interrumpido por las dictaduras. La delgada franja en la que de por sí se movían los sujetos femeninos, quedó reducida a su mínima expresión, ampliándose poco a poco desde el exilio o al volver la democracia, gracias a un ejercicio de memoria.

En el caso de las mujeres escritoras, esa franja se traduce en una triple marginación: la del individuo, la del género y la del oficio. Al mismo tiempo, la escritura se ha vuelto un espacio de resistencia a partir del cual se busca un lenguaje propio que burle al totalitarismo y confronte al discurso hegemónico. En esta búsqueda, el testimonio, la crónica, el género epistolar y otros géneros llamados “menores”, han sido cruciales en la reconstrucción de la memoria colectiva; al ubicarse en un sitio fronterizo o marginal con respecto a los géneros literarios “mayores”, estas modalidades de escritura logran captar

¹ Becaria del FONCA para estudios en el extranjero, 2010-2012, Magíster en Literatura en la Universidad de Chile

experiencias subjetivas desestabilizadoras. Junto a los géneros “menores” me gustaría colocar al poemas en prosa, particularmente la de cuatro poetisas del Cono Sur: la brasileña Ana Cristina Cesar, la argentina Diana Bellessi, la uruguaya Marosa Di Giorgio y la chilena Paula Ilabaca. Aunque no corresponden a la misma generación, considero que pueden ser inscritas dentro de los trabajos sobre la memoria femenina.

Ana Forcinito distingue dos tipos de memorias en la escritura de mujeres en Latinoamérica: “por una parte, las memorias feministas que intentan establecer genealogías antipatriarcales y, por otra parte, las memorias que denuncian los mecanismos de violencia estatal e intentan revertir las prácticas autoritarias en nuestros países latinoamericanos”. (Forcinito, 2004: 13) Los poemas en prosa que he elegido están más emparentados con las memorias de la genealogía antipatriarcal. Es preciso decir que no se desprenden completamente de los géneros literarios, sino que trabajan con ellos en una tensión permanente que les permite explorar un discurso que transgrede el género literario y establece una economía libidinal capaz de replantear la idea del género sexual.

Los poemas que he elegido han sido destacados por su “excepcionalidad” o su “rareza”, conceptos que como una niebla espesa, invisibilizan su potencial transgresor y complican su localización en el mapa literario. En respuesta, quiero hacer una lectura que los saque del margen de la “rareza” para movilizar su potencial político. Esto se traduce en un esfuerzo por reterritorializar al sujeto femenino en los espacios de representación simbólica. Mi propuesta, en fin, es leerlos en código nómada para mostrar que el ejercicio de la memoria está fuertemente guiado por la reconstrucción de la subjetividad.

Los poemas en prosa de estas cuatro autoras están escritos en un código que Ana Forcinito ha llamado la memoria nómada. Basándose en la síntesis que Rosi Braidotti hace del trabajo de Luce Irigaray y Gilles Deleuze, Forcinito considera que las memorias de la mujer latinoamericana sobre la represión pueden ser concebidas como: “zonas en constante transformación que ponen en cuestionamiento la (i)legalidad del discurso hegemónico, sea éste el discurso patriarcal, heterosexista, (neo) colonial, euro/anglocéntrico, clasista, racista o dictatorial”. (14) La característica de estas memorias es su potencialidad disruptiva y su constante fluir por “un devenir que se opone al recuerdo sumiso y que sirve para desterritorializar la memoria, es decir, producir una ruptura con el lugar fijo impuesto por el recuerdo oficializado” (15).

Leer estas obras en código nómada instala una base de análisis tanto ética como estética. Tomando las

palabras de Forcinito: “La relación que propongo entre las memorias y las nomadías concierne a un ejercicio deleuziano del recuerdo (ya sea literario, ensayístico, teórico, testimonial, artístico, cotidiano o político, pero en todos los casos “menor”) que intenta deshacer territorios, subvertir normas, es decir, decodificar los discursos hegemónicos. (14)

La memoria nómada, siguiendo a Forcinito, se trata de una ficción interpretativa, una estrategia de análisis que puede permitirnos examinar su potencial desestructurante. Por tanto, supone mirar al sujeto no como una esencia sino como una conciencia en devenir, un deseo encarnado y móvil que reconstruye la subjetividad que había sido silenciada por el discurso homogenizador.

Alicia Genovese, en su libro *Leer poesía*, plantea una lectura similar al código nómada. En primer lugar, señala que la poesía contemporánea “exige como registro el descondicionamiento del lenguaje de los usos instrumentales habituales de la comunicación.” (Genovese, 2011: 16) La poesía que he elegido habla precisamente desde una zona marginal, está en constante tensión con el lenguaje maquínico. Siguiendo a Genovese, estas obras se encuentran en ese punto fronterizo donde el exceso, la suciedad y el silencio hacen evidentes las pulsiones, lo primario y lo instintivo pre-individual, ese *bios* que ha escapado al usufructo del lenguaje instrumental. En segundo lugar, Genovese señala que para acercarse al yo de la enunciación sin esencializarlo, es necesario observar los movimientos del sujeto lírico como una sombra moviéndose en la casa del lenguaje.

Al leer dichos poemas en prosa lo primero que aparece ante nosotros es una escritura que provoca desconcierto no sólo por su forma sino también por el punto de enunciación, el sujeto lírico parece escapar, multiplicarse, desaparecer y reaparecer en los intersticios de la acción poética. Esta cualidad desestabilizadora instala en el lector una disposición distinta ante el lenguaje; al no haber una lógica lineal, el inconsciente va atrapando el sentido a partir de sensaciones e imágenes que crean una suerte de campo semiótico donde el lector poco a poco aprende a moverse y a conectarse con la experiencia del texto. Rosi Braidotti señala que la potencia del pensamiento nómada, lejos de ser la expresión de una interioridad profunda o la puesta en práctica de modelos trascendentales, “es una tendencia, una predisposición que expresa la naturaleza conectiva del sujeto. Pensar es una forma de establecer conexiones con una multiplicidad de fuerzas impersonales”. (Braidotti, 2005: 93) Si el pensamiento y la memoria nómades son actos conectivos, entonces, al materializarse en la escritura estarían movilizand o fuerzas impersonales de las cuales el lector también forma parte.

Buena travesía buena ventura pequeña Uli está fechado en 1974, pero fue publicado por primera vez en 1991. La complejidad de su escritura continua sin signos de puntuación, puede ser una de las razones por las cuales ha sido poco abordado por la crítica. Y es que el sujeto lírico de *Buena travesía...* se escapa, o mejor dicho, se multiplica en una superposición de voces que a manera de coro canta y cuenta “todas las vidas de las mujeres de la historia” (Monteleone, 2010: 12). Al leer las primeras dos partes del poemario, nos preguntamos quién o qué es Uli. Basta asociar las palabras del título con la función de Uli en el poemario para ver la conexión con Ulises, el viajero por antonomasia. De todos los Ulises de la literatura, me parece que Bellessi toma al de la *Divina Comedia*. Ahí la astucia del viajero aparece bajo la forma de un deseo de conocimiento desbordado, un deseo de explorar el mundo más allá del límite señalado por los dioses. En su travesía, la Uli de Bellessi no sólo encarna en una viajera femenina sino que deviene en todas las figuras del deseo, un deseo que aparece pequeño y personal al inicio pero que se multiplica y complejiza conforme avanza el poema. Recorro a las palabras de Rosi Braidotti para describir esa multiplicación:

“Resonancias, armonías y tonalidades se entremezclan para dibujar un paisaje completamente diferente de un yo, que, siendo Uno, funciona como un punto de transmisión para muchas series de interconexiones y de encuentros intensivos con múltiples otros. Además, al no soportar el peso de ser Uno, este sujeto puede vislumbrar formas de resistencia y de acción política multiestratificadas y complejas”. (Braidotti, 2005: 98).

El primer fragmento, titulado “En sepia”, instala en el lector la idea de una foto antigua, un recuerdo de antaño. La voz lírica en tercera persona se desdobra en las voces de Uli y Nadia. Uli nace en el corazón de la niña Nadia en el momento de la primera soledad, “a la hora de la iniciación en la desesperanza”. Uli envía mensajes ardorosos a la niña para recordarle que no hay aventura individual y le advierte: “de ahora en adelante por otros senderos buscarás la gracia”. (Bellessi, 2009: 58) Nadia, acrónimo de Diana, se lanza en un viaje y ve aparecer a Uli en los símbolos superpuestos de un paisaje ecléctico que mezcla genealogías e imaginarios. Figuras de los cuentos de hadas, del ajedrez y el tarot se funden con la imagen de Cleopatra, James Dean y otros “personajes ondulados” de la modernidad. Nadia reconoce a Uli:

“saltando de un grano de polen a otro bajo el cielo mugroso de smog por la tarde, sobre los escombros de un millón de almas y ansias aparece Uli agitando su pañuelo mientras canta una balada (...) hasta hacerse invisible bajo los dulces labios de Marilyn cuya foto desteñida cuelga en la pared de un cafetín: propietarios cubanos por Hollywood

boulevard”. (59)

Mientras el relato del viaje se teje y desteje en un recuerdo no lineal, vemos a Uli manifestarse en todo lo que para Nadia es un núcleo de sentido. Uli es esa fuerza que al mismo tiempo la empuja a moverse y a recordar, esa voz que la llama “dulce monótonamente y cuando puede apresar una palabra se vuelve polvo de inmediato Sin contarme nada para no dejarme quieta ni un instante de los años”. (62) A través del recuerdo materno, Uli se acerca al corazón de Nadia, y cuando están a punto de conectarse, ambas cambian: Nadia la mujer niña, deviene mujer D, un yo melancólico y errante; Uli deja de ser la curiosidad para encarnarse como “Uli Hostigante de la aurora”. (64) La mujer D le deja claro a Uli su lugar en el conflicto: “Mirá, vos y yo estamos en campos de guerra, en campos helados desde Neandertal o atrás todavía desde el recuerdo primero cuando modulé el primer aullido y tenés toda la misteriosa belleza del mundo pero yo la lengua real, para desenmascararte mejor”. (65) Esta tensión entre el deseo y el lenguaje es resuelta por lo que Rosi Braidotti llama el nomadismo filosófico, que inaugura un énfasis poslacaniano en la materialidad del cuerpo, la cual se redefine como un ejercicio de memoria prerreflexivo experimentado por la materia encarnada, dimensión vitalista, materia viva anhelando devenir y continuar deviniendo.

Bellessi muestra que este conflicto no paraliza sino que moviliza, multiplica y expande tanto al sujeto como al deseo: “Cuando Uli quiso ser persona se encontró que máscara o que yo. Cuando Uli haciendo un esfuerzo sobreuli trascendió hacia el nosotros, encontraba que yo más amplio. [...] Y Uli vuelve a Uli, pero se mete en el corazón de Rara, unicornia para no ser ni de un mundo ni de otro”. La localización ambigua del deseo da lugar a la imagen del mundo como un mapa hecho de vasos comunicantes: “en el jardín de las delicias no existen caminitos Por la uña de los torturados podés entrar a una guitarra Por los hambrientos de la Tierra al fresco más glorioso del renacimiento Por los obreros de la sociedad norteamericana y su electrónico computador al libro más terrible de poemas...” (66)

En el segundo pasaje, la voz lírica hace un collage de momentos para mostrar lo que está ocurriendo en el mismo instante en distintos puntos del continente americano. La mirada memoriosa recrea escenas tan disímiles como un beso al fondo de un autobús en San Francisco, los vagabundos durmiendo en una calle de Oakland, Chick Corea que detiene el piano en dos notas y dentro de ellas extiende, desolado a Nueva York, o en los milicos torturando a un muchacho militante en Chile. En el umbral donde se suceden vida, amor, violencia y muerte, el sujeto lírico instala la pregunta que a mi parecer funda la

genealogía femenina de Bellessi: “Dime que hay allí donde te rozo y el tiempo sigue allí donde no puedo entrar y hay luz alrededor de los cuerpos Vos entre Flores y Tucanes gigantes vos/en la materia inorgánica de las enormes constelaciones ¿Qué, Uli? ¿Cómo voy a nombrarte si no me enseñás a nombrarlo? Para caer en espiral y vernos en constantes apariciones de lo que no es Uli pero Uli manifiesta”. (72) Esta pregunta funda la posibilidad de volver a nombrar el mundo en femenino, con sus múltiples manifestaciones y devenires.

Esta posibilidad se explora en el tercer fragmento, donde Bellessi nos muestra los movimientos, encarnaciones y devenires de Uli. Uli es un deseo encarnado que “piensa borrar cicatrices que la recuerdan y partir dejando un cuerpo de dolor, objeto de dolor entre ceja y ceja estómago, lado izquierdo del pecho sobre tu seno más sensitivo”. (75) Uli se multiplica para devenir vegetal y mujer: “tuvo ojos de vegetaciones salvajes y nadó en los arroyuelos y escribía cartas de amor al mediodía [...] Uli se hace invisible y visible otra vez en cada Hermosa que arrasó la pasión cada chica poseída por el deseo de ser el mundo en cada otra que descubre la destrucción o tu adiós”. (80) Pero también se reinventa en lo micro y en lo macro: “Habiéndolo visto todo Uli inventa sus Quasars microscópicos Ella puede ser a veces agujero y aveces estrella Y en último caso concretizarse como gusanito mariposa persona y todas las personas caminando hacia su Quasar”. (81) Por último deviene lenguaje y hace estallar la fuerza del logos masculino: “Del mismo modo que resulta imposible desprenderse de las adherencias de Uli Uli en cambio es tan intacta como el terror Puede atravesar paisajes o la ausencia de paisajes [...] lo que supimos es que Uli no podrá transformar al mundo ni amarlo”. (82) “Uli es una mentirosa y Uli tiene toda la verdad”. (84)

En el último pasaje del poemario surge Una, que en su letanía pide ser la boca a través de la cual canten, hablen y reaparezcan las mujeres que han sido negadas, torturadas, sometidas o silenciadas por el discurso hegemónico. El canto de Una hace visible la condición de las mujeres en América como en África del norte, en París, en Yucatán, en Guatemala, en Chile, en Perú o en Argentina. La obra de Bellessi hace eco de lo que Braidotti señala al respecto del potencial político que implica la nomadía del sujeto:

“El sujeto nómada significa un devenir potencial, una apertura que se concreta en el poder transformador de todos los explotados o explotadas, marginados o marginadas y minorías orpimidas. Esta minoría es un punto de partida. Lo que es crucial para el devenir nómada es deshacer los dualismos opositivos entre mayoría/minoría y suscitar una pasión y un deseo afirmativos por los flujos transformadores que desestabilizan todas

las identidades”. (Braidotti: 2005, 109)

En este pasaje también aparece un canto de María Sabina, donde la afirmación “soy la mujer que...” se enuncia en variaciones que muestran a la mujer en sus múltiples rostros y condiciones. La inclusión de este canto refuerza la idea de una genealogía fundada en la multiplicidad de la identidad femenina que recuerda el concepto de lo “divino” en Luce Irigaray², donde el sujeto femenino puede reconocer y dar vida a su especificidad, otorgando importancia simbólica a su vínculo con otras mujeres como mediadoras fundamentales entre ella misma y el mundo: lo femenino universal no aparece como una esencia sino como un vehículo de mediación. Finalmente, el ejercicio de la lectura también moviliza al sujeto a asumir el canto de Una como si fuese propio. Al poner a “Una” como sujeto de la acción, el lector se ubica en un punto de enunciación feminizado, volviéndose parte de la construcción de una subjetividad nómada.

Mesa de esmeralda fue publicado por primera vez en 1985 y, como casi toda la obra poética de Marosa, materializa un ejercicio de memoria que reubica la genealogía del sujeto femenino en un espacio matricial donde los binarismos se borran para dar lugar a un mundo *otro*, el de la diferencia positiva. “El Otro”, dice Braidotti, “es una matriz de devenir plenamente consistente por sí mismo o misma, y genera una nueva clase de entidad sobre la que depende realmente para su propia autodefinición. Lo relevante es lo que ocurre en los espacios intermedios, en los intervalos, en las transiciones entre sus respectivas diferencias”. (Braidotti, 2005: 95)

En los cuatro poemas de *Mesa de esmeralda*, Marosa pone a funcionar distintos imaginarios como si se tratara de un retablo barroco animado: recuerdos infantiles, mitos, leyendas, cuentos de hadas. El sujeto lírico se entreteje en esas figuras y realiza una coreografía poética en la que a ratos deviene mujer, a ratos animal, vegetal o quimera. Este movimiento perpetuo que exige a la imaginación del lector fluir con él. No hay esencializaciones, nada es definitivo; aquello que existe detiene su devenir sólo un instante, en el intersticio de la enunciación, para que lo miremos un segundo antes de que se transforme en otra cosa: “Es al atardecer, y por la ventana pasan seres, que antiguamente, fueron de la familia, ya vueltos vegetales, amapolas. O gacelas en pos de soñadas fechas de Reyes y Navidad”. (Di Giorgio, 2000: 82)

2 Irigaray, Luce 1978 *Speculum: espejulo de la otra mujer* (Madrid : Editorial Saltés).

Este flujo de la energía vital se manifiesta a través de metamorfosis, transmutaciones y emanaciones: “Le da un plato de sopa. Y se va. Ella, ya en el primer momento, saca un ratón, luego, un murciélago que, aunque fue hervido, silba; después, una cebolla irisada; pero al querer cortarle, ve que es de piedra. Y saca huesos. Y un huevo, (al entreabrirse, deja salir, en perfecta miniatura, a una tía muy anciana, muerta, antiguamente)”. (13) Y en otro pasaje: “yo era la reina de las violetas. El gallo quería destronarme. Pero me ampararon Santa Brunilda y las demás santas. Y así, aparecí en cualquier sitio del camino, con la corona de flores azules, el vestido níveo, y la bellísima cara de madera” (49)

Frente a este movimiento perpetuo, la mirada del sujeto se mueve sobre varios puntos de vista simultáneos, como queriendo mostrar que el mundo tiene más lados que un derecho o un revés:

“Todo está esplendente y solitario, protegido, desamparado. Todo está como nunca y como siempre. [...] Aquella luna del salto, de tan bella, siniestra, cayendo, sobre los muros y los árboles. Blanca. Negra. Color rosa limón. [...] Vuela fija; sólo sobre un ala; redondo, tremendo espejo, en mitad del mundo, de la habitación, en el que me miré y no me miré cuando el negro vestido de baile, el abanico.” (22)

Di Giorgio desmonta la idea de un sujeto esencializado o limitado a través de figuras ubicuas y múltiples: “Como todos estos seres, parecía estar en varios sitios a la vez. Iba a muchas casas y salía. Unos vecinos dijeron: '¿Quién es este viejo?' Porque se parecía a cuatro o cinco.” (19) De igual forma, los espacios donde se mueven las figuras del retablo marosiano sugieren la idea de un mundo inestable: “Al despertar vio que el jardín se le había ido. Andaba lejos con los ramos de rosas. Y las fresias rosadas y amarillas que habían quedado atrás, mas también corrían”. (32) Sobre esa inestabilidad, las quimeras y los seres híbridos tienen un lugar privilegiado: “Me encontré con una cometa tendida en el suelo. Pareció hecha con papeles lunares. Tenía piedras brillantes. Y dientes. Se reía, hablaba. Vi sus teclas y botones luminosos”. (127)

El diseño retórico de Di Giorgio entrega al lector una mirada nómada que fluye junto con el mundo. Deleuze explica que los flujos nómades del deseo fluyen por diferentes posiciones, formas fijas o entidades; que aquello que distingue a lo humano de lo animal o lo vegetal es sólo una potencia que se manifiesta en los cuerpos. Así, la voz del sujeto lírico en Di Giorgio se arraiga temporalmente a un cuerpo para encarnar una mirada y dar cuenta de una percepción, también temporal, mostrando que es existencia y no esencia.

La voz lírica no tiene una edad o una posición definida sino que se encuentra en un intersticio de niña mujer anciana; el tono de candor –a veces gozoso, a veces terrible– nos habla de la sorpresa de quien descubre con sus sentidos lo que ha sabido siempre. Sus desplazamientos en el mapa son como los del sueño, en un respiro pasa del jardín a la casa, vuela del huerto al monte, en un parpadeo sale de la escuela a la habitación, del pasado al presente, de su identidad a la de su madre. Lo mismo ocurre con otros sujetos: la transmutación, la metamorfosis, la ubicuidad y los espacios inestables dan cuenta de una idea de mundo y de cuerpo en los cuales no se deposita una esencia. Esos cuerpos son funcionales, alojan temporalmente una presencia y luego devienen. Di Giorgio materializa el cuerpo de un sujeto nómada, que Deleuze describe como cuerpo/función o cuerpo sin órganos:

“puede ser un cuerpo viviente, puede ser un lugar, puede ser una tierra, lo que ustedes quieran. El cuerpo sin órganos designa un uso. [...] Un cuerpo sin órganos lo suponemos experimental, por eso nunca está dado; lo que llamo cuerpo sin órganos es una especie de límite que, en una lógica del deseo, se debe abordar [...] si se hace algo más que aproximársele o tender a él, entonces el cuerpo sin órganos se volcará sobre sí mismo y nos esgrimirá su rostro de muerte. (Deleuze, 1979: 107)

La vida en *Mesa de esmeralda* fluye sobre un cuerpo sin órganos, no se deposita ni se detiene como la esencia que habita nuestros cuerpos sociales, sino que deviene, “trastoca tanto los proyectos significantes como los sentimientos subjetivos y constituye una sexualidad no humana” (240) o posthumana, apuntando así hacia la superación de una escritura con rasgos sexo-genéricos.

El flujo vital deviene por igual en animal, vegetal, casa, jardín, hombre, abuela, madre, niña, cabra, mariposa o jabalí. Como decía al inicio, este bestiario maravilloso aparece ante nuestros ojos revestido de un fulgor barroco, un exceso, un *bios* que cuando se intenta apresar, encuentra su salida. Siguiendo a Deleuze: “quizás después de todo, eso es un cuerpo sin órganos, cuando sobre el cuerpo o del cuerpo manan, por polos de entrada y de salida, flujos sobre los cuales no se pueden operar extracciones porque ya no hay códigos sobre los que se puedan operar las separaciones”. (129) Este lenguaje hace aparecer ante nuestros ojos eso inaprensible que nos antecede, nos traspasa y nos conecta con el perpetuo movimiento de la vida.

A teus pés, de Ana Cristina Cesar, fue publicado en Saõ Paulo en 1982 y reúne cuatro poemarios, *A teus pes*, que da nombre al volumen, *Escenas de abril*, *Correspondencia completa* y *Guantes de gamusa*. He elegido trabajar con los tres últimos puesto que en ellos Ana Cristina explora un género que oscila entre

el diario de viaje, la epístola, la confesión, el cuasi-relato y el poema en prosa. Si pudiera hacer un símil contemporáneo a su obra, diría que es lo más parecido a un blog, con sus respectivos hipertextos, videos e imágenes que nos conectan con varios niveles de lectura. Los pasajes de sus poemas están saturados de escenas montadas sin que medie la necesidad de enunciarse como una modalidad definida; el lenguaje aparentemente coloquial tiene un tono de confianza que borra la división entre lo público y lo privado.

Braidotti describe la conciencia nómada como una forma de resistencia a la asimilación u homologación con las maneras dominantes de la representación del yo. Me parece que Ana Cristina se planta en el mundo con esa conciencia cuando escribe en *Escenas de abril*: “qué lusitano torpor me arroja de brazos abiertos sobre las tablas del muelle o del escenario o del cuartito. Quisiera dividir el cuerpo en heterónimos”. (Cesar, 2006: 100) Este deseo se pondrá en marcha en *Guantes de gamusa*, donde sostiene una correspondencia con otros yo ficticios: “Imaginé un truco barato que casi da resultado. Tengo corresponsales en cuatro capitales del mundo. Ellos piensan en mí intensamente e intercambiamos postales y novedades. [...] Fui yo la que inventó esos planos y trucos dentro del tren. ¿Tren atravesando el caos?”(151). Más adelante, en ese mismo pasaje confiesa: “hago viajes movidos por el odio. Pero resumidamente en busca de bliss”.

El odio y el éxtasis son en su poética dos caras del mismo deseo que se manifiestan irónicamente como “la maldad de escribir”. Esta maldad está íntimamente relacionada con ejercer la “piratería en pleno aire”, con tomar recursos de aquí y de allá para construir un artificio sobre el cual pueda expresar un subjetividad tan compleja que un solo lenguaje no abarca: “Es así que tomo los trenes quince minutos antes de la partida. Sweetheart, kleptomaniac sweetheart. You know what lies are for”. (151) Esta actitud nómada y cleptómana recuerda la cualidad de la escritura femenina que Hélène Cixous describe con la acción de *volar*: “*Voler*” en francés significa volar y robar. Cixous se vale del significado polisémico del término y considera que la escritura femenina vuela y roba a la vez (Cixous, 1995: 60). En su vuelo, Ana Cristina va ejerciendo un pirataje de recursos y modalidades discursivas que se montan en un “corta y pega” de diálogos, cartas, postales, diarios, escenas de películas, viñetas, composiciones casi fotográficas que construyen una subjetividad descentrada de la voz del sujeto. Una subjetividad ambigua donde desaparece el límite entre lo abierto y lo cerrado: “Quiero pasarte el cuarto inmóvil con todo adentro y ninguna ciudad afuera con redes de parentela. Aquí tengo máquinas para distraerme, tv de cabecera, cintas magnéticas, postales, cuadernos de tamaños variados, alicate de uñas, dos pirex y otras más. Nada allá afuera, mi cabeza habla sola, así con movimiento pendular de aparecer

y desaparecer”. (Cesar, 2006: 147)

Florencia Garramuño, en el prólogo a la edición bilingüe de la obra reunida de Ana Cristina Cesar, menciona que “Perder el rostro para ganar el cuerpo parece ser el mandato de esta poesía”. (Garramuño en Cesar, 2006: 19) El rostro, como figura identitaria hegemónica se pierde a favor de la presencia de los cuerpos y los efectos que las fantasías, las decepciones y las relaciones producen en ellos. La resistencia y la transgresión del sujeto femenino en la obra de Ana Cristina queda explicitada en uno de los pasajes de *Escenas de abril*: “Puedo oír mi voz femenina: estoy cansada de ser hombre” (113), situación de la que hablará con ironía en una supuesta epígrafe masculina que un tal Joaquín escribe sobre su poemario:

“Es la crónica de una tara gentil, encuentro lírico en los senderos escapistas de Paquetá, ocurentes, verbalización y exposición de fantasías eróticas. Contiene la denuncia de la vocación genital de las legumbres, la inteligencia de las muchachas en flor, la libertad de los juegos en la cama, la simpatía por los degenerados, el gusto por la vida y la suma poética de Carlos Galhardo.

Mi cuello está mejor, gracias.” (139)

Ana Cristina hace esa distinción sobre lo masculino porque su idea de un libro no se centra en el contenido. “Escribir es la parte que me aburre”, dice, “Inventar el libro antes del texto, Inventar el texto para que quepa el libro. El libro es anterior. El placer es anterior, bobo”. (159) En su visión femenina, el texto, como el cuerpo y como la experiencia, son anteriores a la trama, al rostro y al concepto. Quizás por ello Ana Cristina no intenta conceptualizar emociones o sensaciones, sino recrear las tensiones que la atraviesan en cada experiencia. A través de los diálogos con otros amigos o corresponsales ficticios, ensambla escenas donde lo importante es el tránsito de los deseos y los recuerdos, que dejan al sujeto situado en un umbral: “El maniquí de adentro refleja al maniquí de afuera. Si me miras bien, me ves también en el medio del reflejo, con la máquina en la mano”. (149)

La cuestión de la nomadía es en Ana Cristina lo que la supervivencia para un ave migratoria. Los tres poemarios elegidos están atravesados por la temática del viaje. Incluso se sabe que uno de los títulos que había propuesto para *Guantes de gamusa* era *Medios de transporte*, no sólo porque el sujeto habla con frecuencia desde un avión, un barco, un auto, un tren, en bicicleta o a pie, sino también porque sus trayectos, metafóricos y literales, ponen el pasado en movimiento. Reconstruyéndolo a voluntad en distintas versiones, denotan la condición de un ser en desplazamiento. Las referencias a escritores,

canciones, músicos, países y fechas se colocan no como un decorado, sino como núcleos o anclajes cargados de intencionalidad, estrategia “pirateada” de T.S. Eliot o del cineasta Jean Luc Godard. Las referencias disparan el sentido hacia otros textos, instalando la idea del poema como un gran hipertexto y de una subjetividad que no está centrada en la voz del yo sino dispersa en todos los hitos de su memoria nómada.

La perla suelta, publicada por la chilena Paula Ilabaca en 2009, desmonta lo que Forcinito llama la idea “del amor como narrativa de subordinación femenina”. (Forcinito, 2004: 44) Al desafiar la representación tradicional de la mujer “enamorada”, enfatiza la agencia femenina frente a la violencia y la dominación patriarcal. Paula se ha colocado entre las propuestas más interesantes del periodo de posdictadura en el Cono Sur. Sus poemarios *(in)completa*, *la ciudad lucía* y *La perla suelta* constituyen una trilogía en donde el sujeto femenino se deconstruye a través de un caleidoscopio de voces que, confrontándose unas a otras, desarticulan el mandato del falo. Paula recurre a los procedimientos poéticos como la reiteración, la fragmentación, la rítmica, la elisión, el discurso interrumpido y los silencios para mostrar la dificultad de crear discurso tras la violencia. Pero en *La Perla suelta*, deja atrás la fragmentación y perfecciona la rítmica a favor de una trama construida sobre la polifonía interior de un sujeto femenino en el complejo reconocimiento de sus fuerzas pulsionales. Al establecer el montaje de su propio drama subjetivo, este sujeto logra desprenderse de la dependencia y la domesticación que supone la institución del amor totalitario.

La voz de la mujer se fragmenta en seis figuras o voces interiores: la perla, la suelta, el rey, el eunuco, el joyero y la joya. A lo largo del texto, el sujeto lírico salta de una figura a otra en una lucha por sobrevivir al abandono:

“Es así: ambas se juntan y hacen como que no, pero es un sí. La suelta suspira melancólicamente mientras se va en diarreas; la perla hace como que no, como que no le pasa nada. Como que nada pasara por ella, así, tal cual, con el desparpajo de siempre; luego se miran y cambian papeles, cambian estados y el ánimo. [...] Ya, que venga otra cosa, dice la perla, con la tiña del vientre hirviendo, con el cuello partido, con los ojos resechos de tanto llorar. Y en ese momento, en otra temporalidad, el rey se mueve, se rasca la cabeza, intenta despertar, pero sigue letárgico y bello, anestesiado, en el furor de una noche muda y clara.” (Ilabaca, 2009: 44)

Este desdoblamiento reafirma la idea que Braidotti propone del sujeto como proceso de negociación

entre las condiciones materiales y semióticas que afectan al propio yo encarnado y situado. Desde esta perspectiva:

“la 'subjetividad' designaría el proceso que consiste en acordonar –bajo la unidad ficticia de un “yo” gramatical– formas diferentes tanto de interacción activa y reactiva con estas condiciones como de resistencia a las mismas. Toda apariencia de unidad es una coreografía ficticia que se desarrolla a múltiples niveles en el seno de un yo socialmente operativo”. (Braidotti, 2005: 99)

La negociación que instala Paula es en realidad un campo de batalla en y por el cuerpo femenino, ese terreno que el amor totalitario ha expropiado a partir de la expropiación del deseo. Rosi Braidotti pregunta en *Metamorfosis*: “¿Que ocurriría si el “fijador” del paisaje psíquico fuera la plenitud desbordante del placer más que el discurso melancólico de la deuda y de la pérdida?” (74) La perla suelta responde a cabalidad la pregunta, refundando la idea del amor a partir no de la carencia sino del placer. El sujeto toma los despojos del desamor y se reinventa: el rey/eunuco que vigila y maltrata, es reemplazado por el joyero, que no aparece sino hasta que la perla (la mujer “linda”) aprende a dar rienda a la suelta (la “puta”): “Pero adentro suyo está la joya, esa que brilla en lo oscuro de sus aposentos, de su vagón poroso que otros ven como su cuerpo; pero que para ella es la perla o ella misma” (Ilabaca, 2009: 53) La joya representa al sujeto femenino que completa su sentido en manos del joyero, que no es un ser del afuera sino una nueva relación con el deseo de sí misma y del otro a partir del placer:

“Hasta que lo encontró. Ahora hay que pulir a la perla. Eso es, decía la perla, me tiene que pulir. Y la suelta sentía que por todas partes quedaba de su sabor. Y se chupaba pensando en lo conocido, en cómo saborearse sólo con uno, con la memoria interferida de pensarlo a él haciendo lo mismo [...] por la membrana torcida, por el núcleo. Y esa era la manera en que había que hacerlo, pensaba la perla mientras la pulía y la pulía hasta que brillaba tersa y molida, desparramada y plena. Entonces la suelta le ofrecía la boca, como si fuera un territorio nuevo, como si nunca antes, como si ninguno. Y así mismo él entraba y salía como quería, por donde se le ocurría podía pasar”. (60)

Bocas, orificios, manos, fluidos, sujetos pasivos y activos a la vez, identidades no definidas ni estáticas. El sujeto femenino se reapropia de su deseo y surge de sí mismo no como un ser unitario sino múltiple, que percibe su imagen “en el espejo disléxico” (62) de un lenguaje propio:

“Y así se veían los momentos, como por un calidoscopio. Simetría, tonalidades,

geometrismo brillante; figuras en distintos acoples, tensionadas o dispersas. La joya hecha múltiples fragmentos, a veces completa, a veces jerárquicamente desarmada, articulándose, contenida. La joya la suelta la perla en movimientos, en matices, en diversas poses. Todas amadas, todas cálidas, todas tejidas: armando el collar”. (61)

Con su escritura, Paula lleva a cabo una subversión al orden patriarcal a través de una descolonización subjetiva que incluye al lenguaje, la ciudad, la casa y el cuerpo. En *La perla suelta*, como en los poemas en prosa que he analizado antes, “el sujeto ya no se contenta con la acomodación y está mucho más allá de la economía libidinal de la compensación, desea activamente procesos de metamorfosis del yo, de la sociedad y de sus formas de representación cultural”. (Braidotti, 2005: 98)

Bibliografía

Bellesi, Diana 2011 *Tener lo que se tiene: poesía reunida* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora).

Braidotti, Rosi 2005 *Metamorfosis: hacia una teoría materialista del devenir* (Madrid: Akal ediciones).

Cesar, Ana Cristina 2006 *Album de retazos: antología crítica bilingüe* (Buenos Aires: Ediciones Corregidor).

Cixous, Hélène 1995 “La joven nacida” en *La risa de la medusa* (Puerto Rico: Anthropos).

Deleuze, Gilles 1971-1979 *Sobre El Antiedipo y Mil Mesetas*. (Cours de Vincennes. Disponible en: <http://www.webdeleuze.com/php/sommaire.html>).

Di Giorgio, Marosa 2000 *Los papeles salvajes II* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora)

Genovese, Alicia 2012 *Leer poesía: lo leve, lo grave, lo opaco* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica).

Ilabaca, Paula 2009 *La perla suelta* (Santiago de Chile: Cuarto propio).

Irigaray, Luce 1978 *Speculum: espéculo de la otra mujer* (Madrid : Editorial Saltés).