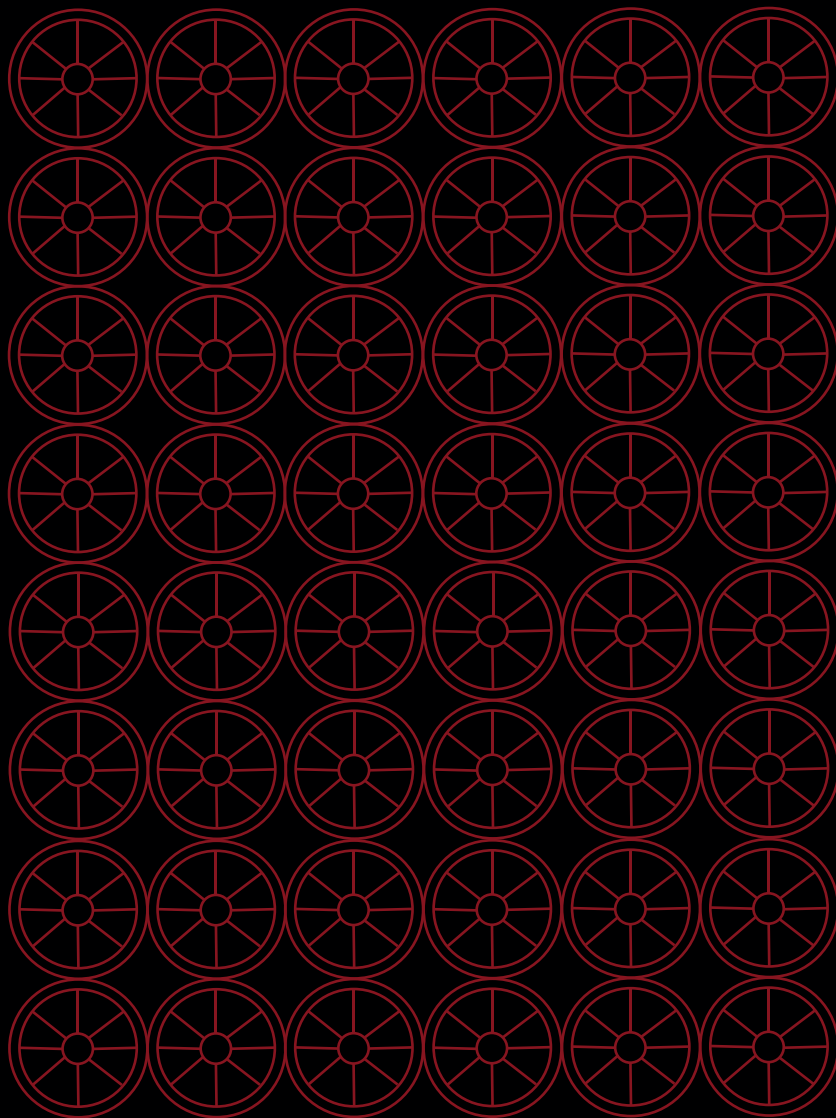




Cincinnati Romance Review

Special Issue

**Women Poets
from Latin America and Spain**



Issue 57
Spring 2025

Table of Contents

Articles

<i>La interrupción autobiográfica en Júbilos. Poemas de niños, rosas, animales, máquinas y vientos</i> de Carmen Conde	
Isabel Gómez Sobrino	1
Lo cotidiano en la poesía de madurez de Gioconda Belli	
Ivelisse Urbán	31
“Si tanto puede prometer mi pluma.” María de Estrada y los toros de México	
Mariana C. Zinni	55
El paisaje modernista: las fronteras de otros mundos en la obra de Delmira Agustini	
Veronika Bílková	87
Estéticas descoloniales: La filosofía Muntú y la santería como herramientas de resistencia y reconfiguración del género en la literatura afrocaribeña y afrolatina	
Alexa Melissa Hurtado Montaña	113
Lecturas y afectos de Francisca Aguirre: análisis de sus citas y dedicatorias	
Elia Saneleuterio	143
Tres poetas, tres siglos y tres casos de representación de la identidad cultural en la poesía femenina cubana	
Paulina Marlen Casañas Oliva y Jesús A. Meza-Morales	173
Alejandra Pizarnik Read Against the Concretistas. Silence, Iconotextuality, and Negative Metapoetics	
Josué Brocca	197

Reviews

Sophie Esch (Ed.) <i>Central American Literatures as World Literature</i>	
Nicasio Urbina	227
González-Allende, Iker (Ed.). <i>Masculinidades gays y maricas en la cultura española contemporánea</i>	
Juan A. Godoy-Peñas	231

La interrupción autobiográfica en *Júbilos. Poemas de niños, rosas, animales, máquinas y vientos* de Carmen Conde

Isabel Gómez Sobrino

East Tennessee State University

Resumen

En este artículo se analizan los poemas en prosa de *Júbilos. Poemas de niños, rosas, animales, máquinas y vientos* (1934) de Carmen Conde como transgresores del género autobiográfico lineal y cronológico bajo el concepto de *interrupción autobiográfica* (Gilmore). Los poemas presentan un desdoblamiento del yo, la articulación del cuerpo (Cixous), la transgresión del género autobiográfico y el recurso de la poesía en prosa (Cixous, Hetherington y Atherton) como resultado de la indagación de la autora en su identidad y en su sujeto poético.

Palabras clave

Interrupción autobiográfica; Carmen Conde; fragmentación/
desdoblamiento del yo; transgresión genérica; sujeto poético

A todos los bellos recuerdos has cantado tú en libros tuyos.¹

(*Empezando la vida...* Conde 60)

El libro de poemas *Júbilos. Poemas de niños, rosas, animales, máquinas y vientos* de Carmen Conde vio la luz en 1934. Muchos de los poemas de

¹ La cita con la que se abre el artículo sirve de afirmación acerca de la presencia de los recuerdos en los libros de Carmen Conde. Estas palabras aparecen en el prólogo de *Empezando la vida. Memorias de una infancia en Marruecos*. La cita continúa afirmando que esta presencia está sobre todo en *Júbilos* y en *Empezando la vida*. (60)

este libro tienen referencias autobiográficas que se pueden contrastar con sus memorias *Empezando la vida. Memorias de una infancia en Marruecos (1914-1920)* publicadas unos años más tarde en 1955. *Júbilos* sigue el estilo que venía cultivando Carmen Conde desde sus comienzos en el mundo de la creación literaria. Se trata de un estilo prosaico y dialógico. Dividido en diferentes apartados, niños, rosas, animales, máquinas y vientos, Carmen Conde hace florecer su Yo a la vez que crea un canto a la infancia.

En este ensayo se va a explorar el aspecto autobiográfico en *Júbilos* desde la utilización de la poesía en prosa como medio de representación autobiográfica en los poemas vista como una *interrupción* (Gilmore) a manera de resistencia (42) cuya función le permite articular a la autora su sujeto femenino puesto que “interruption is a discursive effect of gender politics and self-representation and evidences the possibilities of and limitations on women’s self-representation.” (49) La interrupción autobiográfica se puede presentar de diferentes maneras permitiéndole a la mujer escritora su autorrepresentación en el texto desde la forma hasta el contenido: “A broader view of what constitutes textual self-representation may allow us to see how genres other than autobiography are already ruptured by autobiographics. How, then, does such rupture work? Internally, it erodes the illusion of textual coherence, not just thematic or even formal coherence, for coherence of ‘subjectivity,’ on one hand, and, on the other, the cultural production of ‘writing’ through the silencing of women. Externally, rupture works against hegemonic discourses of identity, whether they are psychological or political.” (49) Por su parte, Carmen Conde muestra un *yo en proceso* en los poemas (Schenck) y, a su vez, se lleva a cabo una representación y afirmación de su identidad haciéndose presente en el texto (Schenck, Cixous).² Carmen

² El artículo “Una habitación propia...” de Isabel Gómez Sobrino, hace referencia a la representación de Carmen Conde y Ernestina de Champourcin en su

Conde no sigue los patrones tradicionales de la autobiografía lo que supone una apertura del género autobiográfico desde la visión propuesta por Lejeune (Ann K. Hoff 4)³ y recurre a la poesía en prosa, lo que le presta la oportunidad de escribir lo autobiográfico de una manera no lineal sino fragmentaria sin sacrificar la expresión lírica (Hetherington y Atherton 10-11). De la misma manera, al inscribirse a sí misma en sus poemas responde a la llamada de Hélène Cixous a escribirse en su obra (61) tal y como argumenta Raquel Fernández Menéndez en la poesía de posguerra de Carmen Conde donde utiliza el jardín, la flor y el cuerpo para autorrepresentarse en su poesía.⁴ En resumen, en este ensayo se

correspondencia epistolar y cómo trasciende a los poemas que están escribiendo en esos momentos de manera que las cartas sirven como un taller de escritura donde ambas poetisas encuentran su lugar para crearse como poetisas, ejercer su vocación poética y conseguir así su autenticidad poética. (136-37)

³ Ann K. Hoff afirma que “A closer look at the poems of H.D., Gertrude Stein, Edna St. Vincent Millay, and Elizabeth Bishop reveals that scholars have thus far misunderstood or underestimated their most innovative autobiographies. One of the reasons their poems still await readings as autobiographies is that early definitions of the genre disqualified the lyric, asserting that acts of literary recollections predominantly take narrative form.” (1) Más adelante en la introducción a su tesis, Hoff resume las razones, siguiendo la teoría de Lejeune, por las que la poesía no ha sido tradicionalmente un género dado a la autobiografía: “The formal impediments to understanding poetry as autobiography are three-fold. First, poetry confounds Lejeune’s vision of autobiography because it does not depend on a narrative progression. Poems can be circuitous, or hover in a single moment indefinitely. Second, lyric poetry has an established history of using a universalized and thereby fictionalized first-person voice, which makes it difficult to verify the confluence of author and speaker, or the ‘autobiographical pact.’ Finally, poetry’s propensity to choose beauty of language over accuracy of fact makes it tempting to dismiss self-representations in verse as universalisms or generalities. Many suggest that these factors make it too difficult to consider poems through autobiography theory.” (3)

⁴ Raquel Fernández Menéndez en su artículo “*Hortus conclusus*. Tradición y reescritura en la poesía de posguerra de Carmen Conde” recurre a la teoría de Hélène Cixous para justificar que la mujer ha sido excluida tradicionalmente de la literatura y de la cultura (240) así como se exploran los distintos recursos a los que la poeta

demuestra la presencia autobiográfica en *Júbilos* de Carmen Conde como una interrupción y transgresión del género autobiográfico para así ejercer su yo que se representa fragmentado a lo largo de los poemas en prosa. A la hora de establecer la presencia autobiográfica de Carmen Conde en los poemas de *Júbilos*, nos vamos a centrar en leer los poemas cuya presencia autobiográfica informa sobre la fragmentación de su yo y el desarrollo de su identidad sin esperar que la poesía cumpla las mismas expectativas autobiográficas que la narrativa.⁵

Jo Gill y Melanie Waters argumentan que “we might think — and here current theories of life writing (particular in its gendered, racial and ethnic diversity) are particularly relevant to poetry — about how the ‘I’ is constituted, what it stands in for, and how it is placed historically, politically and culturally.” (4) Carmen Conde escribe una poesía en *Júbilos* donde se observa un desdoblamiento y fragmentación del yo que responde a un afán de búsqueda de identidad a lo largo de la creación poética.

Dominique Combe discute la dinámica que se establece en el sujeto lírico entre lo autobiográfico y la ficcionalidad explicando las etapas en las que la crítica ha ido evolucionando para entender el

de Cartagena acude para su autorrepresentación en el texto, desde la utilización del espacio como el jardín hasta la exploración del cuerpo: “El sujeto femenino se apropia de un espacio, el jardín, que previamente lo limitaba a la inmovilidad y al silencio, y lo transforma en recinto para la seguridad, el conocimiento y el placer.” (257) Finalmente, Fernández Menéndez argumenta que “el jardín y la flor permiten que, frente al temor al cuerpo, dominante en los discursos oficiales en los años en los que se componen y publican estos textos la poeta hable a través de sus distintos sentidos (tacto, oído, olfato).” (257).

⁵ Lejeune define la autobiografía con la siguiente afirmación: “Retrospective prose narrative written by a real person concerning his own existence, where the focus is his individual life, in particular the story of his personality.” (4) Sigue desarrollando la teoría de la autobiografía detallando características más específicas que harán de un texto una autobiografía, esto es, un estilo narrado sobre la vida de un autor que se identifique con el narrador con una mirada en el pasado. (4)

proceso que forma el sujeto lírico llegando a la conclusión de que “el yo, en poesía como en cualquier texto literario, no es ni verdadero ni falso en la representación del poeta.” (143) En los poemas analizados se ha observado una fuerte presencia del yo presentando un baile entre una persona poética ficticia y no autobiográfica y una fragmentación del yo subjetivo que *interrumpe* en el texto como producto del significado que cobra la escritura en Conde como poeta y como mujer confirmando la teoría anterior. Combe plantea cuestiones de subjetivismo en poesía así como aspectos autobiográficos que pueden aparecer en los poemas, pero la conclusión básica es que el sujeto lírico se encuentra entre “la ficción y la verdad”: “Más que inscribir las obras en categorías genéricas “fijistas” como autobiografía y ficción y oponer *sub specie aeternitatis* un yo lírico a un yo ficcional o autobiográfico, sin duda sería recomendable abordar el problema desde un punto de vista dinámico, como un proceso, una transformación o, mejor aún, un juego. Así, el sujeto lírico aparecería como un sujeto autobiográfico ficcionalizado o al menos en vías de ficcionalización y, recíprocamente, un sujeto ficticio se reinscribe en la realidad empírica, según un movimiento pendular que da cuenta de una ambivalencia que desafía toda definición crítica, hasta la aporía.” (145)

Sin embargo, a pesar del baile que se produce entre la ficcionalidad y la verdad en el sujeto lírico, Gilmore en su libro *Autobiographics* argumenta que la interrupción autobiográfica se plasma en las formas discursivas que han buscado las mujeres a la hora de articular su identidad además de compartir una serie de características en común y que se observan en *Júbilos*: “an emphasis on writing itself as constitutive of autobiographical identity, discursive contradictions in the representation of identity (rather than unity), the name as a potential site of experimentation rather than contractual sign of identity, and the effects of the gendered connection of word and body” (42). La presencia autobiográfica interrumpe a través de eventos importantes en la vida de la escritora estableciendo una dinámica

con la ficcionalidad del sujeto lírico que se plasma en la utilización de distintos pronombres personales y nombres propios, así como la representación de su cuerpo en los poemas.

A su vez, Gilmore explica que la búsqueda de identidad en el texto se presenta como una interrupción entre el género discursivo y su condición de mujer: “I want to demonstrate here now how to read for a text’s autobiographics, that is, how to discern in the discourses of truth and identity those textual places where women’s self-representation interrupts (or is interrupted by) the regulatory laws of gender and genre.” (44-45) De esta manera, Carmen Conde lleva a cabo esta búsqueda, no sólo a través de su presencia en el texto, sino también gracias a la poesía en prosa que le permite un acercamiento al carácter más narrativo del género autobiográfico tradicional (Lejeune) pero de una manera transgresora al no seguir los patrones genéricos de la autobiografía a lo largo de todo su libro.⁶

El yo fragmentado en *Júbilos*

El primer paso que señala Gilmore a la hora de establecer un texto dentro de su concepto de *autobiographics* es la articulación de una identidad autobiográfica (42), es decir, la presencia de un *Yo* que implique una autorrepresentación más allá de caer en la práctica de asumir que el sujeto lírico es autobiográfico de manera automática (Combe 145). El segundo paso descrito por Gilmore, esto es, la presencia de contradicciones discursivas (42) se manifiestan mediante la experimentación del nombre propio así como la articulación de diferentes sujetos personales que se refieren a ella misma a la vez que el libro se presenta escrito en prosa poética, práctica que irá elaborando de manera más profunda

⁶ Leer nota 5.

a lo largo de su carrera convirtiéndose en el tipo de expresión más usada en su poesía hasta 1941.⁷ En palabras de Gilmore: “The *I*, then, does not disappear into an identity-less textual universe. Rather, the autobiographicality of the *I* in a variety of discourses is emphasized as a point of resistance in self-representation.” (42) De esta manera aparece un juego a la hora de articular el yo en los poemas más autobiográficos, puesto que “name [is presented] as a potential site of experimentation rather than contractual sign of identity” (42). La vacilación que se crea en torno a la autorrepresentación establece una dinámica entre el nombre propio de Carmen, refiriéndose a ella misma como *la niña*, *ella* o incluso *Ana María* que contribuyen a la creación del yo a través de la expresión poética. James Olney afirma que “In the act of remembering the past in the present, the autobiographer imagines into existence another person, another world, and surely it is *not* the same, in any real sense, as that past world that does not, under any circumstances, nor however much we may wish it, now exist” (241). Los recuerdos de la infancia, a los que se acerca desde el presente, hacen que la poeta se vea distanciada de algunos de sus recuerdos utilizando diferentes formas de referirse al mismo sujeto. Esto se debe a que, en palabras de Olney:

Memories and present reality bear a continuing, reciprocal relationship, influencing and determining one another ceaselessly: memories are shaped by the present moment and by the specific

⁷ La edición de las obras completas de Carmen Conde llevada a cabo por Emilio Miró hace una separación entre *Poemas en prosa* y *Poesía*. En los *Poemas en prosa* se incluyen los libros escritos en su primera época: “En los años treinta y comienzos de los cuarenta Carmen Conde escribe sobre todo libros de poemas en prosa, y la mayoría permanecerán inéditos durante años [...] En todos ellos se iba fraguando el mundo poético de su autora, se acentuaba su yo lírico, afloraban e iniciaba su desarrollo los que llegarían a ser los temas centrales, recurrentes, obsesivos, de ese universo lírico.” (12)

psychic impress of the remembering individual, just as the present moment is shaped by memories. The “now” of consciousness is as it is because of the interrelationship between events (or history) and memories of events (or reaching back in present consciousness to earlier formative experiences). (244)

La propia Carmen Conde reconoce que al recapitular sus recuerdos le es difícil distinguir entre realidad e imaginación cuando se refiere a los recuerdos de su edad temprana: “era una edad tan poblada de imaginaciones, que no lograba distinguirlas de la realidad” (*Empezando la vida*, Conde, 114).⁸

El recuerdo del yo

La presentación del elemento autobiográfico a lo largo de los poemas de *Júbilos* comienza desde su infancia. Esto se sabe puesto que se ha contrastado la información con sus memorias *Empezando la vida* y la biografía de José Luis Ferris sobre la autora: *Carmen Conde. Vida, pasión y verso de una escritora olvidada*. Así sabemos que Carmen Conde, debido a problemas por la empresa familiar, tuvo que abandonar Cartagena con sus padres para ir a Melilla. Estos acontecimientos autobiográficos

⁸ A este respecto José Luis Ferris hace una reflexión acerca de la imaginación de Carmen Conde de niña que da como resultado su actividad creativa: “Ella misma reconoce que todos esos recuerdos le fueron viniendo con cierta mezcla de realidad y de fábula, de experiencia y de imaginación [...] Y en ese mundo de relativa opulencia en el que era fácil presumir de bienes materiales, de infinitas atenciones por su condición de hija única y de toda una mitología de personajes y animales colocados en la órbita de su imaginación, Carmela fue edificando su paraíso infantil, afinando su curiosidad y alimentando esa gran capacidad de fantasía que, al correr de unos años, sería el germen de sus primeros escritos literarios”. (39)

aparecen representados en los poemas de *Júbilos* pertenecientes al apartado «Niños». La voz poética va apareciendo de una manera muy tímida a lo largo de los versos que se presentan aquí. Vemos su obsesión por los nombres (Ferris 45) en el poema «Lucía Jiménez»:

De mis labios van recogiendo los tuyos las palabras diáfanos
del idioma: río, palmera, colina, rosa, madrugada, atardecido...

¿Qué ves cuando todo lo reúnes? Porque si yo digo río y
madrugada, es para que tú sueñes con la claridad más sonora. Tú
recogida en tu silencio, bebes mi voz.

¡Mi voz llega de muy lejos! La he arrancado de este paisaje: río,
colina, verde, amanecer. (Conde, 113 mi énfasis)

Observamos cómo la voz poética adquiere conciencia de sí misma en la escritura y en la vuelta al pasado de la infancia, a su encuentro personal con las primeras palabras que recuerda y su significado. Es en este proceso de hacer memoria en el que Carmen Conde empieza a articular su voz. José Luis Ferris recoge esta obsesión por la palabra que perseguía a Carmen Conde desde los cuatro años:

Mucho antes de aprender a leer, de conocer el alfabeto, Carmen sentía una enorme preocupación por los *nombres*. Era más que curiosidad, porque el asombro que provocaba en ella el mero hecho de nombrar un objeto generaba en su cabeza multitud de preguntas: ¿quién se encarga de elegir el nombre de las cosas?; ¿por qué llamarlas así y no de otra manera?, ¿de qué lugar vienen los nombres?... (45)⁹

⁹ José Luis Ferris hace referencia al libro de memorias que escribió Carmen Conde en 1986, *Por el camino, viendo sus orillas* donde ella misma hace esta reflexión en una entrevista (45).

Algunos poemas de esta primera sección se refieren a eventos muy significativos en la vida de Carmen Conde. El poema «El viaje del padre» describe el evento real de la marcha de su padre dada la situación económica de la familia. Carmen Conde se refiere a sí misma en tercera persona, *la niña*:

La noche en el puerto disponía de claridad de amanecer. El costado del barco en que se iría el padre chocaba solemnemente contra el muelle.

Deseaba la niña que subiera su padre al barco y que éste arrancara... ¡Era tan nueva la emoción!

Empezó el padre a despedirse de todos, con roncros temblores en la voz mojada de llanto. [. . .]

¡Cuántos meses dolió la niña, enferma de despedida!

Se quedaba fija sobre un punto, visible sólo para sus ojos.

—¡Mamá—imploraba su voz—; veo el barco, mamá! (Conde 114 mi énfasis)

Mientras que en *Júbilos* le dedica un poema a esta experiencia traumática en su vida estableciéndose un distanciamiento emocional con el uso de ‘la niña’, en el libro de las memorias *Empezando la vida* que escribe desde una edad más madura, le dedica una sección más amplia donde explica con detalle la partida de su padre:

—Ventura, ¿ha llegado el barco? — preguntó mi madre.

—Mañana noche saldrá — suspiró mi padre.

Yo estaba entre ellos sin comprender nada. Sabía que mi madre y yo teníamos que irnos a vivir a casa de un hermano de ella cuando “saliera el barco”; esto es, cuando se marchara mi padre a Barcelona. Era en 1913. (Conde 63)

Más adelante en sus memorias, cuando se da cuenta de las repercusiones de la marcha de su padre, continúa:

Empezaron los días penosos. Yo almorzaba en casa de un hermano de mi padre que hasta entonces había vivido con su familia de la ayuda de éste. ¡Y qué poca ternura tenían conmigo los que de protegidos se investían de protectores! Poco a poco adelgazaba yo, me daban fiebreclillas... Por la noche, cuando en la mesa del hermano de mi madre se servía la cena, yo me echaba a llorar: “¡Veo el barco, mamá!”, y no comía.

El barco donde se fue mi padre era mi obsesión; lo soñaba, lo veía despierta; oía sus cadenas, sus pitadas de marcha... Tan pequeña era mi capacidad de olvido que la fiebre aumentaba la memoria.

—¡El barco, mamá; el barco!

—Ya nos iremos en otro, hija mía. (63-64)

Los recuerdos de sus amigos, de las personas que vivían cerca de ella, los paisajes que inundaban su imaginación son fruto de sus poemas en el epígrafe “Rosas” donde se vislumbra el impacto de la muerte en “La rosa y el niño muerto”. En este poema se muestra el contraste entre la vida y la muerte, así como la constante poética de lo efímero de la vida representada por la rosa y su corta vida. El poema “Invasión” comienza este tema además de presentar una gran afirmación del Yo:

La puerta se ha estremecido porque un enorme, rosa, blanco y rojo corazón exhalaba su aliento de palpitaciones. Yo, en diáfana vestidura de primavera reciente, he abierto mis brazos para que en ellos se volcara la invasión.

¡Son rosas!, ha corrido mi voz por toda la casa. (127)

El ciclo de este apartado se cierra con los versos dedicados al niño muerto: “Vino un silencio mecido. Allí no llegaría nunca el sol. Entonces

habló la rosa, con voz aprendida de lejanos ruiseñores: —Cuando me seque, ¿querrás tenerme entre las manos? ¡Soy tan dichosa contigo!” (129)

En el apartado de “Animales”, observamos cómo se repiten algunos de los recuerdos que nos cuenta la poeta en *Empezando la vida*.¹⁰

En el poema “Golondrina”, la voz poética describe a la niña Carmen en 3ª persona: “La niña se llamaba Carmen; y la jaca, *Golondrina*. La niña tenía seis años y era rubia, con los ojos negros, alegre y traviesa, inquieta cual el viento.” (130) Al final del poema descubrimos que también tienen que vender a este animal que tanto amaba ella. La utilización de “la niña” para referirse a sí misma confirma el argumento de Olney a la hora de demostrar que el “ahora” informa el pasado y presenta un espacio temporal que hace que la autora haya establecido una distancia emocional con el pasado y le permite un diálogo implícito con lo ficcional que forma parte tanto del sujeto lírico como de los recuerdos (Combe 145).

De manera bastante similar, en el poema “Sultana”, Carmen Conde crea su propio alter ego, Ana María, para contarnos la historia de su perrita que consiguieron en Melilla y que acompañó a Carmen Conde durante un tiempo hasta que “se la devolvieron a doña Pepita, el ama de *Chispa*, para castigar las travesuras de la niña” (Conde 131).

Hasta aquí, los recuerdos de la infancia nos van dando información autobiográfica de la poeta acerca de la situación económica familiar, las relaciones personales entre sus padres y Carmen Conde y los amigos de la poeta a la vez que se presenta un distanciamiento entre la primera persona y la tercera persona “niña” o su alter ego.

Las diferentes maneras que tiene la poeta de referirse a sí misma a lo largo de los poemas de *Júbilos*, responde, por tanto, a la distancia temporal en la memoria que se produce de forma natural y algunos

¹⁰ Este apartado requeriría un análisis más exhaustivo, pero por razones de espacio, me ceñiré a lo referente a la interrupción autobiográfica.

hechos le pueden parecer extraños a ella misma, produciéndose la fragmentación del yo. Esta vacilación que se presenta entre la niña y el yo establece la experimentación en la identidad argumentada por Gilmore (42) y la conciencia de la poeta al verse *en proceso* y al sentir un distanciamiento y una dificultad a la hora de establecer su identidad en momentos de su pasado (Schenck 287).

El cuerpo y lo autobiográfico

Transgresión y escritura son dos conceptos que surgen del estudio de Hélène Cixous “La risa de la Medusa” puesto que se insta a la mujer a escribirse a través de su cuerpo surgiendo una inevitable transgresión que resulta en la forma que adquiere la escritura o en el género utilizado. La interrupción autobiográfica en *Júbilos* responde a la afirmación de Cixous “un texto femenino no puede ser más que subversivo” (61).

Cuando Cixous llama a la mujer a escribirse en el texto, lo hace haciendo hincapié en su cuerpo: “al escribirse, la Mujer regresará a ese cuerpo que, como mínimo, le confiscaron; ese cuerpo que convirtieron en el inquietante extraño del lugar, el enfermo o el muerto, y que, con tanta frecuencia, es el mal amigo, causa y lugar de las inhibiciones. Censurar el cuerpo es censurar, de paso, el aliento, la palabra.” (61) Carmen Conde tiene una necesidad de volver al cuerpo de la niña para encontrarse con la escritura como uno de los pasos que menciona Gilmore en *Autobiographics* en el proceso de la interrupción autobiográfica, esto es, “the effects of the gendered connection of word and body.” (42) Para Gilmore, el cuerpo expresa una comunión con el interior de la escritora: “I seek the body in the world it has made to appear natural, a world in which skin, genitals, and physiognomy, the surfaces of the body, are seen as a manifestation of an inner truth flowing in the blood, a world in which assumptions may be projected onto the body’s exterior and then read as proof of an interior truth.”

(132) Carmen Conde explora el cuerpo de la mujer, no solo el suyo, en poemas dedicados a las niñas con las que pasó parte de su infancia en Melilla siempre haciendo referencia a la función de su cuerpo en su trabajo como poeta. De esta manera, el poema «Emilia Rubí Montoya» es una expresión del significado de su amistad en el recuerdo corporal de esta niña y su separación de ella, así como la presencia de la poesía en la pregunta final. El poema empieza así:

No comprendo por qué, al recordarte, te veo como nunca te vi en la realidad, Emilia Rubí Montoya, y sí como dice un verso de Juan Ramón, leído cuando ya no estabas a mi lado: “Cada pie en una orilla, parando la corriente con tus manos...” ¿Lees tú versos?; ¿alcanzarán estos poemas tus manos, retalladas acaso en manitas de niños tuyos? (124)

Aquí nos deja ver cómo la separación ha hecho que ya no sepa nada de ella, como suele suceder con las amistades de la infancia, pero en este poema Carmen Conde nos deja el recuerdo mezclado con su autorrepresentación como poeta. Del recuerdo de Emilia Rubí Montoya pasa a definirse como poeta proyectando en el cuerpo de Emilia Rubí Montoya la maternidad “en manitas de niños tuyos” (124). Llama la atención la importancia de las manos como la parte del cuerpo que representa la agencia, lo que podemos asir con ellas. De estar “parando la corriente con tus manos” a “¿alcanzarán estos poemas tus manos,[...]?” (124) hay un salto en las expectativas de las mujeres representadas en el poema, cuyo fin más esperado será el de ser madre.

En el poema “Pies desnudos” Carmen Conde explora la libertad que desarrollará de una manera más detallada en el apartado “Vientos”. Así, podemos leer versos como estos:

¡No sabía yo andar descalza!

Freja iba descalza por su casa, y el tierno ruido de sus pisadas me invitaba a odiar el civilizado zapato.

La primera vez que adquirí la seguridad de la tierra, directamente bajo mi carne, fue en una siesta recargada de humo oloroso, de azúcar, de bailes encerrados en un círculo reducido.

Corrí tanto por los pasillos frescos que se me resquebrajó la piel de mis pies inhábiles. Freja se reía de mi dolor... (115)

Esta ansiada libertad que proyecta desde el momento de recolección de este recuerdo, le hace establecer su primer momento de “seguridad de la tierra” y “odiar el civilizado zapato”. Es consciente de que debe liberar su cuerpo para liberarse a sí misma. El poema permite forjar ambas acciones en una.

No es extraño que, en este momento de su vida, cuando Carmen Conde está descubriéndose, encuentre lugares donde quiera estar sola. En el poema «El cementerio marino», se pregunta “¿Por qué misterioso designio he soportado en mi infancia la proximidad del cementerio? [...] Me perdía de los míos; eran entonces, mis éxtasis solitarios. Un anhelo de evadirme, de misteriosas y nunca descifradas cosas, me atosigaba” (117). De esta manera empieza a encontrar su luz propia: “Por eso frente al mar, a la sombra inmóvil de los callados, abrí mi corazón a la luz en que hoy veo.” (117)¹¹

Del impacto que las niñas Freja y Javiva tuvieron en Carmen Conde durante su estancia en Melilla dejan constancia los poemas dedicados a ellas en *Júbilos* bajo el epígrafe «Niñas moras». Son varios los poemas que les dedica. De Freja le llama la atención el aroma que desprendía a yerbabuena, sus dientes, sus pies desnudos. De Javiva reflexiona en la

¹¹ Con respecto al tema de la soledad, se debe hacer referencia a la correspondencia epistolar entre Ernestina de Champourcin y Carmen Conde recogida por Rosa Fernández Urtasun, donde se establece la presencia de la soledad desde dos puntos diferentes. En primer lugar, como consecuencia del rechazo que siente por parte de la sociedad al querer ser poeta. En segundo lugar, como el sendero que le llevará a su autenticidad poética. (*Epistolario* 437, 451-52)

diferencia entre su amiga y ella misma representada por las manos de ambas, así como expresa su preocupación sobre el papel de la mujer estableciendo un contraste entre “futura esclava del amor obligado” y “manos claras, libres, de gesto seguro y amplio” (Conde 116). Esta diferencia entre el futuro de ambas aparece representada en el poema a través del cuerpo de las tres niñas, el color de su piel y lo que esto significa en cuanto al papel que tendrán que cumplir en un futuro no tan lejano. En estos poemas Conde nos muestra de nuevo una reflexión madura desde su presente hacia la angustia provocada por la falta de libertad de sus amigas en un futuro, quizá en el presente desde el que escribe los poemas:

La morita era fina cual el agua rizada del viento. Corría yo junto a ella encantada de oír la greguería de sus collares de oro, de sus sertas de monedas, de sus ajorcas talladas. En un hoyo de arena hirviente, mis manos y las de Javiva unieron los destinos del mundo: manos pintadas, tatuadas, de futura esclava del amor obligado; manos claras, libres, de gesto seguro y amplio. (116)

Carmen Conde representa sus manos claras, libres y seguras frente a las de sus amigas que reflejan una sociedad que las mantendrá atadas a un casi cierto “amor obligado.”

El hincapié que pone Conde en autorrepresentarse y crearse libre y envuelta en su imaginación desde niña permite que leamos estos poemas con una intención personal por parte de la poeta de establecer una línea clara donde explique la importancia del desarrollo de su yo en la poesía que escribe en este momento. De la misma manera aparece el cuerpo de Conde “casi rubia, con la frente ancha y recta, los ojos y los labios infatigables de imágenes y de palabras” (125) que representan la ligazón que la poeta establece entre su cuerpo y su trabajo con las palabras, su identificación con ellas ya viendo que a través de ellas podía expresarse y sentirse diferente. En el poema dedicado a Miss

Mini, nos cuenta su relación con la literatura, sus impresiones de *El Quijote* y de la poesía romántica. Pero llama la atención el final donde se describe a sí misma de pequeña:

Entre todas sus discípulas, ¿hallaría mi recuerdo? Yo era casi rubia, con la frente ancha y recta, los ojos y los labios infatigables de imágenes y de palabras, impulsiva, vehemente, inestable... La más inquieta, la más rebelde.

Pero ella, miss Mini, con su deliciosa cortesía inglesa, me invitaba a desayunar los domingos, a pasear, y me dejaba que la viera pintar cuando todas las niñas buenas se iban a sus casas... (125)

En estos versos se observa la intuición poética que Carmen Conde tenía desde niña cuando confiesa que tenía “los ojos y los labios infatigables de imágenes y de palabras” (125). De nuevo, sus recuerdos conectan con la idea de su relación con la poesía desde muy pronto y con una cierta rebeldía siendo consciente de que no es como las demás niñas respondiendo a la incitación de Cixous a autorrepresentarse en el texto. (61) Se establece, en definitiva, una relación entre su cuerpo y la función de la poesía desde niña entendiéndose ya cercana al mundo de la imaginación que ocupará su vida de adulta. Su cuerpo representa el concepto interior que tiene de sí misma (Gilmore 132) y su actitud frente a la poesía se refleja en su cuerpo a través de su frente y sus labios que ya producen, en su infancia, imágenes y palabras (Conde 125).

En el apartado *Máquinas* aparece una técnica muy interesante en la que Carmen Conde se representa desde una máquina de escribir. Se muestra el trabajo repetitivo y mundano que tenía en su juventud con vistas al mar: “La máquina de escribir está cansada. Desde las nueve de la mañana hasta las cinco y media de la tarde escribe que te escribe... Claro que ella sola, por su gusto e impulso, no es. Obedece a unos dedos suaves, febriles, de mujer.” (135) De nuevo aparece representado su cuerpo a través de los dedos, dejando claro que son de mujer.

Este poema representa la importancia para Conde de escribirse y de saberse poeta. Las máquinas de escribir tienen una conversación acerca de su trabajo y de las personas que escriben en ellas. Se presentan varios temas. Por un lado, que la mujer encuentra en estos momentos de trabajo inspiración poética y que quiere dejar constancia de esto, no quiere perderlo puesto que pasa muchas horas en su oficina. Por otro lado, la máquina nos recuerda que “eres la única que trabaja con una mujer” (134). Y, finalmente, su autorrepresentación como poeta aparece a lo largo de todo el poema cuando declara “Yo sé que ella escribe cosas lindísimas que no son de la oficina”; o más adelante “Una mañana que tú estabas rota, estúpida quejosa, ella vino a escribir una carta conmigo; luego escribió también ocho renglones que llevaban palabras muy bonitas que yo nunca había escrito.” (134)

También nos deja constancia de su relación epistolar con otras mujeres cuando la máquina declara: “El otro día se lo escribió a una amiga sobre mi rodillo. Le dijo: ‘Yo, como tú sabes hago versos, y quiero publicar un libro muy pronto...’” (134) De nuevo, el afán de dejarse ver como poeta, que roza casi el autoconvencimiento, muestra la necesidad de escribirse como tal en sus versos sobre todo en sus comienzos. Sobre esta necesidad de una comunidad de escritura entre las mujeres durante este momento escribe Pilar Nieva de la Paz en su estudio sobre la voz autobiográfica en las escritoras del 27 donde argumenta que las relaciones de amistad entre ellas fueron necesarias para el desarrollo profesional de las mismas (22) así como la oposición que muchas recibieron de sus familias a la hora de dedicarse a la actividad poética (25).¹²

La última parte de este poema parece significativa en cuanto a que se refiere a los comienzos de su tarea poética. A pesar de tener un

¹² Ver artículos “Amistad” de Urtasun y “La correspondencia epistolar” de Gómez Sobrino para más información acerca de este tema.

trabajo alienante, ella encuentra, en los descansos, un lugar de relativa soledad y silencio para escribir:

Todo quedó en silencio hasta el día siguiente.

El mar llenó otra vez los cristales de las ventanas; barcos inmensos llegaron y se fueron, pausadamente. Cuando sonaban las nueve de la mañana, entró *ella* en la oficina. Era una muchacha de mediana estatura, cabellos claros y ondulados, ojos oscuros y sonámbulos. Acarició el teclado antes de empezar su tarea.

—¡Qué limpias sois y qué brillantes, queridas letras! —dijo con voz dulce.

La máquina, humedecidos los ojos por el remordimiento, corrió mejor que nunca, deseando satisfacer a su compañera de trabajo.

Y lo primero que escribió fue:

Dear Sir.

Y lo último (hacia las cinco y cuarto de la tarde, bajo la luz indefinible del crepúsculo cerca del mar):

“... Porque en esos barcos que desde aquí veo irse se me huye el alma todas las tardes.” (135)

Carmen Conde se representa físicamente como adulta “de mediana estatura, cabellos claros y ondulados, ojos oscuros y sonámbulos” (135) de nuevo para dejar constancia de la unión entre su cuerpo y la escritura.

La imprevisibilidad del viento: adentrándose en la identidad

Otra característica importante que menciona Gilmore a la hora de establecer el *Yo* es la necesidad de “an emphasis on writing itself as constitutive of autobiographical identity.” (42) Dentro de la línea del desarrollo de su *yo* en la poesía, hay que destacar el apartado “Vientos”,

la última sección del libro. Aquí la interrupción autobiográfica se mezcla con el impulso que le da el viento para ser y su consciente visión de esto a lo largo de los poemas. Conde cuestiona la función del viento vacilando entre una más positiva, dadora de libertad y fuerza, frente a otra más negativa, destructora, en definitiva, imprevisible. El símbolo del viento es recurrente en la experiencia poética de Carmen Conde hasta el momento. En *Poemas a María* el viento simboliza la inspiración poética y la libertad: “El viento traía en los ojos paisajes constelados de molinos con sol, balsas desnudas con barquitos de corcho y caña. Muy adentro, una lucecilla azul, lumbre de poemas.” (102)¹³ Sin embargo, en sus memorias, hace una referencia a los elementos fundamentales que aparecen de manera intermitente en los diferentes apartados de *Júbilos*. En *Empezando la vida* descubrimos que en sus reflexiones acerca del impacto del viento o aire, recuerda que de niña ella rezaba cuando le tenía miedo:

¿Qué era aquel ruego? Un miedo espantoso a tres de los elementos fundamentales: Fuego, Aire y Agua. La Tierra no me asustaba entonces; era mi infancia tan tierna que aún era yo de la tierra para sentirla ajena; y no la temía.

¡El Fuego!... Dos incendios en mi casa y uno en la calle cercana, en un almacén de petróleo. ¡El Aire!... Ese viento copudo, bravucón, que empuja salvajemente cuanto ve a su paso; viento del desierto, arenoso

¹³ En el artículo “La correspondencia epistolar...”, Gómez Sobrino hace un estudio exhaustivo de la presencia y el significado del viento tanto en *Poemas a María* de Carmen Conde y *La voz en el viento* de Ernestina de Champourcin. En el caso de Champourcin, Gómez Sobrino afirma que “La palabra ‘viento’ representa la libertad ansiada y el instrumento que le da voz a su poesía.” (447) y en Conde: “En este poemario [*Poemas a María*] la figura de la mujer oscila entre la romántica y la enfermiza. Sin embargo, Conde incorpora el deseo de un cambio representado por la aparición de la palabra *viento* a la manera que la presenta Ernestina de Champourcin en algunos de sus poemas.” (454)

y ensordecedor. ¡El Mar!... El mar de allí, bramando día y noche en amenaza de alzarse sobre sí y saltar por las calles y casas para llevarse a sus cuevas las vidas temblorosas de los niños...

“¡Líbrame, Señor, del fuego, del viento y del mar!”

Porque el viento arrancaría los tejados y me quedaría yo en mi cama, horrorizada, cara a cara con la noche —pues ocurriría de noche todo esto—. Y si era el mar mi invasor, toda yo quedaría flotando en sus turbias aguas, copiosas de dolor y tumulto. (Conde 67-68)

En los primeros poemas de esta sección aparecen distintas visiones del viento y el significado que tiene para ella. En estos versos se presenta al viento como la fuerza que mueve, que viene del mar en “Los vientos”, el que mueve el molino en “Los molinos” o incluso el que permite que los barcos naveguen en “El viento en la barca”. En este último se establece un diálogo entre la barca y el viento. El viento explica su fuerza, en ocasiones, y la dependencia que tiene la barca para poder moverse:

¡Y yo, subiendo a los mástiles, me burlo de vuestro desencanto!
Luego, fingiendo coraje, os empujo muchas millas.

[...]

¿no te llevo adonde quieres? ¿No soy yo el que hace crujir tus lienzos con tal suavidad que parecen pájaros anidados en ellos mis caricias?

¿No rizo tu huella en el mar? ¿No lleno de plumas de nieve las crestas de las olas que se te oponen?

¡Yo soy el que te arremolina de luz! Yo, el viento ancho, bronco, tierno y apacible del mar. (137)

La poeta aparece impresionada por la fuerza del viento y así nos lo hace ver en “El viento en el molino de velas” donde el agua y el viento mantienen un diálogo:

—¡Agua! ¿Tienes frío ahí tan honda?

Me mira; va a contestarme.

Dice el agua:

—La tierra, que nunca está fría, me guarda entre sus brazos.

Pero yo quisiera ver el sol ¡Súbeme, Viento!

Este viento se convierte en el compañero de viaje del lector a lo largo de los poemas de este apartado. Pareciera que la fuerza del viento es la que nos invita a recorrer los versos de estos poemas mostrando así su imprevisibilidad; por un lado, el ímpetu necesario que impulsa a la poeta a escribir; por otro, lo destructivo del viento si no se amansa o viene con fuerza. En el poema “El viento de los cementerios” presenta la experiencia del cementerio y la función del viento a la hora de enfrentarse con la quietud de la muerte: “Otro cementerio de pueblo, en el cual corre el viento, marinero y serrano a la vez, con la sana alegría de quien posee secretos de eternidad, vi yo una tarde de mayo...” (139)

En “El viento en la escuela” observamos cómo se presenta al viento interrumpiendo lo preestablecido. Se presenta un contraste muy grande con el viento en los poemas anteriores donde simbolizaba la fuerza dadora de vida, la eternidad, mientras que en este poema se nos presenta como un intruso: “—¡Cerrad las ventanas! — ha gritado doña Isabel, la maestra —. El viento las va a destrozar.” (140) Más adelante doña Isabel vuelve a decir: “—¡Qué desesperación de viento!” (140)

El viento se presenta travieso:

Paquita estaba escribiendo en su cuaderno de redacción, cuyas hojas, al revolucionarse, han corrido la tinta, emborronando las preciosas palabras recién escritas.

Los ojos de la niña se han oscurecido: “¡Viento loco! —ha dicho—. ¡Mira lo que me has hecho!”

Incrédulo, al acercarse para comprobarlo, el viento descompone los ricitos de la enfadada. (140)

No es hasta el final del poema que la maestra nos da una visión un poco más positiva del viento:

Sonriente, feliz de hallar la manera de quedarse sin molestar, el viento saca su merienda del bolsillo y se pone a comérsela muy feliz. Sentadito en el ropero de la clase, entre los sombreros de paja dorada y los delantales blancos de las niñas...

Suspira la maestra con deliciosa nostalgia.

—Se huele a naranjas. ¡Qué hermosos son los huertos de mi tierra! (141)

La visión que se presenta en “El viento en el castillo de Bellver” es un contraste entre la permanencia del castillo y su historia y la capacidad del viento de invadirlo todo: “Las ventanas desnudas, sin una puerta, sin un cristal, sin nada que proteja las enormes habitaciones vacías contra la invasión del viento desbocado.” (141)

En “El viento quiere su amor” destaca este fragmento:

Las florecillas se helarían sin el vaho del viento; se arderían sin el viento que las consuela de sol. Son ellas el amor, la máxima ternura del Viento, que las toca con sus pestañas de niebla, que las besa con arrullo de acequias fluidoras, que las entorna celoso por si un hielo duro o un apretado sol las pudiera herir.

—Esta ladera de almendros es la novia del Viento.

Y el Viento, enamorado, canta sobre las tres colinas en hilera de azules, una balada de ovejitas y de recién nacidas flores blancas. (143)

El hecho de que Carmen Conde deje para el final de su poemario el tema del viento es significativo por dos motivos fundamentales. Por un lado, el viento simboliza la libertad y en estos poemas que hemos analizado más arriba, se observa cómo la voz poética establece un diálogo entre los aspectos de su infancia y sus vivencias más presentes.

En segundo lugar, el tema del viento había aparecido en sus libros iniciales, sugiriendo un tipo de poemas más en el tono de este libro. En *Mi fin en el viento* de 1947 Carmen Conde vuelve a retomar el tema del viento. En definitiva, esta última sección encaja perfectamente con la evolución en la escritura poética de la poeta. El tema del viento será una constante a lo largo de la trayectoria poética de Conde. Esta vacilación en la visión del viento representada en los ejemplos anteriores muestra su lucha interior como impulso para desarrollar su identidad como escritora, pero también siendo consciente de su capacidad destructora. Por un lado, declara “¿no te llevo adonde quieres? [. . .] Yo soy el que te arremolina de luz.” (137), dador de vida en “El viento que quiere su amor” pero también destructor: “¡Viento loco! [. . .] ¡Mira lo que has hecho!” (140). Esta dicotomía representa la fuerza liberadora que siente Carmen Conde a la hora de escribir y verse como poeta, pero consciente de las trabas que tiene a lo largo de su camino.

Poesía en prosa

Carmen Conde utiliza la poesía en prosa en sus primeros libros hasta llegar a *Mío* (1941). En el prólogo a *Júbilos*, la poeta chilena Gabriela Mistral nos da su teoría acerca del hecho de que las mujeres, en muchas ocasiones, se acercan a la poesía en prosa por los siguientes motivos:

Generalmente lo cultivamos las mujeres por pereza a construir la poesía en verso, lo cual es la norma racional. Por lo regular se da a ello un grupo de almas que fluctúan entre lo poético y lo prosaico, como un pez entre aguas delgadas y gruesas, incapaces, sin aletas ni branquias fuertes, para navegar en la zona poética pura, y a la vez sin la capacidad suficiente para hacer la buena prosa, que es también ardua. (Conde 109)

Lo relevante de la confesión de Mistral es observar cómo se refiere a la mujer a la hora de acusarla de “pereza” o “sin la capacidad suficiente”. Resulta chocante quizás desde nuestros días leer tales afirmaciones. Lo que está sucediendo en este momento en la escritura de Conde (como lo fuera en su momento Mistral) es que estas mujeres escritoras, desasidas de una mano que las guíen, se aventuran a la escritura a ciegas, y experimentando con el género en busca de su propia identidad: “erupting in texts where is not licensed, women’s self-representation has frequently been silenced or marginalized because it has not been interpreted/named/authorized.” (Gilmore 41-42). Esta decisión se ve más como una proeza donde Carmen Conde está ensayando su propio estilo informado por otros géneros que está cultivando en este momento.¹⁴

La poesía en prosa permite la escritura de este libro desde la identidad añorada y que se encuentra en el ejercicio de la escritura autobiográfica a manera de “discursive contradictions in the representation of identity (rather than unity)” (Gilmore 42). Peter Hetherington y Casandra Atherton, en su estudio sobre la poesía en prosa afirman que “prose poetry has the potential to cross the divide between the urge toward poetry —its capacity to articulate what is otherwise unsayable— and the more discursive and narrative driven prose of novels, biographies, and the like.” (9) Se podría afirmar, por consiguiente, que Carmen Conde acude a la poesía en prosa por dos motivos: por un lado, le permite la articulación de su yo fragmentado en diálogo con otros personajes como la niña o Ana María, ya que “in

¹⁴ En artículo de Isabel Gómez Sobrino sobre la correspondencia epistolar en 1928 y la poesía que Carmen Conde y Ernestina de Champourcin escriben en este momento, nos ilumina, una vez más, el arduo lugar en el que encuentran inspiración y donde practican su poesía, esto es, en las cartas que se escriben entre sí, estilo que, en el caso de Carmen Conde resulta evidente en los poemas de *Brocal* que está escribiendo a la vez que las cartas. (437-39)

prose poems we often find the voice of an author mingled with the voices of characters [. . .] in ways that create a sense of an unsettled whole; or a whole composed of disparate, disjunct, and sometimes fragmented parts.” (10-11); por otro lado, le permite utilizar un lenguaje propiamente poético.¹⁵ En el apartado “Niños”, Carmen Conde presenta una serie de poemas en prosa dedicados a los niños que marcaron su infancia: “¿De qué isla, de qué fuente crece este chorro de luceros que son los niños?” (Conde 112). Los distintos personajes van apareciendo en epígrafes donde Conde los describe líricamente. Así de Salvadora García dirá: “Tan delgada te haces cuando te acaricio, que un día toda te diluirás en el agua honda de tus ojos.” (113) o de María Vega: “Sé que has venido por el mar. Tienes enredados en los cabellos cinco luceros blancos que juegan al corro de tu frente.” (113); de Alberto Candelas: “¿a qué cielo disparas la proa de tu barco de papel?” (113); de Carmen Morillas: “Tu voz unirá el cielo con el mar.” (113)

Hetherington y Atherton definen los poemas en prosa declarando que “[they] never [are] entirely driven by narrative and are always trying to point to something about their language or their subject that sits outside of the narrative gestures they make [. . .]. Consequently, prose poems may be understood as fragments—they never give the whole story and resist closure.” (14) Esta afirmación está en consonancia con las ideas presentadas por Gilmore cuando declara que la interrupción autobiográfica puede producir contradicciones discursivas y la autobiografía como una interrupción, no como el principal motivo de la escritura de estos poemas. (42) Dentro de las características que se nombran a la hora de definir un poema en prosa, Hetherington y Atherton

¹⁵ Para explicar estas características de la poesía en prosa, Peter Hetherington cita a Marguerite Murphy en su estudio sobre la heteroglosia en la prosa poética. Para más información consultar *Prose Poetry: an Introduction* de Peter Hetherington y Casandra Atherton y *A Tradition of Subversion: The Prose Poem in English from Wilde to Ashberry* de Marguerite Murphy.

declaran que “prose poetry tends to work analogically, metaphorically, or metonymically.” (14) En el siguiente párrafo observamos estos recursos cuando Conde se refiere a “El niño con miedo”:

Hay noches que no traen riberas. Largas, sin la alegría de las que contienen sol. En su confluencia con el atardecido, las noches avasalladoras se dilatan.

Sombra que fluye luz. Todo gira en torno de la quietud silente. Los gallos remueven el mundo más tarde; los corderos brotan su nieve más tarde. Chorro de horas, gota a gota los minutos, compone la eternidad. (125)

El carácter metafórico de esta descripción del silencio de la noche queda plasmado con el “chorro de horas, gota a gota los minutos, compone la eternidad” (125) y continúa con “Esta soledad ácida, la persecución sosegada de los momentos, aumenta los fantasmas que pesaban en nuestros párpados.” (126)

En el epígrafe “Insomnios”, al que pertenece el poema anterior, se nos demuestra con claridad cómo Conde presenta su introspección sobre el contraste entre el ruido y el silencio y sus reflexiones en cuanto al tiempo que demuestran una madurez en sus recuerdos. En “El niño con miedo” el recuerdo de la infancia entra en contraste con la reflexión adulta que le hace hablar de una “hermosura del silencio” frente a la “soledad ácida” (126)

En cuanto al carácter connotativo y analógico que consideran Hetherinton y Atherton como fundamentales a la hora de leer poemas en prosa, hay que tener en cuenta que “so much suggestiveness is wrapped into its apparently simple form.” (15) Continúan afirmando que “when prose poems work analogically, their compressed texts speak sideways, or point laterally to additional understandings, implicitly indicating issues and topics other than those they directly address.” (15) Estas afirmaciones nos llevan al último poema del libro,

“Creación”, poema que se trata de un canto al alma como la última creación de Dios y la que le da sentido al resto de la creación. El punto de vista que se adquiere a lo largo de este poema termina enfocado en la voz femenina “Me quedé pensativa y trémula, hasta que el cielo se desnudó de sus espigas.” (144) Con esta declaración, la voz poética nos deja ver que “la creación era una niña recién nacida, de ojos azules y vagos.” (144) Pareciera que Carmen Conde quisiera cerrar su libro cantándole a la voz que viene desarrollando a lo largo del poemario, una voz femenina que presencia la creación de Dios y su propia creación poética, de nuevo afirmándose en el mundo de la poesía.

En conclusión, en este artículo se ha analizado el recurso autobiográfico en el libro de Carmen Conde *Júbilos* como una interrupción desde donde va surgiendo la identidad de la poeta. Esta presencia autobiográfica refuerza la representación de la voz poética de Conde recurriendo a sus recuerdos de la infancia con la presencia de personas importantes en su vida como su padre o sus amigas de Melilla desde la distancia temporal que acompaña el recuerdo. Sin embargo, la interrupción autobiográfica se ha demostrado con ejemplos que muestran la articulación de un yo fragmentado. En segundo lugar, se ha desarrollado la descripción del cuerpo femenino tanto de Conde como de sus amigas de la infancia a lo largo de sus poemas y la relación que esto tiene con la formación de una identidad femenina y poética con la metáfora del viento. Finalmente, la poesía en prosa se ha presentado como una trasgresión del género autobiográfico como producto de una necesidad de mostrar lo autobiográfico sirviéndose de esta práctica que le presta voz a sus intereses personales y profesionales que quizás no encontró en otras expresiones discursivas.

En definitiva, la voz de Carmen Conde, personal y poética, se hace presente en sus poemas en prosa y en estudios como este para que el camino poético de las mujeres que lo persigan sea cada vez más ancho y claro.

Obras citadas

- Cixous, Hélène. *La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura*. Traducido por Ana María Moix y revisado por Myriam Díaz-Diocaretz, Editorial Anthropos, 1995.
- Combe, Dominique. “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía.” *Teorías sobre la lírica*. Ed. Fernando Cabo Aseguinolaza. Arco Libros, 1999, pp. 127-54.
- Conde, Carmen. *Carmen Conde. Poesía completa*. Ed. Emilio Miró, Editorial Castalia, 2007.
- Fernández Menéndez, Raquel. “*Hortus conclusus*. Tradición y reescritura en la poesía de posguerra de Carmen Conde.” *REI*, vol.7, 2019, pp. 237-60.
- Fernández Urtasun, Rosa. “Amistad e identidad: las poetisas españolas en los años 20.” *Epos: Revista de Filología*, vol. 29, 2013, pp. 213-26.
- . *Ernestina de Champourcin-Carmen Conde. Epistolario (1927-1995)*. Editorial Castalia, 2007.
- Ferris, José Luis. *Carmen Conde. Vida, pasión y verso de una escritora olvidada*. Ediciones Temas de Hoy, 2007.
- Gill, Jo, and Melanie Waters. “Poetry and Autobiography.” *Life Writing*, vol. 6, no. 1, 2009, pp. 1-9.
- Gilmore, Leigh. *Autobiographics. A Feminist Theory of Women’s Self-representation*. Cornell University Press, 1994.
- Gómez Sobrino, Isabel. “La correspondencia epistolar y la poesía de Ernestina de Champourcin y Carmen Conde: Una habitación propia como taller de autenticidad estética.” *Castilla. Estudios de Literatura*, vol. 8, 2017, pp. 436-58.
- Hetherington, Paul, and Cassandra Atherton. *Prose Poetry. An Introduction*. Princeton University Press, 2020.
- Hoff, Ann K. “*This is my room*”: *Modernists Women’s Poetic Self-Disclosures*. 2003. The City University of New York, PhD dissertation.

- Lejeune, Philippe. *On Autobiography*. University of Minnesota Press, 1989.
- Murphy, Marguerite. *A Tradition of Subversion: The Prose Poem in English from Wilde to Ashberry*. University of Massachusetts Press, 1992.
- Nieva de la Paz, Pilar. "Voz autobiográfica e identidad profesional: las escritoras españolas de la Generación del 27." *Hispania*, vol. 89, no. 1, 2006, pp. 20-26.
- Olney, James. "Some Versions of Memory/Some Versions of Bios: The Ontology of Autobiography." *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Ed. James Olney, Princeton University Press, 1980, pp. 236-67.
- Schenck, Celeste. "All of a piece: women's poetry and autobiography" *Life/Lines: Theorizing Women's Autobiography*. Ed. Bella Brodzki and Celeste Schenck. Cornell University Press, 1988, pp. 281-/305.

Lo cotidiano en la poesía de madurez de Gioconda Belli

Ivelisse Urbán

Tarleton State University

Resumen

En los poemarios de Gioconda Belli *Apogeo* (1998), *Mi íntima multitud* (2003) y *Fuego soy, apartado y espada puesta lejos* (2007) la persona poética nos invita a observar el mundo en detalle, a habitar con ella el mundo de lo cotidiano, afirmando nuestra existencia al hacerlo. En algunos casos, es a través de la ensoñación poética que se logra esa mirada amplia de lo cotidiano. En otros, es parte del proceso de enfrentarse frente al envejecimiento como parte también de lo cotidiano.

Palabras clave

madurez, vejez, cotidiano, poesía, ensoñación, refugio, autenticidad

En los poemarios *Apogeo* (1997), *Mi íntima multitud* (2003, Premio Internacional de Poesía “Generación del 27”) y *Fuego soy, apartado y espada puesta lejos* (2007, Premio Internacional de Poesía “Ciudad de Melilla”) la poeta nicaragüense Gioconda Belli crea una persona poética que es una con el mundo, que está *engagé*, comprometida, no ya con la lucha política de sus primeros libros, sino con el mundo cotidiano que la rodea ahora. La persona poética nos invita a observar el mundo en detalle, a habitar con ella el mundo de lo cotidiano y afirmar nuestra existencia al hacerlo. Y el espacio cotidiano, al igual que la escritura, en estos poemarios de madurez de Belli, es abiertamente femenino. En algunos casos, es a través de la ensoñación poética que se logra

esa mirada amplia de lo cotidiano. En otros, es parte del proceso de enfrentarse frente a frente al envejecimiento como parte también de lo cotidiano. Siguiendo una lectura fenomenológica propongo tres maneras en que se manifiesta lo cotidiano en estos textos: la observación del mundo en su detalle desde el incidente cotidiano; lo cotidiano como espacio de refugio frente al envejecimiento; y el sentimiento de culpa que provoca el mundo cotidiano.

Habría entonces que aclarar qué se entiende por lo cotidiano. Recorro a José Santos Herceg, que en su artículo “Cotidianidad. Trazos para una conceptualización filosófica” parte precisamente de la dificultad de definir lo cotidiano por su carácter polisémico y ambiguo, y traza un recorrido por los distintos acercamientos filosóficos al concepto. Se trata de un concepto que “... empleamos en forma correcta, cotidianamente – aunque parezca tautológico–, pero no podemos explicarlo con facilidad” (Herceg 175). Incluso Herceg, en compañía de Andrew Epstein y Jean Gregory, concluye que la cotidianidad es ya eje central de una tradición filosófica ligada a la fenomenología, en particular a los trabajos de Edmund Husserl y Martin Heidegger (175-176). Para propósitos de este trabajo, me interesa partir de lo que Herceg llama la “idea de [Heidegger] de la cotidianidad como lugar de vida inauténtica” (176).

En *Being and Time*, originalmente publicado en 1927, Heidegger establece que para que el estudio del *Dasein* no esté comprometido por otras teorías, es necesario mostrarlo en su cotidianidad (5:37-38). Concuero con Jorge Eduardo Rivera en cuanto a no traducir el término *Dasein* (162). Explica Rivera que: “Podría quizás traducirse ‘Dasein’ por ‘estar en el ahí,’ que sería una traducción correcta, pero excesivamente larga para una palabra que se repite tan frecuentemente en *Ser y tiempo* (2.159 veces, fuera de sus variantes)” (162). Ese estado de cotidianidad debe manifestar ciertas estructuras esenciales constitutivas del *Dasein*, a saber: habladurías (*idle talk*), curiosidad y ambigüedad (Heidegger, *Being and Time* 5:38). Cuando se habla por hablar se repite lo dicho pasando por alto el objeto de lo que se dice:

The Being-said, the *dictum*, the pronouncement [Ausspruch]—all these now stand surety for the genuineness of the discourse and of the understanding which belongs to it, and for its appropriateness to the facts. And because this discoursing has lost its primary relationship-of-Being towards the entity talked about, or else has never achieved such a relationship, it does not communicate in such a way as to let this entity be appropriated in a primordial manner but communicate rather by following the route of *gossiping* and *passing the word along*. (Heidegger, *Being and Time* 5:35, 212)

Mulhall comenta que esta manifestación cotidiana del *Dasein* implica una comprensión impersonal, desconectada del Otro (106). Esa desconexión lleva a la curiosidad por lo nuevo, lo novedoso: “In short, *Dasein* becomes curious: distracted by new possibilities, it lingers in any given environment for shorter and shorter periods; floating everywhere, it dwells nowhere” (Mulhall 106). El *Dasein*, en este estado cotidiano, no puede distinguir entre lo genuino y lo superficial, y es esta ambigüedad lo que permea en ese mundo cotidiano (Mulhall 106). Para Heidegger esta manera de manifestarse el *Dasein*, por medio de habladurías, curiosidad y ambigüedad, es inauténtica porque se aleja de sí mismo (Heidegger, *Being and Time* 5:38, 220). Sin embargo, explica Mulhall, sobrepasar esa inautenticidad denota de por sí autenticidad (108).

La mirada poética de lo cotidiano, partiendo de la percepción del envejecimiento, es un acto de autenticidad. Veremos a continuación cómo en estos libros de madurez de Gioconda Belli, a través de la mirada poética, el enfrentamiento con la vejez lleva lo cotidiano al ámbito de lo auténtico en el sentido existencialista.

Los primeros libros de poesía de Gioconda Belli - *Sobre la grama* (1974) y *Línea de fuego* (1978 Premio Casa de las Américas) - van de la mano con su acción política como guerrillera sandinista, aunque siempre con lo que significa ser mujer como norte. Entre 1975 y 1979

Belli se exilia en Costa Rica perseguida por el régimen somocista (Belli, entrevista con Mazariegos). Regresa a Nicaragua en 1979 tras la victoria sandinista y ocupa cargos como representante del Consejo de Partidos Políticos y como vocera del sandinismo (Belli, entrevista con Mazariegos). Para Sofia Kearns el elemento común de estos libros, a los que puede añadirse por su temática su tercer libro de poesía *Truenos y arco iris* (1982), es “la conceptualización del amor de pareja como una metáfora multivalente que representaba la unidad sociopolítica y de género en oposición a la tiranía.” Para 1988 el sandinismo ha iniciado su declinante trayectoria de represión a sus opositores, lo cual marca el alejamiento de Belli del régimen. Su primera novela *La mujer habitada* (1988) se publica dos años antes de su ruptura definitiva con el Frente Sandinista de Liberación Nacional, ruptura que coincide con la derrota electoral del FSLN y el ascenso a la presidencia de Violeta Barrios de Chamorro.

Es la década de los noventa el punto de partida de lo que José María Mantero, en el ensayo “Poesía pos-sandinista: pluralidad de voces y ausencia de compromisos políticos,” publicado en abril del 2000 en *La Prensa Literaria*, suplemento cultural del periódico *La Prensa* de Nicaragua, denominaría poesía pos-sandinista. En un artículo del 2001, Mantero la caracteriza de la siguiente manera:

Escrita a partir de 1990, la poesía pos-sandinista es una reacción a la poesía exteriorista y a la producción de los talleres de poesía del Ministerio de Cultura de Ernesto Cardenal, sin desvincularse de su influencia; más bien, representa una extensión de los elementos exterioristas, hasta el punto en que se redescubre el potencial de la metáfora, se redobla la voz poética y la interioridad personal se vuelve el punto poético de referencia. (“La violencia” 169)

Mantero continúa esa caracterización en su Antología de 2004 *Nuevos poetas de Nicaragua* apuntando que esta poesía, es una que, marcada

por la ruptura del proyecto sandinista a partir de la derrota del FSLN en febrero de 1990, “no siente la necesidad ni la urgencia de comprometerse políticamente, que no pasa por la organización colectiva, que no está apriorísticamente comprometida con una responsabilidad cívica” (16).

Sophie Esch, en un artículo del 2008, la califica como una poesía que expresa ahora “formas de rupturas, visiones de la memoria y planteamientos que evocan las desilusiones respecto a un pasado relativamente reciente” (párrafo 3). De hecho, Esch alude a un “distanciamiento con respecto a ideologías políticas precisas” en la poesía contemporánea nicaragüense (párrafo 5). Una de las prolongaciones del proyecto poético sandinista es ahora, continúa Esch, el tema de la mujer, y en especial, del mundo cotidiano de la mujer urbana de clase media (párrafo 8).

Belli publica tres novelas en los noventa: *Sofía de los presagios* (1990), *El taller de las mariposas* (1992) y *Waslala* (1996): cada una de una impresionante diferencia temática pero siempre desde la perspectiva de un personaje femenino. En 1997 publica *Apogeo*, el primer libro al que nos acercaremos en este artículo. Sobre este texto, ha señalado José María Mantero:

...la reorientación hacia una temática centrada en torno al eros en la vida individual de la mujer, complementándola con una mayor profundización en el potencial subversivo de la erótica femenina por el pánico social que puede sembrar en la sociedad patriarcal. (“Apogeo” 71)

En el presente siglo, Belli continúa moviéndose entre la poesía y la narrativa con textos como las novelas *El intenso calor de la luna* (2015), *Las fiebres de la memoria* (2018), *El infinito en la palma de la mano* (2008), *El pergamino de la seducción* (2005); el libro de memorias *El país bajo mi piel* (2001); y los poemarios *Mi íntima multitud* (2003) y *Fuego soy, apartado y espada puesta lejos* (2006), que abordaremos a continuación.

Es curioso que Esch hable de “desilusiones,” en vista de lo que dice la misma Belli en una entrevista del 2021, ya fuera de Nicaragua:

El problema también es que se cree que el gobierno de Daniel Ortega es de izquierda, cuando realmente no queda nada de izquierda en ese gobierno. Están usufructuando el legado del Frente Sandinista desde que volvieron al poder en 2007. La mayoría de los sandinistas históricos salimos hace mucho del Frente Sandinista. (Belli, entrevista con Bautista)

Como resume Liomán Lima en entrevista de Belli para BBC Mundo, ese alejamiento se convirtió en crítica abierta al régimen desde su retorno al poder en el 2006. Y esa crítica se exagera según el binomio Daniel Ortega – Rosario Murillo acrecientan su represión. Belli lo dice tal como es:

Aunque 2018 fue el año del quiebre total, fue cuando ocurrieron aquellas protestas tan legítimas de jóvenes y que Ortega reprimió a la altura de Somoza: cientos de muertos, cientos de heridos, cientos de presos políticos, las madres de Nicaragua llorando otra vez por sus hijos. (Belli, entrevista con Lima)

De hecho, esa lucha por una Nicaragua entonces aprisionada por la dictadura de los Somoza es ahora irónicamente pisoteada por el régimen de Daniel Ortega y su esposa y vicepresidenta Rosario Murillo. Me parece imprescindible establecer que al momento de escribir estas líneas Gioconda Belli vive en el exilio, habiendo estado fuera de Nicaragua desde mayo del 2021 y exiliada en Madrid desde el 2022, como resultado de la persecución que el régimen de Daniel Ortega arremete en contra de intelectuales, muchos de ellos antiguos compañeros de la lucha sandinista en contra de la dictadura de los Somoza, más notablemente Sergio Ramírez, Premio Cervantes 2017.

España le otorgó a Belli la ciudadanía en enero del 2024, un año después que el régimen de Daniel Ortega le expropiara sus propiedades y la despojara de la ciudadanía nicaragüense.

Entremos en esta lectura fenomenológica de lo cotidiano en los poemarios de madurez de Gioconda Belli. Gaston Bachelard en su libro de 1960 *The Poetics of Reverie* contesta a la posible pregunta de por qué escoger algo tan fluido e inestable como la imagen poética para demostrar los principios fenomenológicos aduciendo que:

... the phenomenological requirement with respect to poetic images is simple: it returns to putting the accent on their original quality, grasping the very essence of their originality and thus taking advantage of the remarkable psychic productivity of the imagination. (3)

Aclara el otrora filósofo de la ciencia que no es exagerado pedirle tal actividad síquica a la imagen ya que es posible encontrar un elemento de originalidad incluso en los arquetipos más establecidos (Bachelard 3). Bachelard llama ensoñación cósmica a la ensoñación poética, en el sentido de que nos da apertura no al mundo objetivo, sino a un bello mundo:

Poetic reverie is a cosmic reverie. It is an opening to a beautiful world, to beautiful worlds. It gives the I a non-I which belongs to the I: my non-I. It is this 'my non-I' which enchants the I of the dreamer and which poets can help us share. (13)

Siguiendo a Heidegger, entonces, a través de esa ensoñación cósmica habitamos el mundo. En su ensayo "Poetically Man Dwells," Heidegger, partiendo de los versos de Hölderlin, aclara que, a través de la poesía, podemos habitar el mundo: "Poetry does not fly above and surmount the earth in order to escape it and hover over it. Poetry is what first brings man onto the earth, making him belong to it, and thus brings him into dwelling" (216).

Bachelard entiende esa ensoñación cósmica como un fenómeno de soledad, entendiéndose no física sino individual (14). No solo eso, sino que, pertenece al ámbito del ánima, al arquetipo femenino en la caracterización de Jung (Bachelard 19, 64). Y hace un paréntesis para notar la parcialidad del lenguaje: “Vocabulary, it seems, is partial; it gives the privileged place to the masculine, while treating the feminine very often as a derived, subordinate gender” (Bachelard 18). Simone de Beauvoir ya había dicho en su famoso libro de 1949 *El segundo sexo*:

La Humanidad es macho, y el hombre define a la mujer no en sí misma, sino con relación a él, no la considera como un ser autónomo. ... La mujer se determina y se diferencia con relación al hombre, y no éste con relación a ella; la mujer es lo inesencial frente a lo esencial. Él es el Sujeto, él es lo Absoluto; ella es lo Otro. (18)

Y Luce Irigaray, en *Je, tu, nous*, de 1990:

Sexual difference cannot therefore be reduced to a simple, extralinguistic fact of nature. It conditions language and is conditioned by it. ... Thus, instead of remaining a different gender, the feminine has become, in our languages, the non-masculine, that is to say an abstract nonexistent reality. (19)

¿Cómo entonces reconciliar esa cualidad femenina de la ensoñación con la realidad lingüística que le da al vocabulario un género privilegiadamente masculino a la vez que releva lo femenino a un género subordinando? A través de la poesía. Emma R. Jones, en su lectura de Luce Irigaray desde principios de este milenio, nota cómo el diálogo que establece la filósofa francesa con Heidegger en sus libros desde *The Way of Love* de 2002 la ayuda a formular el lugar desde donde puede hablar la mujer (74). Y es debido a que Heidegger parte de un paradigma no-estructuralista para entender el lenguaje, lo cual va a ser

crucial para escapar de la fuerza totalizadora del lenguaje masculino; un paradigma, concluye Jones, que podemos ver más claramente a través de la manera en que Heidegger entiende el lenguaje poético (Jones 73).

En *El origen de la obra de arte*, conferencia que pronunciara en la Universidad de Freiburg el 13 de noviembre de 1935, Heidegger concibe la verdad como el des ocultamiento del ser y la poesía como la manera de decir ese des ocultamiento de lo que es. Pero como aclara Mark Wrathall, Heidegger siempre entiende la esencia de la verdad como des ocultamiento o *aletheia* – griego para ‘verdad’ (337, 340). Es importante notar, como apuntan Dreyfuss y Wrathall, que Heidegger por primera vez habla de des ocultamiento en sus conferencias de 1924 sobre Platón, y en las próximas dos décadas en prácticamente cada libro o ensayo que publicara, y en cada curso que dictara incluye una discusión importante de la esencia de la verdad bajo el título de des ocultamiento o ‘*aletheia*’ (9 - 10). En la primavera del año académico de 1934 a 1935, Heidegger dicta su primer curso dedicado a la obra del poeta Hölderlin y en las próximas tres décadas dictará varios cursos más sobre Hölderlin y la poesía y varias conferencias sobre arte y poesía – “The Origins of the Work of Art,” “Poetically Man Dwells” y “The Nature of Language” (Dreyfuss y Wrathall 11). Se trata de un cambio de terminología; a partir de 1946 ya no habla de la esencia de la verdad, sino de des ocultamiento, en términos de lo cual, siempre había entendido ‘verdad’ (Wrathall 337). El poeta, aclara Heidegger en “Poetically Man Dwells,” conferencia dictada en 1951, no describe la mera apariencia del cielo y la tierra, sino que llama, lo que en su des ocultamiento permite la apariencia de lo que se oculta (223). El poeta, entonces, no solo describe, sino que llama toda esa brillantez y sonido del mundo (Heidegger, “Poetically” 223). Y en “The Way to Language,” conferencia dictada en 1959, el filósofo establece que decir es mostrar, dejar aparecer, ser visto y oído (122). Gioconda Belli, lo expresa de otra manera al hablar del asombro que siente, desde su primera lectura pública a los 24 años:

Y cuando empecé a leer mi poesía fue mágico porque empecé a ver las caras de la gente, o sea, había alguna gente que se le salían las lágrimas y entonces empezás a darte cuenta de lo que tenés en la mano, de lo que tenés en tu corazón, en tu posibilidad, de esa capacidad de comunicar cosas que son tan difíciles de comunicar, como son los sentimientos más profundos. De emocionar a otra persona. Es un regalo para mí. Siempre me asombra. Yo me asombro de que me salgan las cosas que me salen. A veces digo: “¡Hala! ¿Yo escribí esto?”. (Belli, entrevista con Mazariegos)

Abordemos ahora esos textos donde la persona poética nos invita a observar el mundo en detalle, a habitar con ella el mundo de lo cotidiano. Empecemos con la observación del mundo en su detalle desde el incidente cotidiano. En “Placeres secretos” (*Apogeo*) la persona poética disfruta de un sorbete en un café. La mesa resguardada del café, un lugar seguro para una mujer, resguardado por los toldos, en una especie de jardín urbano, siendo el jardín el lugar femenino por excelencia, la pasividad de estar sentada volviéndose fuerza a través de la mirada.

¡Ah! ¡El café y sus toldos amarillos!
 ¡Las aceras, las mesas en el resplandor!
 Posada en una silla
 --como un ave mirando a la presa--
 veo al hombre silencioso. (vv. 8 – 13)

El poema refuerza la cualidad de protección de este espacio femenino, del cual la persona poética sale cuando quiere, igual que sale de las normas dictadas por la sociedad en cuanto a lo que se espera de ella como mujer: “Sin mirarlo, abandono mi mesa bajo los toldos. / Me perderé en la cálida noche / apenas cubierta” (vv. 39 – 41). La persona poética es dueña de su mirada y, por ende, de su pulsión erótica. Al

abandonar la posible escena del encuentro erótico, la persona poética renuncia a lo que se espera de ella, en este caso a lo que el hombre espera de ella. En efecto, Mantero caracteriza esa persona femenina erótica en *Apogeo* como sujeto con poder: “Como sujeto, su voz erótica se convierte en la creadora del momento erótico, manipuladora de las circunstancias (*“Apogeo”* 73).” Aquí las circunstancias son el posible encuentro erótico, que ella determina abandonar.

La intimidad de la boca de la persona poética en pleno disfrute extendido a través de versos inusualmente largos contrasta con el mundo externo: “perezosa lamiendo el helado / mientras los ojos registran / el gesto frívolo de los transeúntes” (vv. 5 -7). El adjetivo ‘perezosa’ efectivamente nos remite a la ensoñación. En el prefacio del traductor de *The Poetics of Reverie*, Daniel Russell empieza estableciendo la dificultad de traducir al inglés un libro sobre la ensoñación dado que: “Reverie has traditionally been understood, especially in the United States, to be unproductive, impractical and so completely unempirical as to be considered almost immoral in a society oriented toward pure and sometimes mindless action” (v). En el caso de Gioconda Belli, podría resultar contestatario y escandaloso para algunos que la otrora guerrillera sandinista ahora se deleite en la pereza de lamer un helado. En la segunda estrofa la mirada poética se posa en un hombre, cerrándose ahora más el espacio íntimo: “El sorbete se deshace en la oscuridad de mi boca” (v. 14). Más adelante la mención de humedad trae a la mente la reacción fisiológica que le causan el hombre y el disfrute íntimo del helado: “Pasan frente al desconocido / mujeres humedecidas por la transpiración” (vv. 15 – 16). En la tercera estrofa el espacio externo ahora se manifiesta en: “Altas palmeras cimbrean en el viento, / Niños vagabundos hacen rodar sin descanso / la exangüe pelota amarilla” (vv. 16- 18). El uso de los vocablos ‘cimbrean’ y ‘exangüe’ nos recuerda que estamos en un mundo poético, que nos lleva, añadiría yo, a la poesía Modernista. No solo eso, sino que otra vez la mente se desvía hacia lo sexual: palmeras como símbolo fálico, y ‘cimbrear’: ‘Mover una vara larga u otra cosa flexible, asiéndola por

un extremo y haciendo que vibre.’ Todo esto mientras el espacio íntimo de la boca se sexualiza todavía más, ahora “recintos espesos” (v. 21). En la cuarta estrofa la mirada del hombre hace contacto con la persona poética que, finalmente en la última estrofa, se convierte en el objeto del deseo masculino: “Sus ojos rodando, desquiciados, / sobre mi espalda” (vv. 42 – 43).

En “Pasajera de lo efímero” de *Fuego soy, ...* la persona poética nuevamente observa, pero ahora de un modo casi cinematográfico, en busca de una historia. Siguiendo a Heidegger, podría hablarse aquí de la curiosidad como manera de manifestarse el *Dasein* desde lo cotidiano. El uso de los artículos indefinidos nos aleja a ella y a los lectores de la escena y a la vez nos invita a la ensoñación, a crear nuestra propia historia partiendo del incidente cotidiano: “La muchacha con los pantaloncitos cortos / y los altos zapatos negros / entra al restaurante del brazo del hombre” (vv. 1-3). Y bien, el diminutivo ‘pantaloncitos,’ no solo por lo cortos, sino por lo atrevidos, sugiere otro tipo de distanciamiento: el de una mujer madura observando a una chica joven. La ensoñación se concentra en el pasado inmediato a la cita con el hombre: “¿Cuánto tiempo se contempló hoy en el espejo, / se preguntó si vestirse de falda / si debía calzar éstos o aquellos zapatos?” (vv. 5-7). El presente del momento a su vez nos lleva a las posibilidades: “Sentada frente al hombre que espera la ame / está detenida en la efímera eventualidad” (vv. 9-10). El poema cierra de vuelta a la persona poética donde los tres tiempos se unen:

La contemplo,
discurro sobre lo pasajero de las ilusiones
la carne
la belleza. (vv. 12-15)

“Afirmación” (*Mi íntima multitud*) comienza con unos versos cortísimos que recuerdan al Ernesto Cardenal de *Hora cero*: “Carretera

/ Noche de calor” y en la segunda estrofa: “Es mi ciudad en invierno / La tierra respira a bocanadas / el bochorno que antecede la lluvia” (vv. 1-2, 11-13). Mantero ha señalado el carácter utópico de este poemario y cómo se mueve entre lo colectivo, Nicaragua como país, y lo particular, la persona poética en su recuerdo o en sus regresos temporeros al país (“*Mi íntima multitud*” 35). La persona poética al volante en su ciudad aprovecha la pausa del semáforo para observar el mundo cotidiano del otro: “Delante de mí / el conductor descarta con un gesto de fastidio / a la niña que se atreve a pedirle una limosna” (vv. 14-16). La observación de lo cotidiano entra al entorno poético: “La niña corre y sobre el vidrio trasero de la polvosa camioneta / rápida, rauda, escribe algo / antes de que el semáforo pase de rojo a verde” (7-9). El uso del vocablo ‘rauda,’ de la misma manera que en “Placeres secretos,” nos remite al ámbito de lo clásicamente poético. Es esa la bisagra que conecta lo cotidiano con la ensoñación poética:

La imagino en la escuela,
una colegiala de falda azul y camisa blanca
que, por la noche, se transforma en mendiga
para mantener a la familia. (vv. 23-26)

Mantero comenta que “...el poema subraya la dualidad de la realidad nacional: que existen individuos que reaccionan indignados ante las injusticias diarias y, a la vez, que hay otros que simplemente buscan ignorar la realidad cotidiana y el sufrimiento de la nación (“*Mi íntima multitud*” 41).” De hecho, no solo la persona poética tiene los ojos abiertos hacia esa dura realidad de la pobreza en su país, a diferencia del conductor que ignora a la niña, sino que va mucho más allá y le da vida al momento a través de la ensoñación poética.

Lo cotidiano también funciona como refugio frente al envejecimiento. En “Dolor de los espejos” (*Apogeo*) el espacio cotidiano es el espejo:

No es sino con temor
 que una mujer se aproxima
 día a día hasta el espejo
 y se tercia con la propia imagen. (vv. 1-4)

Nuevamente, el léxico lleva ese mundo cotidiano a lo poético: ‘terciar’ en la última acepción que lista el Diccionario de la Real Academia Española: “Tauromaquia. Dicho de un toro: Atravesarse en la suerte.” La mujer enfrentándose al espejo como el toro al matador. Y la ceremonia cotidiana de muchas mujeres intentando refugiarse de ese envejecimiento: “Llega la hora de los hechizos / y las brujas. / Hora de los cosméticos y las abluciones,” (vv. 5 –7). La referencia a hechizos, brujas y abluciones apuntando a ese carácter ritual de enfrentarse al espejo.

Vemos ese espacio cotidiano en el contexto del envejecimiento también en “Diferencia de perspectivas” (*Mi última multitud*). El poema abre adentrándonos precisamente al espacio cotidiano, nuevamente representado en el espejo: “En el espejo cotidiano / el tiempo transcurre / paciente y dulcemente” (vv. 1-3). La persona poética comparte con nosotros la trayectoria de ir reconociendo la vejez en la cara que se enfrenta al espejo cada día:

Cada tantos meses
 el descubrimiento de un pliegue:
 la risa que empieza a marcar
 las comisuras de los labios,
 la cara un poco más alargada. (vv. 4-8)

Pero es el simple y a la vez profundo incidente de encontrarse con un antiguo amigo el que lleva a la reflexión. Ambos se sorprenden al ver el efecto de diez años en el otro:

Se le ha caído el pelo.
Ha engordado.
Está canoso.
Desde su cara, ya sin juventud,
me mira con sorpresa. (vv. 14-18)

Cada descripción conformando una oración que enfatiza el peso de cada uno de esos indicios de vejez. Ahora el amigo es el espejo en el que se mira la persona poética y, esta vez, el sujeto sale ganando frente al otro, la otra persona.

Esta noche
frente al espejo,
pensaré que no estoy tan mal,
que ciertamente yo he envejecido menos.

Mientras él
asomado a su propia imagen
se repite exactamente lo mismo... (vv. 24-31)

En su libro de 1970 *The Coming of Age* Simone de Beauvoir discute en términos existencialistas esa sorpresa que nos llevamos cuando nos enfrentamos a nuestra vejez. Se trata de dos miradas: la del otro y la propia que obtenemos a través de la mirada ajena:

...for the outsider it is a dialectic relationship between my being as he defines it objectively and the awareness of myself that I acquire by means of him. Within me it is the Other – that is to say the person I am for the outsider – who is old: and that Other is myself. (Beauvoir, *Age* 284)

En su relectura del texto, Chris Gilleard apunta que esto concuerda con el análisis del ser que hace Sartre en *Being and Nothingness*: “between

my 'being-for-oneself' and my 'being-for-others' which corresponds with 'my being looked at'" (287).

Veamos cómo Belli expresa esa sorpresa existencial en tres poemas de *Fuego soy, apartado y espada puesta lejos*. En los apenas nueve versos de "La edad me está recreando" Belli capta esa sorpresa existencial de la que habla Simone de Beauvoir: "Cada día, en vez de la semblanza / a la que estoy habituada, / otra mujer se asoma en el espejo" (4-6).

En "Puntos de vista" el acto cotidiano: "Salgo del baño recién maquillada / Me visto / Me suelto el cabello" (vv. 3-5) lleva al enfrentamiento a otro tipo de espejo quizás más cruel: una foto.

Más tarde veo la foto:
 Mis ojos se han achicado
 Mis facciones han sufrido una metamorfosis
 Mi nariz se alarga
 Y los reflejos del pelo
 Parecen las canas de una mujer mayor (vv. 13-17)

El uso del pretérito perfecto compuesto "se han achicado," "han sufrido" apunta a un proceso de envejecimiento que ya ha ocurrido, que es pretérito. Pero ese proceso es constante, como expresa el cambio al presente de indicativo "se alarga," "parecen."

En "Tan lejano el amor" el espacio cotidiano en efecto se vuelve refugio frente al envejecimiento. Las alusiones al refugio permean las primeras tres estrofas de "Como si una parte de mí hubiese / escogido el silencio / y se acurrucara en él" (vv. 3-5); "La que soy se guarda / atrincherada en torre de marfil" (vv. 8-10); "mi corazón ... / ... un molusco sumido en concha nácar / que se esconde del mar, ..." (12-14). Todo este lenguaje que empieza con un símil y luego se da de lleno a la metáfora, va a dar al espacio cotidiano en la sexta estrofa. La metáfora "¿Por qué opto más bien por este recogimiento de eremita" (25) va dando paso al

símil “como vestal enamorada nada más / del resplandor que brilla en las palabras” (vv. 28-29) y de ahí a lo cotidiano:

los anaqueles llenos de libros en mi casa
la lista inagotable de títulos
para los que nunca hay, ni habrá
tiempo suficiente? (vv. 30-33)

La realidad del envejecimiento, el reconocerse en la inminente vejez se intercalan en ese mundo cotidiano: “Tan lejano el amor” (v. 1); “Oigo halagos, promesas, incitaciones / como si fuesen dirigidos a otra mujer” (vv. 6-7); “¿De qué heridas convalece mi corazón que yo no sepa?” (v. 12). La persona poética parece no reconocerse en esa otra ella. En estos tres poemas --“La edad me está recreando,” “Puntos de vista” y “Tan lejano el amor” – el día a día del enfrentamiento con la vejez y el consecuente acto existencial de no reconocerse en esa Otra, la “recreada” por la vejez, se establece a través del acto de mirarse al espejo, en una foto y en el resguardo de su casa, de sus libros. Lo cotidiano lleva a ese enfrentamiento, a ese acto de autenticidad.

Lo cotidiano también puede llevar a la afirmación de identidad de la persona poética como parte de un proceso de culpa y rebelión. Es también en *Fuego soy, apartado y espada puesta lejos* donde más vemos ese tema. La falta de puntuación en “Interrupciones” y el ritmo entrecortado del poema aluden a esas interrupciones de lo cotidiano en el acto poético: “Al filo de la creación / el teléfono / el ruido de la tarde con sus coches” (vv. 1-3). La tarde, objeto poético por excelencia; nos vienen a la mente los versos del poeta Modernista Gutiérrez Nájera, en sonetos como “Para entonces:”

Quiero morir cuando decline el día,
en alta mar y con la cara al cielo;

donde parezca sueño la agonía,
y el alma un ave que remonta el vuelo. (vv. 1-4)

o “Crepúsculo:”

La tarde muere: sobre la playa
Sus crespas olas la mar rompió;
Deja que pronto de aquí me vaya,
Que ya la tierra se obscureció. (vv. 1-4)

Esa tarde precisamente en apertura al mundo poético en Gutiérrez Nájera, ahora estorbo para la creación poética pero irónicamente vehículo que lleva a la afirmación de la persona poética en Belli. El mundo cotidiano se entremete:

Me llama el mundo
mientras mis personajes aguardan
Paisajes imaginarios
luchan contra la realidad
y se difuminan

Hay que pensar en la cena
Los amigos no tardan (vv. 15-21)

En “Carne de desasosiego” la persona poética se mira en el espejo de su domesticidad asediada por la culpa que le conlleva su otra identidad de escritora. El lenguaje enrevesadamente metafórico con alusiones a la maternidad (estómago, vientre):

El vertiginoso hilo del pensamiento
surge de mi estómago

igual que la fibra del vientre de la araña
a enredarse en la tela de la domesticidad (vv. 3-6)

convive en el poema con otro mucho más mundano que refleja esa duplicidad: “Leo el periódico y pienso en cuánto debería escribir / pero es sábado y hay que ordenar la vida” (vv. 10- 11). La alusión a Narciso al final del poema remite otra vez a la culpa: “Vida de mujer. Vida de artista. / Narciso enfrentado a la cotidianeidad, / Avergonzado de su imagen” (vv. 18-20). En el espejo del otro, en este caso de las expectativas tradicionales culturales, hispanoamericanas, escribir para una mujer es un acto de narcisismo.

En “Ensimismada” lo cotidiano lleva a una afirmación de la identidad de escritora en contra de lo que se espera de la persona poética. El mismo título del poema parece hacer eco de cómo la sociedad tradicional caracteriza a una mujer que opte por algo más, que quiera encontrar su identidad de otra manera. La persona poética cae en lo cotidiano primero:

Con los ojos cerrados
la mujer desciende hacia la cotidianeidad:
los platos del desayuno
el ruido de los hijos marchando a la escuela
y el marido (vv. 1-5)

El uso del verbo “desciende” nos remiten a esa caída de la que habla Heidegger como parte de la manifestación del *Dasein* en lo cotidiano, inauténtica por estar distraída, “Con los ojos cerrados:”

Idle talk, curiosity and ambiguity characterize the way in which, in an everyday manner, Dasein is its ‘there’ – the disclosedness of Being-in-the-world.... In these, and in the way they are interconnected in their Being,

there is revealed a basic kind of Being which belongs to everydayness,
we call this the “*falling*” of Dasein. (*Being and Time* 5:38, 219)

La mujer del poema, sin embargo, por el impulso de la creación poética,
añora un momento de soledad que la saque de ese espacio cotidiano,
que la lleve a la autenticidad:

Quisiera encontrar el espacio
para quedarse sola
después de los recibos
y los oficios domésticos (vv. 6-9)

Bachelard habla de una situación de soledad como requisito de entrada a la ensoñación cósmica (14). Partiendo de su caracterización de la ensoñación (*réverie*) como parte del ánimo, de lo femenino y del sueño (*réve*) como parte del arquetipo masculino, Bachelard entiende la ensoñación solitaria, la cósmica, la que lleva a la poesía como esencialmente andrógina (58). Se manifiesta en “Ensimismada” la culpa de la poeta andrógina, múltiple, frente a la visión monolítica de mujer, esposa que le confiere el espejo social. Al final del poema, la mujer se auto afirma confrontando sin importarle que se le juzgue egoísta y ensimismada:

La mujer entonces se rebela
y se atrinchera en un declarado egoísmo
Así logra sobrevivir
echar al viento sus talentos
cosechar los frutos prohibidos
mientras sus hijos
y los demás
le reprochan
su ensimismamiento. (vv. 13-21)

En efecto, la persona poética asume esa etiqueta de Ensimismada “... en un declarado egoísmo.” Etiqueta que le han dado los que la rodean, los que conforman su entorno cotidiano: “sus hijos / y los demás.” Y lo hace a través de la ensoñación que sucede a ese ensimismamiento, ensoñación que da lugar a la creación poética que la libera.

En los poemarios *Apogeo* (1998), *Mi íntima multitud* (2003) y *Fuego soy, apartado y espada puesta lejos* (2007), Gioconda Belli crea una persona poética que se reafirma como mujer madura y como poeta invitándonos a habitar con ella el mundo de lo cotidiano y afirmar nuestra existencia al hacerlo. Partimos del concepto de cotidianidad presente en la tradición fenomenológica, en particular en Heidegger. A pesar de que para Heidegger cuando el *Dasein* (el “estar en el ahí”) se manifiesta en su entorno cotidiano lo hace de manera inauténtica, es precisamente a través de la creación poética que se sobrepasa esa autenticidad.

En primer lugar, seguimos una lectura fenomenológica de los poemas “Placeres secretos” (*Apogeo*), “Pasajera de lo efímero” (*Fuego soy...*) y “Afirmación” (*Mi íntima multitud*) mostrando la manifestación poética de la observación del mundo en su detalle desde el incidente cotidiano.

En segundo lugar, analizamos el enfrentamiento con la vejez de la persona poética en los textos “Dolor de los espejos” (*Apogeo*) y “Diferencia de perspectivas” (*Mi íntima multitud*). Nos valimos de la caracterización que hace Simone de Beauvoir de ese enfrentamiento en términos de una sorpresa existencial al no reconocer esa otra persona que ha envejecido. Trazamos la manifestación de ese fenómeno en tres poemas de *Apogeo*: “La edad me está recreando,” “Puntos de vista” y “Tan lejano el amor,” donde, desde lo cotidiano, la persona poética se enfrenta a esa otra por la que han pasado los años.

Finalmente, vimos cómo esa observación de lo cotidiano lleva a la afirmación de identidad de la persona poética como parte de un proceso de culpa existencial en “Interrupciones” y “Carne de desasosiego,” ambos de *Fuego soy, apartado y espada puesta lejos*.

En estos tres poemarios, lo cotidiano es el punto de partida para la ensoñación poética que permite sobrepasar la inautenticidad del *Dasein* (el “estar en el ahí”) en la cotidianidad. El enfrentamiento con la vejez desde lo cotidiano en estos textos es, nuevamente, un acto de autenticidad. Esa autenticidad le permite a la persona poética autoafirmarse como mujer madura, “en plena multitud,” diríase.

Obras citadas

- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Reverie: Childhood, Language and the Cosmos*. Traducido por Daniel Russell, Beacon Press, 1971 [1960].
- Beauvoir, Simone de. *The Coming of Age*. Traducido por Patrick O'Brian, G. P. Putnam's Sons, 1972 [1970]
- . Introducción. *El segundo sexo*, traducido por Juan García Puente, Debolsillo, 2021, pp. 15-31.
- Belli, Gioconda. *Apogeo*. Visor: 1998 [1997].
- . Entrevista realizada por Ángel Mazariegos Rivas. *Radio Ocote*, 22 de enero del 2022, <https://www.agenciaocote.com/blog/2022/01/25/gioconda-belli-la-voz-de-las-mujeres-en-la-literatura/> .
- . Entrevista realizada por José Bautista. *Otra mirada*, 13 de enero del 2022, <https://otramirada.pe/nicaragua-%C2%ABeste-no-es-un-gobierno-de-izquierda-es-un-gobierno-corrupto%C2%BB> .
- . Entrevista realizada por Liomán Lima. *BBC News Mundo*, 9 de junio del 2022, <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-61668667> .
- . *Fuego soy, apartado y espada puesta lejos*. Visor, 2007.
- . *Mi íntima multitud*. Visor, 2003.
- Dreyfuss, Hubert, y Mark Wrathall. “Martin Heidegger: An Introduction to His Thought, Work, and Life.” *A Companion to Heidegger*, editado por Hubert L. Dreyfuss y Mark A. Wrathall, Blackwell Publishing Ltd, 2005, pp. 1-15.

- Esch, Sophie Sarah. "Algunas tendencias en la poesía nicaragüense post-sandinista y un retrato de Gioconda Belli." *L'Ordinaire des Amériques*, no. 211, sept. – dic 2008, pp. 165-176. <https://doi.org/10.4000/orde.2584> . Accesado 14 de marzo de 2024.
- Gilleard, Chris. "Aging as Otherness: Revisiting Simone de Beauvoir's *Old Age*." *Gerontologist*, vol. 62, no. 2, 2022, pp. 286-292.
- Gutiérrez Nájera, Manuel. *Poesías*. Edición autorizada por la viuda del autor, vol. 1, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1912.
- Heidegger, Martin. *Being and Time*. Traducido por John Macquarrie y Edward Robinson. HarperCollins, 2008.
- . "The Origin of the Work of Art." *Poetry, Language, Thought*, traducido por Albert Hofstadter, HarperCollins, 2001, pp. 15-76.
- . "Poetically Man Dwells." *Poetry, Language, Thought*, traducido por Albert Hofstadter, Harper Collins, 1971, pp. 209-227.
- . "The Way to Language." *On the Way to Language*, traducido por Peter D. Hertz, Harper & Row, 1971, pp. 111-136.
- Herceg, José Santos. "Cotidianidad. Trazos para una conceptualización filosófica." *Alpha: Revista de artes, letras y filosofía*, vol. 1, no. 38, noviembre de 2018, pp. 173-196.
- Irigaray, Luce. *Je, tu, nous*. Traducido por Alison Martin, Routledge, 1993 [1990].
- Jones, Emma R. *Being as Relation in Luce Irigaray*. Palgrave Macmillan, 2023.
- Kearns, Sofía. "Una ruta hacia la conciencia feminista: la poesía de Gioconda Belli." *Ciberletras*, no. 9, 2003, sin paginación.
- Mantero, José María. "Apogeo de Gioconda Belli y el hipererotismo: exploración, fragmentación, celebración." *Confluencia*, otoño 2001, vol. 17, no. 1, pp. 71-78.
- . "Mi íntima multitud de Gioconda Belli y la fragmentación de la utopía." *Chasqui*, vol. 40, no. 2, nov. 2011, pp. 33-43.
- . *Nuevos poetas de Nicaragua (Antología)*. Esquío-Ferrol, 2004.

- . “La poesía nicaragüense en el siglo XXI.” *Nuevos poetas de Nicaragua (Antología)*. Editado por José María Mantero. Esquíó-Ferrol, 2004, pp. 9 -28.
- . “Poesía pos-sandinista: Pluralidad de voces y ausencia de compromisos políticos.” *La Prensa Literaria (Managua, Nicaragua)*: 1ro de abril del 2000, sin paginación.
- . “La violencia y la poesía pos-sandinista: Marta Leonor González y su *Huérfana embravecida*.” *Romance Notes*, invierno 2001, vol. 41, no. 2, pp. 169-182.
- Mulhall, Stephen. *Routledge Philosophy Guidebook to Heidegger and Being and Time*. Taylor & Francis Group, 1996.
- Rivera, Jorge Eduardo. “Sobre mi traducción de *Ser y tiempo*.” *Onomázein: Revista de lingüística, filología y traducción*, vol. 12, diciembre 2005, pp. 157-167.
- Russell, Daniel. “Translator’s Preface.” *The Poetics of Reverie: Childhood, Language and the Cosmos*, de Gaston Bachelard, traducido por Daniel Russell, Beacon Press, 1971 [1960], pp. v-vii.
- Wrathall, Mark. “Unconcealment.” *A Companion to Heidegger*, editado por Hubert L. Dreyfuss y Mark A. Wrathall, Blackwell Publishing Ltd, 2005, pp. 337-357.

“Si tanto puede prometer mi pluma.” María de Estrada y los toros de México¹

Mariana C. Zinni

Queens College, CUNY

Resumen

En 1640 entra en México el nuevo virrey. María de Estrada escribe una *Relación* de las festividades, ganando el primer premio del certamen convocado por el cabildo. En noviembre, la ciudad ofrece al virrey una fiesta de toros. Estrada escribe, por encargo del cabildo, un poema, el primero de tema taurino en Nueva España compuesto por una mujer, fundamental para analizar la fiesta virreinal, su relación con el poder metropolitano, y repensar el lugar de la mujer criolla letrada.

Palabras clave

María de Estrada, Virrey Villena, fiesta virreinal, tauromaquia, México

En el discurso de la obra verá V.S. el engaño que ha recibido en mandarme que le hiciese la relación pues dexo de ser historiador en callar algunas circunstancias importantes, y poeta en escribirla en verso (cosa que aunque no esté del todo reporada [sic] no está del todo admitida).

Alonso Ramírez de Vargas. *Sencilla Narración* (1677)

El 28 de agosto de 1640 hace su entrada triunfal en la ciudad de México el nuevo virrey, don Diego López Pacheco Cabrera y Bobadilla, marqués

¹ Parte de esta investigación fue presentada en las conferencias de la *Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry SRBHP XVIth Biennial Conference* (University of Illinois, Chicago, 2023) y *Epic Borders. Intersections in Spanish and Portuguese Epic (1500-1700)* (Hertford College, University of Oxford, 2023).

de Villena y Grande de España. Acompaña su viaje desde la península el cronista oficial Cristóbal Gutiérrez de Medina. Una vez en tierras novohispanas, una criolla de alcurnia, María de Estrada Medinilla, escribe su propia *Relación*² de las festividades, un poema de 400 versos destinado a Antonia Niño de Caro, su prima, monja en clausura, con el cual obtiene el primer premio del certamen poético convocado con motivo de la llegada del marqués. En este poema enaltece la ciudad, sus habitantes, costumbres y modas, pero “olvida” el objetivo de su larga carta poética: no nombra ni describe al virrey.

En noviembre del mismo año, la ciudad celebra una vez más al marqués de Villena con una suntuosa fiesta de toros, cañas y alcancías. El cabildo le encarga a María de Estrada la narración poética de este evento, por la cual le paga quinientos pesos, y su publicación. El resultado, un largo poema de más de 800 versos, el primero de tema taurino escrito en Nueva España y compuesto por una mujer: *Fiesta de toros, juego de cañas y alcancías que celebró la nobilísima ciudad de México... de la venida a este reino del excelentísimo señor Don Diego López Pacheco, marqués de Villena*. Ambos poemas, complementarios, inéditos por el tema y la audacia con que María de Estrada asume el encargo del cabildo, nos permiten pensar la intervención femenina en la política y poética virreinal a través de la narración de la fiesta, y leer una eminente agencia criolla. Asimismo, somos testigos de una retórica de la invisibilidad, o la desaparición del poder metropolitano en ámbitos coloniales, al desplazar el foco narrativo del protagonista extranjero, el virrey entrante, a los nobles caballeros locales, para dar lustre a una conciencia criolla en ciernes. En este artículo propongo una lectura de *Fiesta de toros*, como documento fundamental no solo

² *Relación escrita por Doña María Estrada Medinilla a una religiosa monja prima suya, de la feliz entrada en México ... del Excellentísimo Señor Dn. Diego López Pacheco Cabrera y Bobadilla Marqués de Villena* (1640).

para analizar la función de la fiesta virreinal y su relación con el poder metropolitano, sino también para repensar el lugar de la mujer en el mundo letrado novohispano.

“Si tanto puede prometer mi pluma”: María de Estrada y la audacia escrituraria

Poco sabemos de la vida de María de Estrada Medinilla, y lo que inferimos deriva de su breve pero importante obra literaria. Beristain y Souza comenta que era criolla, nacida en Ciudad de México, aunque se ignora la fecha tanto de su nacimiento como de su deceso (II, 250).³ Para Josefina Muriel, María de Estrada fue una mujer con un lugar prominente en la sociedad novohispana, “con titulación de doña y buena posición económica puesto que menciona tener coche, lo cual presupone caballos y cochero” (124). Fue autora de unas décimas a San Pedro Nolasco, con las que ganó el certamen de 1633 con el motivo de la fiesta del santo, un “Soneto al autor” a Francisco Corchero Carreño (1649), una glosa a la Inmaculada con el cual obtuvo el tercer puesto en el certamen convocado por la Universidad de México (1654)⁴ y sus obras más conocidas, la *Relación*, y *Fiesta de Toros* (1640), extensos textos poéticos que forman parte de los recibimientos y festividades en

³ El hecho de que aparezca en la *Biblioteca* de Beristain señala que fue un personaje importante en la vida cultural novohispana, pese a la escasez de información. Parte de su obra será recogida en la antología del padre Plancarte, *Poetas novohispanos, Segundo Siglo (1621-1721)*. Sobre su vida y obra, véase Chang-Rodríguez, Méndez Plancarte, Muriel, Sabat-Rivers, Tenorio, Vetteranta, Vigil, y Zinni.

⁴ Sobre los certámenes poéticos, y la presencia femenina, véase Bravo Arriaga, Mungía, Leonard, Tenorio, Sánchez, entre otros. Tenorio anota que “la práctica de certámenes literarios, de las celebraciones de virreyes, arzobispos y demás grandes, se exacerbó durante el siglo XVI, esto favoreció que la poesía novohispana proliferara y se singularizara notablemente en el siglo XVII” (43).

torno a la entrada triunfal del virrey Escalona en la ciudad de México. Toda su obra se enmarca en la “poesía de ocasión”, manifestando la presencia femenina en certámenes tanto cívicos como religiosos, en la Nueva España de mediados del siglo XVII. Esta poesía de ocasión no conventual escrita por María de Estrada, en este caso, un texto oficial, encomendado, pagado y publicado, y con un paratexto sonado, la llegada del virrey, nos sirve aquí para un doble propósito: validar la imagen pública de esta poeta conocida en la Nueva España, y cuestionar el lugar aparentemente marginal de la mujer en la ciudad letrada. Su alegato femenino, su pluma, su mirada, las musas a las que se encomienda, tiñen a la *Fiesta* de una eminente perspectiva de género que hacen de este texto un documento único, no solo en lo referido a la relación de fiestas, sino, sobre todo, a la participación y mirada femenina sobre la misma, desplazando la percepción desde lo eminentemente masculino hacia el lugar de la mujer en el ámbito letrado secular a mitad del siglo XVII.

El texto que nos ocupa, *Fiesta de toros*, es un poema de 800 versos, publicado en México en 1640.⁵ El ejemplar con el que contamos y que hemos utilizado para este trabajo se encuentra alojado en la Huntington Library de San Marino, California, con la signatura de Rare Books, 58743. Hay una copia de la *Relación* en la Hispanic Museum and Library -anteriormente Hispanic Society of America- de New York, adosado al *Viaje de tierra y mar, feliz por mar y tierra, que hizo el excellentísimo señor Marqués de Villena*, crónica oficial de los eventos hasta la llegada del virrey a la ciudad de México, compuesto por su capellán, Cristóbal

⁵ Lamentablemente, en la portada del poema no hay pie de imprenta ni colofón, por lo que desconocemos cuál fue la casa impresora. Zugasti, analizando los elementos gráficos del poema y la relación oficial escrita por Gutiérrez de Medina, ambos textos encuadrados juntos, colige que fue publicada por Bernardo Calderón en México, en 1640. La *Relación* fue impresa también en la ciudad de México, pero por Juan Ruyz.

Gutiérrez de Medina, quien acompañara al virrey a lo largo de todo su periplo. Como crónica oficial, *Viaje* es un texto muy formulaico, que se remite a enumerar recibimientos, celebraciones, banquetes, etc., y que no menciona algunos de los eventos, cuestiones y detalles que podemos leer en los poemas de Estrada, lo que les otorga, como ya se ha estudiado en el primero (Zinni “Visión” y “Desplazamiento”) y haremos en esta oportunidad con *Fiesta*, una particular perspectiva de género, caso único en este tipo textual, que enriquece sobremanera los estudios de fiestas virreinales.

Los diferentes artefactos, textos laudatorios, los poemas, arcos triunfales, los motivos representados en la arquitectura efímera, saluciones, discursos, certámenes poéticos, e incluso los banquetes, se pensaron en esta ocasión no solo como celebración del poder metropolitano en las colonias, sino en relación con una triple referencia: el virrey, encarnado en la figura del sol, la ciudad, con el objeto de consolidar el prestigio de la corte novohispana rivalizando con la matritense, y los criollos. Los juegos de toros, cañas y alcancías, serán objeto de autocelebración y demostración de los arrojados caballeros mexicanos, ilustrando un valor que se erige como marca de nobleza, y que será el argumento central de la *Fiesta* de María de Estrada.

La llegada del marqués de Villena a México fue un acontecimiento sin precedentes, ya que se trataba del primer virrey Grande de España.⁶ Fue designado virrey el 22 de enero de 1640, embarcando hacia su

⁶ La elección de un Grande para desempeñar el cargo de virrey fue, en su momento, una estrategia de parte de la metrópolis para afianzar, reforzar y aceitar los vínculos políticos, y consolidar la autoridad virreinal en una ciudad que, por magnífica, podía comenzar a mirar hacia otros lados. Como veremos, tanto a María de Estrada como al Cabildo mexicano parece no importarles particularmente, más allá de los fastos y gastos, la figura del virrey. En ambos poemas, uno premiado y el otro comisionado, “desaparece” el virrey, o se lo desdibuja en pos del esplendor criollo (Zinni “Desplazamiento”).

puesto desde Cádiz el 8 de abril del mismo año con un numeroso séquito (aunque sin virreina) de cien criados y esclavos, y acompañado por el recientemente nombrado obispo de Puebla Juan de Palafox y Mendoza y su capellán, Cristóbal Gutiérrez de Medina, autor de la crónica oficial. El trayecto entre Cádiz y Veracruz insumió setenta y ocho días, durante los cuales se sucedieron misas, banquetes, certámenes poéticos, e incluso juego de toros de manta de carácter burlesco a bordo del navío (Gutiérrez 11), para entretener los aciagos días de trasiego marítimo.

Por su parte, *Fiesta* comienza con un contundente “yo poético”, con el cual la autora se vuelve a presentar por segunda vez, esta vez ante un público distinto que no es su prima, con quien tenía una relación de igualdad e intimidad. Al mismo tiempo, hace gala de sus credenciales como poeta laureada, refiriéndose a su *Relación*:

Yo, aquella que sin ley canté algún día
 En silva libre la festiva entrada
 Del que a ilustrar la indiana monarquía
 Vino desde región tan apartada,
 Y a uso con voz más dulce que solía,
 Con lira canto ya más acordada,
 Debajo de preceptos, las reales
 Fiestas a causa tan no desiguales. (1-9)

La autorreferencialidad será también autovalidación: aquella que alguna vez (un par de meses antes) cantó la llegada del virrey de manera un tanto heterodoxa, ganó el certamen poético, fue convocada por el cabildo, quien le encargó y pagó 500 pesos por este segundo poema. Asimismo, tal autorreferencialidad servirá para representar el lugar de esta mujer no solo en la poesía novohispana, sino también en lo que hace a sus movimientos en la capital virreinal. Como bien quedara reflejado en la *Relación*, María de Estrada circula libremente por la ciudad, y, como colegimos en *Fiesta*, no solo circula, sino que

también consigue un sitio ventajoso en las gradas del coso para narrar esta nueva fiesta con todo detalle.

El texto funciona como bienvenida al nuevo virrey, pero también como homenaje al poder, vindicación de las relaciones coloniales y alabanza de ciudad, o *laudes civitatis*.⁷ El destinatario será un elemento decisivo a este respecto, puesto que el público lector del poema debe compartir un código común con el mismo; de lo contrario, sería ineficaz. Encontramos en este segundo texto un necesario cambio de destinatario, de su prima al cabildo y la corte mexicana, que se manifiesta en el tono y también en la forma narrativa: estamos ante un poema que, a diferencia del anterior, donde primaban la descripción de los eventos y la enumeración de los personajes y cargos de la corte, esta vez será todo acción. La prima monja de clausura requiere de descripciones, un poema más eufónico que el comisionado por las autoridades virreinales. Cambia el tono, pero sin perder la agencia criolla y lo femenino, sumado a una tremenda audacia de su parte, puesto que se tratará de la primera mujer en poetizar sobre toros y alcancías. Habrá que esperar hasta mediados del siglo XIX, cuando Fanny Calderón de la Barca, esposa del embajador español en México, publique sus memorias, *Life in Mexico* (1863) y refiriera una corrida de toros.

La relación de fiestas suele ser un texto con una fuerte intencionalidad política. No solamente se va a describir el evento, sino que el subtexto va a estar orientado según quien encargue el texto. La propaganda política y el panegírico van de la mano, aunque en María de Estrada, este panegírico se orienta más hacia la ciudad de México y la nobleza criolla, en vez de la excelsa figura del nuevo gobernante, como es el caso del resto de las relaciones que se escriben. Por caso, la relación de Gutiérrez de Medina será modélica. El horizonte de

⁷ Sobre la alabanza de ciudad, ver Farré Vidal, Garrido Asperó, Voigt y Zinni (“Visión”).

expectativas sobre estos textos no se abre a la originalidad, una vez leída una relación de fiestas, las otras son iguales, solo cambian las circunstancias y los nombres. Lo “original”, en este caso, será el carácter presencial de la autora, y su noción de la historia supeditada a su propia figura autoral con una fuerte perspectiva de género. Leemos al inicio de la *Fiesta*:

¡Oh, vosotras, de Pindo y de Elicona
 Sagrado honor, purísimas doncellas,
 Ceñidas siempre de inmortal corona,
 Aun más por eruditas que por bellas!
 Una que imitaros hoy blasona,
 Sino en lo docto, en algo a vuestras huellas,
 A alguna daba tan divino aliento
 Que culto haga el bárbaro instrumento.

Si el triplicado terno veces tantas
 Fue protección de plumas varoniles
 Que se bañen en las aguas santas
 De Aganipe, quedando más sutiles,
 ¡cuánta razones más y causas cuántas
 Os obligan, deidades femeniles,
 A que a mis yerros les doréis la parte
 De los primeros que ignoré del arte! (vv. 15-32)

En esta tirada de versos presenciamos esta cuestión de género, pese a que se trata de un lugar común apelar a Clío, musa de la historia, y a Calíope, su contraparte de la poesía épica, a quienes pretende imitar y de quienes busca protección. A la vez, María de Estrada se inserta en una jerarquía de mujeres “más eruditas que bellas”, en un género poético que sabe propio de “plumas varoniles”. Apelando a las musas y a la fuente de Aganipe, la criolla procura cierta solidaridad femenina antes de acometer

su empresa: “Si tanto puede prometer mi pluma”, nos dice, “intento reducir a breve suma” (vv. 15-16). Y su pluma cumplirá, puesto que será ella la encargada de narrar osadamente los juegos de toros y cañas.

“Aquel que con insignias ves reales”: El virrey sol

Es costumbre de los textos panegíricos utilizar un símbolo o un personaje mitológico para representar la extrema nobleza o la figura específica del virrey. Atendiendo al escudo de armas de Villena, donde aparece coronado por un sol radiante sobresaliendo entre nubes, y en la filacteria se lee *Post nublia Phoebus* (después de las nubes, Febo), se identificará a virrey con un “Segundo Apolo” (v. 80). Estrada utilizará este leitmotiv una vez más en *Fiesta* puesto que ya había identificado Villena en la *Relación* con un sol que esplendía y de tan brillante, enceguecía, y por lo tanto, hacía innecesaria la descripción del noble que se requería en los textos y que la poeta criolla prefirió obliterar invisibilizando detrás de brillos y fastos la figura del virrey en pos de la gloria citadina representada en sus funcionarios, damas, famas y adornos (Zinni “Desplazamiento”).

La imagen pública del virrey estará constituida por un aparato complejo de fabricación simbólica que se comparte con el pensado para la fiesta (el retrato del virrey, la arquitectura efímera, las loas, el lenguaje emblemático de la iconografía, la heráldica, y las alegorías y mitologías correspondientes, en este caso, Apolo). Sin embargo, Estrada propondrá otra fabricación simbólica al referenciar lo local por sobre el ilustre visitante. Fabricará una ausencia, como ya se estudió anteriormente (Zinni “Desplazamiento” y “Visión”) al poner en foco en otro lado pergeñando un doble juego de visibilidad e invisibilidad y dando lugar en sus versos a otros aspectos de la fiesta virreinal. No desdeña el aparato de representación, sino que elige acentuarlo representando otras cosas: vacía el poder real acrecentando la grandeza local.

El motivo solar le servirá en *Fiesta* para criticar el poder metropolitano:

Del otoño la estéril monarquía
 Iba ya en su carrera declinando,
 Cuyo ceptro noviembre poseía,
 Si bien en su gobierno caducando.
 Llegose el del festejo alegre día
 De su imperio, y apenas llegó cuando
 A el sol, que estaba en brazos de la aurora
 Durmiendo, trompa despertó canora. (vv. 41-49)

Despierta el sol somnoliento, luego del largo invierno, en obvia referencia al gobierno del antecesor, el virrey Armendáriz, primer criollo que ocupara tan alta dignidad, ante la llegada de su competidor, Segundo Apolo, quien además, es Grande de España. Entonces comienza a amanecer. (vv. 222-224). En los versos 70 y ss. leemos este despliegue solar, los movimientos del carro del sol, que va de oriente a occidente, y sobre todo, un breve retrato del virrey, ausente en el poema anterior. El marqués de Villena es rubio y joven (tenía 41 años al llegar a México), facilitando la identificación con Febo. Este movimiento poético, que podemos advertir desde la cuidadosa obliteración del retrato de Villena en la *Relación* a la descripción que de él hace en *Fiesta* obedece, en primer lugar, al nuevo contexto. Aquí se muestra al marqués dibujado en un retrato poético relativamente convencional:

Aquel que de Ofir el más reluciente
 Metal -en rubias hebras dividido-
 Orla los lados de su blanca frente
 Y sobre el labio se incorpora unido,
 Cuyas mejillas baña hermosamente
 Un clavel en jazmines desleído,

Y que escogió por ojos, uno.

...

En garbo, talle y rostro se adelanta,
Y en partes, a la tuya su persona,
Porque para formar su gentileza
Nuevo estudio ostentó naturaleza. (VV. 227-273)

Mientras que en la *Relación* leíamos:

Y puesto que en los hombres es apodo
Entrarles por lo bello,
A riesgo de empezar por el cabello
Principio de lo hermoso,
Habiendo lo discreto y lo brioso
Con extremo infinito,
Aquí se cifra todo sin delito,
Y en todas opiniones
Un epílogo de perfecciones. (*Relación*, vv. 247-257)

La poeta criolla compone esta vez un poema laudatorio más clásico, puesto que conoce bien el oficio y es capaz de cumplir con las exigencias del género, como ya demostró en los primeros versos. En la *Relación* utiliza el modelo de epístola femenina, detrás del cual se escuda para enfatizar algunas cosas y omitir otras, ya que la destinataria/lectora era su prima. Aquí no, tiene que utilizar su retórica y los modelos formales de poesía de ocasión, atendiendo a la figura principal de la fiesta, presentando un retrato bastante positivo, e incluso describiendo por extenso sus ricas ropas (vv. 275-291), algo que había soslayado anteriormente: condensada en el verso “qué bien que resplandece” (*Relación*, v. 271), evitaba evidenciar el boato de Villena, puesto que ante ropas tan espléndidas y “flamígeras” y convertido en “epílogo de perfecciones” (vv. 236-258), se hacía desaparecer a la figura

del virrey, y se vaciaba su autoridad y dignidad gubernamental (Zinni “Desplazamiento” 49).

Siguiendo con la metáfora áurea, hablará de “Aquel que con insignias ves reales; / ornato de brocados brilladores / cuyo solio sobre él pende eminente / de tu competidor trono es decente” (vv. 157-160) y dirá más adelante que “trono es solar, aunque le veis vacío” (v. 321) en obvia referencia al rol de representación del rey que cumplía el virrey.⁸ Asimismo, Estrada será lo suficientemente astuta como para apuntar que el poder del virrey por sobre sus súbditos novohispanos es temporal y no del todo firme, puesto que puede tambalear ante la primera tormenta política, como efectivamente sucedió. Sin embargo, no tendrá más remedio que celebrar la alta nobleza del marqués y su aristócrata linaje, pero siempre dibujando los límites de un poder no absoluto y acotado en el tiempo:

Mira de su familia generosa
 El ejército innumerable,
 Y no es ostentación vanagloriosa
Adquirida en el cargo no durable,
 Costumbre sí en su casa poderosa,
 Hoy por títulos tantos estimable (vv. 328-334, énfasis añadido)

Más adelante se referirá al virrey como “al que de tres grandes excelentes/títulos” (v. 474-475), en obvia referencia a su triple condición de marqués, duque y conde, y refiere también a su parentesco con los Braganza y la casa reinante de Portugal por parte de madre, y a su condición de grandeza. En el poema se da por descripto al virrey en esta ocasión, y no se volverá a retratarlo, como sugerirían las convenciones

⁸ Sobre la función del virrey como substituto del rey, véase Cañeque y Chiva Beltrán.

poéticas, cuando aparece nuevamente ante la corte y el pueblo al segundo día de los festejos, ataviado de nuevas galas:

No pinto los primores uno a uno
Del crédito mayor de lo rodado,
Por no hacer mi discurso aquí importuno,
Pues otra vez le tengo ya pintado (vv. 753-756).

En las ceremonias cuidadosamente coreografiadas en torno a la llegada de la nueva autoridad interviene una relación entre el individuo (la corte virreinal) y los valores de una tradición política y cultural específica que se ilustra con ejemplos concretos: el palio, la emblemática pensada en torno al ilustre recién llegado, la fuerza militar, los valores aristocráticos, el honor y prestigio de la ciudad, encarnados en los toros y las cuadrillas de caballeros que juegan cañas y alcancías. La poeta trastoca todo esto al presentarse como la poseedora de la voz poética, y al descentrar la figura del virrey, que no parece encarnar tales valores más que como “epílogo de perfecciones” (*Relación*, v. 257).

“Aquí sale la corte convocada”: La ciudad y la corte mexicana

Si el sol es un lugar común a la hora de simbolizar el poder, Estrada lo utilizará irónicamente para desaparecer a Villena en esplendores y brillos, y narrar lo que el virrey “ilumina”: la ciudad de México. Con las metáforas solares, la poeta se desmarca de la representación del poder metropolitano, para poner el acento en lo que verdaderamente le importa, México, la ciudad, sus habitantes, y las promesas de ser una corte espléndida, más que la de España. A la vez, no se priva de la oportunidad de advertirle a la metrópolis que depende las riquezas de las Indias para mantener el estatus imperial y el poder económico global.

México, adornada con una cantidad de flores que rivaliza con la primavera, será asiento de la corte y la nobleza, de los caballeros, las bellas damas, y demás oficiales, funcionarios y miembros de la sociedad novohispana, además de los toros fogosos (vv. 152 a 176). Nos presenta una ciudad engalanada con flores y enramadas, e iluminada al punto que compite con la luz de las estrellas (vv. 235-239) y del mismo modo, de los decorados y trampantojos que se lucen en la urbe, que “de suerte que parecen tablados / más obras de telar que fabricados” (vv. 183-184), presentando un completo laudo de la ciudad. No hay que olvidar que quien financia este poema es el cabildo, y si el virrey no participa de todos los eventos,⁹ hay que hacerle “leer” la fiesta. Incluirá a la capital virreinal, habida cuenta de sus propios títulos, “la muy noble y leal ciudad de México”, en el linaje de ciudades fieles que festejan el poder imperial. La fiesta, el gasto excesivo de la misma, servirá para enaltecer no solo a los mexicanos, sino también al rey, y, por transitividad, al virrey entrante.¹⁰ El poema recorre las glorias de México, vivenciando el adorno y la expectativa provocada por la llegada de Villena. Por momentos,

⁹ En la serie de versos que estamos analizando se desliza una crítica al virrey: al parecer, llega tarde a algunos de los eventos, costumbre que parece frecuente, y que se enmascara en su calidad de Grande de España: “Si hubieras madrugado, si llegaras / a este sitio bien presto, ¡cuanto vieras...!” (vv. 193-194), le dice al sol, en obvia referencia a Villena.

¹⁰ Los gastos por la entrada del marqués de Villena se cuentan entre los más altos que se recuerden. El coste de la fiesta ascendió a 40.000 pesos, a diferencia de lo que se gastó en la entrada del virrey Peralta en 1610, la “módica” suma de 11.300 pesos. (Ver Curcio-Nagy 18-19). Debido a los excesos incurridos numerosas veces en las arcas virreinales para este tipo de festividades, siendo la de Villena en México y la de Morcillo en Potosí de las más onerosas, se instituyeron leyes reguladoras. Los límites en los gastos estipulados para estas ceremonias se pueden encontrar en las *Leyes de Indias*, bajo el “Título Tercero, de los Virreyes y Presidentes Gobernadores”, donde se estipula un máximo de 12.000 pesos en las ciudades cabeza de gobierno, e incluyen los gastos de decoración y limpieza, regalos, espectáculos, banquetes y colaciones, etc.

esta expectativa es auguriosa, aunque ocurren algunos incidentes que involucran a la población llana y deslucen momentáneamente la fiesta: en ambos poemas hace referencia al mal comportamiento y no tan buen recibimiento que se le hace a Villena en México. En la *Relación* habla de una pedrada que cayó durante la procesión de Villena (vv. 189-204). En *Fiesta* también hace mención de esa situación, poetiza sobre la “turba descompuesta” (v. 355), y comenta que hubo que desalojar la plaza por la fuerza (vv. 347-356). En el segundo día volverá a haber disturbios, la multitud se desboca y nuevamente los soldados deben poner orden (vv. 625-640). En este último episodio es cuando “las cañas han de volverse lanzas” (v. 640).¹¹

Todos estos detalles quedarán fuera de la crónica de Gutiérrez de Medina, quien se limita a enumerar los lugares por los que pasó el virrey en su entrada triunfal en el mes de agosto, sin relatar esta segunda celebración. Tampoco parece muy impresionado por el adorno de la primera vez, que sí se describe en la *Relación* (en especial, los vv. 75 a 89). La ciudad será tan o más protagonista que su ilustre y nuevo gobernante, demostrando que estará a su altura en nobleza y despliegue de riquezas.

“Cargado el hombro de robusto pino”: Los toros y el valor de los caballeros

La engalanada ciudad de México será cita y asiento de “...las dos Españas la nobleza, / Con multitud de pajes y lacayos, / De América apurando la riqueza” (233-235). Estos nobles conformarán lo principal de la fiesta, y también del fastuoso espectáculo que se le brindará al virrey, de modo que no olvide lo espléndida de la corte que lo acoge.

¹¹ Sobre el episodio en el primer poema, ver Zinni “Desplazamiento”.

Una vez arribado Villena al coso, comienza el juego de toros.¹² En estas festividades, y hasta la construcción de una plaza destinada exclusivamente a la tauromaquia, el coso se erigía temporalmente en la Plaza del Volador, a metros del palacio virreinal.¹³ Flores Hernández señala la “afición de los novohispanos por ese tipo de espectáculos era lo suficientemente grande como para asegurar la continuada asistencia del público al coso todos los días de lidia” (598). Para Farré Vidal “las corridas de toros se asociaban a una visión señorial del mundo” (39), y como tales, no podían estar ausentes en los dos días que duraron estas fiestas de noviembre.

Una de las fuentes insoslayables para estudiar en detalle las corridas de toros será Juan de Mariana, quien les dedica cuatro largos y prolijos capítulos de su tratado, atendiendo al origen romano de las fiestas taurinas, cuestiones idólicas ligadas a las lidias, el asentamiento de los toros en la península, “siendo los toros en España más bravos que en otras partes” (451), razones acerca de si es lícito o no correr toros, y las bulas papales que se encargaron del tema. Las corridas de toros fueron introducidas en España por los árabes, y solían ser motivo de controversias, violencias y muertes, al punto tal que el papa Pío V, en 1562 intervino en los juegos implantando penas de excomunión a todo aquel que tomara parte activa en los mismos (López Cantos 156), aunque solo participaran como espectadores. Felipe II aceptó a regañadientes las medidas de Roma, pero logró, casi sobre el final de su reinado levantar el veto papal alegando que era “un festejo de gran raigambre en la sociedad” (157), con un poderoso correlato económico. Gregorio XIII concedió permiso nuevamente para correr toros, pero

¹² Sobre juegos de toros, en especial en el ámbito virreinal, ver Bravo Arriaga, Díez Borque, Coello Ugalde, Farré Vidal, Flores Hernández, López Cantos, Morales Folguera, Rangel, Rubial García, y Zugasti (“Corpus”)

¹³ Respecto de la transformación de la plaza en coso ver Ortemberg.

evitando hacerlo en días festivos y de guardar.¹⁴ Clemente VIII terminó con la condena, pero insistió en que los clérigos, cualquiera sea su orden y jerarquía, no asistieran a estos festejos. De hecho, el obispo de Puebla y luego arzobispo de México y virrey interino de Nueva España, Juan de Palafox, quien arriba con la comitiva de Villena, no participó de ninguno de estos eventos.¹⁵

Las corridas de toros estuvieron presentes en las colonias desde el inicio, aunque con menor frecuencia debido a la escasez de toros y ganado en general, cuya prioridad era destinarlos a la alimentación de los pocos españoles. Con el correr del tiempo, y el acrecentamiento del ganado vacuno, las fiestas con toros se hicieron parte de la fábrica cultural de los virreinos. Se lidiaban toros para los días de San

¹⁴ Esta disposición no fue del todo respetada. Felipe III, para las fiestas de las canonizaciones de San Isidro, San Ignacio, San Francisco Javier, y Santa Teresa, organizó treinta corridas, en las cuales se jugaron doscientos toros. (López Cantos 1992, 157). Felipe IV fue tan afecto a los toros que reglamentó las corridas.

¹⁵ Palafox respondió a la invitación alegando que “la severidad y rigor con que las reglas eclesiásticas prohíben a los sacerdotes la asistencia a los espectáculos públicos, aunque sean tan benignos como las Cañas y Toros, lo ponían en grave escrúpulo de asistir a las preparadas al Excelentísimo Señor Virrey, de quien recabó permiso para no concurrir a ellas” (citado en Rangel 81). Gutiérrez de Medina anota que en los cuatro días de festejos en la ciudad de Puebla, asiento del obispado de Palafox, hubo toros en tres ocasiones “y a todos estos festejos, que no fueron de toros, asistió con Su Excelencia Ilustrísima” (Gutiérrez de Medina, 69).

^{En} la “Segunda Epístola Exhortatoria a los curas y beneficiarios de Puebla de los Ángeles” en la cual compele a los sacerdotes a no participar de espectáculos teatrales, Palafox se toma el tiempo de hablar de las corridas de toros: “Los públicos espectáculos de las comedias, pestilencias de estos siglos, como dejo probado, y las demás fiestas en que se mezcla crueldad, como son los toros o voladores, que tanto aborrece la iglesia, los santos y cánones sagrados, mucho más lo deben huir los eclesiásticos, gobernándose en todo por su espíritu. Por tanto, ningún eclesiástico, y mucho menos los beneficiados, vaya a este género de fiestas, pena de veinte pesos, como se ordena por nuestro edicto” (citado en Johnson 333). Por otro lado, era notoria la enemistad entre Palafox y Villena.

Juan, San Pedro, Santiago y San Hipólito, y eran los cabildos quienes los costeaban con dineros de las arcas municipales. Estas fiestas otorgaban importantes dividendos a las ciudades, y por lo tanto, valía la pena el gasto.¹⁶ Las primeras corridas de toros de las que tenemos noticias en América sucedieron el 13 de agosto de 1529, en México, durante la fiesta de San Hipólito, día en que se celebrara la caída de Tenochtitlán y del imperio mexica. En 1530 hubo toros en Guatemala, durante la celebración del Santo Patrón, Santiago, y en 1556 en Lima, en homenaje al virrey Toledo. En 1535 se hizo costumbre lidiar toros en las entradas de virrey. Como menciona López Cantos, “la fiesta de toros consiguió en América una aceptación general. En ella participaron todas las clases sociales, aunque nació como una diversión de nobles y caballeros,¹⁷ con el andar del tiempo se transformó en un espectáculo propio del común” (164). Como señala Díez Borque, los toros y cañas fueron insoslayables en España se concibieron como un ejercicio de exhibición de la nobleza, y espectáculo para el pueblo. En la entrada de Villena solo participaron los caballeros. El pueblo permaneció en las gradas, no siempre de manera ordenada, forzando la intervención militar en varias oportunidades.

¹⁶ Esto también ocurre en las entradas virreinales, donde el gasto excesivo podía llegar a vaciar las arcas municipales a puntos muy riesgosos para el funcionamiento de la ciudad. Flores Hernández recoge un testimonio de 1768, una carta del Cabildo de México al virrey Marqués de Croix, en el cual se comenta que “los caudales que producen estas funciones [las lidias de toros en las fiestas en homenaje al virrey] tienen por su primer objeto reintegrar a esta ciudad los gastos que erogó con aquel motivo [de la entrada del virrey]” (602). Ortemberg señala que “[a] pesar del gasto, el cabildo recuperaba la inversión y hasta podía obtener importantes beneficios por el alquiler de lugares en balcones y tablados armados en su contorno [de la plaza de toros]” (64).

¹⁷ Rubial García y Rangel refrendan esta idea de los toreros nobles. Por su parte, Ortemberg afirma que “las corridas en honor al virrey eran una diversión y, por lo menos desde las primeras décadas del siglo XVIII, una demostración de fuerzas y disciplina militares” (64).

Era frecuente que en las entradas de virrey se lidie a los dos días del juramento, y luego, dos meses después, haya juegos cañas y alcancías con cuadrillas conformadas por la gente más noble y principal. Para continuar con la celebración de la entrada del virrey Villena, tres meses después se corrieron tres toros bravos y de rejón en la primera jornada, y otros tantos, enmantados o de fuego, en la segunda, así como también cañas y alcancías, ocupando en ello lo mejor de la corte. Cabe recordar que los toros de México no son los únicos que vio Villena, hubo toros de manta en el barco, y en las ciudades que lo acogieron camino a la capital, y sin embargo, los de México son los únicos que se describen con pompa, lujo y gallardía, en consonancia con el *laudes civitatis*. Una vez desembarcado en Veracruz, el marqués fue recibido con tres días de toros (Gutiérrez de Medina 53), lo mismo en Jalapa, donde se lidiarán toros llevados de la capital novohispana para entretener al marqués ya en tierra (55). En Tlaxcala, donde fue obsequiado con un caballo y profusos banquetes, además de un arco triunfal, una loa, y las llaves de la ciudad, rechazando el palio, “no quiso que hubiese toros” (58). En Puebla “a la tarde, hubo toros, muchos y buenos y lanzada, y otro día, a los toros que hubo, acompañó una máscara estremada y nuevas invenciones de fuego... hubo juego de cañas de 32 caballeros, repartidos en cuadrillas, con tan hermosos caballos como ricas y vistosas libreas; y mayor que todo fue la destreza con que las jugaron” (68). En Chapultepec se adecuó uno de los patios palatinos, “tan capaz que, cercado de muralla, sirve de plaza para correr toros, a vista del ventanaje de Palacio” (73). No se dice que se hayan corrido toros bravos esta vez, pero sí de manta: “hubo muchos toros, hechos con mucho ingenio y cubiertos de cohetes, trayéndolos por la plaza hombres ocultos en ellos, y habiendo caballos y caballeros hechos del mismo ingenio, que rejoneaban y daban lanzada de fuego” (78). Gutiérrez de Medina no se detiene en las particularidades de cada fiesta o recibimiento, tampoco en la calidad de las diversiones, mucho menos en describir las lidias de toros, como sí hace nuestra poeta, evitando los espectáculos cómicos y atendiendo específicamente al valor

y la nobleza criollas. En el caso que nos ocupa, se correrán toros de rejón y de fuego.¹⁸

Si, como sugiere Rodríguez de la Flor, uno de los cometidos de la fiesta es “imponer imágenes colectivas” (484), María de Estrada lo hará con creces, iluminando la bravura de los toros y la gallardía de los caballeros en detrimento de la figura regia, que se convierte en un mero -y por momentos, incómodo- espectador. En los versos 365 a 424 somos testigos de estos toros bravos, valientes, “bicornes rayos” (v. 368), “relámpago sin luz, más no sin trueno” (v. 410), siendo abatidos uno a uno por los valientes caballeros novohispanos en un espectáculo digno de verse. A lo largo del poema vemos que se presta mayor atención a los caballeros, lidiadores y cuadrillas, incluso a los toros, que a quien debería ser objeto de la fiesta y los homenajes, el marqués de Villena. Lo vemos llegar e irse, y nada más. “A su competidor vio [el Sol] esclarecido, / que en el festivo coso venía entrando” (vv. 746-747). Una vez más, aparece la metáfora solar para señalar doblemente al virrey y también el romper del nuevo día de fiestas. Cuando cae la tarde, y ante la imposibilidad de continuar los juegos pese a las luminarias desplegadas, leemos en el poema que se postponen las alcancías para el día siguiente, y el virrey promete su presencia:

¹⁸ Los toros de rejón corresponden a la lidia que se hace con varas de madera rematada con una cuchilla de acero en la punta, con el objeto de azuzar al toro y, en última instancia, causarle la muerte. Dependiendo de la longitud del rejón (entre un metro y un metro y medio), se nota la valía del toreador. Los toros de fuego, veremos a continuación, llevan adosados a su lomo pólvora o fuegos artificiales, que serán encendidos en el momento de la lidia. Sobre los toros de rejón en Nueva España, ver Coello Ugalde. Sobre los toros de fuego, ver Castillo Martos. Gutiérrez de Medina comenta que a bordo: “el resto del día se gastó en saraos delante de la Santa Cruz, con juegos muy ridículos, toros de manta, y caballeros con rejones a lo burlesco, que alegraron a toda la nao, premiando Su Excelencia su afecto con muchos dones y regalos de dulces” (25). En el coso mexicano, el virrey también hace gala de su liberalidad y arroja dulces al pueblo (v. 610), que, al parecer, los rechaza (v. 614).

Por no llevar la palma repartida,
Se emplazan de su brío haciendo alarde
Para las alcancías de otra tarde.

Permite el desafío el Marte hispano
Y ofrece honrarle hallándose presente (vv. 718-722)

Apenas llega Villena al coso en el segundo día, aparecen los nuevos toros ofrecidos, esta vez, enmantados, o “de fuego”, animales que llevan en sus lomos fuegos artificiales o cartuchos de pólvora, y una vez encendidos, se los lidia. Estos toros, enceguecidos por el dolor y el fuego, son mucho más peligrosos que los de rejón.

Cuando un toro enmantado salió ardiente,
Que incendios palpitaba por las venas.
Quejábase abrasado, y a la gente
No movían a lástima sus penas,
Siendo el gemido que formaba en vano
El toro de Fálaris¹⁹ tirano (vv. 763-778).

En México no habrá toros de manta, ni de burla, como los que entretienen al virrey en viaje, sino de rejón y de fuego. Con estas descripciones y acciones en torno a la corrida de toros (vv. 365-424, vv. 763-793) María de Estrada mostrará el valor y la habilidad de los criollos que promete al final de la *Relación*, siempre en comparación con la metrópolis.

¹⁹ El Toro de Falaris estaba confeccionado de bronce, hueco, y en el mismo Falaris metía a sus enemigos y los calentaba al rojo. Este personaje no es el único mitológico que aparece en esta tirade de versos. Además se menciona a Perilo, Deyanira y Hércules, todos participantes del tema taurino, demostrando una vez más la pericia de la autora en cuestiones poéticas.

Terminados los toros, comienza el juego de cañas. Ocho cuadrillas con treinta y dos caballeros, “hermosa variedad” (v. 444), y “con las armas de México honrosas” (v. 454) hacen entrada a caballo, derramando lujos y brillos a su paso. “Ostentación de tanto lucimiento” (v. 461), dirá Estrada, y describirá con mucho más detalle las ropas, cabalgaduras y libreas, amén de sus personas, de los criollos que al virrey. Los versos se precipitan en acciones, sinécdoques, rasgos casi impresionistas para describir las cañas, y el poema, hasta entonces bastante descriptivo, se convierte en todo acción.

Los hierros de las lanzas y los cuentos,
 Los penachos, las bandas, los listones,
 Los brazos, las adargas, los alientos,
 El partir, el pulsar los talones,
 Tan acompasados eran, tan atentos
 En imitarse entonces las acciones,
 Que en riqueza, caballo, garbo y modo
 Se llevaron la voz del pueblo todo. (vv. 521-528)

Inmediatamente después de estas rápidas pinceladas, aparecen en el coso los jinetes. Así, encontramos en *Fiesta* el paisaje caballeresco mexicano. Al virrey no se lo nombra más que por alusiones. Es “honor de Portugal y Castilla” (v. 336), el “de tres grandes excelentes / títulos” (v. 473/474), mientras que se van sucediendo en los versos, entre otros, Enrique Pacheco, don Juan Cervantes, alcalde ordinario del cabildo, Nicolás de Bonilla, Marcos de Guevara, alguacil mayor de México, Gaspar de Molina, Martín Osorio, etc. Los hidalgos sobrevienen sin pausa, al punto que “no dejaban descansar los ojos” (v. 592) en un magnífico espectáculo. Gabriel y Rodrigo de Rojas, Alonso Cervantes Villanueva, Antonio Estupiñán, a quien “en vano / seguir el noto su violencia prueba / aunque no se fui nunca más ufano” (554-556), fueron también de la partida. Los nombrará de dos en dos, según se conformen las parejas de las cuadrillas, y hará una breve

reseña de su linaje y lugar en la corte virreinal. Siguen los nombres de caballeros y para cuando llegamos a Felipe Morán, secretario del cabildo, lo vemos caracterizado como “cometa” (v. 561), y en la misma tirada de versos, Rafael Trejo, una saeta, Juan Télles de Trejo, un planeta, mientras que Josef Limeno pasó por el coso “como oprimida luz que se derrama / de la nube con ecos resonantes” (vv. 581-582). La valentía y la destreza en el manejo de caballos y lanzas de estos notables caballeros novohispanos será el argumento central del largo poema, y dedicará numerosas estrofas no solo a caracterizar a estos insignes incluso con metáforas astronómicas, en consonancia con el sol-*virrey* alrededor del cual gravitarán, figurada y literalmente en la plaza de toros.

“Acabé las cuadrillas, mas no acaba / con esto el lucimiento de la fiesta” (vv. 585-586), anuncia María de Estrada. Los jinetes tan airoso, con gala y estilo cortesano, lucidos y gallardos, montados en caballos brioso, corrieron las cañas y “del vulgo ciudadano / recibieron los vítores gozosos” (vv. 573/574). Aquí el poema recurre a la comparación con la metrópolis a la hora de iluminar la nobleza novohispana: “Tal correr y parar nunca han tenido / En sus fiestas los cosos españoles” (vv. 541-542). Este movimiento de luces y sombras, de nombres y alusiones, de visibilidades e invisibilidades, será una constante a lo largo de ambos textos compuestos por la poeta criolla, artificio que le servirá, como sugerimos, no solo para posicionar a la ciudad de México en el contexto virreinal en función con la metrópolis, sino, especialmente, para hacerse ella misma un lugar en las letras novohispanas.

Conclusiones. “Lo que puedo decir, no lo que quiero”:

María de Estrada y los toros de México

Como señala Villegas de la Torre, “[b]y the seventeenth century the place of women authors in the ‘Republic of Letters’ was no longer confined to the convent, it fully embraced the secular, and so did the ways in which

they manifested literary self-consciousness” (104). Las expresiones poéticas de autoras femeninas implicaron no solo una naciente autoconciencia literaria, sino también la presencia de un público lector dispuesto a aceptarlas como integrantes de la sociedad letrada. María de Estrada, más allá de su breve obra y la poca información que tenemos acerca de su vida, fue una figura sobresaliente en las letras virreinales. No solo fue autora poemas de tema religioso, sino que además, participó en la vida pública de la ciudad letrada ganando certámenes poéticos y escribiendo por encargo del cabildo, lo que valida su imagen pública. Su pluma audaz indica que “[e]l que estas mujeres participaran de concursos literarios nos lleva también a inferir que estaban enteradas de los acontecimientos sociales y políticos del virreinato” (Mungía 45). Por lo tanto, conviene repensar el lugar de las mujeres en la república de las letras virreinales, puesto que la misma autopercepción de género desplegada por esta criolla en sus textos nos permiten cuestionar el lugar marginal de la mujer no solo escribiendo poesía de ocasión fuera de los conventos, sino también circulando por la ciudad y participando de los acontecimientos. Ambos poemas son, por lo tanto, documentos fundamentales para repensar la fiesta novohispana desde la impronta del género, no solo desde el punto de vista criollo.

La relación entre la poeta, el mundo de las letras y el poder municipal, muestran cuán de imbricados estaban estos aspectos en la América mundonovista, sobre todo si tales relaciones se daban, precisamente, en el ámbito de una de las festividades más solemnes como era la entrada del nuevo virrey. Es en estas fiestas donde se legitima el poder en su doble vertiente, metropolitana, en la figura del virrey-sol que ostenta un cargo temporal, como bien se marca en los versos de *Fiesta*, y virreinal, en la mostración de la ciudad, sus esplendores y la corte novohispana. En la fiesta, esta experiencia sensorial (Curcio-Nagy 204) que no es más ni menos que una experiencia y una expresión política, se enuncian mensajes que reflejarán, pero que también impregnarán la relación colonial. Los últimos versos así lo manifiestan:

Este dichoso término tuvieron
 Las fiestas altamente esclarecidas
 Que al ilustre valor de España hicieron
 La ciudad y nobleza agradecidas.
 Demostraciones raras, si bien fueron
 A tan benigno príncipe debidas,
 Puesto que al bien común de suerte anhela
 Que por solicitarle se desvela (vv. 833-840)

Será una mujer, y aquí conviene detenernos nuevamente en la perspectiva de género, puesto que se trata de un caso único, quien narre ambos festejos. Una criolla de alcurnia que hace valer su posición social, e incluso su situación escópica, para presentar al marqués de Villena y advertirle que “mayores fiestas México promete /... que puedan celebrarse en las Españas” (*Relación*, vv. 390-393). Una mujer que no solo fue validada con el primer premio del certamen poético, sino, como ella misma se presenta (“yo, aquella que sin ley canté algún día” (v.1)), volverá a participar del ámbito letrado y político con este poema por encargo, pagado por el cabildo municipal. María de Estrada participa, interviene desde su género (en ambos poemas las referencias a su condición femenina son permanentes) en la política y la poética virreinal a través de la narración de la fiesta. No fue “castigada” en agosto, cuando escribió la *Relación*, por no describir al virrey, hacer eco de la gallardía novohispana y la agencia criolla (Zinni “Desplazamiento”) y no apegarse del todo al modelo de relación de fiestas “sin ley”. Al contrario, no solo recibe la paga y el nuevo encargo en noviembre, sino que además su poema se convierte en un artefacto fundamental para estudiar la entrada del marqués de Villena, puesto que en ambos textos se deja constancia de eventos y sucesos que no se relataron en las crónicas oficiales, como el clima, el caballo desbocado, los disturbios populares, y ciertas incomodidades del virrey.

Cañeque, analizando la construcción de una simbología visual en torno al poder imperial, sostiene que “we venerate what we see” (35). Ya

en la *Relación* se analizaba la función femenina de la mirada a través del *laudes civitatis* (Zinni “Visión). Ahora, en *Fiesta* percibimos la audacia de María de Estrada al apropiarse de un objeto poético -las lides de toros y los juegos de cañas- eminentemente masculino, pero también pone de manifiesto lo caballeresco de la ocasión, la gallardía de los criollos, dejando de lado los melindres de la descripción para centrarse en la acción de los juegos, la habilidad de los caballeros, como antes lo había hecho con la ciudad y las damas, siempre desviando la mirada de un virrey que esplende y enceguece, a lo criollo celebrado, las instituciones incorruptas, la insigne corte novohispana.

El cabildo lo acepta. La poética y la política se ponen de manifiesto en estos muchos versos. Sin embargo, es la misma poeta quien señala las imposibilidades y los límites de su composición. Al mismo tiempo, y sabiendo de las limitaciones y constricciones genéricas, y en un poema que dobla en versos al anterior, intentará abreviar y (des)cribir de manera más prolija los acontecimientos. Es mucho lo que quiere decir, “si fuera tinta el reino de Neptuno” (v. 811), pero de alguna manera debe enfocar su poema en lo político. Ya nombró y calificó a casi todos los nobles caballeros, pero sobre el final debe claudicar en su intención de narrarlo todo: “Ni hacer quiero el volumen importuno, / ni pudiera abreviarle aunque quisiera, / y así en forzados números refiero / lo que puedo decir, no lo que quiero” (vv. 813-816). Este último verso, “lo que puedo decir, no lo que quiero”, debe ser leído como clave de todo el poema, en tanto que el cambio de destinatario al que hemos referido refleja la necesidad de decir otras cosas, como sugiere el epígrafe de Ramírez de Vargas, no solo resaltar lo virreinal encarnado en la ciudad y su corte. Esta vez, debe describir al virrey en toda su grandeza, no ocultarlo como lo que esplende y enceguece en un acto poético de visibilidad/invisibilidad. Ahora sí Villena será el segundo sol que asoma en ciudad de México, viniendo de este, y aposentándose en el nadir.

En conclusión, y atendiendo a los factores aquí estudiados, diremos que la fiesta, de la mano de los y las letradas novohispanas,

no solamente dará cuenta de un universo celebratorio para cumplir con fines propagandísticos del imperio (Garrido), sino que también, y fundamentalmente, será el artefacto ideal, con sus muchas partes y componentes, para crear una identidad criolla colonial criticando la autoridad temporal del virrey, más nunca la del rey. Contamos para ello con la audaz pluma de María de Estrada Medinilla y los toros de México.

Bibliografía consultada

- Beristain de Souza, José Mariano. *Biblioteca Hispano-Americana Septentrional 1521-1825*. México: Fuente Cultural, 1883.
- Bravo Arriaga, María Dolores. “Festejos, celebraciones y certámenes.” *Historia de la literatura mexicana. La cultura letrada en la Nueva España del siglo XVII*. Chang-Rodríguez, Raquel (coord.). México: Siglo XXI, 2002. pp. 85-111.
- Calderón de la Barca, Fanny. *Life in Mexico*. Berkeley, Los Ángeles, London: University of California Press, 1982.
- Cañeque, Alejandro. “Imagining the Spanish Empire: The Visual Construction of Imperial Authority in Habsburg New Spain.” *Colonial Latin American Review* 19.1, 2010, pp 29-68.
- Castillo Martos, M. “Toros en el altiplano andino (1550-1650). Una aproximación a su historia.” *Fiestas de toros y sociedad*. García-Baquero González, A, y P. Romero de Solís (eds.) Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003. pp. 211-234.
- Chang-Rodríguez, Raquel. “María de Estrada Medinilla.” “*Aquí, ninfas del sur, venid ligeras*”: *Voces poéticas virreinales*. Madrid: Iberoamericana, 2008. Pp. 272-77.
- Chiva Beltrán, Juan. *El triunfo del virrey. Glorias novohispanas: origen, apogeo y ocaso de la entrada virreinal*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Juame I, 2012.

- Coello Ugalde, José Francisco. "Relaciones taurinas en la Nueva España, provincias y extramuros. Las más curiosas e inéditas, 1519-1835." *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, Segunda época, 2. 1 pp. 988.
- Curcio-Nagy, Linda A. *The Great Festivals of Colonial Mexico City. Performing Power and Identity*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2004.
- Díez Borque, José María. *Teatro y fiesta en el barroco. España e Iberoamérica*. Sevilla: Ediciones del Serbal, 1986.
- Estrada Medinilla, María de. *Fiesta de toros, juegos de cañas y alcancías que celebró la nobilísima ciudad de México, a veinte y siete de noviembre de este año de 1640, en celebración de la venida a este reino [d]el exelentísimo señor Don Diego López Pacheco, marqués de Villena, Duque de Escalona, virrey y capitán general desta Nueva España*. México: Bernardo de Calderón, 1640.
- . *Relación escrita por Doña María Estrada Medinilla a una religiosa monja prima suya, de la feliz entrada en México día de San Agustín a 28 de agosto de mil y seiscientos y cuarenta años, del Excellentísimo Señor Dn. Diego López Pacheco Cabrera y Bobadilla Marqués de Villena, Virrey Gobernador y Capitán General de esta Nueva España*. México: Juan Ruyz, 1640.
- Farré Vidal, Judith. *Espacio y tiempo de fiesta en nueva España (1665-1760)*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2013.
- Flores Hernández, Benjamín. "La vida en México a través de la fiesta de los toros, 1770." *XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles: congreso internacional*. Santiago de Compostela, 2010. pp. 596-605.
- Garrido Asperó, María José. *Fiestas cívicas históricas en la ciudad de México, 1765-1823*. México: Instituto Mora, 2006.
- Gutierrez de Medina, Cristóbal. *Viaje de tierra y mar, feliz por mar y tierra, que hizo el excellentísimo señor Marqués de Villena*. Introducción y notas de don Manuel Romero de Terreros. México: Imprenta Universitaria, 1947.

- Johnson, Harvey L. "El primer siglo del Teatro en Puebla de los Ángeles y la oposición del Obispo don Juan de Palafox y Mendoza." *Revista Iberoamericana* X.20, 946, pp. 295-339.
- Leonard, Irving A. *Baroque Times in Old Mexico. Seventeenth-Century Persons, Places, and Practices*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1959.
- López Cantos, Ángel. *Juegos, fiestas y diversiones en la América Española*. Madrid: MAPFRE, 1992.
- López de Ayala, Ignacio. *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*. Barcelona: Imprenta de Benito Espona, 1845.
- Mariana, Juan de. *Tratados contra los juegos públicos*. Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Madrid: M. Rivadeneyra, editor, 1854.
- Méndez Plancarte, Alfonso, ed. *Poetas novohispanos: Segundo Siglo (1621-1721)*. Primera Parte. México: UNAM, 1994.
- Minguez Cornelles, Víctor. "Los emblemas solares. La imagen del príncipe y los programas astrológicos en el arte efímero." *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1994. pp. 209-253.
- Morales Folguera, José Miguel. *Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva España*. Granada: Junta de Andalucía, 1991.
- Mungía, Yadira. "Poesía novohispana bajo lupa inquisitiva. Estudio de la poesía escrita por mujeres con relación a la Inquisición en México (siglos XVI al XVIII)." *Mujeres quebradas. La Inquisición y su violencia hacia la heterodoxia en Nueva España*. Zamora Calvo, María Jesús (ed.). Madrid: Iberoamericana – Vervuert, 2018. pp. 35-57.
- Muriel, Josefina. "María de Estrada Medinilla." *Cultura femenina novohispana*. México: UNAM, 1982. pp. 124-43.
- Ortemberg, Pablo. *Rituales del poder en Lima (1735-1828). De la monarquía a la república*. Lima: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2016.

- Pascual Buxó, José (ed.). *La producción simbólica en la América colonial*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
- Rangel, Nicolás. *Historia del Toreo en México. Época colonial*. Sevilla: Espuela de Plata, 2004.
- Rodríguez de la Flor, Fernando. "Del Barroco a la postmodernidad: arqueología de la sociedad del espectáculo." Buxó, José Pascual (ed.). *Reflexión y espectáculo en la América virreinal*. México: UNAM, 2007. pp. 481-505.
- Rubial García, Antonio. "Presencias y ausencias: la fiesta como escenario político." En Méndez, María Águeda (ed.). *Fiesta y celebración: discurso y espacio novohispano*. México: El Colegio de México, 2009. pp. 23-39.
- Sabat-Rivers, Georgina. "Clarinda, María de Estrada y Sor Juana: imágenes poéticas de lo femenino." *Estudios de Literatura Hispanoamericana. Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la colonia*. Barcelona: PPU, 1992. pp. 157-177.
- Sánchez, José. *Academias y Sociedades Literarias en México*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1951.
- Tenorio, Martha Lilia. "María de Estrada Medinilla." En *Poesía Novohispana. Antología*. México: El Colegio de México, Fundación para las Letras Mexicanas, 2010. Vol 1. pp. 391-407.
- Vetteranta, Erja. "Develando tramoyas: *La relación feliz* de María de Estrada Medinilla en la fiesta barroca de la Nueva España." *Curaguo* 36, 2001, pp.34-48.
- Vigil, José María. *Poetisas mexicanas. Siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*. México: Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1893.
- Villegas de la Torre, Esther María. "Transatlantic Interactions: Seventeenth Century Women Authors and Literary Self-consciousness." *Identity, Nation, Discourse: Latin American Women Writers and Artists*. Taylor, Claire (ed.) Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2009. pp.104-121.

- Voigt, Lisa. *Spectacular Wealth. The Festivals of Colonial South American Mining Towns*. Austin: University of Texas Press, 2016.
- Zinni, Mariana. “‘Fue de américo suelo lo ingenioso’. Una visión femenina del *laudes civitatum*: María de Estrada Medinilla.” *Saga, Revista de Letras* 3, 2015, pp. 86-121.
- . “Desplazamiento genérico y discurso criollo en la *Relación feliz* de María de Estrada Medinilla.” *Calíope* 21.2, 2016, pp. 37-58.
- Zugasti, Miguel. “De cómo un virrey entra en México (Marqués de Villena, 1640) y de cómo los libros y relaciones de sus fastos se alojan en bibliotecas de USA.” *Ventana Abierta. Monográfico Fuentes de Lealtad hacia el norte y hacia el sur: México y Estados Unidos* 37, 2014, pp. 226-239.
- . “Para el corpus de la lírica colonial: las *Fiestas de toros, juegos de cañas y alcancías* de María de Estrada Medinilla.” Lilian von der Walde y Mariel Reinoso (eds). *Virreinos II*. Ciudad de México: Editorial Destiempos, 2013. pp. 279-318.

El paisaje modernista: las fronteras de otros mundos en la obra de Delmira Agustini

Veronika Bílková

University of Ostrava

Resumen

Los modernistas en sus poemas, entre otros aspectos, tratan de crear nuevos conceptos a partir de elementos conceptualmente disímiles, es decir mundos distintos. En este trabajo se determinará el rol de tres de los mundos presentes en la obra de Delmira Agustini, en particular de la Antigüedad, el Oriente y América Latina, y las relaciones y fronteras entre ellos mediante un análisis comparativo de los símbolos e imágenes relacionados con aquellos mundos en su poemario *Los cálices vacíos* (1913).

Palabras clave

Modernismo, Delmira Agustini, americanismo, mitología griega, orientalismo

1. Introducción

Es innegable que el paisaje poético de la autora uruguaya Delmira Agustini (1886-1914) refleja una variedad notable de distintos mundos, ya sean los mundos reales, los mundos imaginarios, o los mundos posiblemente más importantes, los simbólicos. De esta existencia de distintos mundos surgen unas fronteras, algunas más claras que otras, mediante las cuales se entrevé la coexistencia de estas distintas realidades y sobre todo de lo que representan. Aparte de la mera coexistencia de los mundos

diferentes en la poesía de Agustini, aquellos mundos interactúan entre sí, ya que cada uno de ellos tiene un rol, aunque las fronteras entre ellos pueden ser bastante vagas y borrosas.

Es cierto que, aunque Agustini de vez en cuando hace referencias al mundo real, ya que a veces recurre al uso de los nombres propios o de la toponimia, el paisaje poético en la obra de la poeta uruguaya de ninguna manera pretende reflejar la realidad, al contrario, se aleja del realismo y deriva en el mundo simbólico, por lo que el simbolismo juega un rol importante también en cuanto a la existencia de las ya mencionadas fronteras. Según dice Carlos María Murciano Maínez: “Los paisajes que pueden aparecer en su poesía no son vistos, son relámpagos mentales descubiertos en la embriaguez o expresados en visiones” (Murciano Maínez 156). Por otra parte, Renfrew menciona que “cuanto más se convencía de la inestabilidad permanente de la conciencia, más se dedicaba a crear ilusiones de permanencia de su yo” (Renfrew 16), afirmación que Murciano también trae a colación.

Aquellos “relámpagos mentales”, o en otras palabras la idea de que las imágenes en los poemas de Agustini relampaguean una tras otra, captan lo que según José Miguel Oviedo sería precisamente la esencia de la poesía o incluso toda la obra modernista, ya que según él el poeta modernista está siempre vacilando entre ideas opuestas. Según dice:

El alma modernista es un campo de batalla, reclamado por pulsiones diversas y tan contradictorias como el doble influjo parnasiano y simbolista; por eso sus claves pueden ser presentadas como parejas de impulsos opuestos y en pugna, pero que se complementan en cierto nivel (Oviedo 229).

Max Henríquez Ureñan desarrolla esta idea con aún más detalle en su *Breve historia del modernismo*:

El modernismo representaba una nueva sensibilidad, que se originaba en lo que Manuel Díaz Rodríguez llamó “la violencia de vida de nuestra alma contemporánea, ansiosa y compleja”. Dentro de la complejidad de esa alma inquieta predominaba la angustia del vivir, ese estado morbosamente mezcla, de duda y desencanto, y a veces de hastío, que podemos considerar como característico del siglo XIX, aunque sus antecedentes se remontan al Werther (1775) de Goethe, punto de partida de esa crisis espiritual que ya en la centuria decimonona recibió el nombre de *mal del siglo* (Henríquez Ureña 17).

Esta crisis no se daba solamente dentro del alma del poeta, al contrario, esta crisis afectó a una gran parte de la sociedad de aquel entonces, lo que se entrevé también en la existencia del término *fin de siècle*¹. Este elemento de una crisis universal se entrevé también en la definición más aceptada y utilizada del movimiento dada por Federico de Onís. En esta ocasión utilizaremos la cita tomada del texto *Rubén Darío y el modernismo* escrito por Ángel Rama, dado que la definición va enriquecida por sus propias perspectivas:

“El Modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu, que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera,

¹ La expresión *fin de siècle*, o en español fin del siglo, está relacionada con la crisis a la cual se enfrenta el mundo occidental a finales del siglo XIX. Según la investigadora checa Dora Poláková, es precisamente esta época, la que más se asemeja al modernismo hispanoamericano (Poláková, et. al. 20). Aunque es cierto que, como dice ella, el modernismo rechaza una de las ideas centrales del *fin de siècle* conocida en francés como el *fin du globe*, o fin del mundo. Para ellos esta vuelta de siglo significaba el principio de algo nuevo, de nuevas posibilidades, pero también de nuevos riesgos (Poláková, 2012 180).

con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy”. Si efectivamente se trata de una crisis mundial que abarca todos los órdenes de la vida, es obvio que ella no parte del “arte, la ciencia, la religión”, etc., sino que se genera en una transformación básica de tipo económico-social, y que su centro está en la Europa decimonónica, en el enclave de Inglaterra, Francia y Alemania (Rama 26).

Al haber acercado un poco la naturaleza del movimiento modernista, volvemos otra vez a las técnicas utilizadas por los autores pertenecientes al grupo, sobre todo la penetración de las distintas realidades y mundos. Mediante estas alteraciones, provocadas posiblemente por la complejidad de su alma, la poeta uruguaya crea las ya mencionadas “ilusiones de la permanencia de su yo” (Renfrew 16) incorporando tanto los elementos imaginarios, como los reales, variando no solamente en cuanto al espacio, ya que cubre las zonas geográficas desde el Lejano Oriente hasta América Latina, sino también en cuanto al tiempo, alterando entre el pasado —utilizando sobre todo los elementos de la Antigüedad y la Edad Media— y el presente, enfocándose en todas estas capas casi siempre en su significado simbólico.

Cuando estudiamos la obra de cualquier de los autores modernistas, tenemos que tomar en consideración también las siguientes palabras de Henríquez Ureña: “El punto de partida del modernismo fue simplemente negativo: rechazar las normas y las formas que no se avinieran con sus tendencias renovadoras” (Henríquez Ureña 11). Además, como dice Ludmila Soledad Barbero: “El Modernismo cambió la relación de la cultura latinoamericana con la autoridad intelectual de los países centrales en la medida en que se supo valer de elementos de orígenes y períodos históricos descontextualizándolos y desjerarquizándolos para integrarlos a su propia sintaxis” (Barbero 65). Lo que nos deja entender que la mayoría de las técnicas que podríamos considerar novedosas en la poesía de Agustini no son únicas a la poeta,

ya que se ven reflejadas en la obra de varios de los autores modernistas. Sin embargo, es cierto que cada uno de los autores tuvo su propia manera de incorporar esta descontextualización y desjerarquización de distintos elementos históricos en su obra, y en el caso de Agustini podemos observar una diferencia marcante sobre todo en cuanto a su actitud ante el uso de los americanismos, los que, a diferencia de Rubén Darío, aparecen en su obra solo ocasionalmente y de manera muy sutil.

Como puede verse, la técnica del uso de los elementos de mundos distintos es una técnica bastante fructífera en aquella época, y también por eso mediante este artículo trataremos de analizar cómo se interrelacionan los elementos de distintos mundos presentes dentro del paisaje poético de Delmira Agustini en particular. Nos enfocaremos específicamente en los elementos americanos, es decir los americanismos, los elementos orientales y los elementos del mundo clásico. Para llegar a este objetivo hicimos una lectura comparativa de los tres poemarios de Delmira Agustini publicados durante su vida —*El libro blanco (frágil)* (1907), *Cantos de la mañana* (1910) y *Los cálices vacíos* (1913)— todos incluidos en la colección de poemas llamada *Los cálices vacíos (poesías)* (1913), excluyendo entonces sus publicaciones póstumas.

Esta lectura comparativa de símbolos y elementos relacionados con lo americano, lo oriental o la mitología grecolatina, nos permitió determinar ciertas relaciones entre los distintos mundos que forman el paisaje poético de la autora uruguaya y sobre todo su simbología, ya que es precisamente el significado figurativo o simbólico, el que suele tener más importancia. Es importante notar que el paisaje poético de Agustini está formado por muchos otros mundos o capas, como por ejemplo el mundo del ensueño o la Edad Media, los que no han sido incluidos en nuestro análisis.

2. El paisaje poético modernista

Antes de empezar con el análisis de los elementos concretos del paisaje poético en la obra de la autora uruguaya, hay que echarle un vistazo primero al pasaje poético en general, sobre todo en el contexto modernista. Aunque ya hemos esbozado antes lo que sería el paisaje poético en relación con la obra de Agustini, para poder entenderlo aún mejor, seguiremos con la siguiente definición de José Antonio Hernández Guerrero, el que dice que “el paisaje, como representación de la naturaleza, es una construcción de la imaginación que va conformando paulatinamente una memoria, y que constituye una biografía de cada espacio, en continua mutación” (Hernández Guerrero 75).

En esta definición Hernández Guerrero se refiere más bien al paisaje natural, no obstante, su aplicación al paisaje poético no sería errónea, dado que el paisaje poético es precisamente lo que menciona, es decir “una construcción de la imaginación”. Además, como afirma Carlos Reboratti, el paisaje dentro de una obra literaria “puede llegar a ser el representante de ideas, sentimientos y visiones de la sociedad que los produce y reproduce, y [...] puede ser usado como vehículo para expresarlos” (Reboratti 16). Eso es exactamente lo que ocurre en los poemas de la uruguaya, visto que es precisamente gracias a este paisaje poético, formado por distintos elementos de estos tres mundos, que el lector puede comprender mejor los sentimientos, ideas e intenciones del yo poético.

A continuación, el paisaje poético presenta ciertas características en común con el paisaje cultural,² por lo que podemos concluir, que tal como el paisaje cultural, el paisaje poético es “una construcción social,

² El paisaje cultural, en este caso, sería aquel paisaje que fue de alguna manera intencionalmente modificado por el hombre.

el paisaje siempre es definido por alguien, no existe el paisaje *per se*” (Roldán 3).

Tanto el paisaje poético, como el cultural son el resultado del trabajo del ser humano, es decir de las personas que forman parte del dicho paisaje, ya sea el autor de un poema o las personas que pertenecen a cierta cultura. Empleando las palabras de Marta Tafalla: “Los paisajes surgen de forma reflexiva en la mente de las personas, como resultado de un proceso intelectual y emocional; y son, por supuesto, una construcción, que se desarrolla históricamente en un entramado de interacciones y creaciones culturales colectivas” (Tafalla 123).

Este paisaje poético, del que estamos hablando, no está formado por lugares —esto, sin embargo, no niega la existencia de topónimos o términos geográficos dentro de los poemas—, sino más bien por imágenes. Según dice Bachelard: “La imagen poética es una emergencia del lenguaje, está siempre un poco por encima del lenguaje significante. Viviendo los poemas se tiene la experiencia saludable de la emergencia. Es sin duda una emergencia de poco alcance. Pero esas emergencias se renuevan; la poesía pone al lenguaje en estado de emergencia. La vida se designa en ellas por su vivacidad” (Bachelard 15). En otras palabras, la imagen poética surge de nuestro uso del lenguaje, pero siempre está más allá de un mero significado lingüístico.

Llegando finalmente al paisaje poético modernista, hay que decir que este podría considerarse un caso específico, teniendo en cuenta las distintas capas que se entremezclan en los versos de los poetas hispanoamericanos de aquella época. Hernández Guerrero define el paisaje modernista de la siguiente manera:

En el Modernismo, la historia y la tradición legendaria sirven de base para fastuosas evocaciones de lejanos ambientes y de épocas remotas. Los personajes se encuadran en escenarios refinados y raros: la silenciosa pagoda, la selva mitológica, el perfumado harén, el castillo encantado, etc. (Hernández Guerrero 81).

Lo que nos deja entender que el paisaje poético de Delmira Agustini sigue las pautas dadas por sus coetáneos, aunque el rol de cada uno de los elementos de su paisaje puede diferir. Aquellos roles de los diferentes elementos en el paisaje poético de la autora los vamos a estudiar en los siguientes capítulos.

3. El mundo clásico

Teniendo en cuenta que cada uno de los mundos analizados tiene un cierto rol dentro del paisaje poético de Agustini, empezaremos entonces con uno de los mundos más reflejados y más relevantes no solamente dentro de la poesía de la autora, sino también dentro de la obra de sus coetáneos, ya que la mayoría de sus poemas está entretejida por un sinfín de alusiones al mundo grecolatino, sobre todo a la mitología griega. Aunque es cierto que en la poesía de Agustini aparecen también otros elementos grecolatinos, como por ejemplo la lira.

Excluyendo entonces a las pocas excepciones que hemos encontrado, el mundo grecolatino se manifiesta dentro de la poesía de Agustini ante todo a través del uso de los nombres propios, ya sean nombres de los personajes mitológicos, por ejemplo, Iris o Helena, o de personas reales, como lo es en el caso del sabio griego Zoilo, aunque ellos no forman parte del paisaje per se, pero sí del llamado paisaje poético modernista. El cisne modernista, sin embargo, seguramente podría considerarse una de las excepciones que confirman esta regla, ya que, según algunos,³ el cisne juega un rol importante no solamente dentro de la obra de la autora, sino también determina su rol dentro del

³ Por ejemplo, según Cathy L. Jrade mediante el proceso de reescribir lo dicho por Darío, Agustini afirma el sentido de sí misma y así se apropia del cisne modernista (Jrade 26).

movimiento modernista. Según Henríquez Ureña, el cisne modernista sería un ejemplo de los llamados “símbolos de elegancia plástica” (Henríquez Ureña 22) y “además era un símbolo de la belleza poética. El cisne era suavidad, gracia, albura, ensueño, idealidad” (26).

Al usar los nombres propios, la poeta obliga al lector a leer entre líneas. Su uso entonces está relacionado con una necesidad de contar una gran historia con pocas palabras. Debido a esto, la lectura de la obra no solamente de Agustini, sino toda la obra modernista, requiere un gran conocimiento de la mitología grecolatina. En relación con la idea de contar una gran historia con pocas palabras no podemos omitir el concepto del culturalismo poético, desarrollado sobre todo por el poeta español Guillermo Carnero, el que explica que es precisamente el culturalismo, el que permite conectar la obra literaria mediante metáforas, símbolos o alusiones con la tradición literaria anterior, en nuestro caso sería la mitología griega. Empleando sus palabras:

El culturalismo permite hablar del yo sin mencionarlo, y referirse del mismo modo a las situaciones existenciales de la vida cotidiana, por el procedimiento de expresar lo uno y lo otro por analogía. El autor designa entonces a un personaje histórico, literario o representado en una obra de arte, cuando quiere manifestar que se encuentra en situación semejante a la suya; o bien designa una obra literaria o artística cuando entiende que éstas significan algo idéntico o semejante a lo que quiere significar de sí mismo (Carnero párr. 10).

Pongamos entonces por ejemplo una estrofa del poema “El hada color de rosa”, un poema lleno de juegos, ya sean juegos de palabras, o el uso de metáforas o símbolos:

— Toma — y una esbelta lira de oro me dio — en ella cante
La musa de tus ensueños sus parques, el cisne azul

Que tiende en los lagos de oro su cuello siempre al levante,
Y Helena que pasa envuelta en la neblina de un tul (Agustini 94).

Para poder descifrar esta estrofa, y así pues también todo el poema, uno tendría que entender varias referencias a la mitología griega, todas las que encaminan hacia la historia posiblemente más relevante dentro del movimiento modernista, la del cisne. El cisne en el contexto griego representa una de las formas en las que se presenta el dios griego supremo Zeus a los mortales, ya que no puede presentarse ante ellos en su forma plenamente divina. Zeus entonces decide tomar la forma del cisne para engañar, y consecuentemente acceder carnalmente, a la princesa de Etolia, Leda. Es interesante notar que según Cathy L. Jade, detrás de este mito tan conocido Agustini oculta un cuestionamiento de la autoridad, en este caso del modernista por excelencia Rubén Darío: “Unwilling to overthrow Darío directly, Agustini hides her challenge to authority and veils her ambition behind the simile uniting the fading light of the afternoon sun with a dying king” (Jade 63).

Además, como observa Aída Beaupied, el símbolo del cisne experimenta una evolución dentro de la poesía de Agustini, lo que está de acuerdo también con las ideas de Jade. Empleando entonces sus palabras:

As she tears herself away from the limitations that had been set for her, she imagines herself fragmented and torn to pieces by the pursuit of independence and vitality. At the same time, however, she speaks up and declares her sense of self and voice by rewriting Darío, appropriating the iconic swan of modernismo, and activating, energizing, and sexualizing the passive, domesticated, sub servient female figures of his poetry (Jade 26).

Continuando entonces con las palabras de Beaupied, o mejor dicho de Sylvia Malloy, a la que está citando:

La habitual imagen erótica —el verterse masculino en el cuerpo femenino glorificado— que aparece en Darío en conexión con Leda... y también diseminada en toda su poesía, se subvierte en Agustini: es el yo, la mujer, quien ha llenado al cisne blanco... dándole substancia (sangre, fuego) y a la vez gastándose (Beaupied párr. 7).

Desde esta relación de Zeus y Leda, la que refleja la fusión de lo divino y lo humano, surge el personaje de Helena, la mujer más hermosa del mundo. En los poemas de Agustini Helena no aparece solamente como una representación de la belleza, puesto que esta fusión de la que hemos hablado resulta en la creación de poesía, por lo que Helena sirve como representación de lo bello, sobre todo del arte poético. La representación de Helena como arte o poesía es relevante también en la obra de Rubén Darío, ya que aparece en uno de sus poemas llamado “El cisne”:

¡Oh Cisne! ¡Oh sacro pájaro! Si antes la blanca Helena
del huevo azul de Leda brotó de gracia llena,
siendo de la Hermosura la princesa inmortal,
bajo tus alas la nueva Poesía
concibe en una gloria de luz y de armonía
la Helena eterna y pura que encarna el ideal (Darío 114).

Por último, hay que tener en cuenta que al recurrir los autores modernistas al uso de los elementos de la mitología griega crean poemas llenos de referencias intertextuales. Como ya hemos esbozado, los textos con una gran cantidad de tales referencias requieren un gran conocimiento por parte del lector y por eso también es precisamente este tipo de simbología, la que puede esconder un bagaje de significados accesibles para el conocedor o interesado en estas mitologías y así hacer referencia a ideas o historias más largas que una sola palabra que aparece en el poema.

4. El orientalismo

Es cierto que la obra modernista suele ser percibida como un viaje, ya sean los viajes a través del tiempo, como sería el caso del mundo grecolatino, o los viajes a través de distintos lugares, algunos más lejanos, algunos menos. Por eso nos trasladamos desde el mundo que forma una gran parte de la herencia cultural europea más hacia el este, ya que el orientalismo, tal como los temas grecolatinos, es bastante común dentro de la literatura modernista. Como dice Araceli Tinajero en *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*:

Tanto en la prosa como en la poesía, modernistas figuran múltiples temas orientales que fundan una relación específica entre el valor estético de artefactos orientales y el lugar de su estimación en discursos sobre las artes plásticas, la literatura, la religión y la historia del Oriente en aquel fin de siglo (Tinajero 6).

Algunas veces, sobre todo en los textos más antiguos, el orientalismo o el exotismo se asimilan por los autores al escapismo. No obstante, hoy en día, esta opinión ya no es válida, ya que varios estudios nuevos la rebaten. A esta idea se opone por ejemplo Dora Poláková en su *Moderní hispanoamerická literatura*, en la que afirma que los modernistas, a pesar de incluir muchas veces los temas o motivos universales, tratan de resolver los problemas de su época, no de escapar de ellos (Poláková et. al. 22). No habla entonces de escapes, sino de viajes. El tema del viaje tiene un rol importante no solamente en la literatura modernista, sino también en la vida de los autores mismos, ya que a lo largo de sus vidas muchos de ellos realizaron viajes no solamente por América Latina, sino también a Europa, sobre todo a Francia y España (Poláková, 2016 278). Aunque es cierto que la misma Agustini nunca logró viajar a Europa, posiblemente por su muerte temprana en manos de su marido, gracias a su correspondencia con él sabemos de sus viajes a Argentina.

El orientalismo, tal como la Antigüedad, tiene un cierto rol dentro de la poesía de Agustini y se manifiesta mediante unos elementos relativamente limitados. En el caso del orientalismo se trata entonces del uso frecuente de topónimos, ya que la autora menciona el Oriente, Estambul o Arabia. Aun así, es posible encontrar en su poesía también otros elementos orientales, como por ejemplo el “vaso chinesco” (Agustini 98) en el poema llamado “Nardos”:

En el vaso chinesco, sobre el piano
 Como un gran horizonte misterioso,
 El haz de esbeltas flores opalinas
 Da su perfume; un cálido perfume
 Que surge ardiente de las suaves ceras
 Florales, tal la llama de los cirios (98).

En todos los casos anteriores, tanto en el caso de los topónimos, los que vamos a presentar más adelante, como en el caso del vaso chinesco, Agustini intenta crear unas imágenes que sean capaces de transmitir una experiencia sensorial, es decir tal experiencia que permita al lector sumergirse completamente en su obra. Es interesante que esta práctica llamada sinestesia no es usada exclusivamente por Agustini. Como observa Šrámek en su *Dějiny francouzské literatury v kostce*, se trata de una práctica utilizada ya unas décadas antes por uno de los poetas malditos, Arthur Rimbaud. Rimbaud en sus poemas trata de captar lo absoluto, por lo que les da importancia también a los olores, sonidos o colores (Šrámek 215). Uno de los poemas de Rimbaud más conocidos en cuanto a la sinestesia sería seguramente el soneto “Vocales”, en el que dice:

A negro, E blanco, I rojo, U verde, O azul: vocales
 algún día diré vuestro nacer latente:
 negro corsé velludo de moscas deslumbrantes,

A, al zumbar en tomo a atroces pestilencias,
 calas de umbría; E, candor de pabellones
 y naves, hielo altivo, reyes blancos, ombelas
 que tiemblan. I, escupida sangre, risa de ira
 en labio bello, en labio ebrio de penitencia; (Rimbaud).

Estas semejanzas entre la obra de Agustini y la de Rimbaud ciertamente no son casuales, puesto que los modernistas solían encontrar inspiración dentro de la literatura francesa con bastante frecuencia, pongamos por caso la influencia que tuvieron en ellos el parnasianismo y el simbolismo. Según dice Henríquez Ureña “el parnasismo sirvió de guía al movimiento modernista en lo que atañe a la preocupación de la forma” (Henríquez Ureña 15), el simbolismo, por otro lado, tenía el “propósito de renovación de la expresión poética” (Henríquez Ureña 13).

Esta tendencia hacia una experiencia sensorial completa es según Jorge Luis Camacho algo bastante relevante dentro de toda la obra modernista. En uno de sus artículos relaciona la abundancia de vocabulario sensorial con la evolución de las ciencias que empezó a surgir a finales del siglo XIX, o más bien con la evolución del lenguaje gracias al crecimiento de los conocimientos de la humanidad, ya que “el modernismo extrae muchas de sus metáforas, temas y vocabulario de la reserva orientalista que crea la filología en el siglo XIX, pero también, de otras ciencias como la biología, la etnografía y la criminalística que fueron asumidas por ella” (Camacho 33). Hay que añadir también que, como dice Camacho, “La modernidad literaria va acompañada de una modernidad de los sentidos, donde la poesía evoluciona a la par que el cuerpo” (Camacho 35).

Las experiencias sensoriales se hacen relevantes también dentro de la obra de uno de los escritores modernistas españoles más importantes, Ramón María del Valle-Inclán, el que subraya aún más las ideas presentadas por Camacho, ya que según él la evolución de las

percepciones sensoriales va mano a mano con la evolución de nuestra capacidad de percibir y entender el mundo que nos rodea:

Hay quien considera como extravagancias todas las imágenes de esta índole, cuando en realidad, no son otra cosa que la consecuencia lógica de la evolución progresiva de los sentidos. Hoy percibimos gradaciones de color, gradaciones de sonidos y relaciones lejanas entre las cosas, que hace algunos cientos de años no fueron seguramente percibidas por los antepasados (Camacho 33).

Como ya hemos mencionado, el orientalismo se refleja en la obra de Agustini mediante los topónimos, los cuales suelen ir acompañados por una cierta percepción sensorial. La mayoría de las veces, los topónimos orientales suelen ir acompañados por versos, mediante los cuales la autora trata de provocar en el lector una experiencia de olfato, como ya hemos visto en el poema “Nardos”.

Pongamos por caso ahora el poema “Mis ídolos” en el que el yo poético traza una escena llena de olores florales, y esta percepción sensorial aun aumenta al referirse a las maderas de Arabia: “Y deshojando orquídeas, entre olores complejos / De maderas de Arabia y de pétalos viejos” (Agustini 118). Otro caso sería el poema ya mencionado, o sea “El hada color de rosa”, en el que el yo poético trata de acentuar la belleza de la aurora enfocándose en los perfumes sensuales de Estambul:

El hada color de rosa que mira como un diamante,
El hada color de rosa que charla como un bulbul
A mi palacio una aurora llegó en su carro brillante,
Esparciendo por mis salas un perfume de Stambul. (Agustini 94).

Es cierto que esta relación de los orientalismos con percepciones sensoriales tiene que ver sobre todo con la reputación de aquellos

lugares lejanos en aquella época. Dado que aun nosotros solemos relacionar el Oriente con la producción de los perfumes y de una gran variedad de especias de olores muy específicos.

Es curioso que el topónimo Oriente se relaciona en la obra de Agustini sobre todo con la vista, como podemos ver en el poema “Una chispa”, en el que influyen en el lector no solamente una paleta de colores, sino también una selección de piedras preciosas, las cuales suelen ser conocidas por su belleza:

Con luces fascinantes
Y fieras de rubíes tal heridos diamantes;
Rayo de sangre y fuego
Incendió de oro y púrpura todo mi Oriente gris.
Me quedé como ciego . . .
¡Que luz! . . . —¿Y luego y luego? . . .
—¿Luego? ... El Oriente gris . . . (Agustini 112).

En el poema “Por campos de ensueño” Agustini otra vez utiliza la palabra Oriente para completar una imagen visual, en este caso relacionada con la blancura y pureza:

Cruzaron hacia Oriente la limpidez del cielo;
Tras ellas como candida hostia que alzara el vuelo.
Una paloma blanca como la nieve asoma.
Yo olvido el ave egregia y el bruto que foguea
Pensando que en los cielos solemnes de la Idea
A veces es muy bella, muy bella una paloma! (Agustini 86).

Aunque es cierto que las imágenes sensoriales aparecen en la obra de Agustini con frecuencia y muchas veces van ligadas a distintos tipos de flores, pájaros, piedras preciosas o telas, y así no están relacionados únicamente con los elementos orientales, en el

caso opuesto la situación difiere bastante, ya que los orientalismos casi siempre aparecen acompañados por elementos que evocan una imagen sensorial o sinestésica.

5. El americanismo

El americanismo en la poesía —y también la prosa— modernista se hizo relevante ya con la llegada de sus precursores, José Martí (1853-1895) y José Enrique Rodó (1871-1917) y su importancia fue aparente también dentro de la obra de Rubén Darío, por ejemplo, en poemas como “Tutecotzimi” o “Desde la pampa”, en los cuales se enfoca abiertamente en los temas americanos. El americanismo dentro de la poesía de Delmira Agustini es, sin embargo, casi imperceptible. Aunque, a diferencia de los otros autores mencionados, Agustini no habla abiertamente de los temas típicos del americanismo⁴ y sus referencias podrían considerarse más bien ocultas, no se puede negar la influencia que tiene el paisaje americano en su obra.

En la obra de Agustini es precisamente el paisaje, el que más refleja lo americano, puesto que, al contrario de Darío, Agustini no recurre al uso de términos o eventos concretos. Mediante estos paisajes que le son bastante cercanos, Agustini suele expresar sus pensamientos y sentimientos más íntimos. Aunque es cierto que el paisaje americano no es la única herramienta para proyectar su mundo íntimo, ya que muchas veces acude al uso de los espacios cerrados, sobre todo de su cuarto, la torre o el castillo. “Porque la casa es nuestro rincón del mundo” (Bachelard 28), como afirma Bachelard. No obstante, en este

⁴ Algunos de los autores modernistas desarrollaron los temas americanistas con mucha más profundidad, en este caso podemos hablar de la vuelta a los tiempos precolombinos, la alabanza de la naturaleza latinoamericana o el interés por la mitología indígena.

momento lo que dice sobre los espacios abiertos, o mejor dicho espacios inmensos e ilimitados, se nos hace aún más interesante, al imaginarnos la inmensidad de las pampas, las montañas o los mares sudamericanos. La inmensidad de aquellos paisajes, tal como el carácter cerrado de los espacios interiores, puede provocar en el autor una necesidad de meditar y reflexionar, y como dice Bachelard: “En el alma distendida que medita y que sueña, una inmensidad parece esperar a las imágenes de la inmensidad. El espíritu ve y revé objetos. El alma encuentra en un objeto el nido de su inmensidad” (Bachelard 169).

Estos espacios naturales e inmensos en la obra de Agustini muchas veces pueden parecer bastante universales, sobre todo tales espacios como el bosque, el desierto o el mar. Por otro lado, la influencia de la variedad de los paisajes latinoamericanos, no solamente uruguayos, en su obra suele ser de naturaleza bastante sutil.

En las próximas estrofas de “Mi oración” Agustini trata de crear una imagen de una selva hostil, o como ella la denomina, “huraña”, dentro de la cual se halla un monte, en el cual el yo poético encuentra calma:

Mi templo está allá lejos, tras de la selva huraña.
 Allá salvaje y triste mi altar es la montaña,
 Mi cúpula los cielos, mi cáliz el de un lirio;
 Allá, cuando en las tardes lentas, la mano extraña
 Del crepúsculo enciende en cada estrella un cirio,
 Por entre los fantasmas y las calmas del monte,
 Va mi musa errabunda, abriendo un horizonte
 En cada ademán . . . Hija del Orgullo y la Sombra,
 Con los ojos más fieros é intrincados que el monte.
 Pasa, y el alma grave de la selva se asombra. (Agustini 101).

Este monte es un lugar de meditación y sobre todo de oración, en el que el yo poético puede vivir en su torre serena, ya que su alma, la

“flor grandiosa y huraña”, no cabe dentro de los templos. Requiere un lugar inmenso, ya sean las montañas, el cielo o el desierto:

Y es la oración más honda para mi musa extraña,
 Talvez porque hay en ella la voz de la montaña
 Y el homenaje mudo de la natura grave...
 Es la oración del alma, flor grandiosa y huraña
 De los grandes desiertos, En los templos no cabe (Agustini 101).

Además, “Mi oración” es uno de los numerosos poemas, en los cuales la autora crea una visible frontera entre el arriba y el abajo, la tierra y el cielo, lo que se hace aún más visible en el contexto de las montañas. “Allá surge la idea de un formidable mito... / Abajo lo insondable, arriba lo infinito” (Agustini 92), dice Agustini en su poema “Racha de cumbres”, el cual podría considerarse una de las piezas cuyas más cercanas a lo que sería el verdadero americanismo. Curiosamente, este es uno de los poemas que aparece en tres de los cinco cuadernos manuscritos de la autora publicados en el Archivo Delmira Agustini, gestionado por la Biblioteca Nacional de Uruguay. Así que podemos ver la evolución en la escritura del poema, y sobre todo de las palabras y los símbolos que Agustini utiliza. Lo que es interesante es el cambio que hizo en la primera estrofa del poema, dónde cambió la palabra arriba, por la palabra cumbre. Eso sobre todo para relacionar el poema aún más con las montañas, ya que la palabra arriba podría referirse a varios lugares, pero en el caso de la cumbre no es así. El uso de la palabra cumbre evoca en el lector casi automáticamente una imagen de la montaña.

Aparte de la clara influencia de la naturaleza latinoamericana, en el verso presentado anteriormente aparece una imagen de la frontera, no solamente entre nuestro mundo y el mundo de las aves, o sea lo de

arriba, y lo de abajo, sino también entre el mundo nuevo, representado por los cóndores, y el mundo viejo, representado por las águilas⁵.

La importancia del cóndor en la cultura hispanoamericana es indudable, ya que el ave figura como símbolo de varios países latinoamericanos⁶. Su majestuosidad se entrevé también en la obra de Agustini:

Son grandes, son soberbias las aves de las cumbres,
 Sus ojos tienen fríos, olímpicos vislumbres.
 Abismos palpitantes, enigmas de plumaje,
 Su vuelo es un nervioso martilleo salvaje.
 Sus pupilas brillantes, sus pupilas oscuras.
 Dan un vértigo raro: un vértigo de alturas . . . (Agustini 93).

En uno de los párrafos anteriores mencionamos la idea del mito dentro del poema “Racha de cumbres”. Relacionando entonces esta idea de lo mitológico con el mundo de las aves, descubrimos que el cóndor formaba una parte muy importante dentro de la mitología inca, lo que subraya aún más la relación entre el cóndor y el continente sudamericano:

In Isluga in northern Chile’s Tarapacá Region, the condor was reported to be regarded as one of the sacred animals that mediate the relationship between agriculture and the spirits of the mountains known as *mallkus* (Grebe 1983, 1984, 1989). The *mallku* concept can be understood in at least two ways: as an authority of the community and as spirit/divinity. According to Grebe (1989), *Mallku kunturi* identified the condor as

⁵ En este caso, cuando nos referimos al mundo nuevo, nos referimos a América, específicamente a América Latina. El mundo viejo, por otro lado, sería Europa.

⁶ Específicamente se trata de Colombia, Chile, Ecuador y Bolivia.

the bird with the greatest authority among its peers and indicated its sacred nature (the name condor comes from the Aymara and Quechua word kuntur). Grebe (1989) described how, together with the eagle, the condor connected the three worlds of the Aymara worldview through its flight (Jaques-Coper, et. al. 2).

La última afirmación se opone a la percepción del águila en la obra de Agustini, ya que, sobre todo en “Racha de cumbres”, la autora crea entre las dos aves un visible contraste. El águila, al que en “Fragmentos” denomina también “águila real” (Agustini 52), representa el mundo viejo, el mundo que al parecer quiere expulsar lo original, o sea el cóndor:

Y el pico corvo, enérgico: dominio y arrogancia!
 El pico soberano del águila de Francia!
 Y huyen como si hubieran mirado el Pensamiento . . .
 —La montaña parece crecer para el momento.— (Agustini 93).

Sin embargo, aun en la poesía de Agustini existe una imagen que nos lleva directamente a su país natal, Uruguay. Las pampas forman una parte considerable del país, su importancia, no obstante, la podemos observar más bien en la literatura argentina. En el siguiente poema, al que Agustini llamó “Rebelión”, la pampa, junto con el mar, representa el símbolo supremo de la libertad. Además, la autora asimila a ambos estos lugares —la pampa y el mar— mediante sus múltiples características compartidas, entre otros sería su inmensidad, el horizonte infinito y su color, ya que por muchas culturas el verde y el azul son percibidos como el mismo color:

Para morir como su ley impone
 El mar no quiere diques, quiere playas!
 Así la Idea cuando surca el verso

Quiere al final de la ardua galería,
Más que una puerta de cristal ó de oro,
La pampa abierta que le grita “¡Libre!” (Agustini 90).

La naturaleza en la obra de Agustini entonces representa sus deseos inalcanzables, sus sentimientos indescriptibles y sus ideas inexpresables. Su rol dentro de su poesía puede considerarse una transición entre la mitología griega, la que trata de contar una gran historia en pocas palabras, y lo oriental, lo que pretende transmitir una experiencia sensorial.

6. Conclusiones

Al revisar las imágenes o símbolos que forman el paisaje poético de la obra de Delmira Agustini emergen sobre todo tres elementos importantes, específicamente la mitología griega, el orientalismo y el americanismo. Y aunque es cierto que todos estos mundos coexisten dentro de aquel paisaje, existen entre ellos unas ciertas fronteras, por lo cual cada uno de los dichos mundos asume su propio rol. Hay que mencionar también que en este trabajo hemos omitido a propósito varios otros mundos relevantes en su poesía, en particular la Edad Media, o el mundo de los ensueños.

Cómo ya hemos dicho, las alusiones a la mitología griega aparecen en la obra de Agustini casi únicamente mediante el uso de los nombres propios, aunque existen algunas excepciones. La autora recurre al uso de los nombres propios, lo que resulta en la presencia de la intertextualidad constante, suponiendo un conocimiento previo del lector, por lo que cada una de estas imágenes sirve para expresar ideas o historias mucho más largas y mucho más profundas, las cuales fuerzan al lector a leer entre líneas.

El orientalismo, por otro lado, Agustini suele utilizarlo para la transmisión de las percepciones sensoriales, o sea la sinestesia, al lector, al que dentro de sus versos de esta manera ofrece una experiencia casi completa. En este caso la poeta acude al uso de los topónimos, los cuales suelen ir acompañados por un sinfín de imágenes sensoriales, desde distintos olores y sonidos, hasta imágenes visuales. Uno de los enlaces entre el orientalismo y las percepciones sensoriales podrían ser las especias, y eso por sus fuertes aromas, su diversidad de colores y sus sabores particulares.

Y, por último, en su obra aparecen –aunque no con tanta frecuencia– los elementos del paisaje americano, sobre todo aquellos paisajes que podrían considerarse inmensos y vastos. Curiosamente, en el caso de los americanismos, Agustini no tiende a utilizar ni los topónimos, ni los nombres propios y cuando aparece algo que podría relacionarse con América Latina, es más bien de manera genérica. El rol de aquellos paisajes en la obra de la uruguaya es, al parecer, transmitir los sucesos de su mundo interior, sus ideas, emociones y deseos.

Teniendo cada uno de estos mundos su propio rol dentro de la obra Agustini es posible su coexistencia dentro del mismo paisaje poético, por lo que, aunque ciertamente existen las fronteras entre ellos, no parecen tener mucha importancia, y por eso pueden ser percibidas como casi borrosas, permitiendo así una interacción frecuente entre los elementos distintos dentro de la misma estrofa, o hasta dentro del mismo verso. Agustini tiende a acumular estos elementos en lugar de crear fronteras entre ellos, y así su paisaje poético resulta ser bastante colorido y diverso.

Obras citadas

Agustini, Delmira. *Los cálices vacíos (poesías)*. Taller Gráfico El Arte, 1913
Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica, 2000.

- Barbero, Ludmila Soledad. "Aves fingidas: Reescrituras del mito de Leda y el cisne en Rubén Darío, Delmira Agustini y Silvina Ocampo". *Badabec*, vol. 12, no. 23, 2022, 64-82. *Repositorio Institucional CONICET Digital*, <https://doi.org/10.35305/b.v12i23.565>.
- Beaupied, Aída. "Otra lectura de 'El cisne' de Delmira Agustini". *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*, 2014, https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/otra-lectura-de-el-cisne-de-delmira-agustini/html/6074b9fd-3f92-456c-bbf5-ee2a38ed114c_2.html. Accedido el 25 de noviembre de 2024.
- Camacho, Jorge Luis. "Ver/imaginar: el niño y el salvaje. El modernismo, la percepción del color, y la evolución de los sentidos". *Confluencia*, vol. 18, no. 2, 2003, 32-41. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/27922907>.
- Carnero, Guillermo. "Cuatro formas de culturalismo". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2005, https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cuatro-formas-de-culturalismo-0/html/0029352c-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html. Accedido el 25 de enero de 2025.
- Darío, Rubén. *Prosas profanas y otros poemas*. Librería de la vda de C. Bouret, 1920.
- Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del modernismo*. Fondo de Cultura Económica, 1962.
- Hernández Guerrero, José Antonio. "Los paisajes literarios". *Castilla*, vol. 27, 2002, 73-84. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdb8p1>.
- Jacques-Coper, Andrés, et. al. "The Andean Condor as bird, authority, and devil: an empirical assessment of the biocultural keystone species concept in the high Andes of Chile", *Ecology and Society*, vol. 24, no. 2, 2019, 1-11. *JSTOR*, <https://doi.org/10.5751/ES-10939-240235>.
- Jrade, Cathy. *Major Figures in Spanish and Latin American Literature and the Arts*. Yale University Press, 2012.
- Murciano Martínez, Carlos María. *Hacia una revisión de la poesía posmodernista femenina en el Uruguay (en su primera época)*

- [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid, 2009.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana Vol. 2. Del romanticismo al modernismo*. Alianza, 1997.
- Poláková, Dora, et al. *Moderní hispanoamerická literatura*. Karolinum, 2023.
- Poláková, Dora, 2012. “Blízké i daleké obzory. Pár slov k hispanoamerickému Modernismu”. *Konec a počátek. Literatura na přelomu dvou staletí*, editado por Anna Housková y Vladimír Svatoň, Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2012, 180–188.
- Poláková, Dora. “Putovalo mé srdce: topos cesty v hispanoamerické modernistické próze”. *Pokusy o renesanci západu*, editado por Anna Housková y Vladimír Svatoň, Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2016, 277-287.
- Rama, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo*. Alfadil Ediciones C. A., 1985.
- Reboratti, Carlos. “La irresistible atracción del paisaje”. *Registros. Revista de investigación histórica*, vol. 7, no. 7, 2010, 9-17.
- Renfrew, Nydia Ileana. *La imaginación en la obra de Delmira Agustini* [Tesis doctoral]. Michigan State University, 1985.
- Rimbaud, Arthur. “Vocales”. Biblioteca Digital Ciudad Seva, <https://ciudadseva.com/texto/vocales/>
- Roldán, Sabrina Nair. “Rubén Darío, el modernismo y los paisajes culturales”. *RECIAL: Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Áreas Letras*, vol. 10, no. 15, 2019. *Dialnet*, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7038187>.
- Šrámek, Jiří. *Dějiny francouzské literatury v kostce*. Votobia, 1997.
- Tafalla, Marta. “Paisaje y sensorialidad”. *Teoría y paisaje II: Paisaje y emoción. El resurgir de las geografías emocionales*, editado por Toni Luna e Isabel Valverde, Universitat Pompeu Fabra, 2015, 115-135.
- Tinajero, Araceli. *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*. Purdue University Press, 2003.

Estéticas descoloniales: La filosofía Muntú y la santería como herramientas de resistencia y reconfiguración del género en la literatura afrocaribeña y afrolatina¹

Alexa Melissa Hurtado Montaña

Texas A&M University

Resumen

Este estudio examina cómo las autoras afrolatinas y afrocaribeñas, como Marta Moreno Vega y Ashanti Dinah Orozco, convierten sus obras en herramientas de resistencia literaria, desafiando las narrativas hegemónicas sobre las experiencias de las mujeres afrodescendientes en Latinoamérica y el Caribe. A través de géneros como la poesía y la narrativa estas autoras integran filosofías africanas, como el Muntú, y la religión Lucumí (Santería) para reconfigurar el concepto occidental-colonial de género. Sus escritos proponen una identidad fluida y plural, ofreciendo una visión emancipadora de la identidad afrodescendiente en la diáspora y vinculándola con el feminismo africano (Womanism) como manifestación del pensamiento decolonial y afrodiáspórico de las mujeres afrodescendientes.

Palabras clave

Literatura afrodiaspórica, descolonización del género, filosofía Muntú, santería, feminismo africano (Womanism)

¹ Agradezco al Dr. Alain Lawo-Sukam y al Dr. Amir Jaima por su valiosa guía y por las clases teóricas y conceptuales que me proporcionaron las bases para la elaboración de este artículo.

Las autoras afrocaribeñas y afrolatinas, a través de sus escritos, visibilizan y testifican los diversos impactos y transformaciones que ha experimentado la diáspora africana en el continente americano, como resultado de las consecuencias de la colonización². Estas autoras emplean diversos géneros literarios, como la poesía y la narrativa, para ejemplificar el éxodo africano que ha atravesado las comunidades afrodescendientes de distintos países del continente, incluidos Puerto Rico, Colombia y Los Estados Unidos. Su literatura se erige como testimonio de las experiencias poscoloniales y transnacionales de las mujeres afrodescendientes, su conexión con las filosofías del occidente y norte de África y sus vínculos con la religiosidad de los pueblos indígenas africanos.

Del mismo modo, estas autoras también abordan de manera crítica el concepto occidental de género³ y lograr así reconfigurarlo. En sus obras, se alejan de dicho concepto al desafiar las categorías binarias y homogéneas impuestas por la tradición colonial y patriarcal.

² María Lugones en “Hacia un feminismo descolonial” (2011) menciona cómo, desde los inicios, la colonización en las Américas y el Caribe “impuso una distinción dicotómica y jerárquica entre humano y no humano sobre los colonizados al servicio del hombre occidental.” (106). Este hecho ha generado diversas consecuencias en las distintas esferas sociales, especialmente en la distinción de género, afectando principalmente a las mujeres afrodescendientes e indígenas, y que, aún hoy en día, siguen presentes.

³ Los colonizados fueron definidos como sujetos dentro de las estructuras coloniales en el contexto de la primera modernidad, en medio de las tensiones generadas por la imposición violenta del sistema moderno y colonial de género. En este sistema impuesto, los europeos blancos burgueses eran percibidos “como civilizados y plenamente humanos”. La jerarquía dicotómica que marcaba lo que se consideraba humano se convirtió también “en una herramienta normativa para subyugar a los colonizados. Las conductas, las identidades y las almas de los colonizados fueron vistas como primitivas y bestiales, etiquetándolas como ajenas a la noción de género, promiscuas, excesivamente sexuales y, por ende, moralmente pecaminosas.” (Lugones 107).

Teniendo en cuenta que, en lugar de adherirse a las nociones de género occidentales, que tienden a definir roles rígidos y jerárquicos basados en una dualidad masculino-femenino, estas autoras proponen una *descolonización del género* que, además de alejarse de la normatividad y reflejar una visión más fluida, diversa y plural, se convierte también en su cosmovisión y estética literaria. Desde esta perspectiva, las autoras afrocaribeñas y afrolatinas transforman sus escritos en herramientas esenciales para cuestionar las normas hegemónicas impuestas en sus territorios y establecer una mirada afrocéntrica que redefine las nociones tradicionales de identidad, género y estética.

Molefi Kete Asante, en su libro *Afrocentricity: The Theory of Social Change*, sostiene que los autores africanos y afrodescendientes “deben estar en el centro de sus propias narrativas”, lo que les permite “romper las barreras impuestas por la hegemonía dentro de las comunidades marginadas” (12). Al narrar desde esta perspectiva, las mujeres afrocaribeñas y afrolatinas posicionan sus obras de manera fundamental dentro de sus comunidades y dan una nueva mirada a los estudios literarios y académicos. Además, sus textos ofrecen perspectivas –individuales y colectivas– sobre los diversos procesos sociopolíticos, económicos y culturales que han impactado sus territorios.

En sus escritos, se pueden identificar elementos de la filosofía del pueblo Bantú, Muntú (kintú, kuntú, hantú y muntu), y de la religión Lucumí (la santería), como estrategias literarias y estéticas que reflejan la vida cotidiana de sus comunidades. Estos conceptos, vinculados con la comunidad étnica yoruba y la comunidad lingüística bantú, son fundamentales para la construcción de su identidad e interseccionalidad como mujeres negras, latinas y caribeñas. Desde esta perspectiva filosófica y religiosa africana, se propone un análisis y comparación de la obra de la autora afrolatina de ascendencia puertorriqueña, Marta Moreno Vega, *When the Spirits Dance Mambo: Growing Up Nuyorican in El Barrio* (2004), y la de la poeta afrocolombiana de la región Caribe, Ashanti Dinah Orozco, *Las semillas del Muntú* (2019). Aunque ambas

obras pertenecen a géneros literarios diferentes (narrativa y poesía) y están escritas en distintos idiomas (inglés y español), comparten un punto en común: La influencia de la filosofía Muntú y la santería como elementos estéticos literarios que evidencian una aproximación a la descolonización de las construcciones de género en la diáspora africana, en conexión con los postulados del feminismo africano (Womanism) dentro de los territorios afrodiáspóricos. Estas obras, a través de la cosmovisión y la construcción de personajes femeninos, reconfiguran los roles de género impuestos por la hegemonía colonial al proponer una estética literaria-narrativa-poética que desafía las estructuras patriarcales y fomenta una percepción descolonizadora del ser y del hacer femenino en la diáspora.

Desde las perspectivas de Moreno Vega y Orozco, las mujeres afrodescendientes, además de ser las principales transmisoras de la filosofía y las religiones africanas, también las convierten en un eje central para comprender las dinámicas sociales de sus territorios. Por lo tanto, estas dinámicas no deberían ser interpretadas desde conceptos hegemónicos y patriarcales, ya que no se ajustan a su realidad sociocultural. Esta visión constituye un acto de resistencia frente a la cultura de poder que ha permeado y abusado de los territorios de Puerto Rico y Colombia. Asimismo, se configura como una estrategia de activismo y justicia social que busca reconstruir estos espacios desde una perspectiva literaria-femenina-afrodiaspórica. En este sentido, estas autoras no solo desafían las narrativas dominantes, sino que también redefinen el género como una herramienta simbólica de resistencia. A través de sus obras, ofrecen una visión descolonizada y significativa de lo que implica ser mujer afrodescendiente en América.

La filosofía Muntú en la diáspora africana: cartas de muerte y versos que cobran vida

La representación de la espiritualidad en las comunidades afrodescendientes está explícitamente conectada con su pasado y con la urgente necesidad de existir y re-existir en una sociedad que constantemente intenta borrar su historia e invalidar sus tradiciones. De igual forma, esta espiritualidad está directamente relacionada con la memoria, las tradiciones y la conexión con sus antepasados africanos. Desde que los africanos de las diferentes comunidades fueron desarraigados tras el comercio transatlántico de esclavos, sus vidas, tradiciones y creencias se vieron alteradas para siempre: “los barcos negreros llevaban a bordo no sólo hombres, mujeres y niños, sino también sus dioses, sus creencias y su folclore.” (Bastide 323). Sin embargo, al llegar al continente americano, miles de hombres, mujeres y niños africanos se vieron en la necesidad de formar nuevas comunidades, que darían lugar a lo que hoy conocemos como la diáspora africana. Roger Bastide, en *Las Américas Negras* (2005), menciona cómo “los negros opusieron una fuerte resistencia a la opresión de los blancos, que pretendían desarraigarlos de sus culturas nativas para imponerles la suya propia”. Por lo tanto, su resistencia “fue más vigorosa, sobre todo en las ciudades”, sin dejar de lado las zonas rurales. De esta manera, sus revueltas representaban “un testimonio de su lucha contra el dominio de una cultura que les era ajena”. Así, no es de extrañar que “todavía encontremos importantes restos de civilizaciones africanas en América.” (323).

Estas nuevas comunidades se “integrarían” de tal manera que los diversos conceptos de vida, muerte, naturaleza y espiritualidad existentes entre los diferentes pueblos indígenas del continente africano permearían a las comunidades afrolatinoamericanas y afrocaribeñas, ocupando un lugar crucial en su vida cotidiana. Como se indicó anteriormente, esta integración les infundiría una fuerza en

su esencia, permitiéndoles no sólo crear y establecer sus comunidades, sino también fomentar una resistencia cimarrona. Además, este cimarronaje les permitiría adoptar aspectos filosóficos africanos que guiarían sus caminos, sirviendo como fundamento de sus historias, las cuales, a su vez, se transmitirían de generación en generación.

Es así como los pensamientos filosóficos dentro de las comunidades afrodescendientes en América Latina y el Caribe tienen origen tanto en el mestizaje cultural provocado por el proceso de colonización como en las profundas y transcendentales ideologías de culturas africanas⁴, como la bantú, que abarca también la filosofía Muntú. Diana Sierra Díaz (2016), en “El Muntú: la diáspora del pensamiento filosófico africano en *Changó, el Gran Putas* de Manuel Zapata Olivella”, destaca cómo los bantúes abarcan diversos grupos étnicos y lenguas presentes en países como Angola, Camerún, la República Democrática del Congo, Kenia, Mozambique y Sudáfrica, entre otros (26). Sierra Díaz también menciona cómo las contribuciones de Placide Tempels sobre la filosofía bantú — centrada en temas como la vida, la muerte, el culto al ser supremo y su ontología—, junto con las investigaciones de Janheinz Jahn y Alexis Kagame sobre la filosofía Muntú, evidencian la transnacionalización de este pensamiento en la diáspora africana. Además, Sierra sugiere cómo el Muntú “se convierte en la fuerza vital” compartida entre estas comunidades y sirve como base para su comprensión de la vida y la muerte (26).

⁴ Teniendo en cuenta “el debate de la racionalidad”, Dudziro Nhengu (2022) menciona cómo el debate sobre la racionalidad examina los orígenes y el desarrollo de la filosofía africana, al mismo tiempo que identifica las características que distinguen a la filosofía africana de la occidental. Este debate critica la filosofía occidental por menospreciar la cosmovisión africana, mientras enaltece todo lo relacionado con lo europeo, de una manera que recuerda los procesos violentos de la esclavitud y el colonialismo en África.” (149).

Sierra Díaz coincide con la discusión sobre los planteamientos de Janheinz Jahn al analizar cómo, dentro de la filosofía Muntú, se estructuran las categorías de kintú, kuntú, hantú y muntu. En este sistema, *muntu* se refiere a los seres humanos, *kintú* a los animales y objetos, *hantú* a las categorías de tiempo y espacio, y *kuntú* al estilo, la forma de ser y la belleza. Según Jahn, “fuera de estas categorías no hay nada imaginable” (Janheinz citado en Sierra 26-27), destacando la integralidad y universalidad del pensamiento filosófico bantú.

De este modo, las cuatro categorías se interconectan entre sí, formando un vínculo que va más allá de la relación entre los seres humanos y los elementos de su entorno. Estas categorías también facilitan la conexión entre los ancestros, el tiempo y el espacio, permitiendo que los individuos comprendan y den sentido a su lugar en el mundo. El Ntu es el elemento común entre estas categorías. El concepto de Ntu actúa como la fuerza central que unifica y da coherencia a dichas categorías, ya que todas ellas derivan de este determinante (Negedu 10). Ntu no es un elemento independiente ni algo que se complete por sí mismo, sino la esencia común que permite a las categorías expresar su existencia y encontrar su unidad (10). En su artículo “Ontological Foundation of African Philosophy: A Hermeneutic Comparison of the Ontologies of Janheinz Jahn and Anyanwu K.C”, el Dr. Franklin Amaechi Eze, explica que kintú abarca “plantas, animales, minerales, herramientas y objetos que carecen del poder de actuar por sí mismos como una fuerza; son fuerzas congeladas.” Además, señala que hantú “es la fuerza que ubica espacial y temporalmente cada acontecimiento y movimiento: el espacio y el tiempo.” Mientras que la concepción occidental del ser es estática, la idea africana de fuerza es dinámica. En este contexto, kuntú se define como “la fuerza modal,” vinculada a la designación, es decir, al proceso mediante el cual una imagen adquiere significado a través de su atribución (3).

Por otro lado, Isaiah Adujo Negedu, en “Beyond the Four Categories of African Philosophy” señala que el concepto de muntu no

se limita al ser humano, ya que incluye a los vivos, los muertos y los espíritus, diferenciándose de los animales por su capacidad de reflexión e inteligencia. La vida humana, conocida como Amagara en el bantú, trasciende la vida animal, y su esencia radica en la unión del cuerpo con el principio de la inteligencia (10). Negedu menciona como para Kagame —presidente de Ruanda—, los términos Umuzimu y Umuzinma reflejan el carácter inmortal de los espíritus, aunque no eterno, pues tienen un inicio en el tiempo. Finalmente, las categorías bantúes como kintú, que incluye fuerzas inanimadas dependientes de muntu para actuar, y hantú, que abarca el espacio y el tiempo como aspectos dinámicos e inseparables del ser, subrayan una visión profundamente interconectada del universo. A su vez, kuntú, aunque complejo de clasificar, muestra cómo elementos como la belleza y la risa son percibidos como fuerzas ligadas al individuo, pero no independientes de este.

De manera similar, Manuel Zapata Olivella (1997), en “La rebelión de los genes: El mestizaje americano en la sociedad futura”, señala cómo, desde la perspectiva de la posición del muntu, la familia se concibe como la suma de los muertos (antepasados) y los vivos, quienes se conectan con los animales, árboles, plantas, minerales (tierra, agua, fuego, constelaciones) a través de la palabra, formando un lazo indestructible (362). Así, el muntu se convierte en el vínculo emocional y espiritual entre la vida terrenal y el mundo de los muertos (los antepasados), permitiendo al ser humano vivir en armonía consigo mismo y con todos los elementos (vivos y no vivos) del mundo. Además, esta filosofía del Muntu se consolida como la fuerza vital que guía al ser humano en la Tierra.

Desde la filosofía Bantú (muntu), las mujeres y los hombres experimentan la vida de manera distinta, según las ideologías de linaje que les corresponden. Sin embargo, en las culturas bantúes, ya sean matrilineales o patrilineales, un muntu “puede ser tanto un hombre como una mujer, una persona que proviene de Dios” (Mabonzo 5). Es decir, a nivel ontológico, “ambos comparten la misma dignidad

humana.” (5). Consecuentemente, tanto los hombres como las mujeres comparten igualmente la experiencia de existir; están relacionados entre sí y con todo lo que les rodea. Sin embargo, siguiendo el principio de primogenitura, la jerarquía de los seres establece “un orden predefinido de subordinación basado en una dependencia ontológica.” (5). Esta estructura de existencia impacta a todas las personas –hombres y mujeres– quienes deben asegurarse de no ubicarse por encima de su lugar legítimo (194).

Por lo tanto, dentro de la filosofía Muntú, más que concebirse desde una distinción de género basada en los roles masculinos y femeninos —como lo entiende el pensamiento occidental—, esta se construye a partir de la posición de antigüedad. Es decir, si desde la perspectiva de la filosofía Muntú, la posición de muntu se interpretara a través de los roles impuestos por el sistema occidental, y solo se “aceptara” a los hombres con la capacidad de establecer vínculos con su entorno, las mujeres, además de “no encajar” en estos roles y conectarse con todo lo que les rodea, también se les negaría su “misma dignidad humana”, deshumanizándolas. Oyeronke Oyewumi (1997), en *The Invention of Woman, Making an African Sense*, argumenta que, dado que el género “está construido socialmente”, las categorías masculinas y femeninas deben variar según las diferentes culturas (10). De esta manera, “las categorías de género son mutables y, como tal, el género se desnaturaliza” (10). Oyewomi, en conexión con lo que también manifiesta Lugones (2011), afirma que el género es una construcción social y no una determinación biológica, lo que lleva a asumir el sexo y el género como una sola categoría. En este sentido, durante la colonización y la modernidad, el género fue erróneamente “vinculado inseparablemente y racializado” (Lugones 107). Así, el género no puede “comportarse de la misma manera a través del tiempo y el espacio” (Oyewomi 10)

Dicho lo anterior, y siguiendo el pensamiento de los bantúes, estos consideran el conocimiento y la sabiduría como elementos poderosos (Mabonzo 194). En este sentido, el verdadero “conocimiento

o la verdadera sabiduría consiste en entender la naturaleza y la acción de los demás.” (94). Así, el muntu que tenga una mayor comprensión sobre su conexión con los entes a su alrededor es normalmente el mayor de su linaje, que puede ser tanto la madre como el padre. Para los bantúes, los mayores dominan a los más jóvenes, lo cual está más relacionado con el concepto jerárquico de las criaturas que con las cuestiones de género (94). De manera similar, la distinción de género no se aborda de manera significativa en la filosofía bantú, dado que en la mayoría de los idiomas bantúes “no se hace una distinción entre los sexos en el uso de pronombres de sujeto u objeto como él/ella o ella/él; el contexto proporciona la pista sobre el género de una persona.” (Davison 45). Por lo tanto, tanto en el lenguaje hablado como escrito, como en los pensamientos propios del Muntú, el énfasis en el género es menor en comparación con las sociedades eurocéntricas (45).

Aunque existe una distinción jerárquica entre hombres y mujeres, en la que los mayores son considerados sabios y tienen dominio sobre los menores, sin importar mucho su género, retomo la idea de que asumir que las mujeres africanas han estado en una constante subordinación, incluso en cuestiones filosóficas como el Muntú y en sus funciones dentro de la sociedad, desde el período precolonial, no coincide completamente ni con la filosofía Muntú ni con los pensamientos feministas africanos (Womanism), ni con la historia de las mujeres africanas en general. Carolette Norwood (2013) cita a Adeleye-Fayemi (2005), quien afirma que sería incorrecto asumir que las mujeres africanas han aceptado de manera pasiva el patriarcado a lo largo de la historia (226). Norwood, a su vez, resalta que existen evidencias claras de la resistencia activa de las mujeres africanas frente al patriarcado, lo que contradice completamente los estereotipos de sumisión. Para aclarar esto, Norwood cita a Tripp (2009), quien señala que los movimientos organizados de protesta liderados por mujeres en África se remontan a tiempos anteriores a la colonización (226). Por lo tanto, asumir una visión homogénea de subordinación femenina en las

sociedades africanas no solo simplifica una realidad compleja, sino que también ignora las múltiples formas en que las mujeres africanas han resistido, desafiado y re-definido las estructuras de poder a lo largo del tiempo.

Más allá del cuerpo: La sabiduría Muntú en los personajes femeninos, el caso de la “abuela” en *When the Spirits Dance Mambo* y “Dinah” en *Las semillas del Muntú*

Ahora bien, Marta Moreno Vega (2004), en *When the Spirits Dance Mambo: Growing up Nuyorican in El Barrio*, ilustra cómo la relación entre el mundo de los vivos y el mundo de los espíritus constituye una conexión intrínseca y constante. En este contexto tanto hombres como las mujeres son conscientes de su vínculo espiritual, se esfuerzan por vivir en armonía consigo mismos y con todos los seres a su alrededor, como lo ejemplifica el personaje de la abuela. En su familia, la abuela al ser la mayor se posiciona como guía espiritual de esta —siguiendo con el rol de antigüedad—. Ella desde su posición de sabia espiritual, es la encargada de construir los altares, utiliza el humo del cigarro, dominar el conocimiento sobre las propiedades de diversas plantas y ofrece flores regularmente a sus antepasados: “La abuela comentó: “A los espíritus les gusta el olor de los cigarros”. Nos sentamos en paz, admirando el arreglo en el altar” (187). Se posiciona como sabia y espera que cada miembro de la familia entienda estas dinámicas: “Abuela generally took her time in speaking. When she wanted someone’s full attention.” (187). Por otra parte, a través de rituales, establece una comunicación armoniosa con los espíritus ancestrales, quienes, a su vez, la protegen a ella y a su familia, actúan como guías, ofrecen consejos y velan por su bienestar: “She puffed in the cigar, and the haze of smoke spread out like a soft blanket around the room. I studied the image of Santa Marta la Dominadora and waited for Abuela to Speak.” (187).

Como se indicó anteriormente, dentro de esta relación entre la abuela- familia- ancestros, además de ser equilibrada, y posicionarla a ella como la sabia, se observa cómo las cuatro categorías de la filosofía Muntú forman parte integral de esta conexión. La abuela representa la categoría de muntu, como un sujeto consciente de su vínculo con los espíritus, los difuntos y los antepasados: “La intensidad en los ojos de la abuela me hizo recordar la botánica de Caridad. Recordé cómo la abuela había cuidado el espíritu de Alma todos esos años atrás.” (189). En la categoría de kintú se encuentran las herramientas que la abuela utiliza para establecer esta unión con los antepasados. En este caso, el cigarro cumple esta función. Este objeto, por sí solo, no puede actuar como puente de comunicación; es una fuerza “congelada”. Es la abuela quien, con su fuerza muntu activa —como un ser relacionado con los antepasados—, otorga al cigarro el poder suficiente para servir como medio de comunicación con el mundo de los difuntos: “El cuerpo de la abuela se balanceaba suavemente de un lado a otro, y ella cerraba los ojos, fumando el cigarro, mientras su conciencia de sí misma se alejaba.” (190).

De esta manera, la abuela logra trascender a la categoría hantú, al demostrar cómo —desafiando el tiempo y el espacio— puede transportarse en cuestión de segundos: “abrió los ojos de par en par y se echó a reír” (190) frente a su nieta, trayendo consigo la voz y el conocimiento de los espíritus. Es decir, la abuela, como un ser armonioso, dotada de la herramienta de la comunicación (el cigarro) y poseedora de la sabiduría ancestral, convierte su alma en una “fuerza dinámica” que permite a los ancestros hablar a través de ella: “Buenos días si son de día, buenas noches si son de noche”, dijo el espíritu que la poseía (...) Abuela extendió su mano, estrechó la mía y dijo, Shalam Malekum. Malekum Sala. Soy el negro Juango esclavo liberto. Vengo a la tierra a hacer caridad.” (190).

Posteriormente, cuando la abuela logra dar voz al espíritu, alcanza un estado de kuntú, pues mantiene su figura como guía frente

a los espíritus, quienes la reconocen como su igual y no como un ser inferior. “Sayita, tú quieres hablar con este negro analfabeta (...) yo nunca fui a la escuela, pero bruto no soy (...)”. Continúa: “Vengo de muy lejos porque me llamaste. Hay mucho que quiero decir” (190-191). En consecuencia, al encargarse la abuela de armonizar estas cuatro categorías, se establece como la encargada del conocimiento ancestral de su familia y principal líder. A través de su figura, se reconfiguran las normas sociales impuestas por los roles de género, ya que, además de ser la encargada de tomar decisiones y actuar como puente de conocimiento ancestral, no teme corregir los errores de su familia, sino por el contrario, lo asume como parte de su rol “muntu”: “La decisión que tomaron tus padres es incorrecta. Pero están tan cegados por su falso orgullo que no cambiarán de opinión. Se arrepentirán de su decisión en el futuro.” (191).

Pasando ahora a considerar lo señalado por Theresa Delgadillo en “African, Latina, Feminist, and Decolonial: Marta Moreno Vega’s Remembrance of Life in El Barrio in the 1950s”, el rol de la abuela transforma la posición de la mujer afropuertorriqueña en el hogar. Este papel está influenciado no solo por las condiciones sociales y raciales dentro de la isla —y que continúan perpetuándose en las comunidades afropuertorriqueñas en los Estados Unidos—, sino también por la estereotipación del rol femenino, particularmente el de la mujer mayor. Como señala Delgadillo: “La abuela es una poderosa curandera y líder espiritual, y su religión encarna y promulga normas de género progresistas al poner énfasis en la unidad del cuerpo, mente, espíritu y psique de las mujeres afropuertorriqueñas, por encima de las normas sociales.” (168).

Esta perspectiva transformada sobre los conceptos hegemónicos, influenciada por el Muntú dentro de las familias y comunidades afrodiaspóricas, también se manifiesta de manera los territorios afrocolombianos, impactando diversos aspectos sociales, culturales y económicos. Como se ha visto en el análisis previo

sobre la reconfiguración de los roles de género en las comunidades afropuertorriqueñas, en donde la figura de la abuela asume un rol de liderazgo espiritual y ancestral, en los territorios afrocolombianos también se refleja una reconfiguración del rol de las mujeres afrocolombianas que se aleja de las concepciones eurocéntricas sobre las divisiones de género. William Mina Aragón (2022), en “Manuel Zapata Olivella: reflexiones contemporáneas sobre filosofía Muntú, literatura política y trietnicidad latinoamericana”, destaca cómo la filosofía Muntú ha influido significativamente en los movimientos sociales afrocolombianos, especialmente en aquellos enfocados en la defensa de los territorios del Pacífico y el Caribe (144). Asimismo, señala cómo esta filosofía se entrelaza profundamente con las luchas feministas en Colombia, reforzando el papel de las mujeres afrocolombianas como creadoras de vida, líderes de movimientos sociales y, principalmente, como transmisoras de conocimientos ancestrales dentro de sus comunidades (144).

Estos aspectos también se evidencian en la antología *Las Semillas del Muntú* de Ashanti Dinah Orozco (2019), quien se autodenomina “sacerdotisa Iyalosha, hija de Oggún”, lo que la posiciona inmediatamente en una condición de poder-lider-sabiduría, desafiando la subordinación tradicionalmente asignada a las mujeres en las religiones occidentales. Orozco reconfigura el rol de género de las mujeres, al separarse de la concepción de las mujeres como “seguidoras”, sino como líderes religiosas. En sus poemas refleja su vida como sacerdotisa y su conexión con el mundo terrenal y espiritual, “invocando el misterio y la función guía de los dioses y espíritus mediante voces animales, conectando con los cuerpos terrenales del cosmos y retratando el abuso y el sufrimiento padecido por la diáspora africana en el Caribe colombiano” (Prologo).

El poemario se divide en tres partes, la primera alude a la creación, y en su poema “Destino del Muntú”, la voz de Oshún está presente para recordar su lugar en la Tierra —un rol que trasciende su mera función

humana— “el destino este entretejido por la madera del tiempo.” Además, explora cómo cada uno de los siete elementos de la Tierra está interconectado, moldeándola, protegiéndola y enriqueciéndola con sabiduría: Cielo nuevo abrigo, Aire nuestro pensamiento, Agua nuestra sangre, Fuego nuestra savia, Tierra nuestras venas, Flora nuestros sueños.” (32). Cada una de las categorías de la filosofía Muntú se interconecta para formar un equilibrio entre sí misma, la Tierra, el cosmos y los espíritus. Elementos como la ventana, la puerta y la cocina se convierten en portales para que los animales —que forman parte de los rituales de ofrenda a Oshún— se comuniquen con Dinah⁵. Estos animales, como el agbevami (encargado del tiempo), el akuaarpo (encargado del cosmos y los seres vivos), junto con el eyelé (encargado del nacimiento de la vida), ingresan a la casa para transmitirle a Dinah los conocimientos de Oshún. Estos animales y las partes de la casa, por sí mismos, son “fuerzas congeladas”; requieren de la fuerza de Oshún para cumplir su misión como mensajeros —*Kintu*— y, a su vez, Oshún necesita de ellos para llevar su mensaje del mundo espiritual al mundo terrenal: “A mi ventana se asoma agbeyamí, el pavo real y me dice: El destino está entretejido por la madeja del tiempo (...) a mi puerta toca akuaaró, la codorníz y me dice hacemos parte de una familia astrológica, vegetal, animal (...) A mi cocina gorjea eyelé, la paloma y me dice: Y así como el útero cósmico.” (33).

Oshún le recuerda a Dinah cómo cada uno de estos elementos está en constante movimiento; nada es estático, nada es permanente. Todo está en un ciclo constante de vida y muerte que se extiende más allá del ámbito terrestre: “Y no te olvides, Dinah, nuestro origen es terrestre, pero nuestro destino es celestial.” (33). Todo se está transformando, y

⁵ En los poemas, Orozco se refiere asimismo exclusivamente con su segundo nombre “Dinah”. Haciendo un juego del doble. Ashanti (la escritora) – Dinah (la sacerdotisa).

a su vez, esa transformación afecta el ciclo de la vida: “Respiramos en cada poro del alma, lo que exhalan los árboles.” (32). De esta manera, el kintú da paso al hantú. Sin embargo, dentro del ciclo de vida y muerte, Oshún le aclara a Dinah cómo en cada uno de estos elementos hay un significado y una belleza que trasciende y transfigura. En ese momento, comienza el kuntú: “Somos continente y contenido, somos continente y contenido (...) Somos naturaleza infinita.” (33).

Dinah, como receptora de la sabiduría de Oshún, está en la categoría de muntu al conectar sus aspectos espirituales y terrenales. Sus interacciones con los animales, las visualizaciones del cosmos interconectado y el dominio del tiempo infinito ilustran su profunda percepción espiritual y comprensión de la naturaleza holística de la existencia. Como mediadora entre el mundo espiritual y el reino terrenal, navega en ambas dimensiones, lo que refleja la esencia de muntu, que abarca la unidad y la interconexión de todos los elementos de la vida.

Así como Moreno Vega, Orozco resalta la sabiduría y guía de las mujeres mayores y su rol fundamental para preservar del conocimiento ancestral, la protección de la familia y la transmisión de ideas filosóficas a las generaciones futuras. Subraya a la mujer mayor como una figura clave que salvaguarda el patrimonio cultural y espiritual de sus territorios. En “Tributo a mi tatarabuela” se dirige directamente a la abuela de su abuela, comenzando un recuerdo de su ascendencia: “Yo te saludo abuela de mi abuela, nombre de selva o nombre musical de río.” (57). Reconoce sus vínculos y su sabiduría: “Marca de hierro sobre el barracón de mis hombros”. Se refleja la reverencia por parte de Dinah hacia la sabiduría de los mayores y como sus conocimientos son débitos a ellos: “Estás aquí asomada en el balcón de mis recuerdos, en la caligrafía de mi corazón.” (57).

Dinah menciona cómo su tatarabuela ahora forma parte del mundo espiritual, un proceso en el que su alma deja de ser estática (hantú) y se encuentra en constante movimiento dentro del cosmos. En su poema, expresa: “Matria nocturna/ cómplice de estrellas, / de

tus crespos cuelgan constelaciones de pluma.” (57). En este momento, Dinah, desde la perspectiva como muntu, se conecta con el alma de su bisabuela en el mundo espiritual a través de la naturaleza en el mundo terrenal, lo que demuestra la interconexión de todos los elementos del cosmos: “yo me reflejo en tus ojos de mujer-ave convertida en zumbido de hojas.” (57). Esta interconexión transmuta su ser, ya que cada elemento se convierte en parte de ella, y ella misma se convierte en cada uno de esos elementos al mismo tiempo.

Yo te protejo, tú me proteges: la religión Lucumí y el legado de las mujeres afrocaribeñas

En las comunidades afrocaribeñas, la presencia de religiones africanas es significativa por su carácter transnacional, transétnico y transcultural. Cuando los africanos fueron traídos a América en condición de esclavos, no solo fueron obligados a renunciar de su libertad para convertirse en fuerza de trabajo, sino también a participar en los ritos católicos y abandonar sus propias creencias y religiones. Sin embargo, a pesar de estar bajo el yugo del sistema colonial y sometidos a un trato inhumano, los esclavos africanos lograron no estar “totalmente sometidos” porque sus conocimientos filosóficos, religiosos, históricos y culturales no fueron erradicados por completo (Laviña 9). Aunque involucrados en procesos de “desculturación” que apuntaban a dañar “todos los aspectos de la vida cotidiana de los esclavos” (9), incluyendo sus estructuras sociales y religiosas, los esclavos africanos lograron preservar, en secreto, elementos, símbolos y rituales de sus propias religiones, enmascarándolos tras los símbolos de la religión católica. De esta manera, pudieron ocultar estas prácticas religiosas a los colonizadores y preservarlas, transmitiéndolas a las siguientes generaciones dentro de la diáspora africana. Los sistemas religiosos africanos se escondieron tras las imágenes de los santos católicos.

Esto permitió la práctica de rituales religiosos secretos a lo largo de toda la diáspora africana en las Américas, incluidos el candomblé, más frecuente en las Guayanas y el norte de Brasil, el vudú en Haití y la religión Lucumí o santería, que tiene su origen en Cuba desde los cabildos y se extendió por el Caribe, incluyendo Puerto Rico, República Dominicana, Colombia y Venezuela. Esta práctica religiosa también llegó a América Central, Florida y Nueva York. Lydia Cabrera (1997) en “El Sincretismo Religioso en Cuba”, describe cómo la religión lucumí o de los Orishas —originaria de las comunidades yoruba del oeste de Nigeria y el sureste de Benín— adaptó e “interpretó” el catolicismo desde su propia perspectiva, alineándolo con sus creencias y facilitando así su comprensión y preservación (59). Cabrera también menciona cómo “los negros descubrieron con otros nombres y aspectos de arcángeles, santos y apóstoles, a sus dioses gobernantes sobre el aire, el fuego, el cielo y la tierra” (59). De este modo, lograron establecer comparaciones estrechas entre sus ideologías religiosas yoruba y el catolicismo, utilizando esta nueva religión a su favor:

“También creían en la existencia de un Ser Supremo, Olorún, una fuerza cósmica y antropomórfica —‘un arúgbo’, un anciano— con una mitología preservada por sus descendientes, que permite comparaciones con Zeus, el dios del cielo y padre de los dioses. Nuestros catecúmenos lucumíes, desconocidos para Zeus, identificaban fácilmente a Olorún con el Padre Eterno y el Espíritu Santo. Olorún, ‘el creador dueño del cielo’, también tenía un hijo: Obatalá (...) El hijo de Olorún —de Dios— Obatañá, automáticamente asimilado a Jesús; (Obatalá es nuestro Señor Jesucristo). En cuanto a la Virgen María (también Obatalá), se podían identificar muchas divinidades femeninas: Yemú, Oddúaremu, Naná —pareja de Bulukú— Yewá, Obba, etc.” (61).

A pesar de las comparaciones entre santos y orishas, han surgido diferencias dentro de ambas religiones que hoy distinguen la concepción de los roles y relaciones entre humanos, animales, plantas y ancestros. Estas diferencias provienen de la cosmovisión de los practicantes de la religión Lucumí en comparación con los seguidores de la religión católica. A diferencia del catolicismo, en Lucumí o Santería, Cabrera menciona que no hay culpa que pagar, el dolor no es símbolo de sacrificio, la muerte no es sinónimo de miedo y terror, y la vida humana no es “juzgada” ni redimida. Así, la vida misma adquiere un sentido más profundo, sagrado y personal, algo que puede ser incomprendido desde una perspectiva externa.

Mabonzo, (2004), cita a David A. McLean (1972) para enfatizar que, para los pueblos africanos y los de la diáspora africana, la religión es sagrada y está “entretejida en cada momento de sus vidas diarias”, otorgando significado, profundidad y satisfacción emocional a su existencia (44). De manera similar, Mabonzo cita a Evan M. Zuesse (1991), quien describe cuatro niveles dentro de la religión tradicional africana: primero, *una estructura profunda* que trasciende las fronteras terrenales; segundo, *el uso de prácticas populares o tradicionales*, cultos específicos que varían según el contexto; tercero, *la importancia de los nombres y simbolismos*, que, aunque varían entre tribus, comparten particularidades; y cuarto, *la racionalización intelectual* (44). Sin embargo, Mabonzo aclara que, en este último nivel, la *racionalización intelectual* se aborda de una manera “transitoria”, reconociendo que la razón y los constructos intelectuales “se esfuerzan por ser relevantes para las circunstancias cambiantes contemporáneas”. En otras palabras, la inteligencia religiosa no permanece estática; también sufre una transformación en respuesta a los tiempos contemporáneos y las circunstancias cambiantes (44).

Por otra parte, aunque tanto las mujeres como los hombres están dotados de conocimiento y sabiduría sobre lo divino y la curación tradicional, y trabajan para mantener el equilibrio y la armonía en sus

territorios (48), los roles de género no juegan un papel distintivo en ese contexto. Gabriela Castellanos Llanos (2009) cita a Mary Ann Clark (2005) para explicar cómo, dentro de la religión Lucumí o Santería, existe una diferencia con la cultura occidental en cuanto a la concepción y los roles de género, tanto en las prácticas como en las creencias. También esboza cuatro ejemplos de cómo el sistema de género está “ausente” dentro de la cultura yoruba: primero, el dios Olodumare no tiene un género determinado; segundo, los orishas manifiestan rasgos tanto femeninos como masculinos que varían según la localidad y el culto, y sus atributos no están directamente relacionados con su sexo; tercero, los antepasados femeninos y masculinos son igualmente venerados; cuarto, el papel de sacerdote puede ser asumido por hombres o mujeres (68).

Sin embargo, a la hora de transmitir el conocimiento religioso a las generaciones futuras y convertirse en guardianas esenciales en los hogares, las mujeres en la religión yoruba o lucumí juegan un papel crucial que se extiende más allá de ser sacerdotisas. Funcionan de manera equilibrada, sin superponerse entre sí, al ser estas las que “ofrecen oraciones por sus familias y comunidades”, asimismo, las mujeres, en las diferentes sociedades africanas “eran y siguen siendo sacerdotisas” y participan en tanto en la práctica de la medicina tradicional como en posesión espiritual” (Mabonzo 49). Prácticamente, “así como las mujeres comparten con Dios los grandes misterios de la creación de la vida, también participan en dar una orientación espiritual a la vida humana. Son la columna vertebral de la sociedad africana.” (49). Por otra parte, Moreno Vega (1999), menciona cómo en África los espíritus actúan como intermediarios entre el mundo espiritual-ancestral y el mundo terrenal, por lo que poseen una inteligencia divina que reviste gran importancia para los seres humanos (339). Además, cita a Mbiti (1975) para explicar cómo los humanos, al intentar comunicarse con los espíritus, “hablan de ellos en términos humanos”, manteniendo así una relación equilibrada con el mundo espiritual (339-349). En este sentido, la religión lucumí o santería además de fortalecer el

vínculo entre el mundo terrenal y el espiritual, posiciona a las mujeres como guardianas del conocimiento sagrado, reafirmando su rol como guías espirituales y pilares fundamentales en la preservación de las tradiciones ancestrales.

La muerte como libertad: La santería como configuración estética-literaria en los personajes de “la abuela” y “Dinah”

Continuando con lo anterior, en *When the Spirits Dance Mambo* (2004) de Moreno Vega, se ejemplifica cómo esta relación —a través de la religión africana lucumí o santería— funciona dentro de las comunidades afropuertorriqueñas (tanto en Puerto Rico como en Nueva York) como testimonio de la diáspora. Estas relaciones sirven como memoria del camino de la diáspora y del establecimiento de un equilibrio con el mundo espiritual. Desde un primer momento, el personaje de la abuela demuestra su devoción y fe en los orishas a través de las figuras de los santos católicos. La relación que la abuela establece con los orishas y los ancestros permite observar los cuatro niveles mencionados por Zuesse (1991). En el primer nivel, la interacción entre la abuela, los orishas y los ancestros surge de una “*estructura profunda*” que trasciende lo establecido por el mundo terrenal y las creencias católicas. A pesar de relacionarse con los orishas a través de sus nombres como “santos católicos”, ella trasciende cada uno de los conceptos y ritos de la santería: “La fuerte fragancia de las siete potencias indicaba que había terminado de limpiar su apartamento y ahora se estaba asegurando de que cualquier carga, o pesadez, fuera dominada, alejada por el fuerte olor.” (5). Esta transcendencia le permite interactuar, comunicarse y comprender el mundo de los espíritus superando las limitaciones del ámbito terrenal. Al preparar su espacio, el cual, con la ayuda de las “siete potencias africanas” —los orishas—, limpia y libera, se conecta con el mundo de los ancestros.

La abuela asume la responsabilidad de mantener el vínculo ancestral-terrestre, ancestral-familiar y ancestral-transgeneracional dentro de la familia. Sin embargo, a pesar de preservar y manejar el conocimiento ancestral, elige involucrar a su nieta, pero en sus propios términos. Esta acción la transporta al segundo nivel. Además de *utilizar prácticas tradicionales* para comunicarse y comprender el mundo de los ancestros, la abuela decide involucrar a su nieta a través de diferentes métodos. Primero, decide actuar desde una aparente “ignorancia”: “Los espíritus actúan de maneras misteriosas”, me dijo la abuela mientras observábamos esas imágenes mágicas años atrás. Como Eleguá, abriste los caminos hacia nuestros corazones, trayendo más alegría y felicidad a la familia” (13). Esta estrategia le permite no solo guiar a su nieta desde una perspectiva religiosa y espiritual, sino también mostrarle cómo, dentro de la santería, la astucia es necesaria para proteger a los orishas y a uno mismo —tal como lo hacían los africanos esclavizados. Por eso, cuando la nieta (Moreno Vega) alude y acepta cómo la abuela altera los nombres de los santos para protección, utilizando elementos católicos dentro de la religión santería: “Tal vez era una especie de juego. Como cuando la abuela llamaba a la divinidad guerrera Changó por el nombre de Santa Bárbara, ocultando su identidad africana, o al Niño de Atoche por el nombre de Eleguá. Al igual que nuestros santos católicos cuyos nombres disfrazaban a los antiguos dioses de África, muchos de nosotros en El Barrio teníamos apodos que habían reemplazado los nombres que nos dieron nuestros padres en nacimiento.” (37)

En el tercer nivel, la abuela vive, preserva y *transmite sus conocimientos religiosos* a su nieta, demostrando que, a pesar de estar en un contexto diferente al de Puerto Rico —en este caso, Nueva York—, logra adaptarse y traer sus creencias a este nuevo entorno, como si estuviera compartiendo su conocimiento religioso entre diferentes comunidades: “Los jueves llegaban plantas frescas a casa de Caridad a la una de la tarde (...) En Puerto Rico todas estas plantas crecen silvestres. Yo simplemente fui a la ladera y recogí todas las plantas que

necesitaba gratis.” (37). Al preservar sus símbolos y rituales (como el uso de plantas) en este nuevo contexto, continúa sus prácticas para honrar y conectarse con los ancestros.

La abuela demuestra el cuarto nivel al transformar su conocimiento espiritual en el momento en que está a punto de morir. Al estar más cerca del mundo espiritual, su *racionalidad intelectual* sufre una transformación. Incluso podría decirse que llega al punto de conexión extática entre los ancestros y su familia. La abuela sabe que va a morir y no le teme porque ya ha experimentado la comunión con los espíritus del reino terrenal. Les ha dado voz y memoria dentro de su hogar y su cuerpo. La abuela reinventa su conocimiento para preservarlo incluso cuando su alma deja de residir en El Barrio: “El espíritu te hace ver, sentir, gustar y entender más.” (257), demostrando su conciencia de que trasciende el ser meramente un cuerpo que ya no está atado a la tierra. Como se describió anteriormente, la muerte se convierte en libertad y armonía: “Hija, creo que es hora de que me una a los antepasados. Soy demasiado mayor para seguir presenciando la destrucción de nuestro espíritu humano, nuestra humanidad (...) a mi edad la muerte no es algo que temer. Es natural, le doy la bienvenida.” (259)

Orozco (2019), en *Las Semillas del Muntú* (2019), también hace referencia a los cuatro niveles de la religión tradicional africana y su conexión con lucumí (Santería). Destaca cómo los muertos generalmente se manifiestan a través de la naturaleza y cómo los antepasados aparecen en formas visibles y sombrías. En “Ofrenda a los Muertos”, distorsiona los límites entre el mundo terrenal y el reino espiritual. Ilustra el primer nivel, una estructura que trasciende los límites terrenales, al representar cómo los espíritus abandonan su reino para interactuar con ella en el mundo de los sueños: “Ellos bajan por los pasillos de los árboles, a pintar con rayas de tigre la epidermis.” (43). A partir de ahí, los espíritus “murmuran” mensajes que, al despertar, se convierten en parte de la construcción y reconstrucción de su realidad en el mundo terrenal “Mensajes que vienen del palenque.” (43). Estos

espíritus trascienden la naturaleza, la tierra, los sueños y a ella misma. Se ponen en contacto y se manifiestan con ella en cualquier estado, ya sea como lluvia, viento, árboles o sueños

En “Misa Negra”, Orozco utiliza una *estructura fragmentada* para evocar los rituales que realizan los bantúes. Demuestra cómo los tambores, las voces, las oraciones, la respiración, la lluvia y el sacrificio son componentes esenciales del ritual, entrando así en el segundo nivel. A través de estos elementos, el ritual se convierte en un puente que conecta el mundo de los vivos con el mundo de los muertos: “En medio de la lluvia dirige el ritual, de sacrificio de tres gallos.” (45). Dinah, transforma su estética al poetizar los rituales como sacerdotisa. En otras palabras, a través del lenguaje, sitúa el ritual independientemente de su entorno. Transforma el lenguaje en un proceso transcultural que, además de facilitar el ritual, cruza las fronteras entre el mundo de los vivos y el reino de los antepasados, sin importar dónde se encuentre: “En esta misa negra, pronunciamos, los nombres de todos los muertos.” Sus versos actúan como un canal para la conexión y la comunicación espiritual.

En “Santa Rumbera” se utilizan diferentes nombres para referirse a Oshún Yalodde, variando según el contexto, lo que corresponde al tercer nivel —*la importancia de los nombres y simbolismos*— de interpretación. Primero, se le llama “diosa” cuando protege el campo: “Ahí viene bajando la diosa espléndida/la comadrona de los partos campesinos” (85). Luego, se refiere a ella como “Virgen Negra” cuando danza al ritmo del río, y su figura de piel de ébano se hace visible. Esta revelación ocurre cuando Dinah ha abandonado el mundo de los orishas y se fusiona con la naturaleza, pero permanece a distancia: “Sus anchas caderas se trenzan en la tinaja sensual de los ríos/Virgen negra, trae un aroma a mango maduro en su piel de ébano” (85). Más tarde, Dinah la llama “Santa Rumbera” cuando ella deja su mundo de “aguas tibias” para trascender los límites terrenales, acercarse a Dinah y bendecirla: “Santa rumbera de las aguas tibias/Vino a bendecirme con su sonrisa

canario” (85). Finalmente, Oshún es nombrada “Madre” cuando Dinah se embarca con ella en la canoa y trasciende al mundo de los orishas: “Le pido permiso a mi Madre/tomó asiento en su canoa/y navego en la proa de su isla” (85). Esta transformación de nombres depende no solo del contexto, sino también de la interacción y el propósito de cada situación. Dinah revela esta evolución y *racionalización intelectual* divina. Ella reconoce que este conocimiento no es accesible para toda su familia; es selectivo, contingente a la conexión divina de cada uno.

Conclusiones

El análisis de la literatura afrolatina y afrocaribeña, a través de la filosofía Muntú y la santería como elementos estéticos y narrativos, evidencia como sus autoras articulan herramientas literarias-filosóficas-religiosas que cuestionan las construcciones hegemónicas de género impuestas por la tradición colonial, al tiempo que re-establecen “otras” maneras de percibir y concebir las interacciones de las mujeres con su entorno y como individuos. Concepciones que ya hacían partes de sus dinámicas desde el periodo pre-colonial. Moreno Vega y Orozco, al trascender de las categorías binarias de género, proponen una cosmovisión que no puede —y no debería— ser interpretada por términos eurocéntricos, teniendo en cuenta cómo sus personajes femeninos al interactuar con los pensamientos filosóficos y religiosos de las comunidades indígenas africanas —como los bantú—, junto con desligarse de las concepciones estereotípicas de los roles de género, muestran una fluidez, pluralidad e interconexión que se encuentra limitada en términos eurocéntricos y que, por supuesto, transforma su estética literaria.

Las categorías filosóficas de Muntú (muntu, kintú, hantú y kuntú) pueden servir como punto de partida para explorar las dinámicas culturales y espirituales en las comunidades afrodescendientes, pero no deben considerarse suficientes. También es esencial examinar cómo

se entiende el género, como construcción social, dentro de esta filosofía y sus categorías. Estas categorías sugieren una perspectiva ontológica que se aleja de jerarquías rígidas y patriarcales, enfatizando la relación ontológica entre hombres y mujeres como seres que “coexisten” en armonía con su entorno. Este enfoque nos permite posicionar a los personajes femeninos como sujetos activos en la reconfiguración de sus territorios y experiencias individuales.

Por otro lado, la santería, como una práctica religiosa transnacional que conecta lo espiritual con lo terrenal, otorga a figuras como la “Abuela” y “Dinah” un papel central como transmisoras del conocimiento ancestral y guardianas de los lazos entre las generaciones pasadas, presentes y futuras. A través de la construcción de estos personajes femeninos como guías espirituales, estas autoras demuestran cómo las prácticas religiosas afrodescendientes constituyen un acto de resistencia cultural y una postura política contra las imposiciones coloniales.

Queda por decir que la literatura de autoras como Marta Moreno Vega y Ashanti Dinah Orozco, aunque logra la reconfiguración de los roles de género y se acerca a los aspectos casi ideales de la descolonización, aún enfrenta grandes desafíos. Es necesario reconocer que queda mucha “tela por cortar”, sobre todo al considerar cómo su literatura debe confrontar espacios hegemónicos, como la academia y las editoriales, que aún se resisten a aceptar otras cosmovisiones y estéticas alejadas del pensamiento occidental. Del mismo modo, incluso dentro de los pensamientos filosóficos y religiosos africanos y diaspóricos, a pesar de sugerir una posible “equidad” entre géneros, persisten estructuras patriarcales que continúan afectando a las mujeres y que deben ser cuestionadas. Esto plantea la interrogante de sí, dentro del “sueño” de la descolonización, las mujeres africanas y afrodescendientes podrán conquistar un espacio que las “resignifique” y no las invisibilice. En este contexto, la literatura de autoras como Moreno Vega y Orozco debe trascender su papel como ejemplos de tradiciones culturales de sus territorios y convertirse en testimonios

conceptuales que contribuyan a las discusiones afrocentradas sobre el valor de los conocimientos de las mujeres afrodescendientes.

Obras citadas

- Aragón, William Mina. "Manuel Zapata Olivella: Reflexiones Contemporáneas sobre Filosofía Muntú, Literatura Política y Trietnicidad Latinoamericana." *Revista de Estudios Literarios*, vol. 1, núm. 85, 2023, pp. 139-154.
- Asante, Molefi Kete. *Afrocentricity: The Theory of Social Change*. Imágenes Afroamericanas, 2021.
- Balanzátegui, D., A. M. Morales, y B. Lara. "Cimarrona Soy: Aprendizajes sobre Estrategias Históricas de Resistencia de Mujeres Afroecuatorianas." *Praxis Arqueológica*, vol. 2, núm. 1, agosto de 2021, pp. 70-85.
- Bastide, Roger. "Las Américas Negras." *Revista del CESLA*, núm. 7, 2005, pp. 321-338.
- Cabrera, Lydia. "El Sincretismo Religioso en Cuba." *Guaraguo*, vol. 1, núm. 3, 1997, pp. 58-76.
- Delgadillo, Theresa. "African, Latina, Feminist, and Decolonial: Marta Moreno Vega's Remembrance of Life in El Barrio in the 1950s." *Theories of the Flesh: Latinx and Latin American Feminisms, Transformation, and Resistance*, editado por Andrea J. Pitts, Mariana Ortega, y José Medina, Oxford University Press, 2020, pp. 157-170.
- Davison, Jean. *Gender, Lineage, and Ethnicity in Southern Africa*. Westview Press, 1997.
- Dube, Musa W. "Afterword: A Flame Blazes in the Darkness!" *African Women's Liberating Philosophies, Theologies, and Ethics*, editado por Beatrice Okyere-Manu y Léocadie Lushombo, Palgrave Macmillan, 2024, pp. 259-262.

- Eze, Franklin Amaechi. "Ontological Foundation of African Philosophy: A Hermeneutic Comparison of the Ontologies of Janheinz Jahn and Anyanwu K. C." *Advance Journal of Education and Social Sciences*, vol. 7, núm. 4, 2022, pp. 1-10.
- Gregory, Steven. "Religiones Afrocaribeñas en la Ciudad de Nueva York: El Caso de Santería." *Números Especiales del Centro de Estudios Migratorios*, núm. 7, 1989, pp. 287-304.
- Laviña, Javier. "Afroamericanos, Rebeldes Cimarrones y Creadores." *África América Latina, Cuadernos: Revista de Análisis Sur-Norte para una Cooperación Solidaria*, núm. 21, 1996, pp. 9-22.
- Llanos, Gabriela Castellanos. "Identidades Raciales y de Género en la Santería Afrocubana." *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, núm. 40, 2008, pp. 167-178.
- Lugones, María. "Toward a Decolonial Feminism." *Hypatia*, vol. 25, núm. 2, 2011, pp. 123-145. *JSTOR*, doi:10.1353/hyp.2011.0042.
- Mabonzo, Christine Mbeya. *A Liberation Theology of Being Muntu from an African Woman's Perspective*. Disertación, Claremont Graduate University, 2003.
- Negedu, Isaiah Adujo. "Beyond the Four Categories of African Philosophy." *International Journal of African Society Cultures and Traditions*, vol. 2, núm. 3, diciembre de 2014, pp. 10-19.
- Norwood, Carolette. "Perspective in Africana Feminism: Exploring Expressions of Black Feminism/Womanism in the African Diaspora." *Sociology Compass*, vol. 7, núm. 3, 2013, pp. 225-236.
- Orozco, Ashanti Dinah. *Las Semillas del Muntú*. Colección del Museo Salvaje, 2019.
- Oyewumi, Oyeronke. *The Invention of Women: Making an African Sense of Western Gender Discourses*. University of Minnesota Press, 1997.
- Sierra Díaz, Diana Carolina. "El Muntú: La Diáspora del Pensamiento Filosófico Africano en Changó, el Gran Putas de Manuel Zapata Olivella." *La Palabra*, vol. 2, núm. 29, 2016, pp. 23-44.

Vega, Marta Moreno. "Espiritismo in the Puerto Rican Community: A New World Recreation with the Elements of Kongo Ancestor Worship." *Journal of Black Studies*, vol. 29, núm. 3, enero de 1999, pp. 325-353.

—. *When the Spirits Dance Mambo: Growing Up Nuyorican in El Barrio*. Three Rivers Press, 2004.

Zapata Olivella, Manuel. *La Rebelión de los Genes: El Mestizaje Americano en la Sociedad Futura*. Altamír, 1997.

Lecturas y afectos de Francisca Aguirre: análisis de sus citas y dedicatorias

Elia Saneleuterio

Universitat de València (Spain), grupo de investigación PoGESP¹

Resumen

Con el objetivo de aproximarnos a los referentes y amistades de la poeta española Francisca Aguirre, se analiza la frecuencia y naturaleza de las menciones afectivas y literarias presentes paratextualmente en sus once poemarios. Cinco de ellos incluyen numerosas dedicatorias a familiares, amigos y amigas. Las citas, mucho menos frecuentes, son de autores varones, como José Hierro, Quevedo, Celan y Machado: solo el primero, coetáneo, tuvo un impacto vital y literario profundo, cuya influencia refleja la obra de Aguirre.

Palabras clave

paratextos, citas, dedicatorias, poesía femenina, literatura española del siglo XX

Introducción

Francisca Aguirre Benito (1930-2019) vivió su infancia en Alicante, ciudad de la costa levantina de la península Ibérica. Al estallar la guerra civil española, su familia se vio obligada a exiliarse, aunque pronto

¹ Esta investigación se ha realizado en el marco del proyecto “Género, cuerpo e identidad en las poetisas españolas de la primera mitad del siglo XX” (PoGESP, referencia: PID2020-113343GB-I00/AEI/10.13039/501100011033), dirigido por la Dra. Helena Establier Pérez y financiado por MCIU/AEI (Programa Estatal de Generación de Conocimiento, 2020) del 1 de septiembre de 2021 hasta el 31 de julio de 2025.

regresarían a España y se instalarían definitivamente en Madrid, en el distrito de Chamberí. Estas duras circunstancias templaron su alma y la convirtieron en una poeta teñida de compromiso político, vislumbrando al tiempo la orfandad y la esperanza, y sin apartar los pies de la tierra y de la cotidianidad. Por eso, puede decirse de su obra que es al tiempo refugio y toma de conciencia (Federici) o, como diría Asurmendi, que encuentra su lugar “entre el desamparo y la morada”; en definitiva, que “ha sabido echarle, con insólita tozudez, un pulso a la desgracia” (Cruz, 76).

Su producción literaria, que abarca alrededor de una veintena de títulos entre poesía y prosa, se distingue, pues, por una profunda indagación en la memoria (Benegas), la identidad y sus propias emociones, siempre atravesadas por sus condiciones políticas y de género. Las vivencias del exilio, la injusticia, el hambre, el amor, la pérdida... son temas que le interesaron en sus lecturas y que se rastrean en este artículo. Es la suya una poesía que consigue deslumbrar, por su naturalidad y su precisión lírica, al público lector.

Todo ello explica el creciente interés de la crítica, primero, y de la investigación académica, más recientemente, en la poesía de Paca Aguirre. Destacan, en este sentido, las tesis doctorales de Culebras Carnicero (*La obra poética de Francisca Aguirre*) y Asurmendi (*Entre el desamparo y la morada*). Quienes se han acercado a su obra poética con voluntad analítica insisten en la necesidad de superar, para su particular caso, los enfoques generacionales tradicionales, no solo porque publicó su primer poemario superada ya su cuarta década (Prieto de Paula, 681), sino también porque su recepción crítica fue inicialmente limitada, un fenómeno que ha afectado a muchas escritoras, especialmente a aquellas que emergieron en la segunda mitad del siglo XX (Rosal Nadasles; Sánchez García; Sánchez García y Carrilero Jiménez; Ugalde).

A pesar de su intensa actividad creativa en los años setenta y a finales de los noventa, su obra no recibió en esos periodos una atención

crítica significativa, aunque sí contó con lectores. Esta escasez de estudios especializados se vio parcialmente resarcida con la publicación de su primera antología, una recopilación de sus poesías completas hasta la fecha, editada por Calambur en el año 2000. Con este volumen, Aguirre obtuvo el Premio Especial al conjunto de su obra en los Premios de la Crítica Literaria Valenciana, organizados por la Asociación Valenciana de Escritores y Críticos Literarios (CLAVE).

Como consecuencia, los primeros estudios sobre la obra de Paca Aguirre comienzan con el siglo: García Lesmes, García Martín, Ismail, Marina Sáez, Payeras Grau, incluido un número monográfico que le dedica la revista *Poesía en el Campus* en 2007. En la siguiente década, a los trabajos de la ya citada Culebras Carnicero (“El refugio”, “Francisca Aguirre”, *La obra poética*) podemos añadir los de Almela Boix, Bados Ciria, Bellveser, Federici, Jurado Morales, Leonetti, Mudrovic, “Modelos”, “In search”, y Ugalde; estudios quizás impulsados por la concesión a Paca Aguirre del Premio Nacional de Poesía en 2011 por la publicación, el año anterior, de *Historia de una anatomía*. Este tardío interés académico por la obra de Aguirre se vio alentado por su fallecimiento en 2019, justo después de que saliera a la luz su poesía reunida y de la obtención del Premio de las Letras Españolas. Así, no son pocas las investigaciones que sobre Aguirre se han desarrollado en el último lustro, entre las que podemos citar algunas como Álvarez y Saneleuterio, Angulo Menassé, Asurmendi, Cacciola, Castro Llanes, Del Olmo Iturriarte, Fernández Martínez, Martínez Ezquerro, Muro Munilla, Nicolás Martínez, Pulido Tirado, Segura Amancio, Valero Gómez o Valero Gómez y Saneleuterio.

Pero ¿cuáles son concretamente los libros que han acabado ubicando a esta autora en la primera línea de la poesía contemporánea escrita en España? Veámoslo en un sucinto recorrido. El primer libro de Francisca Aguirre, *Ítaca* (1972), llama la atención de la crítica, sobre todo desde su reciente recuperación, por condensar la odisea de Penélope y de todas las mujeres, desde la cotidianidad. Según Anna Cacciola, la

autora refleja el mito de Penélope de una manera especial: lo retoma y lo distorsiona, porque resulta ya inviable, en el último tercio del siglo XX, vivir como una esposa abnegada que espera al héroe. Con todo, lo único que se quita de la ecuación es el adjetivo... La cosmovisión hilada en esta *opera prima* la continúa tejiendo —y destejiendo— en sus poemarios posteriores. Así, el proceso de “concienzuda (re) construcción ficcional de una vida” (Valero Gómez, 341) lo desarrolla en *Los trescientos escalones* (1977). Solo un año después publica *La otra música* (1978), y no volvería a publicar un poemario hasta 1996. Se trata de *Ensayo general* (1996), al que siguen *Pavana del desasosiego* (1999) y *Ensayo general. Poesía completa 1966-2000* (2000), que incluye el inédito hasta entonces *Los maestros cantores*. Ya en pleno siglo XXI, publica *La herida absurda* (2006), *Nanas para dormir desperdicios* (2007) e *Historia de una anatomía* (2010), Premio Internacional Miguel Hernández-Comunidad Valenciana. Sus dos últimos libros están escritos íntegramente en prosa poética, *Conversaciones con mi animal de compañía* (2012) y *Una larga dolencia*, incluido al final de sus poesías completas definitivas, que se publicaron en 2018, año que obtuvo el Premio Nacional de las Letras Españolas. Esta antología se titula como la anterior —*Ensayo general*— y se subtitula *Poesía reunida 1966-2017*².

Pues bien, este es el corpus cuyas citas y dedicatorias se revisan en este artículo.

Las citas y dedicatorias de primer nivel

Aproximadamente la mitad de los libros de Francisca Aguirre van dedicados a alguien o van introducidos por una o dos citas literarias. Entre las dedicatorias, dos son para su marido, tres para tres matrimonios

² Cito la obra de Paca por esta edición, identificándola por las siglas EGPR.

amigos y una para el guitarrista Paco de Lucía, también íntimo. De entre las citas, todas son de autores varones: Hierro, Quevedo, Celan, Pessoa, Juan Ramón y Machado. Vayamos por orden.

Ítaca (1972) va dedicado “A Félix” (EGPR, 31). Félix Grande y Francisca Aguirre se conocieron en 1957, en el Ateneo de Madrid, y estuvieron casados desde 1963 hasta que ella enviudó en 2014. Cuando publica *Ítaca*, ya rebasada en edad la cuarentena, no es extraño que dedique el libro a su compañero de vida y también poeta.

Los trescientos escalones (1977) no presenta este tipo de paratextos, pero el siguiente, *La otra música* (1978), lleva ambos: va dedicado a Paco de Lucía —“porque ‘sin la música, la vida sería un error’ ” (EGPR, 163)—. El compositor y guitarrista fue un gran amigo de Paca y Félix, quien, por cierto, en su faceta de flamencólogo, estudió con detalle el arte de Paco de Lucía. Ambos fallecieron con cuatro semanas de diferencia, en el invierno de 2014. Diez años antes, cuando Grande recibió el Premio Nacional, De Lucía profetizó en *El País* que también Aguirre lo ganaría (Luque).

Además, *La otra música* (1978) lleva una cita de José Hierro. Es la primera vez que Aguirre encabeza de esta forma un libro, y lo hace por pura necesidad: cuatro poemarios posteriores de Paca llevarán también citas, pero ninguna resulta tan determinante como esta primera. Dejo, por ese motivo, su comentario para el final de este apartado. Veamos antes las otras: *Ensayo general* (1996), entre los dos títulos homónimos, del libro y de la primera sección³, cita al áureo don Francisco de Quevedo: “Falta la vida, asiste lo vivido” (EGPR, 217), de su famoso soneto “ ‘¡Ah de la vida!’... ¿Nadie me responde?”:

³ No es propiamente, por tanto, un paratexto de primer nivel, pero sí está ubicado en un lugar de mucha relevancia.

“¡Ah de la vida!”... ¿Nadie me responde?
¡Aquí de los antaños que he vivido!
La Fortuna mis tiempos ha mordido;
las Horas mi locura las esconde.
¡Que sin poder saber cómo ni a dónde
la salud y la edad se hayan huido!
Falta la vida, asiste lo vivido,
y no hay calamidad que no me ronde.

Ayer se fue; mañana no ha llegado;
hoy se está yendo sin parar un punto:
soy un fue, y un será, y un es cansado.

En el hoy y mañana y ayer, junto
pañales y mortaja, y he quedado
presentes sucesiones de difunto.

Ya sabemos —y Miró insiste en ello— que Quevedo es uno de los poetas clásicos de la literatura española más leídos y reconocidos por Aguirre, y este soneto en concreto nos ubica en el drama de la vida, que no es otro que descubrir que no hay función, que no hay mañana, que este “ensayo general” era la vida. Y eso es todo.

Precisamente el primer verso citado encabezará tres décadas más tarde su poema “La boca”, de *Historia de una anatomía* (EGPR, 474). Ambas menciones quevedianas sitúan en el tiempo la lectura de la sección o poema al que preceden, pero de una manera existencialmente funesta: la primera respecto a la inevitable fugacidad de nuestros días y la segunda sobre la incomunicación, la falta de respuestas y el desamparo divino.

Pavana del desasosiego (1999) vuelve a ambos tipos de paratextos y va encabezado por dos citas, una de Paul Celan y otra de Fernando Pessoa —“Habla, pero no separes el no del sí. Ya da a tu decir sentido: dale sombra”, “Y la sensación de que todo es sueño, como cosa real por

dentro” (EGPR, 269)—. Se trata de un deliberado intento de orientar el sentido hacia la incertidumbre de la memoria y la desazón.

Ese mismo libro va dedicado “A Susana y Arnoldo Liberman, / *que un día nos hicieron el regalo / de compartir su vida con nosotros*” (EGPR, 267). Se trata de los argentinos Susana Isod y su marido, Benjamin Arnoldo Liberman Stilman, escritor y psicoanalista, exiliados en Madrid e íntimos amigos de Paca y Félix, cuyo hospitalario hogar sigue siendo recordado como “la embajada de Argentina y Perú” (Aguirre, 2019). También a ellos dedicaría, años después, “Cuando la vida enseña sus pezuñas”, de *La herida absurda*, y “Nana de lo imposible”, de *Nanas para dormir desperdicios* —asimismo, a Arnoldo le había dedicado “Música del fondo” y a Susana, “No contestes”, ambos en *La otra música*—. En *Espejito, espejito* (1995), libro de recuerdos publicado a mediados de esa década, había incluido algunos poemas que actualizan escenas con estos amigos. Finalmente, una de tantas muestras de reciprocidad es que, cuando Paca murió, Arnoldo publicó una emotiva necrología en la revista *Raíces* (Liberman).

También a sendos matrimonios van dedicados *La herida absurda* (2006) y *Nanas para dormir desperdicios* (2007)⁴. En estos casos, las dedicatorias son para Sylvia Iparraguirre y Abelardo Castillo, y Mariángeles Gutiérrez e Ignacio Cobeta, respectivamente.

Los primeros son una pareja de escritores, también de Argentina. Al él, Paca lo citaba en diversas ocasiones, por ejemplo en su discurso con motivo del Nacional de Poesía: “Creamos cosas porque las necesitamos, dijo el gran Abelardo Castillo, y entre esas cosas están la poesía y la música, que tienen la misma rara utilidad, además de los utilísimos alfabetos o los pucheros” (Lorenci, 2011).

⁴ Son comunes en estos años las dedicatorias a matrimonios. Los propios Félix y Paca también las protagonizaron, como se lee en “Los árboles”, de Héctor Tizón, publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 358, abril de 1980, 24.

Los segundos son el escritor y catedrático de Otorrinolaringología de la Universidad de Alcalá, el doctor Cobeta, y su mujer, María Ángeles, ambos amigos de Paca, a quienes también había dedicado previamente varios poemas de otros libros, entre 1978 y 2006.

Nanas para dormir desperdicios lleva, como la primera sección de *Ensayo general* (1996), una cita de Quevedo —“Yace la vida envuelta en alto olvido” (EGPR, 417), verso que comentará en otras ocasiones, como en el mencionado *Espejito, espejito* (137) (Almela Boix)—. En este caso se quiere dar voz a lo que desechamos, frecuentemente de manera injustificada: “invisibilidad de ciertas cosas consideradas como inútiles o de poca valía” (Álvarez y Saneleuterio, 49). Estos desperdicios son los olvidados restos del dolor a los que, en palabras de Quevedo, “faltan lenguas y voz”. Pertenece el verso a la silva quevediana “Al sueño”, justo se ubica en el centro, a modo de bisagra:

¿Con qué culpa tan grave,
sueño blando y suave,
pude en largo destierro merecerte
que se aparte de mí tu olvido manso?
pues no te busco yo por ser descanso,
sino por muda imagen de la muerte.

Cuidados veladores
hacen inobedientes mis dos ojos
a la ley de las horas:
no han podido vencer a mis dolores
las noches, ni dar paz a mis enojos.

Madrugan más en mí, que en las Auroras
lágrimas a este llano,
que amanece a mi mal siempre temprano;
y tanto, que persuade la tristeza

a mis dos ojos, que nacieron antes
para llorar que para verte, Sueño.

De sosiego los tienes ignorantes,
de tal manera que al morir el día
con luz enferma vi que permitía
el sol que le mirasen en Poniente.

Con pies torpes, al punto, ciega y fría,
cayó de las estrellas blandamente
la noche, tras las pardas sombras mudas
que el sueño persuadieron a la gente.

Escondieron las galas a los prados
y quedaron desnudas
estas laderas, y sus peñas solas
duermen ya entre tus montes recostados.

Los mares y las olas,
si con algún acento
ofenden las orejas,
es que entre sueños dan al cielo quejas.

Del yerto lecho y duro acogimiento
que blandos hallan en cerros duros,
los arroyuelos puros
se adormecen al son del llanto mío,
y, a su modo, también se duerme el río.

Con sosiego agradable
se dejan poseer de ti las flores;
mudos están los males;

no hay cuidado que hable:
faltan lenguas y voz a los dolores,
y en todos los mortales
yace la vida envuelta en alto olvido.

Tan solo mi gemido
pierde el respeto a tu silencio santo:
yo tu quietud molesto con mi llanto,
y te desacredito
el nombre de callado con mi grito.

Dame, cortés mancebo, algún reposo;
no seas digno del nombre de avariento
en el más desdichado y firme amante,
que lo merece ser por dueño hermoso:
débate alguna pausa mi tormento.

Gózante en las cabañas
y debajo del cielo
los ásperos villanos;
hállate en el rigor de los pantanos
y encuéntrate en las nieves y en el hielo
el soldado valiente:
y yo no puedo hallarte, aunque lo intente,
entre mi pensamiento y mi deseo.

Ya, pues, con dolor creo
que eres más riguroso que la tierra,
más duro que la roca,
pues te alcanza el soldado envuelto en guerra,
y en ella mi alma por jamás te toca.

Mira que es gran rigor; dame siquiera
 lo que de ti desprecia tanto avaro,
 por el oro en que alegre considera
 hasta que da la vuelta el tiempo claro;
 lo que había de dormir en blando lecho,
 y da el enamorado a su señora,
 y a ti se te debía de derecho.

Dame lo que desprecia de ti ahora,
 por robar, el ladrón: lo que desecha
 el que envidiosos celos tuvo, y llora.

Quede en parte mi queja satisfecha:
 tócame con el cuento de tu vara;
 oirán siquiera el ruido de tus plumas
 mis desventuras sumas,
 que yo no quiero verte cara a cara,
 ni que hagas más caso
 de mí que hasta pasar por mí de paso;
 o que a tu sombra negra por lo menos,
 si fueres a otra parte peregrino,
 se le haga camino
 por estos ojos de sosiego ajenos.

Quítame, blando sueño, este desvelo,
 o de él alguna parte,
 y te prometo, mientras viere el cielo,
 de desvelarme solo en celebrarte.

Conversaciones con mi animal de compañía (2012) vuelve a ir dedicado a Félix, “como recuerdo de aquel 30 de mayo” (EGPR, 529). Y lleva dos citas: “soy animal de fondo de aire con alas que no vuelan en

el aire, que vuelan en la luz de la conciencia”, de Juan Ramón Jiménez, y “Quien habla solo espera / hablar a Dios un día”, de Antonio Machado (EGPR, 531). Estos dos referentes del primer tercio del XX y padres de la poesía que vendría después son imprescindibles para Aguirre. En especial, fue la figura de Machado quien verdaderamente obsesionó a Paca —léase, por ejemplo, el poema “Frontera”, de *Los trescientos escalones* (EGPR, 116-117)—.

Machado era relectura obligada para Aguirre, como reconoce en entrevista con Conde (2018), junto con Olga Orozco, Vallejo y el citado Liberman. Y lo fue desde sus inicios en el Café Gijón, donde se dedicaba a analizar apasionadamente, con Luis Rosales y su entonces novio Félix Grande, poemas de Machado.

La cita de Machado es un inciso de su famoso “Retrato” —“Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla”—. Esta vinculación entre infancia y senectud, recurrente en muchos otros poetas como Ángel González o Concha Zardoya, ha sido estudiada por autores como Nicolás Martínez o, más recientemente, Segura Amancio.

Si con Machado Paca preña líricamente la primera palabra del título —“Conversaciones”—, con Juan Ramón nutre de sentido su modificador, “animal”, que resulta ser ese dios con minúsculas que reside en el fondo del yo, tan grande o pequeño, y también tan infinito, como uno mismo. La parte central del poema de Juan Ramón Jiménez incide en la paradoja de la identidad (“yo era tú / tú eras yo”), que atraviesa todas las etapas vitales: la niñez, la juventud, la adultez impregnan este poema como también el poemario entero de Paca, y sobre ellos reposan símbolos potentes como la flor, el toro, el agua... y, muy personal, el “carmín de vida renovada” que llega hasta la madurez, simbolizada por el poniente y el oro. El poema citado pertenece al libro de Juan Ramón *Dios deseado y deseante* (1949), subtítulo precisamente *Animal de fondo*:

“En el fondo de aire” (dije) “estoy” (dije),
 “soy animal de fondo de aire” (sobre tierra),
 ahora sobre mar; pasado, como el aire, por un sol
 que es carbón allá arriba, mi fuera, y me ilumina
 con su carbón el ámbito segundo destinado.
 Pero tú, dios, también estás en este fondo
 y a esta luz ves, venida de otro astro;
 tú estás y eres
 lo grande y lo pequeño que yo soy,
 en una proporción que es ésta mía,
 infinita hacia un fondo que es el pozo sagrado de mí mismo.
 Y en este pozo estabas antes tú
 con la flor, con la golondrina, el toro
 y el agua; con la aurora
 en un llegar carmín de vida renovada;
 con el poniente, en un huir de oro de gloria.
 En este pozo diario estabas tú conmigo,
 conmigo niño, joven, mayor, y yo me ahogaba
 sin saberte, me ahogaba sin pensar en ti.
 Este pozo que era, solo y nada más ni menos,
 que el centro de la tierra y de su vida.
 Y tú eras en el pozo mágico el destino
 de todos los destinos de la sensualidad hermosa
 que sabe que el gozar en plenitud
 de conciencia amadora,
 es la virtud mayor que nos trasciende
 Lo eras para hacerme pensar que tú eras tú,
 para hacerme sentir que yo era tú,
 para hacerme gozar que tú eras yo,
 para hacerme gritar que yo era yo
 en el fondo de aire en donde estoy,
 donde soy animal de fondo de aire

con alas que no vuelan en el aire,
 que vuelan en la luz de la conciencia
 mayor que todo el sueño
 de eternidades e infinitos
 que están después, sin más que ahora yo, del aire.

La mención de la conciencia juanramoniana conecta con el compromiso que tiñe *Conversaciones con mi animal de compañía*, libro presentado con la forma pragmática dialógica, aunque, más que diálogos, estos poemas conversacionales son monodiálogos, como diría Unamuno. La forma, con todo y siguiendo a Segura Amancio, posiblemente se deba a que Paca, al tiempo que recuerda, quiere hacer recordar: elige, pues, una “memoria pragmática” (Segura Amancio, 211), acorde con su concepción de lo que para ella es la memoria histórica.

Pero si hubo un poeta que influyó en la poesía de Paca Aguirre, ese fue su coetáneo José Hierro. Nos centramos ahora, según lo prometido, en *La otra música* (1978), dado el interés que despierta para su estudio la cita de Pepe con la que se abre el libro: “No era la música divina / de las esferas. Era otra / humana: de aire y agua y fuego” (EGPR, 165). Por eso no sorprende encontrar, a lo largo de las páginas de *La otra música*, algunas reminiscencias hierrianas que trascienden incluso la común obsesión por la música: “Estatua sedente” (EGPR, 193) recuerda a la “Estatua mutilada” (Hierro, 505-506) que Hierro había reconstruido en *Libro de las alucinaciones* (1964), y queda en la retina cuando leemos, ya en *Cuaderno de Nueva York* (1998), “Mujer ante el espejo” (Hierro, 656-654). Y también hay ecos, en este poemario de Aguirre, de la primera época de José Hierro, más testimonial, como cuando recoge la célebre y celebrada tesis⁵ de *Alegría* (1947). La idea ya está presente desde

⁵ Se trata del tópico goethiano coincidente con el título originario del himno de Schiller al cual Beethoven puso música con su *Novena Sinfonía*. La reformulación

Ítaca (1972): “De una absurda manera nos consuela / toda desdicha o pérdida o quebranto” (EGPR, 86). La constatación de que por el dolor llegamos a la alegría es, así, constante en la poesía de Paca, quien escribe en su último poemario, *Una larga dolencia* (2018)—: “porque aquella desdicha es la única garantía de que una vez vivimos bajo el sol” (EGPR, 598). Como reverso de la moneda, y como dice María Ángeles Pérez López: “*La otra música* (y el conjunto de la obra de Aguirre) responde al rechazo de aquello que se limita a buscar la belleza estética” (17).

Pero volvamos a lo explícito: la cita de Pepe con que Paca inaugura *La otra música* orienta claramente el sentido del indefinido “otra”. Pertenece al poema “Experiencia de sombra y música (*Homenaje a Haendel*)” (Hierro, 459-461), de *Cuanto sé de mí* (1957). El poema es muy extenso; transcribo tan solo dos estrofas que inciden en la caracterización de esta música que, a pesar de ser humana o precisamente por eso, es eterna y prodigiosa, y al mismo tiempo marcada por la muerte: la conciencia del acabamiento es lo que permite detener la vida en una nota que no acaba si se escucha con el presente.

Perfectamente lo recuerdo.
Luminoso, por gracia y obra
del misterio. Transfigurado
de eternidad y fiebre y sombra.
Era una música imposible
como un ser vivo. Prodigiosa
como un presente, eternizado
en su cenit. Oí sus ondas
candentes . Rocé con mis dedos
la palpitación de su forma.

de Aguirre sería: “Deambula por el aire mansamente la melancólica alegría de que aún estamos vivos” (EGPR, 197).

[...]

No era la música celeste
de las esferas. Era cosa
de nuestro mundo. Era la muerte
en movimiento. Era la sombra
de la muerte. Paralizaba
la vida al borde de la aurora.

En todo el libro *La otra música*, de Aguirre, hay cadencias comunes con Hierro, compositores citados como Bach y Beethoven, y un consonante sentimiento de que no se trata de la música divina, ni siquiera a veces la compuesta en la tierra que la emula, sino la música humana, que emana de la crueldad de la vida.

En 1972 se publicaron catorce poemas en *Cuadernos Hispanoamericanos*, encabezados por el poema “La otra música” y adjudicados al “libro inédito de igual título” (Aguirre, “La otra música”, 331). En ese primero vemos la clara conexión con la parte oscura de la vida —valga el oxímoron—, que se explicita más todavía en la versión que finalmente acabaría formando parte de *La otra música*:

¿Qué música te cantan?
¿Por qué te cantan esa música?
¿Y para qué la escuchas
como si te trajese algún mensaje
y no silencios desarticulados,
timbales de distancia,
calderones de llanto oscuro?⁶

⁶ En la versión anterior, “calderones de llanto?.” [sic] (Aguirre, “La otra música”, 331).

Esa música suena a guerra macilenta,
 a deserción en campo de batalla,
 a despojo que corre,
 contagiando⁷ desdicha.
 No creas esa música,
 no la dejes medrar,
 ocúltale tu corazón,
 cállalo a tientas.
 Cúbrete de esa música de espanto
 o te destrozará.⁸ (*EGPR*, 173)

Hay otros dos poemas de sendos libros que conectan, por ser homónimos. La vida, que ha abandonado al desconocido, pero célebre, “Manuel del Río, natural / de España” (Hierro, 417), toca la entraña de Hierro —“No he dicho a nadie / que estuve a punto de llorar” (Hierro, 419)—, y lo hace a pesar del intento de ser objetiva, pues dice reproducir “sin vuelo en el verso” la esquila de un periódico. Aguirre, quince años después, escribe su “Réquiem” en estos términos, cambiando por completo la modalización lírica que caracteriza al reportaje de hierro, pero conectando con su otra música, la vital, la humana:

Hace ya mucho tiempo que no suena
 pero tú guardas incansable
 la certidumbre de todas sus notas.
 Era una música incalificable;
 su único atributo era la música,

⁷ En *Cuadernos Hispanoamericanos* (Aguirre, “La otra música”, 231), “contagiando” acaba la frase —y el verso anterior—.

⁸ Este final mejora mucho en comparación con la versión comentada: “ocúltale tu corazón / en tanto puedas. / Tápate de esa música de espanto / o te destrozará / como a un violín arrinconado” (Aguirre, “La otra música”, 331).

la música que todo lo envolvía,
 que todo lo narraba desde su partitura⁹.
 No se podía entender
 porque no se podría¹⁰ vivir al margen de su ritmo.
 Los que intentaban explicarla no la conocían:
 vivían sin saberlo dentro de ella¹¹
 y le servían con su desacierto.
 Llegaba desde el fondo del futuro,
 desde la milagrosa realidad,
 desde el sueño de los recuerdos.
 Se devanaba como una lluvia dulce que reúne
 permitiéndonos presentir la vida.
 Caja de resonancia fuimos para ella,
 el cofre del pirata que soñaban los niños.
 Fuimos tan suyos como ella fue nuestra.
 Nos queda ahora un estribillo
 de aquel concierto fastuoso,
 un estribillo torpe que nos sigue
 como persigue a un asesino la risa de su víctima. (EGPR, 174)

La vida, que suena sin que la entendamos, que habitamos mientras nos habita, es una música adelgazada y, a veces, macabra. Es una música que no atiende a los compases matemáticos, es “esa otra música”.

⁹ En *Cuadernos Hispanoamericanos* (Aguirre, “La otra música”, 332): “desde su altísimo pentágono”.

¹⁰ El verbo está conjugado en imperfecto en la versión anterior (Aguirre, “La otra música”).

¹¹ Al revés en “La otra música” (332): “vivían dentro de ella sin saberlo”.

Citas interiores

Las citas que encontramos en el interior de los poemarios de Francisca Aguirre siguen dando cuenta de las lecturas de la poeta, al tiempo que conectan la composición a la que se refieren con diversos intertextos. Antes de recorrerlas, cabe señalar que estas lecturas e intertextualidades se realizan en realidad más frecuentemente de manera indirecta. Así, precisamente tres de los cuatro libros de Paca que no contienen ninguna cita interior destacan precisamente por las menciones y reflexiones sobre sus referentes literarios. En *Los maestros cantores*, cada poema en prosa se refiere a un maestro, como Kafka, Manrique, Garcilaso, Santa Teresa, San Juan, Quevedo, Lope, Cervantes, Bécquer, Emily Dickinson, Rubén Darío, Antonio y Manuel Machado, Rosalía de Castro, Rilke, Kavafis, Alfonsina Storni, Delmira Agustini, Lorca, Cernuda, Vallejo, Neruda, Juan Ramón, Discépolo, Borges o sus queridos Pepe Hierro y Luis Rosales.

Si pasamos a *Conversaciones con mi animal de compañía*, encontramos al sujeto charlando con otros referentes culturales que no se traducen en citas, como Darwin o Tolkien. Finalmente, en *Una larga dolencia*, Aguirre hace alusiones a sus lecturas e interpretaciones de Rilke, Kafka, Ana Frank, Quevedo, Lorca o Celan, si bien no puede negarse que, sobre todo, lo que se actualizan son recuerdos vivenciales, de la infancia o de otras etapas, con protagonistas como su madre, sus hermanas... Y también cita a Gardel porque suyos eran los tangos que escuchaba su abuelo.

Dejamos el análisis de estas intertextualidades para otra ocasión, pues aquí lo que se prometía era el estudio de paratextos de citas y dedicatorias. En este sentido ya hemos adelantado que no es muy dada Paca a introducir los poemas con citas de otros autores. Lo hace en siete de sus once poemarios y solo en veintidós ocasiones en total. Excepto *Historia de una anatomía*, que contiene ocho citas interiores —nueve si contamos la referencia a un cuadro de Hopper—, el resto de libros

contiene entre una y tres; *Pavana del desasosiego* tiene cinco, pero tres de ellas se refieren a secciones enteras.

Otro dato curioso es que no cita a ninguna mujer, aunque sí tiene a varias entre sus referentes, como se evidencia en el ya comentado *Los maestros cantores*. De nuestra tradición literaria, española e hispanoamericana, cita dos veces a Luis Rosales, a Cervantes, a Onetti, a Juan Ramón, a Neruda, a San Juan, a Unamuno, a Cástulo Castillo, a Machado, a Quevedo, a Juan Carlos Mestre y a César Vallejo. A esto se añaden dos citas bíblicas, una del refranero popular, cuatro citas de autores extranjeros —Celan, Trakl, Coetzee y Kafka— y una cita de un filósofo presocrático, Anaxágoras.

Los poemas dedicados en la obra de Aguirre

En muchas de las ediciones de la poesía de Francisca Aguirre, la información sobre a quién va dedicado cada poema va aparte, al final del volumen. En este caso sí son numerosos los poemas que incluyen dedicatoria: casi sextuplican los poemas precedidos de cita, si bien se aglutinan en su inmensa mayoría en cinco poemarios de Paca Aguirre. Estos son *Los trescientos escalones* (1977), con 16 poemas con dedicatoria; *La otra música* (1978), con 31 poemas dedicados; *Pavana del desasosiego* (1999), con 26 poemas dedicados; *La herida absurda* (2006), con 20 poemas dedicados; y *Nanas para dormir desperdicios* (2007), con 18 poemas dedicados. *Ítaca* (1972) y *Conversaciones con mi animal de compañía* (2012) solo contienen un poema dedicado; el resto de libros, ninguno. Estas dedicatorias que llamo interiores sí resultan paritarias: dedica 31 poemas a hombres, 31 a mujeres y 53 son dedicatorias mixtas, entre las cuales la inmensa mayoría (47) son a matrimonios.

Casi la mitad de las 113 dedicatorias totales son para personas recurrentes. Las más frecuentes son sus hermanos, especialmente sus hermanas (8), su marido (5) y su hija (4). También destacan dos

matrimonios queridos a quienes ya les había dedicado sendos libros: Susy y Arnoldo (4) y Mariángeles e Ignacio Cobeta (3). Finalmente, también tienen tres poemas dedicados a lo largo de los años Társila Peñarrubia y Diego Jesús Jiménez; Manuela y Fernando Güemes; Esperanza y Manuel Rico; y Pedro García Domínguez.

De entre quienes recibieron dos dedicatorias, destaca la hija pequeña de José Hierro, Marián. Para ella es “[Un día se marcharon los tranvías]” (*EGPR*, 387-388), de *La herida absurda* (2006), y, de *Nanas para dormir desperdicios* (2007), “Nana de las hojas caídas”, que pinta “verdes o doradas” (*EGPR*, 432), colores que frecuentemente se combinan en la paleta hierriana. No sabemos, sin embargo, por qué le dedica a Marián estos poemas; ni siquiera ella misma lo sabe.

En el último número anterior de la *Cincinnati Romance Review*, Eva Álvarez Ramos y yo dimos cuenta de la estrecha relación literaria que unió a Paca Aguirre y a Pepe Hierro (Álvarez Ramos y Saneleuterio), y que se alinea con lo comentado arriba respecto de *La otra música*. Dedicatorias, Francisca Aguirre no le reservó ninguna a su gran amigo Pepe, pero sí a más allegados, además de la nombrada Marián. Dedica a su mujer, Angelines, el poema que abre *Pavana del desasosiego* (1999), “Memoria arrodillada”. Comienza con los versos “Detrás del tiempo siempre hay otra historia, / una historia que fue y no fue” (*EGPR*, 271), que recuerdan a los hierrianos “de lo que fue / y que no fue y que pudo ser mi vida” (Hierro, 602), pertenecientes a “Lope. La Noche. Marta”, de *Agenda* (1991); quizás sea un guiño a Lines referente a alguna anécdota amorosa del ya viejo Pepe, del tipo de las que relata Julio Neira en un artículo de 2011.

En el mismo libro, Aguirre dedica “Arrabal de penumbras” (*EGPR*, 294-295) a la hija mayor de Hierro, Margarita, ya fallecida, y a su marido, Manolo Romero, que también es poeta. En este poema, Paca habla de la irrupción de lo que es sombrío y exige, como respuesta, solo el silencio. Esto conecta con el imaginario hierriano, pues, por ejemplo, en *Cuanto sé de mí* (1957), Hierro había escrito:

Lenta, la ciudad se hizo
 arrabal. Muros de sombra,
 paredones de ladrillo,
 chimeneas coronadas
 por penachos de humo... (Hierro, 421)

Conclusiones

Finaliza aquí un recorrido hermenéutico que ha dado cuenta de las lecturas y afectos de Francisca Aguirre que quedaron explicitadas en los paratextos de sus once poemarios, aunque por limitaciones de extensión no hayamos podido profundizar en todos ellos. Las dedicatorias y citas literarias en su obra poética revelan una profunda dimensión personal y un entramado de relaciones significativas con figuras clave de la vida y del entorno literario de esta poeta española. Sus libros reflejan diálogos recurrentes con su esposo, Félix Grande, con amigos cercanos como Paco de Lucía y con matrimonios afines, además de referencias a escritores admirados como Hierro, Quevedo, o Machado. En particular, su vínculo con José Hierro resulta crucial, no solo por la cita con la que abre *La otra música* (1978), sino por las resonancias temáticas y estilísticas que emergen en sus versos. La “otra música” que Aguirre explora no es solo la sonora, sino la que surge de la experiencia humana, del dolor y la memoria, estableciendo una conexión esencial con la poética de Hierro.

Además de estas referencias explícitas, las citas en el interior de los poemarios de Aguirre reflejan sus lecturas y funcionan como nexos intertextuales, aunque su relación con los textos previos se da también de manera indirecta. En cuanto a las citas explícitas, Aguirre las emplea con medida en sus poemarios, limitándolas a poco más de veinte en total, la mayoría de autores hispánicos y sin incluir referencias a escritoras, pese a que su universo literario abarcaba también a

autoras como Rosalía de Castro o Alfonsina Storni. Aun así, sus citas y dedicatorias revelan su manera de integrar la tradición literaria en su obra, no desde la simple evocación, sino desde la reelaboración de influencias y vivencias, reforzando su identidad poética a través de un diálogo constante entre la memoria, la literatura y la vida.

Obras citadas

- Aguirre, Francisca. *Conversaciones con mi animal de compañía*. Madrid: Rilke, 2012.
- . *Ensayo general. Poesía completa 1966-2000*. Madrid: Calambur, 2000.
- . *Ensayo general. Poesía reunida 1966-2017*. Madrid: Calambur, 2018.
- . *Ensayo general*. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 1996.
- . *Espejito, espejito*. San Sebastián de los Reyes: Universidad Popular José Hierro, 1995.
- . *Historia de una anatomía*. Madrid: Hiperión, 2010.
- . *Ítaca*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1972.
- . *La herida absurda*. Madrid: Bartleby, 2006.
- . “La otra música”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, vol. 263-264, mayo-junio 1972, pp. 331-338. <https://www.cervantesvirtual.com/descargaPdf/la-otra-musica-1162133/>
- . *La otra música*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1978.
- . *Los maestros cantores*. En *Ensayo general. Poesía completa 1966-2000*. Madrid: Calambur, 2000.
- . *Los trescientos escalones*. San Sebastián: Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1977.
- . *Nanas para dormir desperdicios*. Madrid: Hiperión, 2007.
- . *Pavana del desasosiego*. Madrid: Torremozas, 1999.
- . *Una larga dolencia*. En *Ensayo general. Poesía reunida 1966-2017*. Madrid: Calambur, 2018.

- Almela Boix, Margarita “Para que la vida no yazga envuelta en alto olvido’: Imágenes de memoria en la obra de Francisca Aguirre”. En *Ecos de la memoria*. Coordinado por Margarita Almela Boix, María Magdalena García Lorenzo, Helena Guzmán y Marina Sanfilippo. Madrid: UNED, 2011, pp. 11-37.
- Álvarez Ramos, Eva, y Elia Saneleuterio (2024). “Palimpsestos de una amistad literaria: Francisca Aguirre y José Hierro”. En *Cincinnati Romance Review*, vol. 55, pp. 47-65. <https://www.artsci.uc.edu/content/dam/refresh/artsandsciences-62/departments/rll/crr/current-issue/crr-vol--55/A04-Álvarez%20Ramos%20y%20Saneleuterio.pdf>
- Angulo Menassé, Andrea. “Memoria poética como prenda de abrigo”. *Revisiones*, vol. 11, (Ejemplar dedicado a: Feminismos: revueltas y tácticas de resistencia. Imágenes de un mundo por venir), 2021, pp. 1-8.
- Asurmendi, Cecilia Lucía. *Entre el desamparo y la morada: la obra de lenguaje de Francisca Aguirre* [tesis doctoral]. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2021. <https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/28124/Tesis%20Asurmendi%20con%20cc%202021.pdf>
- Bados Ciria, Concepción “Francisca Aguirre, Pilar Paz Pasamar, Angelina Muñiz-Huberman: transiciones a la senectud de tres poetas de la generación del cincuenta”. *Tiempo de mujeres: literatura, edad, y escritura*. Coords. Margarita Almela Boix, Helena Guzmán García, Marina Sanfilippo, Ana I. Zamorano. Madrid: UNED, 2015, pp. 57-76.
- Bellveser, Ricardo (2017). “Francisca Aguirre a cuenta de Paca Aguirre”. En *La palabra silenciada: voces de mujer en la poesía española contemporánea (1950-2015)*. Coordinado por María Remedios Sánchez y Manuel Gahete. Valencia: Tirant lo Blanch 2017, pp. 223-235.
- Benegas, N. (2015). “Francisca Aguirre: las palabras y la memoria histórica son mis dos grandes amores [entrevista]”. *Campo de Agramante*, vol. 22, pp. 85-101.

- Cacciola, Anna. (2020). "Refractaria y refractiva: el mito de Penélope en la poesía de Francisca Aguirre y Luisa Castro". En *Voces de mujer en la poesía española de la Transición*. Coordinado por María Payeras Grau. Madrid: Visor, 2020, pp. 59-78.
- Castro Llanes, Rocío. "Paca Aguirre pone en pie la infancia. Para una recuperación de la memoria histórica". En *Hacia la recuperación de la memoria: canon escolar y poesía escrita por mujeres (1927-2020)*. Editado por Alicia Vara López y Fátima Cuadrado. Córdoba: UCOPress-RIUL, 2021.
- Conde, Laura. Francisca Aguirre: "Lo que me inspiró para escribir fue la guerra y el hambre. Esas cosas no se olvidan". *Chamberí 30 días*, 13 de diciembre de 2018, p. 16. <https://www.chamberi30dias.es/entrevistas/francisca-aguirre-lo-que-me-inspiro-para-escribir-fue-la-guerra-y-el-hambre-esas-cosas-no-se-olvidan>
- Cruz, Francisco José. "Francisca Aguirre, un pulso a la desgracia". *Palimpsesto. Revista de Creación*, vol. 35, 2020, pp. 75-77. <https://www.revistapalimpsesto.com/revistaspdf/35.pdf>
- Culebras Carnicero, Lorena. "El refugio y la evasión. Los productos culturales en la obra de Francisca Aguirre". *Ámbitos: Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, vol. 29, 2013, pp. 61-70. https://helvia.uco.es/xmlui/bitstream/handle/10396/11785/Ambitos_29_07.pdf
- . "Francisca Aguirre: memoria y poesía". En *Desde las orillas: poetas del 50 en los márgenes del canon*. Coordinado por María Payeras Grau. Sevilla: Renacimiento, 2013, pp. 69-86.
- . *La obra poética de Francisca Aguirre: Historia y memoria* [tesis doctoral]. Palma: Universidad de las Islas Baleares, 2017. <https://dspace.uib.es/xmlui/handle/11201/145750>
- Del Olmo Iturriarte, Almudena. "La infancia en la poesía de Francisca Aguirre". *La esperanza entre cenizas: compromiso, identidad y texto en la poesía española de los siglos XX y XXI*. Coordinado por Juan José Lanz y Natalia Vara Ferrero. Sevilla: Renacimiento, 2023, pp. 199-230.

- Federici, Marco. "L'arte come rifugio e presa di coscienza: un approccio alla poesia di Francisca Aguirre". En *Le geometrie dell'essere. Identità, identificazione, diversità nella recente letteratura spagnola*. Dirigido por Augusto Guarino. Napoli: Pironti, 2014, pp. 167-185.
- Fernández Martínez, Sergio (2019). "El cuerpo, catalizador de la memoria. Autodiégesis poética en *Historia de una anatomía*, de Francisca Aguirre". *Mundo hispánico: cultura, arte y sociedad*. Editado por Abel Lobato Fernández, Esperanza de los Reyes Aguilar, I. Pereira García, Patricia García Teijelo, y Cristina García González. León: Universidad de León, 2019, pp. 553-569. <https://buleria.unileon.es/handle/10612/11449>
- García Lesmes, María Luz. "Penélope o la mujer isla mito y verdad en *Ítaca*, de Francisca Aguirre". En *Con voz propia: la mujer en la literatura española de los siglos XIX y XX*. Editado por María Pilar Celma Valero y Carmen Morán Rodríguez. Junta de Castilla y León, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2006.
- García Martín, José Luis. *Ensayo general (1966-2000)*. *El Español*, 6 de septiembre de 2000. https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/poesia/20000906/ensayo-general/13249490_0.html
- Hierro, José. *Poesías completas*. Edición de de Julia Uceda y Miguel García Posada. Madrid: Visor, 2009.
- Ismail, Rasha Ahmed. "La figura de Penélope en *Ítaca* de Francisca Aguirre como configuración de la soledad: psicología íntima y simbolismo mítico". *Calamus Renascens: Revista de Humanismo y Tradición Clásica*, vol. 8, 2007, pp. 7-24.
- Jurado Morales, José. "El discurso cívico y humanizado de Francisca Aguirre". *Ámbitos*, vol. 29, 2013, pp. 33-40. https://helvia.uco.es/xmlui/bitstream/handle/10396/11778/Ambitos_29_04.pdf
- Leonetti, Francesca. "Francisca Aguirre o la poesía como testimonio de ausencias". En *Esilio, destierro, migrazioni: III Giorata siciliana di studio ispanici del Mediterraneo*. Coordinado por Daniela Privitera, Trinis Antonietta Messina Fajardo, 2014, pp. 81-94.

- Lieberman, Arnoldo. "Francisca Aguirre (Paca) se nos ha ido". *Raíces. Revista Judía de Cultura*, vol. 119, 2019, pp. 46-47.
- Lorenci, Miguel. "Soy un topo tras el genio poético". *El Correo*, 18 de noviembre de 2011. <https://www.elcorreo.com/vizcaya/v/20111118/cultura/topo-tras-genio-poetico-20111118.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.elcorreo.com%2Fvizcaya%2Fv%2F20111118%2Fcultura%2Ftopo-tras-genio-poetico-20111118.html>
- Luque, Alejandro. "El sobrio fulgor de Francisca Aguirre gana el Nacional de Poesía". *El Correo de Andalucía*, 17 de noviembre de 2011. <https://www.elcorreoweb.es/andalucia/2011/11/17/sobrio-fulgor-francisca-aguirre-gana-105093124.html>
- Marina Sáez, Rosa M.^a "El mundo clásico en la poesía de Francisca Aguirre". *Nova et vetera*, vol. 2. Editado por Aldama Roy, A. M.^a, Del Barrio Vega, M.^a F., y Espigares Pinilla, A. Madrid: Sociedad de Estudios Latinos, 2002, pp. 751-759.
- Martínez Ezquerro, Aurora. "El discurso retórico en Mariluz Escribano y Francisca Aguirre sobre la (re)construcción de la memoria. Ausencias y presencias en la formación literaria". *Hispanófila: Literatura - Ensayos*, vol. 197 (Ejemplar dedicado a: La literatura sumergida. Canon, patriarcado y poesía escrita por mujeres en la España contemporánea [1927-2020]), 2023, pp. 67-82. <https://doi.org/10.1353/hsf.2023.0006>
- Nicolás Martínez, Pilar. "Hay que ser muy valiente para vivir con miedo: vejez e infancia en los últimos poemarios de Ángel González, Francisca Aguirre, Antonio Gamoneda y Félix Grande". En *Matura idade : considerações sobre a velhice*. Coordinado por John Greenfield y Francisco Topa. Porto: CITCEM, 2022, pp. 97-112. <https://hdl.handle.net/10216/140845>
- Miró, Emilio. "Mester de vida". Prólogo a Francisca Aguirre. *Ensayo general. Poesía reunida*. Madrid: Calambur, 2000, pp. 7-24.
- Mudrovic, Michael. "In search of a moral compass: 'negativos', a poetic sequence by Francisca Aguirre". *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 36, no. 1, 2011, pp. 163-186.

- . “Modelos de maestría: el arte de la memoria en *Pavana del desasosiego* de Francisca Aguirre”. *Hispanic Poetry Review*, vol. 8, no. 2, 2010, pp. 37-52.
- Muro Munilla, Miguel Ángel. “La memoria traumática de la infancia en la Guerra Civil como piedra angular de la poesía de Francisca Aguirre”. *La esperanza entre cenizas: compromiso, identidad y texto en la poesía española de los siglos XX y XXI*. Coordinado por Juan José Lanz y Natalia Vara Ferrero. Sevilla: Renacimiento, 2023, pp. 231-266.
- Neira, Julio. “Ocaso en Manhattan”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, vol. 736, octubre de 2011, pp. 77-91. <https://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/ocaso-en-manhattan-jose-hierro/>
- Oliván, Lorenzo. “Palabras verdaderas”. *Poesía en el campus (Monográfico dedicado a Francisca Aguirre)*, vol. 52, 2007, pp. 5-7.
- Payeras Grau, María. “Francisca Aguirre ante el mar de Homero”. En *Lo vivo lejano: poéticas españolas con la tradición*. Coordinado por Marcela Romano. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2009, pp. 83-102.
- Pérez López, María Ángeles. “‘Hacer lenguaje’. La poesía de Francisca Aguirre”. En Francisca Aguirre, *Ensayo general. Poesía reunida 1966-2017*. Madrid: Calambur, 2021, pp. 7-28.
- Piqueras, José Vicente. “La odisea con minúscula de Paca Aguirre”. *Palimpsesto. Revista de Creación*, vol. 35, 2020, pp. 78-81.
- Prieto de Paula, Ángel Luis. *La poesía española: de la II República a la Transición*. Alicante: Universidad de Alicante, 2021.
- Pulido Tirado, Genara (2021). “Salir de Ítaca: Francisca Aguirre empieza a abandonar a Homero”. *Graiae Camenae: homenaje a los profesores Andrés Pociña Pérez y Aurora López López*. Editado por Manuel Molina Sánchez, Francisco Fuentes Moreno, María del Carmen Hoces Sánchez, Carlos de Miguel Mora y José Manuel Rodríguez Peregrina. Granada: Federación Andaluza de

- Estudios Clásicos / Instituto de Estudios Humanísticos / Editorial Universidad de Granada, 2021, pp. 587-600.
- Sánchez García, Remedios. *Así que pasen treinta años... Historia interna de la poesía española (1950-2017)*. Barcelona: Akal, 2018.
- Sánchez García, Remedios, y Elena Carrilero Jiménez. "El canon oculto. Mecanismos de encubrimiento patriarcal y voces silenciadas de mujer en la poesía española del siglo veinte". *Hispanófila*, vol. 197, 2023 pp. 5-14. <https://doi.org/10.1353/hsf.2023.0001>
- Sanz, Martín. "Al final lo único que merece la pena es escribir y jugarse la vida en ello". Entrevista a Francisca Aguirre. *El mundo*. Ed. Alicante. 13 noviembre 2001.
- Segura Amancio, Andrés de Jesús. "La enunciación lírica y los ecos del dolor en la obra de senectud de Francisca Aguirre: construcción de un discurso de la memoria". *Siglo XXI, Literatura y Cultura Españolas: Revista de la Cátedra Miguel Delibes*, vol. 21, 2023, pp. 211-243. <https://doi.org/10.24197/sxxi.21.2023.211-243>
- Ugalde, Sharon Keefe. "Traumatic memories in poetry of Francisca Aguirre". *Ojancano. Revista de Literatura Española*, vol. 40, 2011, pp. 7-20.
- Valero Gómez, Manuel, y Elia Saneleuterio. "'Llueve el domingo para nadie': la poesía de Francisca Aguirre de la odisea al abrigo". *La rosa incómoda. Lecturas e identidades femeninas en la literatura contemporánea*. Editado por Elia Saneleuterio y Manuel Valero Gómez. Granada: Comares, 2024, pp. 129-139.
- Valero Gómez, Manuel. "Francisca Aguirre (1930-2019)". *Creadoras mediterráneas de todos los tiempos*. Coordinado por Rosa Sanmartín y Stella Manaut. Alcorcón: Lastura, 2022, pp. 339-348.
- VV. AA. Francisca Aguirre [monográfico]. *Poesía en el Campus. Revista de Poesía*, vol. 52, marzo 2007. <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/2819/>

Tres poetas, tres siglos y tres casos de representación de la identidad cultural en la poesía femenina cubana

Paulina Marlen Casañas Oliva

Universidad de Pinar del Río

Jesús A. Meza-Morales

Universidad Nebrija

Resumen

El ensayo parte, en un primer momento, de la relación existente entre la literatura, la cultura y la identidad según las aproximaciones epistemológicas del tema. Posteriormente se analiza las representaciones de la identidad cultural cubana en la obra de tres poetas de épocas distintas y cuya obra se desarrolla entre Cuba y España. Se contrastan seis poemas de Gertrudis Gómez de Avellaneda (siglo XIX), Dulce María Loynaz (siglo XX) y Gleyvis Coro Montanet (siglo XXI); dos de cada una, para identificar cómo se manifiestan las representaciones de la identidad cultural cubana, ya sea como identidad afirmativa o como problematización de la realidad, siguiendo los presupuestos de Sergio Mansilla.

Palabras claves

literatura, cultura e identidad cultural, poesía, identidad afirmativa, identidad de la problematización

La literatura se entiende como la creación de obras escritas y constituye un reflejo de la cultura de un país. En ella se abre una fuente de conocimiento a las creencias, costumbres, valores de un pueblo. Roland Barthes habla de la literatura como “la grafía compleja de las

marcas de una práctica, la práctica de escribir” (123). En vista de que se puede sostener que la literatura es imaginación, placer, dolor, un viaje a muchos mundos, conviene destacar que la literatura, como toda manifestación de cultura, refleja la realidad, pero también influye en ella y la modifica. Esto permite ir identificando la relación entre literatura, cultura e identidad y, tal como expone Angélica Tornero,

los textos literarios ofrecen un ‘laboratorio de identidad’ que permite a los lectores advertir las posibilidades de ser. Es decir, la literatura no se reduce a signos, código y sistema, sino que permite a los lectores comprender las diversas maneras en que se constituyen las identidades de manera narrativa y la suya propia (55).

Se reafirma, tal como lo expresa Fierro Chong, que

la literatura es un espacio de indagación y revelación de los procesos identitarios de un pueblo, nación o región, no solo por su multifuncionalidad, sino porque la identidad cultural está vinculada a su naturaleza discursiva y al orden de relaciones que se origina a partir de ella (43).

Entonces, la literatura revela los sentimientos, las aspiraciones, las ideas y los valores autóctonos de un país a través de imágenes literarias diversas. Esta idea cobra vida en lo que expresara Martí cuando dice: “O la literatura es una cosa vacía de sentidos, o es la expresión del pueblo que la crea” (citado en Fierro 48). Por su parte, Fierro expresa que

el reconocimiento de la identidad como parte de los valores por la significación social positiva que alcanza para los individuos, grupos y poblaciones conduce también a la vinculación de la literatura con sus contenidos conceptuales, procedimentales y actitudinales, y que tiene

como sustento la propia relación armónica entre cultura, identidad y literatura (42).

La poesía como manifestación literaria también refleja ese vínculo entre cultura, literatura e identidad. Así queda reflejado en las palabras de Martí cuando expresa:

¿Quién es el ignorante que mantiene que la poesía no es indispensable a los pueblos? Hay gente de tan corta vista mental, que creen que toda la fruta se acaba en la cáscara. La poesía, que congrega o disgrega, que fortifica o angustia, que apuntala o derriba las almas, que da o quita a los hombres la fe y el aliento, es más necesaria a los pueblos que la industria misma, pues ésta les proporciona el modo de subsistir, mientras que aquélla les da el deseo y la fuerza de la vida (citado por Fierro 48).

La identidad es un tema abordado desde diferentes disciplinas que aportan diferentes ejes para su tratamiento. Así lo afirma Tornero: “Mucho más complicado resulta hablar del concepto de identidad, no solo por su amplia historia, sino porque además ha sido abordado desde distintas perspectivas, por ejemplo, matemática, filosófica, antropológica, sociológica y literaria” (53). La identidad es analizada desde diferentes disciplinas, desde diferentes niveles de estructuración del fenómeno: personalidad, familia, etnia, grupo social, nación, continente y desde diferentes esferas de la realidad: la cultural, la económica, científica, política, jurídica, estética, moral, religiosa, patriótica y ambiental.

No es objetivo del trabajo abordar la identidad desde las diferentes disciplinas que la estudian, pero si ver los elementos que pueden tributar para desarrollar como se representa la misma en la literatura. Desde la perspectiva sociológica se perfilan características de la identidad tales como: diferente de los demás, carácter propio o

diferenciado y por tanto, lleva una especificidad. Hernández Biosca en *La historia y su enseñanza de la concepción martiana de identidad* (1996) define la identidad como “un concepto que sistematiza los elementos distintivos de una colectividad humana: un barrio, una región, una nación, un continente, e incluye los rasgos que identifican entre sí a los individuos que forman parte de esa colectividad” (85).

Desde la ciencia psicológica se analiza la identidad individual (personal), grupal (colectiva) de los pueblos o nacional enfocado a partir de dos ángulos principales: desde el lado objetivo, qué rasgos psicológicos estables caracterizan a determinados pueblos y desde el lado subjetivo, cómo cree que son, cómo se auto perciben los pueblos. Cuando se habla de la identidad de un sujeto individual y colectivo hacemos referencia a procesos que nos permiten asumir que ese sujeto, en determinado momento y contexto, es y tiene conciencia de ser él mismo, y que esa conciencia de sí se expresa (con mayor o menor elaboración) en su capacidad para diferenciarse de otros, identificarse con determinadas categorías, desarrollar sentimientos de pertenencia, mirarse reflexivamente y establecer narrativamente su continuidad a través de transformaciones y cambios ... La identidad es la conciencia de mismidad, lo mismo se trate de una persona que de un grupo. (De la Torre 47-61).

Una vez analizado la relación entre literatura, cultura e identidad entonces se puede afirmar que el concepto de identidad cultural está muy vinculado a la definición de cultura, la que comienza a originarse en los siglos XVIII y XIX. La evolución del concepto de cultura hasta atribuirlo a un pueblo, nación o territorio pasa por una definición antropológica a un concepto transversal relacionado con el desarrollo hacia los años 50, el concepto de desarrollo humano en los años 80, hacia un concepto de sostenibilidad, luego de la cumbre de Río en los 90. En este sentido Olga Molano expresa que: “el concepto de identidad cultural encierra un sentido de pertenencia a un grupo social con el cual se comparten rasgos culturales como costumbres, valores y creencias.

La identidad no es un concepto fijo, sino que se recrea individual y colectivamente y se alimenta de forma continua de la influencia exterior” (73).

La cultura es lo que da vida al ser humano: sus tradiciones, costumbres, fiestas, conocimientos, creencias, moral que generan un modo de vivir, una cohesión social. La Oficina de la UNESCO en San José, en la *Fácil guía 1: cultura y nuestros derechos culturales*, define la cultura como:

conjunto distintivo de una sociedad o grupo social en el plano espiritual, material, intelectual y emocional comprendiendo el arte y literatura, los estilos de vida, los modos de vida común, los sistemas de valores, las tradiciones y creencias. Se define a la cultura como el conjunto de rasgos distintivos espirituales y materiales, intelectuales y efectivos que nos caracterizan como sociedad o grupo social. Esta visión, engloba además de las artes y las letras, nuestros modos de vida, derechos fundamentales, como seres humanos, nuestros sistemas de valores, tradiciones, costumbres y creencias (10).

En el trabajo se analizan poemas de tres poetisas cubanas por lo que resulta importante lo expresado con relación a la identidad cultural cubana por Fernández y Fernández en *Aproximación teórica a la identidad cultural* (2012). Las autoras refieren que la identidad cultural en Cuba es abordada por autores como: Mario Bello y Milagro Flores, María Arias, Carlos Córdova, Amauris Laurencio, Lecsy Tejeda, Rigoberto Pupo, y arriban a las esencias de la identidad cultural en estos investigadores:

1. Una totalidad, que compendia tanto el momento de mismidad, como el de otredad, y en sí misma presupone la diferencia.
2. Un grupo humano que se autodefine, pero a la vez es necesario que sea reconocido por los demás.

3. Un proceso de formación y transformación, abierto, inacabado.
4. La que caracteriza una determinada región o zona del mundo, con rasgos propios, comunes y específicos. Refleja además, las diferencias dinámicas de un pueblo respecto a otro (32-43).

Entonces podemos concluir que la representación de la identidad cultural cubana en la literatura y, en el caso que nos ocupa, la poesía, está dada por los valores, los símbolos, las creencias, las tradiciones que permiten que los individuos puedan expresar sus sentimientos de pertenencia y que perdura en el tiempo en el ideario colectivo. Lo que caracteriza la región de Cuba, lo que lo autodefine y que es reconocido por los demás.

Para abordar la identidad cultural y su expresión directa en la literatura, más específicamente en la poesía de las tres poetisas cubanas, se tiene en cuenta la teoría de Sergio Mansilla. El autor plantea que

la literatura no sólo representa la identidad cultural de la comunidad o colectividad desde donde emerge como escritura artística institucionalmente aceptada y legitimada en cuanto tal, sino que produce identidad. La identidad viene a reflejar los valores compartidos por una comunidad y queda expresada en la literatura (131).

A partir de estas premisas, este trabajo busca identificar cómo se refleja la identidad cultural en los poemas de tres escritoras cubanas: Gertrudis Gómez de Avellaneda, Dulce María Loynaz y Gleyvis Coro Montanet, partiendo del enfoque de Mansilla de identidad afirmativa y de problematización de la realidad. Mansilla hace distinción entre dos formas de expresar la identidad cultural: la identidad cultural afirmativa, que la define como

aquella que se construye a partir del reconocimiento de la presencia, real o imaginaria, de prácticas culturales dignas de ser defendidas,

preservadas y reivindicadas en un eventual escenario de conflictos culturales; conflictos que, de ocurrir, son, en última instancia, luchas por el control de los aparatos ideológicos generadores de los significados identitarios de una comunidad humana determinada [...] la identidad a través de la problematización de la realidad referida y de las estrategias retóricas constituyentes de los discursos con que se formula y comunica un cierto sector de realidad cultural a través del texto [...] la literatura ofrece experiencias de realidad que conducen a repensar, reimaginar, reconfigurar lo propio a través de la visibilización de sus fisuras, vacíos, carencias, incluyendo, sobre todo, los vacíos, carencias y deseos de los discursos que hablan de lo propio (134-136).

La literatura, en su relación armónica con la cultura y la identidad, viene a reflejar esos rasgos, manifestaciones que identifican una nación, paisajes, sentimientos que son propios de la región —en este caso, de Cuba— y que la distinguen del otro o que problematizan la realidad identitaria. ¿Cuáles son estos rasgos manifiestos, la representación, ya sea de afirmación o de problematización en los poemas analizados de las poetisas Gertrudis Gómez de Avellaneda, Dulce María Loynaz y Gleyvis Coro Montanet?

La obra literaria de las tres poetisas cubanas transcurre entre Cuba y España, con publicaciones tanto en uno como en otro país y reconocidas culturalmente en ambos. Para el desarrollo del presente artículo se analizan los poemas “Al partir” y “La vuelta a la patria” de Gertrudis Gómez de Avellaneda; “Poema CXXIV” y “Criatura de isla” de Dulce María Loynaz y “Contrapunteo cubano” y “Variante constitucional” de Gleyvis Coro Montanet.

Gertrudis Gómez de Avellaneda, conocida también como la Tía Tula, la Peregrina, nace en Santa María del Puerto del Príncipe, Cuba, el 23 de marzo de 1814 y muere en Madrid, España, el 1 de febrero de 1873. Fue una novelista, dramaturga y poeta del Romanticismo cuya obra es

analizada tanto por españoles como por cubanos. La Avellaneda parte de Cuba en 1836 y una vez instalada en España comienza a publicar bajo el seudónimo de La Peregrina. Es durante el viaje a la península que la Avellaneda compone el poema “Al partir”. Entre sus publicaciones tanto en Cuba como en España, se pueden mencionar: *Sab*, Madrid, 1841; *Dos mujeres*, Gabinete literario, Madrid, 1842-43; *Espatolino*, La Prensa, La Habana, 1844; *Egilona*, Madrid, 1845; *Guatimozín, último emperador de México*, Imp. Madrid, 1846; *Dolores*, Madrid, 1851; *La mano de Dios*, Matanzas, 1853; y *La flor del ángel* (tradición vascongada), La Habana, 1857, entre tantos otros poemas, teatro (tomado de Wikipedia, La Enciclopedia Libre). Su obra ha sido ampliamente estudiada por su innegable valor literario y por lo que representan sus ideas y su figura que dio voz y soporte a la mujer.

Al analizar la temática y la poesía se puede apreciar la presencia de valores materiales e inmateriales que constituyen parte de la identidad cultural cubana, rasgos comunes que conforman la identidad colectiva, “la esencia”, tal como lo expresa Mansilla, de lo cubano, la presencia del “Cuban spirit”, como lo explica Milena Rodríguez, la representación de la identidad que conforma un “nosotros” en comparación con “otros”, los significados comunes que conforman la identidad cultural y con los cuales se identificaría cualquier cubano.

En su poema “Al partir” recogido en *Antología poética*, publicación original Madrid 1869-1871 se aprecia elogios a la Isla, sentimientos de nostalgia, añoranza, sentimientos afirmativos hacia el lugar del que se siente parte, con el cual se identifica y califica como:

¡Perla del mar! ¡Estrella de Occidente!
 ¡Hermosa Cuba! ...
 patria feliz, edén querido! (“Al partir”).

Muestra de la importancia del sentimiento que siente hacia Cuba, el significado que para ella tiene Cuba, se refleja en el verso *Tu dulce nombre*

halagará mi oído! Y el símil La noche cubre con su opaco velo/Como cubre el dolor mi triste frente es evidencia clara de cuán profundo es el dolor que siente, un dolor que como la noche lo cubre todo. La pertenencia, la raíz de donde proviene: *Para arrancarme del nativo suelo.*

Constituye el poema “Al partir” la carta de presentación de Gertrudis Gómez de Avellaneda, la muestra de su identidad afirmativa hacia la tierra que la vio nacer y con la cual se identifica. Así lo explica Milena Rodríguez cuando escribe:

la escritora colocó este soneto como primer poema en las tres ediciones que realizó de su poesía, en 1841, 1850 y 1869. En las tres ediciones el poema abre el volumen, por lo que podríamos pensar que el texto funciona como especie de carta de presentación de la autora, o como un prólogo, que hablaría e informaría a los lectores peninsulares de su origen o procedencia, de su identidad (48).

En el poema “La vuelta a la patria”, recogido también en *Antología poética*, retoma de nuevo el calificativo *¡Perla del mar!* e invierte *Hermosa Cuba* por *¡Cuba hermosa!* Continúa desbordando calificativos para su suelo patrio: *Tranquilo edén de mi infancia, /mi dulce patria!* Se reconoce con los habitantes de su dulce patria: *¡Hermanos, que hacéis su gloria! / ¡Hermanas, que sois su gala!*

En los siguientes versos se siente la nostalgia, la desesperación por la distancia, por el tiempo que ha pasado lejos de sus queridas playas y cada palabra, verso ilustra el sentimiento arraigado en ella sobre la Isla de Cuba: *horas infaustas, queridas, tierra bendita, mi corazón se restaura* y la representación identitaria que constituyen los plátanos y las palmas, sinsontes, cedro, caoba, yarey, cocotero, el naranjo, la piña, los cafetos, la caña, la punta de Maisí, la orilla del Mantua; el pico de Turquino, y se estampa esa identidad afirmativa con:

Doquier los oiga ese cielo, Al que otro ninguno iguala.

Después de ausencia tan larga
Que por más de cuatro lustros
Conté sus horas infaustas,
Torno al fin, torno a pisar
Tus siempre queridas playas,
De júbilo henchido el pecho,
De entusiasmo ardiendo el alma.
¡Salud, oh tierra bendita,
Que encierras tantos recuerdos
Entre plátanos y palmas!—
Llevad los tiernos saludos
Que a Cuba mi amor consagra.
Llevadlos por esos campos
Y en cuyo ambiente de vida
Mi corazón se restaura:
Melifluos sinsontes cantan.
Esos campos do la ceiba
Donde el cedro y la caoba
Confunden sus grandes ramas,
Y el yarey y el cocotero
Sus lindas pencas enlazan
Donde el naranjo y la piña
Vierten al par su fragancia;
Donde responde sonora
A vuestros besos la caña;
Donde ostentan los cafetos
Sus flores de filigrana,
Desde la punta Maisí
Hasta la orilla del Mantua;
Desde el pico de Turquino
A las costas de Guanaja!

Doquier los oiga ese cielo,
Al que otro ninguno iguala (“La vuelta a la patria”).

Para resumir la representación de la identidad cultural cubana en los poemas analizados de Gertrudis Gómez de Avellaneda me hago eco de las palabras de Severo Sarduy cuando expresa que la cubanía de la Avellaneda “puede pensarse como un apego a la isla, que no insiste en la apoteosis de la naturaleza muerta tropical, que es más constituyente y profundo, es también de arraigo más cubano: cariño, suave nostalgia, alzamiento de lo perdido a la majestad de un edén” (19).

La poeta Dulce María Loynaz, nace en La Habana, el 10 de diciembre de 1902. Hija del general del Ejército Libertador Enrique Loynaz del Castillo y de la aficionada al canto, la pintura y el piano María de las Mercedes Muñoz Sañudo. Fallece el 27 de abril de 1997. Su casa fue centro de la vida cultural en las llamadas “juevinas”, donde acoge a una buena parte de la intelectualidad de la época tanto de la isla como fuera de ella, entre ellos, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Alejo Carpentier, Emilio Ballagas, Rafael Marquina, Carmen Conde, entre otros intelectuales y artistas. Su vida también transcurre entre Cuba y España, principalmente en Tenerife, donde vivió largas temporadas junto a su esposo Pablo Álvarez de Caña.

Es de destacar la publicación de sus obras entre Cuba y España: en 1947 se publica en Madrid la primera edición de *Juegos de agua*, tres años más tarde publica en La Habana un alegato titulado *Las corridas de toros en Cuba* y en Madrid la tercera edición de *Versos*. En 1951 se publica en Madrid su novela *Jardín* y en Cuba los artículos “Al César lo que es del César”, “Poetisas de América”, “Mujer entre dos islas” y “El último rosario de la reina”. Dos años más tarde, se publica en Madrid *Poemas sin nombre* y la segunda edición de *Carta de Amor al Rey Tut-Ank-Amen*. Durante 1954, publica en los periódicos *El País* y *Excelsior* la serie de artículos *Crónicas de ayer* y *Entre dos primaveras*. En 1958 se publican en España, *Últimos días de una casa* y un relato de su estancia en las Islas,

Un verano en Tenerife. En 1993 viaja a España a recibir de manos del Rey Juan Carlos el Premio Cervantes. (Tomado de Wikipedia La Enciclopedia Libre) Su última obra publicada, *Fe de vida*, vio la luz en 1993, publicada por Ediciones Hermanos Loynaz, en ocasión de la celebración en Pinar del Río, del I Encuentro Iberoamericano sobre su vida y obra.

Por su parte, Dulce María Loynaz, escritora lírica por excelencia, se sumerge en la metáfora de ser “Criatura de isla” y es en esa metáfora donde se aprecian los elementos constitutivos de la identidad cultural cubana, propia de los rasgos que afloran en el poema. Los poemas son una representación de Cuba, pero también lo pueden ser de Tenerife, isla en la que pasó sus vacaciones junto a su compañero Pablo Álvarez de Caña y que viene a reafirmar su vínculo no solo literario sino afectivo con España, vínculo que se aprecia en las tres poetisas.

El poema “Criatura de isla” está incluido en el libro *Juegos de Agua. Versos del agua y del amor*, 1947. Antonio Piedra nos dice que “el libro posee una estructura geométrica muy definida: tres partes —‘agua de mar’, ‘agua de río’, ‘agua perdida’”. Sobre esto apunta Emilio Ballagas en 1948

El agua de mar, la del manantial y la de los estanques; el agua del río, sobre todo la del río familiar, el Almendares; el agua de lluvia y la de cascada; todas las aguas que rodean la tierra y las que se refugian en su seno, van iluminándose con gayas irisaciones o con luces deslumbradoras bajo el ojo vigilante y a un tiempo asombrado de la propia poetisa (citado en Piedra).

El segundo verso, *soy isla asida al tallo de los vientos*, constituye una reafirmación de su identidad. Lo afirma, lo comparte: *soy isla, soy tierra/ hincó en el mar raíz*. Es en la isla y lo que representa donde está su raíz, y se representa aún más la nación con *abierto a mareas y ciclones*. Los ciclones tropicales, depresiones, tormentas y huracanes son un fenómeno atmosférico característico de esta nación caribeña.

Rodeada de mar por todas partes,
 soy isla asida al tallo de los vientos
 Soy tierra desgajándome.
 Pero abierta a mareas y a ciclones,
 hinco en el mar raíz roto.
 Crezco del mar y muero de él... Me alzo
 ¡para volverme en nudos desatados...! (“Criatura de isla”).

En el poema “Criatura de isla” encontramos lo que le parece a la autora ser “criatura de isla”, retomado en el “*Poema CI*” y que reafirma la identidad expresada en el poema. Por lo ilustrativo que resulta para reafirmar el tratamiento de las representaciones identitarias se hace referencia a este “*Poema CI*” en contraste con el de “Criatura de isla”: *La “Criatura de isla” pareceme, no sé por qué, una criatura distinta. Más leve, más sutil, más sensitiva.* Y encontramos nuevamente palabras como:

la raíz;
 al mar que la rodea
 Va al mar, viene del mar
 volando
 Tierra Firme ... lo menos tierra de la Tierra.
 Los ríos de la isla son más ligeros que los otros ríos (“Poema CI”).

En *Poemas sin nombre*, publicado en Madrid, 1953, el “Poema CXXIV” es una dedicatoria a Cuba. En este poema se pueden apreciar calificativos hacia Cuba como los que expresa Gertrudis Gómez de Avellaneda en “Al partir” o “La vuelta a la patria”, tales como: *Isla mía, ¡qué bella eres y qué dulce! / antena de América.* El cielo es un referente tanto en Gertrudis Gómez como en Dulce María Loynaz: *Tu cielo es un cielo vivo*, dice Dulce María Loynaz; *Doquier los oiga ese cielo, /Al que otro ninguno iguala*, escribe Gertrudis Gómez de Avellaneda.

Queda recogido el “descubrimiento” de Cuba por Cristóbal Colón y sus palabras cuando expresó que era la tierra más hermosa que ojos humanos habían visto: *Sigues siendo la tierra más hermosa que ojos humanos contemplaron. Sigues siendo la novia de Colón, la benjamina bien amada, el Paraíso Encontrado*. Y se aprecian, una vez más, los elementos identitarios como Hatuey, Guarina, Apóstol, pomarrosa, jazmín y se resaltan valores como: *sencilla y altiva como Hatuey, ardiente y casta como Guarina. /Eres deleitosa como la fruta de tus árboles, como la palabra de tu Apóstol. /Hueles a pomarrosa y a jazmín, hueles a tierra limpia, a mar, a cielo*.

Una representación de la forma de la isla de Cuba como la que describiera Nicolás Guillén, poeta nacional de Cuba, *navega Cuba en su mapa un largo lagarto verde*; pero para Dulce María parece *una fina iguana de oro, un manjuarí dormido a flor de agua*. Una vez más califica la isla y la describe dándole vida a las auroras, el terral y los solsticios: *Isla grácil. Te visten las auroras y las lluvias; te abanica el terral; te bailan los solsticios de verano*.

El siguiente símil eleva la isla a una diosa y resulta una genuina representación identitaria, el sol naciente con tu palma real: *Como Diana, libre y diosa, no quieres más diadema que la luna, ni más escudo que el sol naciente con tu palma real*. El poema constituye un desfile de elementos identitarios culturales cubanos: *Idílicas abejas ... vibra el zunzún desprendido del iris, y destilan música viva los sinsontes*. Y en este punto se muestran, como en el poema de La Avellaneda, representaciones materiales e inmateriales de la identidad cultural cubana.

... Isla niña, en la noche del Trópico.

Tienes la rosa de los vientos prendida a tu cintura; tus mayos están llenos de cocuyos, tus campos son de menta, y tus playas, de azúcar.

el humo rosa del tabaco que le alegra las siestas

Isla clarísima,

aromática y graciosa como una taza de café;
 Isla esbelta y juncal, yo te amaría aunque hubiera sido otra tierra mi
 tierra, pues también te aman los que bajaron del Septentrión brumoso,
 o del vergel mediterráneo, o del lejano país del loto.
 Isla mía, Isla fragante, flor de islas: tenme siempre, náceme siempre,
 deshoja una por una todas mis fugas.
 Y guárdame la última, bajo un poco de arena soleada ... ¡A la orilla del
 golfo! (Poema CXXIV).

La identificación de la poeta con su tierra de origen se corrobora en las palabras que expresara en una entrevista a Aldo Martínez Malo, periodista, amigo, y albacea de toda la obra de la poeta, “es la tierra la que reclama al escritor, y no el escritor a la tierra [...] mantuve mi hogar en Cuba, en Cuba escribí mi obra, en Cuba sigo viviendo y en Cuba moriré” (citado en Piedra).

La poeta Gleyvis Coro Montanet nace en La Tirita, Pinar del Río, Cuba en 1974. Ha publicado los poemarios *Aguardando al guardabosque* (Ediciones Loynaz, Pinar del Río, 2006) y *Jaulas* (Letras Cubanas, La Habana, 2010), así como una novela: *La burbuja* (Unión, La Habana, 2007). Reside en Madrid desde 2009. En España ha publicado *Lejos de Casa (Memoria lírica del problema cubano)*, (Cristal de Agua, 2018), *Mujer, aparta de mí ese smartphone. Poesía con emojis y Cien días en cuarentena. Poemas sobre el coronavirus* (Gata Encerrada, 2020). (Tomado de Wikipedia La Enciclopedia Libre).

En el caso de Gleyvis Coro Montanet, desarrolló su obra literaria en Cuba, donde obtuvo varios premios y, a partir de 2009, desde España, donde ha desarrollado de igual manera su obra literaria y profesional y ha obtenido varios premios por su quehacer literario. María Matienzo, en entrevista con la poeta, expresa que “la anatomía de Gleyvis Coro Montanet está compuesta de poesía y de algunos dolores que no los siente tanto en el cuerpo como en el alma. Estar lejos de Cuba y de su Pinar del Río es una de esas dolencias” y agrega que otras le fueron

provocadas por su orientación sexual y política en la facultad de Ciencias Médicas en la que trabajaba.

Si bien para el desarrollo del artículo se toman en consideración los poemas “Contrapunteo cubano” y “Variante constitucional” del poemario *Lejos de casa (Memoria Lírica del problema cubano)* (2018), cabe destacar que este poemario es depositario de elementos identitarios cubanos y a la vez una problematización de esos elementos que conforman la realidad. En la presentación de su poemario en *Calameo*, la escritora Coro Montanet se refiere al mismo como: “poemario sobre el exilio, el éxodo, la emigración o como se le llame a eso de salir del país de origen, con una maleta al hombro, por las razones culturales, económicas, sociales, sexuales y ambientales que se puedan tener”.

¿Es su poesía una poesía del exilio? Para Ellen Lismore

la idea del destierro y, consecuentemente, la del exilio, hay que relacionarla con el concepto del desplazamiento del individuo desde el punto de vista geográfico de su país de origen. Si nos concentramos en la idea de “exilio”, que incluye el concepto de separación de nuestra tierra, su significado abarca también la idea de expulsión y deportación (326).

Por su parte, Méndez Rodenas hace referencia a la literatura producida fuera del lugar de origen como “el discurso de la lejanía, lejanía del yo lírico ante la isla y la nación; tierra recordada o presentida desde la distancia. Un discurso literario que va a tener plena vigencia en la literatura cubana más de un siglo después, con posterioridad al triunfo de la Revolución cubana (citado en Rodríguez 46).

Por otro lado, Tomás Albadalejo hace referencia a literatura ectópica para denominar

la literatura que ha sido escrita por autores que se han desplazado de su lugar de origen a otro lugar, implicando ese desplazamiento en

muchos casos inmersión en una realidad lingüística distinta de la de origen e incluso cambio de lengua. Es la literatura que es producida fuera del lugar propio, fuera del espacio o territorio, en sentido geográfico y también en sentido cultural, en el que ha nacido o se ha formado el sujeto productor de dicha literatura (143).

Si tomamos en cuenta esta producción literaria fuera del lugar de origen, las tres poetisas bajo circunstancias de vida diferentes desarrollaron su obra en algún momento fuera de la isla, en este caso en España, un elemento en común en las tres poetisas, con la diferencia de que las circunstancias son de diferente origen. Pero el objetivo que nos ocupa es analizar las representaciones de la identidad cultural cubana en tres poetisas cubanas de tres épocas diferentes.

En el análisis de “Contrapunteo cubano”, de Gleyvis Coro Montanet, aflora por el título una alusión a *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* del antropólogo y etnólogo cubano Fernando Ortiz, publicado en 1940 y donde se realiza un estudio comparativo de estos dos productos cubanos. El contrapunteo proviene de la música folklórica cubana, y es una disputa musical, jugando con los significados cubanos de «contrapunto» y «contrapunteo». Entonces, en el poema se establece un contrapunteo entre el quimbombó y la yuca y ya desde el título se puede inferir un contrapunteo entre lo que se afirma (identidad afirmativa) y lo que es una problematización de la realidad (identidad de la problematización), un contrapunteo entre los *cantantes* y los *poetas* o entre los *amigos* y los *tracatanes* que aparecen en el poema “*Variante constitucional*”, un contrapunteo entre lo que piensan unos y lo que piensan los otros, pero sigue siendo un “Contrapunteo cubano”, de los cubanos.

Se aprecian conexiones intertextuales en este poema con la conocida canción interpretada por el Conjunto Chappottin y sus Estrellas y la interpretación de Miguelito Cuní: *Quimbombo que resbala* del autor cubano Luis Griñan Camacho cuyo verdadero nombre no era ese, sino

Camilo Bueno Jacas; aunque erróneamente muchos le adjudicaban la autoría del tema a Luis Martínez Griñán, conocido como Lili Martínez. La canción es un tema musical bien cubano; es un son. El Conjunto Chappottin y sus estrellas es un grupo musical cubano que constituye un referente musical en lo que respecta al género musical sonero.

En este análisis de los elementos constitutivos de la identidad cultural cubana, el *Quimbara* es una canción interpretada por Celia Cruz, cantante cubana radicada en Estados Unidos pero que no es reconocida dentro de la discografía musical de la isla después de 1959. *Quimbara* constituye un intento de verbalizar el sonido de los tambores y no hay nada más cubano que los tambores, el son, la caña, el tabaco, el quimbombó y la yuca. No pasa desapercibido la rima del poema que contribuye a la musicalidad del mismo. Una rima en el esquema abba.

Quimbombó que resbala con la yuca,
la moja, la exorciza, la dispara,
la sumerge en un quimbara-quimbara
que agota el argumento de la yuca.
Con sandunga y vigor la despeluca.
Quimbombó planta a muerte la porfía
y luego de una gran susto de agua fría,
cae, todo sutil, sobre la yuca,
que se torna sumisa y, mameluca,
destila incierta miel de blanca baba
y al quimbombó se pega, en una traba
volcánica y ritual que los desnua,
pues lo del quimbombó y de la yuca
es un pleito que empieza cuando acaba (“Contrapunteo cubano” 119).

Por otro lado, “Variante constitucional” constituye una representación de identidad afirmativa y a la vez viene a problematizar la realidad, y ya desde el título se plantea esa problematización que

se hace evidente desde el comienzo del poema con el verso: *Hijos del prócer Martí/ son todos en igual*. Y sobre todo si se tiene en cuenta lo expresado por José Martí en su discurso en el Liceo Cubano en Tampa el 26 de noviembre de 1891: *Con todos y para el bien de todos*, y siendo Martí el Héroe Nacional de Cuba, entonces son todos hijos de prócer Martí: *los cantantes oficialistas/los poetas opositores, /los amigos del imperio extranjero, /los tracatanes del gobierno local*. Y es aquí donde lo relaciono con el contrapunteo, la controversia entre lo que piensa uno y lo que piensa el otro que hace la diferencia pero enriquece el diálogo, favorece la identidad cultural que no es estática y que como expresa Fernández y Fernández, presupone la diferencia.

Hijos del prócer Martí
 son todos en igual
 y en desigual medida,
 desde la proa hasta la popa
 del inclinado barco
 que hace de nación.
 Auténticos hijos de Martí son todos,
 los cantantes oficialistas
 los poetas opositores,
 los borrachos, los drogadictos,
 los amigos del imperio extranjero,
 los tracatanes del gobierno local,
 los dados al fraude,
 los honestos —es un decir—
 los idos y los quedados,
 los sonsos como tú,
 lector de poemas.
 Siendo todavía más hijos
 de Martí los homosexuales
 —mujeres y hombres—

asumidos o no,
los bisexuales,
los transgéneros,
los muertos de todas las tendencias
marciales y políticas,
los traidores de varias
texturas y colores
y toda esa podrida
y dispersa riqueza cubana,
con independencia de su culpa,
y en relación directa
con su desgracia (“Variante constitucional” 26).

Este discurso fue dado por José Martí y fue reproducido bajo el nombre de *Con todos y para el bien de todos*. En él, Martí expresa

¡Unámonos, ante todo, en esta fe; juntemos las manos, en prenda de esa decisión, donde todos las vean, y donde no se olvida sin castigo; cerrémosle el paso a la república que no venga preparada por medios dignos del decoro del hombre, para el bien y la prosperidad de todos los cubanos! ... ¡Es el sueño mío, es el sueño de todos; las palmas son novias que esperan: y hemos de poner la justicia tan alta como las palmas! [...] Y pongamos alrededor de la estrella, en la bandera nueva, esta fórmula del amor triunfante: Con todos, y para el bien de todos (8-9).

Y diría José Martí:

Se dice cubano, y una dulzura como de suave hermandad se esparce por nuestras entrañas, y se abre sola la caja de nuestros ahorros, y nos apretamos para hacer un puesto más en la mesa, y echa las alas el corazón enamorado para amparar al que nació en la misma tierra que

nosotros, aunque el pecado lo trastorne, o la ignorancia lo extravíe, o la ira lo enfurezca, o lo ensangrienta el crimen! (8-9).

En estas palabras se recoge ese sentimiento de ser cubano en cualquier parte que se esté, de ser cubano de la misma tierra, cubano, con esa dulzura de suave hermandad.

A modo de conclusión, los poemas analizados son un reflejo de la presencia de las representaciones que identifican la identidad cultural cubana en la literatura de estas tres mujeres del siglo XIX, XX Y XXI. Las tres poetisas nacidas en Cuba han estado vinculadas a España donde también desarrollaron su obra literaria, constituyendo un vínculo, un lazo cultural entre las dos naciones. Los poemas analizados son un reflejo de la identidad afirmativa, aquella que se construye a partir del reconocimiento de la presencia, real o imaginaria, de prácticas culturales dignas de ser defendidas, preservadas y reivindicadas en un eventual escenario de conflictos culturales y, en el caso de Gleyvis Coro, lo hace también a través de la problematización de la realidad referida y ofrece experiencias de realidad que conducen a repensar, reimaginar, reconfigurar lo propio a través de la visibilización de sus fisuras, vacíos, carencias, incluyendo, sobre todo, los vacíos, carencias y deseos de los discursos que hablan de lo propio como el de la misma literatura.

Obras citadas

Albaladejo, Tomás. "Sobre la literatura ectópica". *Rem tene, verba sequuntur*, 2011, pp. 141-153.

Barthes, Roland. *El placer del texto y lección inaugural*. Siglo XXI de España Editores, 2007. chromeextension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://audiocreativa.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/03/barthes-roland_-el-placer-del-texto-leccion-inaugural.pdf.

- Coro Montanet, Gleyvis. *Lejos de casa (Memoria lírica del problema cubano)*. Cristal de agua, 2018, <https://www.calameo.com/books>.
- De la Torre Molina, Carolina. “El concepto más general de identidad”. *Las identidades Una mirada desde la psicología*. Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 2001, pp. 47-61.
- Fernández Peña, Iliana e Idania Fernández Peña. “Aproximación Teórica a la identidad cultural”. *Ciencias Holguín*, vol. XVIII, no. 4, 2012, pp. 32-43.
- Fierro Chong, Bárbara. “Literatura e Identidad, Vasos Comunicantes Contra La Desmemoria”. *Amauta*, vol. 13, n. ° 25, 2015, pp. 39-49.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis. *Antología poética*. Biblioteca Cervantes Virtual, 2016. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/antologia-poetica--11/html/>.
- Hernández Biosca, Roberto. *La historia y su enseñanza en la concepción martiana de identidad*. Islas 113, 1996, pp.83-92.
- Leeder, Ellen Lismore. “El mundo poético de María Elena Cruz Várela”. *Actes XII Congrès de l'Association Internationale d'Hispanistes, AIH, 1995*, pp. 326-331.
- Loynaz, Dulce María. “*Criatura de isla*”, 2014. <https://trianarts.com/recordando-a-dulce-maria-loynaz-criatura-de-isla/#sthash.aoAX3jZk.dpbs>
- . “*Poema CI*”. https://www.cervantesvirtual.com/portales/dulce_mar_ia_loynaz/poemaci/.
- . *Poema CXXIV*. https://www.cervantesvirtual.com/portales/dulce_mar_ia_loynaz/poemacxxiv/.
- Mansilla Torres, Sergio. “Literatura e identidad cultural”. *Estudios Filológicos*, vol., no. 41, 2006, pp. 131-143.
- Martí, José. “Con todos y para el bien de todos”. *Martí J. Obras Escogidas en tres tomos*, 1891, pp. 8-9.
- Matiezo, María. *Entrevista/ Gleyvis Coro: “Yo no era una chica al uso”*, 2024, <https://alastensas.com/vidas/mujeres-de-alas-yo-no-era-una-chica-al-uso/>.

- Molano, Olga Lucía. "Identidad cultural un concepto que evoluciona." *Revista Opera* 7, 2007, pp. 69-84.
- Oficina de la UNESCO en San José. *Fácil guía 1: Cultura y nuestros derechos culturales*, 2012.
- Piedra, Antonio. "La dama del Agua". *Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2015, <https://www.cervantesvirtual.com>
- Rodríguez Gutiérrez, Milena. "El deseo y el cocuyo: Sobre lo cubano en la poesía de Gertrudis Gómez de Avellaneda". *Romance Studies*, Vol.33, no. 1, 2015, pp. 44-55.
- Sarduy, Severo. "Tu dulce nombre halagará mi oído". En R.M. Cabrera y G.B. Zaldivar, eds. Homenaje a Gertrudis Gómez de Avellaneda. Memorias del simposio en el centenario de su muerte. Miami: Universal, 1981, pp. 19-21.
- Tornero, Angélica. "Literaturas e identidades". *Inventio, la génesis de la cultura universitaria en Morelos* 10.22, 2014, pp. 51-56.

Alejandra Pizarnik Read Against the Concretistas. Silence, Iconotextuality, and Negative Metapoetics

Josué Brocca

University of Cambridge

Abstract

Silence is one of the main themes in the poetry of Alejandra Pizarnik, as well as a concurrent aesthetic principle in texts that adhere to the Concretista poetry movement. A comparative reading of her works against a variety of poems by figures associated to this movement — Pedro Xisto, Eugen Gomringer, Anchieta Fernandes, and José Lino Grünewald— reveals analogous intermedial concerns, which despite different degrees of typographic play, denote a form of writing that alludes to iconotextuality through the pluri-medial representation of silence. Despite their different degrees of effacement of the lyrical subject, the poems present salient commonalities; amongst them, metaliterary and metaiconic concerns, as well as a turn to affect, a postmodernist trajectory that resonates with the reconfiguration of the promises of the avant-garde and the degradation of the ontological certainties of Modernity expressed through games of language and its materials.

Keywords

Alejandra Pizarnik, Silence, Iconotextuality, Concretistas

Formally and thematically, silence has been identified as an aesthetic and metaphysical concern in the poetry of Alejandra Pizarnik. Likewise, the international concrete poetry movement was built upon the basis of a mode of writing based in overcoming the boundaries between the

different dimensions that compose the literary text, therefore proposing an intermedial, mobile, and visual poetics that attracted and reunited writers and visual artists from across the globe, from Brazil to Europe and Japan. While amongst these works there is an important difference in terms of tone and political connotations, throughout this paper I propose that a selection of works by Pizarnik shares thematic and formal affinities to coetaneous works of the Brazilian Concretistas, especially in their use of silence and negative composition, which ultimately renders them as iconotexts. An objective of this study is to demonstrate that this intermedial property evinces a sense of reconfiguration of the aesthetic towards affect as a form of anti-discursive literature. In this sense, they repurpose poetry to a proto-political *ethos* that leads it towards affect and reader response. All of these works appeared in the 1960s and 1970s, a time of social turmoil, political division, and intellectual censorship and intervention in the Southern Cone. In this sense, they are, in varying degrees, poems that use silence to repurpose their medium against a background of rigid ideologies. On the one hand, the works by Alejandra Pizarnik selected for this study are *Los pequeños cantos* (1971) and “En esta noche en este mundo” (1971). On the other hand, the works from figures associated with Brazilian concretismo are *Silencio* (1954) by Eugen Gomringer, *Poesia Concreta* (1960) by José Lino Grünwald, *Espaço* (1960) by Pedro Xisto, and *Olho* (1968) by Anchieta Fernandes. The aesthetic correspondence amongst these works suggests an expansion of the literary object, in relation to the crises of normative literary traditions, the complexities of Latin American literature in the Cold War era, and the transformations in literature in parallel to the advent of other types of media.

Analogously to the dialogue between aesthetics and politics, the relationship between visual and textual media is historically complex. As determined by Jacques Rancière, changes in the Aesthetic Regime respond to political ones, as aesthetics also constitute a metapolitics, “its way of producing its own politics, proposing to politics re-arrangements

of its space, re-configuring art as a political issue or asserting itself as true politics” (119). Likewise, the sensorium produced both by art and industry (Rancière 122) is also hierarchically layered, and as Mitchell has proposed, Image-Word relations have been defined more by a historical dialectic than by ontological differences (Mitchell, *Iconology, Image, Text, Ideology* 43). In consequence, the elective use and the deliberate combination of different types of media, specially between images and words, has held a metonymic relation to power according to different contingencies. Since the decline of the nineteenth century and the appearance of Stéphane Mallarmé’s *Un coup de dés* (1897), the boundaries of Western literature have been continuously challenged, specially by the anti-realist strains of the avant-garde. Plastic experimentation with the written word and compositions that oppose the sequential logics of linguistic thought have thus sought to reconfigure and repurpose literature, despite its saliency as the quintessential medium of the Enlightened *logos*. A common element amongst these compositions is that they foreground and produce meaning not only through the linguistic elements of literature, but also through their visual disposition; for instance, through typographic play and the deliberate use of the blanks in the page as a means for caesura, ultimately evoking a sense of silence. Jeffrey Johnson defines these poetics as the “synesthetic mode of poetry”, while pointing to the dissemination of Japanese aesthetics in the literary arts—mostly through the genre of *hokku* (“haiku”) and *Japonisme* (visual analogy to *ukiyo-e* scenes)—and two of its thematic axes: *yugen*—suggestiveness—and *shikan* or contemplation (13). Considering the popularity of the *Japoniste* sensibility in the latter-half of the nineteenth century in Paris, as well as the influence of the Symbolist poets in the avant-garde, Johnson’s thesis resounds with the precepts embodied by Mallarmé’s seminal poem. Friedrich Kittler has affirmed that Mallarmé changed literature into a work of combinatorials (with twenty-six letters) and poetry into a form of “typographically optimized blackness on exorbitantly expensive white paper” (80). Klaus Meyer-Minneman

describes this form of literature as one of the dominant two strains in modern lyrical poetry, a poetry of immobilization, of the annulment of literality, which contrasts poetry as a form free-flowing *parole* (103). This point of encounter between Western and Eastern traditions in the first type of poetry is asserted through the aspiration of alphabetic writing to be able to signify through its graphic dimension as well, a tendency that was later embodied by the early poetry of Ezra Pound and the imagists and their affinity to Ernest Fenollosa's *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry* (1919). Typography ambitions to turn to calligraphy. From this juncture of Occident and Orient sprouted a literature that tries to conceal itself in instants, almost denying its verbal fluidity. Such a literature produced poems that elude syntax and embrace juxtaposition as ideograms do. In this sense, it is a type of poetry that actively engages in cultural heterodoxy, directly renouncing the hegemonical uses of literature in the region. In the synesthetic mode of poetry—which paved its way transnationally across avant-garde groups in England, Spain, and Latin America throughout the first half of the twentieth century (Johnson 53)—there is a rhetorical play between a linguistic dimension and a graphic one. It surpasses the conventions of *écriture* as recorded speech and uses compositional devices on the *mise-en-page* as elements that are as semantically relevant to the poem as the words on the page themselves. This hybrid type of cultural expression, which willingly blurs the lines between a text and an image (and consequently the limits between the temporal and the spatial), can be understood as what Peter Wagner (following Michael Norlinder and Alan Montadon) defines critically as an *iconotext*: “the use of (by reference or allusion, in an implicit or explicit way) an image in a text or viceversa” (17). In works such as these, the barriers between texts and images become blurred. Instead, this intermedial texts establish themselves in a middle ground which may potentially unveil that representation is not an objective or univocal practice, but rather a multimodal one, whose elusive form ends up fixing itself into a mental image in its hermeneutical reception, as all

images, according to Mitchell, involve multisensory apprehension and interpretation (Mitchell, *Iconology, Image, Text, Ideology* 13). As it will be demonstrated below, in the cases of Pizarnik and the Concretistas, these explorations appeal to an involvement of the reader in the production of textual or visual meaning, as they also bend towards the metaliterary and the metaiconic.

The tendency towards iconotextual writing in modern Latin American literature can be traced to two key figures: José Juan Tablada in Mexico, reportedly the first person to compose a *haiku* in a Western language and possibly the first Hispanophone poet to go on a pilgrimage to Japan, and Jorge Luis Borges in Argentina (Johnson 155). Both figures played somewhat ambiguous roles in each of their countries, nurturing both avant-garde tendencies and “lettered” nationalisms. Tablada, although somewhat marginal, spread the practice of *haiku* and the writing of calligrams in Mexico—even establishing a school of *haijines* in the 1920s—and the influx of Japanese aesthetics in his works was a major model for the writings of Octavio Paz, perhaps the most salient figure in the canon of twentieth-century Mexican literature. Borges played an analogue role: despite his creative association with the Spanish Ultraístas and the avant-garde, his literary works sedimented themselves as pivotal in their national literary tradition, and Borges’s stance as a public intellectual became tainted because of his controversial political associations with military governments. The radical poetics of visual writing, nonetheless, pervaded amongst the subsequent generations of the avant-garde. Moreover, the literary interest in Eastern and visual poetics—both Modernist and traditional—by authors from both continents (e.g. Vicente Huidobro, Antonio Machado, Enrique Gómez Carrillo, Enrique Díez-Canedo), sedimented an option for poetic writing beyond the norms of the canon, that gained traction since the 1920s, for example, through the review *España* edited by Díez-Canedo (Rubio Jimenéz 83-100). Throughout the successive decades, composition of iconotexts continued to express its

subversive potential in literature produced in the margins of military dictatorships and the politics of high modernism in sporadic waves, mainly in the South cone, perhaps as an alternative to the divisive influx of censorship and partisanship in intellectual discourse in the region, or as a response to the growing skepticism towards discourse.

For Argentina and Brazil, the middle decades of the twentieth century were marked by the pursuit of an industrialized modernity, Cold War political polarization, and the constant intrusion of military forces in civil governments. On the one hand, Argentina went through six *coup d'états* in the twentieth century, three of which happened between the 50s and 60s. On the other hand, the government of army statesman Eurico Gaspar Dutra in Brazil (1946-1951) established a model for national industrialism backed by geopolitical intervention, which pervaded throughout the two following decades. This tendency culminated in the imposition of Humberto de Alencar Castelo Branco's military dictatorship in 1964 who remained in power until 1967, establishing an army rule that lasted until 1985. In the interim, the progressive government of Juscelino Kubitschek (1956-1961) and the construction of Brasília gave the illusion of synergy between art and industry, which inspired the formation of the most salient group of the Concretistas, which revolved around the journal *Noigandres*, formed mainly Augusto de Campos, Haroldo de Campos and Décio Pignatari. This conjunction of art and industry bolstered in the development of Latin American cities, in a way, paved a way for mass-advertisements, whose iconotextual properties would also engage in dialogue with literature; Jean Franco affirms that "in Brazil, advertisements influenced the layout of concrete poetry" (187). Yet, the initial consonance of this aesthetic project to the modernizing state would soon have to turn against it, and this form of writing instead soon was harnessed as a form for —though somewhat playful, and even rationalistic (Onetto Muñoz, n. p.)— dissensus. Adjacently, while Alejandra Pizarnik's poetic career ran in parallel to the first years of the Concretista movement,

her turn towards iconotextuality seems to take place in form of personal disillusionment with the power of the written word, the sole realm of her solace, despite the fact that Mallarmé's poetry stands out as a common influence between her works (Piña 8) and those of the Concretistas (cfr. *plano piloto para poesia concreta*). Either as a form of dissent or as subterfuge, these expressions of silence in poetry coincide with the adverse political backgrounds of Argentina and Brazil in the start of mid-century; the pursuit for modernity in both nations was tainted with the violent imposition of martial rule, justified under the ideological axiom that "order" is entwined with "progress". Suggestively, these forms of writing are drawn forth also in the pivotal point in which Jean Franco identifies the decline of the "lettered city":

In the posthumously published *The Lettered City*, the Uruguayan critic Ángel Rama traced the history of the lettered and their relation to power from the colonial period to the near present. Describing the intellectual environment in the early years of the twentieth century, he wrote that in order to identify the homes of intellectuals during this period—their workplaces, the universities, cafes, brothels, and bookstores they frequented—one need only to cover a few blocks of the old city. Though this intimate environment did not altogether disappear with modernization, it was not long before literary cafes turned into historical landmarks or disappeared altogether. The intellectual's relation to power also changed after the 1960s when literary celebrities began to lose some of their influence to professional economists, educators, and image makers. (187)

Throughout the course of the sixties and seventies, several literary and artistic circles not only did not prosper politically but instead suffered the consequences of living under the shadow of repressive military governments. Nonetheless, the spirit of the avant-garde, its ceaseless exploration of the limits between media, and the

use of counter-traditional literary poetics pervaded through conduits as dissimilar as the plastically-driven Concretistas and the somber poetry of Alejandra Pizarnik, even if in a parodical or disenchanted manner.

Images and Words Make Hybrid Mirrors

Alejandra Pizarnik's *Los pequeños cantos* —which first appeared in 1971 in the Venezuelan literary magazine *Árbol de fuego*, edited by Jean Aristeguieta— comprises nineteen works in which the author weaves spaces of medial tension between the verbal, the visual, and the musical which make silence manifest in the act of its reception. All of the texts in the compilation can be understood as iconotextual writings that are encased under an extended metaphor of musicality that is established by the work's title. However, the relationship between the poems and the realm of the musical is notoriously elusive. Although the title labels them as “songs” or “chants”, the brevity of the texts and their stanzas —which only surpasses the extent of seven lines in one of the poems— almost evinces a reluctance to explore the acoustic dimension of language. This contrasts notoriously with the traditional and Modernist use of the “Chant” in Western poetry, from the maximality of Pound and Dante to Pablo Neruda's *Canto general* (1950). In this aversion to discursivity, several of Pizarnik's works in this book do show an exuberant play with visual composition and the spacing of the lines over the whiteness of the page. In a way, the two strains of modern literature identified by Meyer-Minneman —that of free expression and the poetics of *stasis* (102)— engage in a conflict that concurrently coils into silence across Pizarnik's *oeuvre*. This is what Yumi Gabriela Uchisato recognizes as the word / silence binomial in Alejandra Pizarnik's poetry (106). These dialectics, this interplay between the chant and its caesuras, can be conceived of as an active search for muteness which is based upon a type of negative poetics:

the promise of an intonation of a voice that does not quite sing. It is Johnson's "synesthetic mode of poetry" expressed through subjectivity. This lyrical (in)action is not only made palpable with the reading of the overall text. Its construction is crafted in the weaving of several of its texts, as its careful analysis can demonstrate.

The first of the poems in *Los pequeños cantos* is constructed as four negative statements that deny the possibility of true communication through language. The poem is composed around an anaphora based on two sentences attached to each other without a conjunction: "nadie me conoce" and "yo hablo". They are finished with a third element that could function as the direct object or the predicative adjective that this verb demands when used transitively. The phrase "yo hablo" would normally be complemented with the name of a language (e.g. "yo hablo español", "I speak Spanish") or a qualifying adjective to describe certain features of the speaking voice (e.g. "yo hablo grave", "I have a low-pitched voice"), but Pizarnik finishes the sentence with rather estranging nouns: "la noche", "mi cuerpo", "la lluvia", "los muertos":

nadie me conoce yo hablo la noche
 nadie me conoce yo hablo mi cuerpo
 nadie me conoce yo hablo la lluvia
 nadie me conoce yo hablo los muertos
 (279)

Throughout this poem, the lyrical persona denies that they can be "known" through language. They instead identify with elements that go beyond the realms of the verbal, the linguistic, and the vocal. This cue can be read as a sort of instructional guideline to the reader, positing that the true utterance of the lyrical subject is not what it states but rather what it does not. Furthermore, the final word of this opening poem relates the speaker to the dead, underscoring the ineffability of their true discourse. This concluding invocation of "los muertos" can be read as a mark that not

only encodes the deliberate silencing that Pizarnik's persona is exerting in this poem, but also in the ones that follow. Such a mark resonates with how Werner Wolf alludes to the encoding of significant silences ('significance triggers') in James Joyce's short story "The Dead". In this case, the last two words of the text repeat its title, leading the receiver to decode the muteness of the blank page that concludes the narrative as a parallel of the silence of the dead (Wolf, "How Does Absence Become Significant in Literature and Music?" 11).

The futility of language is further addressed by Pizarnik in the second *canto*, which is headed by the phrase "sólo palabras". Subsequently, the lyrical voice elaborates a catalogue that enumerates the different speakers who utter them. Yet, this list of "speakers" is actually composed solely by silenced or ineffable subjects:

sólo palabras
 las de la infancia
 las de la muerte
 las de la noche de los cuerpos
 (Pizarnik 280)

This selection of elements underscores the silence of these subjects, therefore reproducing it in the text itself. Furthermore, the affinity between all of these concepts and the passing of time allows the interpretation that words—language itself—are as fleeting as bodily existence, clearly addressed through the use of a parallel between childhood and death. It should not go unnoticed that this impermanence is also emphasized by the brevity of the text. Hence, the poem itself can be read as a metatextual meditation on the constraints of poetry, which in spite of its transcendence through the written form, is also determined by its fleetingness and by its impossibility of giving presence to what it summons. Instead, it evokes absence—it addresses times beyond that of the utterance. By instrumentalizing the "metalingual

function” (Jakobson 357) of communication, the reflexivity of the lyrical voice replicates the forms of *yugen* and *shikan* that, as mentioned, are traditionally enveloped with the *hokku* genre. Pizarnik’s lyrical voice manages to mute itself by placing the mirror of language reflexivity in front of it. This poem repeats the self-obliterating paradoxes of Pizarnik’s texts that Uchisato identifies under a deconstructionist approach, as the texts ebb and flow in the frontiers between words and silence, in works such as “Anillos de ceniza” and “Verde paraíso” (89-92)

Furthermore, the syntactical construction of this canto eludes grammaticality. Its lack of a predicate —another potential “significance trigger”— underpins the lyrical subject’s disengagement with action, another deliberate non-element in the poem’s composition. Through the foregrounding of these absences, the poem allows for the reader to engage with the silence of its interstices. In this sense, Pizarnik’s texts evoke what Mallarmé in the preface of his seminal poem defined as “un espacement de la lecture” (205).

In the third poem of *Los pequeños cantos*, Pizarnik once again makes use of intermedial devices as a means for the representation of silence, once again conflating them with metalinguistic reflexivity. Nonetheless, specular play garners more importance within this text, because it not only evokes the absences in the text itself but also how there is an absence on its visual level. Despite its brevity, it is a poem that operates with the complexity of a mirrored labyrinth. In parallel to its manifestation of silence, it also reflects on the nature of images and words, which also allows for a theoretical reading of the specular mimetic practice that is encoded in all acts of representation:

el centro de un poema
 es otro poema el centro del centro
 es la ausencia
 en el centro de la ausencia mi sombra es el centro del centro del poema
 (Pizarnik 381)

A notorious difference between this third *canto* and the preceding poem, is that it not only displays metalingual writing, it also behaves as a *metapicture*. The latter is defined by W.J.T. Mitchell as a “picture that reflects on the nature of pictures” (Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation* 36). Nonetheless, it achieves this through the use of language itself. It works in parallel as both a meta-text and a metapicture; it is a self-reflecting iconotext. This is achieved by the poem directing the reader to the “center” of the poem from its starting line, which emphasizes the relevance of the spatial disposition of the text. However, key elements that underscore the text’s linguistic and visual reflexivity are its fourth and fifth lines and the blank space that follows, which coincides with the center of the poem. By declaring that the center of the (previously referenced) poem’s reference is “la ausencia”, Pizarnik frames the subsequent “blank line” as a depiction of absence. This verse has a triple effect: it works as a mark that detonates the legibility of the white spaces in the text, and consequently grants it the quality of being a self-reflecting intermedial object both on visual and textual dimensions. The silence in the poem is therefore framed dually as the absence of verbal and graphic information; silence is a totality beyond mediation. In a sense, Pizarnik writes from an almost post-structuralist approach: as words re-present objects (Uchisato 70), they work upon absence—a theme that is further explored below in the interpretation of “En esta noche en este mundo”— and which here is displayed as a poem that reflects primarily of its core, its central structure. The closing tercet reaffirms the text’s meta-referentiality through the inscription of a shadow, constructing an optical metaphor on the act of representation. This occurs on the penultimate line, where the lyrical subject describes that her shadow is “el centro / del centro del poema”. Such a center, nonetheless, is but mere absence: an entity that, due to its lack of a body, is physically constrained to not being able to display a shadow. Thus, these closing lines also have an estranging reflexive quality: they address reflexivity itself. This justifies reading the poem as

a distillation of mimesis, an act of self-muting in which representation silences itself. It is but a frame over nothing; the annulment of the poem as an object, which despite its similarities, contrasts the constructivist elements of other post-avant-garde writings.

Swiss-Bolivian artist Eugen Gomringer was one of the founding figures of the Concrete Poetry movement, while probably being its most salient member writing in German, and used the term in correspondence to Max Bill's precepts on Concrete Art. *Silencio* (1954, fig. 1), one of his best-known works, holds important similarities to Pizarnik's third *canto* despite this text's reluctance to conceive the poem as a *thing*. Like it, it is also a self-reflecting intermedial object that alludes to the nature of images, words, and absences. Moreover, it is a text that reflects upon its structure. It is composed as a square of words in a rectangle-shaped sextet composed solely of the word "silencio". Each of the lines encloses three mentions of the word except the third one. On this line, the second mention of the word is replaced with a blank space: a legible absence that can naturally be interpreted as a framing of silence in the center of the poem. As in Pizarnik's *canto*, it is a piece that doubly comprises a representation of silence and a representation of mimesis. Yet again, it is because of this object's duality—its intermedial composition—that silence becomes manifest: the interaction between its textual and its visual significance grants it the possibility of achieving the representation of nothingness. This iconotext—in equal manner to the third poem in Pizarnik's pamphlet—expands the limits of language and visibility beyond its conventional boundaries. These hybrid representations of blankness are perhaps amongst the closest examples of a medium presenting its subject as it is. This form of negative poetics, based on intermediality, can therefore also be understood as one of the asymptotic boundaries of mimetic practice. From its origins, Concrete poetry was based upon the principle of working with language in its materiality, with a sense of finding an equivalence between their verbal, sonorous, and visual layers; a term

defined by the Noigandres group as “isomorfismo” (Augusto de Campos and Haroldo de Campos, Pignatari, *Plano piloto para poesia concreta*), a quality that makes these poems, in a sense, univocal. In the case of *Silencio*, the resemblance between absolute nothingness and its image are elusive: the poetic use of absence is therefore often employed as a metaphor of representation itself; a perfectly translatable text that is as eloquent in Spanish as it is in German:

silencio silencio silencio
 silencio silencio silencio
 silencio silencio silencio
 silencio silencio silencio
 silencio silencio silencio

Fig. 1 Eugen Gomringer, *Silencio*, 1954, concrete poem. Reproduced under the kind temporal permission of the rightsholders (7 years), courtesy of the Gomringer family.

In a sense, all concrete poems raise a manifesto for concrete poetry. José Lino Grunewald’s *Poesia Concreta* (fig. 2) composed around 1960 presents a similar meditation on the nature of the medium to Gomringer’s *Silencio*, as it also achieves a representation of silence through its self-reflexiveness; its condition as a self-critical work. As in Pizarnik’s third canto and in Gomringer’s piece, this iconotext is defined by a conflation between metatextual and meta-iconic devices, as all of its components address specific attributes of the medium of the printed word and its conventions. Throughout it, it displays a certain awareness

upon the commonly overseen “mixed” nature of media by emphasizing the specific attributes of the channel of concrete poetry: the typed page. Therefore, one can find that in it there is an intermingling of the poetic, the phatic, and the metalingual functions of language. However, this entanglement allows for a disruption with the essentialist myth of the existence of “pure” media. Through multifaceted means, it represents its own hybrid composition; nonetheless, it metonymically addresses the arbitrariness of the boundaries between images and words. This is displayed in the first stanza (or upper rectangle) in the piece, in which through anaphora, Grünewald alternates the phrases “poesia só” and “poesia em” and grants them a prepositional complement that reflects on the performance of the *mise-en-page* itself. The parallel established by the first two lines in the iconotext (“poesia só espaço / poesia em tempos”) is not only a key for reading “Poesia Concreta”: it is an argument for the mixed nature of media. In a sense, the text underlines the potential for hybrid objects to subvert the allegorical power relationships that are traditionally encoded in the Aesthetic Regime of modernity and the exclusive binarism of Enlightened dialectics; concrete poetry is, like Pizarnik’s latter works, also a form of cultural critique. A salient difference is the apparent neutrality, and gamification, with which it is addressed in concrete poetry, while in Pizarnik’s *oeuvre* these paradoxes are shrouded in subjective tragedy. In Grünewald’s poem, every line of the iconotext is noteworthy. All of its fourteen statements are self-referential. Each of them can be read as marks, or “significance triggers”, to interpret the absences and blank spacings that appear within each word and between the stanzas. The last three lines of the text explicitly depict this with metonymic eloquence. The second-to-last of them (“poesia concreta”) addresses the genre (and the historical avant-garde movement) that the object actively inscribes to, evidently admitting that the hybrid devices that are present in this iconotext are also at play on almost every other concrete poem. Subsequently, the couplet that is placed on the bottom rectangle

of the layout addresses the poetic mechanisms of the composition, which do not only give it textual but also iconic sense: “quatorze letras / quatorze linhas”. Closing the hermeneutical circle by revealing its own mechanisms, this work of art opens a door for the receiver to engage in the intermedial reading of the piece: it stresses the concrete poem’s graphic composition by disclosing the numerical factor that allows for its visual balance to come through.

p o e s i a s ó e s p a ç o
 p o e s i a e m t e m p o s
 p o e s i a s ó p á g i n a
 p o e s i a e m r i t m o s
 p o e s i a s ó i m a g e m
 p o e s i a e m f o r m a s
 p o e s i a s ó s í l a b a
 p o e s i a e m f r a s e s

 p o e s i a p a l a v r a s
 p o e s i a e s t é t i c a
 p o e s i a i n v e n ç ã o
 p o e s i a c o n c r e t a

 q u a t o r z e l e t r a s
 q u a t o r z e l i n h a s

Fig. 2 José Lino Grünewald, *Poesia Concreta*, 1967, poem. Reproduced under the kind permission of the rightsholders, courtesy of the Grünewald family.

Pizarnik’s third canto, Gomringer’s *Silencio*, and Grünewald’s *Poesia Concreta* eloquently evoke the possibility of making absence

legible by underscoring the spatial component of the printed text. Johnson avers that this was the most relevant legacy of the Concretista movement to Western literature: “Concrete Poetry’s greatest contribution, and that of visual analogy in general, was to posit the dialectic, or more accurately, the nondual of grapheme-space in the empty semantic field of the page” (84). Moreover, the three texts appeal to a form of writing that is skeptical of representation; texts whose sole subject is their own existence. As expressed in the *plano piloto para poesia concreta*: “O poema concreto comunica a su própria estrutura: estrutura-conteúdo. O poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais o menos subjetivas”. Likewise, Gomringer posits on his *Constelaciones* (as he defined his works originally): “[they] make a reality in and of themselves and not poems *about something*, and we may easily recognize that in a constellation there can be a linkage between an intuitive principle and a mechanical one, in the purest shapes” (qtd. in Onetto Muñoz, n.p.).

e s p a ç o
 e s p a ç o e s
 p a ç o e s
 p a ç o e s p a
 ç o e s p a
 ç o e s p a ç o
 e s p a ç o

Fig. 3 Pedro Xisto, *Espaço*, 1962, concrete poem. Reproduced under the kind permission of the rightsholders, courtesy of his daughter Maria Amélia de Carvalho.

Johnson asserts that perhaps the clearest instance of the grapheme-space dialectic of the Concretistas, is Pedro Xisto's piece *Espaço* (Fig. 3, 1960): an iconotext that *also* holds a clear resemblance with Pizarnik's third *canto*. As the other two, it is a text that embodies a poetics of silence, as a text against discursivity. In this case, the intermedial object is composed of the lettered components of the word "espaço" with selective blank spacing within them. The selective ordering of these elements allows the reader to find the word displayed on several instances across the x and y axes as well as the diagonals. Hence, it is perhaps the example *par excellence* of a mode of writing that manifests a reluctance for logocentric linguistic expression, manifesting absence for absence's sake, and averting the dominance of syntax. Modern visual writing encodes a political message, insofar as it implies a subversion of its medium. Thus, it can be argued that the synesthetic mode of poetry performs against normative boundaries and against the instrumentalization of the text; a struggle that is clearly shown also in Pizarnik's self-effacing latter works, as they evince an epiphany of the limits of verbal creation —perhaps the fall, or the impossibility of the sublime. In the same volume (1971) of *Árbol de fuego* in which Pizarnik's *Los pequeños cantos* were first published there appeared the poem "En esta noche en este mundo". Although much more lyrical than the nineteen pieces that accompany it, it is also an object with an abundance of visual elements that address silence, but it also states, in a metalinguistic manner, the work's own reluctance to be constrained by language. As Uchisato affirms, this poem has been often considered the quintessence of Pizarnik's poetics (93). Moreover, with utter solipsism, it is a text that denies all faculties of language. Instead of conceiving it as a means for communication, or self-construction, it is addressed as an instrument of maiming violence, a reminder of absence and the fragmentation of the self against the universe. Thus, the poem renders itself useless as early as the first stanza of the poem:

la lengua natal castra
 la lengua es un órgano de conocimiento
 del fracaso de todo poema
 castrado por su propia lengua
 que es el órgano de la re-creación
 del re-conocimiento
 pero no el de la resurrección
 (Pizarnik 398)

In this segment, Pizarnik's lyrical subject addresses, once again, the theme of mimesis and representation, stressing the illusory nature of media: they create an image of reality, but they cannot evoke presence (because they mediate). As she axiomatically affirms that language is the organ—the origin—of every poem's failure, she admits the limits of language as well as all means of representation: they are but a simulacrum of presence. They vicariously re-present, but they do not hold the inherent capacity of alchemically conveying presence, thus—in her conception—they are vessels of illusion. These lines can be read therefore as an expression of disenchantment with the Surrealist/Neoromantic conception of poetry as an erotic and transformative force—the fusion of life and poetry, a poetic project alluded to in the poem by the reference to Lautréamont's *Les chants de Maldoror* (Uchisato 103). Moreover, Pizarnik's text alludes to the negative Freudian conception of the feminine gender (a type of psychic castration), and instead focuses on a sort of "original" castration, presenting an almost poststructuralist—Lacanian—perspective that dwells on the "impossibility" to breach the barrier between signifier and the signified. As a matter of fact, in the following verse, Pizarnik's vocal subject even contradicts some of the statements in this first stanza. While firstly admitting that language is an organ of "re-creación / del re-reconocimiento", she now affirms that this medium cannot even recreate objects or actions. Instead, the

poem declares, critiquing the erotic surrealism of her forebears —such as André Breton and Paul Éluard—, that words convey absence:

no
 las palabras
 no hacen el amor
 hacen la ausencia

si digo agua ¿beberé?
 si digo pan ¿comeré?
 (Pizarnik 399)

This conception of language as a creator of absences, by metonymy can also be understood as a defining aspect of a *medium*. A representation of a thing does not reproduce it, it highlights its absence from a moment in space and time. This paradoxical nature of the mediatic is underscored by the poem's title, which is the sole line that appears recursively in the text: "en esta noche en este mundo". Therefore, situating both the lyrical voice and the reader at a moment in space and time, the text affirms that it is but an instrument that substitutes ideas and actions, but it cannot enact them itself. It displays the potential aporetic and ambiguous nature inherent to language, literature, and art. They represent, but in doing so, they admit their non-agency. They parallelly transmit presences and their absences. Furthermore, the ubiquity of this problem is addressed through the text's circular composition, as it ends with the same lines with which it begins. Through this circular form, the poem establishes itself as a theatre of light and shadow: a binary play of presence and absence. Yet, the most palpable presence in the text is that of silence itself. The lyrical subject negatively attains the purpose of elaborating an image that evokes its subject. Thus, the reader, in the *legere in silentio*, is left to think if there any differences between nothingness and its image.

The most distinguishable significance triggers in “En esta noche en este mundo” appear in the third strophe, as it repeats the title of the poem and afterwards evokes silence as the sole element that is present in that moment in time and space. Moreover, it also includes a meditation on the ineffability of Spirit, Mind, and Soul, fundamental categories of the project of Modernity that were put in crisis since the start of the twentieth century. Questioning the lack of an image of these entities, the lyrical subject thus posits a separation between perception, cognition, and the metaphysical, delineating their invisibility. Yet, this interrogation can also be interpreted as a hidden cue in the poem that seeks to actively question the receiver to decode what is absent in the poem:

en esta noche en este mundo
 extraordinario silencio el de esta noche
 lo que pasa en el alma es que no se ve
 lo que pasa con la mente es que no se ve
 lo que pasa en el espíritu es que no se ve
 ¿de dónde viene esta conspiración de invisibilidades?
 ninguna palabra es visible
 (Pizarnik 399)

The stanza—in a similar fashion to the third canto and the concrete poems—concludes with a line that alludes to a metalingual and the metaiconic function: “ninguna palabra es visible”. Although the phrase, to a certain extent, underscores the arbitrariness of the linguistic sign, it is also an ironic statement. Words—although reliant on the communal consensus that they can represent an idea or a thing—can be made manifest visually. As a modern Western text, the poem itself is expressed through typed print, which is what gives functionality to this detonating object of silence—an object that is mainly decoded in silent reading. This ironic stance should not only be read as a contradictory statement, for it is also a declaration that foregrounds the iconotextual

elements of the poem. As a self-reflective work, it performs the abstract imprisonment that belies linguistic expression, instead framing absence. In the trajectory of Pizarnik's poetry, this text comes out as one of sheer disenchantment. While in previous texts, words and silence came out as a form of solace for the poet, in this poem—one of her final ones—the void seems desolate. What once was a subterfuge turns to the poet as a reminder of her own lack, of the ontological impossibilities of language. As Cristina Piña describes:

[A sense of] confidence in language runs through her work, but, in parallel an opposite certainty emerges, first in a covert manner, but it surfaces progressively from one book to the next. [This is the certainty] that language falls short of its object, because it fails to account for the subject. There is something in the subject and the world that escapes it radically. [Language] does not avoid the division of the subject, but actually reinforces it; it cannot replace love, and far from being a haven, it is a way towards death. [Such a] lethal dimension [...] is related to the fact that language—as Lacan also pointed out—is the naming of an absence, which ultimately separates us from the world and from ourselves.¹ (9)

The dialectic between words and silence thus turns tragic; as Pizarnik's subjective turn to silence echoes her own tragic death.

¹ “[La] confianza en el lenguaje atraviesa su obra, [y] paralelamente surge en ella —al principio de manera soterrada, pero haciéndose más clara de un libro a otro— la certidumbre contraria de que el lenguaje no alcanza pues no da cuenta del sujeto; que algo de éste y del mundo se le escapa de manera radical; que no sólo no ampara contra la división del sujeto sino que la favorece; que no reemplaza al amor y, por ende, lejos de salvar, lleva a la muerte. Esa dimensión letal [...] se relaciona con el hecho de que el lenguaje —como, por otra parte, lo señaló Lacan— es nominación de una ausencia, por lo cual nos termina separando del mundo y de nosotros mismos.” The translation is my own. Syntax modified to avoid run-ons.

The potency of her works, however, lies perhaps in the strength of their contradictions as forms of totalizing poetry, with an elevated modernist style, that are directed to their own obliteration. In “Verde paraíso”, she sings “atesoraba las palabras / para crear nuevos silencios” (175). Paradoxes flourish in Pizarnik’s works as consequences of her expanding skepticism towards the word, literature, and her own self; it is an epiphany of how her poetic project devolves into a vacuum. While this totalizing effort coincides with the *isomorfismos* of the Concrete poets, what ultimately differences Pizarnik’s latter works—despite their iconotextuality—is not solely lesser typographic play but rather the role of the lyrical subject in the poems. In Pizarnik’s texts, silences can encode from solace to grief, and even revelation—as studied by Zonana, “an epiphanic silence [...] the silence of one who calls and respects the flow of inspiration”² (n. p.). In concrete poetry, silence only comes forth as one of the defining elements of language; it blends with absence as a backdrop for univocal messages in which a conceptual object displaces the subject. Poems as Pizarnik’s “sólo un nombre” might suggest a similar concept of the arbitrariness of words and their meanings; nonetheless, their structure often appeals more to affect than to a concept, therefore establishing a performance of subjectivity that often confirms that which the poem elegiacally laments. Still, the use of metapoetic and metaiconic devices emphasizes the complexity of the hermeneutical process, sometimes evoking an encounter of subjectivities.

Iconotextual reflexivity, although mostly conveyed as a crossing between the use of the metalingual function and meta-iconic self-reference, is occupied too by both Pizarnik and the Concretistas not only in conceptual pieces but also through figurative means. In *Los pequeños cantos*, this is made evident in the eleventh and shortest

² “Silencio epifánico [...] el silencio de quien convoca y respeta el flujo de la inspiración” (n. p.).

poem of the collection. It consists solely of a description, yet it defies the immanence of the text by placing the object of its description outside of it. In the poem's first line, Pizarnik makes use of a vocative mode to summon the eyes of the reader, and in the following line she describes them as "fulgurantes". Through this use of the conative function, the poem introduces the receiver into the text. It avoids the dynamics of representation by turning itself solely into a speculum of the eyes that read it. Moreover, the poem allows for it to be conceived as the placing of a mirror in front of another. This imagistic play can also be understood as an addressing of the phatic function of communication. These two concise lines set a self-reflecting performance of the act of silent reading, the silence that changed literature ("Un jour vint ou l'on sut lire des yeux sans épeler, sans entendre, et la littérature en fut tout altérée"³, Paul Valéry, 549). It is a play of hermeneutics distilled to its core. Yet, despite its subtle intellectual complexity and the brevity of composition, there is a component of affect that the adjective "fulgurantes" grants the description. Besides managing to reflect the readers' own perception to themselves, the poem also manages to flatter them in the process, while also bringing forth a lyrical subjectivity. Can a communion with oneself—a sense of presence—actually be distilled from this self-negating poem?

oh los ojos tuyos fulgurantes ojos (Pizarnik 389)

In consonance, *Olho* (Fig. 4, 1968), a concrete poem deemed a *poemobile* by Anchieta Fernandes, achieves a similar framing of absences by transforming the medium into a mirror of the eyes of the reader. In

³ "A day came when people learned to read with their eyes without having to spell out, without having to listen, and literature was completely transformed by this."

contrast to Pizarnik's poem, it is composed as a polyptych on a blank page in which seven squares frame a series of lines and dots. There is a progression in the number of elements that are inscribed in each square in accordance with the Western reading convention (from left to right and from top to bottom). In all of the frames in the final row, the Portuguese word for eye — “olho”— is made discernible. Following the dynamics of the text, the third square of the third row displays the letters “l” “h” placed on the inside of a circle, evidencing the word that serves as the axis of the composition. As in Pizarnik's poem, this iconotext is configured to be read as an image of the beholding eye. Through this, it turns its blank spaces into legible absences, leaving the receiver as the sole spectator of his own presence. Moreover, as a *poemobile*, this iconotext was conceived as a sort of blueprint that could be reproduced across different types of media. Drawing on its latency for intermedial transposition, the text is conceived to be as mobile as the act of its reading, be it through a printed page or on its visual display.

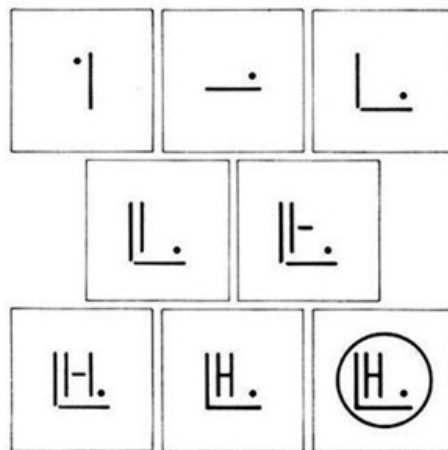


Fig. 4 José de Anchieta Fernandes, *Olho*, 1968, poem. Reproduced under the kind permission of the rightsholders, courtesy of the heirs of José de Anchieta Fernandes.

Alejandra Pizarnik's publications in the 1971 editions of *Árbol de fuego*, as well as these works by the Concretistas, achieve the encoding of legible absences through self-referential iconotexts. This summoning of the reader's presence through iconotextual means is not a modern device. In the ideogrammatic tradition of Japanese poetry, it is considered to be one of the traditional elements of the *hokku* genre, namely the mixture of *yugen*—suggestiveness—and the Buddhist principle that the “illusory veil of reality we are privy to, also allows entry via flashes of insight into the Buddhist truth that the transcendental is within the ephemeral” (Johnson 5). In a sense, all of the revised intermedial objects in these pages present a reflection on the illusory nature of media. I find that in these calls of illusoriness of these estranging mirages, these devices also have the potential to detonate—even if only through their process of reception—a facing of experience as it is, detached from the constraints of language and representation.

While representation is one of the key components of the Enlightened project of Modernity, it is a means for power to exert control through the rule of abstraction; in the case of these texts, the synesthetic mode of poetry appears as a tool that seems to resist or reconfigure the dialectics of language and modern thought; although in Pizarnik's case this way leads to a tragic, and not a gamified, self-obliteration of the text. Instead of synthezizing meaning, or using words for means beyond themselves, iconotexts are repurposed as renderers of absence in their objects. Subversively, these works invite the reader to engage into the tensions at play within them; through the reading of silences and absences, an experience of active presence is evoked. Through their self-silencing mechanisms, absence unveils the arbitrariness of abstraction and its limitations. For the Concretistas, turning poetry to the silence of design converted in a concrete tool able to materialize concepts. For Pizarnik, it became a conduit for the silence of the self, sometimes as solace, others as an expression of somber lacking and disillusionment, a metaphor of death.

Acknowledgments

This publication is one of the results of a FINBA-Conacyt Scholarship for international postgraduate study (2020-2021) and the support of SACPC-Conahcyt and the Cambridge Trust. The author would like to thank Abimael Silva, Bronac Ferran, Marcelo Tápia, Stephen Bann, and the heirs of Eugen Gomringer, Pedro Xisto, Anchieta Fernandes, and José Lino Grünwald for their support in this publication, as well as the editors of this journal.

Bibliography

- Campos, Augusto de, Haroldo de Campos, and Décio Pignatari. "Plano Piloto para Poesia Concreta." *Galaxia Concreta*, edited by Gonzalo Aguilar, Universidad Iberoamericana, Mexico City.
- Franco, Jean. *The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War*. Harvard University Press, 2002.
- Gomringer, Eugen, editor. "Wie Konkret Kann Konkrete Poesie Sich Engagieren? Gespräch mit Ekkehardt Jürgens." *Text und Kritik II*, vol. 30, 1971, pp. 43-47.
- Gomringer, Eugen. *Konkrete Poesie: Anthologie von E. G. Deutschsprachige Autoren*. Reclam, 1992.
- Jakobson, Roman. "Closing Statements: Linguistic and Poetics." *Style in Language*, edited by Thomas A. Sebeok, John Wiley & Sons, 1960.
- Johnson, Jeffrey. *Haiku Poetics in Twentieth Century Avant-Garde Poetry*. Lexington, 2011.
- Kittler, Friedrich. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford University Press, 1999.
- Mallarmé, Stéphane. *Poesías*. Translated by Francisco Castaño, bilingual edition, Hiperión, 2003.

- Meyer-Minneman, Klaus. "Octavio Paz-Haroldo de Campos. Transblanco: Punto de Intersección de Dos Escrituras de la Modernidad." *Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada*, vol. 3, 2010, pp. 102-116. <https://www.revistas.unam.mx/index.php/poligrafias/article/view/31317>. Consulted in November 2024.
- Mitchell, W. J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. The University of Chicago Press, 1986.
- . *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. The University of Chicago Press, 1994.
- Onetto Muñoz, Breno. "Una Mirada Escéptica a la Poesía Concreta. Eugen Gomringer: ¿Publicista o Poeta?" *Estudios Filológicos*, vol. 39, 2004, pp. 191-202. <http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132004003900012>. Consulted in December 2024.
- Piña, Cristina. "Prólogo." *Textos Selectos*, by Alejandra Pizarnik, Corregidor, 1999.
- Pizarnik, Alejandra. *Poesía Completa*. Edited by Anna Becciu, Lumen, 2005.
- Rancière, Jacques. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Translated by Steven Corcoran, Continuum, 2010.
- Uchisato, Yumi Gabriela. "El Binomio Palabra/Silencio en la Poesía de Alejandra Pizarnik." *Signos Literarios*, vol. 12, 2010, pp. 67-108.
- Valéry, Paul. *Oeuvres*. Edited by Jean Hytier, vol. 1-2, Gallimard, 1957-1960.
- Wagner, Peter. *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Walter de Gruyter, 1996.
- Wolf, Werner. "(Inter)mediality and the Study of Literature." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 13, no. 3, 2011, <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1789>. Sourced in September 2024.
- . "How Does Absence Become Significant in Literature and Music?" *Word and Music Studies*, vol. 15, edited by Werner Wolf and Walter Bernhart, Brill Rodopi, 2016, pp. 5-21.

Zonana, Víctor Gustavo. "Itinerario del Exilio: La Poética de Alejandra Pizarnik." *Revista Signos*, vol. 30, 1997, http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-09341997000100008&script=sci_arttext&tlng=es. Sourced in November 2024.

**Sophie Esch (Ed.) *Central American Literatures as World Literature*.
Bloomsbury, 2024. ISBN 978-1-5013-9187-3**

Nicasio Urbina
University of Cincinnati

The publication of *Central American Literatures as World Literature*, edited by Sophie Esch (Bloomsbury, 2024) fills in a void in the extensive discussion about national and regional literatures as World Literature. The book is divided into three sections and contains fifteen articles on different authors and topics related to Central American literatures. Part I, Modes, contains an article on Maya literature, an article on the Central American short story, an article on Central American *testimonio* as World Literature, and an article on Eduardo Halfon. In Section II, Constellations, we find an article on Rubén Darío, an article on the Salvadorian writer Alvaro Menen Desleal, one article on Roque Dalton, one on Horacio Castellanos Moya and one on Humberto Ak'abal. In Part III, Routes, we find an article on the Modernist's gaze on the Panama Canal, another article on the Nicaraguan poet Carlos Rigby, one article on U.S. Central Americans, and finally one article on migrant literature as World Literature.

It is timely that Bloomsbury published a volume in their series on World Literature about Central American literature as World Literature. They have published volumes on a wide variety of European literatures, even a volume on Roberto Bolaños as Word Literature. The long engrained disregard for Central America in general, is palpable on the tardiness of this publication, and the marginality of Central America is something that comes up again and again in most of the articles, marginality that seems to be growing rather than waning.

Sophie Esch offers a very extensive introduction where she discusses the definition and history of the concept of World Literature, from the concept of *Weltliteratur* proposed by Johann Wolfgang Goethe, until the many recent attempts to define what we understand as World Literature. Due to the variety and sometimes contradictory ideas of what World Literature is, we find different definitions and approaches throughout the book. Each author has a slightly different idea of what World Literature should be, which is at the same time a weakness in the volume, and a source of strength; it is not advisable to force a definition of World Literature and imposed it to the variety of authors, texts and phenomena included in the volume.

There is an imbalance in the book when you see that Costa Rica is not included at all, as if Costa Rican authors were not also participating in World Literature. Panama is not very well represented, since the only article that deals with that country is a European and American view of the Panama Canal Zone, and no Panamanian writer was included in the book. Most of the literature approached in this book comes from El Salvador, Guatemala, and Nicaragua. One Honduran author and one author from Belize were discussed, and in the last section we find an article on the Central American literature in the diaspora. It is impossible to have a perfectly balanced representation of all countries and, being that the authors are professors in the American Academy, they are more concerned with and are more familiar with the countries that have gone through processes of national revolution or civil war, or countries who send large number of immigrants to the US. On the other hand, the book has articles on some of the best-known authors of Central America such as Rubén Darío, Augusto Monterroso, Horacio Castellanos Moya and Roque Dalton, but the majority of articles deal with lesser-known authors like Carlos Rigby, Menen Desleal, Eduardo Halfon and many younger new writers. There are two articles on Maya literature that add very important ideas to the discussion.

Sonia Esch and Ignacio Sarmiento Pérez co-authored an article on the Central American short story as World Literature, that in my view is a model article. They defined the short story genre as the most representative of Central America, mentioned a number of authors who cultivated the short story in Central America, and they dive into the works of Augusto Monterroso—the master of the genre in Central America—and Claudia Hernandez, a younger, very talented short story writer from El Salvador. Tamara de Inés Antón offers a good article on *testimonio* as World Literature, analysing *I Rigoberta Menchú* and *They Won't Take Me Alive* by Claribel Alegria and Bud Flakoll (although Flakoll's name was erased from the English translation). Anton discusses in detail the translation of these texts, and the marketing strategies that the English language publishers use to promote these works. This is very important in the context of World Literature, because publishing houses, translators, and agents have a very consequential effect on the canonization of the text as World Literature. Finally in this Section 1 we find an article by Magdalena Perkowska about the Guatemalan American Jewish writer Edward Halfon, a case that she finds “extraordinary and intriguing” (82). In her article she discussed the place of birth and the ethnic heritage in Halfon's works, and the themes represented in them, usually dealing with Jewish identity, holocaust and Israel, topics not properly Central American. She concludes by saying that “There is no doubt that Halfon's autofictions on Jewish themes translate and travel well” (95).

Part II of the book starts with an article on Darío by Carlos F. Grisby, where he traces the concept of cosmopolitanism in Darío's works from 1896 to the end of his life in 1916, in order to demonstrate the disillusionment of Darío for cosmopolitanism and French culture. Carolyn Fornoff offers an excellent essay on the Salvadoran writer Alvaro Menen Desleal, who wrote remarkable science fiction short stories. Fornoff considers these stories not an escapist endeavour, but as she affirms, “Menen Desleal utilizes galactic settings and non-human narrators to decenter the human from the epicenter of narrative and

planetary history” (136). The article on Roque Dalton was written by Yansi Pérez, and the one on Horacio Castellano Moya was penned by Tamara L. Mitchell. The third part of the book, *Routes*, deals more with diasporic narratives, and the thousands of Central Americans that travel across México to reach the U.S. border. Tatiana Arguello writes an article on Carlos Rigby which title will summarize her argument, “Creole Poetics of the Ocean: Carlos Rigby Ecological Thought, and Caribbean Diasporic Consciousness”. I am running out of space and will not be able to comment or mention all the authors in this volume. However, in the final article, Roberto McKee Irving discusses the status of books like *Caravaneros* by Douglas Oviedo, from Honduras; and *Sobrevivientes* by Ustil Pascal Dubuisson, from Haiti. These are books about their journey to the U.S. and were published in Mexico. Irving proposes that “The testimonial literature of migrations might best be understood as its own stateless genre, especially when its authors not only write about the transnational context of their migration routes but do so when still in the process of migrating” (255).

In conclusion this is a very important contribution to the study of Central American literatures. Many canonical writers were excluded, even though they have a more wide-ranging impact across the world, but I understand that the editor wanted to include younger and marginalised writers, whose status may be more problematic when considered as World Literature.

**González-Allende, Iker (Ed.). *Masculinidades gays y maricas en la cultura española contemporánea*. Egales, 2024.
ISBN: 978-84-19728-65-4.**

Juan A. Godoy-Peñas
University of Cincinnati

Marica, masculinidades —ya sean nuevas, tradicionales, disidentes, híbridas, cómplices o marginadas—, feminidad, heteronormatividad, homonormatividad, interseccionalidad, plumofobia, homonacionalismo son todos términos que encuadran el marco teórico en el que se inserta el volumen editado por Iker González-Allende, *Masculinidades gays y maricas en la cultura española contemporánea*. Tomando 1975 como punto de partida y hasta la actualidad, esta obra analiza un significativo número de producciones culturales, tanto literarias como cinematográficas, que se aproximan a la representación de las masculinidades de los hombres homosexuales en alguna de sus múltiples formas. A pesar de la existencia en la actualidad de una bibliografía significativa en torno a la literatura y la cinematografía española queer, nos encontramos con un panorama mucho más árido cuando nos enfocamos en estudios que prestan atención a cómo los hombres homosexuales (re)definen el concepto de *masculinidad*. De esta forma, los doce autores que contribuyen con un capítulo en este volumen vienen a cubrir un importante vacío en el estudio de las producciones culturales españolas a través de su análisis sobre cómo grupos tradicionalmente marginados (de)construyen ciertos constructos sociales que, hasta ahora, han sido dominados principalmente por grupos mayoritarios, en este caso, por los hombres heterosexuales.

Esta obra plantea un recorrido de las múltiples masculinidades proyectadas por hombres gays / maricas teniendo presente la relación

existente entre dichas masculinidades y otros elementos identitarios, tales como la clase social, la edad, la raza, las habilidades funcionales o la identidad nacional de los personajes de las obras analizadas. Venkatesh, en su capítulo, analiza dos series de televisión de gran impacto en la sociedad española de su época, aunque con un intervalo de unos quince años entre ellas. Así, tras un estudio de la homonormatividad en *Aquí no hay quien viva*, el crítico aborda, de forma muy acertada en mi opinión, *Élite* desde la teorización del homonacionalismo puesto que establece una relación entre la homosexualidad y la identidad nacional, supeditada esta a su interseccionalidad con la raza y la religión. Por otro lado, Fuente-Camacho introduce la diversidad funcional positiva a través del estudio de la representación de la masculinidad de un hombre gay con discapacidad en la obra de teatro *Manual básico de lengua de signos para romper corazones*.

Asimismo, el volumen destaca por su capacidad para entender las relaciones entre los hombres homosexuales y la masculinidad no como un elemento binario categórico (homosexuales/feminidad vs. heterosexuales/masculinidad), sino como un continuo fluido en el que las relaciones entre ambos paradigmas fluyen dependiendo de la situación y las diferentes personas que forman parte de dicha situación. Como explican Ravenhill y Visser, “gay men may construct and maintain a masculine identity that is acceptable within a straight culture and simultaneously manage an alternative masculinity that is valued in gay culture” (2017, p. 329). De esta forma, presentan distintos modelos de hombres gays que revierten las dinámicas heteronormativas para dibujar un espectro mucho más inclusivo y cercano a la realidad de la sociedad española contemporánea. Tanto Everhart como Sánchez-González analizan “lo marica” como forma de resistencia, subvirtiendo así los roles de género y proyectando la posibilidad de un mundo distinto en el que lo queer se dibuja o bien como norma o bien como práctica comunitaria de resistencia.

Interesante también es el interés del editor por unir trabajos audiovisuales con trabajos literarios que permiten una aproximación más completa al tema. Este acercamiento interdisciplinar entre literatura y cine, introducida por un marco teórico que parte de la sociología y los estudios de género, plantea una interesante área de trabajo. Al análisis ya mencionado de *Aquí no hay quien viva* y *Élite*, cabe sumar otra serie de gran relevancia comercial es *Merlí: Sapere audere*, analizada por Arroyo-Rodríguez. En este capítulo, el autor critica a la obra por retratar un “modelo de masculinidad marginada y de soledad del hombre gay seropositivo que contradice la imagen general de normalidad y aceptación de la homosexualidad en las temporadas anteriores” (p. 243). También el tema del VIH se trata en el capítulo de Enrique Álvarez, pero, en este caso, ya en el mundo de las letras con la obra *Paris-Austerlitz* (2016), de Rafael Chirbes, donde el crítico analiza el efecto de la enfermedad en la masculinidad de uno de los protagonistas de la novela, prestando atención a temas como el deseo, el placer y el dolor, aspectos frecuentes en la representación de las experiencias de los hombres homosexuales. Bajo la categoría de lo literario, merecen atención también los capítulos de González-Allende y Lino Plata que utilizan el universo poético de dos escritores, Dionisio Cañas y Ángelo Néstore respectivamente, para reflejar espacios híbridos a partir de su aproximación al no binarismo de género. Ambos críticos, bien a través de una masculinidad promiscua en el caso de Cañas o una masculinidad no hegemónica en el de Néstore, proponen una lucha contra un sistema heteronormativo al que también los sujetos no normativos pueden contribuir con ciertas prácticas o con las interpretaciones de estas.

Finalmente, la obra presenta una mirada inclusiva no solo en cuanto a la representación de la masculinidad de hombres gays, sino también en cuanto al concepto de cultura española. Al estudio de la obra en catalán ya citada, *Merlí: Sapere audere*, hay que sumar el estudio que Egaña Etxebarria lleva a cabo de *Poz aldebresa*, escrita en euskera, en las que, una vez más, se entiende la masculinidad con un elemento fluido

que puede proyectarse de forma diferente —y hasta contradictoria— en los diferentes contextos. Finalmente, Martínez Expósito proyecta una visión diferente del tema al poner el foco en *El invitado amargo* como “conciencia de una tradición literaria homosexual” proyectada a través de una masculinidad intelectual (p. 110). El volumen termina con el capítulo de Salazar Benítez que plantea, de forma muy acertada, algunos de los retos que el estudio de la masculinidad gay enfrenta en la actualidad, así como su relación con algunos movimientos sociales presentes, y plantea la necesidad de reinventar las herramientas y los métodos utilizados para analizar las experiencias de los hombres (no solo) gays.

En definitiva, este trabajo establece un puente entre los estudios queer y los estudios de masculinidad que, frecuentemente, han sido relegados a estudios heteronormativos. Dicho puente está basado en el brillante análisis de la masculinidad de los hombres gays a través del tiempo, en relación con otros aspectos identitarios de los personajes y teniendo en cuenta la complejidad del concepto de cultura española contemporánea. Sin lugar a duda, este volumen plantea nuevas líneas de investigación que darán mucho que hablar en los próximos años.