

Las representaciones del cuerpo femenino en la experiencia poética amorosa en
Las bocas del amor y *Agua herida* de Anabel Torres

Jennifer Natalia Mendoza Ariza

Trabajo de grado para optar al título de Doctora en Filosofía

Director

Javier Orlando Aguirre Román

Doctor en Filosofía

State University of New York - Stony Brook

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Filosofía

Bucaramanga

2024

Agradecimientos

Con el ánimo de no contribuir al problema de la falta de reconocimiento, en este apartado dedicado a los “agradecimientos”, opto por expresar de manera general un profundo sentimiento de gratitud al tejido de mujeres que me acoge en distintos ámbitos y con quienes comparto lazos familiares, así como aquellos forjados en la amistad vital y la admiración por su obra, entre quienes menciono a la profesora Judith Nieto y a la poeta Anabel Torres; además, destaco el apoyo de profesores que han dado su voz de aliento y sinceras recomendaciones en distintos espacios de intercambio académico como coloquios, simposios y congresos, así como a mis estudiantes de la Escuela de Filosofía, quienes han compartido conmigo horas y horas de discusiones, lecturas y han nutrido conmigo la palabra en el aula. Por supuesto, agradezco y valoro la labor de dirección del profesor Javier Orlando Aguirre Román, quien se dispuso a adentrarse en la complejidad que suponía mi propuesta de investigación.

Tabla de Contenido

Introducción.....	7
1. Hilos que se cruzan entre mujeres, filosofía y poesía	19
1.1 Tensiones entre filósofos y poetas.....	20
1.2 Sobre las fronteras porosas entre filosofía y poesía.....	55
1.3 Las mujeres y la toma del pensamiento a través de la palabra.....	67
1.4 La historia de las mujeres. Entre la marginación, el silencio y la creación.....	125
1.5 El acceso de las mujeres a la palabra en el ámbito público.....	137
2. Las poéticas de las mujeres que escriben en Colombia	162
2.1 Formas poéticas y tendencias estéticas en la literatura colombiana de la segunda mitad del siglo XX.....	164
2.2 Temas y formas expresivas características de las nuevas poéticas colombianas.....	214
2.3 Mujeres que escriben en Colombia.....	240
2.4 Anabel Torres y su poética.....	278
3. Hacia una poética del cuerpo-texto. Claves de lectura para <i>Las bocas del amor</i> (1982) y <i>Agua herida</i> (2004) de Anabel Torres.....	308
3.1 Enunciación y subjetivación femenina	310
3.2 Representaciones del cuerpo femenino y experiencia amorosa en <i>Las Bocas del amor</i> (1982)	339
3.3 Representaciones del cuerpo femenino y experiencia amorosa en <i>Agua herida</i> (2004)	376
4. Conclusión general	409
Referencias bibliográficas	416

Lista de Tablas

Tabla 1. Referencias de poetas en antologías de poesía colombiana.....	251
Tabla 2. Línea del tiempo de la obra de Anabel Torres	301

Resumen

Título: Las representaciones del cuerpo femenino en la experiencia poética amorosa *Las bocas del amor* y *Agua herida* de Anabel Torres.*

Autora: Jennifer Natalia Mendoza Ariza**

Palabras clave: Filosofía, poesía, cuerpo femenino, representación, experiencia, amor.

Descripción:

Al convocar el encuentro entre filosofía y poesía se generan diversos interrogantes que invitan al diálogo entre la sensibilidad y la reflexión, entre ellas sobre las representaciones del cuerpo femenino en sus dimensiones materiales y simbólicas. Tales dimensiones están presentes en dos poemarios escritos por la autora colombiana Anabel Torres, titulados *Las Bocas del amor* (1982) y *Agua herida* (2004). Por esta razón, se llevó a cabo una disertación orientada por la pregunta: ¿Qué representaciones del cuerpo femenino pueden reconstruirse a través de la experiencia poética amorosa “Las bocas del amor” (1982) y “Agua herida” (2004) de la escritora colombiana Anabel Torres?

Atendiendo a la anterior formulación se acudió a referentes provenientes del ámbito filosófico, literario y de la Teoría Crítica Literaria Feminista, para abrir un diálogo multidisciplinario que remarca las complejas tesituras propias del acercamiento a la lectura en clave filosófica de una serie de poemas inscrita en la antigua problematización entre filosofía y poesía, legada en experimentaciones con la palabra lograda por poetizas como quien motivó esta investigación.

Así, es importante indicar que la búsqueda se desarrolló en tres grandes capítulos: en el primero denominado “Hilos que cruzan entre mujeres, filosofía y poesía”, se avanza en la discusión en torno a la relación entre filosofía y poesía en el intersticio de la polémica respecto a la creación literaria y el acceso a la palabra de las mujeres. El segundo, titulado “Las poéticas de las mujeres que escriben en Colombia” estudia los rasgos característicos de las propuestas estéticas que permearon la producción de obras poéticas en la escena cultural colombiana, particularmente, la poesía de Anabel Torres; y en el tercero se reflexiona sobre el cuerpo femenino y la experiencia poética amorosa convertidos en tema, motivo, imagen, metáfora, representación de la obra en cuestión de Anabel Torres.

* Trabajo de Grado

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Filosofía. Doctorado en Filosofía. Director: Javier Orlando Aguirre Román, Doctor en Filosofía, State University of New York - Stony Brook.

Abstract

Title: Representations of the female body in the poetic love experience *Las bocas del amor* and *Wounded Water. Agua herida* by Anabel Torres* .

Author: Jennifer Natalia Mendoza Ariza** .

Keywords: Philosophy, poetry, female body, representation, experience, love.

Description:

By convening the encounter between philosophy and poetry, various questions are generated that invite dialogue between sensibility and reflection, among them on the representations of the female body in its material and symbolic dimensions. Such dimensions are present in two collections of poems written by the Colombian author Anabel Torres, entitled *Las bocas del amor* (1982) and *Wounded Water. Agua herida* (2004). For this reason, a dissertation was carried out oriented by the question: What representations of the female body can be reconstructed through the poetic love experience "Las bocas del amor" (1982) and " Wounded Water. Agua herida" (2004) by the Colombian writer Anabel Torres?

In response to the above formulation, referents from the philosophical, literary and Feminist Literary Critical Theory fields were used to open a multidisciplinary dialogue that highlights the complex tessituras of the approach to the reading in a philosophical key of a series of poems inscribed in the ancient problematization between philosophy and poetry, bequeathed in experimentations with the word achieved by poets such as the one who motivated this research.

Thus, it is important to indicate that the research was developed in three main chapters: in the first, entitled "Threads that cross between women, philosophy and poetry", we advance in the discussion about the relationship between philosophy and poetry in the interstice of the polemic regarding literary creation and women's access to the word. The second, entitled "The poetics of women who write in Colombia" studies the characteristic features of the aesthetic proposals that permeated the production of poetic works in the Colombian cultural scene, particularly the poetry of Anabel Torres; and the third reflects on the female body and the poetic experience of love as a theme, motif, image, metaphor and representation in the work in question by Anabel Torres.

* Degree Work

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Filosofía. Doctorado en Filosofía. Director: Javier Orlando Aguirre Román, Doctor en Filosofía, State University of New York - Stony Brook.

Introducción

La presente tesis en torno a las representaciones del cuerpo femenino en sus dimensiones materiales y simbólicas manifiestas en dos obras poéticas: “Las bocas de amor” (1982) y “Agua herida” (2004) de la escritora colombiana Anabel Torres*, estuvo motivada en el interés por un trabajo literario que permite establecer puntos clave en medio del diálogo entre filosofía y poesía a partir de la indagación sobre la corporalidad femenina y la experiencia amorosa. Esta reflexión hizo inevitable el interrogante formulado en los siguientes términos: ¿Qué representaciones del cuerpo femenino pueden reconstruirse a través de la experiencia poética amorosa “Las bocas del amor” (1982) y “Agua herida” (2004) de la escritora colombiana Anabel Torres?

El origen de la mencionada problemática se sustenta en la relación agónica entre filosofía y poesía desde tiempos remotos, cuando ambos ámbitos han servido como espacio para la convergencia de palabra y pensamiento, la muerte y el amor, el sentido de la vida y el devenir histórico e incluso las condiciones para dignificar la experiencia política y comunitaria, entre otras preguntas que acucian constantemente al ser humano.

De ahí que en el núcleo de la filosofía y de la poesía se encuentre esa afectación asociada con el *pathos*, observada como condición necesaria para el ejercicio reflexivo característico del filosofar y de la potencia poéticamente creadora *poesis* que, en ambos casos da cabida a la confluencia entre pensamiento y lenguaje y a la diversificación de manifestaciones cocreadas en la tensión entre filosofía y poesía.

* La poeta firma sus obras como Anabel Torres, A. Torres o Anónima Torres, según se observa en sus poemarios y ensayos. Por esta razón, en esta investigación se alude a ella y a su obra según firma su creación literaria, sin usar su nombre de pila.

De acuerdo con esto, en primera medida, resulta pertinente mostrar aspectos puntuales sobre la relación entre filosofía y poesía, tomada como la coyuntura desde la cual se adelantará el abordaje teórico. Al respecto, cabe destacar que, tal como se reconoce en los clásicos, la poesía y la filosofía han sostenido una relación en la que la tensión y el espíritu agónico prevalecen. Como explica Eugenio Trías (2002), es importante reivindicar el carácter creador connatural al acto poético y a la filosofía, acercándolas, poniéndolas muy próximas en el origen, en tensión, generando un movimiento en el que se faculta ese ir-replegarse desde y hacia las cosas que se localizan en el exterior, incluso hacia la intimidad. También, resulta significativo ampliar la vieja disputa entre filósofos y poetas registrada en *República*, de Platón, a partir de las cuestiones suscitadas por la filosofía de María Zambrano (2005), quien describe un estado de conciencia despierta bajo la cual el ser en el mundo puede ver y experimentar su situación vital a la luz de lo que ella denomina la *racionalidad poética*.

En el caso particular de la obra de Anabel Torres, en ella confluye la mirada específica provista desde la denominada por Toril Moi (2006), Sandra M. Gilbert y Susan Gubar (1998) y Nattie Golubov (2012) como “Teoría Crítica Literaria Feminista”, comprendida a partir de la confluencia entre corpus teórico y metodológico orientado a estudiar la escritura femenina y feminista con una mirada crítica al canon y a las representaciones de las mujeres en la literatura universal, sin dejar de lado los procesos creativos de las escritoras y el llamado por Celia Amorós (2000) como “Feminismo filosófico”, entendido como un ámbito de la discusión filosófica con sus propios ritmos, principios y exigencias conceptuales. Abordajes estos que se toman como marcos teóricos y metodológicos especializados desde los cuales es viable avanzar en una línea crítica sobre la condición humana donde la cosmovisión femenina encuentra su lugar. En este sentido, la

creación poética de la escritora colombiana Anabel Torres, particularmente en *Las bocas del amor* (1982) y *Agua herida* (2004) suscita interés en virtud a la manera de plasmar las transformaciones socioculturales que desembocan en la posibilidad de identificarse con ciertas cuestiones actuales, desde la cual es posible abordar cuestiones referentes al papel de las mujeres como creadoras y sus representaciones, tanto en los bordes del canon literario como al pie de página de la filosofía. En otras palabras, se trata de una invitación a pensar en la intersección configurada entre las formas del saber filosófico y poético en el punto clave de lo femenino.

Respecto al debate en torno a la participación, rol y reconocimiento del legado de las mujeres a la filosofía y la poesía, vale la pena señalar que es un asunto revisitado desde el enfoque provisto por las investigadoras feministas, historiadoras y filósofas, quienes han reconocido el papel de las poetisas, filósofas, astrónomas, etc., que al paso del tiempo habían permanecido silenciadas y marginadas. En ese sentido, se concibe el papel que precursoras como Safo (2004), Diotima de Mantinea sobre quien ha investigado Anna Pagés (2018), así como historiadoras de la talla de Michelle Perrot en *Mi historia de las mujeres* (2009) han jugado en la ardua labor por sacar a la luz la rica herencia creada por filósofas y poetisas. También, se subrayan los trabajos de Hélène Cixous (2006), Luce Irigaray (1992), Monique Wittig (2006), quienes desde su lugar de enunciación como pensadoras y escritoras han dilucidado aspectos críticos y profundos sobre las conexiones entre filosofía, creación poética y palabra femenina.

La aproximación a un problema como el que ha orientado esta investigación implica ahondar en cuestiones subsidiarias, en las cuales categorías capitales como amor y cuerpo femenino, vinculadas con palabra, escritura, experiencia o representación emergen a medida del

avance en las pesquisas para comprender el contexto fundamental que justifica y sustenta este estudio.

La **representación** es una categoría que se ha problematizado filosóficamente, si se tiene presente que una de las alusiones más importantes se encuentra en la antigua disputa entre poetas y filósofos desarrollada ampliamente en los diálogos platónicos entre los que cabe mencionar *República* (2000) y que se amplía a través de tratados como *Poética* (1991) y *Retórica* (1990) de Aristóteles. En este núcleo se nota la marca que hará tensa y prolífica la relación entre filosofía y poesía, por cuanto este tópico será recurrentemente visitado por diversos autores entre los que destacan las reflexiones modernas adelantadas por Kant (1991), sin desconocer los aportes hallados en G. Steiner (2012), Paul Ricoeur (1980), Martin Heidegger (1996), María Zambrano (2005) y Martha Nussbaum (1997) por mencionar algunos pensadores que se han ocupado del debate en términos de lo estético, epistémico, ético y político del problema de la representación como *mimesis* y como *poiesis*.

Al continuar con la segunda categoría central de esta investigación, a saber, el **cuerpo femenino**, es imperativo indicar que la filosofía se ha ocupado del cuerpo y de la diferencia sexual de formas interesantes y polémicas, como queda sentado en los trabajos sobre taxonomía y filosofía natural hallados bajo el nombre de Aristóteles, entre los cuales se encuentra *Sobre la reproducción de los animales* (1994), pasando por investigaciones que paulatinamente se ubicaron en el corpus adscrito al discurso médico-científico hallado en los tratados hipocráticos y en Galeno, entrecruzándose con discusiones de diversa índole como en la *Summa Theologiae* de Tomás de Aquino (1880), hasta algunas reflexiones modernas fundacionales como las adelantadas por Rousseau (2017) y Poullain de la Barre (1993), a las cuales se sumarían las voces de autoras como

Mary Wollstonecraft (1994), Simone de Beauvoir (2005), entre otros autores como Thomas Laqueur (1994), Joan Scott (2018), entre otros, así como pensadores e investigadores que ampliarían el debate desde enfoques específicamente traídos de la teoría crítica, el feminismo, la literatura y los estudios de género actuales. Por ello, es necesario notar que históricamente se ha heredado el imaginario de las mujeres marcado por el signo de la carencia. A partir de esta concepción arraigada en la cultura se afianzaron las relaciones asimétricas entre hombres y mujeres, en las que de forma sistemática ellas quedaron relegadas a condiciones poco favorables en el hogar, el trabajo, la academia, entre otras esferas en las cuales se ha desarrollado el individuo y ha forjado su papel en la sociedad. Como resultado de la condición descrita, la serie de desigualdades históricas acumuladas paulatinamente llevaron a teorizar sobre los criterios a partir de los cuales se pretende comprender las condiciones de las mujeres en función del sistema sexo/género en tanto dichas coordenadas constituían y daban sentido a su existencia.

Al llegar a este punto, se advierte que proponer una investigación acerca de las representaciones del cuerpo femenino y la experiencia amorosa en el contexto provisto por la filosofía y la literatura es relevante para un campo disciplinar en expansión como los estudios de género, así como no escapa a la potencialidad que reviste para continuar con el ejercicio propio del filósofo; puesto que, este tipo de abordajes teóricos permite afianzar la función crítica de la filosofía en una sociedad tan compleja como la actual, donde es urgente recobrar el papel principal del pensador y la pensadora ante los desafíos a los valores que sustentan las condiciones de la vida humana, en razón al reconocimiento a la labor del pensar llevado a cabo tanto por hombres y mujeres, pero que, en el caso particular de las mujeres, ha suscitado el interés por recuperar de los márgenes, las notas al pie de página o los dobles de la historia sus aportes y reflexiones.

Así, en la confluencia establecida entre la creación poética y la reflexión filosófica aparece la cuestión de la participación de las mujeres con la puerta de entrada al ejercicio del intelecto, a saber, el mundo de los libros. Frente a ese asunto, en el “Prólogo” a la obra de Stephan Bollmann titulada *Las mujeres y los libros. Una pasión con consecuencias*, Lola Larumbre Doral reconoce desde su experiencia personal y su conocimiento de la historia en la obra de Bollmann que la cercanía con los libros supuso el franquear una de las barreras principales de las mujeres para el acceso al conocimiento. De acuerdo con esto, quizá la escritura sea una acción con mayor contundencia que el acto privado de la lectura en el que la emancipación ocurre en la alcoba y a la luz de una lámpara; puesto que, escribir supone una irrupción en el orden de lo social y público que estaban vetados a las mujeres históricamente.

Lo afirmado en líneas antecedentes, se confirma al acercarse a la vida de escritoras, entre ellas, la poeta norteamericana Sylvia Plath, cuya obra y vida es testimonio del peligro intrínseco al que están sometidas las mujeres cuando emprenden el ejercicio creativo, si se admite lo que deja ver su diario, en el cual se despliega el drama de su existencia y de su conciencia donde su yo real y los otros yo, en pugna entre lo auténtico y lo inauténtico se transforma en la fuente de su propia poesía. En este orden de ideas, en la escritura se evidencia una de lucha interna propia de las mujeres escritoras y poetas, quienes asumen el reto y el peligro de dar a la luz su autenticidad, una a la que se le teme por desconocida en razón a su sexo emparentado desde siempre con fuerzas extremas de la naturaleza, incontenibles, radicalmente transgresoras, que las pone en riesgo al rebatir los bastiones de un mundo organizado a partir de la exclusión, la carencia y la restricción para la manifestación de formas de vida límite.

Ahora bien, la situación expuesta no es exclusiva de las mujeres europeas o norteamericanas, sino, antes bien, permea diferentes latitudes del globo, como se ejemplifica en la escritora colombiana Anabel Torres quien, en los años setenta del siglo XX, da cuenta de su vivencia y su conexión con la poesía, según se recrea en los siguientes versos: “Poesía. // Blanca Nieves/ de mis palabras enanas/ recíbeme en la cuenca de tu mano. // Haz que yo oiga, pruebe, rechace/ haz que sufra, toque, / vea, // déjame amar y llorar y sobretodo, por favor, / haz que no olvide reír. // Ruega por nosotros, madre nuestra, / para que nunca podamos decir/ esto dejé, esto abandono sin remedio // sino más bien/ esto quise, // esto soñé, yo inmortal, / que me agarraba a la vida” (Torres, 1982, pp. 70-71).

Aquí, resulta necesario proveer algunos elementos para comprender los términos de **experiencia poética** en los cuales se concibe la tensión entre filosofía y poesía. Al respecto, vale la pena considerar el acto de composición a través de los recursos del lenguaje, pues se evidencia una acción bidireccional en el sustrato, que conlleva cierta disposición para interpretar, es decir, leer íntegramente y expresar, plasmar proposiciones sobre dos acciones contundentes: la reflexión y la crítica. En síntesis, la creación o *poiesis* propia del filósofo debe encaminarse al trabajo consciente con el signo y su significado, lo cual implica abarcar sus dimensiones, el contexto donde se origina y el uso o abuso que se le da.

En consecuencia, esa acción creadora del filósofo no está exenta del concurso del pensamiento. Esto explica la necesaria intervención de los movimientos del pensar, que tienen por fin que actualizarse en acciones como escribir, llevar a cabo el proceso mediante el cual se adquiere conocimiento; a la vez que invita a salir del ámbito exclusivo del signo para arraigar una identidad obtenida gracias a su carácter pragmático.

Por ello, otorgar validez tanto a la expresión poética como a la filosófica en razón de su capacidad creativa, y con ello, dar lugar a la apertura necesaria a la reflexión (entendida como mantener una conciencia despierta) para retornar al origen paradójico del *pathos* primario reivindica el diálogo continuo entre filosofía y poesía. Sobre todo, si se advierte que ese modo propio de la poesía de dirigirse al mundo (aquello que le causa desconcierto) entraña una búsqueda emparentada con el quehacer filosófico, por cuanto conmina al pensamiento y a la fuerza inherente al lenguaje para hacer de la expresión una manera de representar la realidad.

De acuerdo con lo expuesto, la palabra, la piedra angular para el filósofo y el poeta por igual, se identifica como la obra emprendida desde la poesía, por cuanto supone un alejar, tomar distancia de... tal como ocurre en ese alejamiento estético que también es inherente a la abstracción, para intentar armonizar la pugna entre multiplicidad y unidad, con lo cual resulta válido afirmar la cercanía entre filosofía y poesía, así como la importancia de sostener el diálogo entre estos saberes que han permitido al ser humano la construcción de su sentido en el mundo.

Una manera de propiciar esa cercanía entre los dos saberes objeto de estudio se halla al problematizar el amor a través de la experiencia amorosa representada en la conceptualización filosófica, los imaginarios heredados a Occidente y la vivencia estética producto de la cercanía con la obra poética de Anabel Torres (*Las bocas del amor y Agua herida*).

Aunque hay una antigua y extensa reflexión filosófica sobre **el amor**, aquí es de notarse su importancia como fuente de reflexión en el desarrollo del pensamiento filosófico clásico, por ejemplo, desde *El Banquete*, diálogo que recuerda el encomio al amor y se discute en torno a su origen entre los dioses (Platón, 1988, 177b-c ss.). Se trata de una obra dialéctica en la que se aborda la génesis y tipos de amor con una mirada predominantemente filosófica.

Así mismo, en diferentes momentos de la historia del pensamiento puede encontrarse variados tipos de discurso en torno al amor, como se evidencia desde Plotino (1985) pasando por los padres de la Iglesia (Tomás (1880) y Agustín (2007)) hasta Nietzsche (2014), Schopenhauer (1947) y Sartre (2008), por mencionar algunos pensadores que han tomado al amor como motivación para sus concepciones filosóficas. Entre los filósofos destacados, Schopenhauer dedica algunos ensayos a tratar el problema del amor y cómo ha sido escenificado o descrito a través del arte poético, así como ha mostrado que el amor es una cuestión de la que también puede ocuparse seriamente un filósofo, por cuanto dicho tema no puede dejarse únicamente en manos de los poetas, sino que es necesario abordarlo como una de las coordenadas usadas para comprender la complejidad de la existencia humana.

De acuerdo con las ideas expuestas, es preciso afirmar la existencia de una relación directa entre las representaciones del cuerpo femenino y la experiencia amorosa abordados temáticamente tanto en el ámbito poético como en el filosófico. A su vez, la hipótesis enunciada en términos bajo los cuales se afirma la existencia de una relación directa entre las representaciones del cuerpo femenino y la experiencia amorosa cuando se abordan temáticamente desde el ámbito filosófico-poético conduce a observar en qué medida los imaginarios sobre las mujeres se han configurado desde la carencia y la discriminación en sus dimensiones ontológica, epistémica, estética, ética, política e histórica; acorde con esto, se plasman a través de los referentes filosóficos y literarios que aportan una mirada descriptiva o crítica sobre el tópico.

Así, el objetivo general de esta investigación se plantea de la siguiente manera: reconocer los elementos constitutivos de la relación entre las representaciones del cuerpo femenino y la experiencia amorosa en las obras *Las bocas del amor* (1982) y *Agua herida* (2004) de la poeta

colombiana Anabel Torres, desde la perspectiva ofrecida por la filosofía y la literatura. Sumado a tres objetivos específicos, a saber: uno, establecer los rasgos propios de la relación filosofía-poesía y el contexto de la creación literaria contemporánea en Colombia; dos, determinar los aspectos teóricos inherentes al abordaje filosófico de una obra poética en el contexto literario colombiano a partir de la segunda mitad del siglo XX; y tres, realizar un abordaje filosófico sobre las representaciones del cuerpo femenino y de la experiencia poética amorosa presente en *Las bocas del amor* (1982) y *Agua herida* (2004), de la escritora colombiana Anabel Torres.

El método en la investigación filosófica es materia de reflexión constante y se actualiza en función de su objeto de estudio. Por tal motivo, esta investigación se circunscribe al enfoque hermenéutico, puesto que focaliza las relaciones entre texto e intérprete al integrar la carga de subjetividad y experiencias que entran en diálogo en el momento de acercarse al texto escrito, según se puede derivar de las tesis más específicas desarrolladas por H. Gadamer (1977) y E. Lledó (1992). En un amplio sentido, lo escrito se podría entender como unidad de análisis u objeto de estudio hermenéutico, donde la palabra y las relaciones con las que se hace uso de ella, en este caso, en el uso poético de la misma, se convertiría en el elemento central de dicho diálogo.

De esta forma, se abre la posibilidad de establecer una suerte de “conversación” entre quien asume el rol de intérprete y el texto, sin agotar el sentido de lo leído, sino expandiendo el canal a través del cual el sentido se configura y se transforma, es decir, desde la posibilidad del encuentro entre el texto concebido como una manifestación vital fijada y la carga subjetiva del otro término que conforma el círculo hermenéutico.

Sin embargo, atendiendo a las especificidades del lenguaje poético y su vínculo estrecho con los recursos estéticos en los que se apoya para la creación, es pertinente considerar los aportes

de los estudios literarios para la reconstrucción metodológica que se adelanta en estas líneas. En este sentido, en el campo de los estudios literarios y la denominada Crítica Literaria Feminista se encuentran perspectivas que complementan las vías en las que la filosofía y la poesía confluyen en el tratamiento del problema central de esta investigación.

Al llegar a este punto es preciso indicar que, en relación con el logro concreto de los objetivos trazados, se empleará el texto poético y el enfoque hermenéutico de la tradición filosófica, apoyado por la teoría de la literatura comparada en conjunción con la especificidad de la mirada feminista.

Conforme se ha descrito, este enfoque metodológico se articula con dos grandes tradiciones teóricas provenientes tanto de la filosofía como de la poesía, derivando en las vertientes específicas en las cuales el feminismo filosófico y la teoría crítica literaria feminista. Así, en conjunto, los recursos teóricos y metodológicos facultan el despliegue de tres capítulos, cada uno guiado por un tema central, al cual se engranan inquietudes subsidiarias y subcategorías analíticas que se sumará al tratamiento del problema motivador de esta investigación.

En este orden de ideas, en el primer capítulo, titulado “Hilos que se cruzan entre mujeres, filosofía y poesía”, se proyectó establecer los rasgos propios de la relación entre filosofía y poesía en el contexto de la polémica respecto a la creación literaria y el acceso a la palabra de las mujeres, en los interrogantes guía formulados en los siguientes términos: ¿Qué aspectos constituyen el núcleo de la antigua pugna entre filosofía y poesía? Y ¿Qué tipo de relación puede observarse entre las mujeres y la creación a través de la palabra escrita? Para abordar dichas preguntas se recurrió a los postulados de Platón, *República*; Aristóteles, *Reproducción de los animales*, *Poética*; Thomas Laqueur, *La construcción del sexo*; Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*; Michelle Perrot, *Mi*

historia de las mujeres; Robert Graves, *La diosa blanca* y *Los mitos griegos*, entre otras voces que aportan elementos consideradas en el desarrollo del capítulo.

En el segundo capítulo, denominado “Las poéticas de las mujeres que escriben en Colombia”, se indagó acerca de los rasgos característicos de las propuestas estéticas y el contexto cultural desde el cual las poetisas colombianas llevan a cabo la producción de su obra, en este caso particular, la apuesta poética de Anabel Torres. Aquí, la pregunta central fue: ¿Qué tipo de elementos caracterizan las tendencias poéticas de la literatura colombiana escrita por mujeres? Para tratar este asunto, se convoca a algunos referentes destacados sobre la literatura y la poesía, en particular, colombiana, entre los que vale la pena destacar: Stephan Bollmann, *Las mujeres que escriben también son peligrosas*; James Alstrum, *La generación desencantada de “Golpe de Dados”*: los poetas colombianos de los años setenta; Juan Gustavo Cobo Borda, *Historia de la poesía colombiana. Siglo XX. De José Asunción Silva a Raúl Gómez Jattin*; Prisca Agustoni, *Anabel Torres y su poesía untada de amor y sangre*; Cecilia Castro-Lee, *Lo existencial femenino: Eros y poesía en la obra de Anabel Torres*. Dichos autores entran en diálogo con la poesía de Anabel Torres, publicada entre los años 1975 a 2001, con la intención de cotejar los rasgos estéticos, filosóficos y feministas presentes en la obra de la poeta foco de esta disertación.

En el tercer capítulo, llamado “Hacia una poética del cuerpo-texto. Claves de lectura para *Las bocas del amor* (1982) y *Agua herida* (2004) de Anabel Torres”, impulsado por el interés de llevar a cabo una reflexión filosófica de las representaciones del cuerpo femenino y de la experiencia poética amorosa presente en las dos obras foco de este estudio. En consonancia con el abordaje de la pregunta motivadora de la presente investigación inmersa en el par de poemarios ya mencionados. Para este ejercicio se recurre a ciertas teóricas fundamentales, entre ellas: Toril Moi,

Teoría literaria, en conversación con los poemarios de Anabel Torres *Las bocas del amor* (1982) y *Agua herida* (2004).

1. Hilos que se Cruzan entre Mujeres, Filosofía y Poesía

En las páginas que constituyen este capítulo se llevó a cabo una meditación orientada por dos interrogantes centrales formulados de la siguiente manera: ¿Qué aspectos constituyen el núcleo de la antigua pugna entre filosofía y poesía? Y ¿Qué tipo de relación puede observarse entre las mujeres y la creación a través de la palabra escrita? Las respuestas a estas cuestiones resuelven, además, el objetivo investigativo de establecer los rasgos propios de la relación entre filosofía y poesía y del contexto de la creación literaria de mujeres.

Ambos interrogantes formulados permitieron adelantar la exploración acerca de dos de las categorías fundamentales presentes en el problema de investigación, a saber, “representación” y “cuerpo femenino”, a partir del despliegue reflexivo en torno a cuestiones como la antigua pugna entre filósofos y poetas acerca la *mímesis* y la *catarsis*, junto al abordaje sobre el rol de las mujeres y lo femenino respecto a los procesos de subjetivación por medio del acceso a la palabra. Con ello se asume la hipótesis según la cual la relación tensa pero prolífica entre filosofía y poesía ha proyectado cierto intersticio para generar ciertas experiencias poéticas y de acceso a la palabra escrita con un rasgo preminentemente filosófico en el cual la visión de mundo de las mujeres ha encontrado el espacio para su manifestación, así como ha posibilitado el reconocimiento de su valoración ontológica, epistémica y estética.

Cabe mencionar que, en primer lugar, se indagó por los elementos presentes en la relación polémica entre filosofía y poesía; y en un segundo momento se examinó la relación entre mujeres

y palabra desde el punto de vista del discurso filosófico e histórico. Para tal fin fue preciso revisar principalmente las concepciones de pensadores entre quienes vale mencionar a Platón, en su diálogo *República*; Aristóteles en sus tratados sobre la *Reproducción de los animales* y *Poética*; Thomas Laqueur, *La construcción del sexo*; Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*; Michelle Perrot, *Mi historia de las mujeres* y Robert Graves, *La diosa blanca* y *Los mitos griegos*. Todos ellos contribuyeron a tejer hilos interpretativos en torno a las cuestiones que motivaron esta disertación.

Este primer capítulo desarrollará dos grandes partes. En la primera se buscaron los rasgos propios de la relación entre filosofía y poesía, al emprender una revisión al debate desde su fuente en Occidente, a saber, los filósofos Platón y Aristóteles. Reflexión expuesta en los apartados “Tensiones entre filósofos y poetas” y “Sobre las fronteras porosas entre filosofía y poesía”.

En la segunda parte se pretendió comprender el papel de las mujeres en la creación artística y su acceso a la palabra en el contexto de la creación literaria. Para ello se hizo una revisión panorámica lograda a partir de dos miradas: una al retomar el punto de vista histórico sobre la relación de las mujeres con la vida intelectual y dos, el acceso de las mujeres a la palabra. A su vez, los acápites que componen esta aproximación aluden a las mencionadas temáticas que los acogen: “Las mujeres y la toma del pensamiento a través de la palabra”, “La historia de las mujeres. Entre la marginación, el silencio y la creación” y “El acceso de las mujeres a la palabra en el ámbito público”.

1.1 Tensiones entre filósofos y poetas

Regresar a la fuente cuando filosofía y poesía surgen es una de las acciones requeridas para quien se ocupa de estudiar la relación entre estos dos ámbitos del saber, porque al pensar en los

bordes donde se cruzan filosofía y poesía se consigue ver cara a cara la complejidad apenas intuida cuando la poesía permea el discurso filosófico o cuando la filosofía proyecta una experiencia poética.

Así, al ser testigo de aquello que la filosofía y la poesía pueden crear al confluir, se evidencian diversos modos como el mundo aparece en el pensamiento y en el lenguaje, cuyas manifestaciones están dotadas de características únicas por su capacidad de afectar, sugerir y conmocionar al ser humano que se mueve entre sensaciones, percepciones, ideas y ficciones de aquello que le rodea. En consecuencia, la palabra posibilita su experiencia de mundo.

Así, fue inevitable la indagación de las categorías ‘pensamiento’, ‘lenguaje’ y ‘experiencia de mundo’ en el marco provisto por la intersección entre filosofía y poesía, cuya relación polémica ha atravesado tanto el quehacer del poeta (o artista) como las reflexiones del filósofo. Entonces fue posible avanzar en el análisis de aspectos que constituyen el núcleo de la antigua pugna entre filosofía y poesía y la comprensión de la relación entre filosofía y poesía*.

* El debate acerca de la relación entre filosofía y poesía ha estado presente en el foco de la reflexión tanto de filósofos como Platón y Aristóteles, pasando por poetas y estudiosos de la estética en los distintos períodos de la historia, entre los que cabe mencionar a Marco Tulio Cicerón, a quien se le adjudica una prolífica obra entre las que se hallan cartas, diálogos, tratados donde desarrolla las cuestiones filosóficas, políticas, estéticas de su tiempo como se nota en sus textos acerca de la *República* y *Las Leyes* de Platón; Horacio, autor de la famosa *Epístula ad Pisones*, conocida como *Ars poética*; Lucio Anneo Séneca, autor de diversos diálogos morales, cartas, tragedias y epigramas; sin de dejar de lado los análisis que filósofos y poetas llevaron a cabo en la modernidad, si se tiene presente la creación de distintas obras que llevan por título *Art poétique* o *Arte poética*, entre cuyos autores encontramos a Paul Verlaine, *Obras completas en prosa y verso* (1994); Vicente Huidobro, *Obra poética* (2003); Pablo Neruda, *Obras completas* (1973); Jorge Luis Borges, *Arte poética* (2001); Mario Benedetti, *Inventario dos: poesía completa* (1994), quienes registran un papel significativo en las vanguardias y transformaciones experimentales del arte moderno y contemporáneo; dado que el quehacer del arte y la poesía pasa por la reflexión sobre los recursos de la misma y de ahí la pregunta por su relación con la filosofía es una constante. En este sentido, vale notar que la polémica entre filosofía y poesía ha derivado en un cúmulo de investigaciones filosóficas especializadas, entre quienes se recuerda a Emilio Lledó, *Filosofía y lenguaje* (2008); Octavio Paz, *El arco y la lira* (1996); María Zambrano, *Filosofía y poesía* (2005); Martha Nussbaum, *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia griega y la filosofía* (1995), *Justicia poética. La imaginación literaria en la vida pública* (1997); Paul Ricoeur, *La metáfora viva* (1980); Alain Badiou, *Pequeño manual de inestética* (2009), *La República de Platón* (2003); Michel Foucault, *De lenguaje y literatura* (1996); Martin Heidegger en “¿Y para qué poetas?” entre otros ensayos compilados en *Caminos de Bosque* (1996). Así mismo,

Al examinar la denominada “pugna entre filosofía y poesía” (o entre filósofos y poetas) fue preciso en esta investigación llevar a cabo desmitificaciones acerca de los motivos por los cuales los poetas fueron expulsados de la *polis*. Al generalizar este asunto, ampliamente discutido en la tradición filosófica, se observa que la poesía fue dejada a los márgenes del conocimiento sobre el mundo y la filosofía conquistó la palabra que contaba, para empezar a discurrir acerca de aquello que se da en la experiencia.

Sin embargo, es necesario detenerse en los aspectos relevantes que subyacen a la tradición de filósofos y pensadores y por eso el punto de partida del rastreo investigativo inicia en el mundo clásico y deriva en los aportes contemporáneos de académicos y académicas dedicados a estudiar la intrincada red entre la filosofía y la poesía.

En lo que atañe a la coyuntura central de estas páginas, uno de los referentes clave se encuentra en el *corpus* platónico. Así, Platón en *República* expone las circunstancias que rodean la sentencia conducente a la expulsión de los poetas y a su poesía de la *polis*, que deberá ser gobernada por un rey filósofo bajo la idea del sumo bien, la justicia y la verdad (concebida desde los criterios de la filosofía).

Uno de los **primeros aspectos** que se cuestionan en *República* remite a los **efectos y potenciales daños morales que la poesía puede ocasionar al alma de los ciudadanos**, quienes

rigurosos trabajos asociados con publicaciones denominadas *Companions* como el editado por Georgios Anagnostopoulos que lleva por título *A companion to Aristotle* (2009); el *The Cambridge Companion to Aristotle* (1995), editado por Jonathan Barnes; *A Companion to Ancient Philosophy* (2006), editado por Mary Louis Gill and Pierre Pellegrin, solo por enlistar algunos ejemplos de la más amplia bibliografía que se ha producido y se sigue generando en torno a esta cuestión en distintos ámbitos académicos y en múltiples idiomas. Por ello, en esta investigación, volver sobre textos y planteamientos considerados relevantes permite arrojar luz sobre el hecho nuclear que moviliza este estudio, a saber, pensar en torno a las cuestiones filosóficas suscitadas en el encuentro de la lectura de la poesía de Anabel Torres.

deben salvaguardar la justicia, según se aprecia en el interrogante que Adimanto le plantea a Sócrates: “(...)¿cómo pensaremos que, una vez escuchadas, afectarán a las almas jóvenes bien dotados y capaces de revolotear, por así decirlo, de una a otra sobre todas estas leyendas, y de inferir de ellas de qué modo se ha de ser y por dónde hay que encaminar la vida para pasarla lo mejor posible?” (*República*, 365a-b).

En esa pregunta se hallan latentes las preocupaciones por la capacidad de afectar y moldear el alma reconocidas en la poesía, cuyo núcleo es, precisamente, que la poesía parece mostrar la vida en su complejidad y multiplicidad sin definir el camino, ni las directrices que se deberán seguir para llevar una vida acorde con la moral y la virtud esperada en la *polis*.

Así, con la tendencia al riesgo de desvarío del alma a causa de los efectos de la poesía, es posible identificar en qué medida la salvaguarda de la moral en su connotación filosófica se erige en contra de la visión popular de los dioses cantados por los poetas laureados. De esto da cuenta la objeción a la poesía en los pasajes que van del 380 e-381 que muestran al dios como un hechicero que aparece variable, inconstante, artificioso, por cuanto se presta al engaño y se le achaca la falta de unicidad y simplicidad (*R.381b*) en oposición con aquello que el filósofo considera el alma más vigorosa y sabia en razón a que es capaz de evitar ser perturbada por algún factor externo.

Adviértase que, en medio del discurso filosófico a través del cual se perfila una sociedad prefigurada conforme al plan de la República, los poetas y sus cantos resultan indeseables en virtud de la violencia respecto a la experiencia de las pasiones que mueven a la risa o al pesar; pues, “(...) cuando alguien se abandona a una risa violenta, esto provoca a su vez una reacción violenta” (*R.388e*). Además, cuando los hombres ceden a la risa pierden su valía (*R.389a*). Esta observación

presente en el diálogo se convierte en una pauta de comportamiento y dominio de las pasiones dirigida a los pilares de la sociedad, a saber, los guardianes.

En este sentido, la radical vivencia de pesar a la que está expuesto quien gusta de los poetas, especialmente, los épicos y trágicos, se presenta como otro de los excesos a los que induce la poesía. Ello, porque a través de su arte el poeta es capaz de poner en disposición el alma para que ocurra una suerte de manipulación que desestabiliza el carácter y modela el comportamiento cuando se sufre sin mediación alguna de la razón. Esto constituye uno de los aspectos más relevantes de la acusación contra la poesía, debido a que conduce a estados enajenados de conciencia donde los espectadores pierden el control de sus emociones al entregarse a la experiencia estética y con ello no es posible endurecer el carácter para actuar conforme a la reflexión y la calma derivada del dominio de las pasiones (*R.605c-e*).

Esta objeción referente a la violencia sobre las pasiones que puede llegar a ejercer la poesía tiene como trasfondo el reconocimiento de la naturaleza humana, particularmente voluble y, por ende, en busca de satisfacerse con risa y llanto que se encuentra en la base primitiva de la constitución del talante (*R.606a-b*). Por ello, la represión de este aspecto del alma contribuye a forjar el dominio que llevará a la recta opinión y al recto comportamiento, claro está, si la poesía no daña a los hombres de bien enseñándoles que está bien la conmiseración por las desventuras de otros y las propias.

Se concibe, pues, la oposición de dos tipos de moral: una, que podría denominarse “tradicional” y que atiende a los poetas como sus rectores; otra, de carácter “filosófico”, orientada al dominio de las pasiones y a la rectitud del comportamiento valiente y mesurado. Esto lleva a pensar acerca del origen de este tipo de objeciones morales.

Con la intención de considerar de modo extrapolado la objeción moral hallada en el diálogo platónico, obsérvese cada una de las imágenes presentes en los versos de la poeta colombiana Anabel Torres, compilados bajo el título de *Casi poesía*:

Me salgo por los poros
me desbordo
en pedazos de carne con luceros //
cómo serán las uñas de las hadas
cómo serán los besos de las aves
de qué color es la alfombra del alba
donde conversan todos los domingos
cuando nos dejan //
me salgo por los poros hoy no alcanza
lo que llevo
para lo que me lleva
(Torres, 1975, p. 55).

Una de las imágenes más fuerte tiene que ver con el cuerpo y la piel que lo cubre; pero, en este caso la porosidad no termina de realizar la función de contener, sino que, por el contrario, la membrana porosa permite el desbordamiento y el exceso fluye al exterior proyectando la capacidad de expandir la experiencia humana hacia los extremos de lo salvaje en la naturaleza y hacia lo divino, quimérico e insondable. Así, las connotaciones del desvarío, del exceso, la falta de contención pueden complementarse con la idea de que en el poeta y su experiencia está presente la unión con lo múltiple de forma tan inmediata que acaba por arrebatarse y poseer su alma a tal punto que le cuesta separarse de su vivencia estética.

En este punto, la imagen alusiva a los poros de la piel conduce a prestar atención a la potencia de apertura observada en el tránsito entre el interior y el exterior descrito en los versos recuperados de la poeta colombiana. Dicha porosidad al ser pensada en clave de intersticio provee la ocasión para facilitar el canal a través del cual el flujo de la experiencia poética acontece para materializar una visión de mundo acorde con los matices y fluctuaciones de la experiencia misma.

Sobre este asunto en el que la probidad moral del poeta es medida por el filósofo, Sergio Ariza plantea la existencia de una relación inversa entre *mímesis* y moral (2009, p. 16) que puede examinarse a la luz de las ideas expuestas por otros estudiosos. En el caso de Havelock, se subraya una imbricación de funciones delegadas a la poesía en aquello que puede leerse del diálogo platónico, donde muestra en qué medida es preciso dedicar otros recursos para la formación moral que no se agotan en los alcances de la poesía, pues, en ella caben enseñanzas culturales que abarcan la transmisión de un saber generacional, siempre perfectible. Como se ilustra en seguida:

El poeta es fuente, por un lado, de información esencial, y, por otro, de formación moral, también esencial. Históricamente hablando, su predicamento se extiende incluso a la transmisión de enseñanzas técnicas. Es como si Platón esperase que la poesía desempeñara todas las funciones que nosotros dejamos, por una parte, para la enseñanza religiosa o la formación moral, y, por otra parte, para los libros de texto, los manuales, las historias, las enciclopedias y las obras de referencia (Havelock, 1994, p. 42).

Las líneas reproducidas permiten ver la necesidad de una aclaración respecto al objeto y alcance de la poesía en cuanto a su capacidad de mover las pasiones y afectar el alma. Aquí conviene detenerse en la perspectiva ofrecida por Jorge Larrosa, quien avanza en el estudio de las razones por las cuales la poesía “causa estragos en el alma”.

Una explicación viene a dar cuenta de la capacidad de la poesía para metamorfosear y contravenir el principio de individuación (Larrosa, 1996, p. 74), lo cual implica enmascararse y ser proclive a cambiar de identidad (75). Este rasgo puede indicar una naturaleza límite y, por consiguiente, ingobernable. Si bien la perspectiva mencionada facilita una inducción de las consecuencias más radicales del ataque al principio de individuación, vale la pena meditar sobre formas menos agresivas como el cambio puede modelar el carácter.

Esas otras formas de transmutar advierten una faz distinta al orden y finalidades proyectadas por la utopía platónica, pues en la raíz de la vida humana y de la naturaleza, el cambio

parece ser el mandato inmediato. Así, se resalta la importancia de asumir el carácter nocturno de ese pleno día de la razón aducida por el filósofo, porque en la noche, cuando parecen morar los poetas, se concibe un tipo de orden no convencional, no restringido a la normalización y la uniformidad, sino que, se convive y se nutre de la realidad fluida y cambiante en la cual la verdad no excluye el enigma. Ello, por cuanto no hay escisión entre la cadencia en la fluctuación de la vida humana y de la naturaleza que aparece paradójica por mantenerse abierta a la tensión entre el ser y el no ser, así como resistir ante la contención de la lógica (filosófica), pero que es manifestación perenne de la excelencia del arte (76-78).

Asimismo, esa dinámica introducida en la experiencia inducida por efecto de la poesía implica ver de frente imitaciones en las que los hombres se encuentran en una lucha consigo mismos (82), lo cual exige verse implicado en la vulnerabilidad de dicho estado de contrariedad donde la huida de la represión y el aguante de las pasiones violentas no es precisamente la primera opción, dado que tiene la facultad para sacudir la sosegada postura del hombre excelente descrito en el diálogo platónico.

Al lado de la expresión de la lucha interna del ser humano, la experiencia intensa de esa parte “ingobernable” del alma que necesita ser dominada por fuerza de la reflexión, abre el horizonte para comprender en qué sentido la poesía y su lenguaje y su forma de decir sobre el mundo, impregnan al ser humano de una conciencia profunda y trascendente en la que se concreta la sabiduría a la que se llega a su vez, a través de la experiencia de ser parte de la multiplicidad donde puede flotar e ir a la deriva esa unidad básica que no totaliza, porque no aspira a contener. Ello conforme se interpreta en el pasaje que se cita a continuación:

El poeta parece habitado por el lenguaje. Pero ese lenguaje que le habita es un lenguaje múltiple, hecho de una diversidad de lenguas y de estilos, de modos de expresión distintos, sin medida común, irreductibles entre sí. El poeta es como un demiurgo que salta de un lenguaje a otro sin dejarse reducir a ninguno de ellos. Y su alma misma parece como fragmentada en esa discontinuidad expresiva en la que nunca puede aparecer como una unidad determinada e inmutable (Larrosa, 1996, p. 84).

Las líneas reproducidas evidencian el vínculo estrecho entre el poeta y el lenguaje. Esta ligadura se expresa en un impulso agónico en el que la multiplicidad que caracteriza al lenguaje ocupa al poeta, aunque él no termina por disolverse en la fragmentación de la que ha sido presa, sino que desde su capacidad creadora da vida a la expresión. De esta suerte es como el poeta se ofrece como hábitat al canto.

En efecto, ese vínculo entre palabra y poeta se manifiesta en el poema “Canto en la garganta poderosa de la vida” de la poeta Anabel Torres:

Soy
 canto en la garganta poderosa de la vida
 canto a pesar de mí
 por todos los rincones de este oficio
 de ser hombre o mejor aún
 mujer
 abierta a la muerte
 porque de la muerte
 parió
 la vida,

 esta vida que canta,
 esta poderosa garganta que me canta
 a solas,
 y siempre, siempre, siempre
 (Torres, 2018, p. 34).

El poema abre con la conjugación del verbo ser en primera persona. Luego, se abstrae en la imagen del canto primigenio que se encuentra en la base de la fuerza que insufla la vida. En otro momento, ese canto se encarna y aparece la conciencia de las circunstancias de su encarnación como hombre o mujer. De este instante, ese “soy-canto” despliega la conciencia hacia la mujer y

allí acoge la tensión latente entre vida y muerte, desde una perspectiva *ctónica* donde la muerte recupera el misterio a través del cual genera la singularidad de la vida que canta.

Con respecto a la imagen de síntesis compuesta entre “soy” y “canto” se da cuenta de la estrecha relación entre el poeta y la palabra, debido a la expansión del proceso de identificación que fundamenta la conexión entre el poeta (visto a sí mismo como canal) material y simbólico de la expresión, el canto y la corriente poderosa de la vida; de este modo, el vínculo propuesto en el poema se presenta afín a la configuración de la identidad del ‘soy’ activa desplegada en el transcurrir de la acción poética del canto, de la encarnación hombre-mujer, en el parto, entendido como ese momento en el cual la frontera entre la vida y la muerte aparece en un tipo de tensión que se expande temporalmente en la secuencia tripartita del ‘siempre, siempre, siempre’. A partir de los elementos destacados, se admite enfatizar en la introducción de la dimensión del carácter femenino en el poeta citado, si se advierte el carácter de intersticio, paso, umbral o síntesis remarcado en las imágenes poéticas creadas por la escritora colombiana.

Al admitir la fuerza de la palabra poética se entiende que la moral perseguida en la *República* es completamente racional en el sentido de ordenamiento lógico y que se contrapone a los dioses de la tragedia, cuyo rasgo predominante es ser indescifrables (López, 2005, p. 112). Esa visión de una moral suprahumana, olímpica y castrada en puntos en que los humanos confían no ser arrojados a un mundo donde los dioses no quisieron permanecer, carece de piedad: uno, por hacer creer al hombre que se basta a sí mismo y, dos, como identifica López, por confiar en exceso en la propia sabiduría (114).

Luego de considerar los distintos aspectos implicados en la primera “falta” que tensa la relación filosofía y poesía a causa de los daños morales que la poesía ocasiona sobre el alma, es

preciso subrayar la variación interpretativa del conflicto estudiado, en razón a que la poesía puede ser un recurso importante para enseñar la conmiseración por las desventuras de otros y las propias, por cuanto la *mímesis* provee imágenes en las cuales el hombre aparece en lucha consigo mismo al mostrar la vulnerabilidad connatural a la condición humana; de esta manera, se admite la potencia complementaria de la poesía para efectos del fortalecimiento moral del ser humano. Por lo anterior, valdría reconsiderar filosóficamente el tipo de sabiduría ofrecido por la poesía en tanto se ha experimentado por medio de la reflexión avanzada, junto a las contundentes imágenes halladas en los poemas rescatados de la poeta colombiana foco de estudio.

Al lado de esta primera “falta” contra la moral por subvertir el principio de individuación, aparece una acusación contra la poesía relacionada con las cualidades que esta presenta cuando se emplea como mediación pedagógica. Al avanzar el diálogo se observa una serie de motivos por los cuales la poesía no se ajusta a la finalidad educativa del proyecto platónico orientado por una concepción filosófica de la justicia. Con ello, queda al descubierto **el segundo rasgo** que tensa la relación entre filosofía y poesía, el cual puede sintetizarse en la fórmula siguiente: **la función pedagógica y el valor social de la poesía.**

En este punto destaca que el objeto de la crítica platónica se dirige a la función de los poetas como orientadores morales y, en ese sentido, se considera una crítica a la concepción tradicional de la *paideía* (Pájaro, 2014, p. 113), por cuanto se reconoce la propensión de los poetas a influenciar a los seres humanos desde etapas tempranas del desarrollo psíquico y social.

Por ello, la necesidad de regular los criterios con los cuales se han de forjar los caracteres propicios al proyecto de *polis* descrito en el diálogo. Aquí es importante mencionar que la crítica sobre el papel pedagógico de la poesía en el diálogo platónico conduce a poner especial atención

sobre la concepción que se presenta sobre la *mimesis* y su función moral y política. Lo anterior, se relaciona con el papel censor o de “purificación” de las bases de la *paideía* (Pájaro, 2014, pp. 114-115), como lo denominan algunos estudiosos del tema, que el filósofo tiene respecto al papel que el poeta ha ejercido de forma tradicional como orientador moral y transmisor de la sabiduría cultural del pueblo que requiere ser reevaluada frente al modelo ético, político y pedagógico de carácter filosófico.

En lo que atañe a la formación del carácter de los guardianes se descubren algunos rasgos deseables en este tipo de ciudadanos, entre ellos: “(...) Filósofo, fogoso, rápido y fuerte (...)” (*República*, 376 c). Posterior a la descripción de su naturaleza, surge el cuestionamiento acerca de su crianza y educación, cuyo interrogante conduce al estudio sobre el origen de la justicia y la injusticia en el Estado (*R.376 c-d*). Así, en la confluencia de estas preocupaciones brota la importancia de atender al tipo de educación que deberá formar el carácter de los individuos que integran la *polis* proyectada por el filósofo.

Una pregunta tomada de un pasaje de Platón introduce directamente la puesta en cuestión del valor de la poesía: “(...) ¿hemos de permitir que los niños escuchen con tanta facilidad mitos cualesquiera forjados por cualesquiera autores, y que en sus almas reciban opiniones en su mayor parte opuestas a aquellas que pensamos deberían tener al llegar a grandes? —De ningún modo lo permitiremos” (*R.377b*). Aquí se dirige la crítica al centro de la poesía, a saber, a los mitos que la inspiran.

Acto seguido, una vez se ha puesto en claro la inconveniencia de no filtrar, de algún modo, las opiniones con las que crecen los niños, en el diálogo se establece la necesidad de supervisar a los “forjadores de mitos” con el objetivo de que su creación responda a los intereses del Estado.

Así mismo, este control se extiende a las madres y cuidadoras de niños para que lleguen a ellos las opiniones e imágenes de la vida humana y de los dioses propicias para moldear sus almas de acuerdo con los fines del proyecto filosófico (*R.377c*).

De la inspección adelantada por el filósofo y su dialogante se determina el rechazo a los forjadores de mitos mayores y menores, entendiendo que aquellos toman como referencia a Homero y Hesíodo (Vale la pena recordar que la cronología sobre Homero y Hesíodo resulta ser un tema de debate e interés si se revisan las fuentes antiguas, por cuanto no ha sido fijada de forma definitiva. Esto se constata al observar que Jenófanes puede ser tomado como uno de los autores que establece la primacía de Homero respecto a Hesíodo, pese a que hay otra tradición que establece la relación inversa. Aquí, se emplea aquella que se adapta al uso más extendido) y otros poetas, motivados por dos causas: una, la fabricación de “mentiras innobles” al mostrar a héroes y dioses de forma incorrecta, es decir, tergiversando su naturaleza (*R.377 d-e*) y dos, como se ilustró más arriba, la exposición de la naturaleza múltiple de los dioses.

Basados en esta perspectiva, los mitos que dan origen a la poesía épica pasan por el examen y la censura en la narración platónica, así como sus reelaboraciones en la tragedia, la comedia y otros géneros derivados de los diversos usos de la música y las figuras del lenguaje. Ahora, si hay criterios para desechar mitos y tradiciones incongruentes con el plan del Estado, es preciso ver con cuidado qué tipo de formas poéticas serán admitidas, ya que Sócrates no desdeña del todo el arte poético, pese a su aguda crítica.

En este sentido, el filósofo indica que deben eliminarse los lamentos, porque serían desagradables al talante del guardián y guardiana del Estado, según la consideración de que el varón y las mujeres valiosas no han de imitar, por ejemplo, a Aquiles (*R.388a*). Como

consecuencia, tiene lugar una separación entre la excelencia del arte poético y los medios por los cuales ha de procurarse una educación para la excelencia en el Estado. Así se señala en la contraposición entre los himnos a los dioses y alabanzas a los hombres buenos y la “Musa dulzona” que trae consigo el placer, el dolor y la desobediencia a la ley y a la razón (R.606 e- 607 a).

Como se ha hecho notar, la poesía ejerce un papel protagónico en la educación y en la herencia cultural de la antigüedad griega. Sin embargo, vale la pena detenerse en la explicación sobre la función social realizada por Pájaro, quien señala:

En tiempos de Platón la poesía era reconocida no solo por su acción inspiradora e imaginativa, sino por su calidad inagotable de conocimientos útiles y por ser una auténtica enciclopedia ética, de tal suerte que la política, la historia y la tecnología quedaban puestas al servicio de los educandos. Por ello, la crítica platónica de la poesía conlleva en su concepción original el presupuesto de identificarla con una especie de enciclopedia social; la poesía ejercía un papel funcional, magistral y enciclopédico (Pájaro, 2014, p. 112).

De manera que la poesía constituía un referente de conocimientos culturales y transmitía saberes heredables que facilitaban el desarrollo de la vida en comunidad, al mostrar cómo debía orientarse la piedad a los dioses, las prácticas sociales en la familia, el deber a la patria, las técnicas que sustentan la vida comunitaria, entre otro tipo de orientaciones respecto al comportamiento y a la visión de mundo propuesta en el proyecto filosófico en orden a la excelencia del carácter de los ciudadanos de la *polis*. Todo ello, refuerza la función pedagógica y el valor social asociado con la poesía en el mundo antiguo que caracteriza la tensa relación entre filosofía y poesía.

En contraste con esta visión sobre cuál debería ser el referente de sabiduría social, la filosofía lleva a cabo una crítica radical para mostrar la oposición entre los “verdaderos filósofos” y los “amantes de espectáculos y creencias” (135). Este choque abre el camino para interrogar a la

poesía por la garantía de una verdad y por el acceso al conocimiento. Claro está, un tipo de conocimiento acerca del cual el filósofo ya ha estado indagando.

Así, la verdad y el acceso a un conocimiento absoluto se tornan en criterios para la estructura de la nueva República, en cuyo proyecto opera un desplazamiento valorativo del poeta.

Al respecto, es importante considerar que:

El poeta carece de conocimiento debido a que, confrontado con el usuario de un objeto, nada conoce del uso de las cosas; el poeta carece de “opinión correcta” sobre los objetos fabricados, pues siendo un imitador, no sabe cómo funcionan las cosas. Platón encuentra así que la poesía se halla “alejada en tres veces de lo real” (...) (Pájaro, 2014, p.135).

En estas palabras se perciben dos elementos cruciales en la crítica epistemológica: uno, la carencia de conocimiento del poeta (¡Cuidado! el conocimiento que no posee es el conocimiento de todo lo que imita, no del arte imitativo, ya que si se dice poeta debe practicar la excelencia de su arte); dos, el problema de la verdad contenida en la poesía. Ambas cuestiones configuran, desde entonces, la doble exclusión lógica y epistémica a la cual la poesía no se adhiere por cuanto se emplean los recursos amplios del pensamiento y el lenguaje.

Por otra parte, una vez se ha observado hacia donde conduce la puesta en tela de juicio del valor educativo de la poesía, se introduce una claridad, a saber: si bien, a través del arte poético no se alcanza un conocimiento verdadero (*República 596e*) y universalmente válido (como el que la filosofía parece conceder), queda la inquietud por sopesar los alcances y la efectividad de la poesía como mediación pedagógica. En este punto se ha girado la discusión del criterio de verdad a la valoración como recurso de aprendizaje social y vía de acceso a un saber sobre el sentido de lo humano que podría venir a través del lenguaje poético, según se puede notar al articular las reflexiones sobre los efectos de la poesía y su función social.

Este acercamiento al segundo tópico referente a la función pedagógica y el valor social adjudicado tradicionalmente a la poesía y puesto en tela de juicio por los filósofos, debido a la mimesis fundada en el mito que encauza las restricciones sobre las imágenes y modelos transmitidos a los infantes para forjar el carácter de los ciudadanos; en contraste, ha mostrado el valor de las tradiciones y la importancia de su transmisión a cargo de los poetas, quienes han facilitado experiencias estéticas, cuya implicación cognitiva también es parte del discurso filosófico, científico, político, ético, etc.

Lo señalado hasta este punto desplaza el foco de análisis hacia las concepciones de los estudiosos que abordan la querrela entre filosofía y poesía a partir de Aristóteles. El primer aspecto a considerar en esa línea remite al origen de la poesía, tal como aparece en *Poética*:

En general, parece que dos causas, ambas naturales generan la poesía: la capacidad de imitar, connatural a los hombres desde la infancia, en lo cual se diferencian de los demás animales (porque el hombre es el más propenso a la imitación y realiza sus primeros aprendizajes a través de imitaciones), y la capacidad de gozar todos con las imitaciones (*Poet.* 1148b).

Basándose en las respuestas ofrecidas por el estagirita es factible resaltar la relevancia que cobra la imitación y su papel fundamental en el aprendizaje, dada la capacidad natural de producir placer. Esta línea de argumentación provee elementos para dar inicio a la comprensión de las características de la poesía.

Examínese atentamente el modo como podría caracterizarse el ámbito de la poesía. Uno, no se rige por criterios de verdad derivados de la necesidad lógica y la verdad por correspondencia, sino que las creaciones se dan en el margen de lo verosímil (Trueba, 2005, p. 40, nota al pie No. 7). Dos, la experiencia de la cual surge la creación poética presenta un valor cognitivo, fundado en la capacidad de aportar conocimiento por medio de las metáforas. Esto, si se concede que “(...)

algunas reflexiones de Arquíloco, Safo, Mimnermo, Teognis y Píndaro son universales, en el sentido de que presentan una visión más o menos coherente del carácter finito y vulnerable de nuestra existencia, pese a que cada poeta asuma una postura relativamente distinta en torno a la condición humana” (44-45). Tres, las sensaciones y las experiencias son formas de conocimiento y cuatro, las emociones y el conocimiento que brindan a los seres humanos tienen un lugar de importancia entre los diferentes tipos de conocimiento (45).

No obstante, según señala Carmen Trueba, otorgarle cierto valor cognitivo a la poesía encierra algunas objeciones, entre ellas: pensar en la afinidad entre poesía y filosofía sin sopesar aspectos como “el problema de la recepción de las obras y el hecho de que las obras poéticas estén abiertas a diversas lecturas, interpretaciones, juicios, apreciaciones y valoraciones” (47) en instancias más variadas que lo ocurrido con la interpretación filosófica, así como se advierte en:

(...) la heterogeneidad de la poesía y la diversidad de las deducciones y enseñanzas que pueden extraerse y se han extraído de las obras poéticas, tanto en lo tocante a su significado como a su grado de complejidad y profundidad, y sobre todo el conflicto de interpretaciones, representan un obstáculo serio para hablar de “*conocimiento* poético”, sin incurrir en alguna paradoja; pues, “el conflicto de interpretaciones, representa un obstáculo serio para hablar de “*conocimiento* poético”, sin incurrir en alguna paradoja (47).

Esto resalta el rasgo paradójico dominante en la dimensión poética que le excluye de su estatus epistémico; sin embargo, cabe la posibilidad de sopesar el tipo de saber al que se accede a través de la experiencia poética sin desatender el conflicto interpretativo expuesto en la cita recuperada, lo cual permite conceder cierto nivel en la escala de conocimiento y verdad admitidos por el régimen filosófico. Esta integración procuraría una instancia que podría requerir procesos de validación, depuración y de análisis complementarios necesarios para conseguir un tipo de conocimiento que no pierde su raíz con la fuente de la cual procede.

Pese a la disconformidad que puede derivarse del estatus cognitivo adjudicado a la poesía, es importante mencionar que la objeción sobre la diversidad de interpretaciones que se posibilitan en el uso de la palabra poética puede también situarse en el carácter propio del lenguaje, el cual admite usos múltiples de acuerdo con otros factores del usuario o de la finalidad. Así, al incorporar esta consideración es factible abrir puntos de enlace entre los alcances cognitivos desde la poesía, gracias a la experiencia estética, junto a la capacidad de implicar la dimensión cognitiva propia del discurso filosófico, científico, entre otros.

Una muestra de lo acabado de proponer se ilustra en los siguientes versos de la poeta Anabel Torres, en su poema “Una cajita de palabras meciéndose del portabrazos de una silla en un tren”. En los siguientes versos, Torres presenta imágenes en las que la palabra increpa, espera, adopta posturas corporales y aparece *vis a vis* con el-la poeta: “La palabra está aquí / justo sobre mi cabeza y debajo de mis pies, / sentada en mi regazo me mira/ a la expectativa, / preguntándose qué nombre le pondré” (Torres, 2004, p. 89). Aquí se percibe y se da la experiencia directa con una entidad que se encarna para posibilitar facultades y actitudes que de otro modo no le podrían ser conferidas.

Estos breves versos recuperados conceden a la palabra (s) la posibilidad de encuentro entre quien asume el lugar de enunciación que extiende a la palabra la condición ontológica y epistémicamente necesaria para poder hacerse presente, sentarse, mirar, interpelar y mantenerse expectante; con esa composición de imágenes se abre la capacidad de recepción suscitada por medio del poema, en cuanto es posible percatarse de la disposición de la palabra a ser nombrada sin perder su posición interrogativa. De acuerdo con ello, las acciones demarcadas conducen a observar atentamente la emergencia de la paradoja entre esa actividad-pasiva de la sabiduría

hallada en el núcleo del ámbito poético, la cual no excluye la dimensión cognitiva, ni sensorial requerida en la toma de conciencia sobre la palabra y su contenido vivencial.

Además de procurar experiencias generadas a partir de la personalización, el poema puede estar presente en aquello que de facto es condición de posibilidad de la percepción externa o interna que surge de la vivencia, a partir de la cual se generan los elementos fundamentales para acceder al conocimiento. De acuerdo con lo que sugieren los siguientes versos: “Si quieres conocer un poema/ camina por el parque/ después de la lluvia mirando los huequitos en las aceras/ llenos de agua que brilla” (Torres, 2018, p. 24). Al captar de modo abierto cada uno de los estímulos procedentes del ejercicio a través del cual se dirige la atención plena a la experiencia se produce lo que la poeta denomina “conocer un poema”.

Desde luego, la idea es alcanzar una comprensión de las razones de la expulsión de la poesía de la *polis*. Conforme se ha expuesto, la transformación del criterio que debe orientar la organización social de la *República* implica una conversión en los valores y, por tanto, un ajuste en los referentes educativos, políticos y espirituales que resaltan la inconveniencia de la poesía para la formación del carácter de los ciudadanos que se guiarán por la razón y atenderán la obediencia a la Ley.

En efecto, se llega a pensar en la importancia de un camino para poder obtener el aprendizaje asociado con la poesía sin verse inmerso en los peligros advertidos por los filósofos. Al respecto, surge un instrumento facilitado por los filósofos denominado “dialéctica”, que puede pensarse como un recurso para llegar a la verdad en la poesía, pero guardando cierta distancia o mediación de modo tal que no pueda penetrar el alma inconscientemente. Es decir, la dialéctica ofrecería una manera de acceder al saber poético sin perturbar la estabilidad del carácter o la

capacidad de dominar con ayuda del dispositivo educativo aquello de incontrolable y mutable en el alma (López, 2005, p. 108), gracias a la mediación de la conciencia (Larrosa, 1996, p. 69).

Pues bien, si se lleva un poco más allá la idea sobre los límites de una educación que proponga el dominio de las pasiones y no su mediación o canalización, aparece como consecuencia una situación en la que, como bien señala López, la virtud del individuo no garantiza la excelencia de sus actos y sí en cambio, destaca que, pese al resultado trágico de las acciones representadas en *Edipo Rey*, el trasfondo del actuar de Edipo encarna un sentido para él y otro para el contexto del cumplimiento de su destino (2005, p. 111). En todo esto subyace la intersección de planos donde el comportamiento humano se entrelaza con la complejidad de sus efectos e interpretaciones.

Adviértase en qué medida la experiencia y la toma de decisión que determina una conducta se intersectan de una forma particular, donde es imposible establecer las interpretaciones posibles y sus efectos. Esto da cuenta de la distancia entre la extensión de la experiencia y los elementos que configuran la conducta humana, lo cual trae serias implicaciones si se piensa en la contingencia del curso de acción de los ciudadanos de una *polis* cuya finalidad son la verdad y la justicia, pensadas según el criterio del filósofo.

Es significativo considerar, en este punto, el papel de la poesía para mover las pasiones en aras de posibilitar cierto tipo de conciencia despierta y profunda característica de la inmersión en la experiencia poética, la cual podría integrarse a otros procesos cognitivos, perceptivos o de diversa índole que componen distintos niveles de conocimiento sobre el mundo (material y simbólico).

Luego de haber considerado varios aspectos propios de la relación entre filosofía y poesía, los cuales se concentran en dos tópicos: uno, la poesía y sus efectos sobre el alma; y dos, la función

pedagógica el valor social de la poesía. Ahora, es momento para detenerse en un **tercer aspecto, a saber, el problema de la *mimesis***, el cual remite a la conexión entre la filosofía y la poesía con las formas discursivas empleadas para representar el mundo. Tal y como se presenta en el diálogo objeto de análisis, dos puntos se encuentran para desarrollar su estudio: contenido y forma. Es decir, de acuerdo con aquello que debe decirse y el modo como algo debe ser dicho (*República* 392c).

La dualidad manifiesta respecto al modo como se aborda el tema del manejo del lenguaje y su estudio en *República*, sobre todo en lo tocante al problema de la poesía y su conveniencia para el Estado, encierra otra perspectiva desde la cual emergen cuestionamientos a la poesía, si se tiene presente, por ejemplo, las formas de narración: simple, centrada en la imitación o mixta (recurre a la narración simple y a la imitación) (R.392c).

Adicionalmente, resulta necesario no perder de vista el tema del uso de los recursos propios a la creación poética que tiene lugar en cada uno de los géneros de poesía que se traen a la discusión en la tradición platónica y aristotélica. Entre ellos cabe mencionar el épico, trágico, cómico, yámbico (El uso de la métrica yámbica se ha asociado con las canciones populares de cultos religiosos de nacimiento y muerte, así como a las festividades de Démeter y Dioniso. Al respecto véase Fränkel (1993) y Lesky (1970)) y otros de aparición popular o de uso exclusivamente religioso. Conforme a esto, la poesía asociada con el recurso a la lira, caracterizada por su cercanía con la experiencia subjetiva y que ha ofrecido imágenes profundas de la condición humana plantea motivos para no desdeñar la sabiduría acerca de lo trascendente y enigmático contenido en la poesía (Trueba, 2005, p. 42).

Así, la palabra poética se potencia con el uso de la música (En el caso de los antiguos era frecuente el uso de la lira) que acentúa la experiencia estética y moviliza las pasiones de quien se encuentra inmerso tanto en la musicalidad de las palabras como en su acompañamiento instrumental. Pero, a la inmediatez de la conmoción dada a través de la belleza se le suma la capacidad de brindar un tipo de sensibilidad por otros asuntos humanos, entre ellos aquellos que son del dominio social y que conectan con la comprensión del sentido de lo humano, entre ellas el nacimiento, el amor, la guerra y la muerte.

En este hilo argumentativo puede observarse con detenimiento que este componente estético orientado a experimentar de modo inmediato situaciones límites como la muerte y la guerra, continúan presentándose en el abordaje temático de poetas contemporáneos como se ejemplifica en las líneas recuperadas del prólogo de *Poemas de la guerra*, escrito por Anabel Torres:

(...) Para quienes creemos en el binomio razón/corazón, lo peor es que el patriarcado también se ha tomado el lenguaje. Con malabarismos semánticos nos han adormecido las últimas décadas, cosa fácil, pues veníamos amodorrados por el consumismo y la homogeneización del <<sueño americano>>, esa que riega *coca-colas* y *McDonalds* por todo el planeta. Coaptando el lenguaje, hoy matamos en nombre de la vida, atropellamos los derechos civiles en nombre de la democracia, masacramos pueblos enteros en nombre de las instituciones libres, ponderamos la liberalización mientras más gente se sume de nuevo en la esclavitud de la pobreza, o defendemos el derecho humano de un Pinochet a ser declarado senil en su repugnante cordura (Torres, 2000, p. 14-15).

Las imágenes recuperadas en el fragmento ofrecen un acercamiento al mundo plasmado por Torres en pleno inicio de milenio, evidencian una imagen respecto a la condición humana en su vertiente más política, adormecida ante el curso y los avatares de la política, la economía, la guerra y el sufrimiento humano infligido en razón a la perversión de unos valores transados a favor

de los intereses de unos pocos y asoman una denuncia abierta de la perversión de lo humano que encuentra modos de esclavizar, vender y tergiversar la dignidad humana.

Cabe notar que en las líneas traídas aquí, sobre algunos hechos noticiosos que tocan la sensibilidad de los latinoamericanos y de quienes toman conciencia de aquello denunciado por la poeta, aparece una toma de posición sobre el orden y la ponderación de los valores y del sentido de lo humano desde una perspectiva despierta gracias a la fuerza de las alusiones a personajes, acontecimientos y elementos de la cultura de cambio de milenio que llama y obliga al inmerso en esta experiencia a pronunciarse con la sensibilidad de la que es capaz para considerar los horrores de la explotación, la indolencia y la mentira de quienes asumen el rol de perpetradores, ya sea en la figura del patriarcado, las multinacionales, el dictador y genocida, etc.

En tono semejante, Anabel Torres, en su poema “Credo de un mal creyente (Título opcional: *¿Deberíamos ser ejecutados todos los escritores malos o sólo algunos de nosotros?*)”, dedicado a Salman Rushdie:

Creo en las palabras
y en el silencio.
Creo en el amor
y no en la guerra
y en la blasfemia de la rosa
contra el horror del mundo
(Torres, 2000, p. 53).

Pone de frente la crudeza de la contradicción entre lo bello y lo horroroso e incorpora dualidades opuestas por efectos de la razón que discurre, pero que en el orden poético generan la dislocación del férreo lineamiento de la identidad para incluir la polémica, la paradoja y el enigma, tal cual parece constatarse en la vivencia inmediata de la condición humana que solo puede ser cuestionada de cara a la guerra. También se advierte la gran pregunta en estos versos, a saber,

¿Cuál es el credo de quien lee? A esto se abren varias posibilidades de respuesta: una, abrazar la paradoja del mal creyente (el poeta), dos, tomar el partido obstinado de la burbuja que niega las polaridades del mundo y la condición humana o tres, optar por el pesimismo y abandonar el mundo por insoportable. De modo que aquí se asiste a una experiencia estética articulada con las dimensiones ética y política que tienen su raíz en las preguntas fundamentales de la existencia.

Conforme se ha examinado, al problematizar la *mímesis* respecto a la tensión entre filosofía y poesía, se percibe claramente la capacidad reflexiva de la poesía al articular la dimensión ético-política y dar cabida a elementos intersubjetivos valiosos para efectos de la consolidación del modelo humano que no cae en la visión reduccionista de la *mímesis*, ni del potencial representativo del *logos* presente en los recursos narrativos y musicales, la cual deriva en una perspectiva compleja, cercana a la cotidianidad que refleja las raíces de la experiencia poética sustentada en la verosimilitud y en otras formas de la temporalidad que posibilita la proximidad entre la vivencia personal y colectiva transmitidas significativamente.

Al insistir en una interpretación extrapolada del diálogo platónico, focalizado en esta discusión en torno a la relación entre filosofía y poesía, es importante mencionar que la intención es hacer palpable el eco de las cuestiones y reflexiones heredadas del mundo antiguo que resuenan en la actualidad en escritores, dramaturgos y poetas. De esto da cuenta la mirada experta al legado clásico encontrada en la lectura atenta a E. Lledó, donde se halla el reconocimiento de la finitud humana y se perciben las formas como lo transitorio se incorpora a cualquier rastro de lo humano, ya sea la voz, la palabra, el paso del tiempo en el cuerpo, según se plasma al interpretar la famosa pítica de Píndaro “Efímeros somos, ¿qué es uno? ¿qué no es? Sueño de una sombra, el hombre” (Píndaro, 2000, p. 444), que:

(...) refleja ese sentimiento de transitoriedad. Esa condición efímera del hombre mundo, su misma naturaleza e incluso su lenguaje. Los sonidos, el aire de la voz que los articula, también son efímeros, aunque sean etéreos y, aparentemente, parezcan estar libres de ese cuerpo transitorio, mortal, que ya en la vida va recibiendo en su propia estructura el agobio del tiempo y de los días. En el diálogo entre los hombres, el aire del *lógos* alienta, abre el mundo, sin ser él, sin mezclarse con él, pero también se extingue. Los personajes del diálogo, los hombres que hablan y se comunican con esas señales abstractas, donde el *lógos* se asienta, perciben que, aunque ese *lógos* tenga otra estructura distinta que el cuerpo y que la naturaleza, fluye a través del latido real de la vida y es, el mismo, su tiempo (Lledó, 1992, pp. 31-32).

En la concepción sobre el paso del tiempo y las formas como se sitúa el ser humano, Lledó plantea la confluencia entre *lógos* y voz, que se amalgaman en el lenguaje empleado por los dialogantes que, en este caso particular, alude a los diálogos de Platón, pero que bien podría pensarse en el diálogo entre poeta, filósofo, ser mortal respecto al mundo, condición adjudicable a quienes inexorablemente sucumben ante lo efímero y que pretenden trascender en los vestigios de la palabra, la voz, el pensamiento. Aquí, *lógos* incorpora pensamiento y palabra, en el sentido que la acción del verbo en infinitivo de las lenguas modernas permite ejemplificar y que en la antigüedad era manifestación de la potencia activa de la palabra que al enunciarse actualiza su contenido al traer el mundo.

En este sentido, el *lógos* permea diversos ámbitos relativos a la palabra, así como orienta y sostiene los elementos y procesos que dan forma a todo lo que puede llegar a la existencia sin enajenar sus diferencias; de esta manera, el *lógos* aparece como un elemento conectivo entre vital para mantener la armonía para consolidar una visión integrada del cosmos y su sentido profundo. Este aspecto implica a filósofos y poetas en tanto atienden a la necesidad de expresar las experiencias límites que fundamentan la condición humana y la forja.

Al continuar observando la tensión entre filosofía y poesía en perspectiva al lenguaje se logra identificar en qué medida lenguaje y contenido se orientan con una finalidad específica, ya sea en prosa, verso, enigmas, aforismos, así como diversa sea la elección del tema y las codificaciones y recursos estilísticos. Además, tal finalidad da cuenta del compromiso del escritor (a), si se admite que la escritura difícilmente podría ser neutra, conforme se lee en Roland Barthes:

Si verdaderamente la escritura es neutra, si el lenguaje, en vez de ser un acto molesto e indomable, alcanza el estado de una ecuación pura sin más espesor que un álgebra frente al hueco del hombre, entonces la literatura está vencida, la problemática humana descubierta y entregada sin color, el escritor es, sin vueltas, un hombre honesto (1985, p. 80).

Se percibe la confluencia entre la intención puramente artística y aquello que pretende ser abordado temáticamente porque resulta inquietante por el /la artista (escritor (a), poeta), pero que sin los recursos del arte no puede ser plasmado y, por ende, no consigue ser expresado. Alrededor de la integración de los elementos propios del contexto de producción de la obra misma, vale la pena considerar la tensión entre las fuerzas movilizadoras del artista y su vínculo con la dimensión social y/o colectiva que termina por incidir en la generación de dicha creación. De ahí que exista cabida a un posicionamiento del creador (a) que permea su quehacer. Con ello, se puede establecer otro rasgo propio de la relación entre filosofía y poesía, en virtud al posicionamiento que el autor (poeta o filósofo) toma respecto al tema o asunto motivador de su creación.

Ahora, al identificar la implicación en el acto de la escritura, a aquello que se denomina falta de neutralidad, es preciso destacar la existencia de un vínculo estrecho entre escritor y sociedad, como bien se describe en el siguiente pasaje:

Por aquí se ve el esbozo de un área posible para un nuevo humanismo: a la general sospecha que alcanza al lenguaje a lo largo de la literatura moderna, se sustituirá una reconciliación del verbo del escritor y del verbo de los hombres. Sólo entonces el escritor podría considerarse enteramente comprometido, cuando su libertad poética se colocara

dentro de una condición verbal cuyos límites serían los de la sociedad y no los de una convención o de un público: de otro modo el compromiso sería siempre nominal; podrá asumir la salvación de una conciencia, pero no fundar una acción. Porque no hay pensamiento sin lenguaje, la Forma es la primera y última instancia de la responsabilidad literaria, y porque la sociedad no está reconciliada, el lenguaje necesario y necesariamente dirigido, instituye para el escritor una condición desgarrada (pp. 84-85).

En el anterior pasaje se aprecia una visión acerca de la literatura moderna que podría relacionarse con la función política y comunitaria otorgada, por ejemplo, en épocas tempranas de la historia, como puede serlo la antigüedad clásica, cuando para ambos momentos, el escritor y/o poeta asume un compromiso en el que el uso del lenguaje tendrá una carga estética, política, ética, en pocos términos, existencial, si se afirma la conexión estrecha entre pensamiento y lenguaje, desde el cual el escritor toma una postura frente a lo que le acontece y a sus congéneres.

De ahí que, las elecciones léxicas o formales realizadas por el escritor y/o poeta no resultan superfluas, sino que, desde el principio pueden ser contempladas como parte integral del proyecto artístico y de la obra misma. En este sentido, la forma lingüística no puede ser concebida sin su contenido, conformando el complejo entramado en el que la humanidad del escritor (a), la obra misma y la humanidad de la sociedad donde se articulan, pese a los cambios históricos y vitales típicos del paso del tiempo.

Acorde con la reflexión desarrollada sobre lenguaje y mundo, forma y contenido, es posible afirmar la presencia de dos formas claramente discernibles para expresar la conexión entre lenguaje y mundo que han sido encarnadas por el filósofo y el poeta. Aunque estos modos diferenciados bajo las denominaciones de “poesía” y “filosofía” mutan constantemente conforme al tiempo, el contexto donde surge la creación, las intenciones que movilizan su creación, así como la sociedad en la que se inserte. Todo esto, ha sido materia de discusión, ya desde la reflexión filosófica abierta por Platón y que sigue tratándose con diversos enfoques por la filosofía, la teoría

literaria comparada, la crítica literaria feminista, entre otros campos disciplinares que se ocupan de estas cuestiones y aquellas concomitantes.

Un elemento concomitante al problema de la *mimesis* se presenta cuando se introduce la pretensión filosófica de alcanzar un tipo de conocimiento verdadero, aquel que trasciende la capa inmediata de los acontecimientos del mundo. Conviene advertir que en pasajes anteriores de esta reflexión se ha mencionado que la *mimesis* tiene un papel fundamental en la crítica radical a los poetas desde el relato donde se expone el proyecto de la *República*.

Al respecto, en varios apartados de la *República* se establece en qué medida alcanzar la excelencia en el arte poético acarrea mayores peligros a los niños en formación y a los hombres buenos de la *polis* (R.387a). Pero, existe un punto que debe ser ahondado y que se vincula al uso de los recursos propios del lenguaje empleados en la imitación, debido a la utilización característica de los poetas y que abre nuevos puntos de tensión propios de la conexión entre filosofía y poesía.

Sobre el punto indicado, vale la pena detenerse en los recursos a través de los cuales se da la narración por cuanto se halla en la base del trasfondo mítico desplegado en la poesía (épica y que se ha expandido a otros tipos como la tragedia como se ilustró páginas más arriba). Según se describe en el texto en cuestión, hay tres clases de narración (R.392d): simple, imitativa y simple e imitativa (esto sugiere una suerte de gradación en el uso del recurso a la imitación respecto a la primera y segunda tipología).

De manera que se percibe la *mimesis* como un recurso al cual acuden ciertos poetas, pero que parece prescindible. Sin embargo, aquí conviene analizar el origen de la narración. Conforme se lee en Platón la narración tiene lugar tanto en el discurso como en los relatos intermedios o

interconectivos entre discursos. Sin embargo, se hace énfasis en un tipo de narración que resulta esencialmente imitativa y que acontece cuando se habla como si fuese otro o se despliegan personajes (R.393b-c). Dicho tipo de narración se adjudica a las composiciones de los poetas, quienes crean su obra empleando este tipo objetable de imitación, debido a que el poeta no prescinde de “escondarse” (R.393 d). Así se hace coincidir cierto tipo de carácter y los recursos que se emplean al usar la palabra.

Luego de haber considerado las implicaciones del uso poético de la narración, se presenta la relación entre tipos de narración y géneros poéticos. Conforme a la tipología adelantada por los dialogantes, por un lado, se encuentra aquella poesía imitativa entre la que se cuenta la tragedia y la comedia; por otro lado, aparece la poesía constituida a partir de ditirambos (formas poéticas asociadas con el culto al dios griego Dioniso) y en tercera instancia se indica que al hacer uso de los recursos de la imitación y del recital surge la poesía épica (R.394c). Aquí es importante presentar la distinción entre la epopeya y la lírica. La epopeya “(...) oscila, frase a frase, verso a verso, entre la tradición duradera y la improvisación momentánea” (Fränkel, 1993, p. 26); además, es un tipo de poesía de entretenimiento, su lugar en la vida eran los banquetes o reuniones comunitarias (Fränkel, 1993, p. 27). Respecto a la poesía lírica, vale la pena resaltar que el poema lírico se centra en la personalidad del hablante; por ello, se subraya que este tipo de poesía está directamente relacionada con lo cotidiano y se puede considerar efímera (Fränkel, 1993, pp. 137-138). De acuerdo con lo mencionado, la epopeya tiene una perspectiva colectiva, de recolección y transmisión de hazañas e información culturalmente relevante; en contraste, la lírica tiene el énfasis en la personalidad que permite que la subjetividad aflore.

Esta línea de estudio sobre el origen y las clases de narración que usa como criterio la presencia o ausencia de imitación incluye la pregunta por si se ha de admitir o no y cuál sería el tipo de narración conveniente para el Estado. Frente a este asunto, se encuentran afirmaciones en las que se determina admitir la imitación pura (esto es simple) (R.394 d y 397 d).

Dado que se ha censurado la gran mayoría de los usos de la imitación en la poesía (R.595a) y se ha restringido al uso de la *mímesis* a la imitación simple y pura del hombre de bien, que ha derivado en la formación de un arquetipo virtuoso desde el punto de vista filosófico, se dedican algunos pasajes a establecer qué tipo o género de poesía encajaría en las necesidades de la *polis*. Esa revisión da como resultado la adhesión a los criterios la poesía doria y frigia, siempre y cuando sus recursos artísticos permitan la imitación de:

(...) un varón valiente que, participando de un suceso bélico o de un acto cualquiera de violencia, no tiene fortuna, sea porque sufre heridas o cae muerto o experimente alguna otra clase de desgracia; pero que, en cualquiera de esos casos, afronte el infortunio de forma firme y valiente. También piensa en otra forma de armonía con la cual se pueda imitar a quien, por medio de una acción pacífica y no violenta sino atenta de la voluntad del otro, lo intenta persuadir y le suplica: con una plegaria a un dios, con una enseñanza o una exhortación a un hombre; o a la inversa, que se somete por sí mismo al intento de otro de suplicarle, enseñarle y persuadirle, sin comportarse con soberbia tras haber obtenido lo que deseaba, sino que en todos esos casos actúa con moderación y mesura, y se satisface con los resultados. Las armonías que debes dejarnos, pues son las que mejor imitarán las voces de los infortunados y de los afortunados, de los moderados y de los valientes (R.399 a-c).

En consecuencia, la poesía está destinada a dar cuenta de las necesidades del Estado y con ello se espera que refuerce dos tipos de carácter: uno capaz de responder al infortunio de forma valiente y firme y, otro pacífico y persuasivo. Adicionalmente, las restricciones sobre la poesía se extienden a otras artes y a los productos artesanales, que también deben generar obras que tengan como inspiración la belleza y la gracia (R.401b).

De lo dicho hasta el momento, es clara la implicación política del poeta y sus obras, si se tiene presente el cuestionamiento proveniente de la filosofía y el filósofo (en este caso, estudiado a través de *República*). Sobre este punto, vale la pena volver para considerar en qué medida la poesía no ha perdido su interés por la patria, por la comunidad, por la ciudadanía, por los vínculos humanos.

Así, en el poema “Cadena humana entrecruza manifestación”:

Padres, hijos,
nietas, primas, un biznieto
entrecruzan la Plaza Cataluña
para abandonar el acto antes del fin
tejiendo una cadena con las manos.

Las dos viejas tías ya no pueden de los pies.
Ambas van de tacones
porque la familia saldrá luego a comer.

El último de la cadena, el bisabuelo,
arrastra los pies/ tarareando una vieja sardana,
escuchada tantas veces hace tantos años
en la Radio Pirenaica.

Lleva también
Un *Aturem la guerra* sobre el pecho.

Cómo me reconforta ver pasar esta cadena humana.
(Torres, 2004, p.181)

Las imágenes de los versos reproducidos evocan asociaciones respecto a la “cadena”, en este caso, una cadena humana, concatenada en razón al vínculo generacional y familiar. Esto remite a la conexión comunitaria compartida por el género humano en virtud de su procedencia, la pertenencia a su pueblo y a su patria, el compromiso con sus convicciones, la defensa de sus causas y la unión inalienable con la especie humana a través de la sangre. Aquí, se entrecruzan la dimensión familiar —doméstica— de los afectos y la esfera pública —el ideal de la patria y la política—. De este modo, se asiste al reconocimiento que, pese a encontrarse en los muros de la

ciudad, la poesía sigue cantando a aquellos lazos con los cuales los seres humanos se mantienen unidos, entendidos como la base de la comunidad, de la política, de la patria y del Estado.

Llegado a este punto es claro que los materiales destinados a la imitación en las artes deben orientarse por el sumo bien, la belleza y la justicia. Estos son criterios absolutos de aquello que puede ser evaluado como conveniente para la organización social y gobernanza del proyecto de la *República*. Por esta razón, para el caso de la poesía, el uso del lenguaje, así exhiba dominio magistral, puede ser empleado para crear imágenes que no se acercan a la verdad (R.600e-601a), al parecer, quedándose en la mera apariencia (R.601a-b). Esto debido a que el imitador no posee un conocimiento acabado y último sobre aquello que imita (R.602b). Esta distancia imitativa lleva a ubicar al arte poético en una de las instancias alejadas de la escala de la verdad y el conocimiento adecuados a los criterios del filósofo.

Sin embargo, es preciso insistir en la potente capacidad para la denuncia y para la movilización de la toma de conciencia advertida en perspectiva imitativa amplia de la poesía como uno de los recursos no prescindibles en el proceso de fortalecimiento del talante y la adhesión a los valores que mantendrían activa la posibilidad de agencia tanto en los ciudadanos de la *polis* como en las sociedades actuales.

Después de haber descrito las objeciones al uso mimético del lenguaje planteado en el modelo platónico, se entiende que las herramientas empleadas para conseguir la diversidad de formas en la expresión poética han contribuido a ofrecer elementos para afirmar que resulta artificiosa y alejada de la verdad y el conocimiento. Con ello, se fundamenta la idea sobre la degradación del estatus social y espiritual de la poesía que conduce a marginarla de la *polis*.

Asimismo, lo anterior se puede corroborar en la interpretación desarrollada por Havelock sobre las interpretaciones del término *mimesis* en los libros dedicados a la crítica de la poesía, especialmente, en la *República*. Vale la pena destacar que dicho término da forma, en cierto sentido, no solo a la expresión poética, ni a la visión que imprime el artista a sus recursos narrativos, musicales, entre otros. Además, pone en evidencia el proceso por medio del cual ocurre la identificación de la cual cae presa cualquier espectador (Havelock, 1994, p. 40).

Se debe notar que ese proceso de identificación entre lo imitado y el espectador suscita la necesidad de retomar las transgresiones de la poesía, por cuanto viola el principio de individuación y parece facilitar la capacidad de aparecer al yo en múltiples manifestaciones (Ariza, 2009, p. 16). Esto pone en tela de juicio la estabilidad del carácter de las personas, sobre todo porque se hace una radicalización respecto a la cercanía entre imitación y habituación que supone una equivalencia entre imitar un comportamiento y habituarse a dicho comportamiento, según revela Ariza en su abordaje a los peligros que entraña la *mimesis* (16). En la identificación señalada se entiende que los procesos cognitivos y asociativos en el aprendizaje son más complejos de lo percibido en los pasajes de la *República* dedicados a la educación por medio de la imitación.

En contraste, es pertinente volver sobre otras visiones de *mimesis*. Al respecto, cabe mencionar que, a partir de las interpretaciones al legado de Aristóteles, se han desarrollado perspectivas sugestivas sobre el estatus filosófico de la poesía, en este caso, lírica, tal como la concibe Carmen Trueba, como aquella forma poética “(...) volcada hacia los acontecimientos del día, lo efímero, las emociones, la experiencia subjetiva y el yo (2005, p. 36). Así se destacan las formas como pensamiento y lenguaje son articulados por el poeta al integrar su visión de mundo, aquella que aparece como subjetiva respecto al marco amplio de la perspectiva colectiva.

En este punto es necesario hacer una aclaración acerca del uso de esta clasificación “lírica”, teniendo presente que esa denominación surge tardíamente, en el período helenístico y por ello no es objeto directo de la crítica en Platón o de los estudios de Aristóteles. Sin embargo, sí existían en la tradición formas cercanas a aquello que se consideró después como poesía mélica, lírica y formas rituales de cantos y expresiones poéticas cuya base era la experiencia subjetiva y la transmisión de emociones (Trueba, 2005, p. 37). Al respecto es importante tener presente la tipificación propuesta por Carmen Trueba y sustentada en los análisis de Francisco Rodríguez Adrados:

Algunas de las principales variantes son las siguientes: la monodia, la oda coral, el epinicio, el treno, la elegía, los himnos, el encomio, los himeneos, la poesía nómica (una especie de cantos monódicos acompañados de cítara o de flauta). Según Rodríguez Adrados, los tres géneros más antiguos de lírica fueron el himno, el treno y el epitalamio, centrados respectivamente en el encomio al dios celebrado, el muerto, o del novio y la novia (Adrados, citado en Trueba, 2005, pp.37-38, nota al pie No. 4).

Bien, la defensa de la poesía en su forma lírica se sustenta en la comprensión de *mímesis* presente en Aristóteles, no restrictiva a la “representación” de la realidad por correspondencia, sino en un sentido en el que la ficción y la creación artística se fundamentan en el uso variado de medios como la imitación, el metro, el sonido, el canto y la armonía, con lo cual se pretende alcanzar los objetos de la imitación poética, a saber, los caracteres y las acciones que puedan suscitar aquella experiencia poética bien lograda a través de la cual se accede a esa realidad en la que se inspira. En medio de este debate, resulta interesante volver sobre las nociones de *mímesis* respecto a las cuales Havelock introduce una duda razonable frente a la exposición de dicho término en la obra platónica y pone en tela de juicio una configuración conceptual clara en su teoría lo que supone una confusión del lugar de la *mímesis* en la poesía y los modos en que el artista (creador, actor, *aedo*) hace de ella (1994, p. 37). Estas consideraciones advertidas en

Aristóteles sitúan a la *mímesis* en el régimen de la verosimilitud en lugar de la exclusividad conectada con la verdad absoluta. Dicho giro en la concepción de *mímesis* recupera el valor de la capacidad de conmover y otorgar conocimiento y orientación ética por medio de elementos como el “error poético” (40). La *amartía* o “error poético” es un término a partir del cual se puede conceptualizar la toma de conciencia de los terribles efectos potenciales que puede acarrear el actuar humano (Trueba, 2005, p. 40). Este elemento que puede incorporarse a la representación poética sirve de acicate a la experiencia catártica, generando conmoción anímica y psíquica en el espectador.

Esta perspectiva se amplía al contemplar los objetos, los medios y los modos de la imitación. Según se describen en las líneas citadas en seguida:

a) Los objetos de la “imitación” poética son: los caracteres, las pasiones y las acciones, los cuales no son materia exclusiva de la poesía, puesto que la música, la danza, la pintura y la escultura también se ocupan de ellos; *b) los medios* de la “imitación” estrictamente poética son: la *lexis* o el lenguaje, el metro, el ritmo, el sonido, el canto y la *harmonía*; y *c) los modos* de la *mímesis poética*: el épico o narrativo, el dramático, en sus formas trágica y cómica, *el citarístico* y *la mayor parte del aulético*. Es aquí donde cabría ubicar al modo *mélico*, más tarde llamado lírico (Trueba, 2005, pp. 40-41. Cursivas en el original).

Conforme se expone en el pasaje recuperado, la poesía deja de verse como un arte que debe ser simple y único para ser comprendido en su diversidad y sus alcances. Al mismo tiempo, facilita la comprensión de los usos y las funciones específicas de las manifestaciones de la poesía en la cultura, así como, de cierta forma, no se restringe a las exigencias de carácter ético-político relevantes para el proyecto de la *República* establecidos por el único enfoque otorgado por el filósofo.

En ese sentido, se abre un camino que rescata la importancia de la poesía, lírica para el espíritu humano, si se asume que este arte ofrece imágenes sobre las pasiones, junto a los

testimonios de vivencias profundamente humanas como el dolor, la angustia, el entusiasmo, entre otras (41). Además, tendría una función importante para desarrollar el vínculo entre la riqueza de la vida interna del ser humano y el colectivo al cual se afilia y con el que teje lazos donde se generan la comprensión, la compasión, la percepción de valía, entre otros valores y emociones necesarias para desenvolverse adecuadamente en sociedad.

1.2 Sobre las fronteras porosas entre filosofía y poesía

Después de introducir los primeros cuatro rasgos en los cuales se expresa la relación entre filosofía y poesía, a partir de la querella descrita en el diálogo platónico, ahora es el momento de dedicar atención a un **quinto rasgo** vinculado con los efectos de la poesía en el alma, asociados con **la catarsis**, derivado de los planteamientos aristotélicos que permiten ampliar la comprensión de la relación objeto de estudio desde aquellos aspectos pensados como conciliatorios, hasta cierto punto, a causa de su función para facilitar el encuentro entre el ámbito poético y filosófico, los cuales parecían separados por un muro infranqueable; sin embargo, bajo la mirada aristotélica dichas fronteras aparecen como porosas y permeables.

Así, uno de los puntos clave es la catarsis, en principio, comprendida como uno de los procesos vinculados a la experiencia de la poesía, los cuales también procuran cierto alivio, cura o consuelo derivado del carácter terapéutico de la catarsis (Trueba, 2005, p. 42). En su acepción griega, el término catarsis, *catharsis*, es una inflexión de una serie de vocablos con campos semánticos amplios, pero que confluyen en desplegarse desde la acción de purificación, ya sea en su forma física, espiritual o moral. Así se comprende al volver a algunos términos del griego antiguo en el que se percibe la acción de objetos, rituales y/o personas en mediaciones rituales e

iniciáticas tradicionales. κάθαρμα, ατος m. objeto empleado en las purificaciones y que representaba simbólicamente la mancha que uno quería purificarse; el que servía de víctima expiatoria; lugar purificado por un sacrificio καθαριότης, ητος f. limpieza, pureza; decencia, medida. καθαρμός, οῦ m. purificación, purificación religiosa, purificación por sacrificio expiatorio; sacrificio expiatorio; el primer grado de iniciación en los misterios de Eleusis. Κάθαρσος, εως f. purificación; purgación; consuelo del alma por la satisfacción de un deber moral; ceremonias de purificación para los candidatos a la iniciación (Mendizabal, 1950).

En este sentido, la catarsis refiere a la experiencia estética producida ante la contemplación y/o la inmersión del espectador o el lector de poesía, cuyo núcleo fundamental de su sensibilidad se conecta con la capacidad de dejar salir, depurar, limpiar o purgar emociones centrales en el proceso de alivio del alma. Dicho rasgo poético atañe a la fuerza vital que puede encontrarse en el poema, por ejemplo, en “Agua herida/ Wounded Water”, de Anabel Torres, cuyos versos manifiestan el componente elemental de la vida, en este caso, el agua, que puede considerarse el *arjé* o principio creador del ser que le otorga como rasgo constitutivo esa capacidad de ser afectado tanto por el dolor que puede brotar de una herida como por el amor. “(...) Es la vida en sus todos:/ ojos de agua, pozos, represas, chorros, fuentes, los líquidos del cuerpo, / gotas, océanos y placentas, / nosotras y nosotros, al nacer/ el 80% de agua amada, / agua herida” (Torres, 2004, p. 15). De esta manera, al aludir a ese elemento primitivo y fundamental, se retorna a la visión profunda facilitada por la poesía en la que se posibilita esa experiencia radical y de ruptura que está en la base de la catarsis. También, resalta la asociación de elementos simbólicamente potentes como el agua, si se trae a colación la connotación como medio de limpieza, purificación, transición entre planos y renovación de la vida.

Ahora, es evidente que la catarsis se presenta cuando opera cierta identificación entre el espectador y la experiencia estética procurada por la poesía, por cuanto dispone el ánimo y las facultades mentales a un tipo de comprensión de situaciones en las que el temor y la compasión serían la base para orientar el comportamiento frente a dilemas prácticos (Trueba, 2005, p. 46, nota al pie No. 19).

En el curso de esta búsqueda las imágenes relativas al agua presentes en el poema de Anabel Torres revelan el potencial catártico y terapéutico asociado con la diversidad de sus representaciones (fuente, pozos, chorros, fuentes, lluvia, llanto, fluidos corporales), los cuales pueden visualizarse como conectores y canalizadores de las diferentes manifestaciones de la realidad al permitir la interacción entre los mismos. Así, el agua material y simbólicamente ha marcado desde tiempos muy antiguos ritos de purificación y pasaje entre los ciclos de nacimiento y muerte, por ejemplo, según se recrea en los cantos propiciatorios heredados a los poetas de todos los tiempos para conciliar, calmar, expiar, purgar o restituir el equilibrio del alma y del cosmos.

Si bien se acaba de destacar el valor benéfico de la catarsis, también debe reconocerse otro tipo de efectos asociados con la exaltación o euforia que se experimenta con la poesía bajo los efectos de la embriaguez; puesto que, “acentúa las vivencias inmediatas y suprime las que son más mediatizadas, las que dependen más de la conciencia, de la identidad, del ser sujeto en el sentido de dueño de sí mismo, de sujetado a uno mismo” (Larrosa, 1996, p. 79). Entonces, vale mantener que la poesía no tiene una esencia única e inmutable, sino que, como se ha mostrado, posee una naturaleza dinámica y múltiple dispuesta a mantener en tenso equilibrio todas sus potencias benéficas y riesgosas.

Entre tanto, la fuente benefactora de lo que todo emerge por amor también puede ser el fármaco generador de la fisura a través de la cual emerge nueva vida y se cumplen los tránsitos propios del cambio, el aprendizaje, el crecimiento, la plenitud y el descenso que marca el reinicio de los ciclos de nacimiento y muerte representados por los humanos perplejos de todos los tiempos y culturas, entre los cuales puede contarse a los filósofos de la naturaleza quienes ya daban cuenta de ese tipo de comprensión sobre el cosmos, cuya sabiduría se actualiza en los versos citados más arriba, de Anabel Torres: “(...) nosotras y nosotros, al nacer/ el 80% de agua amada, / agua herida”.

Al volver sobre el aspecto benigno-maligno característico del fármaco, puede hallarse en el reconocimiento de la multiplicidad la fuerza de esa afirmación de la vida en su faceta creadora y abierta; renovadora y en perpetuo comienzo; por tanto, diferente a la sujeción y linealidad de un tiempo sucesivo, fragmentario. Todo ello, aporta al ser humano una relación con la naturaleza un tanto diferente, sin lugar a la dominación, sino en interrelación, asumiendo su lugar junto a cada ser en esa infinita danza donde mientras se juega, se asiste a la experiencia de uno mismo (Larrosa, 1996, pp. 81-82).

Dentro de este marco donde el encuentro con la poesía propicia experiencias de orden distinto al discurso, predominantemente filosófico, resulta importante señalar que uno de los resultados provistos a quien se arriesga a visitar al poema puede desencadenar los puntos clave que le permitan conseguir algún tipo de expiación y alivio de una vivencia traumática. Al respecto, los siguientes versos ilustran la condición del sobreviviente: “No tengo respuestas. / Ninguna sobreviviente/ las tiene. // Llegamos al hospital/ demasiado adoloridos, // demasiado envoltadas / y rotos// sin nada más que el amor/ que puedan darnos/ las manos de extraños// para recibirnos” (Torres, 2018, p. 58).

En las imágenes sobre un evento traumático que ha sido transitado gracias a la ayuda prestada por extraños que se abren a la recepción, el amparo, el tratamiento y el cuidado de los efectos del trauma (puede ser físico, psíquico o de ambos tipos), se percibe claramente cómo al emplear los recursos propios del arte poético se puede acceder a la terapia propiciadora de un mejor estar y con ello aliviar o dar salida a esos sucesos y situaciones que superan al individuo quien es acogido por el otro que se posesiona como receptor del/ de los desposeídos.

Sin embargo, el régimen de vida al que se accede por vía de la experiencia poética ha sido ubicado en la noche que da paso a la luminosidad de una vida diurna cuando el trabajo constante para dominar esos elementos volubles de la condición humana ha servido para forjar la identidad y preservar el orden que socialmente ha estructurado el papel de cada cual en la comunidad (Larrosa, 1996, p. 86). Pese a haber contribuido a través de la cultura y la civilización a dominar el mundo interior y la naturaleza, resurge una función importante de la literatura, en este caso particular de la poesía, que facilita esa puesta en cuestión de lo instituido, de lo configurado (87).

La función terapéutica que se puede advertir en la confluencia de los elementos constitutivos de la poesía se afianza en su naturaleza ambigua. De acuerdo con lo señalado por Larrosa, “la poesía, tal como la trata Platón, es también como la escritura, como los fármacos, radicalmente ambigua. Como el vino y como el amor. Puede dar remedio, alivio, algo que cura o fortalece el alma (o esa especie de organismo colectivo que es la ciudad), y puede ser también veneno narcótico, algo que causa estragos en el alma (o en la ciudad), que la desequilibra, que la debilita o la disuelve” (70). El conocimiento de la falta de univocidad y de estabilidad en su naturaleza y uso deja abierta la potencia que tiene para sanar o para aliviar o mantener la salud del individuo y de la ciudad, pese a que en la tradición que hace uso de la dialéctica busque atenuar

los posibles efectos adversos resultantes del fármaco. Aquí se advierte la necesidad de aceptar la oposición de propiedades adjudicadas a la poesía con el fin de no prescindir de aquello benéfico que puede traer para la salud del alma individual y colectiva.

Hasta aquí se han examinado cinco aspectos que confluyen en la polémica relación entre filosofía y poesía a los que puede sumarse un **sexto rasgo** conectado con **la conciencia trágica**. El tópico subrayado se sitúa en la perspectiva de las potencialidades benéficas que encierra la sabiduría poética. De ese modo se ponen de relieve las carencias a las que estaría sujeta la *polis* justa, en tanto que se prescinde de una de las partes constitutivas del alma, sin la cual la naturaleza humana está incompleta (López, 2005, p. 107).

En esta línea cobra sentido el hecho de aprender a dudar del conocimiento humano y a desarrollar una conciencia trágica (112), al reconocer las vicisitudes de la vida y las posibilidades de errar en el juicio. Ahora bien, a esa capacidad de poner en cuestión los alcances del saber humano se suma una piedad antigua recogida en las palabras de Homero y Hesíodo.

Este tipo de piedad obedece a la comprensión de dioses en conflicto que deben superar la ambigüedad de la acción y su omnipotencia no fijada. Evidentemente, este tipo de piedad obliga a asumir la incertidumbre e impenetrabilidad de los dioses en todos los asuntos cósmicos, si se tiene presente que ellos, de cierto modo, son parte del cosmos. Esto se opone a la proyección de las ideas del filósofo (112).

Además, la conciencia trágica de la vida presenta la certeza de que el espectador de obras dramáticas no podrá pasar por alto la complejidad del juicio moral implicado en la representación de la tragedia. Esto de acuerdo con la explicación retomada en las siguientes palabras:

Necesitamos desembrollar cuestiones tan difíciles como la diferencia entre los actos voluntarios y los involuntarios, la importancia del carácter en la determinación de la

acción, la relación entre conocimiento y comportamiento, los límites del poder de la razón y la determinación de la responsabilidad y la culpa. En fin, la interpretación de la obra de Sófocles nos obliga a reflexionar sobre la totalidad de la comprensión moral de la vida. Su mensaje es todo menos unívoco. Hay, empero, dos objeciones que Sócrates podría levantar en contra de esta defensa de la tragedia. La primera es que la conciencia trágica puede propiciar tanto la piedad como la *hybris*, y en ese sentido ser una alabanza de la tiranía (115).

Así, los diversos elementos presentes en la riqueza de la moral y la compleja relación con el comportamiento humano posibilitan la apertura hacia la comprensión de esa riqueza y diversidad, sin descuidar ese carácter dual donde están presentes e imbricados la piedad y la *hybris* (desmesura), junto a otras manifestaciones propias de las perplejidades originadas en la condición humana.

En efecto, la experiencia estética que se produce a partir de la conciencia trágica, lograda a través del encuentro con la poesía, suscita la comprensión acerca de la dimensión cognitiva de las emociones como el temor y la compasión resultan ser esenciales para la formación del ciudadano, puesto que “(...) capacitan al agente para recibir cierta clase de valor. Para aquellos que atribuyen un valor a tales cosas, las emociones son necesarias para una visión ética completa” (Nussbaum, 1997, p. 97).

De forma tal que la poesía retoma su valor para ejercitar y desarrollar rasgos del carácter de los ciudadanos, en tanto la sensibilidad y la racionalidad tienen un papel equilibradamente proporcional en la formación del talante capacitado para tomar acción (Nussbaum, 1997, p. 102).

Pese a esa multiplicidad, sostenida en el ámbito donde se crea el espacio poético, constituye, así sea desde las márgenes, un fuerte interrogante a esa piedad preconfigurada por la filosofía, en tanto el saber poético, presente en la experiencia que conmueve al espectador en su fuero más íntimo, contribuye al rescate de esos aspectos de la condición humana que permanecen

en pugna con las exigencias de la virtud y la rectitud del carácter y el comportamiento que rige la *polis* proyectada por el proyecto arquetípico del filósofo.

Este tipo de inmersión y gestión de las emociones individuales con alcances comunitarios, así como el efecto benéfico observado en la potencia catártica de la poesía, ya habían sido destacadas en el mundo clásico y puede hallarse en poetas herederos del arte como bien se percibe en los siguientes versos de Anabel Torres, quien en su poema “Una foto polaroid del poeta Yehuda”:

Era más bien como si nos guiara una madre invisible,
 la poesía:
 una madre como nuestras propias madres,
 muertas hace años
 y sin embargo todavía alumbrándonos
 con el calor de antes de la despedida. //

Porque los poetas también
 casi todo el tiempo
 somos patos sentados
 al borde del camino,
 sólo que muchos de nosotros
 nunca alcanzamos a darnos
 la nadadita a nuestras anchas. //

Luego seguimos la marcha, juntos, por una vez,
 como una reluciente nidada nueva
 rodeando a una madre sana, joven y hermosa

y, plumas viejas y las viejas culpas
 perdonadas,
 nos adentramos directo en la luz del sol.
 (Torres, 2001, pp. 12-13).

La personificación de la poesía en la figura de una madre caracterizada por ser sana, joven y hermosa contrasta con la zoomorfización de los poetas, en la forma de unos patos recién llegados al mundo, que por momentos se encuentran en postura de observadores a la vera del camino de la corriente de la vida, pero que logran ir a la senda cuando siguen a la madre ausente, aunque

fantasmagóricamente permanezca influyendo en ellos. En esas imágenes sobre el nacimiento y el fin de la existencia se ilustra la relación entre poetas y poesía, así como deja ver la fuerte cofradía entre la parvada, que pese a su naturaleza distinta no dudan en andar el sendero donde se trasciende.

Paralelamente, se puede notar que la asociación provista por las metáforas y los símiles empleados en el poema de Anabel ilustran esa relación entre individuo-colectivo en la cual, en este caso, la-los poeta (s) terminan por estrechar sus lazos tanto con lo humano como con lo trascendente al disponerse a una suerte de observación activa de la existencia, atender las preguntas fundamentales de la condición humana y a seguir a la poesía por cuanto les ubica en el intersticio entre lo humano y lo divino.

Al continuar explorando la obra de la escritora colombiana en cuestión, se puede ahondar en la reciprocidad del vínculo entre la poeta y el sentido colectivo de lo humano, si se tiene presente que la palabra poética sirve de mediación y elemento catalizador de la conciencia trágica en su fórmula más ético-política. Por ello, en el prólogo de *Poemas de la guerra*, es posible rastrear una denuncia radical frente a la inversión de los valores, que termina por afectar la ponderación de la valía de la vida de hombres y mujeres. Según se ilustra en el siguiente fragmento:

Y motivos fundamentales de la pobreza son la guerra y la violencia, atizadas por la intolerancia, el ansia de poder y la codicia. El mundo es un patriarcado dominado por el afán de acumular, la arrogancia y la fuerza, en el que los regímenes sin democracia hallan su rico caldo de cultivo. El efecto balancín es evidente: sube la expectativa de vida en los países ricos, baja en los países pobres. (...) Mientras los hombres fabrican, venden y perfeccionan sus armas, las mujeres persistimos en la vida. Pero, por ese efecto balancín, lo que las mujeres hemos logrado persistiendo en la vida es fabricar las víctimas, los desplazados y los verdugos que el patriarcado requiere para sus guerras. No por dolorosa es menos cierta esta desigualdad. Las mujeres seguimos dominadas por la física más rudimentaria, esa que en otros campos desafiaron aiosos un Da Vinci, un Julio Verne, los hermanos Wright y tantos más (Torres, 2000, p. 13).

En el segmento anterior se percibe el contraste entre el diagnóstico de una sociedad enferma que valora la acumulación del poder y la riqueza respecto a la búsqueda de condiciones que

permitan la estabilidad y desarrollo de una buena vida. Aquí se pone en tela de juicio una suerte de lógica patriarcal donde la explotación, la acumulación de poder y dinero, la guerra y la dominación se contraponen a la postura de las mujeres que, desde el punto de vista de la escritora, defienden la vida, la paz y el bienestar colectivo de quienes terminaron por insertarse en la maquinaria patriarcal como proveedoras de víctimas, desplazados y verdugos. En pocos términos, las mujeres adoptan el rol de reproductoras del inventario o *stock* de humanos que termina por mantener girando la rueda del sistema opresivo, abusivo, excluyente.

Esa reflexión en clave poética, procurada en las palabras de Anabel representa los alcances del tipo de efecto generado a partir del movimiento catártico que conducen a la toma de conciencia sobre el rol de las mujeres en el sistema patriarcal, junto a la visión crítica acerca del destino común humano en el cual no se persigue el bien común, sino que se inventan formas perversas de destrucción.

En síntesis, por lo menos existen seis rasgos o flancos desde los cuales se erige la crítica y posterior sentencia a la poesía, cuyo planteamiento puede hacerse de la siguiente manera: uno, efectos de la poesía sobre el alma humana; dos, la función pedagógica y el valor social de la poesía; tres, el problema de la *mímesis* en lo que atañe a las distintas formas discursivas; cuatro, el recurso a la *mímesis* respecto al conocimiento verdadero; quinto, la potencia poética de generar experiencias catárticas; y sexto, la viabilidad de una conciencia trágica que contribuya al bienestar de la vida en sociedad.

En este sentido, el problema de la representación, desde una mirada filosófica, puede considerarse como un punto crítico que diferencia y jerarquiza; además, al ver el revés de la cuestión, si se vincula la representación con la amplia posibilidad de recursos para conseguirla, se

advierde un punto tensor que abre el espacio en el cual filosofía y poesía aportan (sin perder sus rasgos propios) herramientas para ejercitar la capacidad humana para canalizar sus emociones y mediar sus vínculos intersubjetivos y colectivos; con ello, se obtiene una perspectiva integradora y mediadora, según la cual la oposición no excluye cierta tensión que sostiene el equilibrio entre las fuerzas inherentes al impacto de las experiencias que dejan su marca en la psiquis humana, así como posibilita los procesos de reconocimiento, identificación y experimentación de vivencias límite como partes fundamentales de la condición humana en las cuales se teje la inmensa red constitutiva de todas y cada una de las dimensiones del ser (en relación con lo subjetivo, la naturaleza y lo divino).

Es preciso destacar que los seis aspectos estudiados al abordar la pregunta sobre los elementos constitutivos de la antigua pugna entre la filosofía y la poesía ponen de relieve dos grandes tópicos que resignifican la relación entre los ámbitos del saber foco de reflexión, a saber, *mimesis* y *catarsis*. El primer término agrupa la tradición en torno al problema de la representación, el cual presenta de manera conflictiva la relación entre filosofía y poesía en razón al uso y los efectos del arte poético por cuanto su fuente se halla en la capacidad de movilizar las pasiones y dejar su impronta en el alma; sin embargo, al observar con atención, el catalizador de la *dinamis* del alma es compartida tanto por la filosofía como por la poesía, en virtud a que ambas responden al pasmo iniciático en el cual el ser humano se sobrecoge ante lo experimentado al estar inmerso y en conexión con lo que lo rodea; pero responde de múltiples modos ya sea cantando, danzando, contemplando, etc., sin que esto suponga el establecimiento de jerarquía alguna, si se admite el estado de admiración permanente.

Respecto a la *catarsis*, es importante poner de relieve el rasgo terapéutico de la misma, por cuanto permite establecer un punto de conexión entre la preocupación filosófica por gestionar las emociones y fortalecer el carácter del ciudadano virtuoso idóneo para la conformación de la sociedad orientada por el bien común. Desde este ángulo de la cuestión, se recupera la potencialidad de orientar éticamente a partir del “error poético” o *amartía*, presente en las representaciones cuyas imágenes poéticas facultan al ser humano para adquirir conciencia sobre los efectos del accionar humano, así como le permite proyectar escenarios hipotéticos en los cuales ejercitar su capacidad de juicio sin obviar las complejidades de los dilemas morales que turban y desafían el alma.

Así, la *catarsis* puede ser vista como una suerte de fármaco para el alma que incorpora la valía de los recursos propios de la poesía a ojos del filósofo, sobre todo si se resalta la conexión entre la *catarsis* y la conciencia trágica, la cual repercute en una visión de la ética completa, por cuanto no se dejan de lado la carga moral y psíquica involucrada en la deliberación, juicio y acción tanto individual como colectiva.

En este mismo hilo, se aprecia tanto la consideración sobre aquellos aspectos que tensionan la relación filosofía y poesía como puntos clave que aportan un giro interesante en la comprensión de puntos de coexistencia entre ambos saberes. Con esta mirada, que no persigue la resolución de la tensión o la prevalencia de una sobre otra, se abre la veta por medio de la cual considerar los alcances de la representación poética en orden a la experiencia catártica y estética de la misma respecto a los diversos géneros poéticos clásicos y actuales.

En el caso de los fragmentos de los poemas creados por la escritora colombiana Anabel Torres se recrea al poeta como un canal material y simbólico de la poderosa fuente de la vida; de

acuerdo con esto poeta, poema, *mímesis* y vivencia encuentran una forma de vincularse para integrar la expresión del torrente cantado. Dicho nexo pone de manifiesto un tipo particular de identidad configurada a partir de procesos en los que la identificación resulta cercana a la representación, ya sea por medio de la creación de metáforas, símiles, sinécdoques, etc., sobre todo si se recuerda la relación entre ‘soy-canto’ presente en el poema “Canto en la garganta poderosa de la vida”.

Respecto a la *catarsis*, el poema “Agua herida”, sumado a esta reflexión en páginas anteriores, ofrece varias figuras que conducen al lector inmerso a una serie de experiencias en las cuales descubre de modo inmediato su vulnerabilidad y transita el torrente de la memoria, los datos de los sentidos y aquello comunicado en cada palabra que compone los versos del poema para dar cuenta de la vivencia del trauma (compartido) que también pasa por la purificación, la expiación hasta decantar en la esperanza de ser acogidos por el amor. Todo esto es viable gracias a la proliferación de las formas del agua y las maneras en las que está presente en todas las formas de vida, al atar las profundidades del alma humana al percatarse su origen de una fuente primigenia de la que todo emerge y retorna.

1.3 Las mujeres y la toma del pensamiento a través de la palabra

Luego de haber mostrado en la primera parte de esta disertación los rasgos predominantes de la tensa pero fructífera relación entre filosofía y poesía, además de problematizar la categoría de la representación a partir de varios planteamientos filosóficos en diálogo con imágenes poéticas presentes en la obra de la escritora colombiana en cuestión, es momento de abordar asuntos relacionados con el papel de las mujeres en la Historia que implica aproximarse a la discusión

planeada desde la mirada revisionista feminista para visitar críticamente la posición generalizada sobre el quehacer y los aportes de las mujeres en los distintos ámbitos de la cultura y la sociedad.

En el curso de esta búsqueda, esta segunda parte del capítulo se aproxima al abordaje del interrogante formulado en los siguientes términos: ¿qué tipo de relación puede observarse entre las mujeres y la creación a través de la palabra escrita? Dicha pregunta abre la exploración en torno a categorías como representación, cuerpo femenino y palabra escrita que se problematizan a lo largo de estas páginas en las cuales convergen filosofía, historia y teoría feminista en conversación con pasajes significativos de la obra de la poeta colombiana que moviliza este ejercicio de pensamiento y escritura.

Este ejercicio propuesto se articula con la indagación atinente al problema de la representación (avanzado desde una mirada filosófica en el primer y segundo apartado del capítulo) y el cuerpo femenino desde el ángulo procurado por los recursos desarrollados desde el enfoque teórico feminista y de los estudios de género, por cuanto contribuyen a notar los nichos polémicos de los cuales emergen ciertos roles, valores, símbolos, imaginarios y horizontes de sentido que han sustentado los pilares culturales, principalmente en Occidente, sobre los que se ubica el papel de las mujeres, en este caso, como creadoras a través de la escritura.

De este modo el callar, la marginación y la ausencia impuestas históricamente a las mujeres se tornan en componentes de esa mirada retrospectiva y crítica que motiva estas páginas y cumplir con el propósito de comprender el contexto de la creación literaria de mujeres. Desde este ángulo concierne estudiar las reivindicaciones, las transformaciones sociales, culturales y de las ideas que permiten abordar la dinámica entre aquello que se entiende por masculino y femenino.

Uno de los primeros asuntos a tratar cuando se reflexiona en torno a la relación de la mujer con la palabra, desde una perspectiva multidisciplinaria donde confluyen filosofía, historia, literatura, sociología, antropología, entre otras, (cuyo enfoque de género se ha desarrollado desde la segunda mitad del siglo XX y se ha convertido en un elemento para ver de forma distinta el rol de las mujeres a través del tiempo) tiene que ver con la diferencia sexual. Aquí es importante señalar que el uso de la palabra “mujer” se ha insertado en el debate feminista como categoría crítica; asimismo, el término “mujeres” incorpora el reconocimiento de la existencia de formas distintas de ser-existir- mujer y remite a la experiencia particular que generalmente queda relegada del gran relato de la Historia. Sobre esta discusión puede leerse a Simone de Beauvoir (2005), así como a Joan Walter Scott (2018); adicionalmente, se puede revisar literatura en torno a la interseccionalidad en el que esta coyuntura entre mujer y mujeres alcanza un interesante desarrollo como se observa si se lee el artículo de Mara Viveros Vigoya (2016), por mencionar algunas pensadoras e investigadoras que se detienen a estudiar este asunto.

Para adquirir elementos de interpretación acerca del rol de la mujer frente a la palabra, es importante volver sobre los fundamentos de las conceptualizaciones que contribuyeron al surgimiento de nociones filosóficas, políticas, lingüísticas y culturales donde se pueden palpar el origen, consolidación y expansión del sistema sexo-género, en diversos aspectos de la configuración de las dimensiones ontológicas, epistemológicas y sociales de proyección del ser humano.

Así, en principio, cabe puntualizar que la referencia teórica que se seguirá responde a los análisis propuestos por la crítica feminista del siglo XX. Entre ellos se destaca el ensayo pionero escrito por Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, donde la filósofa francesa estudia la situación

de la mujer empleando puntos de vista que remiten a grandes vertientes de pensamiento que representan la mirada crítica de la pensadora acerca de la mujer fundada en las concepciones afianzadas desde los ámbitos médico-biológico, el psicoanalítico y el provisto por la dialéctica materialista que tiene en Marx y Engels dos de sus grandes exponentes. Además, se recurrirá a los planteamientos sugerentes y críticos de autoras como Verena Stolcke, Joan Scott y Gayle Rubin, desde los cuales se puede avanzar en la comprensión de la configuración de las categorías de sexo y género en su compleja relación.

Para comenzar, es importante considerar las concepciones heredadas del pensamiento aristotélico desde donde se puede rastrear la comprensión sobre la constitución de la especie humana y su reproducción. Al respecto, la evolución del ser humano aparece descrita empleando los marcadores sexuales observables a la edad de 14 años, según se lee a continuación:

El varón comienza ordinariamente a echar espermia por primera vez a los catorce años cumplidos. En la misma época aparecen los pelos del pubis, así como las plantas que van a dar grano empiezan a florecer, como dice Alcmeón de Crotona. Hacia esa misma edad la voz empieza a cambiar haciéndose más bronca y desigual; no es aguda ni tampoco grave; no es tampoco uniforme, sino que recuerda a las cuerdas mal tensadas y disonantes; es lo que se llama hacer cabriolas con la voz (Aristóteles, *I.A.*, 581 a10, 15, 20).

En las líneas reproducidas se observan rasgos característicos del proceso de maduración del varón de orden externo, tales como la voz o el crecimiento de vello en zonas específicas del cuerpo que son señales de cambios internos asociados con el aparato reproductor. En el caso de las hembras, la maduración se sitúa a la misma edad que los varones. En contraste, en ellas hay indicadores asociados con el crecimiento de las glándulas mamarias y la secreción de fluidos propios del ciclo menstrual. Además, por analogía, se vinculan cambios en la voz (*I.A.*, 581 b 5,

10) que parece situarla de forma específica en la gradación de cambios externos experimentados por los jóvenes.

Entonces se puede observar que los marcadores sexuales aparecen como base para el argumento de la diferencia sexual. Sin embargo, es importante destacar que dicha diferenciación se ha concebido en un marco conceptual donde cabe pensar una escala de perfección de los rasgos y que dichos marcadores tendrían una contra parte que ha configurado aquello conocido en la filosofía aristotélica como ‘los caracteres’ si se lee atentamente *De Generatione Animalium* (Aristóteles, *G.A.*, 763 b 20-25). Allí se establece un vínculo estrecho y no explicado de forma sustancial y suficiente entre la observación de ciertos cambios fisiológicos externos que aparecen con cierta frecuencia y su posterior extensión a la constitución del talante o carácter. Así se da una operación de traslado de un criterio distintivo externo a la constitución anímica y/o personal (de la naturaleza) de los individuos asociados a una especie.

Cabe destacar que la indagación adelantada por el estagirita descubre que la distinción entre individuos basada en un criterio externo es insuficiente para ser considerada universalmente válida, ya que la naturaleza le muestra diversos seres que manifiestan o no indicadores diferenciales, sujetos a una clasificación estricta. Asimismo, evidencia variaciones en el intercambio de material vital (genético) que conduce a la generación de individuos que no requiere de una diferenciación específica de los participantes en la reproducción (*G. A.*, 764 a 35- 765 a). Por esta razón, se nota el giro argumentativo cuyo criterio diferencial se orienta a una suerte de ponderación basada en la “capacidad” o “incapacidad” de los individuos que participan en la generación de nuevos especímenes mediados por una valoración arraigada en la asignación del principio activo. Según se constata en las líneas presentadas en seguida:

(...) Pero el macho y la hembra se distinguen por una cierta capacidad y una incapacidad (es decir, el que es capaz de cocer, dar cuerpo y segregar un esperma con el principio de la forma, es el macho. Llamo <<principio>> no a ese tipo de principio del que se origina, como de la materia, algo similar a su generador, sino al principio que inicia el movimiento y que es capaz de hacer esto en él mismo o en otro. A su vez, el que recibe pero es incapaz de dar forma y segregarlo es una hembra) (...). Suponen que esta afección menstrual se da por abundancia de sangre y de calor, como si fuera posible que todo fuera igualmente sangre sólo con tal de ser líquido y del color de la sangre, y como si no hubiera menos cantidad y más pura en los seres bien alimentados (*G.A.*, 765b 5-25).

Así, el criterio diferencial basado en una distribución asimétrica del valor asignado a la participación del varón o la hembra en el proceso de generación (*G.A.*, 766 a 30, 35 766b) se reforzará con la configuración anatómica sobre la cual se construirá el discurso biológico-médico en el que se fijará el sentido que se articula con la idea de su establecimiento por naturaleza, puesto que "(...) La naturaleza otorga a cada sexo la facultad y al mismo tiempo el instrumento: pues así es mejor" (*G.A.*, 766 a 5).

Además de la fijación del criterio de división y de su valor asignado, se establece un criterio relacional en el cual la hembra aparece como contrario del macho, si se observa que "(...) lo contrario del macho es la hembra, y son contrarios en eso por lo que uno es macho y otro hembra. Como el macho es diferente en la facultad que posee, tiene también un órgano diferente: de modo que la transformación se produce en ese aspecto. Al cambiar una parte esencial, el organismo completo del animal difiere mucho de forma" (*G.A.*, 766 a 10, 15, 20, 25).

Cabe señalar, el impacto sobre cómo se ensamblan los elementos constitutivos de la diferencia sexual en el discurso biológico aristotélico. Allí se trasladan instancias descriptivas sobre ciertas observaciones a la dimensión material del cuerpo hacia el plano de lo simbólico del cual provienen imaginarios con influencia en la constitución de los roles de género.

Al observar atentamente las consideraciones desarrolladas en las investigaciones aristotélicas sobre la generación de los animales se nota cierta relación respecto a las aproximaciones al discurso del *corpus* hipocrático. Así se puede rastrear en el tratado dedicado a las enfermedades de las mujeres, que presenta una visión diferencial de su salud apoyada en la función reproductiva de la especie humana (*Mul. I, 1*). En este sentido, no resulta extraño encontrar que la exposición sobre la disposición anatómica externa prevalezca en el abordaje ginecológico también con especulaciones acerca de las cavidades internas y su funcionamiento (*Mul. I, 2*).

Esta caracterización del *corpus* sobre las afecciones de las mujeres se corrobora con ciertas ideas que José Antonio Ochoa desarrolla en la introducción a los *Tratados*. Allí se tiene presente la distinción entre el tratamiento al cuerpo femenino sin el correlato masculino, lo cual derivará en la consideración de que las alteraciones de las mujeres en función de la procreación son concretas y requieren un tratamiento específico (Ochoa, 1988, p. 27).

Ese criterio reproductivo permeará la historia y la cultura y ampliará el sentido desde el cual se desplegarán los hilos conectivos entre el cuerpo femenino, la naturaleza y la especie humana. Conforme evocan las imágenes sugeridas en los siguientes versos contenidos en “No me lloren”, de Anabel Torres:

(...) cómo van a llorarme yo fui hoja
 Mecí un niño entre mis brazos una niña
 Sentí leche
 En mi seno
 Una tibia mejilla me recorría ávida
 Una mejilla tibia (...)
 (Torres, 2018, p. 25).

En los versos recuperados aparecen signos del contacto, de la nutrición, el cuidado y la lactancia, que demarcan fragmentos de un cuerpo que se lee materno, tibio, acogedor y en contacto con la naturaleza en el sentido general del término, junto a la imagen de una niña que evoca la

infancia como etapa inicial de la vida que tiene toda la potencialidad para crecer y desarrollarse. De este modo, en ese cuerpo fluyen la vida y la muerte, ambas reflejadas en la leche materna y en el llanto fruto de la sabiduría que será transmitida de madre a hija.

Se comprende el punto en el que simbólicamente las imágenes poéticas presentes en el poema vinculan los rasgos femeninos que caracterizan de forma general el proceso de desarrollo biológico; pero sin reducir funcionalmente la implicación anatómica y corporal de la madre respecto a la hija, dado que resalta la visión relacional afectiva de transmisión de cierto tipo de experiencia y saber entre dos instancias propias de las mujeres sin perder su dimensión afectiva y significativa, con lo cual no pierde su ligazón con lo genéricamente humano. Esto muestra otro modo de acceder a la caracterización de las mujeres desde el simbólico femenino sin derivar en criterios jerárquicos como se advirtió en el discurso médico-biológico clásico.

Conforme se ha ilustrado, desde la antigüedad, la perspectiva filosófica presente en el discurso biológico y médico ofrece una concepción de la diferencia sexual como una cuestión de valor que incidirá en la relación dicotómica entre lo biológico-cultural, que más tarde distintos críticos, entre ellos Laqueur cuando se refiere a Moreau (1994, p. 258) (Jacques-Louis Moreau de la Sarthe, médico y anatomista francés), pondrán de nuevo en el centro de la discusión en la que se pretende situar el cuerpo en una instancia cultural.

En esta línea de debate, Thomas Laqueur plantea un punto de vista sobre el tratamiento del cuerpo de las mujeres en el discurso social desde el cual destaca la asociación con la idea de territorio, si se tiene presente que: “(...) los cuerpos de las mujeres –el sempiterno otro- se convirtieron en campo de batalla para la redefinición de la antigua e íntima relación social básica: la de la mujer con el hombre. (...) En otras palabras, se inventaron los dos sexos como nuevo

fundamento para el género” (259). Con ello pone en evidencia la fina línea sobre la que se amalgaman sexo y género para efectos de configuración del rol de la mujer en la sociedad. Además, deja ver el rasgo de creación o “invención” que tendrán estas categorías sociales.

Así, se asiste al proceso en el que el cuerpo se transforma en punto de partida significativo desde el cual las categorías sexo y género se interrelacionan en la producción de las distintas formas como la diferencia sexual genera imaginarios, roles y estereotipos sobre lo femenino y lo masculino con influencia epistemológica y política. Dicho proceso de invención, como señala Laqueur, se ejemplifica en la asociación de la matriz con un “falo negativo”, según se puede leer en seguida: “(...) La matriz, que había sido una especie de falo negativo, se convirtió en útero – órgano cuyas fibras, nervios y vascularización proporcionaban explicación y justificación naturalista al estatus social de las mujeres” (262).

En este orden de ideas, el correlato entre descripción de la observación del cuerpo y las estructuras fijadas en función del sexo se desplegaron para codificar el estatus social que se otorga a hombres y mujeres. Así, al correr de los siglos XVII y XVIII se consolidan las categorías hombre y mujer con marcadores sexuales que aparecen opuestos inconmensurables, tanto en el discurso biológico como en los usos del lenguaje que permea la cultura (266).

Paulatinamente, a finales del siglo XVII se transformará el isomorfismo y se reevaluarán las metáforas empleadas en la comprensión del cuerpo humano, principalmente aquellas relacionadas con la asociación entre las funciones corporales y el mundo natural (266-267). Si bien Laqueur nota estas transformaciones epistémicas que configuraban el discurso científico, cabe mencionar que la división sexual dicotómica tendrá una preeminencia cultural palpable hasta nuestros días.

De modo que la diferencia sexual cobra relevancia en la esfera social, lo cual conduce a una crítica histórico-política que observa que el fundamento de dicha concepción es una idea errónea generada en el desplazamiento del discurso biológico al cultural observable en la categoría de sexo. Por esta razón, la crítica a la diferencia sexual será uno de los bastiones argumentativos de la consabida querrela entre los sexos en la que pensadores y pensadoras ilustrados, entre ellos Poullain De la Barre (Sumado a Mary Wollstonecraft, Olympe de Gouges, entre otras pensadoras y activistas Ilustradas, recuperadas por el trabajo histórico feminista como la investigación de Geneviève Fraisse (1991)), apuntaron a la necesidad de demostrar que las diferencias orgánicas relativas a las categorías sociales de hombre y mujer no deberían importar o resultar en fuente de exclusión o perjuicio en la esfera pública (269).

En este punto ya se perciben las implicaciones entre los discursos de corte biológico y aquellos que pueden darse en el ámbito cultural. Dichas implicaciones han repercutido en las condiciones materiales y simbólicas del proceso de configuración de las mujeres como sujeto. Sin embargo, es preciso subrayar que la relación compleja entre la perspectiva biológica y cultural se desarrollará históricamente.

Al observar con detenimiento la progresión de las descripciones anatómicas en la historia, Laqueur destaca que los anatomistas del siglo XVII, entre ellos Cowper y Bartholin, avanzaron en sus investigaciones del aparato reproductor femenino, si se tiene en cuenta que se incluyen los ovarios y las trompas de Falopio que dejan ver una transformación leve de la vagina y el útero que disminuirá la asociación con un falso pene como tradicionalmente se establecía (274). Además, al avanzar los siglos XVIII y XIX los cuerpos femeninos y masculinos aparecen en los libros de anatomía como “(...) artefactos cuya producción forma parte de la historia de la época” (282) y

como elementos “producidos” han pasado al imaginario sobre lo masculino y lo femenino privilegiando la mirada universalista del cuerpo masculino en el que se asume que ha de ser el referente para el cuerpo humano (286). Así se puede evidenciar en la *Anatomy* de Gray (285) o en el caso del proceso de construcción del esqueleto femenino que puede ser considerado según destaca Laqueur como “(...) un ejercicio de estética vinculado a la cultura” (288).

Al retomar la discusión sobre la reproducción y la función de los gametos, se reinterpreta la relación entre lo masculino y lo femenino, dado que las valoraciones van a ser puestas en tela de juicio y atraen una serie de dudas sobre los prejuicios adjudicados a las mujeres, lo cual incide en la expansión de ideas, según las cuales la dignidad del sexo masculino podría verse menguada (292). Sin embargo, se conoce muy bien el efecto de refuerzo que tiene la relación de sinécdoque entre órgano y persona, ya que contribuye a fijar las representaciones sobre el hombre y la mujer donde la dignidad masculina es “restaurada” (292-293).

En contraste al efecto de “restauración” notado en el párrafo anterior, resulta válido notar que en el caso de la mujer el efecto de la sinécdoque señalada acarreó una serie de afecciones que no se documentaron hasta tiempo después y que permitió contemplar consecuencias negativas e incluso irreparables sobre la calidad de vida de las mujeres a quienes se les practicaron procedimientos como la ablación de los ovarios, en distintos ciclos vitales, para paliar afecciones de índole psicosomáticas. Esta situación, como bien señala Laqueur, tiene tintes ideológicos que permanecen en distintos aspectos de la comprensión o falta de ella respecto a procesos biológicos que son intervenidos médicamente, por ejemplo, en la menopausia (302).

Ahora bien, la discusión en torno a la relación entre la categoría de género y su vínculo con la división sexual se ha expandido de una forma en la que ha proliferado una serie de

consideraciones situadas en la coyuntura entre los movimientos de mujeres y el trabajo teórico desarrollado en las universidades**. Ello se puede evidenciar en los apuntes que Francesca Gargallo realiza respecto a la militancia y a la teoría sobre género que se desplegó por Latinoamérica a partir de los movimientos feministas (Gargallo, 2007, p. 73).

En el caso de Chile, se aprecia una visión política feminista que se enfoca en la autonomía, si se tiene presente el lema o *slogan* “Democracia para la nación en la casa y en la cama” (73); mientras que en Cuba, la filósofa Aralia López afirmaba en el panel sobre “Feminismos y Filosofía” del noveno Congreso de la Asociación Mexicana de Filosofía, que el feminismo no era un discurso hegemónico, sino un proceso de configuración de la subjetividad, según se aprecia en las siguientes líneas: “(...) Feminism is the recognition of subjectivity in progress, made of yes and

** En este punto del ejercicio de revisión, vale la pena destacar el papel de la crítica revisionista de los Feminismos en el denominado giro epistemológico de-colonial, gestado en diferentes partes del globo, desde el cual se han abierto diversos tópicos de discusión, sobre todo, acerca de las categorías discursivas con las cuales se estudian fenómenos sociales y que tienen un alcance profundamente filosófico como sucede con las categorías de sexo y género en los ámbitos teóricos-académicos y su correspondiente impacto ético-político, el cual ha desencadenado la vinculación de las dimensiones propias del abordaje filosófico con disciplinas como la antropología, la psicología, la sociología, la economía, el arte, la literatura, entre otras. De ahí que, a partir de este nodo crítico, el tratamiento conceptual e interpretativo se dinamice al cruzar visiones de mundo generalmente excluidas por el eurocentrismo; por esta razón, se observa una ingente bibliografía provista por teóricas e investigadoras (os, es), entre quienes destacamos a Francesca Gargallo, *Ideas feministas latinoamericanas* (2006) y “Five. Multiple feminisms: feminist ideas and practices in Latin America” en *Feminist Philosophy in Latin America and Spain* (2007); Rosario Castellanos, *El eterno femenino* (1975); Marcela Lagarde, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas* (1993); Marta Lamas (comp.), *El género: la construcción de la diferencia* (2018), *Cuerpo: diferencia sexual y género* (2002); María Lugones, *Hacia un feminismo descolonial* (2011), *Colonialidad y género* (2008); Laura Rita Segato, *Las estructuras elementales de la violencia* (2003); así como trabajos colectivos entre los cuales mencionamos: *Diálogo y diferencia. Los feminismos desafían la globalización* (2008), editado por Sylvia Marcos y Marguerite Waller; *Prácticas otras de conocimiento (s). Entre crisis, entre guerras* (2018), proyecto en varios tomos a cargo de Leyva, X. J., Alonso, R A., Hernández, A. (et alt.). A estos títulos podría seguir sumándose los trabajos y reflexiones procedentes de las diásporas y periferias epistémicas de países como la India, Latinoamérica, África, Asia, Oriente próximo, junto a grupos históricamente al margen como los pueblos nativos americanos y las Naciones Originarias, las múltiples etnias de naciones en cuyos orígenes se ha vivido el proyecto colonizador de Occidente hasta nuestros días.

no answers, and fluid, which implies construction of forms of socialization and new cultural understandings among women” (López en Gargallo, 2007, pp. 73-74).

Conforme a esos planteamientos, se asumió que los feminismos en Latinoamérica se orientaban más hacia un proyecto político y un movimiento social de mujeres. De manera alterna se desarrollaba una teoría capaz de hallar el sexismo en la teoría anterior o por fuera de la mirada feminista (74). De ahí que, tanto la dimensión teórica-académica como el activismo político se caracterizaron por una revisión profunda y situada principalmente acerca de la moral misógina y sexfóbica que ha atravesado el rasero con el que se ve a las mujeres en Latinoamérica y se las ubica socialmente en un rol que no corresponde con las exigencias de su situación histórica y vital.

De acuerdo con Gargallo:

The influences of feminist theory have included its varieties and the liberation of European and North American women, and the transformation of these into apt instruments to explain the revision that they were and are carrying out of misogynist and sex phobic morals in Latin American women, indigenous women, and in contemporary Indo-American peoples, morals corrupted by Catholicism and single motherhood, historically, and presently the resistance to cultural domination through veneration of the absent father, satanic lesbianism, and idealization of feminine courage from the masculine cradle (guerrilla women) (p. 75).

El papel de las mujeres y su participación en los momentos de agitación social y política en la región ha suscitado una profunda y constante revisión que se ha evidenciado en las influencias adoptadas en la teoría feminista, que no es ajena a las singularidades propias de las comunidades latinas, de los pueblos originarios, entre otros grupos poblacionales diversos y no hegemónicos que han supuesto la necesidad de desafiar, hasta cierto punto, las categorías analíticas que entran en choque con la complejidad de los problemas reales que las mujeres han enfrentado históricamente y en la actualidad.

En este sentido, “living in the Latin American sphere of militant feminism that has dealt with and constantly deals with all the senses of an emancipatory struggle, to the affirmation of women’s essential positive difference with respect to the world of men, to “gender theory”, confronting the political experiences of the left with some of its economic, ecological, and labor ideas along with new challenges that international financial policies present to their autonomy (...)” (pp. 75-76). Por ello, los desafíos asumidos desde la militancia feminista implican tomar posición entre la diferencia positiva de las mujeres insertas en un mundo de hombres y la postura desde la teoría de género, así como pensar respecto a las experiencias políticas en el marco de las acciones económicas, ecológicas y del trabajo, según se han interesado las feministas quienes las han proyectado de cara a los desafíos en términos de la política internacional.

Por consiguiente, negociar y revisar constantemente el contraste emergente entre los aspectos teóricos relativos a las cuestiones que suscita la categoría de género y los acontecimientos problemáticos advertidos desde la militancia política y el activismo implica reconocer en qué medida la disparidad identificada entre la instancia teórica y la *práxis* ha permeado la mirada procurada por académicas e integrantes de los movimientos de mujeres sobre aquello que tiene una injerencia en cómo leen y se leen en su entorno.

Así, resulta comprensible la dicotomía entre aceptar o no la categoría de género al estudiar la realidad por cuanto exige tomar una postura respecto a la configuración binaria del mundo, la jerarquía de los sexos en el imaginario y en la realidad social o, por el contrario, rechazar la categoría que ata a las mujeres al poder ejercido por y desde la construcción masculina del mundo (76). De manera que las categorías de sexo y género han sido tomadas como particularmente polémicas en el contexto histórico, social y simbólico del pensamiento latinoamericano.

Al atender a la revisión que Francesca Gargallo realiza sobre ciertos hitos en el Feminismo Latinoamericano de las décadas del setenta al noventa, se observa un clima de agitación político, principalmente en México, Cuba, Colombia, Brasil, Argentina, Nicaragua, Perú, Costa Rica y Venezuela, cuyas manifestaciones en los espacios logrados por los movimientos de mujeres encuentran características distintivas de los abordajes regionales acerca del interrogante respecto a la condición existencial, epistémica y política de las mujeres, pues:

The major difference between early feminist expression and that beginning in 1970 in Latin America is the discovery by women of their "sameness." Upon constructing women as the other (nature, a gift that men exchanged, castrated, impure), women responded by finding human values in themselves and unmasking the patriarchal construction of men's superiority over women and nature (77).

Al detenerse en el pasaje recuperado, se destaca el proceso en el que los movimientos de mujeres se tornan en espacios para descubrir las semejanzas entre ellas, en procura de la identificación de sus propios valores, al tiempo que se desenmascara la construcción patriarcal de la superioridad de los hombres sobre las mujeres y la naturaleza. Así, las categorías de naturaleza y cultura pueden ser interpeladas por el otro (a).

Este tejido de cuestionamientos y descubrimientos conducen al despertar de la conciencia de las mujeres, tanto a niveles subjetivos como colectivos. Por ello, hallarse a sí mismas implicó una instancia ulterior en la cual las mujeres tuvieron que inventarse a sí mismas. Si se acepta la observación de Castellanos: "Discovering who we are is not enough. We have to invent ourselves" (78).

Desde otra arista, Gargallo da cuenta de cierta reacción ante la descorporalización dada en el plano de la discusión filosófica, la cual condujo a un tratamiento metafísico de la categoría de género, que las feministas interpretaron como una perspectiva para abordar tópicos de su interés y

desvelar las representaciones, estructuras, factores y formas de simbolización y organización de relaciones inequitativas entre hombres y mujeres, cuyo alcance es tanto teórico como práctico al estar presente en los procesos de cooperación y consolidación de redes de formación de grupos de mujeres en Latinoamérica (83).

Como se ha advertido, en la región, tanto la instancia teórica y la instancia de movilización han estado en constante dinámica y esto ha contribuido a la configuración de un tejido crítico desde el cual volver a mirar asuntos coyunturales como la categoría de género en el marco de subjetividades mestizas y colonizadas.

Al respecto María Lugones y Laura Rita Segato avanzan con sus concepciones sobre la relación sexo-género. Por su parte, María Lugones invita, en varios de sus trabajos, a estudiar la relación entre poder-sistema moderno de género (2008, p. 73) y para este fin se sitúa a partir del término “mujeres de color” (conjuga a mujeres indígenas, mestizas, mulatas, negras, cherokees, puertorriqueñas, sioux, chicanas, mexicanas, pueblo, todas aquellas que se reconozcan como víctimas de lo que Lugones denomina la “colonialidad del género”) como un término que trae al presente la potencial coalición en contra de las opresiones múltiples que emergen de las relaciones de dominación y explotación violentas propias de la matriz configurada por los sistemas heteronormativos coloniales del género (75-76).

Así, el punto de vista ofrecido por Lugones supone tomar atenta nota de aquellos aspectos que se omiten o se visibilizan en las intersecciones entre categorías como raza, género y el concepto de interseccionalidad, a partir de los cuales surgen interesantes entrecruces al conjugar raza, clase, género y sexualidad para avanzar en la comprensión de las violencias padecidas por mujeres no blancas, mujeres víctimas de la colonialidad del poder y del género (75).

En este sentido, Lugones retoma algunos elementos teóricos propuestos por Aníbal Quijano con una perspectiva de género para comprender los hilos que configuran la colonialidad del poder y el proyecto de modernidad (78). En este análisis se evidencia los alcances de la colonialidad, más allá de la clasificación racial que se encuentra en su base, ya que como señala la filósofa argentina, se trata de un fenómeno abarcante al que se integran el control al acceso sexual, la autoridad colectiva, el trabajo y la subjetividad /intersubjetividad, sin dejar de lado la producción de conocimiento (79).

Desde esta mirada, el género aparece inserto en la cultura y en las estructuras del poder, lo cual le confiere un carácter ficticio, tanto a dicha categoría como al sexo y a la heterosexualidad (81). Es decir que género, sexo y heterosexualidad se constituyen y adquieren su dimensión significativa estando insertos en la cultura. Esta visión puede apoyarse en las reflexiones de autores como Thomas Laqueur, Anne Fausto-Starling, entre otros, quienes adoptan una visual crítica respecto al fundamento inherente a la división sexual y al establecimiento de los roles de género.

Ahora, Lugones señala un aspecto relevante respecto al papel que va jugar la colonización en la fijación de las normas, los ideales de comportamiento, la organización familiar, entre otros aspectos de la vida, principalmente, comunitaria impuesta desde el modelo europeo fundamentalmente racializado (83). De modo que, raza, género y sexualidad estarán impregnados por el paradigma heteronormativo, particularmente jerárquico y asimétrico.

De manera que la visión dicotómica eurocéntrica incidirá en la definición de las mujeres en relación a los hombres, al establecer la norma que dejaría al margen manifestaciones tradicionales y propias del pueblo Yoruba, como describe Oyéronké Oyewùmi, quien indica que la institucionalización del sistema de género desde el cual las formas de vida, los significados y

las prácticas Yoruba perdieron su lugar de autoridad y pasaron a ser dominados por la colonia. Según se lee en seguida: “(...) La asociación colonial entre anatomía y género es parte de la oposición binaria y jerárquica, central a la dominación de las anahembras introducida por la colonia. Las mujeres son definidas en relación a los hombres, la norma. Las mujeres son aquellas que no poseen un pene; no tienen poder; no pueden participar en la arena pública” (Oyewùmi en Lugones, 2008, p. 87).

Se advierte la imposición de la matriz binaria sobre formas de vida diversas, como en el caso de las anahembras, al desplazar el equilibrio de poderes en el que los varones colonizados van a ser incorporados de maneras en las que han participado del proceso de expansión y afianzamiento del sistema heteronormado.

Este tipo de desplazamiento del poder sobre los cuerpos y el valor simbólico de forma de vida encarnadas también se presenta en el análisis a las tribus de nativos americanos que generalmente son caracterizadas como ginecráticas. Sobre este tópico, Lugones recurre a los estudios de Paula Gunn Allen, quien nota la importancia espiritual y la intersubjetividad alternativa producida desde otro lugar distinto al que supone la perspectiva de la colonialidad del saber en la modernidad, si se tiene en cuenta referentes espirituales y simbólicos potentes como “La vieja Mujer Araña, La Mujer Maíz, la Mujer Serpiente, la Mujer Pensamiento, como representaciones de creadoras poderosas” (89).

Así, uno de los actos de consolidación de la colonización implicó reemplazar esa pluralidad ginecrática con un ser supremo masculino en aras de someter a los pueblos originarios (89). Este desplazamiento y transvaloración incluyó abandonar formas de entender los roles de género tribales concebidas a partir de “propensión, inclinación, temperamento” (90), las cuales se

articulaban con prácticas rituales y comunitarias que incluían los sueños como criterio para la asignación de roles (90). Sobre este asunto, Oyéwùmi y Allen destacan la colaboración entre hombres indígenas y blancos para debilitar el poder de las mujeres, a través de la reorganización comunitaria, la educación y la reasignación de roles (90).

De acuerdo con el análisis avanzado por María Lugones, la mirada eurocéntrica sobre las poblaciones colonizadas ha trazado una matriz en la cual la jerarquización de las valoraciones asociadas a la división de los sexos fijó relaciones de poder opresivas. Por ello, la autora propone, en principio, leer críticamente la relación colonizador-colonizado en términos de género, raza y sexualidad (Lugones, 2011, p. 105).

Así, María Lugones da cuenta de “(...) la imposición colonial de género atraviesa cuestiones de ecología, economía, gobierno, relaciones con el mundo espiritual, y saberes, a la vez que prácticas cotidianas que o bien nos habitúan a cuidar el mundo o a destruirlo” (106). En consecuencia, la relación con los pueblos originarios, sus formas de vida, su conexión con la naturaleza y las prácticas comunitarias fueron suprimidas por implantar una visión extractivista de la naturaleza, sus recursos y de los cuerpos de las mujeres.

Al ahondar en la lectura de la filósofa en cuestión se encuentra una serie de conexiones entre la dicotomía sexual que opera en el entramado de valoraciones sobre lo humano y lo no humano, con lo cual se estratifican las vidas de los pueblos colonizados. De ahí que, las capas de segregación y opresión funcionen en sinergia en orden a disminuir la valía de mujeres no civilizadas y a que los hombres colonizados se adhieran paulatinamente a la lógica colonial que los reconoce como instancia mediadora y replicadora de la matriz jerárquica al servicio del colonizador. Según se lee en palabras de Lugones:

Concibo la jerarquía dicotómica entre lo humano y lo no humano como la dicotomía central de la modernidad colonial. Comenzando con la colonización de las Américas y del Caribe, se impuso una distinción dicotómica, jerárquica entre humano y no humano sobre los colonizados al servicio del hombre occidental. Estaba acompañada por otras distinciones jerárquicas, entre ellas entre hombres y mujeres. Esta distinción se convirtió en la marca de lo humano y de la civilización. Sólo los civilizados eran hombres y mujeres. Los pueblos indígenas de las Américas y los africanos esclavizados se clasificaban como no humanos en su especie -como animales, incontrolablemente sexuales y salvajes (106).

De esta manera, lo que ocurre en este sistema colonial de sexo-género es que “los hermafroditas, los sodomitas, las viragos y los colonizados todos era entendidos como aberraciones de la perfección masculina” (107). Con ello se identifica el estatus dado a las formas de vida y a los cuerpos colonizados, leídos de cara a su cercanía con lo salvaje y, por tanto, cercados por la marca del sexo como hembras y machos de la especie que no podían ser reconocidos desde las categorías culturales apropiadas por el hombre civilizado.

Desde este ángulo, los varones eran vistos como no humanos y las hembras como no humanas, ambos desde el criterio del hombre en función civilizatoria (107). Así mismo, según esta consideración se reforzó la tensión entre la hipersexualidad y la pasividad que define el estatus de dominación de la sujeción masculina y femenina recrudescida en los colonizados.

En medio de este proceso de la inversión de valor advertida y aplicada a las poblaciones, la “mujer colonizada” aparece como una categoría vacía, como bien nota Lugones en la imprecación de Sojourner Truth en su histórico discurso “Ain’t I a woman?” cuya respuesta es un rotundo “no”, puesto que ninguna hembra es una mujer (109). Pese a la exclusión histórica, Lugones identifica en la infrapolítica la fuente de un potencial y radical giro que permitiría virar la mirada hacia dentro. En este caso, hacia las comunidades de los oprimidos quienes pueden construirse entre sí y manifestarse en contra de aquellos significados impuestos y de esa

organización social del poder hegemónico (109). Por esta razón, resulta urgente en aras de una transformación de la vida, llevar a cabo la tarea práctica en los términos de la filósofa argentina para descolonizar el género e impulsar “(...) una crítica a la opresión de género racializada, colonial, capitalista, heterosexualista (...)” (110).

Ahora bien, las dinámicas del poder que se cruzan con las categorías de sexo, género y raza están permeadas por valoraciones e intercambios en las mismas al situarlas en la historia de las poblaciones influenciadas culturalmente por procesos colonizadores. En este caso, se puede observar en qué medida ciertos comportamientos agresivos de los hombres hacia las mujeres pasan por la comprensión de ciertos impulsos transmitidos históricamente, como bien lo estudia Laura Rita Segato, quien en su análisis a la violación cruenta (entendida como el uso y abuso del cuerpo del otro, sin que éste participe con intención o voluntad comprobables) (2003, p. 22), expone que el acceso al cuerpo de la mujer sin su consentimiento es un hecho del cual las sociedades humanas a través del tiempo tienen noticias (24-25), de lo cual se desprende una visión compleja sobre el cuerpo como lugar para el intercambio de bienes, poder, estatus, entre otras prerrogativas en sociedades tribales que se ha perpetuado en la actualidad.

A partir de la mirada histórico-etnográfica ofrecida por Segato se deriva la comprensión del papel disciplinador de la mujer que tiene la violación en la sociedad (25) tribal y moderna; pues, en la modernidad este tipo de agresión cruenta ya deja de entenderse en contra del estatus del hombre (s) vinculado (s) a ella para ser cometido contra ella directamente (26-27).

Este cambio de dirección de la agresión evidencia que, en condiciones de guerra o conflicto social, la mujer aparece juzgada bajo el estatus masculino (27). Esto deja ver la coexistencia entre la instancia premoderna y moderna como se expone en la tesis de Carole Pateman, quien presenta

una imbricada relación entre el sistema de estatus y el sistema de género en aquello denominado el contrato sexual (Pateman en Segato, 2003, pp. 27-28).

En ese contexto, a la mujer abordada por el perpetrador se le asigna un carácter genérico que indica el refuerzo o el restablecimiento del orden de género (32). Por esta razón, la agresión cruenta en las sociedades modernas puede interpretarse como una manifestación del disciplinamiento de los cuerpos, comportamientos y formas de vida de las mujeres en la sociedad moderna.

Otra forma de agresión estudiada por Segato remite a un espectro más sutil o simbólico, si se considera que en la “violación alegórica” “(...) no se produce un contacto que pueda calificarse de sexual pero hay intención de abuso y manipulación indeseada del otro” (40). Dado que este tipo de violencia está presente en diversos comportamientos, expresiones y consideraciones que pasan por el cuerpo de las mujeres, despertando un sentimiento de terror y humillación idéntico al que Segato advierte en el fenómeno de la violación cruenta, por ejemplo, en aquello que la autora denomina “*male gaze*” o mirada fija masculina la cual representa depredación simbólica del cuerpo femenino fragmentado (41). En consecuencia, conlleva a quien la padece a experimentar miedo profundo y pérdida de la dignidad.

En el curso del análisis sobre el proceso de configuración de las categorías de sexo y género avanzado desde el pensamiento clásico, se logra captar la forma como se va consolidando la diferencia sexual a manera de elemento constitutivo de las identidades y los roles que se asumen en la dimensión pública, en respuesta a los criterios de clasificación entre individuos aplicables a las posibilidades en las que aparecen las formas de vida que pueden o no ser reconocidas.

Ahora, en este punto es preciso atender a la forma de interacción entre las categorías de sexo y género en el discurso biológico y su posterior desplazamiento al ámbito socio-cultural. De ello dan cuenta los análisis propios de la antropología, la psicología, la filosofía, entre otras áreas del saber, cuya mirada procurada por el enfoque feminista ha propiciado la comprensión de los elementos presentes en el debate sobre la división sexual, la división del trabajo, los roles de género y el papel que, en este caso particular, las mujeres han tenido en la historia, sin dejar de lado su participación en las artes y las ciencias.

En cuanto a la categoría de sexo vale la pena recuperar la idea ya formulada en páginas anteriores, según la cual este remitía al campo biológico en tanto se vincula al aspecto más material del cuerpo focalizado en su función reproductiva. Dichos elementos implicados en la configuración de la categoría de sexo son revisitados por Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*, al dedicar una importante sección de su estudio sobre la situación de la mujer al discurso médico-biológico, al psicoanálisis y al materialismo dialéctico.

Aquí nos detenemos en ciertas consideraciones. En principio, la palabra “hembra” es puesta en el plano del lenguaje y de las mentalidades, a partir de los cuales adquiere un potencial evocador, como señala de Beauvoir: “La palabra hembra despierta en él un cúmulo de imágenes: un enorme óvulo redondo atrapa al ágil espermatozoide y lo castra (...)” (2005, p. 67). Una vez se inserta un término en el lenguaje codificado, converge una serie de elementos en los que se pasa del plano material y funcional que configuran la instancia del significado para trasladarse a un plano evocador y simbólico al que se incorporan imágenes y sus asociaciones entrelazadas para originar valoraciones específicas.

De modo que, en el caso del término “hembra”, se puede observar que el intérprete “él” despliega un tránsito desde el proceso físico-químico donde acontece el proceso de transformación del espermatozoide que, junto al óvulo, participa en la creación de células necesarias para el proceso de reproducción de la especie humana, hacia el ámbito simbólico en el que se representa una visión profundamente negativa. Esto porque una de las partes implicadas tiene un rol que pone en peligro al otro, por cuanto la “pérdida” es vista de forma desproporcionada y activa mecanismos de supervivencia psíquicos y físicos con un impacto profundo, en particular, sobre la hembra.

Con los elementos expuestos hasta este punto de la reflexión se advierte el paso gestado entre las descripciones clásicas halladas en las concepciones aristotélicas e hipocráticas basadas en la función reproductiva permeada por el criterio diferencial activo-pasivo que se refleja en la carga material y simbólica presente en las construcciones sobre lo femenino y lo masculino, así como sus efectos discursivos y concretos sobre la diferencia sexual y los roles de género. De ahí que, el sustrato asociado con la representación del cuerpo femenino (marcado con rasgos como la carencia, la imperfección, la falta, por ejemplo) impregnara las concepciones acerca del papel de las mujeres en las artes y las ciencias, a consecuencia del desplazamiento subrayado entre el plano discursivo médico-biológico hacia el socio-cultural.

En relación con lo planteado, en ese ámbito donde la hembra y la mujer se entrecruzan surge una serie de rasgos característicos, entre ellos los señalados por Simone de Beauvoir: “Inerte, impaciente, astuta, estúpida, insensible, lúbrica, feroz, humillada: el hombre proyecta sobre la mujer todas las hembras a la vez. Y el hecho es que es una hembra” (2005, p. 67). Estos elementos dotan a la mujer de una carga simbólica negativa y pesada, que alimentará el imaginario heredado por generaciones.

Dicho refuerzo de la diferencia sexual que tiene un efecto específico en las concepciones sobre hembra, varón, mujer y hombre, también se da a partir de las clasificaciones alimentadas por descripciones de índole biológica. Este es el caso de las concepciones derivadas de la observación de los gametos heterogéneos desde donde se radicaliza la diferencia sin que sea cotejada por la evidencia biológica, sino que se apega a la interpretación de un hecho singular que bien podría tener múltiples análisis e implicaciones, “(...) es muy corriente que la diferenciación de las células generadoras no conlleve la escisión de la especie en dos tipos: ambas pueden pertenecer a un mismo individuo” (69).

De esta suerte, se observa el salto categorial efectuado en el argumento biológico para hacer emerger la diferencia sexual y su progresiva valoración, a partir de la consideración de la diversidad de gametos que pasa de ser un hecho de la biología estimado de manera aislada sin mediación de otro tipo de evidencias que sustenten el carácter universal otorgado. Por esta razón, cabe pensar que la separación de individuos en machos y hembras, así como el proceso de valoraciones que conducen a la creación de la mujer representa un hecho contingente (69). La contingencia pone de relieve el rasgo convencional presente en la comprensión del sexo, la diferencia sexual y los roles de género.

La configuración convencional de la diferencia sexual y a los roles de género se recrea de formas como puede ser puesta en tela de juicio o ser resignificada. Un ejemplo de esto es observable en el arte poético, sobre todo aquel en el que se nota cierto posicionamiento crítico y particular acerca de las cuestiones trascendentales de la existencia como se ilustra en los versos recuperados de Anabel Torres en su poema “Verdad sea”:

Verdad sea
la mujer que hay en mí,

o yo en ella,
verdad la mujer en ti
mirándome desde el fondo.
Cuando enciendo la tarde alrededor
lo único real,
el mecer mullido del agua
(Torres, 2001, p. 26).

Las imágenes evocadas en el poema “Verdad sea” remiten a dos referentes clave, a saber: el imaginario de lo femenino y el agua. El primero es confrontado y puesto en el plano de lo particular sin dejar su estatus de verdadero, cuando se invoca la experiencia directa del ser desde el cual se proyecta la enunciación. El segundo es el agua en un aspecto de su connotación simbólica compuesta a partir de los versos recuperados que conducen a mirar hacia dentro, hacia las profundidades del ser humano, para dar con lo que “verdaderamente” le constituye y le otorga las coordenadas de su estar en el mundo. De ahí que, el sentido de ser “mujer” no se va a encontrar en lo propiamente externo, sino que será dado por la vivencia particularísima del enunciante. Esto puede extenderse a otros imaginarios ampliamente afirmados en la cultura y restar peso al valor otorgado a las imposiciones sociales imperantes, en este caso, en lo referente a la división sexual y a los roles de género.

Se comprende la configuración particular de la dimensión simbólica femenina desde la representación del agua como fuente-origen-destino de todo, por cuanto se integran realidades pronominales (mí-tí) diversas y singulares. Así, la figura del agua como medio integrador, acogedor y relacional articula simbólicamente la multiplicidad de formas sin restarles aspecto alguno de su identidad; por el contrario, el femenino-agua se torna fondo generativo y sustento de todo al mantener cierta unidad en la diferencia.

Como consecuencia de las concepciones sobre el sexo y el género implantadas en la cultura, la hembra, pensada como instancia fundamental, desde la cual se crea la mujer, es vulnerable a la violencia, dada la sujeción a la cual ha sido sometida históricamente. De acuerdo con lo que se evidencia a continuación: “(...) primero violada, la hembra es después alienada; lleva el feto en su vientre hasta una fase de maduración variable según las especies (...)” (De Beauvoir, 2005, p. 85).

En las líneas recuperadas se aprecia una visión fuerte respecto a la maternidad, pero esta perspectiva es uno de los hilos interpretativos de aquel proceso de distribución de las valoraciones negativas que se han asociado al sexo y a la función reproductiva, en el cual a la hembra de la especie humana se le asigna una posición de desventaja, sumada a un rol servil a favor del mandato reproductivo de la humanidad.

Sumado a lo mencionado anteriormente, la violación y la alienación resultan ser dos de los mayores actos de violencia a los cuales está expuesta la hembra en su proceso de crecimiento y maduración como organismo biosocial. Luego, al transcurrir el ciclo vital, aparece un momento cuando es posible liberarse de los extenuantes deberes ligados al mandato de la especie, a saber, cuando los niños llegan al mundo y pasan a formar parte de un colectivo vinculado por lazos sanguíneos o de filiación parece ceder la alienación (85). Posteriormente, al llegar la menopausia ocurre una liberación que trae consigo otras consecuencias tanto negativas como positivas que permiten a la mujer transformar su situación (93).

Conforme se expone en *El segundo sexo*, es en el proceso de fecundación donde ocurre de forma palpable la alienación a la mujer (92), ya que se dota de una carga significativa a procesos como la fecundación y la gestación de un nuevo individuo de la especie que, al ser introducido en

ese híbrido naturaleza-cultura, conduce a una transformación radical de las posibilidades de proyección y realización de la libertad de la mujer, porque como se evidencia a lo largo del ensayo citado, las condiciones existenciales, sociales, económicas de la mujer al asumir dicha labor conducen a una radical transformación de sus condiciones vitales.

De manera que, al leer el ensayo de la filósofa francesa se adquiere una idea acerca de cómo ocurre una suerte de superposición de ciertos aspectos biológicos, cómo las hormonas (cuya acción explican las instancias de los ciclos vitales en las mujeres) empleadas en forma de singularidades que fijarán su *soma* (93) (entendiendo el *soma* como esa unidad material existencial sobre el que se cifran las coordenadas desde las que se despliega el sujeto auténtico), constituyen elementos propios de la biología sobre los cuales se crean instancias simbólicas desde donde emanan los imaginarios y se pueden justificar los roles impuestos socialmente.

Paralelamente, vale la pena considerar cómo la crítica feminista a la sinécdoque entre órganos y persona abre la cuestión acerca de otros modos de aproximarse a lo femenino. En este punto, la creación poética recuperada en Anabel Torres invita a mirar al agua en perspectiva abierta que contrasta con las restricciones esencialistas respecto al origen psíquico y material de la realidad connatural a todas las formas de existencia, específicamente, respecto al constitutivo femenino y masculino.

Ahora, con la crítica sobre la constitución de la mujer en virtud a la exigencia de la maternidad, el macho de la especie humana se desarrolla en una narrativa distinta. En este caso, la genitalidad no interfiere en el desarrollo de la personalidad (De Beauvoir, 2005, p. 94) ni parece intervenir de modo diametralmente distinto. Este proceso de configuración del horizonte de sentido donde se sitúa el macho se proyecta de forma positiva y continua y alienta al varón a establecer

muy bien la distinción entre aquello que la función reproductiva le exige y el resto de las dimensiones en las cuales puede expandir su existencia.

La disparidad entre la configuración de la hembra y del macho de la especie humana, en el marco de la proximidad entre la materialidad de los hechos de la naturaleza y sus interpretaciones, vertidas en el discurso médico-biológico que paulatinamente se incorpora a los discursos políticos, económicos, artísticos, entre otros, implica tomar una postura crítica sobre el denominado esencialismo, así como respecto a la idea de un paralelismo psicofisiológico (96). Como se ha apreciado el análisis del proceso de configuración de nociones como hembra y macho a partir de las concepciones recuperadas de la filósofa Simone de Beauvoir han permitido notar que no se sustentan en una pretendida “evidencia” proveniente de la “naturaleza”, sino que se ha supuesto una serie de nociones adheridas a interpretaciones cuyo origen puede rastrearse en el lenguaje y la cultura.

En consecuencia, se rechaza el sistema de referencias que fundamenta la existencia de una jerarquía de los valores (96) enraizados en distintas esferas del ser humano del cual deviene el tipo de relaciones entre géneros caracterizados por la exclusión y la marginación. Con esto, la lectura del ensayo de Simone de Beauvoir impulsa otro hilo interpretativo para llevar a cabo una crítica a la organización jerárquica cuyos valores y poder se mueven de forma vertical y, en cambio, optar sí por alternativas horizontales creadoras de valores para reconocer al hombre y la mujer más allá de considerarlos realidades inmutables y, por ende, apreciar el lugar en la historia, en el marco del devenir y de las posibilidades (96). En este sentido, la crítica adelantada por la pensadora francesa reposiciona la discusión sobre los fundamentos de los argumentos esgrimidos sobre la división sexual, así como respecto a las valoraciones en las cuales aparecen los rasgos constitutivos de la

hembra, el macho, el hombre y la mujer. Así mismo, en esta línea de argumentación se entiende que conforme a la vertiente fenomenológica “(...) el cuerpo no es una cosa, es una situación: es nuestra forma de aprehender el mundo y el esbozo de nuestros proyectos” (97).

Al llegar a este punto, destaca esa veta crítica advertida en el ensayo de la pensadora francesa que ha generado una serie de posiciones y abordajes teóricos y analíticos con influencia en nuestros días. Un ejemplo de ello se encuentra en el tratamiento a la biología evolutiva adelantado por Verena Stolcke: “(...) el sexo es un proceso mediante el cual los humanos, al igual que cualquier otra especie animal y vegetal evolucionada, se reproducen” (2009, p. 44). Esta definición destaca la observación incluida por la antropología sobre el sexo, en cuanto reproducción, al vincularlo de forma estrecha con “(...) el modo cómo pensamos la sexualidad y cómo entendemos el devenir del tejido de las relaciones entre seres humanos” (44-35). Es decir, se le confiere al sexo ese otro campo interpretativo donde interviene en otras dimensiones de la existencia humana y permite comprender sus alcances histórico-culturales.

Al avanzar en la crítica feminista se rescató la discusión sobre la categoría de sexo y la discusión en torno a la división sexual que produjo la apertura para acometer cuestiones tan complejas y arraigadas en la *práxis* presentes destacadamente en el terreno de lo político. Simultáneamente, este movimiento condujo a profundizar ciertos aspectos de la situación de la mujer, sobre todo, respecto a su discriminación.

En este sentido, “(...) las académicas del movimiento desafiaron el “poder androcéntrico del saber” desmitificando lo que Foucault llamaría el “biopoder”, es decir, la carga ideológica de todas aquellas doctrinas que atribuían la subordinación de las mujeres a su naturaleza bio-sexual, y las graves deficiencias epistemológicas y teóricas de la ciencia tradicional por haber hecho caso

omiso del papel y de las actividades de las mujeres en la historia y en la sociedad” (Stolcke, 2004, p. 81). Se puede evidenciar en qué medida el pensar la categoría de sexo entreverada con las diversas aristas configuradoras del biopoder devela una serie de elementos situados en la base de la exclusión de las mujeres en la historia y en la sociedad. Este viraje crítico muestra de manera minuciosa el carácter artificial (en tanto creado, establecido por convención) del tejido dualista cuya división sexual ha extendido su influencia a todos los ámbitos en los cuales se cifra la existencia individual y colectiva de las mujeres.

Por ello, otro de los aspectos sobre los cuales se enfocará la crítica feminista será el dualismo de los sexos y su articulación con la estrechez de las normas de comportamiento sexual, cuyas regulaciones se extienden a la configuración de identidad femenina y masculina, que se han naturalizado y rechaza otras formas de vida. Entre ellas se puede contar el caso paradigmático de la intersexualidad como bien sugiere Verena Stolcke con el término “intersexos” al dar cuenta de la concepción dualista y del rechazo subyacente a la genitalidad considerada ambigua respecto a la norma sexual dualista y heterosexual (88).

En este ángulo puede entenderse la importancia de revelar los elementos constitutivos de la estructura de sentido desde el cual se han instituido los bastiones de la civilización y la cultura. Asimismo, resulta vital comprender el impulso revelador de la crítica feminista que en la práctica política demanda la libertad sexual, fuente de debates álgidos en la academia, aunque su abordaje se retomara en los años 90, gracias a la atención sobre el tópico introducido por Rubin (90).

Adviértase, que la división entre lo material y lo simbólico, lo natural y lo cultural, frecuentes en la distinción empleada para situar las categorías de sexo y género, afianzadas en una visión dicotómica y polar y fuente de argumentos base para naturalizar roles, imaginarios,

identidades, horizontes de sentido acerca del sexo y el género, se regula por medio de las convenciones sociales con las cuales se logra llegar a la existencia individual y colectiva.

En este contexto, Gayle Rubin introduce el proceso a través del cual la materialidad del cuerpo se reconoce como elemento constitutivo tanto del sexo como del género en el tejido de la historia, la política y la cultura, para dar forma a aquello denominado el sistema sexo-género. Como se lee en seguida: “(...) un “sistema de sexo/género” es el conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana en la cual se satisfacen esas necesidades humanas transformadas” (Rubin, 2018, p. 55).

Al tener presente la definición preliminar planteada por Rubin, es preciso resaltar el papel central que juega la intervención de la sociedad para transformar la sexualidad biológica en formas de satisfacer sus necesidades. De ahí que, inevitablemente la sexualidad se inserte en la cultura como uno de los elementos a partir de los cuales el sistema de valores, roles y significados se despliega sobre los individuos.

Así, se puede observar que, adicionalmente a las acciones humanas dirigidas a suplir necesidades vitales como alimentarse y refugiarse de los elementos, es preciso considerar a la sexualidad y la procreación, que no se satisfacen de forma natural, sino que precisan de la fuerza de trabajo aplicada en la transformación de insumos del mundo natural para generar los recursos destinados a proveer a la especie para su subsistencia (61).

Bien, el sistema sexo-género responde al conjunto de disposiciones sociales dadas convencionalmente, por extrañas que resulten dichas convenciones, pero que, en cada caso y conforme a los rasgos propios de cada grupo cultural, se satisfacen de acuerdo con los productos de la acción humana, entre ellos el sexo, entendido como identidad de género, deseo, fantasías y

conceptos de la infancia (62). Con ello, se exhibe la proximidad entre lo material y lo simbólico y se interviene de manera entrecruzada en el tejido desde el cual emerge el sujeto y puede llegar a tener o no su reconocimiento para efectos de vida.

Sin embargo, es preciso atender a la advertencia propuesta por Rubin:

Por otro lado, no podemos limitar el sistema sexual a la “reproducción”, ni en el sentido biológico del término ni en el social. Un sistema de sexo/género es simplemente el momento reproductivo de un “modo de producción”. La formación de la identidad de género es un ejemplo de producción en el campo del sistema sexual. Y un sistema de sexo/género incluye mucho más que “relaciones de procreación”, la reproducción en sentido biológico (63).

En el pasaje reproducido es posible percatarse de la dimensión “productiva” que se extiende fuera de los confines de la reproducción en su sentido puramente biológico para pasar a concebirse desde las formas de producción que se generan en la economía, en el arte, en la política, en pocas palabras, en otras dimensiones del ser humano tanto individual como colectivo.

Por esta razón, se puede entender por qué la división de los sexos tiene un efecto represivo en la personalidad de todos, tanto hombres como mujeres, dado que se perciben los efectos que dicha opresión imprime en la rígida división de la personalidad (75). Además, esta división tiene una repercusión profunda respecto a la posición de hombres y mujeres en el terreno histórico, político, económico, simbólico y ofrece elementos para comprender la exclusión de la diversidad que es dejada al margen del horizonte dualista insertado en la civilización.

En este punto es preciso fijarse en un par de ideas expuestas por Scott, que incorporan elementos de la crítica feminista de corte marxista y que permiten subrayar el rasgo económico e institucionalizado al que se ancla la sexualidad. Según se lee en el siguiente pasaje:

La exploración de mayor alcance de la sexualidad entre las feministas marxistas americanas se encuentra en *Powers of Desire*, volumen de ensayos publicado en 1983.

Influidas por la atención creciente a la sexualidad dentro del activismo político y la academia, por la insistencia del filósofo francés Michel Foucault en que la sexualidad se produce en contextos históricos, y por la convicción de que “la revolución sexual” en curso requería análisis serios, las autoras hicieron de la “política sexual” el centro de su indagación. Al hacerlo así, plantearon la cuestión de la causalidad y presentaron soluciones diversas al problema; en realidad, lo más apasionante de esa obra es la falta de unanimidad analítica, su sentido de tensión analítica (Scott, 2018, p. 280).

Se nota la aproximación que las feministas de la segunda mitad del siglo XX de nuestra era procuran en los espacios para el análisis acerca de la sexualidad en el contexto histórico y político. Esto condujo al surgimiento de movimientos que encontraron en la esfera pública y en la academia el interés por atender a la política sexual, cuyos abordajes no desconocen las tensiones analíticas y la diversidad de perspectivas para tratar de comprender los modos como el sistema sexo-género ha producido valores, imaginarios y roles donde subsisten inquietudes sobre la exclusión y la opresión, particularmente, de las mujeres.

Este tipo de interés notado en la academia y en los movimientos sociales puede ser identificado en el ámbito del arte y la cultura, según se percibe en los ejercicios de autoras como Kate Millet, quien, en *Sexual Politics*, realiza un análisis sugestivo y revolucionario sobre el patriarcado y sus estructuras opresivas empleando una perspectiva de investigación en la que la literatura es parte fundamental. Otro tipo de trabajo, ampliamente reconocido, es el de Hélène Cixous, quien aborda diversos tópicos sobre la situación de la mujer y la configuración de los referentes del simbólico de lo femenino apoyada en el arte de la escritora ucraniana-brasilera Clarice Lispector. En esta secuencia podría incluirse la obra de Anabel Torres, quien en su poema en prosa “El lobo está contigo, pero no tienes porqué ser paciente”:

(...)

Y tú, que desde siempre fuiste mujer, y respiraste entre los senos de una mujer, y aprendiste desde pequeño a ver llorar de hombre a una mujer, olvidarás. Y ella, que desde pequeña

fue hombre, y comprendía mejor a su padre que a su
madre, también olvidará
(Torres, 2001, p. 43).

Subvierte la fijación del sexo al desprenderlo de los pronombres indicadores de la enunciación. En los versos traídos a colación opera una suerte de desmembramiento corporal de aquellos signos históricamente establecidos como marcadores sexuales para desencajarlos y abrir la posibilidad de reposicionarlos de maneras no convencionales. En estas imágenes aparece cierta conciencia que sitúa a “hombres” y “mujeres” más allá de las imposiciones biológicas y psíquicas y con ello emerge una crítica a los discursos de tipo médico-biológico y al psicoanalítico.

Los movimientos de dislocación sugeridos a través de las imágenes poéticas de la autora colombiana dan cuenta de la escisión entre la conciencia sobre lo masculino y lo femenino diferenciados cuando se produce el denominado “olvido” de la condición elemental originaria del ser a causa de la influencia ejercida por las normas binarias y patriarcales socialmente imperantes. En consecuencia, podría pensarse que la dislocación de imágenes alusivas a la materialidad de los cuerpos y al simbólico psíquico pone de relieve la necesidad de horadar los criterios reduccionistas, excluyentes y rígidamente jerárquicos que han minado el reconocimiento de las fuerzas primarias del cosmos y la íntima relación con el ser humano más allá de la dominación.

Por consiguiente, la opresión sistemática de la sociedad sobre la sexualidad puede apreciarse de forma paradigmática en los dispositivos de regulación de los comportamientos, así como en el disciplinamiento de los cuerpos. De acuerdo con las líneas que se presentan en seguida: “Las diferencias relativas al sexo entre los cuerpos son evocadas continuamente como testimonios de relaciones y fenómenos sociales que nada tienen que ver con la sexualidad. Y no solo como

testimonio de, sino también como testimonio para; en otras palabras, como legitimación” (Godelier en Scott, 2018, p. 293).

Se observa la yuxtaposición entre los rasgos distintivos apreciables en los cuerpos y las narrativas surgidas a partir de los mismos. De ahí que, el cuerpo también pueda ser objeto leído en el marco de fenómenos sociales que no tienen que ver de forma directa con la sexualidad, sino con procesos de legitimación y construcción de marcos de sentido requeridos para reconocer ética, política y existencialmente los modos de ser presentes en el tejido social.

Luego de haber analizado el surgimiento y los factores que han configurado los conceptos de sexo y género, así como el vínculo formado en el sistema sexo-género, cabe ahora preguntarse por sus efectos en el tejido comprensivo que configura la subjetividad.

Al respecto, es pertinente revisar la perspectiva propuesta por Conway, Bourque y Scott, quienes en su ensayo “El concepto de género” presentan elementos considerados dignos de atención. Al leer el trabajo citado se advierte una postura crítica frente al contexto donde el género emerge como una de las aristas desde las cuales se establecen normas de comportamiento y se influencia la adherencia a ciertos roles o se asumen estereotipos específicos de los individuos. Para avanzar en esta crítica, las autoras revisan los fundamentos teóricos implicados en la configuración del género en el marco de los estudios filosóficos, psicológicos, sociológicos y antropológicos sobre el género y la sexualidad humana.

Uno de los primeros elementos que destaca en ese abordaje realizado por Conway, Bourque y Scott se establece al contrastar la descripción sobre el género de Parsons, mayoritariamente acogida, y la de Margaret Mead, dejada de lado por algunos años. Acorde con el pasaje recuperado a continuación:

(...) la división entre el comportamiento instrumental de los hombres y el expresivo de las mujeres trascendía los límites de las clases y las culturas racionales. La visión parsoniana del género aceptaba sin cuestionar las características del comportamiento sexual normal y del temperamento elaborados por los científicos sociales de las décadas de los treinta y los cuarenta; consideraba toda variación de estas normas como una desviación; e ignoraba una tradición opuesta de análisis social que aparecía en el libro de Margaret Mead, *Sex and Temperament in Three Primitive Societies*, de 1935. Mead había planteado la idea revolucionaria de que los conceptos de género eran culturales y no biológicos y que podían variar ampliamente en entornos diferentes (Conway, *et al.*, 2018, p. 42).

En las líneas citadas, se aprecia el contraste entre un enfoque determinado sobre el género, que se asienta en la idea de fijar ciertos comportamientos y rasgos de temperamento asumidos como normales, sin contemplar la diversidad relativa a los entornos culturales. Asimismo, se observa en qué medida cada una de las propuestas teóricas sienta las bases para notar el contraste entre una visión “natural” y otra “cultural” que funcionará como elemento analítico durante gran parte del siglo XX y que también repercutirá en el debate acerca de la división sexual, el esencialismo y los roles de género en el plano socio-político.

Por ello, puede decirse que, respecto a la conexión entre género, naturaleza y cultura, cada uno de los enfoques: uno, tradicional (vinculado con los científicos sociales de principios de siglo entre los cuales Parsons se puede considerar un representante) y, otro, alternativo (en el que el trabajo de Mead resulta un foco para el análisis social), se observa el énfasis particular sobre el fundamento argumentativo atribuible al género, en este caso, la biología o las convenciones culturales.

Dentro de este contexto, se observa en qué medida la relación entre el género como categoría analítica transformada en foco de estudio en el discurso académico y como fenómeno cultural genera una intersección, desde la cual se proyecta la comprensión de los modelos culturales, los límites sociales y las variaciones en los entornos y prácticas culturales con un efecto

palpable en la relación sexo-género expresada histórica, económica y culturalmente a un nivel social e individual (42).

Si se acepta que: “La producción de formas culturalmente apropiadas respecto al comportamiento de los hombres y las mujeres es una función central de la autoridad social y está mediada por la compleja interacción de un amplio espectro de instituciones económicas, sociales, políticas y religiosas” (42); entonces, como se ha notado, el género como categoría social permite entender las finas urdimbres entre los modelos de comportamiento, los marcadores identitarios y las claves bajo las cuales se insertan los individuos y pueden ser leídos o no en diversas colectividades para efectos de su reconocimiento ontológico y epistemológico, principalmente, sin excluir el aspecto ético y político.

Por esta razón, puede pensarse el estrecho vínculo entre categorías sociales tan amplias como el género respecto a las instituciones sociales, que terminan devolviendo en un sentido de multidireccionalidad, modelos visibles donde las instituciones sexuales y económicas que interactúan entre sí dan lugar a mentalidades resultantes de complejas interacciones dentro de un sistema social específico (43), como podría ser el caso de la sociedad occidental.

Así, la interacción entre instituciones, como se puede leer en las autoras del ensayo “El concepto de género”, suscita una serie de interpretaciones que operan a manera de una fuerza que dinamiza el discurso sobre el sexo-género que pretende establecerse e imponerse entre la diversidad de expresiones producto de la multiplicidad interna del sistema mencionado. Así sucede al evidenciar que los individuos no aceptan simplemente las designaciones normativas, “(...) más bien, las ideas que tienen acerca de su propia identidad de género y su sexualidad se manifiestan en sus negativas, reinterpretaciones o aceptaciones parciales de los temas dominantes” (43). De

ahí emergen tensiones entre lo normativo y el proceso individual donde se dan las interpretaciones y expresiones del género.

Al advertir las tensiones entre la norma imperante y la identidad de los individuos, es posible considerar que el género, como otras categorías sociales, entre ellas la clase o la raza, cumplen funciones políticas, económicas y sociales. Por esta razón, sus fronteras son flexibles hasta el punto de operar tanto en la cultura como en el plano del artista creativo en donde las normas del género pueden aparecer de manera implícita en el lenguaje y los símbolos, como bien lo exponen las pensadoras citadas, quienes además señalan la confluencia entre cultura y lenguaje a través de la función propia de las formas narrativas arquetípicas de Occidente que “(...) dan por sentado la presencia de un protagonista masculino influyen en la forma en que se arman cuentos acerca de las mujeres” (44).

En el panorama expuesto, se observa la importancia otorgada al enfoque cultural sobre el abordaje del género en los escenarios de producción discursiva y en el plano epistemológico, donde la filosofía, la antropología, la sociología, la literatura, las ciencias sociales han sido convocadas a llevar a cabo una tarea revisionista de sus presupuestos teóricos. En este ejercicio, “(...) todas las disciplinas han aportado nuevos e interesantes puntos de vista acerca de cómo han sido moldeadas las experiencias de las mujeres en relación con las de los hombres y de cómo se han establecido las jerarquías sexuales y las distribuciones desiguales del poder” (44). Esto pone énfasis en las formas como el género permea el ámbito individual y colectivo y confluye en sistemas a través de los cuales el poder y el horizonte de sentido se posiciona y genera manifestaciones concretas bajo las cuales se regulan los cuerpos.

Esta línea expositiva permite ver modos concretos o materiales en los cuales el género se encuentra inserto en la cultura, la política, la economía y las bases del tejido social, entre otros espacios de la vida individual y comunitaria. Al mismo tiempo, llama la atención sobre una dimensión a la que, generalmente, se le concede un estatus menos concreto y cuyas manifestaciones repercuten profundamente en las ideas y el sentido conferido a ciertas prácticas individuales y culturales, a saber, el ámbito psíquico que, como bien se ha expuesto en el psicoanálisis de corte lacaniano, asociado al posestructuralismo y a ciertos ejercicios de crítica feminista, da cuenta de “(...) que las identidades de género no quedaran fijas en la primera infancia y que la integridad de todo yo es una ficción que debe reafirmarse y redefinirse constantemente en contextos diferentes” (47-48).

Lo anterior lleva a considerar varios puntos de interés. Uno se concibe en qué sentido la biología no es destino y dicha afirmación puede trasladarse al estudio de la diferencia sexual en el ámbito psicológico prescindiendo de la cultura y la historia (48). Segundo, la función analítica de la categoría de género tiene ciertas repercusiones sobre las interacciones entre el individuo y la sociedad donde aparecen puestos en tela de juicio las normas de género imperantes. Tercero, las normas de género aparecen en su facción más artificiosa en virtud del proceso creativo de las que son producto de la cultura y cuarto, resulta palpable la tensión profunda entre las normas del género y los procesos de configuración de la identidad del yo que luego busca formas de aparecer en el tejido social.

Ahora bien, en medio de las complejas relaciones entre el género, el lenguaje, la cultura y la historia, puede trazarse un hilo analítico desde el cual apreciar los alcances políticos de la categoría social de interés. Al respecto, Verena Stolcke lleva a cabo una labor interesante al

mostrar el papel que el género como categoría ha representado frente a la visión sexista y androcéntrica que a partir de los años setenta cobra una fuerza combativa significativa.

El foco de la crítica feminista se encuentra al indicar: “(...) las identidades socio-simbólicas que se asignan a las mujeres en sus relaciones con los hombres en la organización de la vida en sociedad, al ser culturales, son variables y, por lo tanto, aptas de ser transformadas” (Stolcke, 2004, pp. 78-79). De esa manera, se pone en tela de juicio la estructura naturalizada en la cual la mujer aparece asociada a unos imaginarios, estereotipos y roles fijados a través de criterios que se pretendían sustentar con argumentos de corte biológico. Pero como se ha observado, el género resulta operar de maneras cuyas expresiones, construcciones y limitaciones pueden ser negociadas o transformadas en razón a las resoluciones que suscite la tensión individuo-colectivo.

Aquí es importante apuntar que el género como concepto ha tenido un papel importante en la producción de giros interpretativos transformadores de la postura frente a la transexualidad y los intersexos en los estudios sobre la sexualidad humana, campos abiertos inicialmente desde la psicología y la sexología que, luego, se extendieron a los estudios culturales, la filosofía, incluso, a los estudios literarios. Por ello, cabe señalar que el término *gender* aparece en los estudios sobre psicología y sexología en los años cincuenta del siglo XX (84). Adicionalmente, el uso del término género hecho por Germaine Greer contribuye a impulsar procesos de reivindicación de una voluntad propia, por medio de la liberación de los prejuicios sexistas (86).

De modo que ideas ampliamente fijadas en la cultura occidental como la existencia de dos sexos que dan lugar a la identidad femenina y masculina, entendidas como las únicas opciones “naturales”, son objetadas por aquellas formas de vida contrarias a la perspectiva dicotómica. Por ejemplo, los intersexuales, cuya aparición se da en el campo discursivo y teórico con antecedentes

bio-culturales, son representados como una categoría polémica en el debate originado en torno al género (88).

En ese debate impulsado por la crítica feminista, el término género ha tenido y mantiene un papel preponderante, porque enfatiza el carácter relacional y político de lo que denomina Stolcke como “definiciones normativas de la feminidad y la masculinidad” (88). Así, en el marco de las reivindicaciones del movimiento feminista, la libertad sexual se convirtió en un tópico tanto de la agenda académica como de las manifestaciones en la esfera política, cuyo fundamento descansaba en el reconocimiento de que “(...) una dimensión de los sistemas de sexo/género que no puede ser reducida al sexo biológico ni confinada por la norma heterosexual” (90). Esto abrió paulatinamente la vía para incorporar asuntos teóricos en los que la diversidad sexual tiene las complejas tesituras suscitadas a partir del género.

Ahora bien, vale la pena resaltar el impacto concedido a la emergencia de sistemas de género desde su complejidad, por cuanto esto ha impulsado un giro en el enfoque analítico donde aparecen “(...) la conducta o las actividades de las mujeres en relación a los hombres [referidos] al género entendido como sistema simbólico que debe ser estudiado en contextos culturales particulares” (90). Ello, porque se amplifica el debate y se busca la comprensión de los comportamientos, imaginarios y expresiones basadas en representaciones de género que trascienden la heteronormatividad por suscitar mandatos opresivos y excluyentes.

En este punto resulta esclarecedor mencionar que el empleo de la cláusula “sistema sexo-género” deriva de la disertación teórica en marcha y enfatiza el reconocimiento acerca de la interrelación entre las categorías de sexo y de género de un modo tal que no es posible establecer tajantemente su dicotomía, ni sus fronteras específicas; por el contrario, como bien ilustra el debate

inter y trans, es importante pensar que sexo y género se anclan entre sí y conjugan otra pléyade de categorías sociales para configurar un sistema epistémico complejo evidenciado tanto en la teoría (filosofía, literatura, estudios culturales, etc.) como en las prácticas (políticas, comunitarias, sexuales, etc.).

Así mismo, concebir el género como construcción simbólica trae al debate el problema de la representación y sus recursos. Por ello se puede hablar de la interacción entre el género y otros recursos como la metáfora (91), el símil, la hipérbole, entre otros, asociados particularmente con el ámbito del lenguaje y sus giros creativos y/o persuasivos. Dicha connotación simbólica integra aspectos que permiten considerar la intersubjetividad, la experiencia de mundo y el horizonte de sentido producidos por los seres humanos quienes desarrollan conexiones de diversa índole para dar cuenta de su visión de mundo.

Se debe agregar que al percatarse del aspecto lingüístico vinculado con el género (como categoría anclada en el lenguaje para dar cuenta de diversos fenómenos socio-culturales) se asiste a una faceta relevante del problema de la representación por cuanto los modos propios de su manifestación requieren variados recursos simbólicos, narrativos y poéticos que se nutren del acervo cultural (mítico, tradicional, vivencial, espiritual, político, filosófico, etc.) para conseguir la creación de obras artísticas y literarias donde el género está presente tanto a nivel simbólico como material. Esto afianza la condición recíproca entre el sistema sexo-género y la mirada sobre el cuerpo femenino (material y simbólica).

Análogamente, este punto de vista acoge la complejidad característica del género como categoría social para poner en evidencia aristas sociales desde las cuales se hacen visibles las desigualdades en razón al género, la clase, la raza, filiación política, religiosa, entre otros factores

que constituyen maneras de entender sistémicamente la estructura donde confluyen distintas fuentes que pueden recrudecer la exclusión, la discriminación y la explotación, al tiempo que aporta herramientas para comprender a los individuos o grupos poblacionales objeto de discriminación, los tipos de marginación padecida, junto a sus fuentes potenciales.

Por consiguiente:

La cultura, entendida ahora como cambiante, abierta, híbrida, se convirtió en una noción clave y ubicua en la crítica cultural –como p.ej. en los estudios de la cultura negra, hispana, etc. Y este nuevo enfoque crítico, reflexivo, de la cultura hizo hincapié en el carácter producido y político de las diferencias, de las identidades sociales. Esta política de la identidad convergió en cierta medida con el interés feminista anterior por cómo las intersecciones entre clase, raza y género redundan en experiencias de las mujeres que son diversas, dotando su estudio además de una perspectiva deconstructivista histórica. Surgieron así concepciones más complejas del género que ahora es examinado en tanto que una dimensión entre otras del complejo tejido de las relaciones sociales y políticas. Y la orientación sexual, además de la clase y la raza, adquiere visibilidad en las investigaciones feministas (Nicholson y Fraser en Stolcke, 2004, p. 96).

La noción de cultura en esta mirada de la complejidad da lugar a otros rasgos apartados de una visión monolítica, homogénea y estática rota por el giro paradigmático hacia la apertura, la diversidad y la reflexión para apreciar los productos de la cultura y su conexión con las mentalidades de una época y un grupo cultural específico, así como los procesos dados en los tránsitos de la historia, las migraciones, la creatividad y la producción de discursos y concepciones de mundo. Todo ello integra sistemas no lineales y/o sucesivos, al servir de instancia prolífica para cuestionar y comprender las relaciones entre sexualidad, política, sociedad y, cabría incluir, a la literatura y las artes.

Este giro paradigmático advertido permite las condiciones para abrir el diálogo entre los discursos clásicos sobre la diferencia sexual y los referentes culturales dinámicos que atraviesan las artes y los discursos de tipo filosófico, político, entre otros, dada la permeabilización de

matrices interpretativas compuestas por valoraciones derivadas de la visión dicotómica y polarizada del mundo en las que se oponen lo femenino, lo poético, lo sensible versus lo masculino, lo racional, lo discursivo.

Si se amplía el análisis sobre la importancia de prestar atención a los sistemas simbólicos, tal como señalan las autoras citadas, entre las que se encuentra Simone de Beauvoir; Conway, Bourque y Scott; Gayle Rubin; Verena Stolcke en diálogo con algunas imágenes presentes en la poesía de Anabel Torres, se halla que la representación del género repercute en la enunciación de las normas reguladoras de las relaciones sociales y con ellas se construye el significado de la experiencia (individual y colectiva). Por esta razón, se enfatiza en la relación de implicación identificada por Scott entre significado y experiencia, según se lee en seguida: “Sin significado no hay experiencia; sin procesos de significación no hay significado (lo que no quiere decir que el lenguaje lo sea todo, sino que una teoría que no lo tiene en cuenta ignora los poderosos roles que los símbolos, metáforas y conceptos juegan en la definición de la personalidad y de la historia humana)” (Scott, 2018, p. 284).

En las líneas recuperadas hay que examinar el encuentro entre fenómeno social y teoría coexistentes en el caso de la categoría de género, porque de acuerdo con las ideas expuestas en la crítica feminista, es la potencia simbólica la fuente de las representaciones, las metáforas, los conceptos, las asociaciones de ideas que repercuten en la configuración de la personalidad y, por ende, en la historia. Dicho reconocimiento, deja al descubierto la imbricación entre la dimensión individual y colectiva puesta en juego todo el tiempo en el entramado de sentido donde aparecen los sujetos de cara a la historia y la cultura.

Obsérvese que en este armazón, procesos como la identificación de género es reconocido de forma inestable por cuanto está inmerso en una serie de concesiones y negociaciones a raíz de las cuales puede parecer fijo, pero si se escudriña en su surgimiento se advierte como producto de la eliminación de ciertas ambigüedades y de asumir posturas distantes e incluso opuestas, por ejemplo, si se tiene presente en qué medida la idea generalizada de masculinidad tiende a reprimir aspectos considerados femeninos (284-285). Frente a este tipo de postura polar respecto a la constitución de la identidad sexual Scott subraya: “(...) las ideas conscientes de masculino y femenino no son fijas, ya que varían según el uso del contexto” (285). Dicho contexto se dispone a partir de los elementos involucrados en la negociación y/o toma de postura sobre lo que el individuo apropia para sí como parte de su identificación genérica.

En el curso del análisis llevado a cabo en estas páginas vale la pena revisitar a Gayle Rubin quien plantea que “el género es una división de los sexos socialmente impuesta. Es un producto de las relaciones sociales de sexualidad” (Rubin, 2018, p. 74). En esta definición de género resalta el carácter social discutido en párrafos antecedentes. Lo interesante del punto de vista hallado en el ensayo de Rubin se relaciona con los alcances observados en los sistemas de parentesco y cómo los machos y las hembras de la especie humana pasan a ser “hombre” y “mujeres”, contrapuestos y complementarios, en detrimento del reconocimiento de una diferencia entendida de manera orgánica o sistémica, como ejemplifica Rubin: “(...) hombres y mujeres están más cerca el uno del otro que cada uno de ellos de cualquier otra cosa –por ejemplo, montañas, canguros o palmas” (74-75).

Sin embargo, se observa que la tendencia relacional entre macho y hembra, hombre y mujer, se ha trazado en la historia en el sesgo derivado de la polaridad. Por esta razón, al escudriñar

los flujos de poder simbólico presentes en la generación y organización de los valores e imaginarios base de una sociedad específica, se evidencia en qué sentido el falo representa un elemento empleado para distinguir y jerarquizar individuos miembros de una misma especie. Lo anterior se ilustra en las siguientes líneas: “El falo es, podríamos pues decir, un rasgo distintivo que diferencia al “castrado” del “no castrado”. La presencia o ausencia del falo conlleva las diferencias entre dos situaciones sociales: “hombre” y “mujer”” (Jakobson y Halle, en Rubin, 2018, p. 86).

En las líneas reproducidas, resalta la emergencia de un criterio relacional, a saber, la carencia o ausencia, en este caso del falo (término de referencia tanto anatómica como simbólica), que repercute en el posicionamiento y los roles exigidos a determinados individuos en el tejido social. De modo que, ante la falta de igualdad determinada por el criterio relacional relativo a la presencia o carencia del falo, la connotación de un hecho que podría haber sido únicamente una observación con beneficio de inventario en la descripción de especímenes humanos, trasciende al convertirse en signo de dominación de los hombres sobre las mujeres. Así se forma un criterio para establecer la distinción entre los términos destacados por Rubin, “del que intercambia” y “lo intercambiado”. Este criterio de posición-selección, propuesto por Gayle Rubin como elemento interpretativo acerca del rol que hombres y mujeres juegan en la sociedad, establece un margen de acción para hombres y mujeres de modos específicos y con ciertos límites preconcebidos, si se tiene presente que el vínculo entre hombres se da por “la mujer en-medio”, como la autora caracteriza la configuración de la estructura de parentesco (Rubin, 2018, p. 87. Nota al pie No. 12). Dicho carácter llama la atención porque evidencia la función de “medio” o “transferencia”

que juega el rol de las mujeres en los grupos sociales. Con esto se establece la cultura fálica heredada desde formas relacionales paleolíticas hasta nuestros días (86).

Así, según la pauta relacional entre individuos que pretenden configurar un grupo social, el falo (al igual que el poder simbólico y real asociado con el estatus provisto por éste) es objeto de intercambio y el medio para dicha transacción son las mujeres. Ahora, como bien señala Rubin, el valor asociado a la función del falo y a la mujer se otorgan de la manera como emergen sentidos contrarios. De ahí que el estatus conferido a los varones es opuesto al asociado a las mujeres, si se tiene presente que, de hecho, uno de los derechos adjudicado en virtud del estatus masculino es a una mujer (86-87).

De acuerdo con ello, las oposiciones que se encuentran en la raíz de la división sexual permean a los productos de la cultura, entre estos la literatura podría tomarse como nicho de estudio privilegiado. Este es el caso de la escritora Anabel Torres, quien a lo largo de su producción literaria ofrece perspectivas interesantes, irónicas y críticas desde las cuales volver la mirada sobre el tópico de la división entre los sexos. Puntualmente, en *El origen y destino de las especies de la fauna masculina paisa* se desarrolla de forma humorística, sin dejar de realizar una aproximación a los rasgos más insidiosos de los rasgos exhibidos por los ejemplares de la fauna paisa, para remarcar esos hilos finos donde hombres y mujeres (no solo paisas, sino de distintas ubicaciones del globo) se comportan de formas tales que las brechas, opresiones y violencias basadas en género se reproducen de modo constante. Según la autora: “(...) se constata que, comparados con machos de otras partes del mundo, las formas de vida descritas han logrado permanecer sin mutación, a pesar de las transformaciones del mundo posmoderno” (Torres, 2009, p. 25).

En este sentido, una de las primeras notas que Anabel redacta para claridad de sus lectores es respecto a la generalización apresurada de los caracteres y avanza sobre una suerte de clasificación taxonómica que alude a la nomenclatura propia de los grandes tratados sobre la evolución de las especies, como el de Darwin, a quien, de cierta forma, le rinde tributo. Al reconocer al *buentiposano-chévereconsiente* se abre la exposición sobre la tipología diversa donde se entrecruzan estereotipos y comportamientos identificados en aquello que la autora denomina la “fauna masculina paisa” y en cuya riqueza aparecen características asociadas con formas culturalmente arraigadas como la brecha entre los sexos que, con frecuencia, deriva en violencia psicológica y física hacia las mujeres.

Desde este ángulo Anabel subraya que “(...) deseamos aportar a la causa de las mujeres, u hombres, en trance de transitar el sendero de sus propios procesos de aprendizaje” (26). Al lado de esto, una de las tipologías masculinas que evidencia los hilos finos de esa valoración negativa hacia las mujeres genera el contexto propicio donde el encuentro con el otro resulta potencialmente lesivo. Así:

El *f.-nietzscheano* se caracteriza por su brutalidad verbal hacia las mujeres, su falta de solidaridad con ellas y el reversar en seco de sus sentimientos, actitud que él llama tener principios, y por su ambigüedad amorosa, que nosotras podríamos llamar sus fines. Considera, como lo hiciera la santa madre iglesia cuando no era tan santa, que la mujer es la fuente de todo mal, y que fuimos puestas sobre la tierra con el único fin de hacer caer al hombre, por medio de la tentación carnal y espiritual. Ergo, el fin del hombre es vencernos a las mujeres, jugando con el amor como con el fuego, sin sucumbir a él para quemarse (61).

En este ejemplar se observa una serie de rasgos del carácter que resalta la tergiversación de la visión sobre el otro para emplear el término de Beauvoir, “la Otra” es vista desde el revés que supone el distanciamiento frontal, la oposición vital y la infravaloración desde donde emerge el ataque anticipado por considerar que en el encuentro

con la mujer se pone en peligro la supervivencia del individuo. Ante este prototipo que ataca finamente la raíz psíquica y existencial de las féminas, la autora señala:

Amiga, cuidado con este ejemplar: todo lo bueno que tengás, será malo; mientras más bella y fuerte seás, y más afinidades tengan los dos; mientras más sensual sea la conjunción de sus pieles, y más poesía aflore al tacto, tanto peor. Por eso el contacto directo con él es peligroso. Las heridas y cicatrices de esta variedad, así como el amor que sentiste por él, duran toda una vida (61-62).

En la exhortación reproducida se nota el profundo impacto psíquico y corporal que se genera ante el encuentro de esta variedad con las mujeres. Sobre todo, a partir de las secuelas dejadas en razón de los vínculos entre hombres y mujeres que trasciende la propagación de la especie hacia el ámbito de los productos simbólicos culturales. Aquí, el amor se torna en ese hilo que une, se tensa y, potencialmente, lesiona, en este caso particular a las mujeres.

En las páginas antecedentes se han mostrado aspectos relevantes sobre la fuente, conformación y alcances de la categoría social de género; por ello, en este punto de la discusión resulta pertinente traer a colación algunas de las cuestiones derivadas del análisis sobre la situación de la mujer que Simone de Beauvoir adelantó en *El segundo sexo* y que pensadoras feministas como Monique Wittig, Judith Butler y Anne Fausto-Sterling han expandido en sus propias indagaciones e interpretaciones acerca de las cuestiones de género.

En el caso de Butler, se considera relevante la rigurosidad con la que se exploran las implicaciones filosóficas de la tesis sobre el género desplegada a partir de los planteamientos de Beauvoir. Esta exploración se adelanta con, al menos, dos elementos, a saber, la reflexión sobre la cláusula famosa de la pensadora francesa “llegar a ser” y la consideración del cuerpo como un *locus* en el que se realiza el proceso de interpretación del género dentro de normas culturalmente establecidas.

Respecto a “llegar a ser” destaca la brecha entre la identidad natural y de género, por cuanto se distingue entre la interpretación cultural de los atributos sexuales y la facticidad o simple existencia de estos atributos. De ahí que la expresión “llegar a ser” mujer implica “un conjunto de actos intencionales y apropiativos” (Butler, 2018, p. 309), “la adquisición de ciertas certezas” (309) y requiere de un “proyecto existencial para asumir una significación corporal culturalmente establecido” (309). Esta forma de entender el género como proceso y en clave existencial impulsa diversas maneras de concebirlo en la cultura sin que por ello se deba dejar de lado su raíz más concreta o material, si se acepta el cuerpo como ese *locus* o lugar o superficie que aparece, de acuerdo con los planteamientos postestructuralistas y feministas (310).

De la concepción del género como proyecto se traza un hilo interpretativo en el que convergen autoras como de Beauvoir y Wittig, si se atiende al giro dado por Wittig en su ensayo *No se nace mujer* en el que, como señala Butler, se enfatiza la naturaleza ambigua de la identidad de género manifiesta que permite concebir al cuerpo y la trascendencia más allá del dualismo y plantea una suerte de autotrascendencia encarnada (312).

Esta concepción del género en conexión con el cuerpo y con la elección, recuperada de la mirada de Butler a De Beauvoir, incorpora elementos a la crítica feminista a la luz de los cuales las dimensiones éticas, políticas, culturales, vitales, cobran relevancia y sirven de inspiración para derivar las más diversas posturas e interpretaciones sobre el género y la identidad en clave ontológicas y epistemológicas exploradas a partir de propuestas audaces como la de rescatar la característica *ek-statica* del cuerpo cuya la elección de género puede ser pensada como un proceso pre-reflexivo (312). Esto por cuanto la trascendencia es puesta en términos de experiencias corpóreas donde permanecen latentes las posibilidades aún no realizadas de los seres humanos

(312). De esta manera, la lectura del “llegar a ser” adquiere la connotación de “tránsito”, “traslado” o “proceso”.

En adición, la elección de género convoca la atención sobre el problema de la libertad de cara a la encarnación cultural, si se sigue que “(...) uno es, desde luego, su cuerpo desde el principio, y solo posteriormente llega a ser su género” (313). Esto no implica, como ya se habrá notado, una separación entre la materialidad del cuerpo o una suerte de instancia desencarnada o si se prescinde del cuerpo para, de forma suspendida y etérea, elegir el género. Por el contrario, plantea una paradójica fórmula al resaltar la complejidad de la elección respecto a todos los elementos que permean al individuo y con los cuales debe tomar posición o hacerse cargo en el proceso de proyectar su trascendencia. En este sentido, la elección prerreflexiva se da “no siendo totalmente consciente, aunque no obstante sí es accesible a la conciencia, es el tipo de elección que hacemos y que únicamente nos damos cuenta de haberla hecho más adelante” (314). Este aspecto involucra un acto volitivo complejo y de amplio alcance si se piensa en términos de “proyecto”, en el cual se pone en juego el acto de “(...) interpretar una realidad cultural cargada de sensaciones, tabúes y prescripciones. La elección de asumir determinado tipo de cuerpo, vivir o vestir el propio cuerpo de determinada manera, implica un mundo de estilos corpóreos ya establecidos. Elegir un género es interpretar las normas de género recibidas de un modo tal que las reproduce y organiza de nuevo” (314).

En este punto de la discusión, la elección conduce a pensar en el problema de la libertad en conexión con el género. Además, se advierte la tensión subyacente al género como una de las coordenadas de la existencia, si se tiene presente que:

Los constreñimientos sociales acerca del acatamiento y la desviación del género son tan enormes que mucha gente se siente profundamente herida si se les dice que ejercen su

masculinidad o femineidad inapropiadamente. En la medida en que la existencia social requiere una afinidad de género que no sea ambigua, no es posible existir en un sentido socialmente significativo fuera de las normas de género establecidas (315).

En las líneas anteriores pueden leerse los modos como coexiste la tensión de asumir una identidad de género que resulte significativa de cara a las normas establecidas. En razón a que la elección presenta, al menos dos efectos: uno, someterse a las normas de género y las implacables exigencias de la especie y dos, profundizar en lo que Butler señala como “dislocación del género” (315) en el que se debe enfrentar la carga de la elección derivada de la coacción social y que pueden traer consigo angustia o terror a la transgresión de las normas de género prescritas (315).

Alrededor de los diferentes cuestionamientos resultado de la mirada crítica sobre el género está presente una línea interesante y fuerte en el debate, que tiene conexión con el dualismo epistémico propio del horizonte de sentido desde el cual se estructura la visión de mundo imperante. En esa dirección crítica el análisis de Anne Fausto-Sterling, en su obra titulada *Cuerpos sexuados*, ahonda en las relaciones y efectos de esas categorías sociales origen del criterio de organización del mundo tal cual se ha generalizado.

Así mismo, se puede leer en la obra citada el propósito central de la reflexión adelantada por la pensadora norteamericana un interés por abordar dos de los centros hegemónicos epistémicos, a saber, Europa y América (norte), para escudriñar los efectos del dualismo y los conceptos que se articulan a dicha manera de entender el mundo. Con este fin, la autora dedica sus esfuerzos por lo menos a tres pares de categorías: sexo/género, naturaleza/crianza, real/construido (Fausto-Sterling, 2006, p. 37) y, a partir de ellas, avanza sobre una aguda crítica a los dualismos y a tomar como caso de estudio las repercusiones para la vida y la sociedad las experiencias de personas intersexuales.

Así, la revisión al dualismo (asunto neurálgico respecto a los paradigmas de las ciencias, las humanidades y la filosofía) conduce a formular interrogantes sugestivos, entre los que destaca el siguiente: “¿Qué tiene de preocupante que recurramos a los dualismos para analizar el mundo? Estoy de acuerdo con la filósofa Val Plumwood en que este recurso oscurece las interdependencias de cada par” (37). En dicha pregunta Fausto-Sterling subraya el inconveniente del dualismo, que, en principio, apunta a una suerte de sesgo en cuanto a la comprensión de las formas de interacción entre las categorías, porque la conexión dicotómica agudiza la oposición que termina por excluir a otros elementos que aparecen para establecer otros tipos de conexión.

Respecto a los efectos del dualismo Anne Fausto-Sterling profundiza la postura lograda desde Plumwood, al destacar que en el caso de “La cultura”, entendida como categoría analítica a través de la cual se tejen otras para efectos de generar un horizonte de sentido, se ha descubierto que puede acumular opresiones. Por esa razón, Fausto-Sterling enfatiza en la necesidad de llevar a cabo su estudio acerca del género incluyendo las intersecciones que pueden darse junto a las construcciones e ideologías racionales y de género (38).

De acuerdo con el análisis proyectado por Anne fausto-Sterling se fortalece la revisión histórica acerca de las categorías sexo y género, rastreada en la década de los años setenta, cuando se origina y luego se expande el paradigma en el que sexo y género aparecen como categorías separadas, según se establece a partir de los planteamientos de Money y Ehrhardt:

El sexo, argumentaron, se refiere a los atributos físicos, y viene determinado por la anatomía y la fisiología, mientras que el género es una transformación psicológica del yo, la convicción interna de que uno es macho o hembra (identidad de género) y las expresiones conductuales de dicha convicción (18).

Desde esta visión dual se dieron los términos del debate: el sexo, representaría el aspecto anatómico y el género aludiría a los juegos de fuerzas que tienen injerencia en la conducta. En este

debate, los sexólogos y las feministas asumen posturas que forman después dos vertientes definidas a saber, una facción que se refugia en el argumento biológico de la división sexual y otra que focaliza la crítica en el aspecto psicológico y cultural concomitantes al género (18).

Sin embargo, vale la pena notar que esta toma de posición en el debate sobre el género asumido desde la crítica feminista de los setenta dejó abiertos flancos por medio de los cuales se ha colado la resistencia proveniente de la biología, la medicina y ámbitos de las ciencias sociales adheridos a las diferencias biológicas (18). En respuesta a esta situación, las pensadoras feministas reposicionaron el análisis y dedicaron atención a la noción misma de sexo, sin dejar de profundizar su abordaje al género, la cultura y la experiencia (19). Por ejemplo, al cuestionar la reducción de dichos conceptos a sus elementos puramente lingüísticos y cognitivos, entra en detrimento una comprensión más amplia al incorporar posturas de áreas como la antropología o la sociología que han proporcionado herramientas para desarrollar un enfoque que procure acoger la complejidad del asunto. La idea es que la perspectiva crítica feminista afiance la toma de partido de cara a la apertura del dualismo sexo-genérico y la visión dicotómica falocéntrica y heterocentrada frente a la comprensión del cuerpo femenino como locus significativo y vivencial.

La complejidad del cuerpo lleva a identificar que sexo no es una categoría con una base exclusivamente física, sino que “(...) las señales y funciones corporales que definimos como masculinas o femeninas están ya imbricadas en nuestras concepciones del género” (19). Por consiguiente, se descubre la proximidad entre ambas categorías, cuestión que hace difícil sostener su tajante dicotomía.

Conforme se puede establecer al avanzar en la lectura de los planteamientos de Anne Fausto-Sterling vale la pena atender al rasgo “material” corporal distintivo en Occidente, por

cuanto deriva de una antigua tradición filosófica en la que términos como “mater” y “matrix” que significa útero, sirve de elemento de estudio para pensar en interpretaciones como la que se rescata de Butler, en la cual queda fijada la conexión entre principio formativo y la participación de las mujeres en la reproducción (39). Este tópico se abordó páginas más arriba con motivo del examen a las concepciones aristotélicas y el recorrido por la historia de la medicina a través del estudio realizado por Thomas Laqueur.

Aquí, llaman la atención las implicaciones que ha tenido la concepción de materia sobre las nociones de género y sexualidad que permanecen en debate hoy día. Adicionalmente, es importante destacar que las implicaciones materiales sobre el cuerpo y la sexualidad han sido impugnadas frecuentemente. Si se observan las dificultades encaradas tanto por hombres como por mujeres al ajustarse al estereotipo genérico universal como da cuenta Lorber (135), sería más útil pensar en pautas de comportamiento y luego en su función para establecer marcas de identificación propicias a la lectura de ciertas maneras y constantes que no se mantienen gracias a la hiperrigidez del estereotipo, sino que resulten maleables a través del tiempo y las etapas vitales de las personas. Esta propuesta de “agrupación de pautas de comportamiento” facultaría la inclusión de otros aspectos concomitantes a la diversidad de género conectadas de formas excluidas por la matriz dicotómica imperante.

No obstante, es importante notar el hecho que la estructura social, particularmente en el caso occidental, se ha configurado a partir de una serie de criterios entre ellos la división sexual, usada para determinar el posicionamiento de los individuos en el plano social, así como asignar su valoración. Por ello, el control para mantener la división de géneros precisa controlar los cuerpos no adecuados a la norma (23). En contraste, hay formas de vida que interpelan el dualismo y la

división sexual, como se ilustra en las siguientes líneas: “(...) los intersexuales encarnan literalmente ambos sexos, su existencia debilita las convicciones sobre las diferencias sexuales” (23).

Acorde con lo expuesto, un ejemplo palpable de la importancia de regular los cuerpos se lee en el interés del Estado (s) por mantener un sistema de dos géneros sobre el cual se ha sustentado por generaciones las instituciones base como la familia, así como las prácticas sexuales (140). De esta manera, se ejerce poder sobre los individuos y las colectividades donde se construye el tejido social.

Vale la pena mencionar que, si bien se han trazado elementos para visitar la crítica a la visión dicotómica fundamento de la división sexual, esto no quiere decir que las culturas no binarias superen de forma inmediata las distintas problemáticas características del género en el terreno social, ético, político, económico, religioso, etc. Por ello, como bien señala Fausto-Sterling, los grandes desafíos del sistema de género obedecen a la desigualdad social (136).

De esta forma, es importante entender la relevancia de la experiencia en el proceso fluctuante por medio del cual se asignan, rechazan o adoptan identidades, que tienen repercusiones en los modos de aparecer en la escena pública, más allá del sentido autoevidente que se suele asignar al término experiencia por parte de los historiadores (26). En cambio, se insiste en prestar atención a esos tránsitos inadvertidos, pero que tienen un papel preponderante sobre la interpretación del género en el ámbito social (140).

Alrededor de la revisión crítica avanzada sobre las categorías sexo y género se han encontrado distintos elementos en los cuales se origina el discurso base para establecer la división sexual que permea todos los aspectos de la vida individual y colectiva. Esto, sin duda, trae consigo

la concepción que el sistema sexo-género se articula con los productos de la cultura como la poesía, la literatura, la filosofía, la política, la economía, entre otros. En ellos se juegan las circunstancias donde, en este caso, las mujeres pueden proyectarse para trascender las exigencias impuestas por las normas sociales asociadas a su sexo.

Además, vale la pena destacar el matiz interpretativo crítico observado respecto a la representación del cuerpo femenino, sobre todo al articular la configuración material-simbólica del cuerpo como *locus* o territorio desde el cual han emanado y proliferado los imaginarios, estereotipos, normas genéricas y matrices interpretativas en las cuales se enmarcan las representaciones de aquellas subjetividades mestizas, colonizadas y leídas como formas de vida cercanas a lo salvaje, cuyos cuerpos, particularmente de mujeres y seres feminizados, aparecen como lugar para el intercambio de bienes, poder, estatus, entre otras prerrogativas sociales. Esto subraya el hecho de poder leer el cuerpo, particularmente femenino, como fenómeno social, conforme se concede a partir del enfoque fenomenológico feminista en el cual el cuerpo es entendido como una situación.

Así, destacan las representaciones de aquellas formas de vida que interpelan artísticamente, figurativamente o materialmente el dualismo y la división sexual arraigada en las estructuras sociales imperantes, según se ha percibido a través de las potentes imágenes recuperadas en el diálogo sugestivo con la obra de la poeta colombiana Anabel Torres en la que destaca el acceso al trasfondo simbólico-material del cuerpo y de la potencia de la fuerza elemental femenina sin caer en instancias inherentemente esencialistas o excluyentes, por cuanto se privilegia el encuentro, la confluencia, la integración y la apertura a lo diverso.

1.4 La historia de las mujeres. Entre la marginación, el silencio y la creación

Luego de haber retomado diversos planteamientos acerca del debate sexo-género en lo que atañe a los efectos sobre el problema de la representación, en particular, del cuerpo femenino desde una mirada filosófica clásica hasta la crítica feminista cuya injerencia es palpable actualmente, es momento para examinar las diversas connotaciones acerca del papel de las mujeres en la vida intelectual y el acceso a la palabra para rastrear los elementos históricos que permitan situar la creación poética de las mujeres y el contexto donde potencialmente se genera la obra como su recepción, cuya indagación es materia central de este amplio proyecto de investigación, con el fin de avanzar en el componente histórico y cultural en el cual se circunscriben los elementos que permiten pensar la situación de las mujeres respecto a las posibilidades de subjetivación al acceder, principalmente, a la creación por vía de la palabra escrita. Por ello, en este apartado se explora, en primer lugar, su ausencia y silencio en los anaqueles de la historia; segundo, se aborda la posibilidad de creación femenina; tercero, se estudian las barreras para acceder al cultivo del pensamiento y la palabra; y cuarto, se analiza el vínculo entre la palabra y las mujeres.

Así, respecto al primer elemento señalado, es preciso considerar la perspectiva sobre la historia de las mujeres concebida por Michelle Perrot, quien destaca, en su obra *Mi historia de las mujeres*, el contraste que se encuentra en el centro de la interpretación acerca del papel de las mujeres en la historia, al señalar que, en la actualidad, pensarlas fuera de ella es casi imposible. Pero no siempre fue así, ya que el sentido colectivo del término se forjó avanzado el siglo XX de nuestra era, luego de largos silencios (Perrot, 2009, p. 6).

Sobre este silencio, la historiadora francesa asume un punto de partida anclado en su experiencia como académica y activista para dar cuenta de aspectos que podrían resultar

significativos en lo que se denomina “el pasaje del silencio a la palabra” como “al cambio de mirada” (6) que permite hacer emerger nuevos objetos en el relato que es la historia, en esa relación crítica que se puede establecer entre el pasado y el presente.

En este sentido, se aprecia la correspondencia entre la ‘visibilización’ de las mujeres en la historia y el “movimiento” hacia su emancipación y liberación, en medio de aquello que Perrot llama la toma de conciencia sobre la dimensión sexuada de la sociedad y, en consecuencia, de la historia (8). De este modo, el primer enfoque en el cual se desarrolló la historia de las mujeres se encontraba en la historia del cuerpo y en los roles en el ámbito privado, para luego pasar a tomar como tópico a “las mujeres en el espacio público de la ciudad, del trabajo, de la política de la guerra, de la creación” (8). Esta expansión de lo doméstico a lo público implicó conceder un rol activo y transformador de las mujeres en las distintas escenas vitales, tales como, la política, la educación, la economía, la salud, entre otras.

De ahí que dicha mirada expansiva y activa acerca de las mujeres trajera consigo una primera observación, a saber, sobre su silencio. Si se consideran las siguientes líneas: “Escribir la historia de las mujeres es sacarlas del silencio en que estaban sumergidas. Pero, ¿por qué este silencio? Y, antes que nada: ¿las mujeres tienen sólo una historia?” (Perrot, 2009, p. 9). Las interrogantes formuladas por Perrot dan cuenta de la ausencia y del silencio que se cierne sobre la presencia y testimonios del rol que seguramente desempeñaron a lo largo de los siglos, si se advierte aquello que el sentido común indica, a saber, que hombres y mujeres han participado en el desarrollo de los acontecimientos de la humanidad.

Pese a la conciencia que ciertas pensadoras y escritoras han establecido sobre la importancia de la historia, por ejemplo, George Sand o Marguerite Yourcenar, aparece de forma

insistente una pregunta en la reflexión de Perrot, formulada en los siguientes términos: “¿Por qué las mujeres no pertenecerían a la historia?” (9).

Al seguir atentamente la exposición de la historiadora en cuestión, se pueden subrayar, por lo menos, dos razones referentes al silencio de las mujeres en la historia: una, la palabra pública de la mujer es indecente (9) y, dos, el cuerpo de las mujeres les asusta (10). En cuanto a las consideraciones sobre las barreras al uso de la palabra pública y en público, se advierte la falta de registro histórico, así como la contribución al solapamiento del género femenino bajo el masculino plural por parte de la gramática (14).

Cabe notar que las omisiones de registro directo de las palabras y acciones de las mujeres en el relato de la Historia han sido denunciadas y tomadas como punto de partida para incluir una mirada de género a la narrativa histórica. Gracias al trabajo de académicas y feministas, dicha narrativa se ha transformado, en gran medida, al integrar las dimensiones cotidianas y testimoniales de textos como las cartas, los diarios, las notas, los recortes, etc., a manera de recursos para traer a la luz las vidas y voces de aquellas grandes desconocidas.

Dicho giro histórico respecto a las mujeres contrasta con aquello que, por siglos, se ha dicho de ellas. Según se lee a continuación:

Es cierto, se habla de mujeres, pero de manera general. "Las mujeres son...", "La Mujer es...". La verbosidad del discurso sobre las mujeres contrasta con la ausencia de información precisa o detallada. Lo mismo ocurre con sus imágenes. Producidas por los hombres, estas imágenes nos dicen, sin dudas, más sobre los sueños o los temores de los artistas que sobre las mujeres reales. Ellas son imaginadas, representadas, más que descritas o narradas (10).

En las líneas citadas se advierte el impacto que el sesgo de género ha tenido sobre las mujeres, por cuanto ha primado el discurso pronunciado por los hombres y que se ha instalado en el imaginario, al producir sus representaciones y sus imágenes en el arte, en los sueños, en los

miedos, en el deseo que les marca para reducirlas a una visión sobre ellas donde nunca terminan de encajar.

Así, en la doble restricción de la excepción o el vituperio, las mujeres fueron incorporadas fugazmente a la memoria colectiva, a la historia, en personajes convertidos en hitos significativos como es el caso de Juana de Arco, cuya representación ha sido motivo de recreación a través de la escritura poética, para subrayar las contrariedades sobre la toma de la palabra y el silencio, así como para dar cuenta del enorme peso supuesto en la encarnación de aquello exigido a una mujer excepcional, como se aprecia al leer atentamente las siguientes líneas el poema en prosa “Arco”:

Pero es esta la tragedia que Juana de Arco
fuera llamada a perpetuar:
ella no ardió en la hoguera por pronunciar sus
propias palabras,
sino por repetir voces ajenas
(Torres, 2000, p. 55).

La excepcionalidad de la heroína francesa sucumbe ante el juicio de sus coetáneos y la condenan a arder en la hoguera, sin derecho a pronunciarse, condenada a una extinción radical sellada por un mutismo precedido por el uso de palabra ajena que termina por negar la propia. Esto evidencia la paradoja “trágica” asociada con la excepcionalidad advertida en la figura de Juana de Arco, la cual subraya la condición transgresora de esa palabra “tomada” de otros al no ser concedida por derecho natural.

En lo que respecta al cuerpo de las mujeres, vale la pena destacar el impacto que, en distintas épocas, ha tenido la norma y práctica de cubrir o acatar normas sobre el vestir y el presentarse en público en razón a su sexo. Así, cubierto, el cuerpo de las mujeres no ejerce un rol completo, puesto que no son presentadas como los hombres, quienes tienen apellidos transmisibles, sino que ellas sólo tienen nombres de pila (Perrot, 2009, p. 10) que les deja en el

intersticio de una fantasmagórica figura entre las líneas de sangre y parentesco. De esta manera, se restringe su existencia social atadas al patronímico y/o a los apellidos del padre o esposo.

De esta suerte, a ellas se les impone una serie de normas y virtudes asociadas a la virginidad o al martirio, donde sus acciones se limitan a rezar y/o soportar vejámenes con la intención de ser consideradas gloriosas (10). Así mismo, mujeres excepcionales y miembros de la realeza pondrán de manifiesto que “para existir hay que ser piadosa o escandalosa” (11). Conforme nos recuerda Perrot, hay un doble rasero extremo en las vidas particulares de las mujeres que habrán de caer en el exceso por virtud (haciéndolas inexpugnables, seres etéreos) o defecto (convirtiéndolas en objeto de vituperios, exclusión, muerte).

Rodeadas entre la exaltación y el vituperio, la presencia de las mujeres se ha caracterizado históricamente y se ha perpetuado el contraste entre el callar y el tomarse la palabra, de esta tensión latente dan cuenta los versos de la poeta colombiana Anabel Torres en “Trillado”:

Trillado
es afirmar
que lo que nos une en el fondo
a todos y todas las que escriben
no queda
en las palabras
sino entre el mirar y el callar:

trillado es deslizar
hasta tus ojos
este silencio cómplice
como una mano extendida,
un beso o un porqué
(Torres, 2001, p. 29).

Desde el título dado, en los versos del poema se toma posición singular sobre el acto de escribir más allá de las cuestiones de género y se reformula la pregunta por aquello compartido

por esa subcomunidad de escritores caracterizada generalmente por la disposición de la mirada y los silencios, como una suerte de marca recurrente desde la cual se pretenden circunscribir frecuentemente la experiencia de la proximidad, así como la base desde la cual se fundamentan los vínculos íntimos donde la complicidad, los afectos, el amor, entre otros, están velados por cierto mutismo. A esta perspectiva “trillada” o excesivamente generalizada, aparece una suerte de crítica que proyecta una inversión de la manera de concebir la observación, la escritura y la vivencia de los lazos humanos y la relación con la naturaleza.

También, esas imágenes poéticas llevan a descubrir en el fondo la latente prescripción histórica sobre el acceso de las mujeres a la palabra, por cuanto destaca en un plano integrador al silencio cómplice que da lugar a una proximidad íntima y profundamente arraigada a la humanidad, al acercar a modo de vínculo o puente a “todos y todas” como si se tratara del aglutinante fundamental y fundacional para la palabra, la escritura, el sentido y la existencia.

Ahora, si la presencia y la palabra de las mujeres ha permanecido en una suerte de marginación, valdría considerar si pueden o no crear, en el sentido de establecer su participación en el desarrollo del intelecto y la cultura. Por ello, en un primer momento, Perrot pregunta por cuál es la mirada que se dirige a las mujeres que aparecen en el espacio público. Al respecto la autora menciona que esa mirada resulta desconcertante y masificadora, por cuanto ellas “(...) intervienen como madres, amas de casa, guardianas de los víveres” (2009, p. 15). Esto trae consigo la afirmación de los roles tradicionalmente reglamentados e impuestos a las mujeres, quienes solo están en el espacio público de forma colectiva. Así se emplearán los estereotipos para designarlas y calificarlas, tanto por su irrupción pública como por su transgresión en su forma de estar y de hablar en público.

Paralelamente, se comprende la perspectiva adoptada por el “establecimiento”, cuando, al pasar de los siglos, las mujeres se organizan en torno a causas políticas y civiles. Por ejemplo, su intervención en reivindicaciones históricas como aquellas asociadas con la huelga del pan en la Francia de la revolución, los mítines y movilizaciones del sufragismo inglés, americano, entre otras manifestaciones dadas en distintos puntos del globo, en el transcurso de los siglos XVIII, XIX y XX (Varela, 2008). Entonces, una vez ellas se congregan y se plantan en la plaza o la acera para alzar la voz, son tratadas como lo describe Michelle Perrot:

Los comisarios de policía hablan de "harpías" o de "marimachos" para designar a las manifestantes, casi siempre llamadas "histéricas" si profieren el más mínimo grito. La psicología de las masas presta a las masas una identidad femenina, susceptible de pasión, de nerviosidad, de violencia, incluso de salvajismo (15).

De esta forma, en paralelo a la irrupción de los cuerpos de mujeres que se asocian comunitariamente, se inauguran y consolidan espacios para la palabra escrita en la prensa. Así, la prensa se convierte en una potente fuente de visibilidad, como bien reconocen las feministas, la prensa tendrá un impacto en la opinión pública y les permitirá expresar sus ideas. Acerca del papel de los tabloides en el siglo XIX, Perrot expone:

Esta prensa conoce en el siglo XIX un gran desarrollo gracias al éxito que tiene entre las mujeres, en busca de consejos para una moda que las obsesiona. Pero esta vez algunas mujeres se infiltran y a veces hasta se apoderan de ella. Es el caso del *Journal des demoiselles*, al que Christine Léger (fallecida prematuramente) dedicó una tesis inédita. Se trata de un periódico mensual compuesto, escrito e incluso financiado en parte por mujeres. Las eclécticas secciones van de la moda a las recetas de cocina; de los relatos de viajes, ilustrados con grabados imaginativos, a las biografías de mujeres "ilustres". El género biográfico está en pleno auge. Reinas y santas obtienen gran éxito. Detrás de esa fachada un poco convencional se observa, en las decisiones y en el tono, una voluntad de emancipación de las mujeres a través de la educación y hasta del conocimiento y el trabajo. Se aconseja a las jóvenes estudiar lenguas extranjeras porque la traducción es una ocupación, y eventualmente un oficio, conveniente para una mujer. Por supuesto, hay mucho para decir sobre esa asignación de la traducción a las mujeres. Pero es un principio, una brecha que se abre en zonas prohibidas (27).

En el pasaje citado, se advierte el proceso paulatino en el que las escritoras incursionaron con sus ideas. En principio abordaron temas y asuntos típicamente asociados a su rol. Luego, asumieron la administración, financiación y el enfoque editorial y más adelante tomaron partido activo en el tratamiento de temáticas de su interés e incluso se atrevieron a usar la palabra escrita para incentivar la emancipación de las mujeres, exigir el acceso a la educación y al trabajo, en condiciones que les permitiera crecer y adquirir conocimiento.

También se observan consejos sobre el tipo de oficios que podrían ejercer. Si bien resulta cuestionable, desde el punto de vista de la crítica del sesgo de género, en este punto es preciso conceder que la apertura de los espacios en prensa y en ciertos oficios, significó un primer paso para el reposicionamiento de las mujeres en el terreno de lo público. Sin embargo, no se puede desconocer que habría fronteras y disciplinas que se resistirían a la presencia de las mujeres.

Lo cierto es que las escritoras de este tipo de medios periódicos se comprometieron con ciertas posturas políticas, por ejemplo, llevaban sus nombres de pila, rehusándose al apellido del marido. Además, asumieron su tarea de escritoras con profesionalismo, se atrevieron a reivindicar derechos civiles a través de la prensa sansimoniana. Entre ello, se destaca la lucha por el derecho al divorcio y la exigencia de la libertad sentimental y sexual que hizo eco en escritoras como George Sand (28).

Esta escritora se convertirá en figura paradigmática del proceso de emancipación de las mujeres a través de la escritura, pues se observa esa posición fronteriza representada por la “mujer escritora”. Si se admite que:

En primer lugar, por su determinación: en el convento sentía "la rabia de escribir", e hizo realidad su ambición contra la opinión de los suyos, especialmente de su suegra. En segundo lugar, por su elección de un seudónimo masculino cuya complejidad ha señalado Martine Reid (84).

En ese testimonio se ilustra la motivación por la escritura. Además, se da cuenta del peligro inherente a la subversión de pensar por cuenta propia y escribir, pues se hará usando un pseudónimo. Este hecho, que puede entenderse como una práctica extendida, de forma particular, aunque no exclusiva, en las escritoras decimonónicas, encierra cierta duplicidad que, por un lado, otorga cierta libertad al escribir y expresar ideas sin ser presas de las limitantes en razón a su sexo y por otro, contribuye, hasta cierto punto, al desconocimiento de sus aportes a las letras universales, con el propósito de no ser vilipendiadas por contravenir las expectativas frustradas de la sociedad.

Aunque la escritura es un oficio, para estas mujeres se convertiría en “(...) una pasión violenta y práctica indestructible” (85). Ese ímpetu, seguramente, se enfrentó con las barreras que las mujeres han debido franquear para ejercer la palabra. No obstante, en los siglos XIX y XX conquistaron la literatura, sobre todo la novela (85), que les sirvió de género literario receptivo tanto como lectoras y escritoras.

Sin embargo, es importante no dejar de lado la cercanía que las escritoras desarrollaron con la poesía y la escritura de cartas en distintas épocas. Por ejemplo, se puede evidenciar el compromiso con la creación estética de las poetisas contemporáneas, quienes reflexionan sobre los elementos de su arte y de los recursos que provee la poética.

Sobre ese posicionamiento consciente vale la pena considerar las líneas traídas a colación escritas por Anabel Torres:

Y las palabras, no hay quién las tranque, se despeñan por el desfiladero en que se
convierte la vida, la vida con su bola de púas,
la vida, con su sangre roja que gira y canta,
su sangre que hace espuma desbordándose
entre los baldes de acero de la memoria
(Torres, 1987, p. 12).

En cada línea se aprecia la profunda relación que la autora establece entre palabra, experiencia y memoria, como medios para crear y para plasmar la relación entre organismo sintiente y el mundo que le rodea. Aquí, la palabra cobra nervio, sangre y vida, se convierte en una forma viviente que integra las coordenadas de la existencia cuando se encarna para cantar. Así se aprecia la potencia con la que las escritoras se toman la palabra para describir, cantar, pensar, dar cuenta de sí mismas y su lugar en la historia.

En el caso de las ciencias, particularmente las matemáticas, se resistió al avance de las mujeres, como también lo haría la filosofía (Perrot, 2009, p. 86). Pese a ello, dichos obstáculos y reticencias serán sorteadas por ingenieras, científicas, matemáticas, filósofas, que más allá del escaso, aunque no sin importancia, reconocimiento en la figura de Hannah Arendt, se ampliaría tanto el canon filosófico como el de otras disciplinas en las cuales las mujeres afianzan su presencia y sus contribuciones.

En un segundo momento, Michelle Perrot expone otro aspecto que ha incidido en eso que ella denomina el “silencio de las mujeres”, vinculado con el estatus que se le otorga a la mujer en razón a su cuerpo, básicamente fundado en la asimetría derivada de la diferencia sexual.

Desde este ángulo, Perrot incluye un planteamiento interesante: “La mujer es ante todo una imagen” (2009, p. 39). Con ello, se advierte la dimensión representativa adjudicada al cuerpo de la mujer, su rostro, su desnudez o la indumentaria que debe usar en público y en privado. En este punto, se cruza una doble prohibición, a saber, mantener el cuerpo cubierto y la boca cerrada, que se complementa con el uso del velo (39).

Ahora, ¿Cuál es la fuente de esas prohibiciones? Al respecto, Perrot menciona que la representación del sexo femenino ha estado ceñida al sello de la falta, del defecto o error de la

naturaleza, como se encuentra de Aristóteles a Freud (53). La carencia es la raíz de la diferencia sexual en la que se infravalora lo femenino, según se ha expuesto ampliamente en páginas más anteriores.

Al lado de ello, históricamente la sexualidad femenina ha sido un gran misterio, temido, poco conocida y radicalmente opuesta entre la avidez y la frigidez. De allí se deriva el diagnóstico de la histeria (54). Esta condición acompañará el signo de la transgresión de las mujeres que no se muestren dispuestas a encarnar el ideal femenino.

Pese a ello, la avidez y la determinación serán invocadas para impulsar el ejercicio de la escritura, para trascender aquellas condiciones que Simone de Beauvoir describirá en el *Segundo Sexo*, ensayo en el cual la feminidad deja de ser considerada como un hecho natural y pasa a ser concebida como un producto cultural (86). Con ello, se abre la discusión de los efectos e imposiciones derivados de la diferencia sexual en la esfera de lo cultural, político, económico, simbólico, en otras palabras, se posibilita la discusión sobre las cuestiones de género.

Como se ha podido observar, gracias a la mirada histórica provista a través de Michelle Perrot, la creación estaba vedada a las mujeres en razón a su sexo. Sin embargo, a causa del proceso de emancipación femenina, ellas se rebelarían contra los vetos a cultivar su intelecto y a procurarse un oficio. En pocos términos, asumieron el destino de su vida, bajo el signo de la autonomía de pensamiento y palabra y pusieron en tela de juicio el *statu quo* sobre el cual se ha cimentado la división sexual y se han configurado los imaginarios sobre lo femenino y lo masculino.

Este proceso emancipatorio pasa por dos escenarios principales, a saber, la presencia de las mujeres en el espacio público y el acceso a la palabra. Para ejercer ambos, las mujeres han requerido el acceso a la educación y su inclusión en distintos oficios y disciplinas del saber. Por

ello, puede afirmarse que la creación estará sujeta al alcance de sus reivindicaciones en estos dos ámbitos.

Basándose en el punto de vista histórico retomado en este apartado, se confirman aspectos críticos sobre las narrativas sobre las mujeres producidas por hombres, en las cuales aparecen imaginadas y representadas desde la proyección resultante del radical contraste entre el vituperio y la excepcionalidad que genera roles y expectativas hegemónicos asociados a valoraciones positivas (ejemplo clásico la figura de la madre) o a valoraciones negativas (marcadas por el exceso, la falta de control físico y emocional). En medio de este choque entre extremos, el signo de la “transgresión” de la palabra tomada por las mujeres (a través de los medios y géneros emergentes destacados en esta revisión), junto con su presencia en asuntos y espacios considerados públicos y/o de dominio masculino, paulatinamente, provee los elementos requeridos para concebir a la mujer escritora como una figura fronteriza que confronta de diversos modos las prohibiciones sobre su género al emanciparse por medio del cultivo del intelecto para procurarse un oficio.

En este orden de ideas, el oficio ligado al acceso a la escritura y a la creación, por medio de la misma, ha servido como ámbito en el cual las mujeres tomar conciencia de su condición y trazan proyectos artísticos, estéticos, literarios y de diversa índole en los cuales dan cuenta de su particular manera de asumir su lugar en el mundo. Por las razones esgrimidas, se consideran algunos aspectos del ejercicio del pensar y escribir sobre su arte como testimonio de su apropiación del arte poético, en específico para el caso de esta investigación, así como se observa la toma de posición de las escritoras sobre su arte y su reflexión profunda acerca de los recursos del mismo y

acera de la libertad creativa, según se puede explorar en los fragmentos poéticos de Anabel Torres recuperados en este apartado.

1.5 El acceso de las mujeres a la palabra en el ámbito público

Ahora bien, en este apartado, vale la pena reflexionar en torno al posicionamiento de las mujeres, quienes subvierten el mandato “sé bella y cállate” (Perrot, 2009, p. 40). Como se ha podido observar, históricamente ellas han aspirado a nuevos roles y por esa razón, han asistido y se han formado en las universidades, han incursionado en nuevas disciplinas como la etnología, el psicoanálisis, y se han atrevido a la creación literaria o artística al hacer parte de las vanguardias en la pintura y la literatura (50).

Este tipo de acciones se pueden rastrear en las reivindicaciones tempranas de mujeres de élite quienes ya reclamaban para su sexo el derecho a la instrucción. Por ejemplo, Cristina de Pizán o Mary Wollstonecraft, quienes sortearon numerosos obstáculos hasta que la ley consagró el derecho a la educación para las mujeres (82).

Se evidencia que la educación ha sido uno de los pilares de la lucha de las mujeres por ser incluidas y reconocidas en pleno derecho en la esfera pública. No obstante, la pugna por conseguir el acceso al conocimiento y la cultura ha pasado por cuestionamientos sobre el tipo de instrucción que recibían, si se tiene presente la crítica de las feministas de la *belle époque*, quienes exigían la “coeducación” y la revisión de los modelos pedagógicos de carácter mixto que, en definitiva, no resolvía el fantasma de la desvalorización de la educación destinada a las mujeres, ni al sesgo con el cual era impartida (82).

Este tipo de mirada crítica sobre la educación está presente en las motivaciones temáticas heredadas por las poetas que escriben influenciadas por las vanguardias latinoamericanas, como en el caso de Anabel Torres, quien en su poema “La literatura es inútil” pone en tela de juicio el rol de la literatura y su cercanía con la experiencia de mundo, según se lee en los versos que a continuación se citan:

La literatura es inútil

¿Por qué no nos enseñaron en lugar de las
letras y los lápices
a revolcarnos en la hierba?

A besar y a luchar cuerpo a cuerpo?
¿Por qué más bien no nos llevaron a ver un
campo de arroz,
y en lugar del silencio
de los pupitres y de los tableros
por qué no nos enseñaron
a palpar el silencio que exuda de los poros?

¿Por qué nos han frenado la sonrisa
cuando apenas comenzaba a desbordarse sobre
el mundo?

¿Por qué nos encasillaron el pensamiento,
nos destruyeron la palabra amor,
la palabra risa, la palabra viento, y hasta la
palabra
poema,
y por qué no dejaron que nos vistiéramos de
grito,
y no de sobres y postales
frente a la ausencia de un hijo?

¿Por qué no nos dejaron ver
que el poema se lleva en el bolsillo,
que por él se camina, que se come,
y que a veces es duro,
y a veces es blando,
silencio, piel, zapato,
un eco sordo por dentro
(Torres, 1980, pp. 19-20).

En cada uno de los versos late el contraste entre el distanciamiento provisto por las aulas, utensilios, silencio y distanciamiento propio que se instala en los dispositivos destinados a la educación de modelo tradicional y al saber que se puede acceder en el contacto con el mundo, que implica el cuerpo, los sentidos, el tacto, la inmersión generada al encontrarse en el mundo y en el contacto con los otros seres humanos.

Es significativo el contraste creado a partir de la secuencia de interrogantes que abren la fisura a través de la cual se hacen visibles aspectos propios de la sensibilidad y la experiencia que afianza el contenido de las palabras. Con ello se potencia la crítica a la toma de distancia excesiva entre la forma del pensamiento y la raíz de la experiencia que nace cercana a la palabra como si en el origen del canto y la formulación de la palabra poema ocurriera cierto acontecimiento próximo al transcurso de la vida diaria, como una suerte de necesidad de recordar la cercanía del poema en lo cotidiano, en los momentos sencillos del movimiento y el silencio acompasado si se advierte la secuencia “(...) el poema se lleva en el bolsillo, (...) por él se camina, (...) se come, y (...) es duro, (...) blando, silencio, piel, zapato, un eco sordo por dentro (...)” presente en el poema en cuestión, la cual desplaza la atención del acto puramente intelectual asociado con la escritura para retornar al régimen de lo poético que puede precisar o no, en distintos niveles y formas, del lenguaje y la sensibilidad, debido a que el poema y lo poético no se hallan exclusivamente en la expresión, sino que la excede, incluso puede alcanzar lo inefable o acomodarse en el silencio. Este ejercicio poético pone de manifiesto la reconfiguración de la relación entre pensamiento y experiencia, concepto y sensibilidad, masculino y femenino para recuperar la conexión con lo orgánico desde el cuerpo mismo más allá de la marca de género.

Pero, ¿Las mujeres son aptas para la creación? Si se considera el punto de vista clásico, conforme al cual el *pneuma* (ese soplo creador) le pertenecía exclusivamente al hombre. Al seguir esta idea, las mujeres no producen obras de arte, pese a que se les adjudica la invención del tejido, según Freud. Así que no. Ellas no crean, están destinadas a la reproducción, es decir, a su condición mimética.

Esta deficiencia se adjudicaba a un fundamento anatómico, como bien nos han recordado los fisiólogos de fines del siglo XIX, que se han esforzado en establecer puntos cerebrales con los cuales han argumentado que las mujeres tienen un cerebro más pequeño, menos denso, más liviano. Igualmente, los neurofisiólogos actuales continúan buscando un asidero en la organización de las conexiones neuronales y las estructuras cerebrales para establecer el fundamento material de la diferencia sexual (Perrot, 2009, pp. 82-83).

De este tipo de concepciones que excluyen a las mujeres del ámbito creativo ha impregnado el imaginario colectivo desde el cual se juzga la participación y la producción femenina. Si se piensa que: “Escribir, pensar, pintar, esculpir, componer música... nada de esto es para esas imitadoras. Hasta la costura o la cocina, prácticas acostumbradas de las mujeres, tienen necesidad de volverse masculinas para ser "alta" (la alta costura) o "grande" (la gran cocina)” (83).

Por esta razón, no resulta extraño entender hasta qué punto la escritura estuvo limitada al espacio privado, al correo familiar, a los registros de cuentas propio de la economía familiar (83), etc. Conforme con esto, la actividad intelectual se configurará simbólicamente, desde Platón, en asociación a la concepción, el parto y el amamantamiento. Ello implica feminizar el deseo de saber mediante el desplazamiento de la función generadora del cuerpo al alma (75).

En este desplazamiento la feminización del sujeto del saber “(...) significa hablar de todo aquello que impide al alma apropiarse de la verdad, penetrarla directamente. Parto es sinónimo de trabajo, de sufrimientos, de dependencias. En resumen, de resistencia a la autorrevelación de la verdad. Plutarco construirá su teoría de la palabra oracular sobre la idea de que el alma de la Pitia transmite el saber divino de Apolo del mismo modo en que la luna refleja los rayos del sol, esto es, *dulcificando* su resplandor” (Duby y Perrot, 1993, p. 79).

Acorde con la analogía presentada, se traspa el rasgo negativo y carente de la metáfora de la generación en clave femenina, a partir de la idea del esfuerzo, del sufrimiento, de la mediación, tanto en el caso del alumbramiento de las ideas como respecto a la palabra oracular, a la cual accede la pitia de modo imperfecto, menos vívido, minimizado.

De acuerdo con la valoración negativa adjudicada a las mujeres que, en este caso, persiguen el conocimiento y la trascendencia, es importante notar el prejuicio según el cual la naturaleza femenina estaría permeada por la idea de carencia, si se tiene presente que es la falta el criterio para definirla, según el filósofo Aristóteles, quien determina la debilidad de la mujer en virtud de su frialdad en el proceso de “cocción” del material del cual se produce la vida en el útero de la gestante (94).

Desde luego, cuerpo e intelecto estarán anclados en el signo de lo femenino, al cual se le adjudican la falta y la carencia, la dificultad y la imperfección. Por ello, en ese horizonte histórico del cual se forma el imaginario sobre lo femenino, el libro será para las mujeres el “talismán” en ese camino a la emancipación, si se admite que la lectura puede ser considerada una herramienta para conquistar cierta independencia para dejar a la mente libre de las exigencias de la vida doméstica, del cuidado y los deberes (Larumbe, citada en Bollmann, 2015, p. 12).

En consecuencia, subvertir el orden establecido o efectuar cualquier acto de rebeldía ante las normas representa un peligro, por cuanto se intentan violar reglas que, en este caso, resultan estrictas y asfixiantes (Tusquets, citada en Bollmann, 2011, p. 8). Por eso, ante la amenaza latente en rebelión ante las exigencias sociales, las mujeres que escriben adoptaron diversas estrategias, entre ellas el uso de pseudónimos masculinos (10). Pero, en aquellos casos cuando no hay más alternativa que asumir el coste de la subversión, las mujeres padecen en diferentes niveles el potencial peligro y castigo ante su transgresión, de acuerdo con la reflexión de Bollmann:

¿Sigue viviendo, sin embargo, peligrosamente la mujer escritora? Reconoce el propio Bollmann que, si una alemana o una americana decide hoy ser escritora independiente, vive peligrosamente, pero esta peligrosidad consiste en un problema de subsistencia y de una experiencia que podríamos llamar el abismo existencial de la escritura, mientras que, por el contrario, cuando una iraní o una paquistaní decide escribir, pone en peligro su cuerpo, su alma y su vida (2011, p. 13).

En las palabras reproducidas se constata que escribir ha representado un tipo de peligro vital para las mujeres en distintas épocas, que potencialmente se agudiza de acuerdo con el contexto socio-cultural donde se encuentren. De esta forma, acceder al pensamiento y al ejercicio de la escritura configura una suerte de vulnerabilidad en el caso de las mujeres, quienes parecen aferrarse a la hoja en un momento en blanco para hacerse notar, aparecer como sujetos, pese a que este acto conduzca a su aniquilación.

Ahora bien, el peligro concreto e históricamente evidenciado que se ha rastreado a través de los referentes estudiados tiene una faceta existencial interesante, si se advierten los modos en los cuales esta “peligrosidad” se expande al transformarse en acicate del proceso de subjetivación y toma de postura sobre su estar el mundo representado por las escritoras contemporáneas como en el caso de Anabel Torres quien, a menudo, refleja en su poesía su conexión con la palabra y la escritura, según estos pasajes del poema titulado “No quiero escribir”:

No quiero escribir
Quiero sólo jugar
a las palabras.

No quiero morder.
Tan sólo quiero
saborear sabores.

No quiero probar mis alas.
Sólo quiero volar.

No quiero remontarme
a la colina.
Tan sólo quiero
contemplar el cielo.

No quiero no querer
más,

¡yo sólo quiero
más!
(Torres, 2004, p 145).

En la vía negativa propuesta por las aseveraciones del poema aparece el signo de la ruptura con cierta concepción sobre la escritura y el arte poético, al tiempo en que se afianza el posicionamiento subversivo y transgresor del yo de la enunciación, quien se disloca el “deber ser de la escritura” para introducir aquello que parece proscrito como jugar, sentir, volar, contemplar y querer. De este modo, ese yo “deseante” reivindica el acceso al núcleo del poema ubicado en la profundidad de la sensibilidad y el deseo.

Con ello, se transgrede el régimen establecido por el arte y las pautas propias de la escritura y los recursos determinados frente a la forma y al contenido de aquello que puede aparecer como válido en el contexto público del ejercicio de palabra y la escritura. No obstante, aquí cobra relevancia la interrelación entre rebeldía y deseo entendidos como elementos clave en el proceso de transgresión al status quo que podría parecer sutil porque en principio se localiza en la

singularidad del yo, pero que puede entenderse como potencia con alcances profundamente críticos y políticos.

En otro lugar, la poeta colombiana incorpora, sin vacilaciones, la condición auténtica de la poesía como si se tratara del ámbito privilegiado donde la paradoja tiene lugar y no contribuye a destruir o aniquilar las posibilidades de contraposición entre las variadas intensidades de la experiencia humana, conforme se percibe en los versos copiados del poema “El pozo del amarillo”:

El hormiguero de la poesía
es un destino
que apenas comienza, nunca termina
(Torres, 1982, p. 64).

En los versos retomados la gran imagen se conforma entre los términos hormiguero y poesía, situados en dos campos semánticos contrastantes asociados con la naturaleza visible, concreta y aquello considerado inasible, intangible como el destino. Así, interactúan dos planos que al converger hacen una suerte de cinta de Moëbius, cuyas marcas temporales resultan difusas y difíciles de fijar como sucede con “apenas” y “nunca”, pero producen la huella sensorial temporal necesaria para crear ese momento de emergencia y de potencial finalidad de la realidad en la cual el “yo” se aproxima al participar de dicha fluctuación propia del ritmo natural de la corriente de la vida. De esta manera, el “yo” observador del hormiguero toma una suerte de conciencia sobre el poema y lo poético que se le revela y se rebela a la sucesión rígida impuesta por la imposición normativa de lo aquello hallado en el régimen de lo artificial, controlado y clasificado.

De acuerdo con lo expuesto hasta este punto, se ha comprobado la compleja relación entre las mujeres y el acceso a la palabra. No obstante, destaca la función vinculante de la misma, por cuanto implica funciones sociales importantes como el consenso, los rituales, las prácticas comunitarias, en las cuales la palabra de las mujeres remite, por un lado, a aquello que se deja oír

de ellas (eminentemente deudora del discurso masculino); y por otro, “(...) equivale a confiar en el ser de carne y hueso que emite la palabra, se expresa, se lamenta y grita, no nos permite conocer su verbo si no es a través de los ecos de lo escrito. De esta paradoja realmente fuerte, es menester extraer la palabra de las mujeres” (Duby y Perrot, 1993, p. 90).

En esta paradoja, surge la pregunta por la relación íntima entre las mujeres y la palabra. Precisamente cabe pensar en esos instantes de la experiencia límite de la palabra propia, incluso aquella que se vuelve contra uno mismo. Sobre este asunto, los historiadores franceses Duby y Perrot, indican que esa palabra trágica tiene un lugar propio en la literatura (95). Allí, esta se torna enunciante al desplegarse del gineceo a la ciudad y al proyectar una potencial toma del poder o de la reivindicación colectiva, que desdibuja la imagen pacífica y pasiva de las mujeres que habita los rincones del *oikos* configurado por el discurso masculino.

Si se atiende a esta pregunta: ¿La palabra de las mujeres ha de reducirse a la transgresión, la ruptura, la experiencia límite? La respuesta más cercana es no. En Duby y Perrot existen evidencias históricas de canciones protagonizadas por mujeres, entre ellas aquellas que cantaban mientras hilaban y que representaban los lamentos de la mujer enamorada o las desdichas de las “malcasadas”, las canciones de amigo y las canciones de las *trobairitz* que enaltecieron el canto cortés. Todas estas, creadas, transmitidas e incorporadas en la tradición alemana, de Galicia, Portugal, entre otros territorios de la antigua Europa (100).

En medio de esta revisión, se encuentra una primera fuente de la palabra de las mujeres, a saber, el canto asociado directamente con la poesía. Sin embargo, resalta el hecho que, para poder legitimar su derecho a la palabra, ellas podrían transformarse en hombres (102). De esta manera

opera un recurso para evadir las restricciones normativas del género para, en la práctica, hacerse de la palabra.

Así, se confirma que el canto ha sido históricamente una de las fuentes originarias desde donde las mujeres han expresado sus vivencias y han vertido su visión de mundo. Dentro de este marco puede contemplarse los versos del poema “Canto en la garganta poderosa de la vida”, por la escritora colombiana Anabel Torres:

Soy
canto en la garganta poderosa de la vida
canto
a pesar de mí

por todos los rincones de este oficio
de ser hombre
o mejor aún,
mujer
abierta a la muerte, porque la muerte
parió la vida
esta vida que canta,
esta poderosa garganta que me canta
a solas,
y siempre, siempre, siempre
(Torres, 1980, p. 107).

Las imágenes evocadas en los versos reproducidos conectan con la visión que el cuerpo de la poeta encarna y sirve de canal donde convergen las fuerzas de la vida y la muerte. Ese poder fluye continuamente y se expande a través del cuerpo hacia el cosmos. De ahí que, visibles o no, las mujeres han cantado, escrito y creado, pese a las fuertes restricciones sociales.

En este sentido, el carácter público de la palabra también implica ciertos espacios como la plaza o la ciudad. Al respecto, vale la pena considerar algunos de los aspectos interesantes sobre las representaciones femeninas que aparecen en las reflexiones de Cristina de Pizán, quien, en la

corte medieval francesa, desarrolló su actividad intelectual y creativa. Así, en su obra *La ciudad de las damas*, una de las tres primeras señoras que aparece es la Dama Razón, quien porta un espejo, tomado como instrumento de conocimiento procedente de una fuente profética, que será transmitido por medio de las damas Rectitud y Justicia. Pero esta fuente puede brotar en la ciudad, considerada por la autora como un espacio para “(...) emplear la palabra de cuestionamiento y atreverse a decir valiéndose de la pluma” (de Pizán en Duby y Perrot, 1993, p. 104).

Por otra parte, este esfuerzo por acceder al cultivo del intelecto y la escritura encontró en los románticos una actitud respecto a las mujeres que resultará contraria a la asumida por la tradición filosófica en su perspectiva más conservadora. Un ejemplo de esto son las Cartas y Novelas dirigidas e inspiradas en mujeres como Dorothea o Lucinda, en cuyos textos se abordan temas espinosos para la época como el matrimonio, el lugar del espíritu en la mujer, el goce femenino tanto carnal como intelectual y la libertad igualitaria a los sexos. Todos estos temas causaron escándalo y rechazo en su época y después, si se advierten las objeciones presentadas por pensadores como Kierkegaard, quien refuta cierta inmoralidad al romanticismo. Bien, parece que lo inquietante del cuestionamiento romántico reside en la idea que ambos sexos pueden participar en el intercambio intelectual y sensual en distintos niveles sin implicar directamente la institución matrimonial contractualmente fijada por las normas sociales de la época (62-63).

En este punto cabe enfatizar en la marca del trabajo, el esfuerzo, el sufrimiento, la dependencia que ha caracterizado la concepción de las mujeres respecto al acceso a la palabra y el conocimiento. No obstante, las mujeres encontraron vías para la emancipación al ampliar los confines de aquella escritura enmarcada en el ámbito de lo doméstico como el correo familiar, los registros de cuentas del hogar, recetas de cocina y diarios que permite ver la avidez por superar los

obstáculos para educarse y aparecer en la dimensión socio-política; por ello, el libro y el ejercicio de lectura-escritura se ha entendido como un proceso que conduce a la conquista de cierta autonomía e independencia respecto al confinamiento exigido por la vida doméstica, de cuidado y atención al cumplimiento del deber.

La confrontación entre la polaridad creada por el imaginario del vicio y la excepcionalidad ha establecido las pautas respecto a la presencia o ausencia de las mujeres en el terreno histórico y político si se admite la revisión retrospectiva en la cual emerge la figura representada por las mujeres rebeldes y transgresoras que se han tomado la palabra más allá del papel de las mujeres vistas como imágenes inspiradoras para los hombres que escriben.

Al deshilvanar, poco a poco, el tramo que lleva del silencio a la toma de la palabra, por parte de las mujeres en la historia, es preciso tratar el aspecto mítico donde se ha configurado y transmitido el imaginario colectivo acerca de las mujeres. Así, el aspecto mítico y su estrecha cercanía con la configuración de lo femenino se instala en la dimensión simbólica y se considera un punto de vista válido para avanzar sobre este análisis recurrir al trasfondo mítico enraizado en figuras como las ménades, las sacerdotisas iniciadas en los misterios eleusinos y las Pitias. Al aproximarse al trasfondo mítico-simbólico aparecen rasgos sobre el elemental femenino que permite avanzar sobre una re-lectura en clave crítica sobre el papel de las mujeres y su conexión con el canto, la palabra profética y su importancia en la dimensión social relativa a las prácticas espirituales, desde la antigüedad.

Acerca de las ménades, la tradición historiográfica y mitográfica menciona algunos elementos. Uno de ellos es su conexión con el dios Dioniso, para cuyas celebraciones emplean máscaras y vestimentas que representan aspectos feroces de la naturaleza, así como la procura del

trance a través de los efectos del vino. Estas mujeres se caracterizaban por su danza frenética y su cercanía con los animales salvajes. Además, sus estallidos de violencia durante el trance menádico les hacía incontenibles al punto de practicar el “(...) *diasparagmós* el desgarramiento de las carnes crudas, que se opone a todas las formas de sacrificio cívico, en que se abate la carne, se la despedaza y se la asa (...)” (Duby y Perrot, 1993, p. 240). En el ritual y el trance consagrado, estas mujeres experimentan la cercanía con lo divino integrado por las fuerzas primigenias de la naturaleza, al acoger diversas facetas del dios sin oponer resistencia a las potencias misteriosas que las invaden.

En el caso de Robert Graves, quien plantea que el lenguaje del mito poético permitiría reconstruir un linaje femenino cuyas diosas tienen un pasado arrebatado por cuenta de la imposición de aquello que él denomina una religión solar o patriarcal, se encuentran una propuesta reconstructiva de la Diosa a partir de ciertos recursos para reconfigurar deidades y prácticas rituales femeninas, generalmente opacadas por el papel que desempeñan los dioses masculinos en el relato mítico.

En este orden de ideas, el lenguaje mítico para Graves será mágico, en relación con los rituales en honor a la diosa Luna, ubicada en el paleolítico y que sigue estando en el núcleo de la “verdadera poesía”. En contraste, este lenguaje fue sustituido a través de una manipulación efectuada al final del periodo minoico cuando los invasores procedentes del Asia Central sustituyeron las instituciones matrilineales por las patrilineales y modificaron el panteón y sus mitos para impulsar cambios sociales (Graves, 2015, p. 38). Luego, este giro parece afianzarse cuando,

(...) vinieron los primeros filósofos griegos, que se oponían firmemente a la poesía mágica porque amenazaba a su nueva religión de la lógica, y bajo su influencia se elaboró

un lenguaje poético racional (ahora llamado <<clásico>>) en honor de su patrono Apolo, y se impuso en todo el mundo como la última palabra sobre la iluminación espiritual, opinión que prácticamente ha predominado desde entonces en las escuelas y universidades europeas, donde ahora se estudian los mitos solamente como reliquias pintorescas de la era infantil de la humanidad (p. 38).

Se deja de lado una forma poética de acceder al mundo y se reconfigura la relación entre la palabra, el espíritu y las experiencias, para dar paso al pensamiento que discurre, que sopesa y que “razona”, de modo que se pasa de la instancia mítica (la infancia del mundo) al logos (la madurez concedida por la luz de la razón).

En este vistazo al núcleo mítico, destaca el tipo de palabra accesible a las mujeres en tiempos muy antiguos, caracterizada por su proximidad a las fuerzas de la naturaleza presentes en la relación con lo divino experimentada por la humanidad desde tiempos remotos; de esta manera, son portadoras de una palabra que se materializa con sus paradojas y misterios que resulta “salvaje” y lejana por contraposición al régimen “lunar” y “solar” advertido en las prácticas rituales propias de la espiritualidad de aquellos pueblos que marcaron un hito para la civilización, principalmente, occidental.

Desde esta perspectiva, se puede contrastar la concepción socrática estudiada sobre la querella de los poetas presente en Platón, que ofrece una radical interpretación, como se lee a continuación:

Sócrates, al dar la espalda a los mitos poéticos, en realidad se la daba a la diosa Luna que los inspiraba y que exigía que el hombre rindiese homenaje espiritual y sexual a la mujer: el llamado <<amor platónico>>, la huida del filósofo del poder de la Diosa hacia la homosexualidad intelectual, era realmente el amor socrático. No podía alegar ignorancia: Diótima de Mantinea, la profetisa arcadia que puso fin mágicamente a la peste en Atenas, le había recordado en una ocasión que el amor del hombre tenía por objeto apropiado a las mujeres y que Moira, Ilítia y Calo –la Muerte, el Nacimiento y la Belleza- formaban una tríada de diosas que presidían todos los actos de generación cualesquiera que fuesen: físicos, espirituales o intelectuales (40).

Más allá de las objeciones que entraña la interpretación de Graves, sobre todo respecto a lo conjeturado acerca de la homosexualidad en el proceso de autoconocimiento apolíneo, vale la pena resaltar su exposición sobre el rol de Diotima, su poder y la explicación en torno a las formas de la triple diosa que remiten a tres grandes fases y/o pasajes del ser humano en la vida tanto espiritual como corporal, representadas en las imágenes de la muerte, el nacimiento y la belleza. También, resulta ser una visión alternativa sobre la manera como la metáfora de la generación pasó al discurso platónico al subestimar el aporte femenino. Pero, aquí se posiciona en un contexto distinto y procura un intercambio paritario necesario tanto en la dimensión reproductiva como productiva, al hacer que lo femenino también contribuya (sin defecto) a la creación intelectual y espiritual.

Por supuesto, este tipo de interpretación mitográfica funcionaría para transvalorar el papel de las mujeres entre otros, en el ámbito intelectual y ofrecería elementos de tipo simbólico para desvirtuar la división sexual asimétrica que ha pesado por siglos a las mujeres. Sin embargo, al dejar a un lado este tipo de consideraciones, se debe ser prudente con los alcances y el tipo de discurso en el que se inscribe el trabajo de Graves.

Sumado a este contraste con el discurso platónico, Graves desarrolla, por lo menos, tres aspectos representativos acerca de las figuras míticas femeninas y a las diosas, entre ellas las ménades, las iniciadas en los misterios eleusinos y las Pitias. En este caso, el hilo no es el apolíneo, solar, sino el dionisiaco e incluso orgiástico relacionado con los cultos tempranos hacia la tierra, la fertilidad y los ciclos de la naturaleza. De acuerdo con esto, en lo referente a los cultos dionisiacos y a las ménades este autor describe las siguientes características: uno, que sátiros y centauros pertenecían a tribus cuyos tótems eran cabras y caballos, respectivamente. Dos, que,

para poder tragar otro tipo de sustancias como el hongo y alcanzar el trance durante el ritual, las ménades bebían vino, libaciones o cerveza de hiedra “(...) *amanita muscaria* que produce alucinaciones, desenfreno sensual, visiones proféticas, aumento de la energía erótica y notable fuerza muscular” (Graves, 2017, pp. 11-12).

Como se puede apreciar en las exposiciones sobre prácticas comunitarias asociadas a Dionisio y a ciertos ritos efectuados por los y las devotas de Démeter en Eleusis, comparten bebidas y alimentos que inducen y/o profundizan el *ek-stasis*, confiriéndoles experiencias, visiones, fuerza, entre otras prerrogativas de carácter mágico que les hacía ver como no-humanos, salvajes, ante la *polis* entera, fuera del núcleo practicante (12-13).

Este tipo de descripción alude a otras formas de experiencia extrasensorial, donde la visión, la audición, la fuerza sugieren cambios profundos en el acceso a la percepción, la cognición y la sensación fuera de la práctica extática; además, se admite que no hay solo una visión sino múltiples en pos de afirmar esos aspectos de la condición humana restringidos por el orden social, el cual les deja proscritos al círculo de iniciados quienes no pueden aparecer todo el tiempo como practicantes si quieren ser reconocidos como parte de la *polis*. Esto afianza la consideración operante de exclusión-inclusión derivados del refinamiento de las normas sociales que legitimarán todos los aspectos de la vida humana.

En lo que respecta a la concepción mítica de un orden anterior a la instauración del patriarcado, Graves señala que en la antigua Europa reinaba la Gran Diosa, considerada inmortal, inmutable y omnipotente. Además, señala que la sexualidad de la diosa no era exclusiva para el establecimiento de la línea paterna de herencia, sino que formaba parte de los distintos aspectos de la vida de la deidad, de forma que la maternidad constituía un gran misterio concedido a las

mujeres, en la misma medida que la protección del fuego encendido en el centro del hogar y que constituía el centro de la vida comunitaria (19-20).

Otro de los elementos centrales de la representación de esta triple Diosa que se encontraba en la raíz de la adoración antigua es la luna. Esta, en sus tres fases, alude a las tres edades de la matriarca: doncella, ninfa, vieja. Así mismo, alude a las estaciones primavera, verano e invierno. Los ciclos mencionados dan cuenta de los cambios propios de la vida vegetal y animal (20) y se pueden asimilar a las etapas del desarrollo propias del cuerpo femenino.

Posteriormente, en la exposición avanzada por Graves, el lector atento encontrará que el estatus del hombre mejora en la historia de la religión cuando se establece su participación en la concepción y la preñez de las mujeres se dejó de atribuir a los vientos o ríos. Este cambio en la mentalidad de los antiguos transformó el ritual cuando la ninfa tribal elegía a un amante para ser sacrificado al acabar el año y, de esa manera, purificar los campos y hacer fértiles los árboles, producir cosechas y animales (20-21). De ahí que, en este tipo de celebraciones a la fertilidad, la asociación entre la diosa madre y la víctima de sacrificio intercambiaban atributos que adquirieron fuerza simbólica y produjeron una reorganización de la valoración de los sexos en la comunidad, como se observa en la variable simbología vinculada al sol y a la luna.

Por otra parte, hay una mención que resalta en los relatos de Graves respecto al culto a Sémele, considerado, por mucho tiempo, la base de los ritos orgiásticos. Acerca de este tipo de prácticas y rituales se informa que la festividad principal era la *Leneas*, festival de las mujeres salvajes, que sucedía anualmente con el sacrificio de un toro que representaba el desmembramiento de Dioniso. Las nueve sacerdotisas a su servicio adoraban la luna, danzaban alrededor del rey

sagrado (82-83) y, aunque sus sacerdotisas iniciaban a novias y novios en los secretos del matrimonio, a la diosa no se le asociaba un esposo propio (129).

Uno de los pasajes más perturbadores es el que marca el origen de los misterios eleusinos, tras el rapto, la violación y posterior matrimonio de Core-Perséfone, por parte de Hades. En ese relato la desesperación de madre e hija es mediada por el pacto en el que Zeus vincula a madre e hija con Hades y que llevaría a la *até* de la diosa que recorrerá los campos de la tierra hasta que, en Eleusis la familia del rey le acoge, le alimenta y apacigua (130-135).

De modo que, tanto en Eleusis, donde se cantaban himnos, se bebía y se consumaba el éxtasis orgiástico del que se reproducía la vida, como en Atenas, donde se celebraba el rescate de Sémele con la intervención de Dioniso, se celebraba una fiesta a las mujeres salvajes. Incluso se menciona una fiesta en Delfos, cuyo apelativo era *Herois o fiesta de la heroína*, de acuerdo con los registros del poeta Píndaro y del historiador Plutarco (161-162). Allí, la sustitución del poder de la diosa se dio a través de la posesión y el pacto vinculante del matrimonio entre la deidad femenina en fase reproductiva y la deidad masculina que se apodera de los misterios de la maternidad y el fuego del hogar a través del cuerpo de la diosa.

Finalmente, hallamos a las mujeres en su faceta de sacerdotisas oraculares, por ejemplo, en Patras, al servicio de Démeter, quienes daban sus oráculos a los enfermos empleando espejos (265). Además, en Delfos tenemos a la figura de la Pitia que derivaba de una antigua tradición que menciona que dicho oráculo primero estuvo dedicado a la Madre Tierra, quien había elegido como su profetisa a Dafnis, quien al inhalar vapores estaba en capacidad de dar sus profecías (264).

En otros pasajes se puede notar otras prácticas oraculares que se diferencian las ya indicadas sobre las sacerdotisas, si se advierte que:

d. Apolo posee muchos otros santuarios oraculares, como los de Liceo el de la Acrópolis de Argos, ambos presididos por una sacerdotisa. Pero en la beocia Ismenia son sacerdotes los que dan los oráculos después de examinar las entrañas; en Claro, cerca de Colofón, el adivino bebe agua de un pozo secreto y pronuncia un oráculo en verso; mientras que en Telmesa y otras partes se interpretan sueños (264-265).

En tales prácticas oraculares y proféticas se puede apreciar el paulatino rol central que van tomando los sacerdotes y las figuras divinas y heroicas como sustitutos de cultos más antiguos, hasta el punto en el cual los ritos femeninos se han perdido o se han sumado a los bordes de página que, luego, requieren una ulterior recuperación, como bien lo ha mostrado la arqueología en Pompeya (Sobre el enfoque de género en la arqueología reciente puede consultarse el artículo de Picazo Gurina, M. (2017) “Más allá de los estereotipos: nuevas tendencias en el estudio de género en la arqueología clásica”. *Revista Arenal*. Vol. 24 (1), pp. 5-31 Recuperado de: <file:///C:/Users/Usuarioo/Downloads/Dialnet-MasAllaDeLosEstereotipos-6043531.pdf>).

Al recuperar estas descripciones sobre las antiguas prácticas rituales que forjaron la espiritualidad de occidente se observan los elementos que paulatinamente viraron en su valoración y reconocimiento socio-político e histórico hasta alcanzar el estado de cosas actual en el cual la jerarquía de los valores resulta androcéntrica y heterocentrada. Esta observación sirve de indicio acerca de cómo operó el cambio de valores que sirven de criterio para establecer los roles de género en cada una de las esferas de la vida tanto individual como comunitaria; por ello, no sorprende el surgimiento de procesos de exclusión, subordinación y opresión hacia las mujeres y lo femenino de maneras simbólicas y materiales.

El cambio de orden trajo consigo la imposición jerárquica y la sustitución de la base ritual y la raíz mítica sobre la cual se sustentaría su visión patriarcal. Así, el gran argumento de Graves

descansa sobre la teoría de una sustitución de los poderes, rasgos y atributos de la gran Diosa por los “invasores patriarcales” que se apropiaron de los oráculos y tomaron bajo su servicio a las profetisas y sacerdotisas (267). Esta idea se articula con su explicación sobre el paso del matriarcado al patriarcado, el cual se ubica en Mesopotamia, mediante la rebelión del consorte (49).

En todo caso, resulta significativo notar el reducto mítico y simbólico donde se ha generado la asociación de las mujeres con la naturaleza, lo salvaje, su sexualidad misteriosa y temida, así como la conexión con un saber profético conferido gracias a su capacidad de servir de repositorios de las fuerzas de la divinidad cuando están fuera de sí como la Ménades o cuando encarnan las fases múltiples del cambio de las estaciones y los ciclos de la vida.

De todo esto queda una inquietud, a saber, si uno de los factores derivados de ese proceso de cambio en los valores entre lo femenino y lo masculino está relacionado con la tensión entre las representaciones de las mujeres “contained” y “uncontained”, presentes en la poesía, particularmente moderna y contemporánea, si se considera el planteamiento de Mizejewski:

A closer look at some women writers who have escaped –or want to scape- containment reveals the same metaphors. Again and again we find the image of woman unattached to earth. Anne Sexton, in her poem “The Starry Night”, is “sucked up by that great dragon” of the sky; Sylvia Plath, in “Ariel”, drives into “the cauldron of morning”; Emily Dickinson’s “she sweeps with Many Colored Brooms” sees woman fading into the sky, scattered over the earth. And in the poetry of Sappho there are women brought to a moonlit altar for a mysterious sacrifice. This is all in direct opposition to the old image of woman earthbound, the earthmother “hewn from rock” (Mizejewski, 1973, p. 341).

Se nota el contraste entre la contención y la “incontención” o el escape que se convierte en un motivo metafórico en poetisas como Plath y Sexton, pero que ya en Dickinson estaba presente. Dicho escape o rechazo a la contención remite al estado de cosas en el cual se cifran las vidas atadas a la tierra y que remite a una suerte de antiguo vínculo entre poetisas y los misterios

celebrados a la luna, los cuales se oponen a la vieja concepción de la madre tierra. Aquí, subyace cierto contraste entre una visión *ctónica* y otra misterica que se rehúsa a perpetuar el patrón nutricional, reproductivo y maternal de la tierra.

De este modo, la tensión entre tierra y aire, confinamiento y libertad, es una de las fuentes metafóricas más ricas de la literatura occidental y remite al hecho de que las mujeres pueden dar su punto de vista y hacerse excepción, en este caso, escribiendo (345). Este tema en el que se mantiene la oposición entre aire y tierra se integra a las asociaciones observadas en los siguientes versos:

Pasó un poema volando
son casi las seis
en clase
hablábamos de literatura
y yo estaba aquí cuando pasó un poema
volando
(Torres, 1975, p. 81).

Los versos vinculan dos planos de la palabra: uno, literario y disciplinar y otro, donde el poema se encuentra fuera de los límites de la literatura propiamente dicha para situarse en la experiencia. Con ello se reaviva el tema de volver a la palabra que se acerca a la potencia de la fuente originaria de la vida. Además, el contraste provisto por la representación activa del poema como capaz de volar resulta sugestivo sobre la tensión entre el régimen regulado (social-disciplinar) y aquello que no puede ser acotado por dicho régimen, por cuanto lo excede como vivencia, en este caso, atestiguada por un “yo” (sin discriminarse genéricamente) que se integra al amplio margen de posibilidades de la existencia.

Para consolidar la perspectiva lograda acerca del acceso de las mujeres a la palabra escrita y su papel en la esfera pública es preciso remarcar varios aspectos, entre los que se encuentra: uno,

el proceso de emancipación de las mujeres como lectoras y escritoras a través del acceso a la educación y al libro; dos, la comprensión de la polaridad simbólica-material restrictiva acerca de la presencia de las mujeres en el ámbito público que condujo al empleo de pseudónimos, el uso del término anónimo o a la encarnación de cierta marginación de aquellas quienes se negaron a cumplir a cabalidad las exigencias impuestas al género femenino; y tres, la observación atenta sobre la tensión base entre confinamiento-libertad se complementa con la perspectiva en la cual la escritura puede implicar cierto peligro si se considera la experiencia de “abismo existencial” que entraña.

En este punto de la reflexión adelantada en esta sección es preciso volver sobre el interrogante que la motivó y que se formuló en los siguientes términos: ¿Qué tipo de relación puede observarse entre las mujeres y la creación a través de la palabra escrita? Al respecto, por un lado, se puede afirmar que la base valorativa negativa y asimétrica asociada con la diferencia sexual ha contribuido en gran medida a establecer el horizonte de sentido en el cual se han configurado los imaginarios sobre la masculino y lo femenino transmitidos a través de la historia. Esto ha tenido y sigue presentando un efecto restrictivo sobre las mujeres, las posibilidades de desarrollar sus proyectos vitales, creativos, políticos, entre otros.

Por otro lado, de acuerdo con los dos ejes explorados en esta sección, es viable subrayar que tanto el cuerpo como la palabra de las mujeres se encuentra inmerso en una serie de prejuicios, carencias y obstáculos que, históricamente, han sido sorteados gracias al ímpetu de las mujeres que de forma individual y colectiva han subvertido las normas coercitivas que las excluye del ámbito público y de la creación a través de la palabra.

Este proceso de emancipación ha sucedido a la par de un tomarse la palabra y adjudicarse la potencia creativa del pensamiento que, en la práctica, ha permitido ir descubriendo el aporte de las mujeres a las artes y las ciencias en todas las épocas, gracias a los esfuerzos críticos y revisionistas de investigadoras (es) que han incluido el enfoque de género, así como recursos testimoniales y diacrónicos a la narrativa histórica.

Para consolidar las ideas desarrolladas, vale la pena resaltar: uno, el cuerpo de las mujeres se ha tomado como territorio y/o superficie donde confluyen las categorías sexo-género en la producción de las distintas formas como la diferencia sexual genera imaginarios, roles, estereotipos que intervienen en la configuración de la subjetividad femenina desde el plano epistemológico, político y estético. De modo que, cuestionar la diferencia sexual implica desafiar el poder androcéntrico del saber.

Dos, existe un doble rasero donde las vidas particulares de las mujeres caen en el exceso por virtud o por defecto. Por esa razón, la polaridad marca la interpretación acerca de las acciones y palabras de las mujeres. Ello constituye una suerte de cerco respecto a las posibilidades de realización de sus proyectos, en términos existenciales, que les preforma como formas de vida límite, por subversivas, sobre todo para quienes no se adaptan a las normas, roles y expectativas socialmente imperantes.

Tres, escribir ha representado un tipo de peligro vital para las mujeres en distintas épocas que puede agudizar su vulnerabilidad manifiesta en razón al contexto socio-cultural donde se encuentren.

Ahora, con el ánimo de afianzar ciertos aspectos alcanzados en el transcurso de la reflexión propuesta en este primer capítulo vale la pena regresar al par de interrogantes orientadores de la

búsqueda y así trazar nexos interpretativos con la hipótesis de trabajo. Respecto a la cuestión sobre la pugna entre filosofía y poesía se destacó ampliamente el problema de la representación a la luz de la puesta en cuestión de la poesía imitativa (aquella que enfatiza en el uso de la mimesis), pero que puede ser reinterpretada y revalorada desde el enfoque conseguido al subrayar la capacidad catártica de la poesía mimética bien lograda si se tiene en cuenta la importancia de procurar medios para la orientación y la formación del carácter humano sin prescindir de los rasgos propios de la condición humana cuya imagen más significativa representa al ser humano en lucha consigo mismo y esto abre posibilidades para forjar vínculos intersubjetivos no excluyentes de lo que se presenta como distinto; así mismo, se confiere a la experiencia estética cierta implicación cognitiva y cierto grado de veracidad que no riñe ni excluye al arte y a la poesía de otros ámbitos del conocimiento.

De acuerdo con lo expuesto, resulta válido enfatizar en la potencialidad de creación de la relación entre filosofía y poesía, pese a que sí se reconoce que la querrela poesía y filosofía ha contribuido a forjar los criterios bajo los cuales se conforman las matrices interpretativas que sustentan los modos de expresión y pensamiento sobre la experiencia de mundo. Además, resulta interesante detenerse en el rasgo paradójico y metamórfico hallado en el símil del fármaco si se consideran los motivos de exclusión moral asociados con la expulsión de la poesía de la *polis*, pues dichos rasgos que en principio la excluyen pueden aportar elementos valiosos para llevar a cabo la catarsis y la toma de conciencia trágica, ambas necesarias para el soporte de aquello que conforma la condición auténticamente humana. De esta manera, la toma de conciencia observada requiere del despliegue de la sensibilidad personal que se expande a la dimensión social y aparecer en clave terapéutica e integradora en el caso de extender esta visión sobre aquellas dicotomías

fundamentales como lo uno y lo múltiple, lo masculino y lo femenino, la filosofía y la poesía, por mencionar aquellos pares de oposiciones transversales a esta reflexión.

En lo concerniente a la relación entre las mujeres y la creación a través de la palabra escrita es preciso destacar la comprensión sobre las formas en las cuales el sistema sexo-género imperante, particularmente en Occidente, ha incidido en el rol de las mujeres frente al acceso a la palabra y al reconocimiento de su presencia en la esfera pública, con ello se establecen ciertos tópicos centrales como la división sexual, la exclusión genérica y la sinécdoque órganos-persona en el entramado que atraviesa el cuerpo físico y simbólico de las mujeres puestas al margen y en silencio de cara al relato hegemónico de la historia, por ejemplo. Sin embargo, la perspectiva feminista aporta herramientas para visibilizar procesos de emancipación y toma de conciencia sobre el peligro existencial de las mujeres que a través de la escritura acceden a la creación poética y de diversa índole para dar cuenta de sí mismas y de su lugar en el mundo.

Por ello, el signo de la palabra escrita tomada por las mujeres resulta próximo a la exclusión de la *polis* revisitada en este capítulo, como si por medio de la condición de “expulsados”, “excluidos” y “silenciados” poetas y mujeres escritoras representaran figuras límite que ponen en tela de juicio el canon o la norma imperante de sexo-género de formas sutiles y, en ocasiones, radicales. En este hilo de pensamiento, lleno de contrastes, se ha procurado el diálogo con la obra poética de la escritora colombiana Anabel Torres en tanto se ha percibido en sus imágenes poéticas una mirada profunda y consciente sobre la condición humana, la palabra, la escritura, el arte poético mismo, por subrayar algunos de los aspectos abordados en esta disertación.

Basándose en los puntos conectivos advertidos respecto a las problemáticas discutidas, aquí se afianza de forma sugerente la intersección entre las posibilidades para la creación por

medio de la palabra de las mujeres y la relación tensa pero prolífica entre filosofía y poesía; porque permite ampliar nichos interpretativos y vivenciales en torno al cuerpo femenino, la experiencia de mundo genéricamente encarnada, la toma de la palabra y el pensamiento por parte de mujeres, quienes han afirmado vehementemente su condición como seres humanos dignos y significativamente valiosas. También, este proceso reivindicativo que se ha examinado teóricamente invita a conectar con las dimensiones ontológica, epistémica y estética por cuanto ha jugado un papel decisivo en los procesos de subjetivación y acceso al mundo de la vida de las mujeres, principalmente escritoras, como parte de la concesión de aquellas prerrogativas históricas, políticas, estéticas con una raíz filosófica preeminente que da cuenta de la recuperación del cuerpo, la sensibilidad y las emociones para completar el panorama existencial consciente sin privarse de aquellos aspectos asociados con la potencia femenina que la cultura occidental ha considerado inconvenientes por falta de regulación o comprensión.

2. Las poéticas de las mujeres que escriben en Colombia

Luego de haber mostrado, en páginas anteriores, los aspectos polémicos que se tejen en la relación entre filosofía y poesía, en la intersección con la indagación respecto a la creación literaria y el acceso a la palabra de las mujeres; ahora, en este segundo capítulo se profundizan cuestiones relativas al momento estético del origen y desarrollo de la obra de la poeta Anabel Torres, objeto de estudio de esta investigación. Esto con el fin de cumplir el objetivo investigativo de determinar los aspectos teóricos inherentes al abordaje filosófico de una obra poética en el contexto literario colombiano a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Si bien, la perspectiva asumida en este capítulo tiene como punto de partida el ámbito literario, no se deja de lado el abordaje analítico provisto por los recursos propios de la filosofía. Por tal razón, esta reflexión se orienta por la pregunta planteada en las siguientes palabras: ¿Qué tipo de elementos caracterizan las tendencias poéticas de la literatura colombiana escrita por mujeres? De acuerdo con la finalidad de esta investigación, la respuesta a este interrogante permitirá determinar los rasgos propios en los cuales ubicar la obra poética de Anabel Torres y llevar a cabo una interpretación en clave filosófica nutrida por las discusiones propuestas por los feminismos desde el campo especializado de la crítica literaria feminista.

Así, la hipótesis de trabajo, en este capítulo, condujo a afirmar la existencia de elementos que inciden en la relación de las mujeres que escriben con su ejercicio creativo, desde la mirada reflexiva acerca de su condición como autoras, así como sobre la configuración de las representaciones de la mujer y lo femenino que, al identificar dichos elementos se procura comprender filosóficamente los nexos problematizados en un marco histórico-literario particular. En este marco, dirigir una mirada retrospectiva y hasta cierto punto revisionista apoyada en la crítica literaria feminista revela aspectos críticos para posicionar y entender el panorama en el que se inserta la obra poética de Anabel Torres.

Para adelantar una respuesta tentativa al interrogante formulado en el párrafo anterior, esta disertación se desplegará en cuatro grandes ejes: en el primero y el segundo, se analizará la dinámica de las propuestas estéticas y su rol en los movimientos literarios colombianos que destacaron por generar rupturas con la tradición y adoptar un compromiso social y político sobre los acontecimientos de mediados y finales del siglo XX. En el tercero, se estudiará la presencia de las mujeres que escribían y fueron motivo de mención y/o crítica en la diversa escena cultural

colombiana; y en el cuarto, se identificarán los aspectos relevantes en la configuración del contexto vital y creativo asociado con el posicionamiento de Anabel Torres como escritora-poeta-palabrera.

2.1 Formas poéticas y tendencias estéticas en la literatura colombiana de la segunda mitad del siglo XX

La poesía ha constituido una de las formas de acceder a la comprensión de aquello que se ofrece como experiencia de mundo para los seres humanos y, dada la complejidad de lo que les rodea y la inmediatez que sobrecoge los sentidos cuando perciben, el lenguaje poético encuentra en la expresión de ese vínculo primigenio que reivindica la sabiduría del que se entiende como parte de un todo, donde la naturaleza con sus fuerzas antiguas, la danza de la cúpula celeste y el pensamiento en lo trascendente le recuerda a la humanidad la existencia de esos espacios insondables de su espíritu y la relación con aquello que no termina por dominar porque no lo conoce del todo, tal como acontece con la vida y la muerte.

En ese sentido, desde los primeros tiempos de la humanidad, el poeta estableció una posición particular entre la naturaleza y los dioses ganándose un lugar privilegiado entre sus congéneres, porque a través de su palabra legaba a las generaciones posteriores la sabiduría compilada en las hazañas de sus culturas. De modo que resulta válido afirmar la cercanía entre poeta y profeta, en razón al rol social decisivo que ha jugado la poesía en la configuración del espíritu de época para las sociedades conectadas con la cuna de Occidente.

Así, en ese intersticio entre la función social y la vivencia de lo trascendente reconocida en la poesía (que al pasar de los tiempos se ha desplazado de los cielos con sus representaciones de la divinidad hacia las insondables profundidades de la vida íntima y psíquica del inconsciente), se considera importante acercar la disertación que avanza en este capítulo al ámbito local y detenerse

en los diversos testimonios sobre los ires y venires de la poesía en Colombia, que no se ajustan a los márgenes de los parámetros europeos, ni a los desarrollos originados en Latinoamérica, donde han participado escritores y escritoras colombianos. Allí, los hombres y mujeres de este territorio han dado voz y forma a la historia de la poesía en esta parte del globo y le han impreso su huella.

De manera que movidos por el interés de estudiar la dinámica propia de las principales tendencias artísticas que marcaron a los poetas que comenzaron a publicar sus obras entre los años setenta y ochenta del siglo XX, en estas páginas se llevó a cabo una reflexión orientada por una pregunta formulada en los siguientes términos: ¿Cuáles fueron los rasgos, influencias y tendencias estéticas que incidieron en el desarrollo de la poesía colombiana en la segunda mitad del siglo XX? La finalidad de tomar como referente este interrogante obedece a la intención de analizar la dinámica de las propuestas estéticas y su rol en los movimientos literarios que destacaron por encarnar rupturas con la tradición, adoptar compromisos sociales y políticos de cara a los acontecimientos de mediados y finales del pasado siglo XX y que sin duda han permeado los rasgos de las formas poéticas vivas en el siglo XXI.

En este ejercicio, el análisis hermenéutico da lugar a la interpretación de textos que forman parte de una tradición literaria donde quien interpreta renueva el sentido de los signos escritos, para orientar la búsqueda planeada a partir de cuatro momentos: primero, la problematización de la denominación de las tendencias poéticas y creativas cercanas a la segunda mitad del siglo XX; segundo, la exploración de los rasgos sobresalientes a partir de los cuales reconstruir las tendencias estéticas y literarias de amplia recepción en los escritores (as) que marcaron la escena cultural colombiana de la segunda mitad del siglo XX en adelante; tercero, la indagación sobre las influencias poéticas que marcaron la escena cultural de la segunda mitad del siglo XX; y cuarto,

la descripción de los diversos temas y formas expresivas que marcaron las nuevas poéticas colombianas. Para este fin, se recurre a los planteamientos de reconocidos poetas, críticos e investigadores enfocados en la literatura colombiana, entre quienes cabe mencionar a María Mercedes Carranza, Juan Gustavo Cobo Borda, James Alstrum, entre otros, puestos en diálogo con el quehacer poético de Anabel Torres.

Asimismo, para avanzar sobre la problematización inherente a la sistematización y denominación de un grupo de poetas y publicaciones que resultó no responder a esa forma de clasificación que hasta el momento había formado la ruta de la historia de la literatura, en la cual se había agrupado intereses y temas poéticos con consignas ideológicas y signos etarios.

Por ello, al detenerse sobre los acontecimientos culturales que dieron forma a la poesía en Colombia, posterior a los años cincuenta, los estudiosos han propuesto diversas denominaciones, cada una ha resaltado alguno de los rasgos desarrollados por la pluma de estos escritores y escritoras. Un ejemplo de esto se encuentra en la propuesta de Sierra, quien destaca que el nombre “Generación Desencantada” o “Del Frente Nacional” o “De la Violencia” sigue la línea del marcado compromiso social y político presente en diferentes grados e intensidades en las obras de los poetas pertenecientes a la época objeto de estudio (Sierra, 2012, p. 720).

Además, este grupo de escritores se asocia con el hecho de pertenecer a una suerte de mundo letrado (para no caer en el academicismo) y que esta cercanía con la lectura y el estudio (Cobo Borda, 1987, p. 89), de algún modo, facilitó el entendimiento de las rupturas respecto a la tradición tanto en Colombia como en América Latina. También, como se indica, la conciencia de ruptura “(...) los obligaba a la escritura de una poesía precisa, de imágenes claras, de un tono cercano al lector (el conversacional del cual, igual hay que decirlo, algunos abusaron e hicieron

intrascendente). Asumieron en el texto la crítica política y ética, y al “otro” como parte íntima del yo (...)” (Sierra, 2012, p. 720). Con ello, la dimensión puramente estética y formalista terminó por adoptar manifestaciones comprometidas con el contexto vital de la escritura del autor (a) que devino en transformaciones a niveles profundos del lenguaje poético, sus figuras, sus tiempos, sus ritmos, los modos de elaborar metáforas, etc.

De acuerdo con lo expuesto, en Colombia se gestaba una transformación cultural que puede subrayarse con la aparición del Nadaísmo, el cual dio paso a otras formas “decantadas” (el origen y adjudicación del apelativo “voces decantadas” se encuentra desarrollado en el ensayo de Luis Germán Sierra (2012)), en respuesta a sus acciones escandalosas, contrapropuestas a sus intenciones artísticas, donde el aspecto social se convirtió en fuente de motivación para la creación y la expresión de inquietudes personales y colectivas como puede notarse en la poesía feminista, la antipoesía, la poesía urbana, la poesía influenciada por el surrealismo, la poesía del desarraigo, la poesía de la cotidianidad social, la poesía de la “Generación sin nombre”, entre otras (O’Hara, *et alt.*, 1993, p. 37). Esto deja ver el amplio espectro de experimentación desplegada por la corriente de la poesía colombiana a lo largo de la segunda mitad del siglo XX cuando se resalta la ausencia de un sentido identitario anquilosado e inmutable al adoptar diversos intereses como propuestas poéticas.

En medio de la proliferación de formas poéticas que buscaban materializar esfuerzos estéticos transformadores, la antipoesía reafirmó el uso del habla cotidiana, al trasladar el empleo del lenguaje de todos los días al poema (Rodríguez Fernández, 2014, p. 128). Con este tipo de acciones, se abrió el debate sobre la diferencia entre el lenguaje poético y el lenguaje que podría considerarse ordinario o cotidiano, frente al cual críticos y poetas, entre ellos Octavio Paz

estableció que el lenguaje poético tenía una naturaleza elevada y trascendental incompatible con la “mundanidad” del habla cotidiana, de acuerdo con el análisis de Mario Rodríguez Fernández (2014, pp. 128-129). Por esta razón, es importante considerar la perspectiva desde la cual el poeta recrearía el lenguaje de la tribu (129), en contraposición al giro dado por la antipoesía donde las palabras de la tribu urbana son usadas sin purificar como sucede en el proyecto poético de Nicanor Parra (129), como caso ejemplar de las letras latinoamericanas.

Ahora bien, ¿Para qué se usa el lenguaje cotidiano? Al respecto, se encuentran interesantes motivaciones en el estudio adelantado por Rodríguez Fernández, quien plantea que el uso del lenguaje cotidiano en la antipoesía obedeció al interés por seguir una vía para aflorar la infamia de la vida cotidiana, así como para servir a los propósitos de un dispositivo de coacción a través del cual se generan diversas relaciones de poder (129), al reconocer el lenguaje como maquinaria desde una clave foucaultiana y deleuziana. De modo que, gracias al uso dado al lenguaje cotidiano es posible introducir experiencias comunes, lejos de lo extraordinario para transfigurar la tradición poética moderna. Con ello el uso del idioma coloquial estaría en función de la transgresión de códigos sociales por cuanto se incorporan temas, recursos lingüísticos y estilísticos no convencionales, incluso, considerados tabú o contrarios a la visión tradicional de la estética poética ampliamente extendida. Así mismo, el autor en cuestión señala que el antipoema puede ser considerado una confesión (135), en la cual el ejercicio del poder en el lenguaje saca a la luz cuestiones que pueden resultar íntimas, inmorales o reprochables, pero que ahondan en la parcela oscura de la condición humana.

Una manera de explorar la influencia de las características propias de la denominada antipoesía, incorporadas a la poesía colombiana escrita y publicada en la década del setenta, es

revisitar los poemas de Anabel Torres, quien en su obra *Casi Poesía* configura imágenes poderosas de la intimidad del goce o el dolor femenino, según se lee a continuación:

Me salgo por los poros
me desbordo
en pedazos de carne y luceros

cómo serán las uñas de las hadas
cómo serán los besos de las aves
de qué color es la alfombra del alba
donde conversan todos los domingos
cuando nos dejan

me salgo por los poros hoy no alcanza
lo que llevo
para lo que me lleva
(Torres, 1975, p. 55).

En cada línea se advierten construcciones alegóricas y usos del lenguaje cotidiano, pero que no rompe con la posibilidad de involucrar al lector (a) en la intimidad de la experiencia poética de una sensibilidad expresada en términos de la proximidad con la carne y la piel. Sin embargo, ello puede resultar tan insondable como el hecho de descubrir el origen o las dinámicas que orientan a las fuerzas de la naturaleza, así como desentrañar los misterios de seres imaginarios como las hadas y las aves que besan. Así, entre la cercanía de palabras comunes por describir objetos, animales y situaciones próximas al común de las personas, se invita a profundizar en el dolor, el sentimiento de ser sobrepasado, copado por la tristeza o el deseo.

Conviene notar el modo como se construye el espacio poético compartido entre poeta y lector (a) a partir del empleo de un lenguaje sencillo, cuyas imágenes y referentes resultan próximos al común de las personas; luego, ese nexo creado por medio de un lenguaje y un mundo compartidos contribuye al viaje íntimo hacia la experimentación del sentimiento propio generado

en la soledad, el hastío o la tristeza del domingo, marcado como un día-lugar para ir hacia dentro y subrayar la potencia de sentir con intensidad lo vivido.

En otro punto de vista, el debate sobre el vínculo entre las expresiones de la poesía colombiana y los procesos estéticos propios de la poesía occidental se explora en diálogo, sin dejar aislada o abordar de forma insular los proyectos poéticos que la literatura colombiana desarrolla sobre diferentes problemáticas y modos expresivos (Molina Morales, 2021, p. 438). Por esta razón, Molina considera las conexiones entre visiones poéticas como la de Baudelaire, cuya propuesta representa el “shock” de la cosmovisión moderna, es decir, la ruptura con la metafísica presente en la concepción poética tradicional que se pensaba anquilosada, lo cual desencadenó una conmoción en el lector (438).

Este giro advertido en Baudelaire acarreó en los poetas de este lado del globo una serie de experimentos creativos, entre ellos se destaca la denominada antipoesía, entendida por el investigador citado como una forma exagerada del bajo mimetismo que busca expresar las cosas como son en el lenguaje de la gente y produce una dicotomía entre el interior y el exterior que enfrenta a la voz que se enuncia en el poema, como se puede apreciar en la tradición anglosajona, por ejemplo, en Walt Whitman. Con ello, se advierte una exploración de los límites del lenguaje para ir más allá y/o limitarse a la vida cotidiana (438-439).

Al lado de los aspectos mencionados, tanto los cambios introducidos por Rimbaud como por Mallarmé, se generaron dos caminos ampliamente reconocidos por los poetas modernos (438). Si bien Molina asume el desarrollo de estas dos vías de exploración poética, en simultáneo, establece que ambas opciones “(...) forman parte de la misma línea de trabajo basada en la interiorización del poeta” (438), pero es importante atender a otra línea significativa, a saber la

antipoética, que recupera elementos provenientes de lo excluido por la poesía (439) para potenciar la renovación de la poesía bajo tres grandes grupos presentados por el investigador objeto de estudio:

(...) los referentes materiales y cotidianos, con énfasis en la vida urbana; el lenguaje coloquial, con vocabulario y construcciones sintácticas que se acercan a los empleados en una conversación; y el tono humorístico, con el recurso especial de la ironía, como forma de evidenciar la falta de certidumbres metafísicas. Estos rasgos se materializan en la preferencia de la metonimia sobre la metáfora, es decir, en la selección de escenas y detalles significativos, a menudo presentados de forma narrativa, en lugar de la elevación de los referentes a un plano superior mediante el simbolismo (439).

Se observa el énfasis de la vida urbana, el uso del lenguaje coloquial y la predilección de la metonimia sobre la metáfora. Todos estos elementos introducen aspectos propios del punto de vista particular adoptado por el poeta, al localizar distintos estratos de construcción de lo simbólico, incluso introduce la dimensión testimonial y el recurso narrativo en contraste con el ritmo y la cadencia lírica adoptada por la poética tradicional.

En este sentido, la antipoesía alcanzó a representar la coyuntura del momento cuando la poesía pasaba por una crisis que había puesto en tela de juicio su papel social, dado que algunos sectores críticos señalaban que no había una participación directa en los conflictos y debates de la cultura de la época, sumada a cierto distanciamiento con los lectores y a la ostensible reticencia a adaptarse a los artefactos tecnológicos que sí encontraron cabida en la música, las artes plásticas e incluso la novela, lo cual devino en una ardua crítica sobre la capacidad de la poesía para responder a las experimentaciones artísticas, la presencia del lenguaje publicitario y de la comunicación en términos masivos, como sucede en los años sesenta y setenta cuando surgen proclamas a favor de una modernización de la poesía que acoja la cultura de masas (Jimenez, 2007, p. 23). También, la “antipoesía” recupera para la poesía “la burla, el sarcasmo, la ironía, el humor negro (...)” (Alegría

en Cadavid, *et al.*, 2012, p. 138), así como la pretensión de desdibujar la concepción tradicional de poeta, la crítica a la retórica clásica y el uso intencionado de frases hechas para poner en tela de juicio aquellos lugares comunes sobre los que se erigió la tradición de poetas en Colombia (138).

Este tipo de posición abanderada por los poetas a favor del cambio, en virtud a los avances de la técnica y la tecnología, se acompaña de la actitud de aquellos poetas que afrontaron el desencantamiento del mundo, de sus dioses, sus sentidos absolutos, manifiesto en la falta de purismo en el lenguaje impulsado por la antipoesía, pues al “descreer del carácter sagrado de la poesía incita a quemar el templo. El fuego es generalmente la ironía. El poema, en su afán de distanciamiento y de autocrítica, se vuelve antipoesía” (245).

Además de la situación de la poesía en la modernidad, expuesta por la tendencia antipoética, puede notarse que, alrededor de esa falta de punto fijo, se sumaron diversas voces que no alcanzaron un papel mesiánico suficiente para aglomerar los adeptos requeridos y formar un “ismo”. Por ello, la circulación de obras en la denominada “Nueva Poesía Colombiana (1971)”, igualmente llamada poesía postnadaísta, encontró en los espacios de las publicaciones seriadas como *Golpe de Dados*, *Eco*, *Aquarimántima* y *Puesto de Combate* (O’Hara, *et alt.*, 1993, p. 38), por mencionar algunas revistas convertidas en espacios de confluencia que, en ocasiones, ofrecieron oportunidades para formar grupos con propuestas artísticas diversas y permitieron el establecimiento de posturas ético-políticas que emergen con fuerza en medio de las condiciones sociales de un país convulso. Conforme se recupera en la siguiente descripción sobre la situación socio-política realizada por un poeta y crítico parte de la generación en cuestión:

A través de ella (la poesía) veríamos mejor a Colombia como un país atípico donde conviven desarrollo económico —el país que más ha crecido en la región, entre 1980 y 1987, con un 24, 7%, sin sufrir descenso del producto bruto en ningún año de este decenio con pobreza absoluta, narcotráfico y guerrilla (la más vieja del continente),

violencia indiscriminada de todo tipo con perdurabilidad democrática y carencia, salvo uno, de golpes de Estado a lo largo del siglo. Desde allí, en consecuencia, se escribe esta poesía, aunque todo ello no tenga por qué hacerse visible en sus líneas. Pero tal es el trasfondo que la nutre (Cobo Borda, 1987, p. 89).

En las líneas anteriores se ha advertido que, a partir de la década del 50, pasando por las décadas de los años 70 y 80, destacaban las contrariedades de una sociedad donde, al parecer, una porción de sus ciudadanos contaba para efectos de los indicadores oficiales de desarrollo económico, pero no era visible ante las condiciones de pobreza absoluta, narcotráfico y violencia sufrida por la población civil que padecía los abusos de los grupos insurgentes y las fuerzas militares. Allí, en ese crisol de polaridades latía el trasfondo de la vena poética manifiesta en las obras impresas en la siempre incipiente empresa editorial colombiana y las publicaciones seriadas en revistas especializadas y/o en suplementos culturales de periódicos de circulación regular; por ejemplo, se subraya el caso de los suplementos culturales dominicales publicados por los principales diarios del país, así como ediciones especiales sobre arte y cultura, por ejemplo, el *Boletín Cultural y Bibliográfico* del Banco de la República (Colombia).

Aquí, convendría distinguir que los poetas, hombres y mujeres, de esa generación de artistas, se caracterizaron por no responder a denominación específica alguna, ni tocar el tema de la consolidación de la cultura de masas (Carranza, 1984, p. 802) o tomar en cuenta la mirada existencial del hombre “(...) concediendo mayor interés al hombre concreto, de carne y hueso, al existir concreto que se revela y se comprueba a través de una cotidiana confrontación con las situaciones-límite” (806). También evitaron innovar en el uso de la retórica y los recursos propios del arte poético (816-817), la influencia en ciertos autores del tono confesional de la poesía norteamericana; así como una peculiar forma de abordar el amor, si se observa el comentario de

María Mercedes Carranza sobre la obra de Manrique “el tema predominante en *Los adoradores de la luna* es el amor, a través del cual Manrique habla de sus terrores personales, de su soledad. Porque Manrique ve el mundo con los ojos del amor, pero su amor tiene un rostro amargo, dolorido, delirante, así también la realidad que lo rodea (...)” (816-617).

Otros rasgos de esta agrupación de artistas destacados por Carranza son: “[el] interés por lo experimental, afán de originalidad, surrealismo, voluntad de juego, antirretoricismo, rebeldía hacia lo considerado como tradicional, humor, desdén por los recursos formales convencionales (...)” (819). Algunos signos sobre la disrupción del tono lírico y solemne se pueden hallar en los versos que Anabel Torres publicó en el año de 1975, en su poemario titulado *Casi poesía*, que desde el título anticipa al lector su tono irónico y a contracorriente de la bardolatría típica de la escena literaria colombiana, según se ilustra en el siguiente pasaje:

(...)
Por fuera
el viento viejo
Por dentro niños nuevos
azul olor a vida

Dentro de
fuera de
la misma risa
(Torres, 1975, p. 11).

En las imágenes evocadas por el poema confluyen sensaciones táctiles, visuales y olfativas con las cuales se reconfigura la memoria de la risa, la vitalidad de aquello que nace y se halla dentro de cada quien, siempre en gestación, como si fuese parte de la condición humana. En contraposición, la seriedad extrema con la que suelen tomar asuntos como la poesía, la escritura, las preguntas trascendentales sobre la vida humana como el amor y la muerte. En ese orden, es notable el contraste entre el lenguaje sencillo a partir de cual se genera el encuentro entre

polaridades como lo antiguo y lo nuevo, la vejez y la infancia o dentro-fuerza cuyo hilo conector es el cielo azul infinito y la risa presentados como coordenadas orgánicas para experimentar la vida en la amplitud de la dimensión natural y humana.

Al observar los rasgos con los que han sido descritos el grupo de poetas en cuestión y sus obras que trascendieron el nadaísmo se ratifica esa intrincada relación entre el poeta y sus coordenadas vitales, tanto las compartidas como las singulares. Con ello, se entrevé la conversión del poeta que deja de ser un sagrado y antiguo “bardo” para mostrarse como una figura que puede llegar a encarnar la toma de conciencia de aquello que ocurre en la sociedad desde la que escribe para dar voz a aquello que permanecía marginado.

Un ejemplo de la sensibilidad y toma de conciencia sobre los acontecimientos históricos se halla en la forma como Anabel Torres se ocupa de la guerra en un contexto urbano, entendida como una señal ineludible de una profunda ruptura del sentido de lo humano y la crisis de la civilización. Así se lee en seguida:

(...)
todos hombres
se unieron
para matarlos
en bombardeo de uvas derrochadas
ahora los gritan
gritan en las calles
hoy los gritan
mañana
el olvido
(Torres, 1975, p. 35).

En las imágenes trazadas por la autora, se evidencia la pérdida del heroísmo al entregar la vida en la guerra, para pasar a un escenario de homicidio desproporcionado donde se acaba con la existencia de aquello que era significativo como la amistad, la memoria y la alegría, representadas

por el derroche de las uvas, que resultan intercambiadas por gritos en la calle. Sin embargo, como bien sucede con la vida en la ciudad y su ritmo vertiginoso, la pérdida y la herida sufrida hoy al otro día se olvida. Con ello, se constata el cambio respecto a la percepción del tiempo, de la fuerza de lo simbólico y significativo, así como los valores que configuraban el sentido de lo humano desde el proyecto de la modernidad, desfigurados bajo el imperativo de la guerra y la inmediatez del ritmo impuesto por la producción de la vida en la fábrica y en la ciudad.

Desde otra perspectiva, se contempla el influjo de las preocupaciones de los poetas objeto de estudio. De acuerdo con el análisis realizado por Jorge Cadavid y otros colaboradores se presentan cinco corrientes* que alimentaron la poesía producida desde el año 1990 al 2012, cuando se transita el cierre del siglo XX y se da paso al XXI. Uno de esos rasgos es “la tendencia crítica y autoirónica” generadora de una expresión desenfadada acerca de la vida interior del hombre y las maneras en que se relaciona con el habitar los espacios urbanos, “(...) la enajenación del cuerpo, los asuntos domésticos y la reflexión sobre la inutilidad de la escritura” (Cadavid, *et al.*, 2012, pp. 137-138). Estos atributos mencionados sustentan la inferencia respecto a que la producción poética de quienes iniciaron sus publicaciones alrededor de los años setenta han prolongado su ejercicio en décadas posteriores e influyen en la escena literaria y cultural actual, en atención al cuestionamiento acerca de los puntos cruciales que atraviesan la existencia cifrada en las coordenadas de la vida contemporánea y sus desafíos.

Otro atributo, dado a este grupo de poetas, pone de manifiesto la vuelta a la exploración del barroco con su uso del lenguaje y sus maneras propias de elaborar imágenes, pues en los

* Las corrientes y tendencias que permearon a los poetas colombianos son: 1. La tendencia crítica y autocrítica; 2. La antipoesía; 3. La corriente barroca; 4. La tendencia al carácter prosaico y narrativo; y 5. La cercanía con el discurso filosófico (Cadavid, Robledo y Torres, 2012, pp. 137-139).

“sortilegios de la palabra poética se trae a la presencia imágenes visionarias rayanas con el irracionalismo poético” (139). A esto se suma la articulación de un estilo prosaico y narrativo, el cual recurre insistentemente a la explotación de la cotidianidad expresada en usos coloquiales del decir, así como la influencia de la sensibilidad traída del rock y el cine (139).

Este tipo de estética poética que mira hacia los productos de la cultura y encuentra en la vida cotidiana y en los artefactos que hacen parte de ella en la ciudad como el cine, se despliega en la poeta colombiana Anabel Torres, quien en su poemario *La mujer del esquimal*, publicado en 1980, da cuenta de esto:

Estas son
 las muchachas dulces
 que van a matiné.

Estas son
las dulces muchachas
dispuestas a ser el eco,
dispuestas a ser el guijarro en el centro
rebullendo los círculos
concéntricos
mientras las ondas van cada vez más lejos.

(...)

(Torres, 1980, p. 29).

En el pasaje recuperado se contemplan diversos elementos estructurales, sintácticos, así como diversas fuentes para la configuración de la experiencia poética que coexiste con variados niveles de lo simbólico, donde lo denotativo y lo connotativo coexisten en la mirada de un posible transeúnte ciudadano que observa, seguramente en domingo, a unas muchachas camino al cine para la proyección de la matiné y en ese acontecimiento ellas pasan a ser materia de la evocación, de la vida misma, al ser canales, puntos de fuga o de referencia por donde se expande orgánicamente la existencia y su sentido.

De esta suerte, la integración entre el paisaje urbano, el agua y el aire como elementos en interconexión con las chicas vistas como ese punto en el cual se concentra la vida representa la posibilidad de observar atentamente para tomar conciencia acerca de la vitalidad y la alegría que puede perderse en la repetición sofocante de la rutina citadina; así, en la sencillez de lo cotidiano emerge de manera espontánea y brevemente la imagen en la cual se rompe el anquilosamiento de la mirada.

Además, este grupo de poetas en cuestión evidenció en su producción una conexión con la filosofía, puesto que trabajaban la imagen poética para convertirla en medio para argumentar aquello que permanece tras las apariencias del mundo sensible, lo cual, a su vez, abre la posibilidad del extrañamiento fenomenológico (140).

De esta manera, al prodigarse la poesía de los elementos que le ofreció la filosofía, aparecen tópicos a tratar como “las potencias oscuras del hombre, (de) los ámbitos oníricos del inconsciente, (...) el caos, lo demencial, la entropía, lo rizomático, la fragmentación (...)” (Bousoño en Cadavid, *et al.*, 2012, p. 142) representados en figuras como Swedenborg, Nerval, Lautreamont, Novalis, Poe, entre otros, que intuyen el desarrollo de una filosofía especulativa apropiada por el poeta de la postmodernidad que, también, retoma la mística para hablar de temas profanos como la incertidumbre que debe sondear el poeta (Gutiérrez en Cadavid, *et al.*, 2012, p. 142).

Paralelamente a la relación que se dio entre filosofía y poesía, sucedieron cambios a nivel ético y estético propios del arte poético, en razón a la influencia de Paul Valéry que resultaron en la atención disciplinada otorgada a las búsquedas formales de la imagen pura, la cual facilitó el diálogo entre la obra de Eliot y Pound y poetas colombianos como Mario Jursich y William Carlos Williams, entre otros (143).

En medio de la indagación sobre los recursos para construir imágenes, ampliar las formas del lenguaje, asumir posturas ético-estéticas propias, también tuvo lugar la presencia marcada de las *mass media* y el surgimiento de tecnologías de procesamiento de textos, el *e-book*, los derechos de autor, las mediaciones con las que se manipula y se transmuta el poema mediante el *cut-and-paste*, la colaboración, el *remake*, etc...(143) dieron paso a nuevos desafíos para la continuidad de la creación poética, junto al desenvolvimiento de una nueva conciencia de la relación entre el poeta y la sociedad de la que se nutre.

Conforme se pudo advertir en las líneas antecedentes, los poetas y sus creaciones que no se adhirieron al nadaísmo inauguraron formas, tópicos y preocupaciones tan diversos que abrieron paso a motivaciones temáticas y experimentaciones artísticas, que por más de cuarenta años han dado voz propia a las vivencias históricas colombianas y el contexto socio-cultural de su población. En consonancia, con los acontecimientos de su tiempo, estos poetas se rehusaron al confinamiento propio de las etiquetas clasificatorias, pero ampliaron las fronteras de las formas poéticas y sus posibilidades de experimentación y de reconexión con la corriente de la experiencia del mundo.

Hay que reparar en ciertos aspectos formales tales como la estructura de los versos, la diagramación del texto y el uso intencionado de los signos de puntuación, así como su ausencia, como indicadores del enlace con las tendencias experimentales y disruptivas observadas en la literatura colombiana. Además, resalta el abordaje temático del habitar las ciudades modernas, la relación con las máquinas y los espacios que marcan las coordenadas de la existencia citadina, sin olvidar la reflexión en torno a la rutina, la soledad, el hartazgo, la tristeza, todas enmarcadas en las sensaciones y sensibilidad característica del individuo contemporáneo. Todo esto es perceptible

en la composición de imágenes poéticas de la escritora Anabel Torres, conforme se ha avanzado en el recorrido propuesto.

Esta aproximación permite establecer que, para efectos de examinar tanto los elementos disímiles como aquellos que sirvieron de motivación conjunta a los poetas que iniciaron su período de producción artística en la década del setenta y la proyectan incluso al siglo XXI, si se tiene en mente el caso de la autora central de esta investigación, quien sigue activa en la escritura, la edición y la participación en concursos de poesía, resulta importante no adherirse a una única etiqueta clasificatoria, sino, como se podrá evidenciar en las líneas subsiguientes, continuar con un análisis basado en los rasgos estéticos y las rupturas visibles en las propuestas poéticas propias de las inquietudes creativas rastreables en la década del 70 y 80, las cuales inspiran a las voces nuevas.

Luego de haber discutido un primer asunto, a saber, la compleja denominación del grupo de poetas objeto de estudio, se propició el abordaje preliminar de algunos rasgos destacables del momento crítico cuando proliferaron disímiles tendencias estéticas que contribuyeron a la aparición de las variadas formas de denominación. Dadas las apreciaciones presentadas anteriormente, las cuales ponen de relieve la disparidad de tendencias estéticas, influencias artísticas y procesos de ruptura con la tradición literaria que dieron paso a la dificultad de afiliarse o identificarse a través de etiqueta fija o un -ismo, se puede afirmar que aproximarse a la poesía colombiana del siglo XX implica recorrer los anales de la historia con sus figuras representativas y sus omisiones, así como ir tras la pista de autores y obras para trazar un hilo conductor entre los elementos que reúne a “generaciones” de poetas y los aspectos dispares que, eventualmente, dejan ver el ímpetu creativo con sus rupturas, experimentaciones e influencias estéticas variadas reacias a configurar un modo de expresión homogéneo en el ámbito poético.

Una vez se ha descrito los rasgos destacables del grupo de poetas colombianos que nutrieron la escena literaria y cultural de la segunda mitad del siglo XX, es momento de remarcar aquellos tópicos que, en medio de la diversidad de tendencias y propuestas estéticas evidenciada, presentan una frecuencia e influencia notable tales como: la adopción de compromisos sociales y políticos respecto al momento histórico vivido; el tono conversacional, la creación de imágenes claras, escritura precisa; empleo del lenguaje coloquial propio de la antipoesía en función de la transgresión de códigos sociales; exploración de la dicotomía existencial entre el interior y el exterior; sin olvidar el marcado interés por experimentar, el juego y la rebeldía manifiesta en los recursos lingüísticos con los que conforman las imágenes poéticas.

Dado que se ha enfatizado en algunos aspectos notables relativos al grupo de poetas foco de atención, es importante ampliar su estudio a partir de una mirada retrospectiva; por ello, vale la pena señalar que dos de las grandes vertientes centrales para la poesía del siglo XX en Colombia fueron el romanticismo y el modernismo, que se entrelazaron a fines del siglo XIX y principios del XX con las más variadas manifestaciones poéticas de donde emergieron figuras como José Asunción Silva y Julio Flórez, junto a los escritores que configuraron la “generación del centenario”, entre ellos José Eustacio Rivera y Porfirio Barba-Jacob. Posteriormente tuvo lugar la renovación de la poesía colombiana perseguida por “los Nuevos”, escritores convocados en torno a la revista homónima fundada el 6 de junio de 1925, entre quienes encontramos a León de Greiff y Jorge Zalamea, por mencionar a algunos. Luego, aparecieron los denominados piedracielistas, quienes se reunieron en el proyecto editorial configurado por siete cuadernos que vieron la luz a partir de 1939. Aquí podemos nombrar a Eduardo Carranza y a Jorge Rojas, por ejemplo. Después, se fundaría la revista *Mito*, en 1955, bajo la dirección de Jorge Gaitán Durán junto a Hernando

Valencia Goekel, apoyados por Eduardo Cote Lamus, Álvaro Mutis, Fernando Charry Lara, Rogelio Echavarría, Fernando Arbeláez, así como aquellos que publicaron durante la edición de la revista.

Gracias al empeño puesto en generar espacios de divulgación en medios escritos, el panorama se va nutriendo de voces disidentes que con el Nadaísmo en la escena de la literatura de la segunda mitad del siglo XX marcaría la presencia de un grupo de poetas, escritores y artistas que también serían un fenómeno social significativo. Tras la aparición de la primera versión del Manifiesto Nadaísta, en 1958, la figura de Gonzalo Arango atrajo a un grupo que se fue ampliando, entre quienes se hallan: Jotamario Arbeláez, Elmo Valencia, Jaime Jaramillo Escobar, Dukardo Hinestroza, Alfredo Sánchez y Jaime Espinel.

En 1973, el proyecto editorial de la revista *Golpe de Dados* presentó al público poemas relevantes para la poesía de las décadas del setenta y ochenta en Colombia, cuya influencia puede notarse en el arte actual colombiano. De esta manera, se advierte que, a partir de la década del setenta, la literatura y poesía colombiana extiende sus intereses estéticos a tal punto que ha derivado en un crisol cultural difícil de estudiar, si se considera que no respondió a las etiquetas clasificatorias por generación o línea estética programática porque la catalogación por generaciones representa un desafío, ya que los autores de estas dos décadas (setenta y ochenta del siglo veinte y en adelante) retaron a este tipo de agrupación. Así mismo, en este período no se presentó un único movimiento aglutinador, ni un manifiesto colectivamente aceptado, sino que, como se puede apreciar, el preguntarse por su compromiso con el arte poético fue un elemento continuamente puesto en el foco de reflexión al tiempo cuando se escribía poesía.

Es por ello que, durante estas décadas, la producción poética estuvo marcada por “la no existencia de un movimiento poético uniforme sino de individualidades aisladas. Algunas, como es obvio, comparten afinidades, referencias, órganos de expresión, pero ninguna, en verdad, se ha afiliado a su programa o se ha aglutinado en torno a un manifiesto o a una revista (...)” (Cobo Borda, 2003b, p. 411). Por ello las diferentes manifestaciones recibirán múltiples apelativos, por ejemplo, “generación sin nombre”, “antipoesía”, la poesía política, poesía de la imagen y poesía narrativa (2003 b, p. 411). Aunque, dada la multiplicidad de tendencias poéticas no es imposible realizar el análisis de un *corpus* importante de autores y obras relevantes (412), pese a que se debe sortear el reto de la sistematización.

No obstante, es importante mencionar que uno de los primeros hitos históricos de la poesía colombiana lo constituye la obra de José Asunción Silva, porque en ella es posible observar la influencia del simbolismo y notar su reacción al modernismo (García Dussán, 2012, p. 78). Al avanzar el siglo XX, los proyectos editoriales como *Piedra y Cielo* y *Mito* cumplieron un papel importante por cuanto los poetas reunidos lograron desarrollar procesos de introspección y expresar la intimidad del yo poético, así como incluir temas eróticos con lo cual se generaron rupturas con los temas propios modernistas y de la poética tradicional. Esta labor se afianzó en la publicación de *Mito* y el nadaísmo llevó más allá el propósito de desacralizar aquello que se camuflaba por parte de un sistema conservador impregnado en todos los aspectos de la vida (81).

Conforme se ha mencionado, la poesía colombiana se transformó radicalmente a medida que transcurrió el siglo XX, particularmente, al atender a ciertos momentos de ruptura, según se aprecia en palabras de García Dussán:

En la poesía colombiana del último siglo se pueden identificar tres momentos de ruptura: el desconcierto generado por la obra de Aurelio Arturo, el cosmopolitismo de

Jorge Gaitán Durán y el choque estético de Raúl Gómez Jattin. Estos momentos y poetas específicos no son el ajuste de un sistema, sino la evidencia de una dinámica en la que la producción poética depende tanto de la singularidad de sus creadores como de las demandas sociales de un cambio estético (81).

Las rupturas se generan a partir de personalidades icónicas que marcarían con su obra el decurso afianzado por ejercicios de escritura poética que experimentaba con las formas de expresión y recibía las más variadas influencias, donde el desconcierto, el cosmopolitismo y el choque estético provisto por las imágenes y asociaciones poéticas han sido evidencia de las reacciones artísticas que proyectaron procesos de creación literaria cercanos a la conmoción de los principios del arte y de la experiencia del potencial lector (a) en un país marcado por la tradición.

Este tipo de influencias tienen cierta resonancia en la *práxis* poética de la escritora Anabel Torres, particularmente respecto a la experiencia del desconcierto, la mirada cosmopolita, moderna y ciudadana, si se repara en los siguientes versos que componen su poemario *Casi poesía*, publicado en el año de 1975:

Oye
el ruido del silencio
chocar con la mañana
se despiertan
todas las sillas a esperar de nuevo
su libertad
(Torres, 1975, p 17)

Se percibe el desconcierto producido por el choque entre el sentido de la visión y de la audición marcado por la contradicción momentánea surgida cuando se procura conectar con la idea del silencio chocando con la mañana, por cuanto se procura generar sonido a partir de dos elementos signados por palabras que apenas sostienen la condición concreta de aquello a lo que remiten; luego, esa conmoción y desconcierto apertura el telón de fondo para quien comienza a

salir del plano onírico para aproximarse al mundo de la vigilia. En ese interregno, la vivencia transitada por la indicación del “oye” consigue apenas ubicarse en el movimiento de las imágenes poéticas y su contraste sensorial para resultar en otra experiencia en la cual objetos inanimados son, hasta cierto punto, personificados al ser capaces de despertar, esperar y aspirar a la libertad, de modo que la línea entre objetos representando personas parece difusa.

De manera interesante, el cosmopolitismo se ubica en la autora en cuestión a partir del trasfondo urbano, cuyos elementos cotidianos y próximo a las experiencias de los ciudadanos como el transporte, los recorridos, el sentirse apretujado, cargado y hasta cierto punto desgastado por el consumo del tiempo en la espera diaria en los desplazamientos hacia aquellos lugares que marcan el curso de la vida: escuela, trabajo, compras y esparcimiento, así todo se acumula ocasionando un frenesí sin dirección determinada. Según ilustran los versos citados en seguida:

Vengo de esperar cinco buses
llevo un orangután vacío sobre el hombro
Vengo de esperar la luna
siento frío
voy no sé para donde
Tengo prisa
(Torres, 1975, p. 61)

El descentramiento, desconcierto y confusión sobresaliente en los pasajes visitados muestran el trasfondo latente de la pérdida de orientación y significatividad de los acontecimientos, objetos y lugares que rodean el transcurso de la vida cotidiana en las urbes de cualquier parte del globo; en simultáneo, se tornan sintomáticos frente a la soledad, el hastío y el aburrimiento característicos del individuo en la contemporaneidad.

Como signo de la relevancia otorgada a la experiencia directa e íntima provista por los sentidos, se percibe en la poética de Anabel Torres una manera estrechamente aunada a lo

corpóreo, lo sensitivo e inmediato para situar al potencial lector ante el testimonio de la intimidad de los acontecimientos en los que el encuentro con el otro tiene lugar. En palabras de la autora:

Estábamos a oscuras,
y yo me vine vestida de blanco.
Estábamos sin ruido,
y yo me traje puestas las orejas.
Estábamos en lo último,
y yo me vine apenas comenzando.
Estábamos mudos,
y yo creía en varias lenguas
(Torres, 1975, p. 7).

En las líneas recuperadas, se percibe la potencia de la experiencia estética propuesta en la poética de Anabel, al percatarse de la inmediatez con la cual convoca a los sentidos de la vista y el oído para construir un escenario de cercanía en el que el tiempo y el espacio carecen de marcadores externos, pero sí tiene cabida la proximidad del encuentro, uno con un lenguaje y un sentido alterno, comunicable por analogía al potencial lector, a quien le implica ponerse, a través de la imaginación, en experiencias similares, traídas a la presencia del poema con la vividez del recuerdo y así compartir la posibilidad de la identificación y su significatividad. Por ello, aquí se asiste a la confluencia de órdenes distintas de la experiencia compartida, que se configura desde la base íntima y testimonial, en contraste con aquella vía poética que llega a quien lee desde la imagen simbólicamente configurada gracias a la capacidad cognitiva basada en el sustento sensitivo de espectro amplio.

Este “remezón” percibido en la historia de la creación poética nacional, también impactó a la crítica y a los lectores, incluso internacionales, por cuanto fue recibida la voz de poetas como “(...) José Asunción Silva (1865-1891), el del inmortal Nocturno; Guillermo Valencia (1873-1943), el de «Los Camellos», actualizado con «Anarcos», donde se plantea el problema social

contemporáneo; Porfirio Barba-Jacob (1883-1942), el atormentado existencialista de la muerte más acá de la vida, autor de «La Canción de la Vida Profunda» poeta cuya voz aún vaga y se escucha declamada por los caminos de América (...)” (Lagos, 1988, p. 29).

En este crisol se forjó la poesía de los años setenta y ochenta, cuando ya se observa influenciada por tópicos tratados en el arte latinoamericano como el problema social y las crisis existenciales, cuyas reflexiones y preocupaciones fueron proyectadas a través del arte en esa coyuntura entre el artista y el tejido social que le confronta y al cual cuestiona, denuncia y retrata. De modo que, en Colombia el germen histórico de la poesía épica ya se cultivada en los romances comuneros que, junto a la lírica, ha compuesto esa amalgama que es la poesía de protesta o con tintes marcadamente sociales (30-31), la cual proliferó en los tiempos convulsos del siglo XX.

Así, al calor de los versos más destacados de la lírica modernista y la influencia de los “ismos” de Europa que se abrieron camino y coexistieron con los creados en Latinoamérica, ya en el año de 1925 apareció el grupo de “Los Nuevos”, cuyos integrantes se caracterizaron por:

(...) Su vasta cultura, familiarizada con las corrientes universales los indujo disciplinadamente a una nueva elaboración del arte, unidos por su inquietud intelectual, ideológica y estética. Así impulsaron la literatura nacional en un encuentro de voces heterogéneas, marchando cada uno independientemente, lejos y aún dentro de la solemnidad académica (31).

Al mismo tiempo, incentivar la renovación en las letras colombianas, con un marcado interés por considerar focos distintos a los demandados por el ala más académica del país, no resultó extraño encontrar que uno de los últimos “poetas malditos” colombianos, a saber, Germán Pardo García escribiera más de una treintena de libros y dirigiera por muchos años la *Revista Nivel* durante su estadía en México (31), como resultado de su labor como escritor y editor comprometido con las transformaciones sociales, políticas y literarias en gestación.

Del lado de la participación en proyectos editoriales en y fuera del territorio colombiano, resalta el rasgo expansivo geográfica y culturalmente, si se advierten los referentes al cuestionamiento político y ético respecto a los conflictos nacionales e internacionales que marcaron el decurso del siglo XX. Según se ilustra en el siguiente poema:

Hay que comprender
que para nuestra juventud
el canto del ruiseñor
es un cuento de hadas que leíamos
acuñados en la gran ventana
madera pintada de verde
lluvia afuera
tareas a medio hacer

Ninguno de nosotros
conoce el canto del ruiseñor
hemos oído hablar de Hiroshima
creemos
en Hiroshima

No solo el canto es fábula
También el ruiseñor
(Torres, 1975, p. 69)

Aquí proliferan las rupturas entre generaciones, entre la guerra y la pacífica cotidianidad de la infancia, sin olvidar la confrontación entre la realidad y la ficción que aparece como metáfora en la que se condensa el trauma humano ocasionado a raíz de las formas espantosas de asesinar y exterminar pueblos enteros con sus gentes, tradiciones, historias y ecosistemas fabricadas gracias a los recursos para vivir y matar propios de la capacidad inventiva humana. Con ello, se constata el tipo de conciencia ético-política nacido a través de la imagen paradójica que confronta e interpela a quienes de un modo u otro hacen la Historia.

Lo expuesto hasta este momento da cuenta del devenir histórico que anticipa una serie de cuestiones metodológicas al estudiar el recorrido de las manifestaciones poéticas, sobre todo si se

trata de las décadas cuando la actividad artística se mostró álgida al finalizar el siglo XX. Esto conduce, por un lado, a considerar que “en los principales ejercicios historiográficos sobre la poesía colombiana, los nombres de los poetas han sido agrupados o bien en movimientos—de orden literario, político, social o cultural—, o bien en generaciones. Este último método ha sido el predominante” (Toro Murillo, 2016, p. 108). Por otro lado, es necesario percatarse de que, conforme avanza el siglo XX, la diversidad de propuestas y personalidades significativas en la escena poética colombiana pondrá en tela de juicio los criterios de clasificación tradicionales.

De modo que, la clasificación y sistematización que emplea etiquetas generacionales o de movimientos se pone en duda, debido al detrimento en la observación de los fenómenos poéticos que no se ajustan a la cronología supuesta (108), al seguir un proceso de decantación de ciertos aspectos que tornan homogéneo el grupo de poetas objeto de análisis como a sus obras. Si bien, ahondar en la poesía creada a partir de los años setenta exige una mirada crítica a la historiografía y sus pautas de sistematización, sí es viable meditar sobre la especial atención que obliga este grupo de poetas y sus obras al ser estudiados como fenómenos dinámicos que responden a su percepción del contexto social y vital desde el cual crean.

Por esta razón, no se abandonan ciertos aspectos que permiten observar su participación en la constitución de tendencias poéticas rastreables y descritas en el transcurso del tiempo. Como se puede leer en seguida:

(...) si bien no se puede descartar que hacen parte de una generación, que se ven influidos por las condiciones sociales y culturales de su tiempo y que tienen, seguramente, una visión del mundo compartida, es necesario entender que nunca se encontrará una visión del mundo única, dominante, pues no existe una comunidad totalmente homogénea y exenta de conflictos entre sus miembros (Gil-Albarellos, en Toro Murillo, 2016, p. 108).

A partir de la década del setenta, los poetas darán cuenta de un hecho infranqueable, a saber, que la visión de mundo no será compartida ni dominante y será desde la diversificación y la confluencia de intenciones, recursos, temáticas, experimentaciones y disrupciones que la poesía se desarrollará en ese intercambio entre lo diverso y lo compartido. Este hecho puede entenderse como el resultado de las tensiones existenciales individuales y las crisis colectivas asumidas por el ser humano después del período de las dos guerras mundiales y las subsecuentes sacudidas políticas, sociales, económicas y culturales profundizadas por los acontecimientos históricos en Latinoamérica y Colombia.

Sin embargo, es válido resaltar que el esquema generacional no se ajusta del todo a este nicho poético si se tienen presentes las denominaciones acuñadas, por ejemplo: la “generación desencantada”, “posnadaístas”, “generación sin nombre”, “frente-nacionalistas”, “desarraigados”, “generación *Golpe de dados*” y “poetas del in-xilio”. Todos estos nombres se han adjudicado a poetas nacidos entre las décadas del 30 al 40 del siglo XX y cuyas obras aparecen en las décadas del 60, 70 y 80 (108). Sobre este tipo de apelativos, Alejandra Toro Murillo (2016) asegura que son catalogaciones en mutación y que desaparecieron con el tiempo. Por ejemplo, ya en el año 2000 los estudiosos y antologistas de este grupo no adoptaron el apelativo de ‘posnadaístas’ por cuanto se había demostrado su claro distanciamiento respecto a “(...) la noción de espectáculo que los nadaístas daban a la poesía” (2016, p. 110).

Algo semejante ha ocurrido con la denominación “generación *Golpe de dados*”, pues se ha objetado que en dicha revista solo dos poetas: Jaime García Maffla y Giovanni Quessep impulsaron el proyecto editorial. Es decir, solo ellos dos participaron en la definición de los lineamientos de la revista. Sin embargo, como bien nota Toro Murillo (110), Alstrum emplea la

etiqueta de una generación de poetas que compartieron el rasgo de la intertextualidad poética, la cual se puede observar tanto en la publicación mencionada como en las publicaciones de aquellos que no formaron parte de esta empresa editorial. En conjunto, puede decirse que su poesía estuvo influenciada por elementos foráneos y que no se ciñen a la vinculación exclusiva a una revista o comité editorial.

Al continuar con la rigurosa revisión que se hace a las diversas denominaciones, vale la pena mencionar cómo el apelativo de “generación sin nombre” fue reemplazado por “desencantados”, pero en todos los casos los términos con los que se ha intentado agrupar han resultado debatidos por los propios miembros, como es el caso de Jaime García Maffla (111). De la misma manera, Roca subrayaba que esa designación resultaba desafortunada, pues podía ser asignada a cualquier generación poética en Colombia, según se lee a continuación:

Creo que para que haya desencanto tuvo que haber primero algún encanto y ninguna generación colombiana en lo que va de su vida republicana ha estado encantada. Por lo cual, ese nombre le vendría bien a los más destacados de “Los Nuevos”, que intentaron acoplarse a la modernidad mostrando su desencanto frente a un país que Baldomero Sanín Cano llamó una “república fósil” (...) (Roca en Toro Murillo, 2016, p.112).

En las palabras de Roca se puede ver que la actitud que ha acompañado a los poetas colombianos tiene que ver con su reacción a un país y a una sociedad que se ha aferrado a formas radicalmente tradicionales y que no atiende a los impulsos de transformación de sus pobladores y artistas. De ahí que, en efecto, la fisura entre tradición y renovación se tensa en virtud de las condiciones de riesgo generadas por la violencia, lo cual ha derivado en el llamado “desplazamiento social” en Colombia advertido en las siguientes líneas:

El inxilio sería una suerte de exilio interior, un despojo de núcleos humanos, movedizos, de familias desplazadas a las que les han usurpado sus tierras. Quienes padecen el drama del exilio interior saben que muchos de estos generadores de expulsión — paramilitarismo, guerrilla, violencia estatal—, han sido atrapados por el negocio de la

estoy sin ruido
me adormece el recuerdo de lo que nunca ha sido
me adormece el recuerdo
de lo que tanto tiempo me demora
el cabello de Andrea
tierno
vivo

Y mi nombre
como una cadena que se rompe
llega blandiendo encima de mis hombros
su silencioso golpe
(Torres, 1975, p. 27).

En el poema, el nombre se representa como una suerte de punto neurálgico donde el individuo (lo nombrado) refleja el momento cuando se toma conciencia de la doble relación respecto al ser nombrado, ya que se puede generar apropiación o rechazo cuando el-la-le nombrado experimenta cierta violencia, dolor, quiebre proveniente de la inmersión hacia la interioridad para redimensionar el sentido de la soledad, del silencio, de las sensaciones procuradas por los sentidos para luego volver a desplegarse hacia los acontecimientos del mundo con otros, donde otro nombre, los rasgos de otra persona, los sentimientos que despierta y los fenómenos de la naturaleza con otras perspectivas. Así, ese viaje procurado por la ruptura parece ofrecer otras posiciones para dotar de múltiples posibilidades para la sensibilidad, así como para dotar de sentido alternativo a la experiencia de mundo.

También, vale notar el modo como las condiciones violentas del tiempo y lugar que se habita permea la desazón y el desencanto que se impregna en el imaginario colectivo de un país convulso que termina produciendo imágenes reflexivas y poéticas como aquellas recuperadas en el texto a modo de carta de despedida escrito por Anabel Torres con ocasión del asesinato de Guillermo Cano, director de *El Espectador*, en el año de 1986.

“En la muerte de Guillermo Cano”

(...)

Uno creía en los niños, los árboles, las canciones y la patria. Se reía de la muerte porque creía era en la vida. Se indignaba cuando la muerte le atropellaba a los amigos, cuando se le adelantaba antes de tiempo al desconocido y su señora. Uno exigía.

Exigía una Colombia entera donde la sangre no se escapara entera entre los agujeros de las balas. Y sabía que los apuntes que iba acumulando en su libreta aunque eran de todos, eran realmente de muy pocos.

Y una noche de tantas, uno caía a manos de quienes tal vez nunca lo leyeron, ni supieron que creía en las palabras, ni creyeron que nunca había tratado de hacerle daño a un justo, ni supieron de su batalla. Tal vez a manos de quienes se aprendieron de memoria un apunte, dos apuntes.

Una vida de apuntes, para morir apuntado por las metralas. Definitivamente, estamos entrando de lleno en el entierro de Colombia. Y ya ni siquiera tendremos al lado a don Guillermo que nos acompañe, libreta en mano, mirada limpia, palabra clara: amor en la patria de su pecho (Torres, 2000, pp. 87-88).

Si bien el texto aparece como parte de *Poema de la guerra*, publicado en el año 2000, es una muestra interesante acerca del compromiso y sensibilidad de la autora por los acontecimientos violentos y la historia sangrienta que ha sido signo por generaciones de colombianos (as) presente en los rasgos de la escena cultural y literaria de los años setenta en adelante. Destaca el uso ingenioso de un recurso simbólico en el cual “uno” aparece como forma de designar al personaje asesinado, quien formaba parte del grupo de letrados y personajes públicos de Colombia, cuyo rol a través de la escritura y el apoyo del proyecto editorial heredado de su familia y que ha constituido un legado para los medios impresos del país, le acarrió la toma de postura crítica frente a la violencia sin cuartel recrudescida por distintos factores delincuenciales que azotaron a la sociedad en general.

Así, “uno” adquiere paulatinamente densidad personal y significativa como si a las cifras les correspondiera una historia, un decurso vital, un compromiso por la paz, en este caso en particular, una relación con la palabra y con la toma de conciencia política en medio del río de sangre de Colombia. En ese hilo, la historia de la libreta, las palabras, la escritura, la mirada de

“uno” se contrapone a la procedencia e historia de sus perpetradores quienes se difuminan en la dicotomía de quienes lo leyeron o no, con cual se resalta la contraposición entre la singularidad de los acontecimientos relativos a la violencia y a la muerte presenciados de forma cercana-individual y/o cuando se afecta al país como sucede a través de la figura del “magnicidio” por razones de diferencias políticas, ideológicas, entre otras.

Ahora bien, respecto a la periodización surge una cuestión por revisar, a saber, el hecho de considerar al grupo de poetas objeto de estudio en conexión con los nadaístas, en atención a su clara relación de contemporaneidad, razón por la cual se ha tendido a conferirles el título de herederos o continuadores al denominarlos “posnadaístas”. En medio de la polémica acerca de la búsqueda de un nombre que recoja la prolífica producción poética de estas décadas, es importante notar que en este lapso se intentó agrupar poetas nacidos en las décadas de los años treinta al cincuenta, cuyas primeras publicaciones vieron la luz en los años que van de 1961 a 1982, pese a que estas fechas coinciden con la producción de miembros que sí se afiliaron al Nadaísmo, por ello, vale la pena preguntarse si hay diferencias remarcables. Al respecto, lo primero que se observa es que unos se afiliaron al movimiento y otros no. Segundo, cabría reconocer la perspectiva de María Mercedes Carranza quien a través de su crítica a la denominación “posnadaísta” ofrece elementos para distinguirlos y no considerarlos sus herederos, pese a ver coexistido en un momento histórico compartido (Toro Murillo, 2016, p. 115) y tercero, es patente la independencia respecto al movimiento, así las propuestas poéticas del mismo (115).

Dicha situación ha planteado a los estudiosos de la poesía de este período una serie de retos, entre ellos cabe destacar: uno, la ruptura con el paradigma de constituir un movimiento y dos, la multiplicidad de influencias y manifestaciones artísticas que no responden a un decurso estético o

histórico homogéneo, sino que, como se puede notar a través de las observaciones de Toro Murillo (2016):

(...) Bastaría comparar la influencia medieval en un poema de Quessep con la tendencia surrealista de Juan Manuel Roca; una de las pequeñas y sobrias estampas de José Manuel Arango con el poema largo y complejo de García Maffla; o el culteranismo renacentista de Álvaro Miranda con el prosaísmo cotidiano de Harold Alvarado Tenorio, para ver cómo las diferencias saltan a la vista, especialmente en el tratamiento formal y la concepción de lo que es la poesía para cada uno (...) (116).

En síntesis, las perspectivas poéticas individuales que se extendieron en el ambiente cultural y literario colombiano en el tránsito del siglo XIX al XX pasaron por un dinamismo tal que no permiten sostener una mirada única sobre los lineamientos poéticos en los cuales se impulsó la creación literaria al avanzar la modernidad. Por lo tanto, es preciso adoptar una perspectiva sistémica y flexible para incluir poetas que son considerados insulares, como Mario Rivero y Giovanni Quessep, así como se integran poetas periféricos o “menores” como Raúl Henao o Henry Luque y hacer visibles a mujeres como Anabel Torres y Renata Durán, quienes junto a María Mercedes Carranza abrieron el espacio genuino para la poesía femenina. Adicionalmente, esta óptica reconoce a la literatura como un proceso complejo y activo donde ciertos rasgos aparecen y desaparecen otros en las propuestas estéticas y artísticas en evolución, sin desconocer que puede ocurrir “(...) el despertar de posibilidades olvidadas, la veloz irrupción de novedades, el efecto retardado de otras” (Guillen en Toro Murillo, 2016, pp. 116-117).

Para abordar las influencias que marcaron a los poetas relevantes de la escena cultural sin adhesión al nadaísmo en Colombia, es preciso reflexionar sobre la concepción de la poesía y pensar acerca del ejercicio poético y sus conexiones con propuestas estéticas internacionales y locales. Por eso, en primer lugar, resulta pertinente considerar que escribir poesía en Hispanoamérica

requiere admitir el estar inmerso en una tradición rica, donde grandes figuras han dejado su legado, como bien destaca Juan Gustavo Cobo Borda al mencionar la pluma de Jorge Manrique, Garcilaso de la Vega, san Juan de la Cruz, Pablo Neruda, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, a quienes podría seguir añadiendo nombres (2003 a, p. 139).

Al avanzar con la revisión llevada a cabo por el poeta y crítico colombiano, vale la pena preguntarse cómo podría formarse el poeta y cómo concibe su ejercicio de escritura. Al respecto, Juan Gustavo responde: por un lado, “(...) Robando versos de otros y creyendo que son suyos. Sólo así, poco a poco, encuentra su voz. Donde innumerables capas geológicas se han superpuesto para dar origen a esa colina sorprendentemente verde” (140). Es decir, el poeta en formación pasa por un proceso donde emula y se apropia de una tradición desde la cual persistirá la búsqueda de su propia voz.

Por otro lado, es imperativo que el poeta en ciernes se mida en un pulso con los mejores en su ámbito con el propósito de tomar una conexión directa con el arte. Según afirma Cobo Borda: “(...) para trazar así tus propios límites. La medida de tu ambición y tu fuerza. La poesía puede ser bálsamo y consuelo, e incluso mentira consentida, pero también resulta implacable veredicto” (140). Esto supone ver desde otro ángulo la tradición, porque en esta instancia poeta y poesía tienen un vínculo que posibilita la creación a través de la palabra de cara a la forma como el poeta se compenetra con su arte. En consecuencia, la poesía pasará a ser parte de la vida misma al convertirse en recurso y prueba para el artista (140).

En lo tocante a la reflexión sobre la práctica de la escritura poética, puede notarse los distintos modos como se entreveran las tensiones primordiales de la condición humana, pues la vida y la muerte, la luz y la oscuridad, lo cotidiano y lo excepcional componen el *leitmotiv* donde

la escritura es medio para hacer aparecer aquello que se oculta de los transeúntes desprevenidos ante los acontecimientos de la vida. Según se aprecia en el siguiente pasaje tomado de la obra de Anabel Torres:

(...) Soñé que me llenaba de cuadernos oscuros,
de cadáveres de agujas y lápices,
de billares, sombreros, cafeteras, y velas
apagadas
y prendidas
y camas y periódicos (...)
(Torres, 1987, p. 18).

La raíz de la secuencia de elementos lingüísticos presentes en el pasaje se localiza en el espacio onírico, nutrido por los objetos cotidianos. Dicha dimensión compuesta entre el sueño y la vida diaria se especializa para dar cabida al universo de quien se mueve en el arte y oficio del escribir, cuyo entorno podría ser el de las ciudades que transitan el cambio hacia la electricidad y avanzan en la adquisición de máquinas y artefactos que son el signo de la modernización. En paralelo, el lector (a) atento (a) puede intuir cierto aire de precariedad y soledad, hasta sordidez en el paisaje pintado gracias a la concatenación de objetos.

En el curso de los ciclos vitales se encuentran motivos para hacer confluir las fuerzas de la creación en su faceta biológica y en su versión intelectual y/o espiritual. Por ello, el nacimiento de una nueva vida se torna en la aparición de una nueva narrativa, provista con su dosis de palabras, silencios y búsquedas del sentido, entendidas como el despliegue del flujo de la existencia. Al respecto, el pasaje recuperado permite ilustrar lo ya subrayado:

Hijo
tú encierras
todas las letras
y sin ti no hay palabras
solo huecos
ferrados en vacío
(Torres, 1975, p. 23).

Aquí, el puente generacional se da a partir de una mujer que escribe, quien concede a su hijo materialidad, palabra y sentido porque ha venido al mundo y se ha alumbrado la posibilidad del canto, el arrullo, el llanto y el silencio. Todo esto, en virtud de la proximidad entre el lenguaje y lo humano. Ahora, esta herencia transmitida al hijo ha sido lograda por la madre a través del abuelo, quien inició en el contacto con el papel y el lápiz al infante para dibujar, para ensayar la escritura, como bien se lee en las líneas transcritas en seguida:

NACHO
Cuando te encontré muerto
y todavía me tiembla la mano al escribirlo
ya no eras el papel rugoso y blanco
que me dabas de niña para hacer mis dibujos de
princesas gatunas
deslizándose en hongos gigantes. Yo no conocía aún
los cementerios
y a ti gracias te doy por no enseñarme
a dibujarlos.
Ya no eras mi querido
coronel avechucho
a quien escribía en claves misteriosas, y al menos para mí,
muy complicadas
(Torres, 1975, p. 59).

En este poema al abuelo se le invoca ante la ausencia provocada por su muerte. Así mismo, la rememoración tiene lugar gracias al papel, el lápiz, los trazos para dibujar o escribir frases, claves o imágenes con el sentido dado en ese lazo que une a abuelo y nieta, con lo cuales configuraron un universo lleno de recuerdos, palabras e imágenes concebidas como amuletos de trascendencia ante la finitud de la vida, por cuanto es posible proyectarse en la memoria de la progenie.

Entonces, la poesía hace factible ahondar en la experiencia humana, si se tiene presente que a través de esta se “(...) asume el dolor. Reconoce el fracaso. Se burla de los que tienen agenda. Recrea la vida, criticándola a fondo. Sugiere otra vez lo esencial, en medio de tanta basura informativa. Pone todo en duda y reconforta sin cobrar por la consulta” (Cobo Borda, 2003 a, p. 141). De lo anterior, puede constatarse que la poesía cumple funciones elementales para sustentar la existencia, para sobrellevar los desafíos de la vida y sostener el sentido de lo humano; porque, poesía y vida establecen una conexión inseparable cuando constituyen el núcleo del flujo de la vida.

A su vez, esa potencia existencial hallada en la poesía conecta con la capacidad terapéutica consagrada en la evocación y salvaguarda de la memoria, dado que es viable concentrar lo vivido para recrearlo de maneras distintas al momento del acontecimiento, de forma tal que quien lo experimenta vuelve sobre la memoria de lo evocado con cierta distancia y sensibilidad que transforman el acontecimiento. Todo ello, gracias a la posibilidad de revivir reconfigurando el hecho a partir de las emociones, imágenes, sensaciones y aspiraciones que habitan la profundidad humana.

Al mismo tiempo, podría considerarse que la palabra poética brinda la capacidad de mirar lo aparentemente obvio y lo cotidiano como algo de lo cual emana cierta fascinación, sorpresa o conmoción por lo acontecido como en el caso de las vivencias límites, dadas entre la vida, la muerte y el amor, este último puede ser tomado en el sentido del gran tema de la poesía (141). De tal manera, el poema trae consigo la exigencia de una búsqueda para hallar “(...) las palabras prohibidas por la intangible censura que ensucia nuestros días y superar ese fraude donde ya todo parece haber sido dicho y nadie escucha sino su propio, inagotable vacío” (141). Este conflicto

advertido en la condición del sujeto contemporáneo requiere asumir una postura desafiante dispuesta a sondear las profundidades del mismo.

Por ende, la poesía y sus recursos (principalmente la palabra) asisten al ser humano cuando intenta acercarse al sentido de lo sublime y de lo vulgar; así, en los altos y bajos propios de la crisis, la poesía acompaña la pesquisa y permite expresar los distintos grados de fuerza y la complejidad de las texturas de lo vivido. Por ello, aullido, silencio, palabra y musicalidad son instancias con las cuales el lenguaje que configura el poema conjura la transformación suscitada cuando quien lee se implica en ello; porque, “(...) en él algo nos confirma y algo nos sacude, hasta ponernos la piel de gallina” (141).

Es significativo enfatizar en la función que las palabras cumplen respecto a la configuración de la narrativa en torno a las vicisitudes de la experiencia humana. Esto puede apreciarse a continuación:

(...) Y las palabras, no hay quién las tranque, se despeñan por el desfiladero en que se convierte la vida,
 la vida, con su bola de púas,
 la vida, con su sangre roja que gira y canta,
 su sangre que hace espuma desbordándose
 entre los baldes de acero de la memoria.
 Muchas veces busqué olvidar el ardor de estar viva, el mariposeo
 que sentía entre las redes del interior de mi cuerpo,
 sus velos y cortinas subterráneos.
 (...) Estoy en la mesa de cirugía, me están poniendo la anestesia,
 estoy rodeada de mis antiguos profesores, siento miedo,
 pánico,
 me van a operar de ti,
 tenía que hacerlo, me iban a parar en el rincón para toda
 la vida por no olvidarte.
 (...) espero, mírame cómo espero en este anaquel en medio de todos
 estos libros mi piel supura y ensangra, estoy inmóvil
 aquí en el estante, mira amor los libros que me has puesto
 encima, no puedo respirar, ¡ay amor no me tapes más!, déjame
 siquiera un agujero, mira cómo supura mi vida entre las
 demás tapas de los libros, este escalofrío que he desencadenado,
 este animal prehistórico que he puesto a sobrevolar

mi cuarto, erróneamente escapado de tu edad de hilo, tu
pleistoceno, el mezooolvido. Me has enterrado entre libros
pero no fueron suficientes, una y otra vez ante más dificultades
pero también con más pericia, algún pedazo de mi
carne sale a flote, las estrellas sí se rompen, amor, ten
cuidado cuando pisas, cómo chuzan sus puntas de vidrio y
estaño
(Torres, 1987, pp. 12-14).

En las líneas transcritas, la poeta Anabel Torres transforma la sangre en medio para hilar diversos fragmentos de aquello que está compuesta la vida, a saber, sus polaridades entre lo intangible del acontecimiento y lo encarnado en el cuerpo, configurando así al organismo latente que se fragmenta y se recompone a partir de eso que le moviliza como el ardor del amor, la profunda pena o el olvido. En medio de todo, la palabra se convierte en cómplice o signo del malestar o sirve de testigo de lo bello. Por esa razón, Anabel presenta la palabra como torrente orgánico, sanguíneo, que puede cantar, desbordarse, punzar o nombrar lo evocado y lo arrebatado en el olvido.

Como resultado, la experiencia poética se torna universal al trascender las fronteras de las naciones y la cultura, si se tiene presente que aún, cuando se traduce la poesía, esta es capaz de conmocionar a quien la lee, pues “(...) la traducción menos inspirada es capaz de traernos el punzante aliento de la mejor poesía. Su dulce garra infalible” (Cobo Borda, 2003 a, p. 142). Por ello, se advierte que el uso de la palabra variada de idioma en idioma coexiste con otra serie de recursos estéticos con los cuales la potencia de la poesía viaja por los linderos de los territorios, el tiempo y la historia.

En paralelo a la condición universal de la poesía, es preciso detenerse para examinar las particularidades de la fuente de la poesía colombiana del siglo XX. Sobre este asunto, López Narváez menciona que en la última gran tertulia literaria se agrupó poetas y escritores que

buscaban apartarse de cierto sentimentalismo instalado en las letras e impulsaron una revolución influenciada por corrientes como el simbolismo francés, al tiempo cuando el clasicismo, el romanticismo y el parnasianismo mantenían su injerencia en el panorama poético del país (1963, p. 980).

Así, en el cambio de siglo, tuvo lugar el proceso de reforma de la poesía colombiana, cuyas voces resaltaron por el ímpetu del espíritu y la proyección estética de su obra. Destacan León de Greiff, Rafael Maya y Germán Pardo García, en virtud de la:

(...) magnitud de cultura, formación clásica, penetración del fenómeno humano en sus fases y latitudes psicológicas, respeto por la dignidad lírica y elevación formal, sustentan una labor poética inmune a la corrosión y devaluación por caprichosos modales sub o super reales, más o menos abstractos y efímeros. De Greiff, el más insular con su exotismo impresionista en el asunto y en la colaborativa virtud de su lenguaje; Maya, el más docto y sustantivo, espectacular y vigoroso; Pardo García, el de mayor sondeo con la angustia en el cósmico misterio, especialmente en el celeste gotear de sus sonetos (980-981).

De esta suerte, se puede notar la confluencia de elementos que vivifican la potencia de la poesía, al profundizar aquellos recursos del arte poético fundamentales como el lenguaje tanto en su faceta estilística como herramienta en función de la expresión de la riqueza y complejidad humana, con el propósito de poner en el foco del quehacer poético la dimensión psicológica y así explorar la angustia y las cuestiones límites de la existencia. Aquí, el lenguaje tiene la capacidad para manifestar fenómenos psicológicos, existenciales y filosóficos más allá de la dimensión exclusivamente formal.

En este contexto, se presentan circunstancias en las cuales emerge la “Generación del centenario”, el grupo de “los Nuevos” y el movimiento de “Piedra y Cielo” que, dada la manera de acoger las influencias externas, a través de su obra, irrumpen y transfiguran aquellos valores consagrados por la nación. En este grupo de poetas se cuentan a Eduardo Carranza, Jorge Rojas,

Aurelio Arturo (1981), entre otros escritores que también tuvieron un papel relevante en espacios culturales como en la fundación de revistas y la labor en editoriales emergentes.

Este movimiento surgió en 1933 y su nombre es un eco del libro de Juan Ramón Jiménez. Una de sus acciones más representativas es el haber impulsado la publicación de una serie de cuadernos de poesía, que aparecieron entre septiembre de 1939 y 1940 (Restrepo Restrepo, 2005, pp. 25-26), bajo la dirección impecable de Jorge Rojas y que sirvieron como centro de la actividad poética formativa del piedracielismo (Lagos, 1988, p. 33). Uno de los rasgos distintivos de este grupo de poetas tiene que ver con su papel a la hora de diversificar el gusto al punto de generar una fascinación y una expectativa sostenida en el tiempo (34). Otros rasgos distintivos de este grupo los subraya Lagos en el siguiente pasaje:

En esta pléyade de piedracielistas, cada uno dotado de su propia cosmovisión, si bien alumbrados por sus paradigmáticos faros, se patentiza un romanticismo de fina sensibilidad artística con visos neomodernistas en que lo clásico, lo rubeniano, y hasta lo nerudiano existencial, se dieron cita para celebrar en su época la apoteosis de la poesía en floración (Lagos, 1988, p. 34).

Los poetas convocados en este proyecto desarrollaron su propia visión de mundo y se afinó la sensibilidad mediante la cual el romanticismo y el neomodernismo recuperaron y actualizaron elementos del estilo clásico influenciados por Rubén Darío y Pablo Neruda, cuyo influjo estimuló el florecimiento del arte poético tanto en Latinoamérica como en Colombia. Como se puede notar, el proyecto editorial desde el cual se posicionó el grupo de “Piedra y Cielo” también estableció una poética por medio de la expresión de ciertos objetivos delimitados por el grupo (Restrepo Restrepo, 2005, p. 26).

La dinámica de los piedracielistas se sustentó en las afirmaciones que sus integrantes mostraron en su propio arte, como el caso de Eduardo Carranza, quien en “Un caso de bardolatría”

presentó una visión alternativa a la poesía tradicional. En contraste, la crítica literaria calificó la poesía de “Piedra y Cielo” como “iconoclasta”, polémica y disruptiva, como se evidenció en las publicaciones del periódico *El tiempo*, cuando se abrió el debate acerca de aquello que debía ser la creación poética de manera amplia y al alcance del público en general (26).

Así, el desplazamiento del debate sobre la poesía, desde los poetas consagrados y la crítica especializada hacia el público en general, sacó la discusión intelectual al reflector de las páginas de los medios de comunicación masiva del país, en este caso, la discusión se concentró en los medios escritos. Por esa razón, el quehacer del poeta se desarrolló de forma polémica, como se ilustra enseguida:

El escándalo con el que irrumpió Piedra y Cielo no se originó precisamente por sus versos sino por las declaraciones de Eduardo Carranza. O por las declaraciones que los críticos no encontraban respaldadas en los versos de Piedra y Cielo. El caso fue que se desató la polémica y el país de pronto aparecía dividido en dos bandos “poéticos” los que estaban de acuerdo con los postulados que defendía Eduardo Carranza en nombre de los piedracielistas y los que no. Y todos escribían artículos, se contradecían y se refutaban, como si la intelectualidad del país se hubiera puesto como tarea congregarse en torno al problema de la creación poética, como si todos estuvieran frente al mismo cuestionario: ¿De qué temas se debían ocupar los poetas y de cuáles recursos debían valerse? ¿De qué manera se debía mirar la tradición poética del país? ¿Cómo debía hacerse la crítica literaria y cuál era el tono que se debía usar? (26).

En el pasaje citado se nota la relevancia otorgada al poeta de cara a hacer manifiesta su postura sobre sus propias concepciones sobre el arte, el estilo y el compromiso del artista en la escena cultural pública. Con esto, se asumió una posición activa frente a las cuestiones que abrieron el diálogo con la tradición y con las corrientes estéticas del momento. Por ello, el caso de Carranza resultó ser un ejemplo de cómo tomar la poesía a manera de tópico de discusión para abordar asuntos como la creación poética, los objetivos u horizontes de la poesía, la relación con la tradición poética nacional, al igual que el papel de la crítica literaria, que se tornó en una

exigencia para el poeta. Así, poesía, poeta, crítica literaria y lectores se integraron y movilizaron para impulsar focos de experimentación que caracterizaron la producción de las letras en Colombia en la primera parte del siglo XX.

Este sentido de cambio y confrontación sobre las formas estéticas tradicionales se acentuó con los usos y propósitos dados al lenguaje y a la metáfora, según describe Rodríguez Barranco en las siguientes líneas:

(...) mucho más cerca del cielo que de la piedra, estos poetas fracturan el sistema habitual de imágenes poéticas y articulan una palabra que se sustenta sobre la metáfora inaudita, inverosímil y, por lo tanto, muchas veces incomprensible, pero arropado todo ello en un estilo leve y transparente que procura gran ligereza al poema (1997, p. 197).

En el ejercicio de creación poética se observó la fractura de ciertos elementos propios del arte para perseguir, desde otros puntos de vista, la belleza procurada por aquello recreado, sin que se deba poner en riesgo su fuerza expresiva. Por esta razón, se puede contemplar cómo la confluencia de un contexto político y estético que favoreció el nicho de cambio tensado por la necesidad de poner en tela de juicio la extensión del modernismo generó un cambio interno contra la reticencia a la permeabilización de las vanguardias que no habían conseguido desplegarse completamente en el país (198). Las modificaciones estéticas introducidas por la generación de “Piedra y cielo” tienen que ver con el abandono del patriarcalismo rural, el desarrollo de la clase media y la aparición del “proletariado” urbano, además del clima de renovación nacional inspirado por el gobierno, en este caso, a la cabeza de Alfonso López Pumarejo (198).

Sin embargo, es preciso mencionar que, si bien se gestaron cambios importantes en el ámbito poético en el país gracias a las acciones de “Piedra y cielo”, esto no supuso una ruptura radical con la tradición (199). Pese a esto, sí vale la pena considerar que este grupo de poetas no

fue del todo ajeno a los movimientos estéticos latinoamericanos o a sus representantes, un ejemplo se encuentra en la reacción frente al poeta chileno Vicente Huidobro, cuya obra suscitó en los piedracielistas algo de molestia, advertida en ciertas apreciaciones como: “su negación a concebir la poesía como expresión sentimental” (200), pero agradaba “la concepción de la creación poética como un desafío de la razón” (200).

Una situación similar se notó en la recepción de la poesía amorosa de Pablo Neruda (200-201), así como el acercamiento a la exploración del sentimiento de americanidad influenciado por la pluma de Vicente Aleixandre (203). Como se puede apreciar, los poetas reunidos en torno a “Piedra y Cielo” establecieron un diálogo respecto al contexto histórico y las tendencias literarias y estéticas del momento. En consecuencia, su poesía se ha caracterizado por considerar a la poesía como “(...) interiorización profunda, creencia en la intemporalidad de la poesía en su capacidad de eternización y en que, en efecto, es la actividad más elevada del espíritu. Idea, como dijimos, de que la poesía es la poesía, sin ataduras de tipo moralizante o declamatorio” (202). Así mismo, el grupo de “Piedra y Cielo” consiguió una concepción de la metáfora en la cual la imagen poética funde múltiples realidades que al ser pensadas lógicamente se harían evidentes sus divergencias; pero, gracias a la imaginación, esas realidades se funden de una sola (203).

En todo caso, pese a la idea extendida de que Colombia ha sido un país un tanto impermeable a la proliferación de rupturas y cambios procedentes de las vanguardias, sí es posible evidenciar, en la figura ciertos poetas, un cambio interno en el gusto y en la manera de concebir la poesía en el país. Lo anterior ha conducido a investigadores y críticos a asegurar que a “Piedra y Cielo” no se le puede adjudicar la constitución de una escuela poética específica, ni un estilo propio; en cambio, han destacado el papel que de manera independiente tuvieron las voces

agrupadas en torno al proyecto editorial en cuestión vinculado en razón al objetivo de renovar la poesía colombiana (208).

Al avanzar las décadas del siglo XX, otros grupos de poetas iniciaron y abanderaron proyectos editoriales especializados, entre ellos los denominados “Cuadernícolas”, quienes “(...) evadidos hacia brumosas atmósferas fantasmales, parecen mantenerse distantes del concepto nerudiano de la poesía impura, olorosa a sudor campesino de inmediata realidad social” (Lagos, 1988, p. 36). Desde luego, su poesía contrastó con propuestas latinoamericanas como en el caso de Neruda, pero aquí se enfatiza en la generación de metáforas y usos lingüísticos que procuraron la elevación y abstracción del arte poético más que implicarse en “cantar” sobre acontecimientos populares o cercanos a la realidad social; con ello, se mantuvo una distancia crítica entre el compromiso político-social y el estético cultivado por estos poetas, quienes, en plena segunda guerra mundial y en este lado del globo, junto al poeta Jaime Ibáñez iniciaron la publicación de una serie de cuadernos de poesía con el título de “Cántico”. Este proyecto reunió a las personalidades artísticas más heterogéneas y dispares para constituir al grupo de los “Cuadernícolas” (Romero, 1982, pp. 284-285). Así, se constata el papel importante de los proyectos editoriales respecto a la publicación de las propuestas nuevas y/o renovadoras emergentes en el escenario de la poesía colombiana.

Del año 1944 a los años setenta, irrumpió en la escena cultural y literaria colombiana el Nadaísmo y con ello se abrió paso a la poesía en otros ámbitos sociales y dejó de ser privilegio de las élites, como se constató en la relevancia adquirida por Gonzalo Arango en la escena literaria a partir de 1963. Arango, poeta líder del movimiento, caracterizado por su profunda cercanía con el

nihilismo, el existencialismo, la irreverencia, su ímpetu desmitificador e iconoclasta, alcanzó a sacudir los anquilosados hitos nacionales (Lagos, 1988, p. 37).

Sin embargo, para la época de los sesenta, otra revista que llevó por nombre *Mito* logró convocar poetas como Fernando Charry Lara, quien se destacó por su hermetismo y se vinculó con las intenciones surrealistas, su lirismo, así como la trascendencia dada a temas eróticos y amorosos, que profundizaban en la angustia, el destino y la muerte como asuntos sobre los cuales concebir versos (36-37).

Para apreciar en qué medida los poetas colombianos de las décadas posteriores fueron cercanos a ciertas inquietudes poéticas presentes en la escena cultural de principios y mediados del siglo XX, como los que han sido reseñados hasta ahora, es preciso considerar la búsqueda de herramientas para potenciar la expresión de acontecimientos profundamente existenciales o considerados límite en la visión de un mundo en crisis, donde se agudiza el sentido de lo efímero y la conciencia de la finitud humana, el tratamiento del amor, atendido por los poetas que formaron parte de la escena poética desarrollada a partir de los años setenta, la experiencia amorosa se encarna y desde ahí se expande la ruptura, el dolor, la intensidad de la pasión para mostrar esos aspectos ciertamente íntimos propios de las relaciones amorosas. De acuerdo con las líneas presentadas a continuación:

¿Te gusta la lámpara que hiciste de mi piel?
Yo ya desesperaba de no encontrar nada que darte.
Le dices a tus amigos con una tibia sonrisa de marido de
hace tres días, como si te jactaras de mi primera receta
de albóndigas, les dices que mi piel es preciosa
y ellos no saben
que esta pantalla es sólo un lujo sin bombilla
donde tú rehúsas prestar siquiera la luz cuando ellos no
están cerca...
y yo me muero acá a oscuras,
yo me muero acá a solas, yo me oscuro acá a solas, yo me

curo, yo me vivo acá a oscuras.
y para entretenerme me arranco estas tiras de la piel y las
envuelvo en distintos diseños para colgarle a tu pantalla,
yo me estoy acá a solas, hago fuego,
con los pequeños deshechos, detritus de estrellas, tripas y
amor,
las estrellas sí se rompen, amor, ten cuidado cuando pisas.
Enero, 1982

(Torres, 1987, p. 15).

En cada acontecimiento retratado, se vive de cerca el doblez de una relación exhibida por una parte que asume el rol masculino de “marido”, que enfatiza el carácter social, exigente del cumplimiento de los rituales y normas socialmente establecidas, a partir de las cuales las “habilidades” domésticas y los objetos dispuestos en la cotidianidad del hogar común, resultan ser los signos que dan cierta relevancia a la pareja. Por otra parte, quien asume el rol femenino o la voz en primera persona se torna testimonial para dar cuenta de lo doloroso que resulta ser reducida ontológicamente a las lámparas, las luces, los utensilios de cocina, las recetas, entre otros objetos y gestos rituales de las parejas; pero, examinados de cerca son rastros de una crisis profunda en la que la pasión, la tristeza y la soledad terminan por consumir esa voz desprovista de oídos, ojos o tacto en los cuales afianzar la consistencia de un ser humano. Así, en la fractura del amor se agudiza la toma de conciencia de no ser para el otro en condición paritaria, pues se ha sido reducida a objeto.

Posteriormente, al llegar a los setenta y ochenta, los poetas que se desligaron del Nadaísmo realizaron una lectura crítica, una apropiación creativa de la tradición poética colombiana (Cobo Borda, 2003 b, p. 413). También, se notó una apertura al diálogo más amplio con elementos innovadores procedentes de las vanguardias, si se toma como referente la relación con los

surrealistas, la poesía norteamericana y la reacción al hilo conectivo con la tradición poética española, como bien describe Cobo Borda (2003 b, p. 415).

Otro aspecto notable por observar en los poetas no adheridos al nadaísmo tiene que ver con la existencia de una significativa producción estética femenina, entre quienes resaltan: “María Mercedes Carranza, los tres libros publicados por Anabel Torres, Amparo Villamizar, Mónica Gontovnik, Renata Durán, Patricia Aguirre, Orietta Lozano, Margarita Cardona y Eugenia Sánchez, seleccionadas estas dos últimas por Juan Manuel Roca en su antología de nuevos poetas colombianos *Disidencia del limbo* (1981)” (412-413).

En efecto, en esta sección se presentaron las innovaciones dadas en el contexto de las letras colombianas que paulatinamente se han reconstruido, así como pareció encontrarse razones para afirmar que los poetas de los setenta y ochenta procuraron una fuerte y constante búsqueda del sentido *de y en* la poesía, al entablar interconexiones interesantes con autores extranjeros y nacionales. Además, esto condujo a impulsar la superación de cierta marginalidad de la poesía nacional al transgredir las poéticas tradicionales ancladas en el purismo gramatical, el veto sobre algunos temas considerados como poco poéticos, al buscar, en todo caso, nuevos derroteros líricos (Alstrum, 2000, pp. 23-24). En esa apertura de temas, un caso paradigmático es la inclusión del erotismo, el amor y el problema de la muerte (24-25).

Una muestra de la manera como se aborda la paradójica relación entre el amor y la muerte se puede hallar en el poema titulado “El sol en cambio”, de la poeta Anabel Torres:

Yo no me pienso morir. Me crezco
muerta.
Sin saber. Sin embargo. Sin silencio.
Crezco dentro de mis pies.
Hubiera podido disfrazarme
o arrepentirme;

el sol en cambio
me hizo cómplice para la vida
y broto
rompiendo la tierra como encía,
promontorio
pequeño y blanco
(Torres, 1980, p. 21).

Cada línea presenta la amalgama de las potencias primigenias en la naturaleza, que se encarnan en el nacimiento al conceder el asidero orgánico, anclado a la tierra, desde el cual se emerge y al cual se ha de volver. En ese ciclo de vida-muerte se llega con dolor, de manera violenta, como una erupción que emula el alumbramiento cuando la membrana se rompe para traer a un nuevo ser en medio de gritos, llanto, sangre y fluidos. También, en el poema se evoca el brote de los dientes en los infantes y los ciclos menstruales femeninos. En todas estas imágenes, la potencia orgánica de la encarnación femenina se fija con lo erótico en tanto persiste cierto éxtasis de la fuerza de la vida que se manifiesta en el abrazo amoroso entre vida y muerte, siempre presentes en el nacimiento, así como en la transformación de los ciclos de la naturaleza y de los cambios biológicos femeninos.

Al cierre de este primer apartado, cabe destacar al menos tres rasgos característicos observados con frecuencia en el rastreo avanzado sobre el grupo de poetas foco de estudio, entre estos: uno, el tono conversacional, la creación de imágenes poéticas claras y próximas con la experiencia del ser humano en general; dos, la puesta de manifiesto acerca de la interiorización del poeta que se enlaza con el trasfondo existencial crítico moderno y contemporáneo; tres, estrecha relación con el curso histórico contradictorio, desigual y conflictivo del país.

En lo que atañe al nexo de los poetas objeto de revisión con la tradición, vale la pena notar el interés por la experimentación en las formas poéticas y en los temas por cuanto dialogan con los

elementos innovadores procedentes de las vanguardias, el surrealismo, la poesía norteamericana y/o la tradición poética española; el traslado de la dimensión estética especializada y cerrada hacia la cultura popular para explorar de forma más abierta la discusión por lo histórico-político; la prevalencia de la tensión entre la autoridad y el impulso de crear que les condujo a emplear el recurso de la intertextualidad literaria, cultural, estética, filosófica, política, etc.

Respecto a la posición en la que podría ubicarse la creación poética de Anabel puesta en conexión con la reflexión conseguida en estas páginas, resulta importante mencionar: su notable cercanía con elementos característicos de tendencias como la antipoesía sin encajar estrictamente en esta, pues su uso del lenguaje cotidiano no solo tiene fines críticos en términos políticos, sino que le sirve para profundizar en cuestiones íntimas, morales-inmorales, reprochables que también hacen parte de la condición humana, sin dejar de lado la posibilidad para sondear el desasosiego, el hartazgo, el aburrimiento, la soledad, entre otros signos propios del sujeto en medio de la crisis social y cultural general. Además, en su ejercicio de escritura poética, ofrece acceso al hombre de carne y hueso, cuyo existir concreto se revela y confirma a través de la experimentación de situaciones límite, chocantes, desconcertantes que pueden descentrar y desubicar al individuo, pero le confieren la oportunidad de tomar conciencia de sí, junto a su lugar en el mundo. De acuerdo con esto, se puede resaltar la proximidad e influencia de ciertas tendencias y características identificadas en el amplio espectro de los poetas y artistas de la segunda mitad del siglo XX, tales como el uso del lenguaje coloquial, el compromiso político, la conciencia del desarraigo, la intertextualidad, por mencionar algunas de fácil observación; así mismo, es necesario enfatizar en que la poeta dispone del abanico de recursos estilísticos, temáticos y culturales (filosóficos, políticos, éticos e históricos) de formas ingeniosas y efectivas para conducir a quien se acerca a su

obra a la experiencia cercana e intensa de una visión sobre lo humano, la guerra, los afectos, lo cotidiano, el amor, la muerte, la infancia, entre otros asuntos que encuentran la posibilidad de ser tratados desde una óptica tanto personal como colectiva; por ello, el universo poético creado por la autora compromete e implica a quien le lee cuando se interna en las imágenes, referentes, objetos, emociones y sensaciones a partir de las cuales se origina la densidad, capa a capa, presente en la riqueza del mundo interior como en la complejidad de las relaciones interpersonales.

2.2 Temas y formas expresivas características de las nuevas poéticas colombianas

Según se observó en líneas anteriores, la poesía colombiana publicada entre 1970 y 1980 estableció un nuevo orden en la dinámica entre las influencias estéticas internas y externas al instaurar una mirada crítica sobre la función, objetivos y recursos de su propio arte. En este sentido, rastrear las características que poetas e investigadores interesados en este período de las letras colombianas han propuesto para describir el panorama literario y cultural es un tópico relevante para la disertación que se lleva a cabo en esta sección.

Antes de avanzar sobre el asunto propuesto, es necesario apreciar que, dado el contexto histórico, político y socio-cultural suscitado posterior a la segunda guerra mundial, los artistas, en las décadas subsiguientes, tomaron rumbos divergentes a los dictados tradicionales. Así, no ha resultado extraño el retorno de la inclinación por la poesía, de acuerdo con la afirmación del poeta y crítico literario Juan Gustavo Cobo Borda: “en Colombia, en estos días, la poesía se ha vuelto más urgente. Casi imprescindible” (Cobo Borda, 2003 a, p. 141).

Además, en el caso colombiano, la poesía cobró relevancia en virtud de lo que ha representado:

La poesía, además de darnos un sentido de pertenencia y arraigo, nos impide convertirnos en exiliados definitivos. En desplazados que no sólo carecen de casa y jardín sino también de urna para preservar huesos y cenizas. Memoria del padre y la madre. Cuentos de los abuelos. Leyendas de la tribu (141).

De ahí que la fuerza de la experiencia poética facilitó a poetas y lectores un espacio conjunto para ver el juego de sus tensiones existenciales, históricas y simbólicas. Por esta razón, los poetas adoptaron una postura en la cual la gran Historia dejó de privilegiarse y se volcaron a la historia que se construía con los recuerdos de la infancia para mirar el pasado familiar, para oír “(...) esas voces ya fantasmales que apenas si alcanzan a percibirse en medio del caótico amasijo de calles deshechas y la agresión generalizada que afectaba todos los sentidos; penas de amor y lugares comunes” (Cobo Borda, 2003 b, pp. 426-427).

Esta conexión entrañable con las historias que configuraron la memoria de un pueblo en singular dotó de un sentido de proximidad distinto a la poesía. Uno, aquel que permitió sondear las profundidades de las vivencias cotidianas y la particularidad del transcurso de las vidas de seres que ahora ejecutaban su rol en el tejido intrincado y convulso de las ciudades, en contraste con la loa universal tradicionalmente valorada tanto respecto a los temas como al manejo de la palabra poética.

Con esta mirada singular, la poesía se concibió como un acto de lectura que es la instancia anterior a la acción de refundición o la proyección de la escritura de un texto nuevo donde se vislumbra la relación entre su autor con otras épocas o con la actualidad. Este suceso remite a aquello que Alstrum advierte en Bloom, a saber:

A este tipo de ejercicio se ha referido en parte también el crítico norteamericano Harold Bloom cuando estima que la escritura lírica surge de una lectura equivocada y a veces inconsciente que hace un poeta joven de otro mucho mayor o anterior creando así un espacio intertextual que resulta siendo su propia poesía (Bloom en Alstrum, 2000, pp. 45-46).

En ese ejercicio dialógico con los “ancestros” o “antecesores” tuvo lugar una intertextualidad que evidenció el juego de las tensiones entre la autoridad y el impulso de crear suscitado entre poetas de distintas generaciones. Por ello, esa relación con la historia se desplegó simbólicamente si se considera la conexión en términos familiares o de herencia configuradores de las voces de generaciones nuevas aludidas en un pasado desde el cual crear, ya sea proyectando o reaccionando subversivamente.

Ese vínculo del poeta con otros literatos se evidenció en la figura independiente de Aurelio Arturo, en cuya producción poética se ha percibido el influjo del arte de T. S. Eliot, Jorge Guillén y Vicente Huidobro (Cadena Silva, 2012, p. 377). Con ello da cuenta de hasta qué punto la poesía inglesa, la generación del 27 y las tendencias latinoamericanas permearon la creación literaria de las personalidades notables del siglo XX en Colombia, como el caso de Aurelio Arturo, quien participó en distintos proyectos editoriales colectivos y en solitario, por mencionar su colaboración con la revista *Mito*.

Así mismo, en los poetas de los años setenta y ochenta se estableció una relación compleja con esa herencia literaria que se les ofrecía como una fuente importante para desarrollar sus propias empresas creativas. Aunque, esto no dejaba de esconder ciertos peligros relacionados con el hecho de asumir una escritura comprometida ni enfrentar cierto declive de la poesía a contraluz al auge de la novela latinoamericana, de acuerdo con las observaciones de Cobo Borda (2003b, p. 424).

Las y los poetas de las décadas objeto de estudio incorporaron como un referente claro autores centrales en la literatura en inglés, con lo cual se entiende la expansión de la herencia

literaria a partir de la intertextualidad. Según se aprecia en las alusiones directas de la poeta Anabel Torres:

(...)
anoten que hablo inglés,
y que he llorado a Poe, a Frost
y a Kennedy,
sin pensar en que sí lo merecieran; (...)
(Torres, 1975, p. 31).

En las líneas traídas a colación se observan las formas como la autora se sitúa en la lengua, al afirmar que habla inglés. Así se inserta en la cultura al vincularse emocionalmente con Poe y Frost, ambos referentes clave para la narrativa moderna, sin dejar de lado el componente histórico-político que marcó al pueblo norteamericano durante la segunda mitad del siglo XX. De esta manera, la poeta colombiana se circunscribe a un mundo literario y cultural extenso, que hace que ella misma represente ese intersticio entre la herencia colombiana y la norteamericana.

También, puede advertirse un rasgo interesante en la relación entre los poetas de las décadas en cuestión y las maneras innovadoras como recuperaron rasgos de grupos antecedentes o contemporáneos en la escena nacional, por ejemplo, el caso de los poetas Arango, Roca y Ospina, quienes acogieron la:

(...) conciencia de escisión del hombre contemporáneo, agudizada por la invasión de distintas formas de violencia, la desconfianza en los sistemas políticos, el resquebrajamiento de paradigmas, las intensas vivencias de conflictos personales, regionales, nacionales o mundiales. Sin embargo, la actitud contestataria que los anima no desemboca en propuestas ideologizantes y renuncia a cualquier tipo de militancia, lo cual no impide que la poesía se convierta en otra forma de la acción antes que en éxtasis contemplativo; así, el alto grado de conciencia estética del poeta hace que la poesía vuelva inteligible el peso de la realidad (Figuerola Sánchez, 1997, p. 79).

Con esta toma de conciencia, los poetas de los años setenta en adelante incorporaron una de las características centrales del hombre contemporáneo, a saber, la crisis profunda que se

agudizó con el derrocamiento de las formas de vida que la guerra borró. En este contexto, el ser humano adquiere otra perspectiva sobre su posición en la historia, al haber traído al arte una mirada multifacética sobre los temas y recursos para dar expresión a esa indagación existencial que erosiona las certezas de la política, la religión, la historia y que en la conciencia estética se encontró otro ámbito para llevar el peso de la realidad. En paralelo, al ahondar en la crisis, se abrió el camino a una de las épocas más ricas de la poesía en Colombia, en razón a todas las posibilidades expresivas que florecieron y alcanzaron vigencia en la actualidad, tanto en la creación poética de quienes se afiliaron a un grupo o manifiesto (por ejemplo, los nadaístas) como quienes no lo hicieron (Toro Murillo, 2016, p. 117).

En medio de la toma de conciencia sobre la transformación de las formas de vida, el espacio también fue puesto en tela de juicio, pues el poeta se reposicionó en las coordenadas de la ciudad, si se nota que: “(...) En sus espejos poéticos del contorno urbano ya no había rastras de sentimentalismo ni de una nostalgia romántica e idealizada. Un típico cuadro urbano se podía encontrar en los panoramas nocturnos y mortecinos de la gran metrópoli (...)” (Alstrum, 2000, p. 34).

Ahora, la urbe entraña aspectos poco lustrosos porque se perciben sus grietas, sus cañerías, el bullicio y la cara menos amable de las hacinadas viviendas y calles cuya calidad significativa de la vida individual parece perderse. De ahí que, poetas como María Mercedes Carranza captara el ambiente capitalino de Bogotá en su actitud estética (35).

Así mismo, Anabel Torres presenta con diversos matices e imágenes evocadores a la ciudad, una que no tiene una latitud específica, pero que se construye a partir de las vivencias representadas. Un ejemplo de esto se lee en las siguientes palabras:

Una Mortaja
La tarde desciende
una mortaja
para cubrir la ciudad:
bebé
amorado
abandonado sin ruido en cualquier quicio
(Torres, 1980, p. 57).

En el pasaje transcrito, el paisaje citadino tiene sus luces y sombras, anunciadas por la tétrica mortaja, signo ineluctable de la muerte, en este caso de un bebé, dejado junto a una puerta cualquiera, sin identidad, sin doliente, sin linaje, sin cobijo alguno, salvo por la silenciosa ciudad. Esta serie de imágenes remiten a una experiencia de extrañamiento de mundo, dada en virtud a la condición de falta de perplejidad o conmoción ante el hallazgo, así como la percepción de la pérdida de individualidad vivenciada por las masas de habitantes anónimos que se amontonan en pensiones, edificios o que caminan apresurados apenas con un rostro que se diluye más al caer la noche.

Ahora, en otro poema, se plasma una radiografía de una ciudad cosmopolita, universal, caracterizada por el despliegue de la actividad intelectual y cultural desarrollada durante siglos y que, sin duda, ha impulsado la transformación de la civilización occidental. En las imágenes presentes en “París, siempre nadando y sin orillas”, se compone un relato donde París cobra una nueva visión, si se atiende al siguiente pasaje:

Yo te sé ahí, París, siempre nadando
y sin orillas,
así como presentía sin conocerte tus inmensos
espacios,
donde el paisaje
va de la mano del vasto vacío
para jamás separarse.
Vendrá el día en que tus aleros amanezcan
blancos

de golondrinas,
y sobre cada alambre de luz
un reloj que sonría
comenzará la ronda de tantas soledades
interiores.
Por algo, para algo, estarías siempre ahí
construyendo escaleras eléctricas,
mientras te ibas cubriendo
de papeles, colillas, botellas, rodeándote
de marihuana, gatos saltando entre los
tumultos
de tus cementerios (...)
(Torres, 1980, pp. 71-72).

La imagen de París configurada, a partir de la intersección entre el espacio de una de las metrópolis más pobladas del mundo y el vacío que, en contraste se experimenta al habitar dicha ciudad, resulta en un nuevo lugar, al yuxtaponer imágenes de objetos cotidianos que, al juntarlos, producen cierta conmoción en virtud de su naturaleza contraria, por ejemplo, la imagen discordante entre los gatos saltarines, llenos de vida, y las lápidas de los cementerios. En dicha imagen poética habitan juntas vida y muerte de un modo orgánico, propio de la corriente de la existencia.

Así, la ciudad configuró un lenguaje nuevo, por cuanto puso al artista frente a cuestiones como las descritas por Juan Gustavo Cobo Borda:

(...) ¿Cómo decir la vida, extraer su sentido, tornando inolvidable lo que no existe? ¿Cómo convocarla de nuevo logrando en un texto esa mezcla de azar y destino que sigue a todo encuentro verdadero? ¿Cómo hacer que el pensamiento se vuelva claro y diga no sólo lo que en realidad se quería decir sino también aquello que sólo al escribirlo se descubre lo que se quería decir? ¿Y cómo darle al cuerpo la palabra para que ésta exprese toda la oscura luminosidad del deseo al hacer de los sentidos de la piel una frase a la vez intensa y precisa? ¿Cómo infundir al poema la radiante energía de aquello que nos marca para siempre y, a la vez, alojar en su interior la tontería reiterada de los tics sin los cuales tampoco se entiende ese desgarrón emotivo que confirma la autenticidad de la experiencia, la risita que se ha vuelto mecánica y la sorpresa que deslumbra y para la cual, en tantos casos, el lenguaje no sirve? (2003 b, p. 420).

Esas cuestiones relocalizan la relación entre lenguaje y experiencia de mundo, al dejar ver la brecha en la expresión. Aquí, la vivacidad del acontecimiento y la capacidad de decir con los recursos del lenguaje se tornó en una preocupación que invitó a poetas y lectores a la búsqueda de manifestar aquello profundamente conmovedor o sensiblemente perturbador, pero parecía resistirse a ser puesto en palabras. La exploración del sentido y de los medios de expresión se convirtieron en parte de los modos necesarios para encarar el cuestionamiento del arte, su función, su potencia y su relación con la experiencia vital.

Es significativo que este tipo de indagación se llevara a cabo en ciudades con un ritmo de vida ajetreado y en ebullición como Bogotá, Medellín, Cali o Barranquilla sin estar expuestos a la magnitud de escribir desde las grandes urbes de París, Londres, Nueva York, Berlín o Milán, les procuró cierta libertad a los escritores y a las escritoras colombianos (424). Esto ha contribuido a pensar que el poeta situado en la ciudad podía crear con un nuevo sentido de libertad para ver de formas distintas lo cotidiano y lo extraordinario de cara a la pregunta por lo sagrado y la confirmación de la escisión del yo que le confiere cierta autoridad al ser consciente de la fractura sufrida y al aceptarla como condición existencial típicamente moderna (García Dussán, 2012, p. 85).

Esta configuración del ser humano escindido se explora en la poesía de Anabel, si se advierten las imágenes en las cuales la soledad se torna presencia-ausencia, cuyos signos se encuentran en los objetos y lugares cotidianos. Según se lee en seguida:

AQUELLO QUE NOS COBIJA

Aquello que nos cobija y sofoca. Aquello que
nos circunscribe.
Una morsa
rondando los sueños.

El cabo de vela tumbado al rincón de la tienda.
La soledad,
ese extraño cuchillo juntando racimos.
La soledad,
cuando anochece,
rumiando entre los tarros de cocina.
Aquella que sale al patio y nos entorna la
cintura cuando salimos a mirar la luna.
Esa puerta
a la que nunca tocamos.
(Torres, 1980, p. 13)

En las líneas recuperadas, la ruptura de la intersubjetividad pretende ser tejida de nuevo, pero la condición del yo que se encuentra con la soledad queda en el camino, en la búsqueda perpetua que no se realiza, así la puerta es señal de esa dificultad de hallar al otro (otra). En consecuencia, se percibe la soledad como una suerte de espacio u ocasión para evocar el juego perpetuo entre la presencia y la ausencia, cuyas huellas son los vestigios de los objetos que llenan la cotidianidad.

Tal como se ha podido corroborar, el ser humano en la ciudad adquirió perspectivas únicas sobre la vida y su ser en el mundo, donde la urbe ha sido ese lugar que se ama y al que se pertenece (Toro Murillo, 2016, p. 118). Dicha localización y configuración del paisaje hizo que los poetas incorporaran al lenguaje usos de la cotidianidad, la calle, lo coloquial con pretensiones de liberación de las formas, con el propósito de alejarlas de los excesos retóricos y el puritanismo sostenido por la élite literaria colombiana. Por ello, uno de los temas que tuvo un interés focalizado fue el erotismo, al profundizar la participación de los sentidos: mirar, tocar, saborear, escuchar, olfatear y sentir, con esta inclusión de la multiplicidad sensorial la intersubjetividad también es repensada como una “forma de sentirse vivo (s) y un camino para reconocer el mundo” (118). De ahí que aspectos como los tintes pornográficos, el erotismo femenino, la homosexualidad y la

bisexualidad se tornaron derroteros que se validaron como focos de exploración temática en la poesía colombiana (118).

Un caso paradigmático de lo inmediatamente descrito se puede hallar en el poeta Juan Manuel Roca, quien exploró el tópico amoroso en concurso con el componente mítico. Según se observa en las siguientes líneas:

Juan Manuel Roca aúna también lo erótico a una búsqueda de inspiración y expresión poética en el poema "Cortejos de la diosa blanca". Aquí, la Musa o Diosa Blanca logra emborrachar y atraer un desfile de hombres mutilados y malditos que son poetas provocados a sufrir una locura apasionada e incurable (Alstrum, 2000, p. 44).

En las palabras recuperadas se nota la confluencia del tema amoroso-mítico en la personificación de la Musa, en el tópico del folclore de la Diosa Blanca, que, como se estudió en el capítulo antecedente, da cuenta del proceso de redescubrimiento del potencial femenino en la dimensión simbólica y en la configuración del trasfondo mítico que se encuentra en el pasado originario de las grandes civilizaciones. En ese desplazamiento hacia lo mítico, la metáfora se abre formas de expresión en la cual la paradoja del amor continúa latente, pues:

El amor aparece como el lugar al que uno se acerca, pero al que nunca llega, el agua que no se ha de beber, o es volver a ver a la amada y saber que no hay segunda oportunidad, haber sido feliz sin darse cuenta: "Edén que no existió / y sin embargo ido" (Trujillo y Gil Gómez, 2016, pp. 18-19).

El amor entraña experiencias en oposición, difíciles de reconciliar, si se tiene presente que coexisten la intensidad de la experiencia con lo efímero siempre latente. Desde este punto de vista, las polaridades conjugan una relación dialéctica, donde presencia-ausencia son dos formas como se hila la experiencia poética.

Una de las figuras donde aparece la polaridad se advierte en el poema "Gárgola de piedra", en el cual la densidad del cuerpo es representada como objeto que encubre cierto tipo de cambio e

incluida en la vitalidad de lo orgánico, pues en las rocas, minerales y fósiles puede esconderse la historia entera de la tierra y con ella se siguen los rastros de la humanidad.

Tengo una fe infinita en mis transformaciones.
Tengo que creer esto
también,
ser gárgola de piedra
esperando ser lanzada al vacío.
Fui uno con el viento
esta tarde,
pero el cuerpo junto al mío sólo servía para
dañar mi placer.
Ahora, junto a la grieta en la pared,
acostada bajo un crucifijo clavado por no sé
qué mano,
y puertas
abriendo y cerrando,
lo pienso dos veces, antes de sacarme lágrimas,
y luego me convenzo más bien de tomar una
siesta. (...)
(Torres, 1980, p. 39).

De este modo, la asociación de imágenes propuesta en las líneas del poema de Anabel Torres sugiere una idea de la metamorfosis que tambalea el carácter inanimado y objetivo de la gárgola (con su connotación arquitectónica e histórica), al contrastarlo con la crudeza de la consumación fallida del deseo. Allí, la posibilidad de transformarse y pasar de ser objeto a ser plena en el reconocimiento de su carnalidad, de su corporalidad tibia y orgánicamente configurada es anticipada por el sueño, quizá por sus propiedades reparadoras que, en esa suerte de tránsito entre el mundo de los vivos y los muertos, se torna en rito de transición.

Al ahondar en las posibilidades de la perspectiva particular donde se ha cifrado la exploración del yo, poetas como Jaime Jaramillo Agudelo y sus coterráneos se sirvieron de la semblanza biográfica y el autorretrato en verso para expresar sus propias indagaciones autorreflexivas y desde allí proyectar una crítica fuerte a su entorno local (Alstrum, 2000, p. 32).

En consecuencia, este grupo de poetas tendrá una actitud distinta que privilegia la relevancia de la individualidad, por cuanto se recogen en su intimidad y concibieron la poesía como “fidelidad y conciencia”, según expresa Juan Gustavo Cobo Borda (2003 b, p. 417).

Así, el yo lírico puede llegar a fundirse con el objeto poético, lo cual facilita la proximidad, la comprensión y la emergencia de una disposición anímica que trasciende en un aprendizaje entre autor y lector (Figueroa Sánchez, 1997, p. 78). En este tono, la poesía escrita en las décadas foco de estudio desarrolló el yo testimonial que profundiza en la reacción ante el “(...) silencio y la atrocidad de una realidad particular tanto como a imposiciones estéticas arbitrarias” (García Dussan, 2012, p. 90). Otro lado de esa vuelta a la interioridad se conecta con el choque interno en el que se produce la exigencia de criticar la situación social, así como mirar de forma directa esa realidad “(...) silenciosa, inefable, más libre, que se trasluce en el lenguaje simbólico de la poesía” (Toro Murillo, 2016, p. 15).

En este sentido, este tipo de empresa poética proyectada en clave de ruptura –en razón a la mirada a la realidad individual y social- trajo consigo una situación que produjo una separación entre el público general y el nicho de lectores especializados, quienes potencialmente conectaban con las preocupaciones expresadas por los poetas en torno a las exigencias del arte y los desafíos del mundo habitado. De ahí que la intertextualidad, la profunda autocrítica a obras a las cuales les dedican mucho tiempo y energía creadora, va a disentir con el gusto mayoritario y las dificultades en el acceso a las casas editoriales más prestigiosas que podrían apoyar la publicación y difusión de su obra (Alstrum, 2000, pp. 48-49).

Además, esta postura crítica se asumió de manera más profunda si se piensa en la relación con el pasado, al desmitificarlo, por medio de la ficción o exaltando el cuerpo desde una mirada

erótica y mágica (Cobo Borda, 2003 b, pp. 415-416). Estos nexos alternativos con la proliferación descriptiva presente en la creación poética donde se alternan imágenes, preguntas, enumeraciones, otorgó un rasgo distintivo a la nueva poesía colombiana, cuya relación con las convenciones perceptivas del lector se dieron con otros ritmos y rupturas (Figuroa Sánchez, 1997, p. 75).

Al seguir rastreando el tópico, se advirtió que, en variadas ocasiones, la potencia de la propuesta poética de los escritores de las décadas en cuestión presentó una respuesta diferente con un tempo renovador y que procedió de un imaginario social donde confluyeron estéticas ornamentales, retóricas y evasivas (García Dussán, 2012, p. 88). Esto exigió a los poetas de los años setenta hacer frente a la crisis de la poesía y renunciar al carácter específico y cerrado del lenguaje poético ampliamente cultivado hasta este punto en la tradición literaria colombiana, como en el caso de los escritores antologados en la obra *¡Ohhh!* (1970), quienes lograron cierto reconocimiento en las décadas posteriores de los ochenta y noventa (Jiménez en Trujillo y Gil Gómez, 2016, p. 14).

De acuerdo con los aspectos descritos, este grupo de poetas movilizó su ímpetu creativo a través de la experimentación, al incorporar aspectos propios del activismo adquirido en las revoluciones culturales. Por ello, lanzaban proclamas que incitaban a renunciar al carácter cerrado y casi “sagrado” del lenguaje poético. Este tipo de intervención en el ámbito público implicó el traslado de la dimensión estética especializada hacia la cultura popular y hacia lo político. Con ello, el poeta adquirió una conciencia acerca de las limitaciones de su arte desde la cual abrir la discusión acerca de “la imaginación como espacio de reflexión sobre el quehacer del hombre, a una crítica directa al propio quehacer del poeta, como afirmando la importancia de su rol en la sociedad” (21).

Al respecto, Anabel Torres da cuenta de la conciencia socio-política que le trae la ciudad, según se advierte en el poema “Esta es una ciudad donde la gente considera obsceno”:

(...)
 Confieso ser imperdonable,
 inescapablemente engrosada al sistema,
 cochinamente capitalista
 aun cuando sólo tengo este par de zapatos, que
 antes tenían suela
 y ahora son de madera gastada,
 y así acabe de prestar dinero para desayunar.
 Eso sí,
 con estilo. (...)
 (Torres, 1980, p. 78)

Se admite, de manera testimonial, en primera persona, que quien enuncia se reconoce en la coyuntura entre su situación económica inmediata, precaria y su situación ideológica-histórica pues el capitalismo absorbe las formas de vida y las acomoda en sus intrincados eslabones, al provocar fisuras profundas en la manera de ver el mundo. En consecuencia, el ser humano, inmerso en estas condiciones, se percata de la honda ruptura que le constituye, de la incongruencia desde la que proyecta las posibilidades de su existencia.

En paralelo, al considerar esa dimensión íntima proporcionada por la coordenada más cercana del ser habitante de la ciudad, se aprecian modos distintos como la soledad se hace tema poético y sirve de puerta para ver el reverso del amor, el anhelo, la tristeza, la frialdad que espera ser superada por el deseo de estar tibio. De esta experiencia, Anabel da testimonio en las siguientes líneas traídas a colación en su poema “Cuanta soledad en las corbatas”:

(...)
 Quiero esto,
 que el amor vuelva a sacudirme como si yo no
 fuera
 este saco de garfios
 clavados en el fondo de un mar triste.

En medio yo querría estar tibio. (...)
(Torres, 1980, pp. 55-56)

Al contemplar esa imagen donde el sujeto de enunciación se hunde irremediabilmente en el fondo del mar, se percibe que no está solo, aunque el panorama resulta desolador. Esto radicaliza el sentido de extrañamiento de mundo, condición compartida por la condición humana de posguerra y que, al notarse así, solo le resta la esperanza del querer, algo que ni su naturaleza de garfio ni su entorno acuoso y frío le posibilitan.

Este ejercicio crítico avanzado por los poetas contemporáneos se convirtió en foco de inspiración para la producción artística, como se aprecia en Pacheco, quien, en su obra *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969) tomó las “dudas sobre el papel del poeta en la sociedad moderna y la auténtica naturaleza del género lírico” (Alstrum, 2000, p. 43) como elementos movilizadores para su escritura. De ahí que, en el transcurso de los sesenta y setenta la cuestión de la poesía y/o el arte comprometido estuvo en el centro de las discusiones de poetas, escritores, artistas plásticos, entre otros.

En la reflexión sobre el rol del artista y su obra se indaga sobre los modos como la poeta, en este caso, establece un vínculo comprometido con la creación de su obra. Por esto puede decirse que, una de las condiciones de posibilidad para la creación tiene que ver con la disposición receptiva de la poeta, quien asume un rol activo al participar de canal que transforma el material de las imágenes provistas por la sensibilidad. Al respecto, es importante atender a las siguientes líneas que hacen parte del poema “Nadie contempla mis conexiones”:

(...)
No soy mago. No invento estas imágenes.
Más bien son ellas,

las que se adhieren a mí,
como una bolsa plástica pegada a las fosas
nadales.

(...)
(Torres, 1980, p. 41-42).

En esta ocasión, la enunciación se marca a través de un Yo tácito, genéricamente masculino, el cual se sitúa desde la negación de su estatus como un ser que se encuentra entre lo humano y lo divino, a saber el mago, para indicar que su capacidad de invención no es propia de su naturaleza, sino que, por el contrario, el material de las imágenes poéticas parece adherirse a su nariz, en razón a que tiene la capacidad de olfatear o de percibir, gracias a los canales de su cuerpo y su sensibilidad interna, entendidos como la disposición de conectar con el entorno, así como de habitar la existencia conferida. Con ello, se enfatiza en la condición de don con la cual se caracteriza a la poesía.

Basándose en lo expuesto, la crítica y el compromiso con el arte poético permeó la relación del poeta con la palabra, con lo cual se transfiguró la temporalidad a partir de la relación entre presencia-ausencia, conciencia del transcurrir del tiempo y la evocación propiciadora de una experiencia en el que las tensiones son representadas en el poema, según destacó Cadena Silva:

(...) el lenguaje de esta creación no excluye el de la pérdida y por ende, el de la evocación. Por el contrario, hace parte de él: una palabra nace pero se sabe ya muriendo; evoca y recrea el momento de su origen con la certeza de estar hablando de un tiempo que ya no le pertenece. Esta tensión al interior de la obra y con respecto a ella, hace evidente su evolución porque da cuenta de la conciencia que ésta tiene de su propio transcurrir, y porque permite seguir el diálogo que en forma de evocación la obra sostiene consigo misma (Cadena Silva, 2012, pp. 383-384).

En el pasaje reproducido, se observó la integración de la conciencia que trasluce al lenguaje, con lo cual aparece potenciada la capacidad de evocar y de actualizar la experiencia del poema. Esto, sin duda, planteó una relación entre poeta-obra-lector intensa, cercana, que permitió

la inmersión en el poema al suscitar una experiencia de mundo desde el espacio poético. Además, esta condición del lenguaje y la conciencia en el poema otorgó la posibilidad de desplegar una postura situada en las coordenadas provistas por la lengua, la nacionalidad, la filiación política o visión de mundo propia, en este caso, del grupo de poetas que convirtieron en tema el desencanto, la desesperanza o el desafecto por el país, conforme se ha leído en García Quintero (2018, p. 41).

Así, a partir de la apertura de los límites del lenguaje, el arte actualizó su relación con la verdad, si se tiene presente lo afirmado por Juan Gustavo Cobo Borda: “El arte, a través de la irrealidad, propone una verdad más vital: la de lo imaginario. Tal podría ser uno de sus *leitmotiv*” (Cobo Borda, 2003 b, p. 418). De modo que, establecer el vínculo con la realidad a través de los recursos de la imaginación transformó la manera como la vitalidad de la experiencia daba fuerza a la creación poética para incorporar la singularidad característica de la sensibilidad con la cual aparecía la multiplicidad del mundo. Al cambiar la orientación de la búsqueda de la verdad, el sentido, la condición existencial incorporó el misterio, el despertar de la conciencia sobre la muerte, el reconocimiento de la proximidad entre los contrarios (Trujillo y Gil Gómez, 2016, p. 19).

Con ello, la búsqueda de la expresión poética se replanteó las dinámicas donde confluyen palabra y mundo. Por ello, este período de la poesía colombiana estuvo marcado por el cruce de un fino tejido de voces subterráneas que configuraron un nuevo territorio para potenciar la “renovación”, a partir del diálogo intertextual e intercontinental que fue más allá de las fronteras hispánicas, como bien se lee en Figueroa Sánchez (1997, p. 72).

De esta manera, se van colando otros lugares desde los cuales pensar el lirismo anclado a lo cotidiano, al prestar especial atención a la imagen, la alegoría y el símbolo acentuando su

carácter intuitivo y expresivo (Quintero en García Quintero, 2018, p. 44). Con esta transformación, el poema devino en un espacio para posibilitar la crítica a la situación social y política del país (Toro Murillo, 2016, p. 117), desde una mirada conseguida por el punto de vista particular del individuo que se reconoce frente a su situación existencial y a sus nexos con el colectivo.

Desde luego, una de las maneras de tematizar la relación individuo-colectivo es por medio de la expresión de la filiación o pertenencia a un lugar, núcleo familiar, diversas formas de asociación espiritual, ideológica, filosófica, etc. En este punto, la patria, la guerra, la paz y el sufrimiento humano se tornan en lugares desde los cuales proyectar sentimiento e imagen hecho poema, como en el caso del poemario de Anabel Torres que lleva por título *Poemas de la guerra*, del cual se toman las siguientes líneas que hacen parte de “Al otro lado”:

(...)
¿Habrà tiempo? ¿Alcanzaremos a compartir un continente?
Toda mi sangre corre hacia la vida,
Cada gota ansía vivir,
saltando dentro de mí como peces
subiendo una catarata
y el amor
hace de mí esta gran egoísta:
mientras tanto yo busco
proteger mi risa
la guerra arrasa mi país
(Torres, 2000, p. 24).

Desde el título “Al otro lado” se posiciona al lector (a) en un espacio donde la distancia es subrayada. Por ello, se forma una polaridad entre la fuerza vital de quien enuncia las ganas de vivir, amar y conservar la alegría, en contraste con lo que está ocurriendo “al otro lado” en su patria, a saber, la guerra, el dolor, el sufrimiento. Ahora, dicha lejanía es percibida a través de la experiencia del exilio, de la errancia de quienes han huido, quizá de forma “egoísta”, de una patria que se desangra, que se consume por la guerra. Así, entre vida y muerte se tiende un puente con

las preguntas “¿Habrá tiempo?, ¿Alcanzaremos a compartir un continente?”, que dejan en suspenso la angustia y el deseo de encuentro para recomponer la patria.

Otra manifestación, del tejido vivencial se encuentra en la intertextualidad, por cuanto lo escrito se interconecta con lo leído para inspirar al artista a través de la memoria, con lo cual la reescritura se teje con el recuerdo (Cobo Borda, 2003 b, p. 419). Al tiempo, se abre el espacio para la interlocución entre las presencias y ausencias, al establecer un diálogo en el que aparecen advertencias, locuciones, voces colectivas desde las cuales tomar una postura frente a las problemáticas sociales, políticas y existenciales propias del siglo XX. Por ello, el poeta tomó su responsabilidad en medio de la crisis que ha caracterizado el mundo contemporáneo (Figueroa Sánchez, 1997, p. 78).

Al encontrarse inserto en el mundo, el poeta profundiza en los lazos con sus congéneres, con la historia de su pueblo, con sus ancestros (as) y consigo mismo. En consecuencia, el poeta despliega variadas manifestaciones hacia donde desplaza el lugar de la experiencia poética, así como se evidencia en el poema “Soñé que era la tierra”, de Anabel Torres:

(...)
Soñé que era la tierra y cuando desperté
lloraba. Era Colombia
y me duelen la hierba, las peñas y los ríos,
las montañas,
el cielo con sus grises tiburones,
me duele el mapa
con sus guayacanes.
Me duelen los muñones, las fosas, las banderas,
las ollas enterradas, las cucharas,
las muñecas,
la brisa, los relojes
y hasta me duele el sol
y las estrellas.
Me duele el pecho en todo su noviembre
(Torres, 2000, p. 44).

En las imágenes representadas en el poema se percibe una visión desgarradora frente al desastre natural que se convirtió en una de las heridas históricas profundas de Colombia, cuyo registro se realiza con los rastros de la vida de niños, hombres, mujeres, quienes eran hijos (as), madres, padres, abuelos ahora reducidos a muñecas, ollas, cucharas, etc., que se vuelve un caudal de lodo, árboles, raíces, rocas, al borrar del mapa el lugar de Armero. Aquí, la tierra aparece en metamorfosis en la avalancha, en el vientre, en el pecho, en el mapa que agudiza el dolor ante la pérdida. De este modo, la conciencia política se desenvuelve desde el sentimiento individual hasta la generalización alcanzada en el simbolismo catastrófico de la fecha que quedará marcada en el mapa y en la historia.

Sin embargo, cabe destacar que la conciencia política de esta generación se caracterizó por emplear el humor y la ironía de forma tal que sus posiciones estéticas e ideológicas dieran cuenta de la responsabilidad asumida respecto a los problemas sociales propios del entorno (Cadavid en García Quintero, 2018, p. 43). Esto se observó como un signo del compromiso del poeta y su obra respecto al momento histórico, político, existencial del cual emerge el impulso creativo.

Por otro lado, en el caso de la poeta Anabel Torres la conciencia política se alcanza por medio de la proximidad y receptividad provista por la disposición abierta de la sensibilidad dirigida hacia las huellas, los testimonios, objetos, vestigios, retazos que conforma el tejido de la memoria colectiva de un pueblo abatido por un desastre natural, en este caso una avalancha que deja su rastro en el paisaje, así como heridas en los implicados en dicho evento. De este modo, el tinte particular de la toma de conciencia tiene que ver con su dimensión testimonial e intersubjetiva.

Otro de los efectos, contemplado como positivo por este nuevo tipo de relación estética comprometida, fue la descentralización de la poesía. En el caso colombiano, implicó considerar

otros puntos de atención para la prensa más allá de lo que se producía en la capital, con ello se otorgó un lugar para las propuestas de los jóvenes procedentes de clases medias y bajas del estrato social, lo cual procuró una democratización de la escritura que, para entonces, era considerada un ejercicio exclusivo de las clases altas (Toro Murillo, 2016, p. 117). Al deslocalizar a la poesía del férreo entramado socioeconómico colombiano se produjo la posibilidad de poner en duda la efectividad y el valor de la poesía en virtud de la capacidad para alcanzar públicos amplios y que, en su momento, se encontraba cercada por la proliferación de géneros más accesibles como la novela durante el siglo XX.

En este punto de la disertación, vale la pena considerar los efectos del proceso crítico que influenció la diversificación respecto a la novela y a la poesía, sobre todo en lo referente a la democratización de las artes, como ya se puede notar en el poema “Muñecas”, escrito por Anabel Torres:

Soy de un país que en su primer decreto
mandó asesinar todas flautas
y alzar un monumento
al clarinete traído de Europa.
Soy de un país que antes
de ser barrido por las aguas,
por el viento
-antes de ser-
fue proclamado
con todo rigor sobre un trono hecho
con los huesos
de las muñecas
de niñas chibchas
(Torres, 1992, p. 101).

En el poema, aparece una profunda reflexión sobre la fundación de una nación donde todo rastro de vida anterior ha sido aniquilado junto con sus gentes, convertidos en despojos de un país, de un trono usurpado, conquistado, alienado, despojado de su historia y de la música, de su

infancia. Estas palabras contrastan con la herida abierta y sangrante asestada durante el proceso de conquista y colonización de las Américas, donde cualquier forma de vida anterior a la llegada del hombre blanco, con su evangelio y sus costumbres, con sus visiones de mundo propias que ocultaron la riqueza procurada por la comprensión de vivir con la naturaleza de los pueblos originarios. Este tópico irrumpió en el gran canon de la literatura universal, para dar voz y expandir los horizontes de pueblos y creaciones desconocidos y marginados, como en el caso de las experimentaciones de poetas y novelistas latinoamericanos que dieron rienda suelta a su manera de recuperar el territorio ancestral con sus memorias para ir a habitar la palabra y hacer memoria.

En este sentido, a la poesía se le asignó un camino en el cual la proclamación de la libertad daba cabida a la expresión abierta de la rebelión frente a la sociedad, aunque de hecho no se tuviese el poder de cambiarla. Pero, sí se creó una intersección con la realidad de la naturaleza, la imaginación o la intuición de algo que sobrevivía (Trujillo y Gil Gómez, 2016, p. 15). Sumado a esto, tras esta suerte de inversión de los valores en la experiencia poética, el poder de la poesía es actualizado, pues, “el poder de la poesía de evocar el mundo sagrado, contracara de la realidad, que ha sido arrojado por la puerta por la crítica sobre su falta de efectividad en la vida práctica, vuelve a entrar por la ventana, debido a la precariedad y limitación de esa vida” (17).

Esto llevó a que la poesía retornara a su función social como herramienta para ensanchar la fisura percibida en el proyecto de modernidad en crisis que había dejado un mundo sumergido en la inestabilidad social y económica arreciada por conflictos bélicos internos, como sucedía en el caso de Latinoamérica. Así, en ese caldo de cultivo, la denominada Generación desencantada pretendió librarse de continuismos al dispersar los esfuerzos creativos que cada uno de los y las poetas nacidos en las décadas de los años cuarenta y cincuenta desarrollaron y enarbolaron

banderas inciertas ajenas a las formas estéticas anquilosadas (García Dussán, 2012, pp. 82-83).

Este rasgo disidente donde se afianza la exploración de la diversidad de tendencias de la poesía fue acogido en las décadas subsiguientes. Sin embargo, resulta interesante considerar que:

Estas adhesiones no obedecen a modas ni influencias y mucho menos a herencias, sino que tienen que ver con planteamientos según los cuales la poesía debe dar saltos, debe ubicarse en un universo discontinuo, pues la discontinuidad es la cifra de la libertad. La poesía colombiana, salvo los más recientes creadores, siempre había obrado de manera contraria, anquilosándose en grupos y revistas, y auto condenándose a ser monolítica. De ahí que sea fundamental dentro de las tendencias actuales la necesidad de reconciliarse con la cotidianidad del yo y con el entorno, pues la retórica de una misma poesía se ha encargado de petrificarlo (83).

A contracorriente, la relación con la herencia poética se fisuró a partir de la acción de la conciencia despierta de este grupo de poetas bajo el horizonte la discontinuidad, la libertad, la reconciliación con la cotidianidad del yo y su entorno, con el fin de desmontar la visión monolítica de la poesía colombiana. Además, esta postura disruptiva no persiguió el establecimiento de proclamas ni agendas estéticas, ni mucho menos manifiestos, para unificar o congregar a los jóvenes (83). También, se desarrolló una conciencia del tiempo distinta, al ser tomada como un sentimiento personal que se expande colectivamente desde el sentido de la intersubjetividad traslucido en el lenguaje, en aras de superar el determinismo (García Quintero, 2018, p. 41).

Un ejemplo de esa expresión virulenta de libertad notada como parte del ímpetu creativo de las décadas objeto de estudio se puede hallar en el poema “Ella vuela” de Anabel Torres:

Una vez más
soltamos el amor. Viene casi al final
nuestro principio
pero es firme
como una roca muy alta
que el mar no puede desgastar.
Una vez más
soy salada y soy dulce,
tu cabello

inundándome como la luz del sol.
Una vez más
soy como una jaula abierta.
No tengo disculpa
para la alegría:
¡ella vuela!
(Torres, 1992, p. 67).

Ad portas de la década que cerrará el siglo XX, Anabel inicia un tópico respecto al tratamiento del amor, al procurar una visión donde lo corpóreo, la libertad y la alegría son baluartes para la elevación de las mujeres. Hay que rescatar la deslocalización del lugar asignado a la mujer como lo poseído durante el encuentro amoroso para mostrar la toma de la palabra, la apropiación del cuerpo y la liberación concedida en el despliegue entre las posiciones de la enunciación que inicia en el plural del nosotros hasta el singular del yo del soy, del cual emerge ella. Como consecuencia, ha roto las ataduras que mantenía el veto sobre la sexualidad femenina para involucrarla en el abordaje del amor en la poesía, al permitir la encarnación de las mujeres quienes, al tener presencia, ahora se hacen a la palabra.

Adviértase que este grupo de poetas, sus obras, motivaciones, temas, recursos poéticos e ideológicos trazaron un mapa discontinuo y diverso, porque han puesto en tela de juicio los esquemas tradicionales para caracterizarlos en una corriente, tendencia, movimiento unificador. Sin embargo, se han rastreado elementos que permiten describir ampliamente los rasgos del escenario cultural y literario de las dos décadas centrales de este estudio, así como comprender aquello que impulsará la creación poética colombiana en décadas posteriores.

Por esta razón, vale la pena considerar algunos de los esfuerzos que críticos y poetas han realizado para caracterizar a la nueva poesía en Colombia. En este caso, Jorge Cadavid propuso clasificar por temáticas y tendencias a los poetas nacidos durante los 60's y la década del 70, bajo

la denominación de “cánones sueltos” o “mapas móviles” que se distinguieron por rendir homenaje a maestros de grupos anteriores como Mito, Piedra y Cielo, Nadaísmo y la Generación sin nombre (42). Con esta caracterización se ha observado que la multiplicidad experimental y la proliferación de perspectivas estéticas será un rasgo predominante de la poesía colombiana desde mediados del siglo XX hasta nuestros días.

Sumado a esto, Cadavid propuso cinco corrientes dominantes que marcarían el devenir de la escena literaria colombiana, según se lee en las siguientes líneas:

La primera y más notoria es (...) la tendencia crítica y autoirónica, “en la cual el verbo descarnado y el desenfado expresivo orientan su mirar hacia lo interior, busca al hombre escindido y anónimo de la ciudad, los espacios urbanos y la enajenación del cuerpo, los asuntos domésticos y la reflexión sobre la inutilidad de la escritura.” La segunda línea expresiva la constituyen los poetas de talante clásico, esteticista. Poetas que, citando a Óscar Torres, “asimilan sus propios modelos, pero dentro del vasto y muy suyo panorama de la poesía universal”, “clásica.” La tercera vertiente es la barroca, “donde el reino de la imagen prolifera en una descarga estilística de símiles y retruécanos.” La cuarta tendencia es la de carácter prosaico y narrativo. Al respecto explica el poeta santandereano: “cierta obsesión por la cotidianidad lleva a estos poetas hasta los límites de la prosa, con un lenguaje escueto, de corte coloquial”, en donde tiene lugar la estridencia seductora del rock. El quinto y último conjunto, añade el crítico, “agrupa a los poetas que intentan solucionar el poema mediante un discurso de corte filosófico”, siendo una corriente de extrañamiento fenomenológico por la cual “la imagen poética sirve para comunicar, argumentando, la percepción que subyace tras las apariencias sensibles” (Cadavid en García Quintero, 2018, p. 43).

Cada una de las tendencias descritas recuperó un elemento distintivo, a saber: la tendencia crítica y autoirónica, al dirigir la atención sobre la riqueza de la vida interior a partir de la cual el entorno urbano y el oficio de la escritura, entre otras dimensiones del individuo que adquieren nueva luz y el talante clásico recobra una relación con el panorama de la poesía universal. Además, la incorporación de recursos y motivos propios del barroco estimula el encuentro entre el carácter lírico y narrativo que caracteriza a la literatura moderna, el rescate de la cotidianidad reconecta el impulso creativo poético con las coordenadas de la existencia y la proximidad con la filosofía

suscitó un espacio para abordar poéticamente el extrañamiento fenomenológico en la configuración de las asociaciones e imágenes propias del poema.

Otra propuesta planteó cuatro tendencias: una, denominada esencialista y afín a la de corte filosófico presentada por Cadavid; dos, “transmoderna” referida a su estrecho vínculo con el proyecto de modernidad; tres, la poesía cotidianista y del vértigo, en la cual hay una búsqueda del símbolo de lo cotidiano y agudiza la ruptura propia de las vanguardias y cuatro, la poesía de carácter prosaico y narrativo como parte de una tendencia no solo nacional, sino latinoamericana y occidental (Ferrer Corredor en García Quintero, 2018, pp. 43-44).

En ambas perspectivas, la postura crítica de los poetas sobresalió y, en el caso particular colombiano, la violencia, la política, así como la dura realidad del país han sido tópicos recurrentes (Toro Murillo, 2016, p. 117). Si bien se notó el compromiso con el abordaje de los asuntos descritos, el componente de la crítica política no desembocó en un inventario del horror y el dolor, sino en una respuesta para oponerse a la opresión procedente del discurso hegemónico (Trujillo y Gil Gómez, 2016, p. 30).

Sumado a los elementos destacados en el apartado anterior, aquí han resaltado algunas variables interesantes en lo que concierne a la relación entre poeta y sociedad, por decirlo de algún modo; porque, se observó en qué medida la historia de un pueblo puede componerse a partir de recuerdos de la infancia, el pasado familiar, las vivencias colectivas al compartir el espacio, las penas de amor, la violencia, la pérdida, entre otras. En consecuencia, es válido considerar la manera como se presentan las vivencias cotidianas y sus particularidades en el marco del habitar ciudades y centros poblados diseminados por el territorio, en este caso, colombiano.

Adicionalmente, se notó cierta intensificación en lo que se refiere a la capacidad y potencia para expresar la vitalidad de los acontecimientos, así como encarar los cuestionamientos al arte, a la función del poeta en la sociedad y el grado de mediación de las experiencias representadas a través de los recursos poéticos. En medio de este tipo de ejercicio reflexivo el “yo lírico” y el “yo testimonial” emergen con carices distintos en cuanto dinamizan la relación entre autor-lector.

Ahora, en los pasajes recuperados de la obra de Anabel aparece la mirada comprometida social, política y estéticamente con los sucesos históricos en el ámbito universal (de ahí las alusiones a referentes literarios y culturales sobre todo anglo) sin perder su raíz local. Esto, se complementa con la visión de una autora cosmopolita que aborda temáticamente la ciudad sin sentimentalismos, por cuanto se transforma en lugar para el extrañamiento de mundo, la soledad en contraposición con la pérdida de individualidad cuando se movilizan las masas informes de seres carentes de rostro que parecen fundirse con el paisaje y el peso de la rutina, junto con la representación del conflicto entre la vida y la muerte, cuyo ritmo vertiginoso es la constante.

2.3 Mujeres que escriben en Colombia

Después de haber establecido los aspectos relevantes con los cuales configurar una radiografía de las tendencias y características propias que incentivaron la creación poética colombiana floreciente en la segunda mitad del siglo XX, es momento para estudiar la presencia de las mujeres que escribían y fueron motivo de mención y/o crítica en la diversa escena cultural colombiana, la cual, como ya se determinó, rompió con los ismos, al dejar de lado las etiquetas de identificación de dichos grupos y tendencias artísticas.

Con el propósito de mostrar la participación de las escritoras colombianas, es preciso tener presente la cuestión sobre la creación poética y los procesos de subjetivación de las mujeres a través de la escritura, en tanto son inquietudes que motivan la reflexión de esta investigación. Por ello, vale la pena abordar la pregunta ¿Cuáles son las características propias de la escritura de mujeres?, con la intención de dirigir la mirada sobre aquellas autoras que produjeron su obra en Colombia sin contar con referentes o una tradición claramente identificable. Para llevar a cabo esta disertación se atenderá a tres instancias, a saber: primera, estudiar el rol de las mujeres escritoras y la recepción de su obra; segunda, analizar los rasgos distintivos asociados con la representación de la mujer en la literatura, particularmente, en la poesía; y, en tercer lugar, se consideran los desafíos frente a la publicación y el reconocimiento de la creación literaria concedida o negada a las escritoras colombianas.

Para iniciar el análisis propuesto, es importante notar que el interrogante orientador de estas páginas se relaciona con una de las inquietudes que Stefan Bollmann destaca en su reflexión respecto a la lectura y la escritura femenina a través de la historia:

¿Escriben diferente las mujeres? En otros tiempos, ellas escribían en todo caso en condiciones muy diferentes a las de los hombres. Cuando la novelista austriaca Marie von Ebner-Eschenbach (...) afirma que <<el feminismo surgió (...) cuando una mujer aprendió a leer...>>, esa constatación se aplica con más justicia a la escritura (Bollmann, 2011, p. 16).

En el pasaje traído a colación se aprecia el rasgo de transgresión asociado con la lectura y la escritura, pues la emancipación histórica de las mujeres se ha movilizad, como se evidenció en las diferentes olas de los feminismos, en razón a la vindicación a la educación, en aras de luchar contra el analfabetismo y otras barreras que marginan los aportes de las mujeres en las artes, las ciencias, la economía, la historia y la cultura, entre otras áreas.

De modo que leer y escribir han sido acciones tomadas como manifestaciones rebeldes para poner en tela de juicio el rol socialmente prescrito y ha servido de puente entre el ámbito doméstico, históricamente adjudicado estrictamente a las mujeres, mientras en la esfera pública leer y escribir se han asociado con actos profundamente políticos. En este sentido, una breve reflexión sobre la cuestión de las mujeres que leen y escriben permite hacerse una idea general acerca de las problemáticas derivadas sobre el acceso a la palabra, al conocimiento y a la recepción de su obra.

Al respecto, es importante considerar algunos apuntes provenientes de la crítica literaria feminista. Según Penagos (2007) la marginación de la creación artística realizada por las mujeres ha estado marcada por la incapacidad de valorar las obras fuera del referente cultural patriarcal (31). Esto conduce a insistir en una revisión de la historia para prestar especial atención al papel que han desempeñado pensadoras, escritoras, filósofas, mujeres de ciencia y artistas a través de las distintas épocas, con lo cual se consigue reconocerlas como creadoras, quienes han dejado un enorme legado (31).

Ese ejercicio de retrospectiva histórica ha derivado en diversas apuestas teóricas, entre ellas se destaca la conceptualización sobre el tópico de la “escritura femenina”*, entendida, principalmente, como la escritura de un ser humano creador diferente al masculino, con una experiencia de mundo diferente y diseñado en una corporalidad diferente (31). Esta aproximación

* Destaca el carácter polémico y actualmente abierto en torno a designaciones como “escritura femenina”, “escritura en clave femenina” o “escritura de mujeres” en medio de la discusión acerca del lugar de enunciación y el papel que desempeña la experiencia vivida y la corporalidad de las escritoras-poetas respecto al sistema sexo-género. Esto, en razón a que, históricamente, la marca de género contribuyó al sesgo e invisibilización de los aportes de las mujeres que escriben, así como ha contribuido a generar ciertas condiciones para la reclusión en un *ghetto*; por esta razón, se pone en cuestión opciones que oscilan entre el esencialismo o desgenerizar el arte. Sin embargo, en esta investigación se ahonda en las posibilidades interpretativas que ofrece la exploración sobre la marca de género a la luz del cuerpo-texto en la poesía escrita por mujeres.

a la escritura femenina resulta polémica si se toma a la luz del debate esencialista, que ahonda en la reconfiguración ontológica, epistémica, histórica y política de la mujer en el signo de la universalidad como un medio para incluir cierto sentido positivo más allá del signo de la carencia, generalmente asociado con las representaciones de lo femenino y la mujer. Pero, desde el punto de vista de la crítica literaria feminista se abren espacios para desarrollar derivas reflexivas e interpretativas nuevas, disruptivas, complejas que, a su vez, sirven de apoyo para pensar la experiencia de la creación, la autoría, la corporalidad, la subjetividad, entre otras categorías analíticas que procuran ámbitos propios para el debate sobre las lectoras y escritoras.

Así, detenerse en la experiencia de las mujeres que leen y escriben marca una postura inquisitiva de cara a la práctica de la lectura y la escritura mismas porque quien lee y escribe vuelve sobre el acto mismo y los procesos de creación. Un caso clave respecto a este tipo de reflexión se halla en Virginia Woolf, quien ha sido considerada una de las pioneras en el estudio de la relación entre la mujer y la literatura, particularmente, la inglesa (31-32). Esta relación puede leerse y hacerse visible en muchos otros contextos y otras geografías en tanto revela la lucha librada con el lenguaje y con lo simbólico, para conseguir la resignificación de la escritura femenina como la expresión de sujetos hombres y mujeres en ruptura o ajenos a la construcción simbólica dicotómica dominante en Occidente (33). Además, se configura un espacio y tiempo procurados por la palabra donde lo femenino puede venir a la existencia, por cuanto se subvierte la realidad y al fisurarla se encuentra lugar para el reconocimiento gracias a la escritura (40-41), en cuyas coordenadas el choque entre el no-ser y el ser nuevo da lugar a lo femenino (56).

Este hilo interpretativo repercute en las perspectivas de críticas literarias feministas como Elaine Showalter, quien en *La crítica feminista en el desierto*, introduce los elementos teóricos y

metodológicos necesarios para vincular el contexto cultural y la escritura femenina, por cuanto permitiría aproximarse a la especificidad y la diferencia de esta escritura para recuperar “(...) ideas acerca del cuerpo de la mujer, el lenguaje y la psique, pero las interpreta en relación con los contextos sociales en que ocurren. Las maneras en que las mujeres conceptualizan sus cuerpos y sus funciones sexuales y reproductivas están estrechamente relacionadas con sus ambientes culturales” (Showalter en Penagos, 2007, p. 33). Esto, con el objeto de consolidar una teoría de la cultura que abra la posibilidad para que las mujeres pasen de ser vistas como pasivas a tomar protagonismo en su propia narrativa y así nacer en la escritura (36). Por ello, al narrar, acceden a una voz desde la cual entender que el mundo para ellas es el del texto, aquel que se está escribiendo y en ese proceso se descubre que aún no es texto, pero para llegar a serlo se requiere reinventar el lenguaje (40).

En concordancia con las ideas expuestas, Iris Zavala enfatiza algunos aspectos propios de la crítica literaria, cuyos recursos permiten leer y comprender la ausencia de la voz de las mujeres e identificar los discursos que la silencian (1993, p. 10). Con ello se describen elementos propios de esa fisura inicial desde la cual se posibilita la aparición de lo femenino en un ámbito históricamente vedado. De manera que algunos de los temas como las ideologías del patriarcado, los constructos culturales sobre el género, la construcción del sujeto, la especificidad de la escritura femenina, así como la interpretación del texto cultural mediante la revisita de los conflictos latentes y acumulados (11), ponen de manifiesto la relación entre la literatura y la diferencia sexual, resaltada por las investigadoras partícipes del *corpus* teórico propio a los feminismos contemporáneos (15).

Según se ha advertido, la problemática en torno a la diferencia sexual se conecta con las discusiones acerca de la relación entre el género y la escritura. En consecuencia, es importante considerar el planteamiento que remite a la androginia, presente en la perspectiva estética hallada en la obra de Virginia Woolf. Por un lado, vale la pena detenerse en la diferencia entre el andrógino y el hermafrodita, pues:

Por su procedencia mítica y religiosa, el andrógino funciona como origen o como ideal, pero nunca está aquí, ahora, presente, nunca se encarna, se mantiene al nivel abstracto, es evanescente a la mirada. Y es que, si se encarna en un mundo relativo, tendría necesariamente que dividirse en sus dos sexos, hacer mitosis de género y mostrarse separado, y entonces ya no sería andrógino. En cambio, el hermafrodita sí tiene cuerpo, y, al tenerlo, se torna monstruo y, por tanto, sujeto de vigilancia y restricción. Es el hermafrodita físico el que alimenta la imaginación erótica del dieciochesco Marqués de Sade y de algunos de los autores decadentes de fin de siglo XIX. Mientras el andrógino se vincula con lo mítico, el hermafrodita es mundano y secular. Mientras que uno sugiere, el otro muestra. Mientras que uno atrae, el otro repele. En el entrecruzamiento de discursos sobre lo masculino y lo femenino, el andrógino se expresa en silencio, carece de palabra, al tiempo que el hermafrodita susurra o balbucea (Chaves, 2013, p. 125).

Es así que la representación de lo andrógino resulta en una instancia abstracta, en la cual desplegar la potencia de lo femenino y masculino de cara a la creación; en cambio, el hermafrodita se sitúa en un ámbito concreto, corpóreo, terrenal, como si se tratara de una suerte de materia prima para proyectar el erotismo de maneras insospechadas. Sin embargo, tanto lo andrógino como el hermafrodita son motivo de elaboración literaria mostrados como subversivos, al bordear los límites de lo imaginado, lo deseado, aquello que se silencia o se cubre por insólito o por transgresor.

De modo recurrente, la potencia de lo disruptivo puede ser concebido como una posibilidad de salir del esquema valorativo preeminentemente masculino, para generar otros modos de existencia, además de la dualidad compuesta por lo masculino y lo femenino, se procura una suerte de estadio intermedio, donde de facto los seres humanos han vivido, como bien se postulaba en los círculos de artistas e intelectuales, entre los cuales destaca el grupo de Bloomsbury, integrado por

los hermanos Woolf y otros estetas, literatos y pensadores (125). Un ejemplo paradigmático del motivo andrógino se halla en *Orlando* y en *Una habitación propia*, de Virginia Woolf, quien hizo de dicho “estado intermedio” un elemento crucial en su concepción estética, si se tiene presente que: “(...) su cultivo ofrece a los hombres y mujeres la oportunidad de escribir sin conciencia de su sexo, con lo que su creatividad se desinhibe de las restricciones usuales de género. Frente a la oposición masculino-femenino, el andrógino funcionaría como un tercer término que la neutraliza. Se trata de romper el molde de género en que el sujeto fue construido” (126).

No obstante, esta propuesta de lo andrógino resultará motivo de discusión, de acuerdo con las ideas expuestas por teóricas feministas como J. Kristeva y C. G. Heilbrun, quienes darían cuenta de dos miradas contrastantes. Para Kristeva lo andrógino podría dar cabida a manifestaciones sintomáticas de un narcisismo autodestructivo, mientras en el caso de Heilbrun lo andrógino es visto como un estado ideal de superación de los obstáculos supuestos por la diferencia sexual (134-135). En estas posturas contrastantes, se advierte una interpretación de la instancia andrógina como puente y como entidad separada de la dualidad de la cual originariamente emerge.

Pese a la diversidad de posturas y la proliferación de cuestiones polémicas que la óptica respecto a la exploración de la potencia creadora desde “alteridad” femenina, planteada por el feminismo de la diferencia, como la pretendida libertad de superación de la diferencia sexual mediante la creación de un estadio intermedio representado por lo andrógino, se convierte en la ocasión concedida para dar voz a seres que permanecían inaudibles e invisibles. En relación con la polémica observada, aquí se potenciará el trabajo teórico, filosófico y estético en orden a profundizar en la comprensión de la relación entre sujeto-escritura desde las experiencias de las mujeres que escriben.

En esta línea, perspectivas teóricas como la propuesta por Culler sustentan la potencia de escritoras latinoamericanas y colombianas como Ana Roqué y Soledad Acosta de Samper, ya en el tránsito de la vida colonial a la republicana. Ambas, se entienden como apuestas por una visión de cambio en las condiciones que las mujeres debían sortear en la sociedad patriarcal de su tiempo (Cardona Nuñez, 2007, p. 220).

Por un lado, en contraposición a Culler, Jean Franco introduce el hecho que las latinoamericanas solían negar la existencia de una escritura propiamente femenina, lo cual abre la discusión sobre las relaciones de poder que se dan en el texto (220), sin poner el centro de la cuestión en la marca de género como si se tratara de una condición que no impide, de formas específicas, su ejercicio de creación, así como tampoco procuraría algún elemento que potencie su creatividad. Con ello se advierte una tercera vía para la interpretación de la marca de género al concebirla como un factor situacional de su experiencia de mundo que coexiste con otros aspectos históricos, culturales y de diversa índole.

Pese a que la inquietud sobre la marca de género sigue abierta, se adopta el enfoque de género como herramienta interpretativa por considerarlo un recurso valioso para descubrir los textos de autoras pioneras como Roqué y Acosta de Samper, conforme lo han demostrado las investigadoras que tienen por tema e interés la escritura de las mujeres en Latinoamérica (232). Respecto al rol de las escritoras latinoamericanas, es importante subrayar que, por un lado, tenemos la configuración de un canon literario masculino, heredero de tradiciones literarias modernistas y vanguardistas evidenciados, por ejemplo en el llamado boom, en el cual figuran nombres como Octavio Paz, Pablo Neruda, Nicanor Parra, entre otros rastreados en páginas anteriores de esta búsqueda, tales como Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges, Mario Benedetti quienes han

plasmado su postura frente al arte poético a través de su ejercicio escritural, cuya influencia también se advierte en la escena estética latinoamericana y colombiana.

Por otro lado, investigaciones recientes confirman la actividad de poetisas latinoamericanas cuyos aportes y relevancia hasta ahora se reconocen y recuperan. Así, el caso particular de las poetisas que hicieron su aparición en el universo literario latinoamericano da cuenta de las barreras culturales impuestas a su voz (Velasco, 2020, p. 89). Así, la presencia de estas escritoras de vanguardia permite reconstruir ciertos referentes y nichos propicios para la proliferación de la creación poética que podría contribuir a la configuración de una suerte de genealogía escritural respecto a los procesos creativos llevados a cabo por mujeres en los países que conforman la región y para Colombia.

En ese orden de ideas, poetisas como Blanca Varela (1926-2009), en cuya voz se percibe su relación con la perspectiva existencialista fraguada por su relación con el París de la posguerra y con figuras como Simone de Beauvoir (90), dejó un legado marcado con una voz única, anclada en la coordenada existencial como mujer para mirar de manera singular asuntos como la soledad, el pesimismo, la desesperación que se ha convertido en el signo de la condición humana, sin restar atención a otros rasgos como la ironía, el encuentro con la palabra puesta en duda para las mujeres y el problema de la libertad (96).

Otra voz significativa se encuentra, en Alejandra Pizarnik (1936-1972), quien heredó a la posteridad un ejercicio escritural caracterizado por el vértigo de sus búsquedas existenciales volcadas en “(...) el nervio puro de una expresión limpia de todo adorno” (100). En contraste, al posicionamiento reflexivo que ahonda en la crisis del ser humano en conflicto interior a causa del mundo de la posguerra, la obra de Gioconda Belli (1948-), evidencia una rica herencia literaria e

intelectual desde la cual se afirma para desplegar una escritura en poesía y en prosa en la cual se advierte la potencia de su ser mujer para cantar a la vida, al amor y al optimismo, conjuntamente con la fuerza del compromiso político en el que destaca la apuesta a la causa de la liberación de América Latina (109).

A partir de esta herencia profundamente reflexiva que mira directamente la condición humana para gestar y dar a luz a una voz propia en su ejercicio escritural, se dan ciertas circunstancias que proveen la apertura necesaria para adelantar investigaciones integradas por distintas perspectivas entre las que vale la pena destacar el enfoque formulado por teóricas como Lety Elvir y Marta Traba, para aproximarse a cuestiones como el lugar de enunciación, la voz, los procesos de subjetivación, entre otros asuntos.

Al respecto, Lety Elvir subraya la autorepresentación como una de las características más significativa en la literatura de mujeres, por cuanto se percibe de manera palpable en las creaciones firmadas por mujeres, cuyos géneros literarios pasan por la novela autobiográfica y la poesía confesional. También se resalta:

(...) obras protagonizadas por amigas o por madres e hijas, o por hermanas: aparición del personaje artista o escritora o de la aspirante a serlo; revisión crítica, desde el punto de vista de la mujer, de la pareja, la sexualidad, los roles atribuidos a cada género, la indagación del pasado en la novela histórica. Es decir, las obras escritas por mujeres han convertido por primera vez en personajes literarios a las mujeres por sí mismas y entre ellas, en vez de presentarla siempre a través de sus relaciones con los hombres (Elvir en Cardona Nuñez, 2007, p. 233).

Según se aprecia en el pasaje reproducido, la indagación y la autorepresentación conducen a la puesta en tela de juicio de aspectos como la subjetividad y la intersubjetividad, desde la coordinada existencial que supone estar encarnada como mujer. Esta experiencia se toma como fuente para la representación de la mujer y la revisión de las dinámicas sociales, políticas, vitales

que, además, ponen el foco en la consideración de la representación femenina como un autoasunto o motivo literario en sí mismo. Por ello, las escritoras, en dichos ejercicios creativos proyectan como personaje a la mujer, las cuestiones y desafíos que deben sortear respecto a las posibilidades (proscritas o permitidas) de realización de las diversas dimensiones del ser humano con sus ciclos vitales, sin descuidar la ponderación en torno al personaje que “escribe” o está en proceso de convertirse en autora.

Sobre la literatura femenina y sus características, Marta Traba afirma por una parte, que es diferente a la literatura escrita por hombres y por otra, ofrece algunos factores distintivos asociados con el lenguaje femenino:

1. Los textos femeninos tienden preferentemente a encadenar los hechos, en cambio de conducirlos a un nivel simbólico.
2. Se interesan preferentemente por una explicación y no por una interpretación del universo.
3. Hacen continuas intromisiones de la esfera de la realidad en el plano de las ficciones.
4. El texto femenino vive, lo mismo que ocurre con el relato popular, del detalle. (Traba en Cardona Nuñez, 2007, p. 233).

Los cuatro factores enunciados en la cita reproducida describen una perspectiva de la escritura que resulta más cercana al ámbito particular y a la vivencia en tono testimonial, así como se enfatiza en un carácter descriptivo-explicativo más que en una proyección interpretativa de los hechos con pretensiones universales, lo cual induciría a considerar una prevalencia por la indagación cualitativa sobre los acontecimientos, sin pretender convertirlos en fenómenos discretos.

Hasta este punto, resulta válido subrayar el enfoque concedido a la escritura y la lectura como actos políticos, debido a que, históricamente, ha supuesto una serie de cuestionamientos, rebeldías y transgresiones frente al rol socialmente impuesto a las mujeres; a su vez, para las

mujeres dichos actos fuera de la expectativa socio-cultural han constituido un puente entre la esfera doméstica y la pública.

Complementariamente, la perspectiva revisionista introducida por el enfoque crítico feminista impulsa procesos de recuperación y reconocimiento de los aportes de las mujeres a las artes, las ciencias, particularmente en lo atinente al legado de escritura. Esto ha ofrecido herramientas para movilizarse respecto a la marginación de la creación artística de las mujeres por falta de capacidad para valorarlas fuera del referente cultural patriarcado ampliamente extendido.

Ahora, en ese contexto problemático acerca de la presencia y visibilidad de la literatura escrita por mujeres, vale la pena volver la mirada para identificar a quienes escribieron poesía en un período que se caracterizó por romper con tradiciones y replantear los bastiones del arte poético en la escena cultural colombiana. Al respecto, la visión que ofrece la revisión de antologías de la poesía colombiana da cuenta de una exclusión significativa de las mujeres en los anales de la historia de la literatura y la poesía en Colombia. Según se ilustra en la siguiente tabla:

Tabla 1.

Referencias de poetas en antologías de poesía colombiana

Antología	Escritora
Antologías generales de poesía del siglo XIX	Acevedo de Gómez Josefa
	Espinosa de Rendón Silveria
	Montes del Valle, Agripina
	Samper de Ancízar Agripina
	Castillo y Guevara, Francisca Josefa
Antologías generales 1900-1945	Castillo y Guevara, Francisca Josefa
	Montes del Valle, Agripina
Antologías generales 1945-1964	Castillo y Guevara, Francisca Josefa

	Delmar Meira
	Lleras de Ospina, Isabel
Antologías generales 1964-1990	Carranza María Mercedes
	Castellanos Dora
	Castillo y Guevara, Francisca Josefa
	Delmar Meira (seud. De Olga Chams H.)

Fuente: Cuadro de la autora basado en la información presentada por Jaramillo Agudelo, (2012).

Como se evidencia, en los cuatro períodos analizados por Jaramillo Agudelo que obedecen a las antologías publicadas sobre la Historia de la Literatura y Poesía en Colombia, que abarcan el siglo XIX y finales del XX, la referencia a mujeres poetas colombianas aparecen lentamente, lo cual contrasta con la marcada turbulencia y tendencia al cambio observadas en la literatura colombiana en general, sobre todo en la desplegada después de los años cincuenta y que históricamente transitó las rupturas y reivindicaciones de las mujeres, cada vez más notorias, en los movimientos de la contracultura, el reclamo por los derechos sexuales y las libertades civiles que han modelado la sociedad del siglo XX.

Este somero recuento da cuenta de la falta de reconocimiento y valía de la obra de las mujeres que escribieron poesía en Colombia, la mención de dos a cinco nombres (se repite el genio de Francisca Josefa del Castillo y Guevara) en medio del reporte de más o menos 162, 167, 216 y 119 voces de escritores compilados en cada una de las correspondientes antologías tomadas como referente para elaborar el cuadro anterior. Sin embargo, vale la pena mencionar que en las Antologías publicadas entre los años 64 al 90, si bien se reportan 119 poetas aparecen dos nuevas voces que con anterioridad no formaban parte de la comunidad de letrados. Esto puede

considerarse un gesto paulatino y tímido de incursión de las mujeres poetas en ese círculo al que antes no habían podido acceder**.

Si bien la condición de falta de visibilidad de la obra creada por mujeres es un rasgo sobresaliente que persiste en los anales de la Historia, por consiguiente, al enfocarse en la producción poética de los años setenta, se nota la presencia de María Mercedes Carranza, quien representa una voz femenina acompañada de autoras como Anabel Torres, entre otras voces poco escuchadas por los reflectores de la vida pública y académica. Como bien señala Sierra, sobre estas dos autoras:

(...) apenas empiezan a soltarse las amarras que aún atan la expresión femenina en el arte, así como en sus roles sociales, políticos, laborales, etc. Y Anabel, como Carranza, muestra rápidamente su cariz de rebeldía frente al estado de cosas que le incomodan del mundo tal como está hecho, y en el cual, en su condición de ser social, de madre, de amante, de poeta y de administradora en muchas ocasiones de la cotidianidad de una casa, se siente estropeada y vulnerada. No se conforma con lo que tiene y aun la poesía que, se deduce, es su verdadero destino, entra en conflicto permanente en su interior que clama por la vida, y en ello por la reforma de un país donde la injusticia y el crimen corren parejo con un poder permisivo que participa en muchas ocasiones en ese nefasto curso (2012, p. 751).

Tanto María Mercedes como Anabel denuncian y exhiben la desigualdad que recae sobre las mujeres y las constriñe. Esa situación compleja e injusta se transforma en acicate de su palabra, descrita como rebelde y en permanente conflicto interior, en virtud de la plena conciencia de la transgresión ejercida al tomar la pluma que, en este caso, resuena con la “experiencia de abismo de la escritura”, señalada en el capítulo anterior, debido a que ahondan en el cuestionamiento

** Este panorama se ha transformado de manera paulatina, gracias al esfuerzo y gestión de varias investigadoras que hacen posibles proyectos como la más reciente “Biblioteca de Escritoras Colombianas”. Al respecto, se invita a consultar el amplio catálogo en el sitio web de la Biblioteca Nacional: <https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/bibliografica/biblioteca-de-escriptoras-colombianas> En este sentido, también es importante mencionar proyectos que recuperan a las poetas y escritoras afro como el dirigido por la profesora, investigadora y escritora Giomar Cuesta Escobar, titulado *Negras somos* y que puede consultarse en el sitio web de la biblioteca de la Universidad del Valle: https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/handle/10893/20192/Negras_somos.pdf.

acerca de las condiciones en las cuales se desarrollan o se truncan sus proyectos existenciales y poéticos.

Al respecto, se puede notar el frecuente interés por indagar acerca de las implicaciones y experiencia de escribir, en términos de la perspectiva particular de quien lleva a cabo el ejercicio mismo, quien le confiere, conforme a su propia visión un sentido. Así, se nota en algunos versos, recuperados en seguida:

“Un pasto seco”

(...)

No escribo para nadie. Es tratar de recobrar
un hábito,
un hábito sólo en medio del caos,
del ser que se disgrega,
de las palabras que ya nadie oye

o escribir
porque nadie se acerca,
o porque quisiéramos poder cantar,
o porque no podemos romper con nuestro grito
y éste nos cierra la garganta
(Torres, 1992, p. 31).

En el pasaje citado, se percibe la escritura como un recurso para recomponer los despojos resultantes de la fractura, el dolor, la pena, la soledad vivenciada por quien toma la voz en la enunciación. Así, escribir aparece como el hilo o el pegamento, con el cual volver a armar la vida, mientras tanto, se nota la confluencia de estados emocionales, mentales, vitales y espirituales en oposiciones radicales. En consecuencia, no se desconoce el caos como fuerza primigenia desde el cual todo lo posible en la vida humana emerge, de modo que el grito convive con el cierre de la garganta, el canto con el deseo truncado, la soledad con la lejanía de los seres queridos. Esta crisis aparece como producto de una mirada reveladora que empuja los límites normativos de la visión

tradicionalmente sesgada para sacar a la luz aspectos de la configuración psíquica, las emociones, las reacciones y las perplejidades del individuo que disecciona su estar en el mundo. Todo lo anteriormente descrito se forma en el poema a través de una serie de acontecimientos vitales y psíquicos concatenados en las coordenadas existenciales de la poeta, quien toma fragmentos significativos del sustrato de su vida para explicar al potencial lector (a) las implicaciones de su escritura.

Entonces, se diría que estas dos mujeres: Anabel y María Mercedes abren una brecha por la cual se vierten los impulsos transgresores y de denuncia de las mujeres en una sociedad que las constriñe y/o relega a su papel doméstico con su ejercicio creador. Pese al paso de las décadas, muchas han incursionado en espacios académicos, laborales, civiles y políticos. Además, resalta el ánimo de cambio y transfiguración de las condiciones sociales de los tiempos que corren, cada vez más conflictivos.

Este ímpetu transformador en el que la poeta María Mercedes Carranza hace eco del reconocimiento de su relación con la lengua propia de la poesía heredada al mantener algunos de sus elementos parara cuestionar y/o transformarla conforme a las nuevas necesidades de expresión, según se percibe en el siguiente poema recuperado:

“Maldición”

Te perseguiré por los siglos de los siglos.

No dejaré piedra sin remover

ni mis ojos horizonte sin mirar.

Donde quiera que mi voz hable

llegará sin perdón a tu oído

y mis pasos estarán siempre

dentro del laberinto que tracen los tuyos.

Se sucederán millones de amaneceres y de

ocazos,

resucitarán los muertos y volverán a morir

y allí donde tú estés:

polvo, luna, nada, te he de encontrar.

(Carranza, en Jimenez, 2007, p. 247. Cursiva en el original)

Se representa el encuentro entre dos dimensiones del ser humano relativas a las condiciones particulares de su existencia y las posibilidades de trascendencia a través de la búsqueda infinita. Destaca el versolibrismo, la confrontación entre la vida, la muerte, el anhelo y el amor sin caer en el sentimentalismo o en la recreación de escenas de aceptación y espera de aquello que se persigue y se desea; por el contrario, se observa cierta activación de la voz que lidera la enunciación, por cuanto se dirige a un “tú” cifrado en los términos de la tensión entre la presencia y la ausencia; también, aparece como rasgo de las imágenes poéticas cierta desacralización y/o desmitificación de la dimensión metafísica que tiende a sublimarse en la poesía tradicional; en cambio, acude a la mirada existencial articulada con la naturaleza, la intersubjetividad y la vida interior, pese a la ausencia explícita de la marca de género o de la inclusión de la variable diferencial femenina.

En contraposición, otra forma en la que se manifiesta la escritura social y existencialmente comprometida, pone en tela de juicio los roles tradicionalmente adjudicados a lo femenino, explícitamente. Un recurso literario notable es la trasposición de imágenes y referentes mítico-históricos, en cuyo campo semántico se destaca la expansión del contenido de los términos; si se atiende a la escena recreada por Anabel Torres en su poema “Temiendo leer”, integrado a *Medias nonas*:

Son tiempos distintos.
Penélope, ajada y con gafas oscuras
para que no la reconozcan
los chulos
de los diarios vespertinos,

revisa cada tarde los listados
aparecidos
en los muros de la Alcaldía
temiendo leer

el nombre de Ulises
entre los caídos
(Torres, 1992, p. 105).

Aquí, la “palabrera” colombiana traslada referentes de la literatura universal para abordar los dolores de la guerra y el papel de las mujeres que sobreviven a los hombres, quienes, perdidos en batalla o desaparecidos forzosamente como nos ha mostrado el conflicto armado colombiano sin tregua duradera, son llorados, buscados, sepultados por las mujeres, quienes, desde la antigüedad, parecen deberse a la piedad de los lazos familiares y cumplir con las honras fúnebres reservadas a los caídos por enfermedad o por la violencia de la guerra fratricida.

En contraste, la Penélope presente en el poema abandona lo doméstico, pese a que le espere la injuria, la mirada impertinente o el señalamiento de los “chulos” que indagan y juzgan el rol que habrían podido desempeñar en la guerra esos “Ulises” caídos. En esa imagen, se constatan los riesgos que las mujeres deben sortear en el ámbito público, incluso ante escenarios en los que la angustia y el desasosiego se instala, pues fácilmente son asediadas y potencialmente implicadas en la suerte signada a sus seres perdidos.

Acorde con lo planteado, el ejercicio de escritura de María Mercedes Carranza y Anabel Torres han representado la punta del *iceberg* en la proliferación de la creación femenina colombiana, desconocida para muchos, donde poco a poco encuentran cabida autoras como Matilde Espinosa de Pérez, Dora Castellanos, quienes explotaron el tema de lo indoamericano y se comprometieron con el tema de la libertad (O’Hara, *et alt.*, 1993, p. 36). También, vale la pena mencionar a escritoras que han mantenido viva la escena poética del siglo XX y XXI, quienes han sido reseñadas en publicaciones especializadas de reciente aparición como Fátima Vélez, Maruja Vieira White, Piedad Bonnett, Lauren Mendinueta, Camila Charry Noriega, Adriana Hoyos, Luz

Helena Cordero Villamizar, Alejandra Lerma, Tania Ganitsky, Andrea Cote, Guiomar Cuesta Escobar, Catalina González Restrepo, María Tabares, Cecilia Balcázar, Sonia Solarte Orejuela, Amparo Osorio, María del Rosario Laverde, Ana Mercedes Vivas, Carolina Bustos Beltrán, Carolina Andújar, Clara Schoenborn, Gabriela Castellanos Llanos, Amparo Romero Vásquez (*Aurora Boreal*, 2018). Estas voces de escritoras destacadas se unen a un número menor de autores como Santiago Espinosa, cuyo nombre en esta publicación es tomado en cuenta en un ejercicio intencionado de visibilizar a las escritoras sin desconocer trabajos significativos firmados por hombres. En consonancia con el interés de rescatar y visibilizar la poesía colombiana escrita por mujeres, vale la pena mencionar el Fanzine “La trenza”, proyecto surgido en 2018, cuyo equipo editorial, en sus inicios, estuvo constituido por: Jenny Bernal, Camila Charry, Carolina Dávila, Tania Ganitsky, María Tabares. Sobre este proyecto puede verse sus publicaciones en redes sociales como Facebook e Instagram. Para ampliar la información sobre este espacio literario, el reportaje publicado en el *Canal trece* es un buen punto de partida (enlace de acceso en la red: <https://canaltrece.com.co/noticias/la-trenza-fanzine-poesia-mujeres-colombia/>).

En retrospectiva, al volver sobre la cuestión del reconocimiento de la escritura de mujeres es importante considerar que históricamente ha sucedido un fenómeno asociado con la valoración conferida a la escritura de las mujeres que tienen lazos familiares con varones notables, como en el caso de las escritoras colombianas Agripina y Soledad (Alzate, 2017, p. 9). Estos dos casos ampliamente documentados han sido ejemplarizantes para las investigadoras en torno a las escritoras colombianas, al observar el uso de la tradicional preposición “de” en los apellidos de los nombres que han encontrado un lugar en las menciones de los estudiosos de las letras colombianas.

Sobre este asunto, la profesora e investigadora Carolina Alzate ha estudiado con particular atención la vida y obra de Soledad Acosta de Samper, quien escribió su legado entre los años 1853 y 1878 y se destaca por ser una escritora que pone de manifiesto algunas de las características advertidas en los análisis de la profesora Alzate, a saber, que su proceso de escritura se iniciaría a través de su diario íntimo, fechado entre (1853-1855). Luego, desarrollaría su escritura pública en el rol de corresponsal de algunos periódicos, entre 1859 y 1863, tiempo cuando madura aquello que Alzate denomina la “voz autorial”, que le permitiría presentarse como novelista a partir de 1867. En 1878 impulsa la fundación de su propio proyecto editorial con su periódico *La mujer*, editado entre 1878-1881 (2015, p. 13).

De acuerdo con los hechos descritos, la trayectoria de la escritura de Soledad resulta significativa, en tanto muestra el desplazamiento del terreno íntimo y doméstico hacia el público. Con ello es posible percatarse de: uno, las escritoras colombianas no poseían una escuela formal o profesional que las iniciara y orientara en el oficio de la escritura. Dos, los modelos universales que les permitiera proyectarse como autoras no resultaban cercanos y eran realmente escasos. Tres, escribir podría resultar una apuesta solitaria cuyo primer objeto de indagación y tema para la elaboración de los motivos literarios procedía de la vida interior de las mujeres y de su entorno familiar.

Pese a la prevalencia de barreras para acceder a la escritura, Carolina Alzate ha señalado que Soledad escribió incansablemente casi hasta el momento de su muerte y dejó un legado que permite ubicarlo en aquello que la profesora llama “relato letrado de género” (13), por cuanto proviene de una mujer excepcional, en virtud a que fue alfabetizada y tuvo posibilidades de ampliar su experiencia de mundo. Además, si se considera su posición privilegiada, gracias a la cual

exploraría oficios y posiciones diversos, en el tejido social, para involucrarse en asuntos políticos y públicos vedados a la presencia femenina. En este período de creación literaria es relevante la presencia de protagonistas de clase letrada. A partir de ellas la autora reflexiona “(...) sobre la subjetividad femenina de su clase y problematiza el modelo republicano burgués y romántico que se le propone” (13).

Así mismo, en cierto sentido, sucede algo semejante con una pariente del linaje “Samper”, si se tiene presente el rol como escritora de Agripina, quien fue cuñada de Soledad. Ambas pertenecieron a familias destacadas y usualmente se las nombra en relación con los varones ilustres con quienes tuvieron vínculos. En este caso, Agripina fue hermana de un letrado y esposa de otro. Sin embargo, solo de pasada se menciona su prolífica escritura y su calidad como poeta (Alzate, 2017, p. 9.).

Conforme indica la profesora Carolina Alzate, la actividad de Agripina aparecería en la prensa bogotana y se recuperaría un poemario manuscrito, compilado por la misma autora, ubicado en París a fines del siglo XIX (9). La investigación citada permite constatar que ya, desde la Nueva Granada, época marcada por fuertes debates acerca del rol de las mujeres entre el ámbito público y doméstico como se constata en la querrela publicitada por el diario “el Mosaico” entre Vergara y Pía Rigán (pseudónimo de Agripina Samper). Allí, el reverenciado crítico impulsaba la lectura edificante en las mujeres y Pía abogaba por ampliar el espectro de lecturas de la época, en el caso puntual de George Sand, con lo cual la escritora colombiana se desprende del ámbito moralizante siempre habitado por las mujeres para ocuparse de las consideraciones estéticas e intelectuales, así como impulsar la defensa de los modos de expresión y escritura autóctonos (10).

Al detenerse en la respuesta de Pía, se percibe el tono crítico y el reto a la “autoridad” moral y patriarcal de Vergara. A continuación, se traen a colación unas líneas:

En su respuesta, Pía Rigán se anima a hacer un juicio sobre George Sand y a discrepar del de Vergara: “hai que irse con mucho tiento”, le dice, “en esto de formar juicios sobre las personas”. “El ejemplo está a la mano, usted mismo lo ha puesto: George Sand, la eminente escritora francesa de quien quiero decir algo, a riesgo de escandalizar timoratas conciencias” (...) (17).

En las líneas anteriores es palpable la confrontación con el crítico Vergara y la censura sobre aquello que podían leer y escribir las colombianas. El punto álgido se centra en el veto a George Sand, ante lo cual Pía se decanta por las calidades y relevancia de la escritora francesa, se desliga del juicio moral para enfatizar las cualidades literarias y separar u otorgar independencia a los juicios sobre el cuerpo y la (no) domesticidad, encarnados por Sand, en tanto se ocupa del aspecto público literario y político (17).

El caso de Pía ilustra el signo de rebeldía que caracteriza la presencia de las escritoras colombianas, quienes, a través de su ejercicio, abren los caminos para la reivindicación de las mujeres y la puesta en común de problemas como la opresión y coacción impuestas al cuerpo femenino, así como enfatizan en las barreras al acceso a la palabra, pensadas como escenarios de luchas de poder y objeto de disciplinamiento moral y corporal dirigidos a la mujer. Igualmente, a partir de 1980, la crítica feminista movilizó el interés por desocultar autoras y obras con el propósito de recuperar y valorar su producción literaria desde una mirada crítica y revisionista (Alzate, 2017, p. 11).

Como podemos ver, a partir del caso de Agripina, no cabe duda sobre la importancia de la escritura para las mujeres, si se toma como un acto político, inaugurado con la incursión de las escritoras en la dimensión pública; aunque, se requiera atender a desafíos como el uso de la palabra,

los problemas vinculados con la autoría, el empoderamiento, la vindicación de la racionalidad y la capacidad intelectual, así como el reconocimiento de las mujeres como sujetos políticos autónomos (11). Todo esto choca con la concepción enraizada socialmente del cuerpo femenino coaccionado y vigilado, en razón a su función reproductiva que le resta oportunidades para incluirse paritariamente en espacios concedidos principalmente a los hombres (12).

Consecuentemente, ese cuerpo leído por la lente de la moral de la época se rebelaba para desplegarse simbólicamente y, así, la escritura de las mujeres sería parte de los espacios del ejercicio del poder (12), donde el grupo de mujeres letradas con conexiones constituidas en los círculos sociales de la población élite de la época colonial eran coaccionadas a responder por la legitimidad de los herederos, en aras de salvaguardar la pureza del linaje y la herencia al confinarlas el espacio privado y no someterse a la exposición pública (12). En medio de este contexto, legado a la sociedad en proceso de reconstrucción posterior a las luchas de independencia, Pía se muestra interesada en desenvolverse simbólicamente en lo político como una especie de vía para problematizar la libertad, la autonomía y el *estatus quo* que mantenía a la sociedad republicana encasillada (21), pero que parecía aferrada a la mentalidad y las costumbres de la sociedad de su tiempo. Hasta aquí se ha puesto atención al rol de las mujeres como lectoras-escritoras y la problematización de la recepción de su creación.

Ahora bien, para ahondar, en la pregunta por el rol de las mujeres en las letras colombianas, aparece el tópico de la representación de la mujer en la literatura, específicamente en la poesía. Sobre este asunto, Daniel Samper Pizano llevó a cabo un interesante recorrido por los hitos históricos y literarios del país, que inicia en la Nueva Granada, cuyo eje de inspiración fueron las hazañas conquistadoras, las luchas por la libertad, la necesidad de cantar a la patria, entre otros

temas donde la preeminencia del héroe no dejaba espacio a la importancia de la mujer (Samper Pizano, 1996, p. 498). Esta situación se compagina con la realidad social y jurídica de las mujeres en el país, pues eran tratadas como siervas, lo cual derivaría en el tratamiento poético conferido, si se advierte que para los poetas:

(...) no existía “in concreto”, sino “in abstracto”. Es decir: sus cantos a las mujeres - escasísimos, -repetimos- estaban dirigidos al arte femenino, a la mujer idea, a la concepción mujer. Pero no a "Julia", o a "Dolly", o a "Leila", o a "Carmen", como sí se dirigieron después (498).

La imagen de la mujer pasa por el motivo poético desprovista de su cuerpo, de palabra, de pensamiento y de deseos, con lo cual se convierte en objeto siempre etéreo e inalcanzable. De esta representación de lo que Samper Pizano llama “la mujer idea” se generan lugares comunes proclives a reafirmar el estereotipo femenino omnipresente en los nombres inmortalizados por los poetas y escritores colombianos que siempre responde a la figura del deber, la abnegación, el cuidado y el amor sujeto a la negación del deseo propio en favor de las necesidades afectivas y vitales del amado (novio, esposo, padre, hijos).

Esta visión va transformándose poco a poco en ciertas aristas. Así, al aproximarse al siglo XIX el tono de la poesía colombiana gira hacia cierto intimismo que trae consigo una representación dual de la mujer en los arquetipos del “ángel” y del “humano”, de la cual emerge un ser de naturaleza intermedia que encierra la tensión entre los dos extremos: uno, que la caracteriza como una criatura virginal y otro que, desde la mirada procurada por el romanticismo, la dota de sensualidad. Esta representación en tensión permanecerá en la visión poética colombiana hasta 1940 (499).

Al continuar con la progresión, ya en la segunda mitad del siglo XX, grupos poéticos como *Los nuevos* mostraron una limitación para desarrollar el tema erótico; sin embargo, no dejaron de cantar a la mujer, según destaca Samper sobre la obra de Maya, Pardo, García y De Greiff (500). En lo concerniente al grupo *Piedra y Cielo*, se menciona su papel para recuperar a la mujer como uno de los temas de inspiración poética y en las diversas formas de sublimación alcanzada con los recursos empleados por este grupo de poetas, de acuerdo con las descripciones de Samper Pizano:

Un extremo, el de Carranza, para quien la mujer es pura poesía. (Bécquer, por fin), para quien la mujer vuelve a ser, si ya no un ángel, sí una flor, una rosa -con la totalidad de las atribuciones lánguidas que Carranza da a la rosa-. Y otro extremo, el de Camacho Ramírez, en cuya poesía la mujer aparece dentro de una noción mucho más sensual y cálida que en la de Carranza (500).

La tensión descrita en este caso se torna un tanto más concreta y mundana, por cuanto se subliman elementos de la naturaleza, lo cual indica un descenso del ángel hacia la rosa y un cambio en el núcleo del cual emergen las representaciones de la mujer y lo femenino. Con ello, se marca el paso al ámbito semántico dado en el tema poético. Así, no se buscan las formas virtuosas de la mujer en las alturas, en relación con lo divino, sino en medio de las fuerzas incontrolables y desconocidas de la naturaleza.

Luego, se observará una manera de abordar a la mujer en la poesía desde una visión más humanizada y se la tratará como la compañera, con lo cual se genera lo que Samper Pizano llama “una imagen existencial de la mujer”, entendida como aquella que sigue al hombre (poeta) en su aventura sensual, vital, de lo cotidiano, de los momentos espirituales o tediosos. De modo que la mujer ahora está presente en la poesía como experiencia de mundo, si se lee con atención el siguiente verso del poeta Gaitán Durán citado por Samper Pizano: ““Sé que estoy vivo en este

bello día, acostado contigo”, dice Gaitán Durán; y para él lo que interesa es exactamente eso: el instante existencial de un día hermoso en la compañía de una mujer” (1996, p. 501).

A medida que avanza el siglo XX y se presentan en la escena poética colombiana tendencias, movimientos y personalidades artísticas y literarias, el nadaísmo contribuirá a la representación de la mujer desde una perspectiva sexual, por cuanto se le retrata “(...) entregada a un hastío en que el sexo es centro y medida de la relación” (501), además, exploran facetas consideradas vulgares e inexploradas (501) de lo erótico, lo sensual y lo transgresor para el momento social e histórico. Con este tópico disruptivo, Samper Pizano concluye su aproximación a los modos como se ha representado a la mujer en la poesía colombiana. Adicionalmente, afirma el carácter cíclico de dichas representaciones y señala algunos puntos de interés:

(...) primero, en la hondonada de una curva imaginaria, encontramos la indiferencia hacia la mujer; asciende la curva luego y viene la mujer idealizada (románticos), que podemos localizar en la cima de esa figura imaginaria; al descender de nuevo, encontramos un punto central donde la mujer es un ser humanizado, carne y espíritu; si volvemos por la curva hasta la cima, es posible hallarnos frente a uno de dos fenómenos: o la indiferencia por la mujer (Los Nuevos), o la consideración meramente sexual e instintiva de la misma (Nadaístas); en seguida, la curva torna a ascender y nos ubica de nuevo ante la mujer inmaculada (Piedra y Cielo: Carranza, Vargas) (502).

Los elementos subrayados por el crítico y escritor colombiano permiten crear una referencia cíclica de motivos y rasgos que se repiten, mezclan, adquieren dimensiones propias, pero donde persisten las tensiones entre el “ángel” y el “humano” y entre la visión virginal y la extremadamente sensual, proclive a tentar al poeta. Por ende, resulta evidente que la configuración de motivos, temas y representaciones de la mujer y lo femenino en la poesía y la literatura colombiana no responden a una única fuente, ni destacan una única mirada exclusivamente progresiva conforme se suscitan cambios históricos y sociales respecto a la presencia de las mujeres en el terreno de lo público, lo cual contribuye con la afirmación de las polaridades en

tensión que marcan la configuración de las representaciones de la mujer y el imaginario de lo femenino en la poesía colombiana.

Así, al observar las tensiones materiales y simbólicas que atraviesan el posicionamiento de mundo de las mujeres, parece que ese impulso transformador y rebelde no abandona a las escritoras colombianas. Según describen estudiosos de la obra creada por María Mercedes Carranza, puede considerarse que su escritura reniega de toda tradición, llega a desvirtuar tópicos que habían enmarcado a la literatura hecha por mujeres (sentimentalismo, tono recatado) y, por ello, va tras su propia voz que rompe con la figura del padre (Valenzuela, 1998, p. 3).

Esta autora, quien publica en los bordes de la denominada “Generación desencantada”, cuya denominación es polémica para los historiadores y críticos de la literatura colombiana, se destacó por agrupar a escritoras quienes empezaron a publicar en 1970 (3). Por esta razón, vale la pena mencionar que el apelativo “Generación desencantada” fue una denominación propuesta por Harold Alvarado Tenorio para designar a un grupo amplio de poetas que publicaron en una época especialmente violenta en Colombia, posterior a la guerra bipartidista. Este grupo también ha recibido múltiples designaciones, entre ellas: Generación sin nombre, Generación Golpe de Dados, entre otros, como se puede constatar en los apartados uno y dos de este capítulo. En particular, María Mercedes Carranza sobresalió en razón a la conexión de su poesía con la denominada antipoesía, también presente en el Nadaísmo; aunque, si bien esta poeta no se afirma como antipoeta ni como nadaísta, su ejercicio de escritura sí se separa críticamente de la tradición que la precede para adoptar un compromiso respecto a esa realidad de la que emerge su poesía de la cotidianidad, que no se ajusta a las normas dictadas por las rimas y las estrofas (3).

En el centro de esa rebeldía se encontraba una poeta para quien su arte debe entenderse como “(...) la asunción de una ética, compromiso del que no está exento ningún ser humano (...)” (4). Además, desarrollaba una conciencia sobre la crisis entre la palabra y la necesidad de nombrar experiencias nuevas para el universo de las formas tradicionales (13). En ese estado de conciencia acerca de la transgresión y la crisis, ahora se abren posibilidades para incluir vivencias, formas lingüísticas y tratamientos distintos de tópicos revisitados, donde el tema del amor, bajo la mirada femenina que subraya “(...) la tensión producida por la fugacidad del encuentro -del cuerpo en el amor, del sentido en la escritura- somete al poema a un estado de tensión que se resuelve en el momento cuando Carranza echa mano de lo cotidiano como de una pesada ancla (...) (15). Ello porque adicionalmente recurre al tono confesional con el que se explora esa tensión entre el tema universal del amor y el sentido de la vida cifrado en la cotidianidad.

De cara a la poesía éticamente comprometida afirmada en María Mercedes Carranza, Anabel se posiciona ético-políticamente desde la perspectiva que le proporciona la mirada feminista sobre la marca de género; puesto que la escritora asume críticamente la situación de las mujeres en la historia, sobre todo al mostrarse sensible por la violencia y las desigualdades que devienen en sucesos lesivos para ellas; además, dimensiona los efectos del sexismo en la sociedad, al tiempo que enfatiza en la necesidad de tomar conciencia y acción, por lo cual la lucha contra las inequidades que aquejan a las mujeres, sobre todo, debe concretarse en el ámbito íntimo, cotidiano, familiar y de las relaciones interpersonales constitutivas del tejido social. De ahí, se puede considerar una poeta que plasma en su obra una suerte de compromiso activista sin idealizar al (los) feminismo (s) (Torres en Agustoni, 2003, *s. p.*).

Paralelamente a las consideraciones referentes al acceso de las mujeres al mundo de las letras, cabe mencionar otra circunstancia propia de los medios que rodean las publicaciones; porque, ha influenciado la recepción de las obras de las poetisas entre el público colombiano. Al respecto, se puede observar que para proveerse los medios de una tirada de libros era preciso poseer los fondos por cuenta propia y/o ganarse un concurso universitario en el que se podía contar con ejemplares, pero no con esfuerzos para su distribución (Cobo Borda, 1987, p. 85).

Los desafíos a superar cuando se trata de publicar y visibilizar el trabajo creativo en Colombia tienen efectos sobre la conformación del gusto de los colombianos, el cual, como señala Cobo Borda, se orienta por la percepción que se tiene al considerar los tres mejores poemas, a juicio de los consultados: “(...)1. Canción de la vida profunda de Porfirio Barba Jacob. 2. Nocturno (III) de José Asunción Silva. 3. Flores negras de Julio Flórez” (86). Lo extraño es que este escalafón se estableció en los años 70 cuando ya había toda una producción de nueva poesía. Este es un indicador de la distancia entre producción literaria y recepción del público, cuyo gusto general parece mostrar cierta reticencia al cambio. Frente a esto, Cobo Borda indica que la nueva poesía debía rastrearse en pequeñas ediciones, casi clandestinas, apoyadas por fundaciones y empresas editoriales pequeñas, por ejemplo:

(...) la Fundación Simón y Lola Guberek, los Cuadernos de Poesía Ulrika, las ediciones Puesto de Combate, o las Ediciones Embalaje, del Museo Rayo, en Roldanillo, además de las mencionadas editoriales universitarias, como las de la Universidad de Antioquia y la Universidad Nacional. O en revistas como Puesto de Combate, Ulrika, Neutro o Gradiva, sin olvidar la legendaria y también clandestina Golpe de Dados (...) (86).

Es claro aquí que la ausencia de mujeres reconocidas en la escena artística nacional podría encontrar razones en esos escasos medios y espacios para difundir la creación poética y literaria en Colombia. Sin embargo, de forma paralela, las poetisas se abrieron lugar en medios masivos

como los periódicos, suplementos culturales, revistas especializadas, monografías, entre otros. Esta dinámica donde aparecen las escritoras es interesante para posteriores análisis, pero aquí basta resaltar que, hoy en día, para acceder a la obra de autoras colombianas es necesario ir en su búsqueda por caminos alternativos, ya que sus publicaciones en editoriales son de difícil ubicación debido a los tirajes reducidos y al ritmo atípico del interés por reediciones.

Sobre la relación de las poetas y los espacios de publicación y divulgación de su obra, Anabel ofrece un caso interesante, si se observa que sus poemas han sido publicados gracias a la obtención de premios universitarios (Universidad de Nariño), prensas universitarias como la de la Universidad de Antioquia (1975, 1980-1, 1992), apoyo provisto por museos y centros culturales como el museo Rayo de Roldanillo (1987), sin dejar de lado la creación de su editorial *árbol de papel* (1982, 2000, 2004, 2016), así como en editoriales independientes como *Pandora ediciones* (2009) o *Prames-las Tres Sorores* (2001) y la antología aparecida en el proyecto *Poesía Letra a Letra* (2018).

Según se ha apreciado, las poetas que se hicieron un espacio en la escena literaria en Colombia vierten su conciencia acerca de su rol en la sociedad, por lo cual es frecuente encontrar imágenes que contrastan sus acciones cotidianas con sus capacidades creativas. Un caso interesante se encuentra en las líneas recuperadas a continuación:

Esa mujer que carga junto a ti dos bolsas de leche y un pan como si fueran un niño gordo entre los brazos. Esa mujer que cuando respira y duerme sueña camellos. Era, siempre fue, por ser inteligente. (...) (Torres, 1987, p. 7).

Aquí, se lee el motivo universal en el que la “mujer” aparece revestida con ciertos rasgos propios emergentes del rol tradicional; sin embargo, la imagen resulta disruptiva al trasponer elementos que no corresponden con la visión virginal y doméstica arquetípica, pues, en las

condiciones de la modernidad se configuró una “nueva mujer” que convive con los contrastes entre el imaginario de lo femenino y las necesidades materiales e históricas que la sociedad moderna implanta. Así, en las líneas del poema en prosa de Anabel se tornan en el retrato de los modos como esas placas simbólicas y materiales configuran la experiencia de mundo de esa mujer que asume los cuidados y la alimentación, quien es esencialmente inteligente, sobre todo, en virtud de establecer la inteligencia a manera de un estado de posibilidad del ser de la mujer cotidiana, cercana, que va a las compras, que se mueve en distintos espacios: la casa, la calle, la academia, entre otros.

Cabe reconocer la visibilidad de la mujer como autora y en esas voces recuperadas que sitúan a Carranza, a Torres y a otras escritoras, que estudiosos, antologistas y críticos no señalan:

(...) Montserrat Ordóñez (1941), con Ekdysis (Roldanillo, Ediciones Embalaje, Museo Rayo, 1987), Lucy Fabiola Tello (1943), con Canción de las sirenas (Roldanillo, Ediciones Embalaje, Museo Rayo, 1987), Renata Durán (1948) con Oculta ceremonia (Buenos Aires, Emecé, 1985), Amparo Villamizar (1949) con La retórica del llanto (Bogotá, Colcultura, 1986), Eugenia Sánchez Nieto (1953) con Que venga el tiempo que nos prenda (Bogotá, Cuadernos de Poesía Ulrika, núm. 3, 1985), Mónica Gontovnik (1953) con sus Transparencias y Orietta Lozano (1956) con El vampiro esperado (Bogotá, Ediciones Puesto de Combate, 1987), para sólo mencionar algunas (87).

Todas ellas han tomado los espacios académicos y de las editoriales independientes como alternativa a la exclusión de las grandes y autorizadas antologías que a estas alturas del siglo XX no consiguen documentar por completo la dinámica creativa de estas mujeres. Pese a esto, nótese que el foco de motivación poética hallado en la confluencia de temas y problemas sociales originados en los contrastes de la población colombiana lleva a pensar sobre la función de la poesía que, para la época, se desplaza de la esfera política circunscrita a la élite dirigente hacia la dimensión social, en tanto que puede entenderse como ese espacio donde bulle la vida, los

conflictos, las injusticias, la violencia y la incertidumbre que el artista aprende a ver de modo humorístico (96).

Vale la pena observar el manejo dado por Anabel al tema de la desigualdad en un poema incluido en el *dossier* de la revista *Aurora Boreal* (2018), titulado “Orquesta disonante 2018”:

Clases de piano sin practicar luego,
o guitarras nuevas
giradas contra la pared.

Niños con violines sin tocar en el estuche
arriba en la habitación,
sus palitos índice y pulgar
tocando
incesantes
sentados sobre el atril del sofá,

pequeños
convertidos en tambores
que apenas emiten sonido.

Y al otro extremo
del escenario
tantos niños
al fondo
sus palitos pies
tocando
incesantes
sobre atriles de guerras y de hambruna

pequeños
convertidos en flautas
que apenas emiten sonido
(Torres, 2018, p. 33).

En la pieza citada es patente la conmoción entre las polaridades supuestas entre dos “mundos” o dos tipos de infancia, a saber: una marcada por la facilidad en el acceso a la música y a la cultura como formas manifiestas de civilización y posibilidad de enaltecer el espíritu humano pero que cae en el desperdicio; otra, acentuada por la carencia que raya con la pérdida de dignidad humana, dado que la guerra y el hambre es aquello bajo lo cual tiene lugar sus vidas. El escenario

y sus imágenes contrastantes genera cierta percepción de la ironía cercana con el humor negro y la sátira que sirve para mostrar los alcances dolorosos vividos por una gran parte de la población mundial frente a la mirada fría y quizá indolente o banal de la otra parte de la población mundial. Aquí, esa mueca o gesto humorístico se palpa al imaginar a los niños raquíticos cuyas piernas y brazos se asemejan a baquetas para la percusión.

En este ángulo provisto por “la risa seria” se nota otra arista en Renata Durán, quien, en su relato “La barca de Isis”, se aproxima a la experiencia de lo absurdo y la futilidad del ritmo de la vida. En palabras de la escritora:

El inútil oficio de vivir a diario. Los iguales rituales. La permanencia horrible de las cosas. Los silencios. Nada de eso sería llevadero sin la esperanza de que en este mundo circular sus pasos indefectiblemente llegarían a mis huellas. Rasgo la tela gastada de las sombras y entro rayando vidrios con mis uñas (Durán, 2018, p. 114).

En las líneas presentadas, se capta la erosión del sentido de la existencia hasta el punto de acercarse a lo absurdo a causa de la rutina disociativa y repetitiva que produce horror, hastío, incluso, desesperación; sin embargo, hay cabida para la esperanza del encuentro una vez se atraviesan los obstáculos de los objetos que pueblan el espacio de la cotidianidad. Dicha esperanza se traza y se proyecta basada en las probabilidades más o menos concretas provistas por las condiciones del mundo, así como en razón a la acción de quien se empecina en producir el vínculo intersubjetivo movilizado por el deseo y el amor.

En las fuerzas creativas que las mujeres experimentaban tensión entre lo público y lo privado, es preciso identificar influjos poéticos de autores como Woolf, Carrol, Borges, Pavesa, entre otros, que posibilitaron el abordaje acerca de la relación íntima de las mujeres con la naturaleza, según se aprecia en el trabajo de Montserrat Ordóñez (97-98). En consonancia con lo expuesto, es preciso advertir que el fenómeno que cuestiona la exclusión de las mujeres de la

sociedad, también puede hallarse plasmado en los productos culturales colombianos. Según el contexto cultural de crisis en el orden político, social y estético de la segunda mitad del siglo XX en adelante, en la esfera nacional, las poetisas se toman los bastiones culturales imperantes para subvertirlos. Ese es el caso de la poesía que comienza a publicarse a finales de la década del sesenta y el setenta (Carranza, 1984, p. 800).

Una vez se han abordado los puntos cruciales del tema de interés investigativo, es posible recoger la reflexión sobre la creación y los procesos de subjetivación de las mujeres a partir de la escritura. Al respecto, por un lado, se puede afirmar que, gracias al enfoque de género provisto por la denominada crítica literaria feminista y otros enfoques afines, se advierte: uno, el reconocimiento de las mujeres como creadoras, al privilegiar el “espacio texto” y la “escritura femenina” como maneras de aproximarse a la escritura y configuración de un ser creador diferente al masculino, con una experiencia de mundo diferente y diseñada en una corporalidad (material y simbólica) diferente; por ende, se validó considerar reflexivamente cómo se posicionan las escritoras y poetisas colombianas respecto a su ejercicio creativo, si se repara en la problematización del reconocimiento, la apropiación de la palabra, su condición como autoras, así como la vindicación para sí mismas de su capacidad intelectual y autonomía.

Dos, al abrir la discusión y la interpretación sobre el “cuerpo-texto” se puede concebir la palabra como una suerte de espacio-tiempo, donde tiene lugar la subversión de la realidad y al fisurarla encontrar un sitio para el reconocimiento de las mujeres y su experiencia de mundo gracias a la escritura. En consecuencia, al narrar se accede a una voz desde la cual entender que el mundo para ellas es el del texto, aquel que no es, sino que se está escribiendo; por ello, la voz y la condición autorial de las escritoras y poetisas colombianas se modula en la enunciación destacable

del yo en sus variantes lírica y testimonial impregnando la generación de imágenes poéticas y el manejo del lenguaje con sus recursos propios.

Tres, la experiencia de la escritura en las autoras colombianas plantea un doble camino para su comprensión: primero, la negación de la existencia de una escritura femenina, lo cual daba preeminencia a la exploración de las relaciones de poder entre los sexos en el texto, así como parecían superar o dejar de lado la marca de género (aspecto que podría comprenderse desde la concepción de Virginia Woolf en *Un cuarto propio*, según la cual superar o dejar de lado las limitaciones de visión y experiencia de mundo de las mujeres constreñidas a la domesticidad permitiría expandir el poder de la imaginación y la creación); y segundo, las investigadoras de la literatura colombiana, algunas al menos, siguen la ruta provista por el análisis con enfoque de género, en el cual, precisamente, la marca de género saca a la luz elementos interesantes sobre las escritoras y su obra, ya sea para otorgar densidad y expansión a su posicionamiento vital, filosófico, estético, ético, político, entre otros, o para hacer frente a su situación como mujeres que escriben comprometidas críticamente con el papel jugado por el feminismo en la discusión pública (a favor o en contra del mismo).

En consecuencia, la reflexión adelantada hasta este punto, ha permitido validar la mirada provista por la “marca de género” como recurso interpretativo que permite ahondar en la concepción de la escritura femenina, entendida desde su multiplicidad y variabilidad, sin asentar algún tipo de remanente esencialista, sino con la intención de focalizar y/o hacer confluir esos factores culturales, simbólicos y materiales que permean la composición e interpretación de la obra.

Así, algunas de las características más relevantes halladas en el curso de esta investigación se enlistan a continuación: uno, la autorepresentación (novela autobiográfica, poesía confesional); dos, el encadenamiento de los hechos en la narración; tres, el enfoque en la explicación de los acontecimientos y no en la imposición de una interpretación del universo; cuatro, las intromisiones de la realidad en las ficciones y cinco, la particular atención al detalle, los testimonios, los microrelatos.

En este contexto, se puede comenzar a trazar una suerte de herencia autorial, desde Soledad Acosta de Samper, pasando por Agripina Samper (Pía Rigán) hasta la proliferación de voces de poetisas y novelistas colombianas que se hicieron un espacio cada vez más visible, como se puede constatar en los estudios avanzados sobre las décadas del setenta y ochenta del siglo XX, la cual se nutre hasta nuestros días. Al seguir estas trazas en el tiempo, María Mercedes Carranza y Anabel Torres constituyen un foco importante de interés sobre su compromiso estético, concebido en interconexión con las dimensiones ético-políticas de su existencia como mujeres y poetisas-palabreras.

También, se ha observado que la experiencia de las escritoras transita por escenarios en los cuales ellas deben sortear las condiciones donde tiene lugar su ejercicio de creación, pues su situación ontológica, epistémica y existencial se configura de maneras muy distintas a las procuradas por la posición y valoración provista, particularmente, a los hombres. De ahí que la lectura y la escritura se asocien con la transgresión, por cuanto se asume como una expresión de rebeldía, al cuestionar las exigencias sociales impuestas para, en contra posición, proyectar una instancia de afirmación ético-política para las mujeres.

En consecuencia, al comprender la escritura femenina, en su acepción más amplia, como la manifestación de un cúmulo de experiencias diversas, en gran medida, desconocidas, plasmadas desde una corporalidad diferente, emerge cierta condición material alrededor de la cual cabe considerar a la escritura en las coordenadas de espacio-tiempo para advertir que lo femenino puede emerger al fisurar la realidad cuando el no-ser y el ser-nuevo da lugar a la enunciación, la voz y las vivencias propias de las mujeres quienes narran e hilan el texto en proceso.

Al ahondar en la experiencia de la escritura, convertida en el advenimiento de lo femenino a través del cuerpo-texto, vale la pena volver sobre las características que permitirían identificar el tempo propio de la pluma femenina, tales como el encadenamiento de hechos orientados a la explicación y no a la interpretación del universo, con lo cual conducen al potencial lector a un sentido de la palabra en orden inferencial que requiere de la implicación intersubjetiva y compartida para otorgar universalidad a la experiencia creada entre la escritora y las lectoras (es). Además del proceso inferencial, en la construcción del espacio literario conferido por las escritoras aparece de forma constante cierta intromisión de la esfera de la realidad sentida y pensada en el plano de las ficciones por lo cual el régimen de verdad se resignifica al atender a los detalles desde el ámbito testimonial (mirada, lugar de enunciación, micronarración) que atraviesa todo el texto creado.

Por ende, los rasgos identificados en la escritura de las mujeres cobran cuerpo en la obra de María Mercedes Carranza y Anabel Torres, quienes emprenden el reto de venir a la existencia a través de su creación poética. En el caso particular de la poesía de Anabel se ha mostrado cómo la atención al detalle y la explicación de los acontecimientos involucrados en su posicionamiento como mujer-escritora comprometida con los sucesos políticos, históricos, humanos y estéticos

moldean el uso de los recursos propios de la palabra, al dotar de una visión particular la arquitectura poética basada en lo íntimo y cotidiano, sin dejar de lado referentes mítico-históricos clave para no perderse en un universo completamente etéreo, pero sin sacrificar las posibilidades del plano simbólico y evocador de su poesía.

También, es relevante acentuar puntos de encuentro y distancia entre las dos poetisas colombianas mencionadas en el párrafo inmediatamente anterior, de modo que se alcanzó a notar en Anabel y en María Mercedes cierta actitud “rebelde” al abordar el estado de cosas que les incomoda del mundo con sus profundas desigualdades; así mismo, ambas se desligan del sentimentalismo con el cual se caracterizó generalmente la poesía femenina en Colombia. En lo concerniente al aspecto diferencial se localizó en la toma de posición acerca de la situación de la mujer escritora, pues esto sustenta su compromiso ético y político con la influencia del feminismo tanto en la esfera pública (activista y organizativa) como en el terreno creativo, particularmente, poético.

Según se ha dejado sentado en las páginas anteriores, la experiencia de las escritoras colombianas contrasta con la representación acerca de la mujer provista por los poetas y literatos colombianos, quienes proyectan un imaginario marcado por la tensión entre el “ángel” y la “humana”, la compañera que no termina de resolver la escisión entre su visión como una fuerza natural arrasadora, incognoscible, indomable e indefectiblemente sexual y ese ser humano que solidariamente participa con el hombre en la construcción de una sociedad nueva (postguerra).

En cambio, las mujeres que escriben se debaten en medio de las ideologías del patriarcado, los constructos sobre el género, la construcción de su subjetividad y la especificidad de su ejercicio de escritura. Este contexto polémico, ha derivado en propuestas de auto-representación y

construcción de personajes femeninos; por ende, se ha dado lugar para tomar como asunto o motivo literario el personaje y la autoría.

2.4 Anabel Torres y su poética

Una vez se han tratado varias de las cuestiones concomitantes al contexto histórico y a los rasgos característicos relativos a la literatura colombiana, con énfasis en el grupo de poetas que publicaron a partir de los años setenta del siglo veinte, es momento para procurar acercarse a la obra de la poeta colombiana Anabel Torres. Nacida en Bogotá, el 28 de diciembre de 1948, licenciada en lenguas modernas de la Universidad de Antioquia, Magíster en Género y Desarrollo del Instituto de Estudios Sociales de la Haya, ganadora de premios universitarios de poesía y fue también subdirectora de la Biblioteca Nacional de Colombia. Inició sus publicaciones en el año 1975 y continúa en producción de poesía y narrativa.

Anabel Torres muestra abiertamente a su potencial lector (a) un compromiso fuerte y enraizado en su condición vital por la escritura, particularmente aquella que puede denominarse poética. Así, en un ensayo (documento titulado “Mother Tongue and Fairy Godmother: Growing up Bilingual in Manhattan and Brooklyn”, enviado por la autora a través del correo electrónico con fines específicamente académicos) compartido con los estudiantes del Master en *Literary Translation* de Norwich University, sus palabras dan cuenta de algunos hitos biográficos significativos, entre ellos el de su migración forzada por el exilio familiar que le llevó a crecer entre Manhattan y Brooklyn, que la conducirían a su vez, a estudiar su formación posgradual en Holanda.

En este ensayo, sin publicar oficialmente, pero conocido gracias a la palabra generosa y a los medios digitales de hoy, se acude al testimonio de Anabel, quien pasea por su infancia y por distintos momentos de su biografía donde rememora su relación con la palabra, el hecho de contar aquello que ella denomina dos lenguas: una materna y otra madrina, que le han permitido escribir principalmente en inglés y español, así como traducir entre un lenguaje y el otro.

De este testimonio resalta el reconocimiento de su primer acercamiento a la escritura cuando era una niña: “I started writing short stories in Spanish when I was around six, and poetry in English when I was nine, as part of my schoolwork. I’ve done many poetry readings, also talks and the odd speech” (Torres, comunicación personal, 1 de septiembre de 2019, *s.p.*). Aquí se observa un primer contacto con la palabra alrededor de los seis años, a través de las narraciones y después, en el contexto escolar se acercaría a la poesía en inglés. A partir de esas primeras experiencias, se dedicará a realizar charlas y recitales en torno a la poesía.

Al avanzar, se evidencian instancias importantes en su proceso formativo inicial en la lectura y la escritura. Según se constata a continuación:

In any event, my early education in Bogota, and later in Medellin, the city my parents moved to while sitting out General Rojas’ dictatorship, was unconventional. Luckily for me, my father and his family were prejudiced against the official religion. At the time, girls in Colombia could only study with nuns and boys with priests. So, I was to read at home before I was five, by a woman named Maria Cano, a fan of María Montessori and my adopted grandmother, and then Carola, a pensioned schoolteacher, was engaged to teach me the basics (Torres, comunicación personal, 1 de septiembre de 2019, *s.p.*).

En esa primera movilización familiar de una ciudad a otra se forja el encuentro de la niña con narraciones firmadas por Andersen, Perrault, Verne, Grimm, entre otros que le acercaron a una tradición literaria que si bien leía en español ya le permitía acceder a ciertos referentes culturales más amplios que aquellos provistos por la cultura tradicional colombiana.

Posteriormente, la familia migró a Estados Unidos a causa de las tensiones políticas del país que, en el año de 1956, les condujo a iniciar una vida en las cercanías del *Spanish Harlem* y a estudiar en una escuela donde sus alumnos eran mayoritariamente cubanos y puertorriqueños y cuya maestra solo hablaba inglés. De modo que este tipo de experiencias de ruptura y adaptación a nuevas circunstancias vitales conformaron su universo literario y existencial de maneras como se cruzaron el español y el inglés. Luego, la familia retornaría al país, donde Anabel finalizaría el bachillerato y cursaría el pregrado.

Sin embargo, este cruce de fronteras vitales y lingüísticas constituye una marca ineludible en su creación poética, puesto que:

For me, then, Spanish is intrinsically linked with our suffering and our harsh daily reality. Spanish is the language that brings me daily, or weekly, the news of more and more people being killed or being driven away from homes, only, when they are ‘lucky’ like me: 800.000 people left the country last year, among them 300.000 professionals. Close to two million internally displaced inhabitants roam our large cities as I write this, few having the status of refugees or counting on outside help. Spanish brings me my own personal dead, dying of their own deaths (Torres, comunicación personal, 1 de septiembre de 2019, *s.p.*).

La autora sitúa cierta sensibilidad existencial y política a través de su lengua materna, la cual trae noticias dolorosas a causa de los conflictos armados internos que suman décadas de desangre histórico a sus conciudadanos. Este hecho moldea cierta visión de mundo, donde el fenómeno de la migración, el exilio, la muerte, el extrañamiento propio de la condición de ser extranjero existencialmente y/o políticamente abre el debate acerca de la condición del exiliado, su vivencia de la diáspora, el desarraigo, la trashumancia, la fragmentación de la frontera, entre otras cuestiones abarcadas temáticamente por la voz testimonial de la poeta colombiana.

Luego, al cierre de su intervención, Anabel subraya: “We will now come to the end of this talk, which may have given you some clues about how the mind of a poet, or this particular poet,

works, and what the phenomenon of writing in two languages entails. If I wasn't specific enough, it entails LIVING in both languages. Language is a throbbing, pulsating reality. (...)" (Torres, comunicación personal, 1 de septiembre de 2019, *s.p.*). En las líneas reproducidas, se destaca la postura particular como poeta, el hecho de escribir en dos idiomas y de presentar la vivencia en dos lenguas a partir de la condición orgánica, viva, de la realidad que ellas configuran. Aquí, el lenguaje y sus variaciones se expanden y contraen a través de las nervaduras experimentadas a lo largo de una vida que se transforman en material para la escritura, en este caso poética.

Después de exponer algunos datos biográficos puntuales, es momento de rastrear los modos y las palabras que describen su rol en ese panorama conflictivo y marcado por los contrastes propios de la literatura colombiana. Al respecto, Sierra traza determinados aspectos del estilo de la autora en cuestión, entre ellos cabe considerar: su tinte irónico y la expresión de su desengaño frente a su relación con ese país que ama, pero donde la asaltan las contrariedades (2012, p. 751).

Sus primeros libros de poemas atienden a las experiencias gestadas en la intimidad de la familia, los recuerdos de la vida simple, el amor con sus paradojas, la soledad, las convulsiones de la vida interior. Como se ilustra a continuación:

En *Casi poesía* (1975), *La mujer del esquimal* (segundo puesto en el Premio Nacional de Poesía Universidad de Antioquia, 1980), *Las bocas del amor* (1982) y *Medias nonas* (1992) predomina la palabra agridulce que alude a la familia, los amigos, los recuerdos de una vida simple y callejera, el amor atendido como una suerte que a veces salva del infortunio pero otras pesa como un fardo que no deja caminar. En estos textos están también la soledad elegida contra la posibilidad de caer en garras de una mediocridad que amenaza, las escenas cotidianas, los conflictos mentales en su condición de quien percibe todo lo que pasa frente a sus ojos: "Si tan sólo ocurriera un milagro/ pequeño, / si la cocinera/ se deslizara fuera de su horrible traje/ como una gotera/ cansada/ escapada de un grifo, / y en el andén/ a medianoche/ la esperara un taxi" ("Un milagro pequeño") (Sierra, 2012, p. 752).

Al lado de ese acercamiento a la cotidianidad, su voz se niega a formar parte de aquello que el mundo parece exigirle y con ello consigue una faceta política que lucha contra las desgracias

de la cultura (752). Además, cabe notar el desplazamiento del plano abstracto-espiritual al mundano-cotidiano, si se advierte el pequeño milagro que mantiene en vilo la historia discreta rastreada por la voz enunciada para relatar los sucesos acaecidos en la vida de la cocinera, quien se ha convertido en personaje y motivo poético, cuyo ritmo de sucesos se sitúan entre los objetos de la casa y de la calle.

Anabel Torres, en el poema titulado “Miles”, incluido en su poemario *Poemas de la guerra* (2000), plantea cuestiones políticas que no son ajenas a la sensibilidad humana al tematizar la guerra en el contraste entre tortura y resistencia y entre la muerte y la proliferación de la vida:

Cada vez que dispara una metralla
nace un niño, una niña
en otra calle.
Y cuando los diez bandos
se detienen y cuentan
a la orilla del agua de la tierra
su equipo humedecido,
las balas que les quedan, sus heridos y muertos,
veinte niñas
acaban de aprenderse los ríos de la patria.
Y cuando los macabros
para arrancarle a Pedro y a Rosa confesiones
practican su feroz dentistería,
cien niños y cien niñas mudan a salvo sus dientes de leche
bajo el amparo de su almohada.
Señores presidentes, generales,
gerentes de multinacionales,
capos de todos los ejércitos, escuchen:
podrán matarnos de a uno en uno
o por millares
pero no pueden
por decreto,
con balas, dividendos
con armas y secretos traídos de Miami o de Europa
mandar asesinar las matemáticas.
Y es que ahora, en el mismo momento
en que usted lee o no lee este poema,
mientras limpia su M16 o apunta su G3,
o da la orden, firma o ejecuta,
mil niñas y mil niños colombianos

mordiéndose la lengua, absortos,
comienzan a hacer números
(Torres, 2000, pp. 33-34).

Cada una de las imágenes con las que se teje el poema resulta una suerte de declaración de resistencia frente a la guerra, ante la crueldad, la aniquilación de la infancia y de sus memorias que parecen ser el sustrato de la condición humana. Así, se pone en cuestión la responsabilidad de los políticos y de los grandes empresarios, quienes tranzan sus intereses a costo de las vidas de cientos. También, se puede apreciar la toma de conciencia histórica y ético-política respecto a la herida profunda con la cual los colombianos (as) han nacido y se ha perpetuado por generaciones.

Los contrastes entre la muerte-la vida, la pérdida de dientes a causa de la tortura versus la muda de dientes de leche, las balas contadas al igual que las vidas cegadas, todo aquello que se puede calcular en esa macabra economía de la guerra es superado por la resistencia impuesta por las memorias, la ternura, la alegría del nacimiento y la infancia. Cualitativamente se alza una afrenta hacia ese impulso de matar que no consigue extinguir ese impulso de vida al que la especie humana se aferra.

Se trata, por supuesto, de un tópico y una manera de abordar la guerra, la herida del exilio, de la muerte, la soledad, entre otros temas que se van deshilvanando en la obra de la escritora colombiana, según se puede hallar en *Agua herida (Wounded Water)*. En este libro la poeta crea y traduce sus propios poemas del español al inglés, al ejercer como traductora profesional sobre su creación. Este poemario se caracteriza porque “(...) Vuelve aquí a sus poemas leves y anecdóticos que recuerdan su infancia, que cuentan momentos de sus viajes, que nos hablan de Dalí y de Frida Kahlo. Es decir, deja la rabia de sus malos poemas y vuelve a la piel de sus sentimientos que unas veces sonrían, otras se duelen de la soledad, y otras recuerdan” (Sierra, 2012, pp. 752-753).

De esta manera, se asiste a un elemento persistente en el núcleo de su poética, a saber, esa capacidad de fluir entre idiomas, emplear los diversos planos de las palabras concebidas y cargadas con vivencias de diversas culturas, así como el despliegue en el tiempo y el espacio que le brinda material para su creación cuando viaja entre Bogotá, Medellín o cruza fronteras internacionales entre Barcelona, la Haya, etc., para habitar otros lugares, para vivir de otras maneras.

Adviértase que, entre las particularidades biográficas y las posibilidades de creación poética, los aspectos socio-culturales y lingüísticos de vivir en medio de dos referentes vitales han facilitado la proyección de la faceta como traductora, explorada de una forma muy interesante en el poemario *Wounded Water/Agua herida*, sobre el cual Linda Lappin observa de manera muy precisa y sugestiva el impacto del bilingüismo en la poética de Anabel.

Poetry, it has been said, is what gets left out when you translate a poem. Readers of Anabel Torres, Colombian poet and (self) translator, might not agree. Like many people nowadays, Torres is lucky enough “to have two sets of everyday china to serve up words” — English and Spanish. A prize-winning poet in her own country, Torres is chiefly known in the US and Britain for her elegant translations into English of José Manuel Arango (1937- 2002), which won her an award from the British Center for Literary Translation in 2002 and publication with Cambridge University Press (Lappin, 2005, *s.p.*).

En la cita transcrita, Lappin asevera que, en el caso de Anabel Torres, la traducción de poesía tiene un potencial poético interesante, dado que responde a la capacidad de estar inmersa en dos lenguas, así como de ampliar su experiencia sin fracturar el sentido en el tránsito lingüístico propio de la traducción. Conforme se afirma, en el caso de Anabel Torres, su ejercicio con la palabra en *Agua herida/ Wounded Water*, deriva en un experimento llevado a cabo por una poeta camaleónica. Este rasgo característico da un tempo poético particular a la obra, si se admiten las siguientes consideraciones:

Opening the first page, readers will find themselves in the midst of a linguistic experiment which may be performed only by chameleon poets like herself. Under the copyright notice

we read: “Spanish versions by the author” and “Versiones en inglés de la autora” --- which, then, is the original language? Torres goes on to explain in the preface that some of the poems in the collection were written in English, others in Spanish, others partly in one language and partly in another. This in itself is an intriguing puzzle for both poet and reader (Lappin, 2005, *s.p.*).

Hay que reconocer, en el pasaje citado, cómo el lector (a) asume un desafío al pasar entre versiones, sin perder la conexión provista por las imágenes y el uso de recursos literarios que producen una serie de elementos en los cuales la identificación y la sensibilidad de lector y poeta se encuentran, al establecer una suerte de rompecabezas que puede ser completado cuando ocurre el acontecimiento del entre lector-autor.

De otro lado, sobre las primeras publicaciones de Anabel pesa una serie de consideraciones donde se le reprochan “(...) los lugares comunes, una superficial y tímida eroticidad, derrotas anticipadas que palpan las fronteras de una visión existencialista pero desvitalizada, etc. Una escritura que no podría decirse que proviene de la levedad, sino de la fragilidad (literaria)” (Sierra, 1993, p. 121). Luego, la crítica se muestra más amable aludiendo a una cierta madurez lograda en su escritura, como ocurre en *Medias Nonas*, por cuanto se resalta su sutil tratamiento del amor, marcado por la exhibición de una gran sensibilidad que recurre a un lenguaje cotidiano, a las pequeñas cosas, a esos mundos cercanos, reales, carentes de artificios (121). Además del uso al lenguaje cotidiano, la creación de imágenes llenas de una fuerza capaz de explicar la materia viva de la que surgen y donde no cabe cuestionar la veracidad del discurso o la historia, porque la imagen misma configura su realidad (122).

De manera que, al centrar la atención en el modo como Anabel desarrolla el tópico de lo cotidiano se accede a una visión poética cuya práctica del automatismo instantáneo, entendido por Oscar Castillo como una manera de representar la realidad a través de conexiones entre las

imágenes familiares para el lector con las palabras con las cuales se capta el instante en el poema, se exhibe como un rasgo significativo en la poesía experimental de corte vanguardista de la palabrera colombiana (2019, p. 10).

Al respecto, el crítico describe el modo en el que se configura la representación poética en la obra de la escritora en cuestión:

(...) lo particular en los poemas de Anabel Torres, se da cuando consiguen que en la instantaneidad de su dibujo se presente también la extrañeza que rodea la realidad que representan, haciendo que algunos de sus versos rebasen lo anecdótico adentrándose en la otredad de lo coloquial, entonces la llaneza conseguida deja pensar en los inicios de la escritura poética castellana, cuando esta se deslizaba por los fillos de la realidad explorada, buscando las formas y las manera de una dicción para poder nombrarla, aprehenderla en lo instantáneo de su suceder, en lo variable de su carácter, en lo incógnito de su misterio (Castillo, 2019, p. 10).

Según las líneas citadas, la representación que tiene lugar en la poética de Anabel presenta unos rasgos interesantes, a saber: el contraste entre lo instantáneo y la extrañeza de la experiencia, exploración de las formas de escribir para ahondar en las maneras de revelar la potencia significativa del acontecimiento provisto por la realidad, su variabilidad, la incógnita que permanece latente en cuanto se pretende pasar de la vivencia a la expresión codificada a través de la poesía.

Dentro de este marco ha de considerarse el modo cómo desde lo cotidiano y lo coloquial hasta lo trascendente, es posible acceder a cuestiones límite como la muerte, los recuerdos que tejen la memoria de una vida, el plano onírico que se cuela en la realidad por medio de la aparición de esos aspectos contrapuestos entre lo común y lo extraño, cuyas oposiciones constituyen la fuente de las imágenes propias del trasfondo poético particular, al otorgar un espacio literario en medio de los referentes particulares de la poeta y el sentido compartido con quien accede a sus poemas (11).

Al contraponer las diversas posturas críticas respecto a la obra de la poeta colombiana, es posible observar las actitudes y temáticas distintivas del grupo de escritores foco de la cuestión. Esto posibilita determinar cómo, por medio del arte, se pueden descubrir las revoluciones intelectuales, causales de la puesta en cuestión de la configuración del sujeto, con la fuerza de su deseo enfrentado a la coacción de la reducción de sus acontecimientos existenciales provenientes de la problematización del papel de las mujeres en ese mundo que coarta sus expectativas y deseos. En medio de asuntos teóricos e históricos, se pone de relieve el énfasis dado a la vida en la ciudad (Toro Murillo, 2016, p. 118), junto a los significados e implicaciones que acarrea considerarla como un territorio para soñar, amar, sentir soledad, pertenecer...tener una vida.

De ahí que, al revisar la literatura, se encontró que algunos historiadores y teóricos incluyen o excluyen de su cronología a autores y autoras relacionados con los rasgos aglutinantes del grupo, tales como “(...) Renata Durán, Anabel Torres y Álvaro Rodríguez Torres, que empiezan a publicar en los años ochenta” (114). Sin embargo, al establecer el contexto para este estudio se opta por tomar en cuenta a mujeres representativas para el momento como Anabel Torres, quien se sumó a las acciones que abrieron un espacio para la poesía femenina (116-117), junto a María Mercedes Carranza, Renata Durán, entre otras voces poéticas sumadas en antologías posteriores.

Acorde con los datos recabados en la revisión documental adelantada, resalta la mención de Anabel Torres en antologías poéticas publicadas a finales del siglo XX y décadas posteriores, sin olvidar el interés por su obra expresado en reseñas, premios y reconocimiento en la escena cultural y literaria colombiana y española, principalmente. Esto apunta al espacio logrado por la poeta y palabrera a través la calidad de su creación, así como su constante trabajo por publicarla (no olvidar que ella misma ha ejercido roles como editora y traductora de forma independiente) y

difundirla en diversos espacios donde tenga cabida el arte poético; en consecuencia, podría afirmarse que su paulatino reconocimiento en el canon y en investigaciones recientes no recae exclusivamente en la atención ofrecida a su poesía, sino en la fuerza vital que ella le imprime a su escritura que ha encontrado y sigue encontrando espacios para su lectura, investigación y valoración; dado que la crítica especializada ha esgrimido dictámenes variopintos.

Ahora, el que Anabel Torres y su obra aparezca en los anales de la literatura colombiana es significativo por cuanto ha movilizado procesos en los cuales se ha impulsado el carácter revisionista al canon literario colombiano para “descubrir” y/o “notar” y reconocer la calidad de la pluma de las mujeres escritoras en Colombia, junto a sus aportes a la comprensión de su papel en las letras del país. Así, en la intersección entre la visibilidad que, en ocasiones puede llegar gota a gota, y la potencia de su obra que representativamente ha abierto lugares para albergar la presencia de sus congéneres escritoras, se consigue establecer la importancia de ahondar en la importancia de su estudio para ampliar su recepción.

Pese a las dificultades halladas al tratar de conformar una unidad de análisis cuando persisten un cúmulo de elementos diversos respecto a las características de los grupos y tendencias del nicho de escritores y poetas objeto de estudio, así como la complejidad para ubicar de forma constante el reconocimiento y recepción de la obra de las poetas colombianas, aquí se ha elegido seguir la línea de estudio que admita como criterio aglutinante la disparidad y la riqueza de las influencias, temáticas, recursos estilísticos, etc. Dicha toma de posición obedece a los aportes del momento a la poesía colombiana. Según se ilustra en las siguientes líneas: “(...) puede señalarse este momento como una de las épocas más ricas de la poesía colombiana, toda vez que abrió el camino a múltiples posibilidades expresivas que hoy en día tienen vigencia y continuidad. Y es

que tanto la militancia poética de los nadaístas como la no asunción a su programa por parte de otros poetas tuvieron efectos literarios y estéticos” (117). Los efectos literarios y estéticos promovidos por la apertura para la experimentación y creación de proyectos poéticos fuera de la especificidad de los movimientos y tendencias inspiraron la vena artística colombiana que permitió dar nueva fuerza a la poesía frente al desafío de la novela como género que ganaba adeptos al avanzar la modernidad con la consecuencia de proyectar las posibilidades de la escritura de poesía hasta nuestros días.

Aquí se halla la convergencia de la postura política con la actitud estética, entendida como el punto de quiebre por el cual se pueden filtrar las inquietudes y experimentos de los sujetos que pretenden encontrar una suerte de reciprocidad entre sus deseos y su ejercicio socio-político, descentralizando el carácter universal de la poesía (117).

Este movimiento de confluencia, experimentación y descentramiento de los focos temáticos tradicionales se puede tomar como una suerte de elemento cohesivo en medio del grupo de poetas que, si bien no conforman un movimiento programático o un lenguaje homogéneo, se van a distinguir por la diversidad de sus voces poéticas, el uso de recursos verbales distintos que les caracteriza. En simultáneo, en la base del pensamiento poético de este grupo se encuentra una suerte de urgencia, “(...) una querencia, unas mismas convicciones y descreimientos, lecturas, episodios, historiales o prontuarios en el orden del espíritu, así como una misma actitud en la desdignificación del pasado” (Maffla en Toro Murillo, 2016, p. 115).

Una muestra de la tendencia a la experimentación en las formas, temas y asuntos poéticos se encuentra en la configuración de las imágenes y maneras de la disposición de las líneas o versos

intensidad de la experiencia sensiblemente cercana al ser humano común, concreto, inmerso en las circunstancias de la vida con sus momentos álgidos y con sus limitaciones.

Basándose en este punto de vista, vale la pena señalar que esta proliferación de miradas sobre la realidad recreada estéticamente, a través de la dimensión particular y disruptiva aportada por lo coloquial y lo cotidiano identificada en la poesía de Anabel Torres, conecta con el rasgo característico de aquellos poetas colombianos cercanos al proyecto editorial de *Golpe de Dados*, quienes se impulsaron una suerte de diálogo intertextual con la poesía creada en las más diversas latitudes, con lo cual se puede notar cierto interés estético por abrir distintas posibilidades creativas al explorar distintos referentes, tradiciones, recursos estéticos para expandir sus horizontes artísticos (Alstrum, 2000, pp. 50-51). Para ello, la actividad de la traducción, la autocrítica a la escritura poética, la asimilación de recursos estilísticos, la intención de reconocer conexiones culturales e históricas más allá de las fronteras geopolíticas y generacionales se ha convertido en distintivo del ejercicio poético realizado por Anabel Torres.

Otro rasgo, ampliamente reconocido por la poeta y que permea su obra, es sin dudas la mirada feminista con la cual enfoca problemáticas políticas, éticas y existenciales. Con ello, se constata dicho enfoque a través del cual se concibe la experiencia poética, a saber, haber nacido mujer y aquello que esto supone respecto a su lugar en el mundo.

Reflexiones de Anabel sobre el asunto en cuestión han sido desarrolladas explícitamente en entrevistas y ensayos cortos. Un ejemplo de esto se encuentra en la entrevista entre Anabel y Prisca Agustoni. Respecto a la pregunta formulada por Prisca: “¿Y qué mujer eres tú frente a tu destino?” (2003, *s.p.*), Anabel responde:

AT - Soy una mujer femenina y feminista, por lo tanto, feminista; sola y acompañada, porque mis amigos y amigas me quieren, y mi hija y mi hijo, y mis dos nietas y un nieto; una

mujer que sigue soñando despierta con el amor con más ahínco que nunca, a medida que más lejano lo percibe, porque el amor es aquel ‘espacio en el medio’ por excelencia, esa dimensión donde lo cotidiano más nimio cobra magia y el sentido primigenio de creación. Hace muchos años que vivo sin el amor dentro de casa, por lo menos muchos años para mí, que he sido apasionada del, y hasta adicta al amor. Pero me sé más a gusto conmigo misma. Trato de quererme yo misma, aunque no siempre lo logro, lo que me recuerda un poema de mi primer libro, *Casi poesía*, (1975), escrito cuando aún tenía quienes me amaran de cerca, ‘me basto, sé quererme por todos los que no saben quererme’. Un texto que de hecho resultó siendo premonitorio de mi vida actual.

Y es que además el culto actual a la escisión, tanto en lo personal como en lo político, causa estragos en el universo del amor. [...] Esta es la lógica que rige al mundo ‘desarrollado’, nutrida de la incomunicación y en la que el amor, como otros sentimientos humanos, es visto con suspicacia, como enemigo o por lo menos como debilidad. Los enemigos naturales de esta manipulación secreta son los niños y la pareja, pues sus esencias mismas son la dependencia (aunque no sólo la dependencia) (Torres en Agustoni, 2003, *s.p.*).

La posición vital de la autora es, sin dudas, intersubjetiva, cuya configuración afectiva le ubica entre sus allegados, al tejer nexos familiares y de otro tipo, a partir del amor y sus múltiples manifestaciones. De ahí que el amor pueda ser entendido como una dimensión mediadora, conectiva que traza puentes, líneas, espacios para el encuentro, según se puede enfatizar en el pasaje citado “el amor es aquel ‘espacio en el medio’ por excelencia, esa dimensión donde lo cotidiano más nimio cobra magia y el sentido primigenio de creación” (Torres en Agustoni, 2003). En dicha comprensión del amor como potencia y núcleo del sentido existencial tienen cabida la esperanza, la alegría, los afectos, los sueños, es decir, todo aquello que configura la visión de mundo de una mujer abiertamente feminista.

Además, esta mirada afectiva es trasladada al ámbito político, donde alcanza a poner en tela de juicio la manera como la escisión, la ruptura, la falta de comunicación y la dependencia deforman y coartan la fuerza intrínseca creativa del amor, por cuanto se asiste a las exigencias inacabadas y unilaterales por parte de los hijos y las parejas. Con ello, se suscita un punto de inflexión para manifestar la mirada atenta y consciente de las múltiples aristas que dan origen y

forma a los nexos afectivos; esto conduce a plantearse la discusión sobre la dimensión afectiva y privada en el plano de lo político y lo público, si se piensa detenidamente en las implicaciones respecto al político las mujeres reflejado en la literatura.

En otro momento de la entrevista, Prisca indaga por la particular expresión del feminismo hallada en la poeta:

PA - En poemas como *Mujer, Temiendo leer* o *Cometa* te pones del lado de las mujeres, no con la bandera del feminismo político, sino con el poder revelador de la palabra poética, que abraza y dignifica, relata y revela que las mujeres siempre fueron víctimas privilegiadas, junto a los niños, de lo que llamas en el prólogo de tu libro *Poemas de la guerra*, “un patriarcado dominado por el afán de acumular, la arrogancia y la fuerza, en el que los regímenes sin democracia hallan su rico caldo de cultivo” (Agustoni, 2003, *s.p.*).

De acuerdo con la visión de la interlocutora, la escritura de Anabel refleja su profunda capacidad para percibir y reflexionar asuntos con una relevancia política y social importantes, haciendo uso de los recursos propios conferidos por la poesía. Particularmente, se destaca ese acto revelador que “dignifica” y brinda voz e imágenes a las víctimas del sistema patriarcal. La postura histórico-política advertida en las creaciones de la palabrera colombiana es un signo de la lucidez y compromiso ético político con aquello que se encuentra en la base de la condición humana y la dignifica, pese al constante estado de vulnerabilidad que acecha a gran parte de la población.

Sobre el comentario propuesto por Agustoni, Anabel ahonda su interpretación acerca del feminismo y el patriarcado que atraviesa su escritura:

AT - Déjame recordar dos conceptos clave del mismo prólogo: primero que el patriarcado es un sistema y no los hombres que lo componen y no es sólo los hombres. Y segundo, que mientras los hombres fabrican, perfeccionan y venden sus armas, las mujeres persistimos en la vida, pero lo único que hemos logrado con ello es fabricar las víctimas, los desplazados y los verdugos que el patriarcado requiere para sus guerras. Hablo del ‘efecto balancín’ para ilustrar el gran desequilibrio causa y efecto de las profundas desigualdades que llevan el mundo al caos. Las mujeres seguimos dominadas por la física más rudimentaria, la de la razón de la fuerza sobre la fuerza de la razón. ‘Ellos’ siguen dominando el mundo y dominándonos, y lo que es peor, a nuestra infancia. Por eso no nos queda más recurso que sacar las garras de la palabra para defender a esa niña indefensa en la que está convertida la

tierra en manos de la arrogancia, la codicia y la violencia institucionalizadas que son las guerras: cualquier guerra. Y las economías basadas en la ganancia y la importancia dada a las armas y los desafueros asociados (Torres en Agustoni, 2003, *s.p.*).

En este punto, la poeta subraya la distinción entre el patriarcado y la participación de hombres y mujeres en dicho sistema, la contraposición entre el rol asumido por los hombres que hacen la guerra o usufructúan de ella a través, por ejemplo, de las dinámicas capitalistas de explotación y el papel de las mujeres que dan a luz piezas que juegan un papel importante al permitir sin interrupción, el ciclo de muerte y vida. Estos contrastes, problematizan de manera compleja la implicación de los seres humanos, más allá de su sexo, en el sufrimiento derivado de la guerra, la desigualdad, la explotación, etc.

Esta mirada hace parte de un orden sensible y crítico que trasciende las dicotomías, los enfrentamientos de los bandos, al mostrar que dichas fronteras o separaciones pueden tornarse muy difusas, casi inexistentes, por lo cual, siempre queda el llamado ineludible a la responsabilidad personal y colectiva. Dicha responsabilidad ético-política no se restringe a la división sexual base de la sociedad desde reforzada y extendida desde el proyecto de la modernidad.

Al llegar a esta instancia es posible reconocer los diversos elementos característicos de la obra de Anabel Torres, que se han identificado en el avance de esta reflexión. Por ello, vale la pena insistir en la potencia filosófica advertida en la obra objeto de estudio. Algunos de los fenómenos poéticos observados por medio de la lente filosófica remiten a la destrucción de mitos, la liberación del amor cuando se cuestiona el mito romántico, se exploran distintas formas de tejer vínculos eróticos y se apela al humor negro y a la ironía para desmontar la solemnidad que sostiene grandes inequidades, violencias, mentiras y prejuicios que han contribuido a dañar el espíritu humano y ha apagado, hasta cierto punto, la alegría de vivir.

En paralelo, resulta filosóficamente relevante la insistencia en tematizar poéticamente el papel de las mujeres como dueñas de su destino, la complejidad de las conexiones afectivas, la valoración de su capacidad para intervenir y transformar la historia de la humanidad, sin dejar de señalar la necesidad existencial de llevar a cabo una búsqueda del sentido de la vida y las posibilidades de la trascendencia, en la comprensión de las implicaciones de los acontecimientos cotidianos respecto a la narrativa de la historia particular de las mujeres, así como el asumir un compromiso ineludible con la escritura y la creación poética.

Conviene precisar que la interpretación filosófica no aparece de manera exclusiva al atender a los temas poéticos, sino que la problematización filosófica puede ser hallada en el acto mismo de creación, de la escritura, así como puede ser propuesto por la autora objeto de estudio.

Obsérvese, las apreciaciones sobre su propio proceso de escritura:

Creo que existe una ventaja comparativa al escribir poesía siendo mujeres: muchas mujeres, sobre todo las que vamos por la segunda o tercera juventud, accedimos a la escritura sintiéndonos más libres, por el simple hecho de ser menos tenidas en cuenta en el ámbito externo. Cualquier principiante comienza a escribir y tachar, revisar y tener dudas, discutir las y buscar consejo, antes de comenzar a labrar sus éxitos literarios, adquirir su etiqueta de 'escritor colombiano' y embutirse en su coraza de 'intelectual'. Muchas mujeres seguimos escribiendo como si siguiéramos siendo principiantes, solo con las dudas y sin los aditamentos. La divergencia de ruta entre las mujeres y los hombres que hemos publicado literatura, y hasta ganado premios literarios, suele ser evidente tras el primer o segundo premio o libro, o es lo que he advertido en mi generación y un tanto más arriba o abajo. En las mujeres el efecto vanidad no suele ser tan conspicuo, más por haber sido socializadas para ser modestas, creo yo, que porque seamos más desprendidas de nuestros egos por naturaleza.

A muchas de nosotras, los literatos y sus críticos no nos reconocen la etiqueta, 'escritora o poeta colombiana'. Y prescindimos de la coraza, 'intelectual colombiana', por falta de autoestima o de convicción, o por un poco de ambas cosas. El 'reconocimiento' suele llegarnos a cuentagotas, a menudo en la forma de invitaciones a participar en encuentros a los que somos invitadas 'para que después no digan que no había mujeres'. En Colombia una o dos mujeres por sesión o encuentro se consideran más que suficiente para ser políticamente correctos. Los norteamericanos lo llamaron *tokenism*. Ahora es simplemente más natural, en EEUU y ciertos países del llamado mundo occidental, que los hombres escriban y las mujeres también escribamos y ya está. Felizmente la libertad se parece más a la maleza que a las flores cultivadas o a los árboles

podados (hablo de mi generación y quizás de la de mis hijos; mis dos nietos y mis dos nietas habitan un mundo en transformación, con más derechos y oportunidades a nivel de género desde que nacieron. Siento curiosidad por ver cómo escribirá su generación cuando comience a publicar). El mundo ha cambiado, no cabe duda, pero tampoco cabe duda que en el entorno colombiano se ha perpetuado la discriminación sexista más acérrima en muchas áreas –no todas- y de estas no escapa la literatura (Torres, 2015, *s.p.*).

Vale la pena notar que el signo de ese ejercicio de escribir es la libertad de crear sin expectativa, sin ego, sin apego a una tradición fijada, pues, como la poeta afirma: las mujeres escriben desde una perspectiva puramente práctica, sin que sobre ellas pese la etiqueta de ‘escritor colombiano’, sin conseguir la ‘coraza de intelectual’ otorgada por la élite de expertos. Esta condición particular donde tiene lugar la escritura de las mujeres llama la atención, porque permite notar cierto aspecto libertario, por disruptivo, si se piensa en la vía negativa, en la apertura de aquello que no tiene un nombre, no ha sido cercado, ni categorizado, dado que se encuentra fuera de lo normativo.

Por otra parte, resulta significativo el hecho que al ‘entrar en los espacios literarios’ las mujeres no se tornan ‘vanidosas’, por cuanto el ‘reconocimiento’ de su escritura llega de manera paulatina, fragmentaria, apenas perceptible, por medio de invitaciones a compartir espacios donde lo masculino las posiciona, al ser ‘invitadas’, localizándolas de forma específica en el canon, en el simposio, en la mesa, etc. Esta situación sostiene la declaración sobre una amplia tradición literaria plagada de sexismo frente a la cual la poeta solo proyecta esperanza hacia las próximas generaciones (la de sus nietos).

Con el posicionamiento de las voces femeninas provistas de la libertad y la falta de vanidad excesiva notado por Anabel, es preciso observar que las escritoras colombianas en su ejercicio creativo elaboran universos simbólicos, intrincados, complejos y figurativos, que pueden

manifestar la profundidad de su mundo psíquico y su perspectiva socio-cultural. Un caso representativo es justamente la poeta Anabel Torres (1948), quien ha situado su producción estética en el tratamiento de las preocupaciones recogidas por el grupo de poetas puesto en el foco de la discusión en este capítulo.

Vale la pena rescatar que “la característica que sobresale en el conjunto de la poesía de Anabel Torres es su gran coherencia. Ella ha creado un mundo poético unitario circunscrito a la triple experiencia de su vida como mujer: o lo existencial femenino, el amor; o la realización de la feminidad y la escritura; o la definición de su identidad” (Castro Lee, 1995, p. 50). De manera que, la conexión intrínseca del desarrollo temático, estilístico propio del hilo tejido entre el conjunto de sus poemas, se trenzan a partir de fuentes múltiples, pero que pueden ser aglutinadas al seguir ciertos elementos semejantes y sus variaciones, según plantea Castro Lee la “experiencia de vida como mujer” en la poesía de Anabel Torres tiene por función concentrar la potencia poética, a la vez que la dinamiza. Por ello, quien se acerca a los versos, ensayos y reflexiones de Anabel Torres transita por cada uno de los estratos orgánicos de una visión de mundo particular que también resuena con la condición singular humana que, si bien, en ocasiones no se presenta de maneras idénticas en su codificación, el sustrato referencial pulsante en sus imágenes y recursos cotidianos consigue facilitar cierta conversación entre poeta y lector (a).

Nótese, entonces, cuán importante resulta el tema del amor en la conformación de su mirada sobre la experiencia humana. En el poema titulado “El corazón”, compilado en *En un abrir y cerrar de hojas* (2001):

La última pena
de amor
es como la primera.
The last pain

of love
is like the first.
Le dernier douleur
de l'amour
ç'est comment le premier.
Der letzte Liebekummer ist
wie der erste.
De laatste liefdespijn
is hetzelfde
als de eerste.
A zaguer pena
de l'amor
ye igual como a primera
(Torres, 2001, p. 21).

En estos versos citados se aprecia la capacidad de expresión de varios idiomas, lenguas transitadas al paso de su biografía, si se tiene en mente la condición de exiliada política de la escritora en cuestión, quien ha errado por Europa y Estados Unidos. De esta manera, en pocas palabras, vertidas en varios idiomas, se despliega la sentencia particular en español “La primera pena de amor es como la última” hacia otros territorios, imaginarios, experiencias vitales, tornando su palabra en vivencia universalizable, compartible, comprensible o captable por otros referentes socio-culturales, por otras formas de decir y sentir.

Al lado de lo expuesto, vale la pena volver a una de sus primeras obras publicadas donde se halla la palpable la necesidad de subvertir, empleando elementos como el verso libre: “Amo lo que es verdad detesto los que catan/ el vino sin probar más que agua insulsa/ detesto sus colores clarioscuros/ sus conciencias maltrechas (CP, 3)” (Torres en Castro Lee, 1995, p. 51).

Con sus versos, Anabel Torres provoca una ruptura con la inautenticidad de la experiencia; pero, para alterar el criterio con el que se percibe la realidad usa la vivencia extrema: el amor. Además, es notable el modo como la verdad, el placer y la conciencia se reúnen en una perspectiva ante la vida alterna a la que habitualmente obnubila el sentido profundo de la existencia humana.

Luego, en su libro publicado en el transcurso de 1981 (a seis años de *Casi poesía*) titulado *La mujer del esquimal*, se aprecia cómo los recursos del lenguaje son aprovechados para elaborar imágenes sugerentes, así como para profundizar en las perplejidades producidas en el detener el pensamiento para enfocarlo hacia los misterios del cosmos. De esta observación da cuenta Castro Lee en el pasaje retomado en seguida:

En su segundo libro, *La mujer del esquimal*, los poemas adquieren mayor extensión y tienden a ser de carácter reflexivo. Van encabezados por títulos tomados de algún detalle del poema, dando así estructura al poemario. Continúa el versolibrismo, y el lenguaje conversacional se mezcla con la imagen lírica inspirada, en su mayor parte, en la naturaleza, ya sea observada o soñada. El cosmos, con su magnificencia y su misterio, le sirve de parangón en su cavilar (1995, p. 53).

Al dirigir el pensamiento por caminos primordiales, la autora sitúa el arte poético en sus orígenes, hermanado con la filosofía. Este esfuerzo permite la conjunción de pensamiento y lenguaje poético, a la par ofrece un testimonio de otra lógica divergente a la instaurada por el “discurso”.

Posteriormente, aparecerá publicado *Las bocas del amor* (1982) donde “(...) el yo poético deja de ser el centro único y aislado para integrarse al engranaje total de la humanidad. La soledad que la acompaña, y que según sus poemas toma ya la forma de su propio cuerpo, va transformándose en solidaridad con el dolor ajeno, el dolor de "la mansa muchedumbre", según su propia imagen. Estampas de otras vidas pueblan el poemario dando clara evidencia de que la perspectiva del yo se ha desplazado al nosotros o al nosotras” (56). Mediante el proceso creativo, la gramática del yo se diversifica para facilitar la vivencia de otro e identificar como propio aquello que esas vidas sufrientes tienen por decir. Ese desplazamiento del yo afecta la unicidad pétrea de la estructura del yo como constante identitaria, conceptualizada, generalmente, por medio de la

perspectiva adquirida con el advenimiento de la modernidad, es decir, con el yo el cartesiano, aislado o al menos distante de su sensibilidad o su “extensión” y al que lo Otro le parece extraño, ajeno e irreconciliable con sus códigos.

En la obra en cuestión, “(...) el amor es el tema predominante en este poemario. Eros afirma al ser en el mundo y concede una razón de ser a la existencia. En el arrobamiento amoroso se reconcilian el tiempo y la muerte, la vida y la nada. Por eso la voz poética lo reclama: “Quiero las bocas del amor. / No quiero este cielo frío” (*BA*, 10)” (56).

Una vez otorgado al ser el fundamento del amor la poeta reconstruye el sentido originario de los fragmentos del ser disgregados a través de los tiempos. Esto recuerda la fuente primaria de la filosofía, donde lo humano y lo cósmico se reunían en lo mágico.

Al correr de los años, de 1987 al 2001, se publicaron cuatro poemarios más titulados *Poemas*, *Medias nonas*, *Poemas de guerra* y *En un abrir y cerrar de hojas* hasta llegar a *Agua herida* (2004), donde, pese a encontrarse lejana (en el tiempo) al crisol del momento histórico de la generación del desencanto, quienes publicarían sus trabajos entre finales del sesenta hasta la década de los ochenta, persisten elementos que no perdieron vigencia, quizá por ser hija de un tiempo convulso y con una conciencia de transformación en medio de la crisis. Aquí, la autora emplea sus vivencias cotidianas como mujer, poeta, extranjera y superviviente, quien muestra el dolor y el trauma de una vida que parece paliarse con la ayuda de la escritura (Castro Lee, 2011, p. 100).

Tras la digresión adelantada, es preciso ofrecer una breve línea del tiempo para situar la producción literaria de la autora estudiada. Para este fin, se incluye una tabla de referencia, a continuación:

Tabla 2.*Línea del tiempo de la obra de Anabel Torres*

Título	Año de publicación
<i>Casi poesía</i>	1975
<i>La mujer del esquimal</i>	1980
<i>Las bocas del amor</i>	1982
<i>Poemas</i>	1984
<i>Medias nonas</i>	1992
<i>Poemas de la guerra</i>	2000
<i>En un abrir y cerrar de hojas</i>	2001
<i>Wounded Water/ Agua herida</i>	2004
<i>El origen y destino de las especies de la fauna masculina paisa</i>	2009
<i>Human Wrongs</i>	2010
<i>(No) habrá tropel</i>	2016
¿Y la alegría?	2018

Así mismo, vale la pena mencionar que Anabel Torres continúa su producción literaria a través de ensayos, columnas publicadas en revistas especializadas, así como participa en charlas, conversatorios, lecturas dramatizadas como la representada en 2021 en la Casa Amèrica Catalunya, titulada “Més que vídues i òrfenes”, y el poemario AMAR, en preparación (2022-2023).

Una vez se ha indagado por los rasgos característicos que dan cierta significatividad a la obra de la poeta colombiana Anabel Torres, es momento para señalar la potencia poética en su escritura, la cual proviene de una posición vital comprometida con su experiencia como mujer, escritora, feminista y migrante.

Dichas facetas se transforman en el lugar de enunciación, desde el cual profundiza su reflexión de sus propias circunstancias vitales, los acontecimientos que marcan su infancia, su educación, la conformación de lazos familiares, de amistad, amoroso, entre otros; la

problematización conjunta con su múltiple visión que puede darse en varios idiomas, hilos temporales y espacios geopolíticamente diversos, todos ellos unidos por la memoria y la esperanza y el amor, entendidos como pilares de la condición humana a través de la que interpela a quien se acerca a su poesía.

Así mismo, es posible percibir en su escritura una visión de mundo sensible, política, ética y existencialmente lúcida por medio de la cual emergen cuestiones fundamentales para el ser humano de todos los tiempos, a saber: el amor, la muerte, la guerra, el exilio, la soledad, la alegría o la pasión, al tiempo que integra de forma polémica asuntos asociados con lo femenino, entre ellos destaca la maternidad, las relaciones filiales, el matrimonio, la violencia en las relaciones afectivas, el abuso y la ausencia de placer sexual, el sexismo, la carencia frente al reconocimiento de las mujeres que aman y que esperan, casi siempre al margen de la historia.

Sin embargo, si bien su tono preeminente puede considerarse intimista y su lenguaje próximo a las formas coloquiales, la altura de su visión artística y el uso consciente de los recursos del arte poético le permiten integrar asuntos cotidianos y aquellos del orden universal de forma articulada y orgánica. Por ejemplo, cuando asume una postura ético-política sobre la guerra alternada con la esperanza de la paz o cuando pone en tela de juicio los criterios de poder y explotación en los cuales se cifra la vida moderna mediante el uso de su tono irónico. De esta manera, queda al descubierto la tensión original entre las pretensiones del ego y la vulnerabilidad propia y fundamental de la existencia humana.

En paralelo, la posición desde la cual asume sus posibilidades para escribir y crear en libertad da cuenta de una crítica profunda al canon literario y al lugar concedido a las mujeres, el cual identifica y señala. Sin embargo, lo toma como una opción que puede beneficiar a las

escritoras, quienes no tendrían que rendir cuentas por seguir una tradición, una estética ni unos criterios de valor para ser medidas y etiquetadas. Esto, evidencia una apertura de caminos para la creación poética sin expectativas, pero consciente de que todo está por hacer, como si de dar nacimiento a una palabra nueva se tratara.

Esa posición particular remarcada en la poeta colombiana foco de estudio conlleva a pensar en el panorama de las escritoras en Colombia, particularmente respecto a las discusiones sobre las implicaciones de emplear designaciones como “literatura femenina” y “escritura de mujeres”. Al respecto, es importante señalar que en este capítulo se ha procurado resignificar y reposicionar la tensión entre esas dos denominaciones para efectos de la comprensión de la presencia-ausencia del acceso a la palabra y a la creación literaria que ha constituido uno de los tópicos a través de los cuales se ha dirigido la mirada hacia el problema del reconocimiento, la autonomía, la libertad y los procesos de subjetivación en el terreno de lo social y culturalmente visible concernientes a las mujeres.

Por ello, al avanzar en este capítulo se ha tomado una posición crítica incentivada por el carácter revisionista hacia la diferencia sexual y la marca de género presente-ausente en la literatura y en los productos culturales, lo cual ha permitido notar cómo se posicionan poetas clave como María Mercedes Carranza y Anabel Torres (pese a que María Mercedes no constituye el foco de análisis de esta investigación, se reconoce su importancia respecto al posicionamiento de las escritoras en el nicho literario estudiado), si se admite el hecho de que ambas son conscientes de las problemáticas relacionadas con las profundas desigualdades que han aquejado a las mujeres. No obstante, es preciso subrayar que ninguna de ellas apuesta por el esencialismo ni por la configuración de un *ghetto* de escritoras como si la creación de las mujeres y otras formas de vida

cercanas a los rasgos social-culturalmente asociados con lo femenino debieran agruparse en un canon, unas disciplinas, un espacio material y simbólico segregado de la otra parte del mundo de la vida y la cultura.

Esto no impidió que, por ejemplo, Anabel estableciera un diálogo más amplio con los referentes teóricos y con algunas manifestaciones de los feminismos activos en la escena política y artística de la segunda mitad del siglo XX. De esta manera se ha podido emplear los aspectos analítico-críticos visibles a partir de reflexionar sobre los procesos diferenciales de escritura, las representaciones y la creación poética situada en relación con las intersecciones entre historia, política, ética, filosofía y estética, por cuanto proporcionan condiciones más alentadoras para revelar la situación (es) de las mujeres que escriben, específicamente, para acceder al universo de imágenes autoría de Anabel Torres.

Después de haber llevado a cabo la exploración consignada en este segundo capítulo, movilizado por la pregunta acerca de los elementos que caracterizaron las tendencias poéticas de la literatura colombiana escrita por mujeres en la atmósfera cultural agitada y marcada por variadas transformaciones particularmente observadas en el transcurso de la segunda mitad del siglo XX, ahora es preciso remarcar algunos puntos relevantes sobre dicho grupo de poetas.

Si bien los poetas y escritores que impulsaron la escena literaria colombiana de la segunda mitad del siglo XX se caracterizó por rehuir a una designación generacional o programática específica y homogénea, no es imposible notar algunos rasgos distintivos que potenciaron los proyectos creativos desarrollados en los ámbitos de la poesía y la literatura en Colombia. Así, este grupo de poetas (principalmente de género masculino) estuvo influenciado por la antipoesía, acompañada de un uso intencional del lenguaje coloquial para filtrar cuestiones como la opresión

generadas por las relaciones de poder; con ello, se incorporó en el horizonte temáticas próximas a la sensibilidad de los poetas en el terreno político y existencial.

En consecuencia, el antipoema no se entendió únicamente como una respuesta reaccionaria circunscrita exclusivamente ante lo formal-sacralizado en la tradición poética, sino como un espacio para incursionar en el abordaje de temas íntimos, inmorales, reprochables que también han formado parte de la condición humana, pero que rayaban con ciertos tabúes sobre lo permitido como material sublimable a través del arte.

El impulso transformador de estos poetas se expuso al influjo de autores norteamericanos, sin desatender al cúmulo de recursos procurados por diversas tendencias artísticas procedentes de diferentes latitudes; pues, el interés experimental y la intertextualidad expandieron las opciones creativas del grupo de poetas en cuestión. Así mismo, en esa conversación entre referentes literarios, musicales, culturales surgió la reflexión sobre el habitar espacios urbanos sin caer en la idealización, sino enfocándose hacia el tratamiento del hombre moderno, desde lo sensible, lo erótico, lo cotidiano y lo político.

En contacto con este grupo de poetas, la presencia de las escritoras colombianas aumentó su visibilidad y reconocimiento, sobre todo a partir de las posibilidades concedidas a través de premios universitarios de poesía, publicaciones en editoriales independientes y en revistas especializadas alternativas. Así, al transcurrir el siglo veinte las mujeres que escriben se volcaron a la creación sin tener una escuela formal que las iniciara y orientara en el oficio literario y/o poético propiamente dicho, si bien la lectura y, en ocasiones, su formación académica les brindó herramientas para acometer el ejercicio de escritura, no se puede desconocer hasta qué punto

escribir se tornó una apuesta un tanto solitaria en la cual tematizar la riqueza de la vida interior, su entorno familiar, así como reflexionar acerca de su rol social y artístico.

Paulatinamente, en conjunto con los cambios sociales y culturales en curso, las movilizaciones feministas que trajo consigo una serie de debates sobre la escritura propiamente femenina y la escritura de mujeres repercutió en la manera en que las colombianas se posicionaron, tanto frente a la discusión planteada como en el proceso de revisión al canon, en razón a los aportes de la producción literaria marginada. Una muestra interesante de este debate se encuentra en la puesta en cuestión de las poetisas y escritoras colombianas, principalmente al observar a María Mercedes Carranza y Anabel Torres, cuyas ideas y propuestas literarias han permitido interpretar la problematización de la categoría de “escritura femenina”; sin embargo, vale la pena notar en qué medida dicha categoría ha revelado las formas como lo femenino accede a la existencia a través de la palabra, pues cuando la emplean conquistan una voz a partir de la cual entender que el mundo para ellas es el del texto que se está escribiendo; además, posibilita la exploración de la conexión entre literatura y diferencia sexual para notar los constructos imperantes sobre el género, las condiciones de la construcción del sujeto pleno y poner el foco de atención para descubrir la especificidad de la escritura femenina, según se evidenció en las ideas recuperadas de autoras e investigadoras feministas (V. Woolf, E. Showalter, I. Zavala, por destacar algunas).

Dado que podría caerse en una suerte de esencialismo que conduciría a profundizar la exclusión de la obra de las escritoras, aquí se ha propuesto la utilidad provisional de dicha categoría en razón a su función como instancia diferencial por medio de la cual ahondar en los análisis sobre cómo se presenta la marca de género y se concibe la auto representación de las mujeres y de lo femenino, particularmente el cuerpo femenino material y simbólico, en los distintos géneros

literarios empleados por las mujeres (cartas, notas, recetas, diarios, novela autobiográfica, poesía, entre otros).

En medio de este crisol de elementos, la voz de Anabel Torres presente en su creación poética (cuento y ensayo) coincide en ciertos aspectos procedentes de influencias y rasgos advertidos en el grupo de poetas contemporáneos a su ejercicio poético; sin embargo, es preciso destacar que ella lleva a cabo un proceso de adaptación y composición con su propio sello; puesto que el desarrollo de su escritura, la composición de imágenes y los elementos utilizados en su obra poética son extraídos de la singularidad de sus vivencias, de sus vínculos con la literatura, su formación y sus intereses creativos.

Por ello, vale la pena enfatizar algunos rasgos notados, entre estos: su cercanía con referentes literarios como Andersen, Perrault, Verne y los hermanos Grimm que conformaron sus fuentes de lectura de la infancia y cuyo bagaje se ampliaría con el curso de su trayectoria vital, académica y poética. En lo que concierne a su escritura, resalta el cruce de fronteras vitales y lingüísticas como parte de la marca que atraviesa su obra; el tinte irónico visto como una forma de expresión frente al desengaño suscitado por su relación con su país natal asaltada por las contrariedades; el uso del lenguaje cotidiano que no debilita su capacidad para crear imágenes llenas de fuerza; su notable compromiso por abordar cuestiones políticas sensibles como la guerra, la explotación, la pérdida de dignidad, el sufrimiento humano y la violencia contra la mujer; así como se evidencia su mirada valiente y crítica sobre el individuo que habita la urbe entendida como un territorio para soñar, amar, sentir, experimentar la soledad y contemplar el paso de lo cotidiano.

3. Hacia una poética del cuerpo-texto. Claves de lectura para *Las bocas del amor* (1982) y *Agua herida* (2004) de Anabel Torres

Después de haber revisitado el debate en torno a la relación entre filosofía y poesía a la luz de la polémica sobre la creación literaria y el acceso a la palabra de las mujeres desde una perspectiva filosófica, estética e histórica, según se plasmó en las páginas que configuran el primer capítulo de esta tesis, además de llevar a cabo un ejercicio de lectura y escritura motivados por rastrear y determinar los rasgos característicos del contexto histórico y estético de las tendencias de la literatura colombiana en los cuales ubicar la obra poética de Anabel Torres, cuyo resultado se expuso en el segundo capítulo, ahora es momento de ahondar en las reflexiones sobre las representaciones del cuerpo femenino y la experiencia poética amorosa presente en las dos obras foco de esta investigación.

Para llevar a cabo el propósito descrito, se atiende a este interrogante clave: ¿Qué representaciones del cuerpo femenino pueden reconstruirse a través de la experiencia poética amorosa en *Las bocas del amor* (1982) y *Agua herida* (2004) de la escritora colombiana Anabel Torres? Dicha cuestión se aborda a partir de tres instancias: en la primera, se consideran algunos aspectos cruciales en torno a la enunciación y subjetivación femenina a través de la escritura, puesto que resulta vital integrar el enfoque provisto por las teóricas circunscritas, principalmente, a la denominada Teoría Crítica Literaria Feminista; segundo y tercero, se recuperan las representaciones del cuerpo femenino y la experiencia amorosa en las obra foco de reflexión, tituladas *Las bocas del amor* (1982) y *Agua herida* (2004), correspondientemente; finalmente, al

cierre de este capítulo se avanza en el esbozo de algunas líneas interpretativas resultado de los hallazgos del ejercicio planteado.

La indagación formulada persigue avanzar en la exploración de las categorías principales de representación, escritura de mujeres, cuerpo femenino y experiencia amorosa, tal como se han abordado desde las primeras líneas de esta amplia disertación hasta el punto de consolidar el diálogo con los dos poemarios objeto de reflexión filosófico-literaria con el concurso del enfoque feminista y de género. En relación con el carácter de este ejercicio, en las páginas siguientes se trazan conexiones entre los planteamientos consolidados en el primer y segundo capítulo consignados en este documento, entre los cuales destacan: uno, el reconocimiento del carácter mimético y poiético de la poesía para propiciar la catarsis y el despertar de conciencia ligados con la experiencia estética advertida en la poesía desde la antigüedad; dos, la discusión abierta a partir de la afirmación de la escritura de mujeres respecto a la reflexión sobre la autoría y la autorepresentación femenina; tres, la aceptación de la marca de género perceptible en el cuerpo texto que da cuenta de las coordenadas materiales y simbólicas implicadas en las representaciones del cuerpo femenino y la experiencia poética amorosa.

De modo que es lícito considerar la hipótesis de trabajo sugerida a continuación: la intersección entre filosofía, poesía y teoría crítica literaria feminista permite identificar y exponer las formas como las representaciones del cuerpo femenino y la experiencia amorosa se presentan en los poemarios objeto de estudio y contemplación estética. Dichas representaciones configuran alternativas para concebir las relaciones humanas, los afectos, la sensibilidad, el género, en pocas palabras, el mundo de la vida en la contemporaneidad.

Acorde con lo expresado, se procura ahondar la perspectiva teórica y metodológica ofrecida por la Crítica Literaria Feminista hallada en las ideas Toril Moi, *Teoría literaria*; Nattie Golubov, *La crítica literaria feminista*; Sandra Gilbert y Susan Gubar, *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, en conversación con los poemarios de Anabel Torres *Las bocas del amor* (1982) y *Agua herida* (2004).

3.1. Enunciación y subjetivación femenina

Sobre los distintos enfoques derivados de la hermenéutica en conjunto con los aportes suministrados por la teoría literaria, la lingüística y los estudios culturales, cuyos sustratos teóricos y metodológicos han proliferado para configurar diversas maneras de acceder al texto, su contexto y a las relaciones autor-lector, en este apartado se indagó acerca de los elementos característicos asociados con la denominada Crítica Literaria Feminista. Por esta razón, en las siguientes páginas se abordarán, brevemente, los puntos clave para reconstruir este campo disciplinar específico en el que se recogen varias cuestiones centrales para la perspectiva feminista respecto a las representaciones de la mujer en la literatura, así como para problematizar el papel de las mujeres que escriben.

De acuerdo con esto, en primer lugar, resultará pertinente aproximarse a la comprensión sobre qué se puede entender por crítica literaria feminista; segundo, se establecerán algunas de las perspectivas más sobresalientes vinculadas con el campo específico; tercero, se estudiarán los constructos a partir de los cuales se vuelve de manera crítica sobre las representaciones de la mujer en la literatura; cuarto, se problematizará el rol de la mujer escritora y su proceso de subjetivación. Para llevar a cabo el ejercicio propuesto se profundizará en los planteamientos de teóricas y críticas literarias feministas, a través de los recursos provistos por la interpretación de textos especializados

consolidados en los postulados propuestos por Nattie Golubov, Toril Moi, Sandra Gilbert y Susan Gubar.

Conforme al **primer asunto a tratar**, al seguir atentamente los planteamientos de Nattie Golubov, se observó de qué manera se ha concebido este campo disciplinario, **entendido como una práctica de análisis e interpretación textual de aparición reciente** si se tiene presente tradiciones académicamente más reconocidas como la hermenéutica, la crítica psicoanalítica, estructuralista o marxista (Golubov, 2012, p. 7). Uno de los rasgos destacables ha sido su diversidad ideológica, temática y metodológica amplia, dada la “(...) la naturaleza de los problemas que analiza y de las preguntas que se formula obligan a la interdisciplinariedad” (7).

Es así que este ámbito interdisciplinario ha atendido a la mirada feminista, la cual incorporó la veta política asentada en la “(...) la creencia de que las mujeres y los hombres inherentemente tienen el mismo valor. Como en la mayoría de las sociedades se privilegia a los hombres como grupo, son necesarios los movimientos sociales para lograr la igualdad entre mujeres y hombres, en el entendido de que el género siempre se intersecta con otras jerarquías sociales” (Freedman, citada en Golubov, 2012, p.10). De lo anterior se derivó la idea de que las valoraciones asignadas genéricamente han permeado todos y cada uno de los aspectos materiales y simbólicos de la creación humana; por lo tanto, el escenario político y cultural en intersección constituye el terreno en el cual se ha llevado a cabo la labor crítica respecto a las creaciones literarias pensadas en términos de productos culturales, por cuanto se ha cuestionado la asimetría para nombrar, ponderar y jerarquizar la realidad (19).

En este orden de ideas, las teorías literarias feministas proliferan en orientaciones conceptuales y metodológicas en constante transformación. Sin embargo, resaltan tres propuestas

entre las enunciadas por Golubov, a saber: una, la que señala la compleja “(...) relación entre los textos analizados y el entorno sociocultural y geográfico en el que fueron escritos y son leídos” (20), al considerar a la obra literaria como intertexto que debe ser interpretado a la luz de su contexto particular de escritura y recepción (20); dos, la que pone de relieve las relaciones entre los textos literarios y sus discursos constitutivos en clave de relaciones de poder, si se considera el cariz político de la producción de los lugares de enunciación y posiciones subjetivas con sus consecuencias materiales y simbólicas, individuales y colectivas (21); tres, aquella, sustentada en el trabajo de Lauretis, que responde a la preocupación por “(...) las mujeres como escritoras, lectoras y objetos de la representación” (22), así como enfatiza en las implicaciones propias de la construcción del género (22).

Complementariamente, es importante incluir los alcances de los análisis del lenguaje realizados desde la estilística feminista por cuanto atiende tanto al contexto en que se escribe la obra como al proceso de recepción de la misma; además, se centra en las elecciones de los autores y en sus componentes lingüísticos, entre ellos: la fonología y la fonética, léxico y morfología, sintaxis, frases, enunciados, modalidades, el sujeto y los diferentes tipos de enunciación, la deixis y la anáfora, las metáforas, la ironía, la burla, entre otros (Mills, citada en Golubov, 2012, p. 30).

Conforme se ha advertido, **la crítica literaria feminista intersecta distintas ramas** derivadas de ámbitos como la filosofía, la lingüística, la sociología, los estudios políticos, los estudios culturales, el psicoanálisis, entre otros; razón por la cual “(...) hay teoría literaria feminista marxista, posestructuralista, narratológica, estructuralista, poscolonial, psicoanalítica, bajtiniana, queer, deconstruccionista y neohistoricista, entre muchas otras. Pese a esta diversidad, cabe señalar que en última instancia las teorías literarias feministas son teorías de la interpretación y de la

lectura (...)” (Golubov, 2012, pp. 19-20). Y, su objetivo principal es “exponer las prácticas machistas para erradicarlas” (Moi, 2006, p. 10), en particular, respecto a lo atinente a la creación de textos literarios y poéticos, dado que esta investigación giró en torno a una poeta y escritora de textos con carácter narrativo y cercana al verso librismo.

En efecto, una de las primeras tareas de la crítica literaria feminista ha sido afirmar el punto de partida y/o el enfoque desde el cual se ha desafiado a los criterios impuestos y establecidos por “varones burgueses de raza blanca” (Moi, 2006, p. 37), con el propósito de reformar esas normas desde la institución o escribir fuera de dichas pautas académicas en tono reaccionario y disruptivo. Este desafío develó un gran dilema sobre las condiciones en las que las críticas literarias feministas realizaron su labor, desde los años 80, quienes debían enfrentar las consideraciones derivadas de sus posiciones teóricas y políticas de su ejercicio en el marco de la institución, el reconocimiento, las promociones, la continuidad en sus puestos de trabajo, entre otros aspectos (37).

De esta manera, resultó significativo notar que el trabajo desarrollado desde la crítica feminista apuntó a poner en tela de juicio el *statu quo* institucional-académico y de autoridad históricamente extendido y afianzado sistemáticamente por aquellas valoraciones, jerarquías y posicionamientos culturales y políticos con incidencia en la dimensión material y simbólica de las mujeres, principalmente. Por esta razón, la segunda tarea de la crítica literaria feminista involucró el compromiso político localizado en el centro de su configuración y objeto como práctica.

Ahora bien, después de haber establecido lo que puede entenderse por crítica literaria feminista e identificado algunos de sus variados enfoques, es momento para prestar atención a los modos y recursos con los cuales se ha atendido a la **representación de la mujer en la literatura**.

Para este punto se recuperaron ideas clave acerca de trabajos pioneros escritos por Kate Millet y Mary Ellmann.

Un primer rasgo asignado por Moi al trabajo de Millet se relaciona con su especial énfasis en el análisis de contenido; acorde con los alcances de *Sexual Politics*, se identificó cierta limitación en su enfoque analítico al convertir al autor en una autoridad que parece infranqueable y, por ende, potencialmente se coarta la labor del crítico/lector (a) (44).

Sin embargo, al introducir el giro dado por las críticas feministas entre los años setenta y ochenta, al orientar su interés hacia los textos escritos por mujeres (44), se generó lo que Moi llamó crítica de “imágenes de mujer”^{*} atinente a la “(...) búsqueda de estereotipos femeninos en obras de autores masculinos o en las categorías críticas que emplean los críticos a la hora de comentar obras escritas por mujeres” (45). Según se expone en el trabajo de Ellmann, *Thinking about Women*, occidente está impregnado por consideraciones relacionadas con la falta de valoración hacia la reproducción de las mujeres en contraste con el valor asignado a la fuerza masculina; por lo tanto, los estereotipos clásicos referentes a “hombre=fuerte y activo” y “mujer=débil y pasiva” han estado presentes en todos los aspectos de la vida, incluso, en las consideraciones respecto a las actividades intelectuales, las cuales continúan penetradas por categorías sexuales donde metáforas relativas a la fertilización, gestación y embarazo tienen gran importancia (46).

A partir de la ponderación dual acentuada por la diferencia sexual, Ellmann enlista once estereotipos vinculados con la feminidad hallada en las obras de críticos y escritores analizados

* La crítica literaria denominada “Imágenes de la mujer” ha resultado ser una rama prolífica de la crítica literaria feminista, si se advierte el gran número de obras generadas a partir de dicho enfoque. Entre algunas de las obras más representativas Toril Moi (2006, p. 54) destaca una serie de ensayos reunidos bajo el título *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives (Imágenes de la mujer en la novela: perspectivas feministas)*, editado por Susan Koppelman Cornillon y publicado en 1972 en respuesta al creciente interés académico.

por ella, según se nota en seguida: “(...) indecisión, pasividad, inestabilidad, confinamiento, piedad, materialidad, espiritualidad, irracionalidad, complicación y, por último, <<las dos figuras incorregibles>> de la Bruja y la Arpía” (47). Estos rasgos indicadores de la feminidad se oponen de forma irreconciliable con las figuras “incorregibles”; también, la oposición notada se complementa con la polaridad de estilos, a saber: autoritario asociado con lo masculino y sensible ligado con lo femenino.

De ahí que se valide considerar los efectos simbólicos y materiales derivados de las narrativas sobre mujeres producidas por hombres donde proliferan imágenes proyectadas desde una esfera que difícilmente conecta con las mujeres como tal; por ello, se ha afirmado que ellas son imaginadas más que descritas en su aparecer en el ámbito de lo público, según se estableció a partir del abordaje realizado en el cuarto apartado del capítulo primero.

Dado que la imaginación masculina ha sido tomada como una fuente privilegiada de donde emergen representaciones, figuras, modelos y estereotipos relativos a la mujer y lo femenino, resulta pertinente recordar los modos de aparecer como motivo en la poesía colombiana, en tanto se transita por “la mujer en abstracto o la mujer idea”, “la mujer como encarnación de la tensión entre creatura virginal y sensual” y “la mujer compañera” como se destacó en el tercer eje que compone el capítulo segundo.

Aquí se puede notar la conexión entre los imaginarios universalmente extendidos a través del curso de la historia y las representaciones de la mujer y lo femenino susceptible a transformaciones en razón a los cambios e intenciones poéticas que no están exentas de la injerencia de los acontecimientos estéticos, políticos, filosóficos, tecnológicos y de diversa índole.

El vínculo se torna notable por cuanto genera una brecha entre lo imaginario y lo concreto, cuyas implicaciones inciden en las posibilidades de ser y aparecer concedidas a las mujeres.

No obstante, de forma temprana en los años sesenta, se crearon las circunstancias propicias para el surgimiento de un nuevo tipo de literatura de mujeres (Moi, 2006, 47). En paralelo, vale la pena sopesar el posicionamiento de la crítica respecto al grado de autoridad concedido a un autor si se conoce que es mujer; pues, generalmente, se confieren calificativos y expresiones que connotan dulzura o encanto; pero, no se relacionan con apelativos como importante, relevante o seria (48).

Este tipo de calificativos pueden ser rastreados en las complejas restricciones que históricamente han pesado sobre el cuerpo y la palabra de las mujeres; pues, su palabra en público fue considerada indecente y la exposición de su cuerpo ocasionaba escándalo. En consecuencia, se impuso la exigencia social del silencio y la adopción del velo o la vestimenta “modesta-recatada” como respuesta al cumplimiento de los roles establecidos como madres, cuidadoras, guardianas de víveres y proveedoras de cuidados, acorde con los planteamientos estudiados en la historiadora francesa Michelle Perrot tratados en la discusión sobre el acceso de las mujeres a la palabra desarrollado en el primer capítulo.

En este punto, resulta pertinente considerar las circunstancias en las cuales las teóricas y críticas feministas llevan a cabo su ejercicio; porque, tanto la teoría hermenéutica como el psicoanálisis apuntan a los límites y restricciones para establecer la perspectiva propia, sobre todo porque siempre habrá prejuicios, presupuestos, motivaciones reprimidas y profundas que pueden enraizarse en el acto inicial de la crítica feminista de dejar clara la perspectiva al potencial lector, lo cual implica tener presente ciertos elementos de carácter autobiográfico (Moi, 2006, pp. 55-56).

Así, esta suerte de exploración incisiva y un tanto “narcisista”, en palabras de Moi, del Yo parodia, de cierta manera, un principio de las feministas, quienes reconocen la dificultad de que la crítica sea neutral y, por consiguiente, debe responsabilizarse de la posición tomada, al emplear datos autobiográficos acerca de las emociones y sentimientos del crítico (a), lo cual resulta discutible en sus procedimientos y alcances (56).

Esta mirada respecto a la representación de la mujer y la crítica literaria, puede interpretarse de forma distinta, si se pone a contraluz con los modos en que las escritoras dan cuenta de sí mismas y exponen su interpretación acerca de su arte. Conforme se observa en la obra de la escritora colombiana Anabel Torres en *Poemas*:

Me llamo Anabel y sé que soy anacrónica, con perdón de los legítimos anacrónicos, reencarnados bizantinos. Soy anacrónica sin caché, como la ropa vendida en el Ley, o como devolver un reloj que uno se encuentra en un teatro a la Administración. El poema para mí es primero sueño. Antes no soñaba ni dormida ni despierta. Creía, a costa de haber visto toda la vida de cerca padre y madre y abuelo y amistades, tropezando con sus propios sueños, que soñar era más difícil (...) (Torres, 1987, p. 1).

En el extracto tomado del texto introductorio al poemario de la colombiana se apreció la manera en que la autora retomó aspectos de su vida y su autopercepción; luego, tomó un lugar de enunciación en primera persona para indicar su comprensión del poema conectado con el sueño y las vicisitudes del soñante en analogía con las complejidades intrínsecas al acto de crear imágenes poéticas, así como se relaciona con la triada poema-poeta-palabras, a través del acceso concedido a la dimensión onírica con sus peripecias. Todo esto emerge del acto inaugural de autocontemplación y autoafirmación en el cual la escritora afirma: “Me llamo Anabel y sé que soy (...)”, como si con esta acción iniciática se legitimaran en conjunto creadora-creación.

Posteriormente, tras la pérdida de fuerza sufrida por el modelo de la crítica de “imágenes de la mujer”, el interés giró en las obras escritas por mujeres, si se tiene en cuenta el trabajo de

autoras como Elaine Showalter, quien ya abogaba por una literatura de mujeres como un grupo aparte con su tradición propia (Moi, 2006, p. 61)**. Esta concepción facilitó cierta mirada crítica sobre el “solapamiento” advertido por las feministas cuando se pretendió subyugar a las mujeres al hacerlas parte del genérico “hombre” (64); de este modo, se abrió la posibilidad para explorar los diversos constructos y sugestivos planteamientos traídos desde los análisis históricos marxistas y el psicoanálisis, predominantemente, de impronta lacaniana con variados propósitos, entre ellos explorar los aspectos propios de la historia y psiquis de las mujeres silenciada y marginada del discurso imperante.

Sin embargo, es preciso indicar que Showalter se sumó a Germaine Geer al afirmar que la fama o notoriedad de las escritoras tendía a perderse con el tiempo, hasta no dejar rastro en la posteridad (66). Dicha observación, condujo a prestar atención al rol de las mujeres en la historia y a subrayar el tipo de relación y valoración de las mujeres respecto a su obra, como se evidenció en el uso de seudónimos, la posterior fase feminista y la fase de la mujer extendida hasta la actualidad, influenciada por las ideas y problematizaciones surgidas con la irrupción del movimiento de la mujer a partir de los años sesenta (67). Como uno de sus resultados, las críticas literarias feministas exploraron la diferencia, el género y la interseccionalidad en sus investigaciones sobre la literatura de mujeres.

Esta atención particular al **papel de las mujeres como creadoras**, ha sido enriquecida gracias al trabajo de Gilbert y Gubar, quienes resaltan que: “(...) la voz de la mujer es una voz

** A partir 1975 se constata este viraje en el estudio de la literatura de las mujeres; así mismo, aparecen textos considerados clásicos como *Literary Women*, de Ellen Moers; *A Literature of their Own*, de Elaine Showalter; *The Madwoman in the Attic*, de Sandra Gilbert y Susan Gubar. Todos estos trabajos representaron un punto crucial para el desarrollo de la crítica literaria feminista, particularmente, angloamericana (Moi, 2006, p. 63), la cual será uno de los referentes para los sustentos teóricos y metodológicos de los estudios en los países de habla hispana (Golubov, 2012, p.8).

dual, pero en cualquier caso honrada, y realmente mujer. La estrategia literaria de las mujeres consiste en <<asaltar y revisar, destruir y reconstruir las imágenes de la mujer que hemos heredado de la literatura masculina, especialmente... las polaridades paradigmáticas del ángel y el monstruo>>” (Moi, 2006, p. 70), de la cual emerge la figura de la loca¹ (76).

Claramente, los planteamientos de Gilbert y Gubar no escapan a la crítica; pues, es preciso considerar aquella esgrimida por Moi, en razón a la evidencia de cierto tipo de reduccionismo al etiquetar todas las obras escritas por mujeres como feministas, así como se advierte la mira angosta cuando las dos críticas e investigadoras analizan la obra de Jane Austen en contraste con la de Charlotte Brönte, bajo el criterio de la exhibición de la ira como muestra de conciencia feminista, sin apreciar la ironía u otro rasgo presente en las autoras bajo su escrutinio (72). Sin duda, esta observación apunta a la toma de distancia crítica respecto a otros asuntos, tales como los originados en el uso del término “female”, procedentes de la revisión hecha por las críticas y teóricas feministas a la dinámica entre las categorías de sexo y género^{***}.

Otro punto crítico e interesante en este debate condujo al **problema del “Yo”**, por cuanto las críticas en cuestión presentaban una suerte de yo enfermo como consecuencia de una conciencia fragmentada; de tal manera, un buen texto sería ese caracterizado por cierta consistencia y homogeneidad como un todo orgánico (76). Pero, esta importancia concedida a la integralidad y a

¹ De acuerdo con la interpretación de Moi, la figura de la loca correspondería a la representación de la potencia creativa de la mujer (2006, p. 71).

^{***} Este debate se problematiza en el trabajo de las críticas en cuestión, sobre todo si se tiene presente que: “(...) Entre feministas se ha establecido hace tiempo la costumbre de emplear <<feminine>> (y <<masculine>>) para referirse a *convenciones* sociales (modelos de sexualidad y comportamiento impuestos por normas sociales y culturales), y reservar <<female>> y <<male>> para aspectos estrictamente biológicos de la diferencia sexual. En este sentido, <<feminine>> representa la educación y <<female>> la naturaleza. La <<feminidad>> es un factor cultural (...)” (2006, p. 75), conforme destaca Moi en su estudio, en cuanto señala la confusión categorial presente en los análisis de Gilbert y Gubar por cuenta del debate entre naturaleza y cultura, además, si se sopesa que las mujeres pueden ser hembras, esto no supone que todas sean femeninas tanto desde la óptica machista como feminista.

la totalidad ha sido interpretada en clave heterocentrada y basada en cierta mística fálica, desde el sustrato teórico propuesto por Irigaray y Derrida, si se retoman los criterios bajo los cuales se producen valores positivos y negativos para la cultura occidental, donde, precisamente lo que no se acoge a dichas pautas es calificado de “caótico, fragmentado, negativo o inexistente” (77).

En contraste, se ha observado la importancia de recuperar la multiplicidad, capacidad para la transmutación presente en las consideraciones sobre la poesía, desde la antigüedad, si se piensa en el rol terapéutico asociado con la experiencia catártica, acorde se problematizó en la primera parte del capítulo inicial de esta amplia disertación.

Pese a los puntos críticos y sugestivos hallados en Moi, el ejercicio reflexivo de Gilbert y Gubar trae consigo elementos interesantes para el desarrollo de esta investigación; por esta razón, más adelante, se volverá sobre su obra para indagar sobre los procesos de subjetivación a través de la escritura analizados por ellas.

Por otra parte, las ideas de Showalter ensayaron distinciones relevantes para el estudio adelantado en estas páginas. Una de esas diferencias apunta a la clarificación entre la “crítica feminista” en la cual se ahonda en la mujer como lectora; otra, señala la “ginocrítica” donde se acoge la problematización de las mujeres como escritoras; en particular, permite evidenciar las contradicciones, los conflictos del texto, sus silencios, para dar cuenta del estatus distinto asociado a la obra de una mujer frente a la de un hombre, a través de la hermenéutica de la sospecha (85). Esto implica esforzarse por abandonar posturas condescendientes sobre la creación de las mujeres para dedicarse al análisis de los múltiples aspectos presentes en la producción del texto.

En consecuencia, la “ginocrítica” se ha dispuesto al estudio de la literatura de la mujer, con el propósito de interpretar los textos como medios para acceder a la experiencia humana. Si bien

este rasgo del texto se ubica en el humanismo occidental de corte machista, la ginocrítica se ha liberado de dichos constructos para centrarse en una cultura de la mujer acallada y que está saliendo a la luz (86). Por esto:

En otras palabras, la crítica feminista ha de atender a los aspectos históricos, antropológicos, psicológicos y sociológicos del texto <<de la mujer>>; es decir, según parece, a todo menos el texto como proceso significativo. Las únicas influencias que Showalter parece reconocer como constitutivas del texto son de carácter empírico y extraliterario. Esta actitud, junto con su miedo a la teoría <<de los hombres>> y su llamamiento generalizado a la experiencia <<humana>>, tiene la desafortunada consecuencia de acercarla peligrosamente a la jerarquía crítica machista a la que ella se opone (86).

Del pasaje ampliamente citado se extraen elementos necesarios para la praxis crítica, entre estos la integración de diferentes ámbitos de configuración y recepción del texto, aunque este aspecto se lleva radicalmente y se pierde en el camino la atención sobre los procesos significativos percibidos en las estructuras del mismo. Este punto, abrió la crítica en torno al trabajo de Showalter, al notar la vuelta a esas jerarquías machistas rechazadas, en principio.

Sin embargo, vale la pena rescatar la importancia del trabajo de Showalter para efectos de incorporar planos y relaciones en las cuales se fragua la creación de la obra de las escritoras y permite dirigir la atención hacia esos aspectos “empíricos” y “extraliterarios”, los cuales pueden evidenciar las tensiones involucradas en la configuración de la subjetivación femenina respecto a la autoría y a los recursos creativos plasmados en la obra; claro está, sin caer en una suerte de reduccionismo que pretenda traslucir una relación de implicación fija y cerrada entre la dimensión extraliteraria y el ejercicio creativo de las mujeres escritoras.

La crítica subrayada funda el debate entre las corrientes francesas de índole marxista y psicoanalítica versus el punto de vista aportado por la crítica angloamericana, la cual marcará el posicionamiento ideológico y caracterizará los recursos interpretativos propios de cada modelo

(104-106). De ahí que el sesgo acerca del papel del psicoanálisis freudiano como elemento emancipatorio y la integración de las dimensiones del contexto y las estructuras que lo producen resultaron determinantes en la conformación de estos modelos de crítica.

Así mismo, las feministas cercanas a la orientación francesa se apartaron de Beauvoir al escudriñar en la diferencia y los valores específicos de la mujer, lo cual supuso la apertura de una discusión entre el posicionamiento teórico del existencialismo de la filósofa francesa y el apoyo público que ella otorgó al MLF (108). También, en lo que concierne a los aportes del psicoanálisis de orientación lacaniana, este grupo de feministas incorporaron una serie de observaciones acerca del orden simbólico y el proceso de conformación de la estructura psíquica relevante en la comprensión del proceso de subjetivación de las mujeres literatas.

Por ello, cabe indicar que el Orden simbólico se encuentra relacionado con lo Imaginario; pues:

Lo Imaginario corresponde al periodo pre-edípico, en el que el niño se cree una parte de la madre, y no percibe ninguna separación entre él mismo y el mundo. En lo Imaginario no existen diferencia ni ausencia, sólo identidad y presencia. La crisis edípica representa la entrada en el Orden Simbólico. Esta entrada también está vinculada a la adquisición del lenguaje. En la crisis edípica, el padre rompe la unidad dual de madre e hijo, y le prohíbe al niño volver a tener acceso a la madre y al cuerpo de la madre. El falo, que representa la Ley del Padre (o la amenaza de castración) viene a significar, pues, separación y pérdida para el niño. La pérdida o carencia que padece el niño es la pérdida del cuerpo maternal, y a partir de ese momento su deseo de madre, o de unidad imaginaria con ella, debe ser reprimido. Esta primera represión es lo que Lacan llama represión primaria, y es precisamente la que inaugura el subconsciente. En lo Imaginario, no hay subconsciente precisamente porque no hay carencia (109).

Las fases recuperadas por medio de las líneas reproducidas permiten advertir tres grandes rupturas en el tránsito de la dimensión de lo Imaginario hacia el Orden simbólico, a saber: uno, la crisis pre-edípica y con ella la entrada al lenguaje; dos, la prohibición del padre sobre el acceso al cuerpo de la madre; y tres, la subsecuente represión que genera el subconsciente. Todas estas fases

se han caracterizado por la separación de la unidad y su consecuente fragmentación, alejamiento, carencia del cuerpo materno y su lengua única.

Esta represión se manifestó de manera directa en el lenguaje, cuando se observó el uso del “Yo soy” por parte del niño; porque, con este uso reiterativo se repara atentamente en la escisión entre “yo soy”, “tú eres”, “él es”, el cual implica asumir un lugar en el orden simbólico y conduce a la búsqueda de identidad luego de la pérdida de la configuración identitaria con la madre y el mundo, ahora puesta en clave de síntoma presentido en el lenguaje, cuando se percibe que “(...) hablar como sujeto es, por tanto, lo mismo que representar la existencia del deseo reprimido: el sujeto hablante *es* carencia, y así es como Lacan puede decir que el sujeto es lo que no es” (109).

Acorde se ha notado, las implicaciones de la entrada en el orden simbólico y en el lenguaje, además, pueden apreciarse en la relación del niño con el cuerpo, con su propio cuerpo, cuando el infante atraviesa la fase del espejo en la cual surge el “ego del cuerpo” como una entidad alienada, pues:

El niño, al buscarse a sí mismo en el espejo —o en el regazo de su madre, o sencillamente en otro niño— sólo percibe otro ser humano con el que se une e identifica. En lo Imaginario no hay, pues, ninguna sensación de un Yo separado, puesto que este Yo siempre está alienado en el Otro. La Fase del Espejo no permite, pues, más que relaciones duales. Sólo mediante esta triangulación de esta estructura, que, como hemos visto, ocurre cuando el padre interviene para romper la unidad dual de la madre y el hijo, el niño puede asumir su sitio en el Orden Simbólico y, de esta manera, llegar a definirse como separado de lo que le rodea (110).

En la producción de imágenes alienadas, a partir de la búsqueda de identificación en el espejo, se manifiesta la posibilidad del encuentro con esa unidad perdida con la madre y el mundo; pero, con esta ruptura, el niño se separa también corporalmente, materialmente, del aquello que lo rodea. Así, adquiere su sitio diferenciado en el orden simbólico. Con ello, se ve a sí mismo como otro, distinto, ajeno, separado, lejano de ese o eso que podía integrar al verse *en* (mí) o *con* (migo).

A su vez, en **la discusión en torno al tránsito relativo a la conformación del yo puede incluirse una arista desde la cual reflexionar sobre la representación de la mujer y su rol como escritora**; con ello, se da cierta primacía al ámbito del lenguaje, particularmente, en lo que atañe a los imaginarios, las metáforas, las imágenes asociadas a las valoraciones y jerarquías acerca de lo masculino y lo femenino. Esto ha implicado revisar algunas ideas propuestas por Gilbert y Gubar, quienes abordaron la cuestión de la creatividad, la lectura y la escritura de las mujeres. Para avanzar en esta indagación, vale la pena rastrear un par de preguntas sugestivas: una, “¿es la pluma un pene metafórico?” (1998, p. 18); dos, ¿por qué las escritoras padecen la “ansiedad por la autoría”?

Para tratar el primer interrogante con el cual se ha problematizado el tópico relacionado con **la enunciación y la subjetivación femenina**, es importante dar una mirada retrospectiva a los referentes capitales de la literatura inglesa y universal. Al comenzar por evocar las obras de Hopkins y Dixon, en sus reflexiones sobre la poesía, destacaron la idea de que el rasgo esencial del artista era la capacidad de engendrar el pensamiento sobre el papel en verso o en distintas formas (18), lo cual afianza la metáfora generadora enraizada en la potestad patriarcal sobre los cuerpos, las ideas, los objetos, el sentido, etc.

Ese don concedido a través del falo se trasladó a la pluma para fundamentar la conexión entre autor y *pater familias* (18), en tanto se ha entendido al texto literario como una manifestación del poder hecho carne; por ello, en la cultura patriarcal el autor del texto es visto como un padre (21). En simultáneo, se produjo una duda acerca de cuál sería el lugar de la mujer literata en este entramado patriarcal. Al respecto, el primer signo hallado fue el de la confusión derivada de la asociación entre creación literaria y metáfora masculina (22); porque, aquella mujer que probaba

la pluma se consideró una intrusa, una criatura transgresora e irredimible, debido a haber cruzado los límites de la Naturaleza al apropiarse de actividades masculinas como escribir, leer y pensar (22-23).

Basándose en la incidencia de la metáfora generativa, las mujeres aparecieron como “ceros”, cuya existencia se justificó en su capacidad para aumentar los “números” masculinos en términos de poemas o personas y para agrandar los cuerpos y las mentes de los hombres (23). Esta condición produjo una actitud de aceptación (desesperada-irónica) como resultado del poder coactivo expresados en las limitantes culturales y en los textos literarios que las encarnó; por esta razón, pronto, las mujeres literatas aprendieron a ser “tontas / esperadas y destinadas” (26).

De estas circunstancias, el escritor asumió sus creaciones como sus posesiones, debido a esto controló y las confinó a las páginas, al reparar en el proceso creativo de personajes y representaciones femeninas respecto a los cuales se han reclamado los derechos patriarcales (26-27). Entonces, resultó una imagen de la mujer como criatura generada por el hombre cuya historia es larga y compleja, sobre todo al visitar figuras como Eva, Minerva, Sofía y Galatea, las cuales tienen una impronta fuerte en la mitología patriarcal al recrear el imaginario del “Eterno femenino”****, entendido como una emanación del principio creativo masculino (27).

Por esta razón, el confinamiento y la dependencia, entendidos como rasgos presentes en la generación de la mujer en la tradición patriarcal, tienen una carga existencial particular:

**** El imaginario en torno al “Eterno femenino” ha sido rastreado a través de la literatura universal y se ha advertido su conformación basada en representaciones de la mujer; por ejemplo, en la famosa visión presente en el Fausto de Goethe en el que se “(...) presenta a las mujeres, de las prostitutas arrepentidas a las vírgenes angelicales, justo en este papel de intérpretes o intermediarias entre el Padre divino y sus hijos humanos” (Gilbert y Gubar, 1998, p. 36). Dicha imagen puede relacionarse con otros referentes de la literatura como la concubina de Milton, de donde resulta una asociación entre pureza contemplativa pasiva y la vacuidad metafísica, carente de “yo”.

Simone de Beauvoir ha comentado que la <<trascendencia>> de la naturaleza humana de los hombres está simbolizada por su capacidad de cazar y matar, del mismo modo que la identificación humana de las mujeres con la naturaleza, su papel como símbolo de inmanencia, se expresa por su participación central en ese proceso de nacimiento dador de vida pero involuntario que perpetúa la especie. Así pues, la superioridad –o autoridad- <<se ha otorgado en la humanidad no al sexo que da la vida, sino al que mata>>. En palabras de D. H. Lawrence, <<los Señores de la Vida son los Dueños de la Muerte>> y, por lo tanto, según implica la poética patriarcal son los amos del arte (29).

Al adjudicarle su lugar simbólico en la inmanencia, dada su identificación con la naturaleza, a contraluz de la cultura, la atribución del valor y la autoridad se ha realizado en orden a establecer la diferencia entre el sexo involucrado de forma activa y voluntaria en acciones como quitar la vida y el sexo que involuntariamente ha contestado al llamado de la especie. Dentro de este marco, la autocontemplación de la mujer escritora se ha dado en el espejo-texto y, si bien Gilbert y Gubar señalaron la visión de una máscara para esconder a una prisionera enfurecida (30), cabría pensar qué pasaría si esa visión de los contornos fijados en ella para ocultar su vínculo con la naturaleza no generara furia; en cambio, al otearlos pudiese apreciarlos y descorrer el velo de esta imagen originaria, despojada del confinamiento del “contorno” de su padre y creador.

Dado que el espejo se transformó en umbral, instancia y pasaje en cual se reflejó la imagen de la mujer escritora; en simultáneo, operó como lugar de tránsito en el cual la ella inició su viaje hacia la autonomía literaria, en un proceso complejo y lleno de conflictos inaugurado a partir de cierta aceptación de las imágenes halladas en la superficie del espejo “(...) es decir, esas máscaras míticas que los artistas masculinos han fijado sobre su rostro humano tanto para aminorar su temor a su <<inconstancia>> como –identificándola con los <<modelos eternos>> que ellos mismos han inventado- para poseerla más completamente” (31-32). Posteriormente, surgió la necesidad de llevar a cabo un examen para asimilar y

trascender las imágenes del “ángel” y el “monstruo”, caracterizado por una indagación profunda de la naturaleza y origen de esas imágenes.

Bajo este presupuesto, el esfuerzo de todos los artistas literarios implicó la autoafirmación; porque:

(...) el <<Yo soy>> creativo no puede enunciarse si el <<yo>> no sabe qué es. Pero para la artista femenina el proceso esencial de autodefinition se complica por todas las definiciones patriarcales que se interponen entre ella misma y ella misma. Desde la Ardelia de Anne Finch que lucha por escapar de los designios masculinos en los que se siente enredada, hasta <<Lady Lazarus>> de Sylvia Plath, que dice a <<Her Doktor... Herr Enemigo>> que <<Yo soy tu obra, / yo soy tu objeto de valor>>, la mujer escritora reconoce con dolor, confusión y rabia que lo que ve en el espejo suele ser un constructo masculino, la <<niña de oro macizo>> de los cerebros masculinos, una hija reluciente y completamente artificial (32).

Según se notó en las líneas traídas a colación, la travesía autoafirmativa pasa por distintos escenarios y conflictos marcados por el temor, la rabia, el dolor o el profundo abatimiento, aunque Gilbert y Gubar hagan énfasis en la rabia. También, cabe destacar la acción de la escritora cuando se percata de que ella misma es, en principio nacida, para pasar a cuestionar su procedencia; de este modo, la toma de conciencia puede conducir a un acto de auto-generación y auto-creación, a partir de la elección de esos elementos constitutivos de su voz propia, para dar vida a la enunciación de su obra.

En este punto, resulta significativo el modo en el cual las poetisas contemporáneas recrearon la representación del espejo, como se evidenció en la obra de la colombiana Anabel Torres, quien en su poema “Espejo” detalló la progresión de cierta metamorfosis de un patito feo, según se ilustra a continuación:

Durante mucho tiempo
mi boca
fue un patito feo.
Un día
creció
pero sólo el espejo

estaba presente:
nadie siguió el contorno de sus alas
con el lápiz de su
deseo
sino mi espejo ciego.
(Torres, 1982, p. 66)

Entre los referentes recreados en el poema se encuentran el espejo y el pato feo; ambos forman parte de la tradición de los cuentos de hadas que han sido fuente de inspiración para la literatura infantil occidental. No obstante, en las imágenes del poema dichos elementos aparecen de maneras inadvertidas, por cuanto el espejo es ciego y el patito feo crece, pero no se nos asegura su transformación en cisne, si se tiene presente la ausencia del requerimiento del deseo de alguien más. Además, resalta la manera de introducir aspectos sensuales a través de alusiones a la boca y el deseo como si se tratara de aspectos necesarios en el crecimiento y maduración de un ser desarrollado en soledad, sin mirada exigente alguna, porque el espejo que le acompaña no le devuelve una imagen prototípica por alcanzar. Esta particularidad expande los horizontes de un deseo propio y una madurez propia en cuanto autogestionada y autocreada, suscitados en medio de las instancias de autocontemplación y autoafirmaciones necesarias en el proceso de subjetivación de las mujeres que escriben.

Precisamente, en esta pugna se han cruzado otros debates en torno a los símbolos femeninos subversivos, como los propuestos por Sherry Ortner, quien resaltó a las brujas, el mal de ojo, la contaminación menstrual, las madres castradoras en oposición con los símbolos femeninos trascendentes bajo las formas de diosas madres, administradoras clementes de salvación, símbolos femeninos de la justicia, entre otros, en medio de los cuales las mujeres, por sí mismas, quedaron excluidas de la cultura; en consecuencia, se les negó la autonomía y condición inherente a la subjetividad (Ortner, citada en Gilbert y Gubar, 1998, pp. 34-35). Adicionalmente,

esto les convirtió en una encarnación de la Otridad enfrentada por la cultura con amor o aversión, al producir cierta tensión irresoluble entre la posibilidad de mediar entre el artista masculino y el misterio deseable y a la vez temible escondido en las fuerzas femeninas primordiales; pero, en el caso particular de la mujer literata se posibilitó la entrada a cierta comprensión de esas imágenes (ángel-monstruo) para aproximarse al estudio de la obra producida por mujeres.

De acuerdo con las ideas expuestas hasta este punto, las figuras del ángel y el monstruo han tenido un papel relevante en la autoafirmación y la subjetivación de las mujeres literatas; por esta razón, vale la pena seguir la pauta de las críticas feministas y detenerse a considerar dichas figuras. Respecto al “Ángel”, la literatura escrita por hombres y mujeres ha vuelto para hacerlo tópico o inspiración.

Para ampliar el análisis sobre este punto, la imagen del ángel puede hallarse en el poema titulado “*The Angel in the House*”, escrito por Patmore en memoria de una joven “cuya gracia, gentileza, sencillez y nobleza generosas revelan que no sólo es un modelo de dama victoriana, sino casi literalmente un ángel en la tierra” (37), transformándola en un ser etéreo carente de historia propia, pero capacitada para dar “consejo y consuelo” dados sus dotes para escuchar y sonreír piadosamente, según se ha replicado en personajes protagónicos de poemarios populares del siglo XIX (37).

Ahora bien, pese a ser un modelo de virtud, el “Ángel de la casa” victoriano pronto desarrolló cierto potencial pernicioso al ligarlo con las imágenes del “fantasma, demonio, ángel, hada, bruja y espíritu”, las cuales se han entrelazado entre sus semejantes y, en ocasiones, entre sus opuestas. Este tipo de asociaciones formó, paulatinamente, al “ángel de la muerte”, entendido como una madre abnegada que encierra tanto el potencial de la mediación con lo divino como su

inexorable nexos con la carnalidad terrenal inherente al alumbramiento de los hijos; así mismo, la mujer ángel puede manipular su esfera mística/doméstica para proveer el bienestar de los suyos como también intrigar y crear historias y estrategias con fines distintos (41).

También, cabe mencionar que el motivo del ángel ha sido reapropiado por las escritoras y poetas contemporáneas, quienes dan un vuelco en la construcción de dicha figura para invocarla como parte del trasfondo mítico-onírico del cual ellas emanan su obra, según se observa en el poema “No nos abandones” de la escritora colombiana Anabel Torres:

Poesía,
hada vigía de la soledad,
mi espaciosa.
Ángel de mejilla azul,
ruega por nosotros
los que necesitamos de tu voz y tu aliento.
Brotó en la grieta más seca
de cada jornada,
envuélvenos
adormilados en el acantilado de cada despertar
y en cada muerte nocturna (...)
(Torres, 1982, p. 67).

En las líneas transcritas se notan representaciones que forman parte de las imágenes míticas y fantásticas como las hadas o los ángeles; pero, ahora, están dotadas de características contrarias a las otorgadas por la imaginería patriarcal. Esto nos lleva a identificar las conexiones con la soledad, el color azul, las rocas, los acantilados, el sueño, el despertar, la muerte y la noche; por ello, se retoman elementos que se sostienen en tensión e integran fuerzas vitales y místicas propias de la naturaleza.

Otro aspecto destacable tiene que ver con la manera de invocar a la poesía, por medio de una letanía, como si se tratara de una suerte de deidad protectora de su arte; con ello, se fundamenta

una nueva genealogía materna originaria donde vida-muerte y sueño-despertar se reúnen bajo el amparo de las fuerzas femeninas concedidas a la poesía.

Alrededor de esta observación podría concebirse una genealogía relativa a las mujeres que escriben, particularmente en Colombia, si se piensa en la importancia de la labor revisionista llevada a cabo sobre el canon literario, junto a las posibilidades de incursionar en el ámbito educativo, laboral, político, entre otros, conferidos a las mujeres a medida en que las luchas y movilizaciones sociales transformaron la vida moderna. Así, al ver y reconocer tanto precursoras (por ejemplo, Soledad y Agripina, quienes se destacaron en la revisión realizada en páginas anteriores) como compañeras de arte y oficio (escritoras incluidas en las antologías gracias a su valoración en la escena cultural, acorde se indicó en el capítulo anterior), se ha identificado referentes próximos y/o lejanos, todavía escasos, para transformar las condiciones de autoafirmación poética y literaria.

En lo concerniente a la figura del monstruo, es importante notar el signo de autonomía e intransigencia plasmado en los intentos de derrocar al ángel del hogar; por esta razón, insultos como bruja, zorra, demonio y monstruo han servido para exteriorizar el miedo del autor por este personaje que se rehúsa a permanecer en el lugar otorgado por el texto; en cambio, el monstruo ha generado una historia en la cual “escapa” del autor (Gilbert y Gubar, 1998, p. 43). Acorde con la observación de Adrienne Rich recuperada por las investigadoras en cuestión:

<<Una mujer en forma de monstruo>>, observa Adrienne Rich en <<Planetarium>>, <<un monstruo en forma de mujer / de los cielos están llenos de ellos>>. Debido a que los cielos *están* llenos de ellos, aun cuando nos centremos sólo en esos monstruos femeninos directamente relacionados con la sirena serpentina de Thackeray, descubrimos que dichos monstruos han habitado desde hace mucho tiempo los textos masculinos. Símbolos de sucia materialidad, entregadas sólo a sus propios fines particulares, estas mujeres son accidentes de la naturaleza, deformidades destinadas a repeler, pero en su misma monstruosidad poseen energías insanas, artes poderosas y peligrosas. Además, en la medida en que encarnan el temor masculino hacia la creatividad femenina, dichos personajes han afectado

drásticamente las imágenes de sí mismas de las mujeres escritoras, reforzando de modo negativo los mensajes de docilidad transmitidos por sus hermanas angelicales (44).

Las ideas citadas, permitieron observar cómo la figura monstruosa acogió los peligros del misterio y el poder encarnados en la potencia femenina y en su creatividad. De ahí que la raíz de esta imagen vilipendiada aparezca anunciando deformidades, accidentes o desviaciones antinatura, las cuales han funcionado para facilitar la catarsis de los temores masculinos; a su vez, se ha desfigurado la autopercepción de las mujeres escritoras a través de la advertencia manifiesta en el acatamiento a las exigencias de su contraparte angelical.

Acorde con lo expuesto hasta aquí, la autoridad masculina se impuso a quienes se atrevieron a usar la pluma con la carga histórica de los textos con orientación moral y aleccionadora acuñados por la tradición patristica hasta los poetas y novelistas que forjaron el imaginario literario universal —Algunos personajes que contribuyeron en esta labor coercitiva en la literatura inglesa pueden enlistarse a continuación: Cecropia de Sidney; Lady Macbeth, Goneril y Regan de Sakespeare; Pecado de Milton; la señora Malaprop [Desatino] de Sheridan; la señora Slipslop [Disparate] de Fielding y Tabitha Bramble de Smollet (Gilbert y Gubar, 1998, p 45)—. Con ello, se atacó a las mujeres literatas y transgresoras al construir figuras caricaturescas; al difundir la convicción de que en boca de las mujeres las palabras perdían el sentido, se distorsionaban o destruían; al elaborar antirromances donde el ángel femenino enmascaraba a un demonio (45).

En pocas palabras, **para responder de forma aproximada al interrogante formulado acerca de la pluma y su metáfora fálica es preciso considerar que:** uno, en efecto, la pluma se ha trasladado al terreno de la producción literaria y de la cultura con un valor totémico, cuyo acceso ha estado vedado y ha sido cuestionado e incluso obstaculizado para las mujeres; dos, la relación metafórica entre pluma y pene se cimenta en las valoraciones y jerarquizaciones propias de la

diferencia sexual y en el marco heteropatriarcal; y tres, el proceso conflictivo a través del cual la mujer escritora conquista su autonomía tiene profundas implicaciones psíquicas, ontológicas, epistémicas y políticas. Pese a los peligros y desafíos que implica, este acto transgresor entraña la posibilidad de autocreación vital.

A diferencia de la confirmación otorgada al sistema jerárquico de valoraciones que ha privilegiado a la esfera de lo masculino y ha confinado a lo femenino, las mujeres que escriben franquean la sociedad imperante de modos alternativos desde los cuales se interpela dicho sistema junto a las relaciones de poder basadas en este. Entonces, se conciben espacios, redes y nichos para la palabra entre hombres y mujeres concretos, según se ilustra en el fragmento del poema “Como un mural” de la poeta colombiana Anabel Torres:

si grité
con demasiada poca fuerza
para defenderte,
si fui incapaz, en fin
de afirmar
ésto [*sic.*] que mi mano ahora atropella
con el ruido del lápiz
contra el cayado dormido de tu respiración
en vísperas de mi viaje;
(...)
(Torres, 1982, p. 38)

Aquí la palabra pasa del punto sonoro álgido figurado en el grito un tanto ahogado cuando quien enuncia cuestiona la fuerza y alcance del mismo hasta decantar en una suerte de intento fallido de escritura afirmativa que contrasta con la violencia ruidosa generada en el trazo del lápiz que, a su vez, se encuentra con la barrera creada por la respiración y la expectativa de una distancia anunciada por un viaje. Esta escena en la cual se esboza una despedida entre dos seres ligados por los afectos la palabra aparece como elemento mediador expresivo con el que se pretende captar la

intensidad de lo vivido en su escala sensorial, emocional y concreta; por ello, la palabra poética responde a las transformaciones, un tanto vacilantes y quizá contradictorias, propias de la experiencia humana.

Por otra parte, respecto a la cuestión sobre **la ansiedad por autoría** padecida por las mujeres literatas, es preciso considerar los análisis adelantados por las autoras seguidas, quienes parten de los postulados de corte psicoanalítico de Bloom, empleados para dar cuenta del contexto psicosexual patriarcal en el que se escribió gran parte de la literatura occidental, así como para decantar las ansiedades y logros de escritores y escritoras, quienes, por supuesto, han tenido vivencias diversificadas en virtud de la diferencia sexual y sus repercusiones culturales.

Bien, la oscilación psíquica influida por el contexto en el cual se han movido las mujeres que escriben, por lo menos en Occidente, conduce a tomar conciencia y asumir la relación entre escritora y lenguaje cuando se encara la reflexión acerca de ese tipo de cuestiones. Una muestra de este tipo consideración poética se puede hallar en la escritura de Anabel Torres, en su poema “A la escisión en sílabas y frases”:

nunca logro
estar entera

la mano del ojo
que se estira
a tocar

la escisión
infinitiva

mirada
sobre
libro

y corta
de vida
en movimiento

me he
dispuesto
en
sílabas
y
frases
(Torres, 2004, p 19).

En la fragmentación intencional del poema reproducido aparece la alternativa ante la sensación de quedar presa en la ansiedad ante la desintegración confirmada en la apertura del poema que subraya “nunca logro/ estar entera”, pero que se asume con el fin de ser sorteada cuando al cierre del poema se indica “y corta/ de vida/ en movimiento//me he/ dispuesto/ en / sílabas/ y/ frases”. Con ello, se abre la infinita posibilidad de combinar y componer (se) al aludir tanto a las condiciones del ser captado en la enunciación como en la creación poética misma; de esta manera, la “ansiedad por autoría” puede pensarse como una instancia cuya función es la de indagar por la relación entre la creadora y su obra (una suerte de ansiedad generada por la espera y las condiciones en las que se gesta).

Con todo, al volver sobre la pregunta ¿dónde encaja una mujer que escribe? La respuesta más cercana es que precisamente “no” encaja en la historia de la literatura; por ende, aparece a los márgenes como una suerte de anomalía, una alienada, una intrusa o una estrafalaria (62). La situación notada se agudiza si se tiene presente que las literatas no han contado con una línea genealógica materna clara, definida, ni ampliamente valorada y reconocida, lo cual puede contribuir, en principio, a la falta de referentes sobre los cuales delinear su identidad y autoridad como escritoras; sin embargo, esto no ha sido impedimento para el desarrollo de la creatividad femenina capaz de enfrentarse a cada instante con el miedo fundamental a no poder crear (63).

En el trasfondo de las condiciones en las que se puede llevar a cabo el acto creativo de la escritura late una constante apuesta por la libertad, la cual se enraíza en la condición humana más allá de las distinciones, jerarquías, opresiones concomitantes al género o a otras variables que diversifican a las personas y las circunstancias de su existencia. No obstante, la interpelación existencial acerca de la libertad y la escritura se establece a partir de la siguiente premisa expresada por Anabel: “Mientras más libres somos de los condicionantes que nos inhiben, libres para *imaginar y plasmar*, más reales serán nuestras palabras” (Torres, 2015, *s. p.*).

Lo expresado no implica una falta de capacidad para dimensionar las implicaciones de la variable de género respecto a la práctica de la escritura. Por ello, vale la pena considerar un ejemplo acerca de cómo las poetisas contemporáneas asumen la relación con la madre y la voz propia se encuentra en el poema de la colombiana Anabel Torres, titulado “Canta”:

A los cinco años de muerta
la voz de mi madre
entró en mi pecho
y canta.
(Torres, 1982, p. 40)

En la composición se ilustra el proceso de duelo e incorporación de la voz materna en la hija, quien sigue viva y, de alguna manera, continúa con su legado. En este movimiento, madre e hijas terrenales trascienden a partir de la herencia de la voz que canta, la cual puede entenderse como una suerte de potencia vital creadora capaz de alentar al linaje legitimado a través de la antecesora desencarnada por acción de la muerte y vuelta a encarnar en la materialidad de la presencia de la hija.

Así, ante el peligro de exclusión o de aniquilamiento, las artistas han emprendido la batalla de la autocreación, la cual involucra un proceso continuo de revisión (El concepto de revisión

puede entenderse de la mano de Adrienne Rich como: <<Revisión: el acto de mirar hacia atrás, de ver con ojos nuevos, de entrar en un texto antiguo desde una nueva dirección crítica [...] un acto de supervivencia>> (63-64)), en el que se pone en juego su interpretación de ella misma; porque, para definirse como autora debe redefinir los términos de la socialización de su creación. Al mismo tiempo, la escritora debe ubicar una precursora para probar la posibilidad de rebelarse contra la autoridad literaria patriarcal (Gilbert y Gubar, 1998, pp. 63-64). Esta pugna tan peligrosa es, sin duda, el medio por el cual las literatas se fraguan su propia voz y logran así validar el canal por el cual fluye el torrente de su creatividad.

Frente al camino transitado por las escritoras, cabe situar la experiencia recobrada a partir de las memorias compartidas por la colombiana Anabel Torres, quien en el decurso de su experiencia cercana con la lectura y la escritura revisitada en el segundo capítulo de este documento, parece no estar en esa expectativa altamente combativa y a la defensiva, sino que ella toma la iniciación de su abuelo y las enseñanzas de las maestras de su infancia con el propósito de apreciar los aprendizajes conseguidos a través de su educación y experiencia sumados al material a partir del cual su potencia creadora se ha desarrollado.

En el curso de esta búsqueda, se han hallado planteamientos por medio de los cuales se podría afirmar que la ansiedad por autoría se ha sufrido motivada por las dificultades sorteadas por las mujeres que toman la pluma para crear. Se debe comprender que, el acto de escribir compromete psíquicamente, socialmente y vitalmente a la escritora, en razón a su posicionamiento fuera de la expectativa material y simbólica asignada a causa tanto de su sexo como de su género.

Después de haber puesto en diálogo los planteamientos significativos de tres críticas literarias feministas centrales en el desarrollo de los estudios en este ámbito específico del saber,

es momento para establecer que el campo de estudio en cuestión ha acogido una serie de elementos cercanos a distintas áreas y tradiciones; por ello, su marco teórico y metodológico requiere ser establecido en el momento en que se perfila un análisis de este tipo.

Para efecto de esta investigación, aquí se admite un enfoque cercano al procurado por el modelo de análisis de la “ginocrítica” referente al estudio de las “imágenes de la mujer” en conexión estrecha con la reflexión acerca de la autoría de la mujer literata, alimentado por los recursos procedentes de la tradición filosófica, histórica y literaria estudiados en los dos capítulos antecedentes. Desde luego, se afirma como lugar de enunciación la palabra pensada y escrita por mujeres sobre mujeres y su consecuente posicionamiento literario y académico, al tratarse de una investigación desarrollada por una mujer cuyo horizonte reflexivo ha sido la obra poética de una mujer. Cada una con sus referentes vitales formativos propios, en razón a las debidas proporciones implicadas en el reconocimiento de diferencias temporales y espaciales presentes; sin embargo, esas divergencias demarcadas han posibilitado el tratamiento crítico con el cual se ha buscado ampliar las miras de lectura respecto al texto poético comprendido como ese espacio primordial, en el cual la mujer que escribe se juega en los procesos de autoafirmación de modo simbólico y material para lograr su autoafirmación creativa por medio de la enunciación y la subjetivación en el lenguaje poético.

Al cierre de este apartado es pertinente considerar cuál es la postura de Anabel Torres frente al peligro que entraña tomar la pluma advertido en la experiencia denominada “abismo existencial de la escritura”, revisado en la segunda parte del capítulo inicial de este ensayo. Sobre este tópico, cabe prestar atención al modo en el cual la autora centra a sus lectores (as) en la dimensión pragmática y concreta que entraña la lucha con la página en blanco; en consecuencia, asume con

seriedad, agudeza y actitud profundamente reflexiva su relación con la escritura, la poesía y las condiciones existenciales en las que tiene lugar el acto de creación bajo las coordenadas de género, procedencia, nivel socioeconómico, contexto bio-psicosocial, entre la diversidad de factores que, en últimas, van configurando el lugar desde el cual se ve y se experimenta el mundo.

De este modo, la poeta –palabrera- impulsa su potencia creativa desde la libertad que da cabida a la esperanza, la alegría, la valentía, incluso, la utopía para conseguir plasmar aquello nacido de esas fuentes profundas de la sensibilidad, el sentimiento, la vida íntima y el mundo de los sueños confinados o poco visibles por considerarlos altamente privados e individuales; en cambio, se ha percibido a un nivel personal y cercano cómo el individuo es en la medida en que se incorpora al entramado de relaciones con los objetos de la técnica y la tecnología, con otras personas, lugares, afectos y memorias.

Por ende, podría afirmarse que el proceso de autocontemplación y autodeterminación de la poeta no se queda en revelar las circunstancias que podría obstaculizar dichas instancias, sino que lanza una apuesta por la expansión de alternativas y posibilidades en ese “no lugar” concedido, en principio, en razón a la “marginalidad” o falta de inclusión en el ámbito de la escritura fundada en criterios cuyas expectativas y exigencias podría lesionar esa libertad fundacional del acto mismo de escribir llevado a cabo por las mujeres de todos los tiempos.

3.2 Representaciones del cuerpo femenino y la experiencia amorosa en *Las Bocas del amor* (1982)

El poemario escrito por Anabel Torres, titulado *Las bocas del amor*, fue publicado en 1982 bajo el sello editorial Árbol de Papel, el cual incluye treinta y cuatro poemas caracterizados por su

tono íntimo, la presencia constante de lo cotidiano y su capacidad para poner de manifiesto la angustia, la alegría, la soledad, la cercanía o lejanía en los vínculos intersubjetivos, la diversidad de los afectos y sus intensidades, entre otros pliegues psíquicos y existenciales propios de la experiencia del ser humano en la época contemporánea.

Cada uno de los poemas que configura este título aborda diversas y complejas vivencias en las cuales el amor, la vida, la muerte, la soledad, el cuerpo, el alma, las relaciones entre hombres y mujeres, los lazos filiales, la maternidad, la conexión con los ancestros (as), la escritura, la fuerza vital de la poesía, entre otras cuestiones se tensan, expanden, contraen y encuentran una manera de manifestarse orgánica, contundente y cercana al emplear un lenguaje directo y sencillo que atrapa al lector (a) en la proximidad creada por la poeta.

De acuerdo con los elementos y planteamientos teóricos desarrollados en cada una de las páginas que integran esta investigación, es momento de ahondar en las representaciones del cuerpo femenino en *Las bocas del amor* (1982); para tal fin, es importante volver sobre el siguiente interrogante: ¿qué representaciones del cuerpo femenino pueden reconstruirse a través de la experiencia poética amorosa en *Las bocas del amor* (1982), de la escritora colombiana Anabel Torres? Esta pregunta implicó abordar el acto de la lectura desde un enfoque en el cual los recursos de la hermenéutica y la crítica literaria feminista permitieron rastrear y problematizar las representaciones del cuerpo femenino en la obra poética foco de estudio en esta sección.

Así mismo, es necesario establecer las instancias a partir de las cuales se llevará a cabo esta indagación en *Las bocas del amor* (1982): en primer lugar, se exploran las imágenes poéticas en torno al cuerpo femenino; en segundo lugar, se examina el nexo entre el cuerpo femenino y la experiencia amorosa.

Para avanzar con el itinerario proyectado es importante recordar el planteamiento desarrollado en el primer capítulo, a partir del cual se enfatizaba en el potencial mimético y poético para desencadenar ciertos efectos terapéuticos característicos del arte poético; por ende, se valida la experiencia estética-poética como una vía de acceso a la toma de conciencia sobre las condiciones de existencia, en particular, de las mujeres y lo femenino. Así, las imágenes y recreaciones inherentes a la representación dada en el poema se puede tomar como otra forma de vivencia mediada por los recursos del arte.

De ahí que resulte importante contemplar las palabras a través de las cuales se crean **imágenes poéticas en torno al cuerpo femenino**. En este orden de ideas, vale la pena abrir este ejercicio con el poema titulado “Las bocas del amor” que responde a la denominación del poemario objeto de estudio.

Llego al cuarto de hotel. Lanzo la llave,
el bolso, los periódicos
sobre la cama. Destiendo la otra.

Hace calor. El sol chorrea por la ventana.
Estoy desnuda.

Cuando estoy sola como ahora
la piel adquiere un tono amarillento, como de libro sin usar:

calostro
derramado.

He visto mujeres y hombres
colgando de ganchos
en las blancas paredes de refrigeradores
metálicos, listos para la autopsia.

No he podido olvidar
el tinte amarillo naranja de sus pieles.

Jamás
por mi propia mano
me colgará el corazón en una percha.

Prefiero que éste vuele
y si no vuela,
que se arrastre

La cama cruje
en el cuarto de enseguida.

Este libro que escribo
es un fraude:

estoy callada
y espero.

Espero callada,
vida,
quiero tu lengua en mi boca.

Quiero
las bocas del amor.

No quiero este cielo frío
(Torres, 1982, pp. 9-10).

En el poema reproducido la experiencia sensorial juega un papel vital, pues marca las coordenadas de tiempo y espacio de maneras particulares, si se tiene presente el tono íntimo creado a medida en que se transita desde afuera de la habitación hasta disponerse a destender la cama; con ello, se modula la altura y cadencia del poema, porque se demarca paulatinamente cierto descenso hacia el terreno de lo doméstico donde el diálogo interno aparece rodeado de imágenes sensoriales que aluden a la disposición de un cuerpo alterado, en razón al cambio de ambiente y su paulatina exposición a la luz, la temperatura, los sonidos.

A la vez, se remueven las emociones de quien, al estar con su cuerpo desnudo, contempla la posibilidad de considerar cómo son las relaciones entre hombres y mujeres, más allá del género de quien enuncia su experiencia en una habitación contigua a otras, en las cuales las camas crujen y llevan a quien oye dicho sonido a pensar en la proximidad del vínculo donde la piel se torna

naranjada; en cambio, en soledad, resulta amarillenta. En este punto, las tonalidades cromáticas dan cuenta de la salud y vitalidad de la piel y de su degeneración.

También, se sugiere que, al amparo de los elementos naturales o el estar expuestos a la soledad o a vínculos que dejen el corazón colgado y atado, aparece una rebelión en busca de la libertad, ya sea volando o arrastrándose; con ello, se alude al anhelo y a la espera por un beso intenso cargado de la plenitud de la vida, como si se tratara de una liberación del cuerpo al abrir la “jaula” del corazón.

Esta vivencia gestada al amparo de lo doméstico plantea cuestiones interesantes sobre el lugar de enunciación; porque, a lo largo del poema, solo hay dos marcas contundentes, en su aspecto morfológico, que dan cuenta de una primera persona singular con género femenino, quien asume su acto de escritura como un fraude, en razón a su permanente silencio. De este modo, “escribo” y “callada” introducen la paradójica relación entre la escritura y el habla, entre la potencia de la vívida experiencia y el fenómeno psíquico.

Otro punto que vale la pena explorar es la asociación poética entre el “calostro derramado” y los referentes materiales y simbólicos alusivos a un cuerpo lactante en condición de matinar, cuidar y nutrir; no obstante, la escena no resulta una composición estereotipada de la maternidad o del “eterno femenino”, sino que se torna un tanto banal porque la imagen se reconduce a la potencia femenina concebida desde el deseo por la vida misma que puede aparecer como pasión, sensualidad, amor que no llega a realizarse.

Luego, en el poema “La loca reina de corazones”, el escenario es nocturno y cerrado; pues, el único punto de comunicación con la naturaleza es una ventana cuya persiana permite observar el cielo azul lleno de “crispetas”, en un giro interesante entre el ámbito externo e interno

representado por el contraste entre la naturaleza y lo doméstico revisitado, en un paraje citadino y moderno, a través de este alimento o snack empleado para reconstruir un cielo estrellado. Este ambiente marca la escenificación del encuentro entre dos personas, por medio de un abrazo, donde los cuerpos se perciben al punto de demarcar su fisionomía; además, resalta la voz que enuncia bajo el adjetivo “mis”, en el cual se describe la apreciación de sus senos equiparados a dos bolsas de agua caliente sobre una superficie que anatómicamente es la espalda de la contraparte.

Posteriormente, la visión poética deja el plano aparentemente material y cotidiano para desplazarse hacia el ámbito onírico, en el cual aparece una figura fantasmal femenina que camina para atravesar el espacio; pero, los indicios apuntan a un ser de ensueño cuya belleza radica en la blancura de su vestimenta, sus movimientos, la forma en que flotan sus cabellos, cuando se caracteriza ese lado femenino, salvaje e incontenible propio de una figura etérea y trascendente; en conjunto, la rosa se vuelve una especie de talismán al introducir luz a un espacio cerrado.

Esta figura fantasmal femenina es contrastada por la enunciación del Yo, en primera persona, que realiza el acto paradójico de “pagar” por la belleza como si se tratara del importe dado al cruzar umbrales entre los mundos material e inmaterial o, en otros términos, diurno-nocturno; posteriormente, esta acción lleva al lector(a) a una pesadilla como si se pasara del sueño plácido a una zona terrorífica donde es estrangulado, en virtud a la sentencia de un personaje femenino propio de los cuentos de hadas llamado “la reina de corazones”, destacada por su indolencia y sed de sangre y ante la cual la voz intensa se torna pasmódica y alta en un grito que parece sacar a quien sueña del declive de su cuerpo femenino para responder al llamado de la muerte, la propia, la cercana, si recordamos que sueño y muerte son una dupla simbólica ancestral alusiva al viaje del cuerpo y la psique por territorios inexplorados. Sin embargo, de manera cíclica,

la voz poética despierta al afirmar que soñaría la vida una y mil veces. Según se advierte en las imágenes representadas en seguida:

Es medianoche. A través de la persiana cerrada
veo el cielo
transparentemente azul
invadido de crispetas.

Me abrazo a ti
y mis senos se te recuestan encima
como dos bolsitas de agua caliente
ladeadas contra tu espalda.

De repente,
una mujer vestida de blanco
destella
bajo el dintel de la puerta.
Cruza el umbral, camina a oscuras.
Lleva la mano estirada
y en ella una rosa de fuego
baña toda la estancia.

La luz, este cielo invadido de crispetas,
sus cabellos flotan.

Toda belleza
Yo la pago.

Sueño que soy el ahorcado,
sueño que manos ajenas me estrangulan.

Sueño que mis senos se encogen
y desaparecen.

La loca reina de corazones
grita:

¡Fuera
con su cabeza!

Despierto envuelta en mi propio grito, es mi propia muerte
la que me talla y despierta.

Aún así,
Vuelvo a soñarte vida, una y mil veces
(22-23).

Conforme se observó, la intensidad de la experiencia poética pasó por diferentes capas, donde la mención al contacto corporal más físico se torna espectral y onírico, cargado de detalles asociados con lo femenino en un cruce entre la rosa luminosa y el cabello suelto al viento como si se tratara de una representación de la capacidad creadora de la naturaleza, por cuanto acoge las visiones tanto del florecimiento como de la decadencia ante el paso del tiempo en el cuerpo visiblemente afectado por los ciclos vitales. Dicha característica cíclica se percibe, de modo general, en la serie de transformaciones de la voz que da cuerpo al poema, si se advierte la apertura situada en un ser mortal, tibio, vivo, pasando por una figura fantasmagórica para señalar el intersticio del yo y descender por el camino hacia las estructuras inconscientes hasta que emergen formas arquetípicas y primigenias como el ahorcado, la loca, cuando en el cierre se presenta el llamado de la Muerte que paradójicamente despierta al/la soñante afirmándose en la vida.

En efecto, la aparición de los arquetipos resaltados, en las líneas inmediatamente anteriores, puede relacionarse con la revisión de las figuras imaginadas en medio del “ángel” y el “monstruo”, ahora en clave crítica, pues la voz que recrea su experiencia onírica indica procesos de apropiación al proyectarse en ellos como si tratar de personificarlos otorgándoles un orden y un carácter representativo alternativo. Todo este juego simbólico se complementa con las invocaciones a muerte, nacimiento y belleza como medio para moverse entre los planos míticos, oníricos y concreto-cotidiano al ponerse, de cierta forma, a merced de las diosas que precedían todos los actos de generación físicos, espirituales e intelectuales en la antigüedad.

Así, en el poema “El color de la leche”, se recrearon otros referentes a la vida y su cercanía con la potencia femenina. Según se observa a continuación:

¿Qué obsesión te hace desconfiar de la obsesión de la vida?
Sí. Soy una obsesa.

Ante ti, por ejemplo, desnudo siempre la voz.

De repente el striptease me deja asustada en media calle
y ante un público indiferente
y sin embargo insisto, y a veces como hoy, te pido calor.

Imploro calor desde estos altos ventanales que dan al cerro
Imploro tristeza para atenuar mi alegría,
mi dicha básica de vivir.
Imploro alegría para modificar la forma como el llanto cae

y mancha estas páginas
Imploro lo curvo, lo plano.
Me das rabia, ambiguo y odioso.

Me doy rabia.

Pero insisto en morder el durazno.

Sé de un durazno cuya piel está cerrada
y por dentro oculta un jugoso
corazón púrpura.

Sé de una noche
vestida de fiesta
donde la luz podría tener el color de la leche
sobre la balanza de la bondad

a la entrada del sueño
sin el banquete de la muerte.

Mi corazón
rema directo hacia ti y desconoce el abismo, las cataratas,
dorada

caída
sin fondo
ofrezco mi pie a la serpiente
(pp. 25-26)

Este poema inició con una pregunta con la cual se establece un diálogo, codificado a partir del juego entre distintos tipos de pronombres y marcadores pronominales en primera y segunda persona. Por ello, se puede advertir la manera como el “te” que interroga al “soy” demarca cierto

énfasis en la atención obsesiva por la vida que, luego, fluye al “ti” en un encuentro dual, al permitir la entrada del cuerpo ahora desnudo como manera de materializar la voz poética, en un giro interesante, a través del cual se pretende llevar a cabo el desplazamiento hacia distintos niveles de abstracción o figuración, al asociar acciones propias del ámbito tangible y sensorial cuando se otorga a la voz un cuerpo capaz de desnudarse para quedar en cierta condición de vulnerabilidad y dispuesto a “implorar”.

En este tipo de movimiento, se capta cómo la coordenada del espacio atraviesa el poema para demarcar el camino, por medio del cual la escena íntima pasa al terreno de lo público e indiferente como una forma de acentuar la acción de estar desnudo ante alguien; después, aparece desamparado al quedar expuesto súbitamente ante un público en la calle. Allí, la voz en primera persona se acciona al pedir calor como una forma de aliviar la soledad, el frío y esa sensación de desamparo característica de su situación; en seguida, esa voz implora tristeza para atenuar la alegría, así como alegría para mediar el torrente del llanto, de modo que este movimiento contrastante y fluctuante se incorpora a la noción de conjunción propia de la carga paradójica de la vida, la cual podría ser mediada por la apertura y contención de la diferencia, como una forma alterna de mediar en la relación dialéctica dada entre los contrarios.

Esas emociones oscilantes entre la alegría, la tristeza y la rabia mueven las aguas subterráneas de la psiquis en una suerte de respiración recreada en el movimiento entre “me das” y “me doy” en el escenario de la noche festiva. De esta forma, se traza un camino sinuoso y escarpado entre el agua y la tierra donde aparece la figura de la serpiente como un símbolo onírico que vive en medio del agua y la tierra, cuya presencia invoca el ritual ante el cual se ofrece el pie, quizá para ser mordido o caer por el abismo que le conduce hacia el otro.

Este poema sugiere el trasfondo simbólico de la mediación, el don y la gracia como signos de la potencia femenina que se obsesiona con la vida y se aferra a esa “dicha básica de vivir”; luego, se despliega el motivo mítico alegórico de la fruta carnosa, en este caso, un durazno al que se accede a través del conocimiento de su existencia y la insistencia por obtenerlo para “morderlo”, consecuentemente, se re-crea la imagen alusiva a la tentación y la carnalidad que no se circunscribe a lo concupiscible ni a lo pecaminoso, sino a la bondad. En este punto, el tránsito inicial desde la voz que se in-carna en un cuerpo que va adquiriendo densidad a medida en que se expone, se observa, se oye para interpelar con su llanto, su alegría, su rabia, para quedarse en la tensión entre las marcas de la superficie (piel de durazno-piel del pie) mordida.

Este curso del movimiento notado respecto a la conexión simbólica-material del cuerpo femenino se complementa con el esquema formado con las líneas de los versos finales del poema que, de manera arquitectónica, trazan la figura de un risco escarpado junto a la trayectoria de una caída en el territorio de la serpiente. Así, la carga representativa y figurativa implica al lector(a) tanto a nivel perceptivo y cognitivo, por ejemplo, al ampliar el espectro de lo atinente a la visión.

Al continuar con la experiencia lectora de *Las bocas del amor*, se encuentra el poema “Los cirios blancos de la noche” compuesto, principalmente, por una imagen de lo femenino que remite a los ciclos vitales de las mujeres en conexión con el paso del tiempo y los cambios biológicos padecidos *sobre-en-con* el cuerpo. Como se puede apreciar en seguida:

De los treinta a los cuarenta
enfermamos de nuevo las mujeres.

El príncipe, apuesto y sonriente, que sólo tuvimos en sueños
a los doce
se nos presenta entonces,
radiante,
investido de sus más ricas vestiduras.

El potentado dios
suicidio
nos corteja

ahora que somos más bellas, más prácticas,
ahora que empiezan a olvidarnos.
Nos ofrece la paz
-esa alternativa
a este nudo constante a nivel de tripas-
el reino del amor
-bueno, cierta clase de amor, es mejor que nada-
la fama,
el calorcito, la evasión de impuestos,

y nos besa la mano
todas las noches
a la entrada al banquete del sueño.

Atentas a su voz, mordidas ya casi tres veces,
nuestro oído nos levanta:

alrededor sentimos
los cirios blancos de la noche
sisear,
consumirse.

Todas las noches soltamos cada una desde la jaula
la carrera de murciélagos:

pequeños, felpudos murciélagos hechos de tinta,
pestañina y vello púbico.

Alguna de nosotras siempre gana.

A los treinta y dos años
necesité de todo mi coraje
para sobrevivir la prueba

reteniendo
la única virtud que merece la pena guardar intacta:

opté por la vida,
por asesinar al morado príncipe suicidio
cada noche, como ahora, si es preciso.

Por devolverlo a su ataúd cada mañana
blanco y frustrado.

Luché por no desear como
deseo

ese tercer mordisco
(pp. 54-55).

Se percibe, cómo ante el avance del tiempo y el desgaste producido sobre el *soma*, aparece una enfermedad de naturaleza dual que parece iniciar a edad temprana y retorna a los treinta y dos años; dicha enfermedad se expresa en el anhelo de una visión fantástica masculina, una suerte de príncipe como figura evocadora del amor, luego transmutada a los treinta en la seducción producida por el suicidio. Con ello, opera la metáfora en la cual el amor y la muerte conforman un todo.

La intensidad de la afección que seduce a la voz femenina de cara a la elección por la vida o la muerte tensa las coordenadas de la historia personal de quien se encuentra situada en el ciclo vital (biológico y social) de la madurez con su carga y circunstancias más o menos prosaicas que parece suscitarse a partir del contraste entre la “paz” y el estremecimiento del “amor” (de cualquier tipo). Con ello, se aprecia la conjunción entre amor y vida como si esta dupla marcara el grado de significatividad y motivación para continuar experimentado la vida con sus altos y bajos.

Esta escena límite está compuesta por una visión de una mujer en plena belleza, poseedora de un sentido pragmático, entre otros rasgos, altamente deseables, junto a una figura masculina que aporta paz al entretejer vivencias prosaicas; ambos, están rodeados de objetos cotidianas y sin mayor intensidad en los afectos proporcionan la descripción de cierto tipo de amor, quizá una clase de intimidad marcada por un beso en la mano antes de ir a dormir. De esa forma se incorpora el ámbito onírico y durante el sueño se está ante la prueba de la muerte, la cual puede ser sorteada

con la fuerza vital de la sexualidad, al reconocerla como una manera de elegir la vida y resistir al deseo de sucumbir a la muerte por propia mano.

En este caso, la voz y el lugar de enunciación que alude a lo femenino fluctúa al intercalar indicadores morfológicos asociados a los artículos, adjetivos y sustantivos respecto al sentido de los términos, sin dejar de lado la fuerza material de las imágenes relativas al cuerpo, si se tiene presente la configuración de elementos con cierta carga erótica; por ejemplo, la composición de los murciélagos de tinta, pestañina y vello púbico ligados a una mujer contemporánea y escritora.

También, la dimensión corporal aparece de forma significativa a través de la confirmación de cierta clase de enfermedad incubada y desarrollada simbólica y materialmente, si se percatan ciertos signos y/o síntomas manifiestos en los sueños, pero que, paulatinamente, se va fijando en la vida diurna de la paciente a través de actos seductores del suicidio personificado, entre estos ofrecimientos, besos, palabras, mordidas como si se tratara de un personaje vampírico misterioso y atractivo ante quien deben enfrentarse y luchar la-las mujeres con la virtud guardada que les permite optar por la vida a la elección fundamental humana, incluso a costa de aminorar su deseo.

Ahora, en el poema titulado “Alumbra este cabello”, Anabel brinda al lector (a) una imagen simbólica poderosa originada en un rasgo material, a saber, el cabello. Según se observa a continuación:

(...)
Alumbra este cabello
mudo y solo
desparramado oscuro por la almohada.

No soy nadie
sin la lámpara del amor

meciéndose desde mi mano desde el oscuro de las formas
(58).

El cabello se articula con el ambiente doméstico esbozado por la presencia de la almohada. Este ámbito sirve de antesala al sendero hacia el mundo de los sueños caracterizado por la soledad que gesta el anhelo de buscar ser encendido, en este caso, por la lámpara del amor. En este punto, se incluye la polaridad entre la luz y la sombra, zanjada por el amor como elemento mediador, al conferir el sentido, el nombre o una historia propia.

De esta manera, la “lámpara de amor” compone una imagen poética que mantiene en tensión al objeto cotidiano y el elemento simbólico, al incorporar la potencia onírica desplegada desde las formas oscuras materializadas en una mano de la cual cuelga y alumbra dicho objeto. Este hilo de ideas resalta al advertir la presencia de negaciones cercanas al “soy”, bajo el cual se concreta la voz y el lugar de enunciación, porque hay una doble negación puesta en tela de juicio al jugar con la ausencia del “amor”.

Además, la acción mediadora y conectiva del amor adquiere una connotación material, cuyos efectos en el cuerpo son visibles si se consideran estos versos que conforman el poema en cuestión:

(...)
Alúmbrame una vez más, lucecita de bengala.

Luz blanca
que estalla en mi mano,

líquida luz
tropezando los riscos del cuerpo.
(58).

Aquí se notan otras partes del cuerpo que se va marcando a medida que ciertos puntos, a modo de indicios, aparecen como si se tratara de un bosquejo o una suerte de rompecabezas en espera de ser ensamblado, en este caso particular, gracias a la luz del amor que recorre la geografía

corporal semejante a un paisaje natural de montaña atravesado por un afluente o por la lluvia que impregna la tierra y eventualmente crea arroyos. En este punto, se percibe un modo alternativo de componer o armar la dimensión corporal de la voz que se enuncia en el poema a partir de una serie de demandas o peticiones como “enciende” o “alúmbrame”, las cuales, en principio, podría ubicarse en el espacio de lo femenino, pero que sus marcas tangibles genéricas están difusas, porque no se manifiestan en el texto marcadores de pronombres, adjetivos o verbos que afirmen la coordenada de género en esta escena doméstica y amorosa, donde tampoco se puede establecer de forma cerrada la asignación de roles (amante-amado); sin embargo, es importante mencionar que la condición borrosa de dicha marcación de género no impide posicionarse desde dicho eje; por el contrario, los elementos poéticos presentes complementan y trazan posibilidades para comprender la marca de género integrada en el universo del poema en una modalidad relacional abierta, debido a que no cae en las concepciones estrictamente diferenciales y fijas, sino que permite resaltar las formas en las cuales se tejen los vínculos, el contacto con lo otro-el otro. En pocas palabras, se confiere mayor prelación a los modos relacionales de la diversidad de seres que componen el poema sobre las determinaciones diferenciales y excluyentes en favor de la apertura necesaria para insistir en el encuentro con aquello presente-ausente.

En el poema “Y nada, nada derecho”, la imagen arquetípica de la luna conecta con la fuerza primigenia femenina expresada en un abrazo manifiesto en un espacio, en el cual se desarrolla la vida doméstica. Esto conduce a una aproximación a la autopercepción de la voz asociada con lo femenino sobre su propio estado físico y emocional lleno de contrastes. Conforme se advierte en estos versos:

(...)
La luna me abraza
cuando mi marido no está mirando
y ve televisión en el otro cuarto.

(...)
El placer puro
de relamer una salsa
con el único pedazo de pan que nos queda,
chupar ávidamente un hueso
en el mejor restaurante.
¿Cuál de los dos se atreve?
Inutilidad pura
corroyéndome la tal alma.

La tala de mi alma
completa casi.

Yo lucho
por estos dos o tres parches de sol y pinares
que aún me quedan

pero cada día mi corazón se hace más sordo (...)
(pp. 59-61).

Aquí, la presencia femenina está compuesta por marcadores simbólicos captados a partir de la relación con otras presencias y objetos. De manera que el “marido” no participa del abrazo; pero, sí ve televisión. En esta imagen la disposición de los personajes, la división de las habitaciones y la experiencia ofrece cierta idea de coexistencia delimitada por ciertos elementos indicadores de una lejanía pronunciada, en razón a la disposición de los fenómenos en el campo visual de la pareja.

Esa tensa relación se hace problemática cuando el placer aparece anestesiado ante las dificultades para realizarlo u obtenerlo cotidianamente, ya sea al disfrutar completamente una cena o en otras circunstancias. En consecuencia, el alma se corroe, es talada en correspondencia con la pérdida de la audición del corazón; en contraste a estas afecciones, aparece un resquicio de fuerza

vital que lucha y se resiste al establecer como causa del apego a la vida el sol y los pinos tomados de la naturaleza, como si se trataran de marcas propias de la permanencia de la fuerza de la vida a la que no se está dispuesta a renunciar. De acuerdo con esta experiencia poética, la tensión entre los ámbitos y géneros en pugna fluyen, en virtud a la capacidad para formar parte de la percepción propia sobre los modos en los cuales cada uno (a) se mantiene abierto a los placeres de la vida.

Este escenario dispuesto entre el hastío cotidiano de la vida conyugal y la agitada vida interior de la voz femenina desde la cual se despliega la experiencia poética incluye una serie de términos concretos para conformar imágenes marcadas genéricamente como femeninas vinculadas con rasgos animales y cualidades objetivas, si se leen atentamente los versos traídos a continuación:

Soy la sorpresa en unos ojos felinos,
cálida, abatida y
batida
enredo pensares,
pesares
desde mi edredón café lánguido.

Lánguida esta gata me bifurca el pecho
en un soporte.

Soy un soporte
y no me soporto.
(...)
(59).

La enunciación-afirmación del yo se plantea por medio de la identificación entre los “ojos” y los animales felinos; luego, se desplaza la dimensión animal profundamente conectada con lo instintivo y la sensorial hacia la personificación de un ser que se encuentra localizado en el ambiente cómodo de la cama y su habitación, como si fuese posible contener las fuerzas de la naturaleza en un cuerpo tumbado sobre un edredón y que dicha posición condujera a poder llevar

a cabo actividades intelectuales como pensar y sobre pensar con el símil de la madeja o los hilos del pensamiento “enredados” y cuyas fibras están compuestas por ideas y pesares; posteriormente, la “gata” en estado latente mueve al cuerpo lánguido a la escisión entre la bifurcación del pecho y la objetivación del sustrato corpóreo de la voz enunciada que termina por exteriorizar el disconformidad consigo misma en medio del debate interno entre su fuerza vital y las condiciones de manifestación y realización de la misma.

Aquí, el tránsito provisto por los cambios materiales y psíquicos de la voz femenina no se identifica totalmente con los rasgos físicos-psíquicos propios de la diferencia de la especie; en cambio, recurre a otros ámbitos como el animal y el de los objetos para recrear su cuerpo y su mente en estado de conflicto interno, sin perder de vista su posición y situación respecto al espacio-tiempo de su experiencia intersubjetiva afectiva.

Luego, en el poema titulado “El pozo del amarillo”, se retoman las alusiones cromáticas para demarcar la intensidad de la experiencia poética; tal como se percibe en los siguientes pasajes:

En las tardes cuando queda la última luz
entre los brazos de los árboles
la más clara,
descuelgo de la pared de mi cuarto
la fatigada carreta del cuerpo, y llevo ladrillos en ella.

Ella carga lo más pesado del día,
lo más insípido,
lo más sombrío, compactado:

o los claros momentos
de gozo
suaves
como la pulpa
de un aguacate maduro,
rojos
como la lengua del primer amante. (...)
(...)
Si todavía puedo amar
poco importa

a la larga
si sé que nunca habitaré esta casa. (...)

(...) Nosotros o ellos,
los guerreros,
los amantes, los inventores.

Los que son. Aquellos
que seguirán siendo,

aquellos
que seguirán siendo,

aquellos
que nos perpetúan.

ellos
-siempre esperados los que vienes-
traerán algún día consigo
el ábrete sésamo de la vida
(pp. 63-65).

La coordenada vital predominante en este poema es el tiempo marcado por la referencia a la intensidad de la luz calificada con adjetivos polares: primero, último; más intensa, poco intensa. Con ello, la especificidad queda supeditada a la percepción particular de la voz poética, la cual expande una experiencia personal localizada en la habitación que le pertenece y donde puede conceder cierto respiro a un cuerpo hecho carreta, por cuanto lleva ladrillos como si se tratara de una carga emocional de tipo existencial con sus propios puntos álgidos, entre estos: lo insípido, sombrío, compactado; sin descuidar, aquellos momentos de gozo comparados con la pulpa de fruta o la lengua del primer amante. Esta combinación de imágenes orgánicas e inorgánicas mantiene la tensión entre la desazón y el hastío colado en la cotidianidad; pero, al cual se resiste al recurrir a la dimensión erótica fundada en la capacidad de amar perteneciente a la condición humana.

En el descenso del día (la tarde) que marca la transformación del cuerpo-persona en cuerpo-carreta se evidencia un indicio sobre su género a partir de lo explícito en el artículo y en la

terminación del sustantivo se establece el espacio desde el cual se desarrolla el escenario y las imágenes poéticas. Todas ellas se entrecruzan entre lo concreto y lo simbólico de los objetos y de las emociones-sensaciones de diversa índole e intensidad, en medio del proceso de construir con plena conciencia la casa de la poesía, hecha y sostenida por la arquitectura y los materiales de la vida procurados por la poeta, quien se identifica con la poesía al describir sus aportes a esa casa y al saber que puede habitar en esta.

En medio de los contrastes observados, aparece el juego entre las distintas designaciones pronominales que van del posesivo singular “mi” hasta la amplitud conferida por formas plurales del *nosotros*, *ellos*, *aquellos*, quienes pueden representar guerreros, amantes, inventores capaces de afirmarse en el ser y quienes podrían conseguir la clave de la vida y sus misterios. Aquí, la presencia de lo femenino es pura apertura y capacidad de acogida al invocar la presencia de fuerzas poderosas aunadas a la nutrición, la sexualidad y la potencia creativa-generativa.

El espacio que delimita el acontecimiento en el poema titulado “La mansa muchedumbre” se torna un territorio de paso entre la esfera de lo público y de lo doméstico, donde cobra relevancia la posibilidad de conexión y sostén entre mujeres. Acorde se experimenta en las imágenes presentadas en seguida:

Muchacha, paloma de mi barrio
donde ya no hay palomas,

éste es mi hombro:

apóyate en él,
no desfallezcas.

Yo también
cruzo
sola

la ancha séptima,

la mansa muchedumbre.

La estrecha carretera hasta el bombillo de mi cuarto.
(29).

Aquí, la dimensión corporal material y simbólica del cuerpo femenino se compone de elementos procedentes del mundo animal, de partes significativas de un cuerpo posicionado frente a otro, junto a las coordenadas de la ciudad. En este caso, lo animal, lo humano y los objetos se interseccionan al crear distintos niveles que enlazan lo individual y lo colectivo desde la experiencia profunda de la soledad.

La apertura del poema muestra la imagen de una “muchacha” caracterizada como paloma en un lugar donde, paradójicamente, las palomas o mujeres jóvenes y dulces ya no habitan; sin embargo, una voz que asume el rol de observadora atenta ofrece una parte de su fisionomía para reconfortar y/o servir de sostén a la joven. Con ello, se construye el lazo de la sororidad como una forma de atravesar una experiencia compartida, particularmente, asociada con las mujeres a lo largo de la historia, a saber, la soledad en medio de la multitud, agudizada por la condición extraña de la muchacha-paloma que no se fusiona con la muchedumbre.

De modo que, en el tránsito de la calle (carrera séptima) hasta la intimidad de la habitación, se exhiben dos instancias de la soledad: una, experimentada entre la multitud sin forma ni vínculo concreto o significativo; dos, la que tiene lugar en la habitación iluminada por un bombillo. En este choque de imágenes se diversifica la soledad de las mujeres (la muchacha y la testigo); consecuentemente, el cuerpo mismo se transforma en el lugar de los acontecimientos particulares, cotidianos e intensos como el transmitido por el poema donde la soledad atraviesa la plenitud de una joven con la capacidad de volar sin llegar a hacerlo.

Otra vivencia que pone en cuestión la relación entre lo real y lo onírico se puede encontrar en el poema titulado “Rodeada”, cuya primera locación es un hospital con el concurso de un cuerpo femenino en estado mórbido; luego, aparece de golpe la yuxtaposición entre la dimensión real-en vigilia y la del sueño cuando se presta atención al diálogo que desemboca en una suerte de soliloquio en torno a la ensoñación de una enamorada. Según se aprecia en las palabras reproducidas:

Te conté que había despertado
rodeada de enfermeras susurrantes.

Me preguntaste
si detesto los hospitales.

Yo te dije despacio,
¿qué enfermo puede odiar sus hospitales?

Dijiste que yo era toda una boquita
aun cuando no se me notaba.

Pero no me besaste.

Afuera llovía
lluvia espesa
y mi mirada era de pronto como encontrar otros ojos
y no siempre estos míos
al otro lado del vidrio.

un sueño borroso
adquiriendo contornos nítidos.

Los demás hablaban de García Lorca,
la luz del río en los limones,
mis manos queriendo tocar.

Después me vine sola a casa
y tuve diarrea.

Signo seguro de la raíz del amor
según mi amiga Erica.

No pude dormir. Conté limones hasta el alba
pensando en lo tonta que fui
no enamorándome de Lorca.

Me visitaron látigos, espantos chiquiticos
con cuentas y no ojos,

recordé calaveras
ladeadas
entre los apartados de la muerte. Pensé en Goya
y sus fusilados.
El mantel en el aire de Chagall.
Todo lo que había sido parte
de nuestro sueño.

También me latigó despacio
la ternura:

su surtidor de flores
amarillas
brotándome del pecho.

Las recogí todas del suelo,
silenciosa.

Amé la luz,
toda la luz,

la luz que mata toda muerte en mis rincones
y ahora espero
que amanezca

atando ramilletes de limones y flores
con los primeros cantos
de los pájaros.
(45-46).

La serie de imágenes poéticas emergen del encuentro dialógico proyectado en segunda persona, en el cual se abre el espacio material y concreto del referente hospitalario para, poco a poco, desplazarse al hogar de la paciente y luego al relato de sus sueños amorosos. En ese panorama, la afección del cuerpo femenino confinado al hospital -real o soñado- se condensa en la boca que no es besada tornándose un tanto difusa su presencia, al igual que la de su interlocutor,

cuyo rastro se percibe y adquiere cierto grado de materialidad a través del reflejo de los ojos de ella en el cristal de una ventana en un día de lluvia.

Posteriormente, otro signo es notado en la manifestación del amor como malestar físico estomacal, visto como una forma de exhibir la intensidad de las emociones y los afectos involucrados en el conflicto amoroso, desarrollado en la búsqueda del sueño nocturno e interrumpido por el insomnio declarado, que contrasta con las ensoñaciones diurnas donde aparecen Lorca, Goya y Chagall. Después de atravesar el espacio onírico y luchar con la muerte, se canta en la naturaleza fuera del encierro del hospital y la casa.

Vale la pena subrayar que en ese cuerpo femenino (soñante-enfermo) deja sus huellas la ternura, se abre un hueco en el pecho del cual brotan flores, así como se capta y se ama la luz. Con esto se enfatiza el carácter somático y los contrastes del amor en sus distintas manifestaciones, en este caso, permeado por la ensoñación vívida de la potencia femenina creadora de visiones, sensaciones y emociones de distinta intensidad.

Por otra parte, en lo atinente a las imágenes relativas a la **experiencia amorosa**, estas se exploraron a lo largo del poemario foco de reflexión. Por ello, en las líneas subsiguientes se recuperaron algunos aspectos significativos. Para avanzar en este ejercicio, vale la pena considerar el poema titulado “Aquel caballito de mar”:

Ella lloró a su hijo
que todavía no olía a talco;

aquel caballito de mar
recostado en el mar
sin alcanzar la orilla.

Lloró el amor que nunca tuvo:
el amor que no supo
retener,
fugaz halcón relampagueando el índice

entre tanta distancia;
la boleta
que no supo esconder a la entrada.
Lloró
porque jamás encontró al padre
que formara
con ella
el caballito de mar;
porque se imagina salpicada de espuma frente al sol.

Ella sobrellevó
la soledad
con música

música liviana
corriendo el tosco mueble de su cuerpo
que siempre escondió un piano.

Muda pero porfiada
pidió el aplauso
una y mil veces
para saber que su inaudible canto
tejido a lágrimas y rabia
y soles
caía en alguna parte;

que su ansiedad
en el camerino
cuando se paseaba veinte y treinta cuerdas
sobre cinco metros raídos de alfombra
no era en vano;

que alguno entre el público
podía entender y apreciar

que ella no se comiera las uñas,
que ella no envenenara sus pulmones,
que ella no se llenara de pepas,
que ella anhelara tener patines,
que amara tanto al caballito de mar,
que ella no se golpeará la cabeza.

Y siempre en mitad de la función y ella en el escenario
aquel hombre mirándola desde el medio de la sala
que siempre imaginara con ella;

esa lectura apresurada y nada,
al final todos le daban la espalda después del aplauso

y él se perdía entre tantas espaldas.

Al final ella
y sólo flores:
flores sangrientas
sobre las cuales
la luz da visos más brillantes.

Ella volvía
al camerino, se quitaba el collar ante el espejo,

los colores
de la memoria
formando vaho ante el espejo:

estoy tan muerta, amor
y sin embargo aquí me palpo toda,
muda y sola.

Qué torpe. Qué mansarda.
Qué trenza.
Qué escalera sin usar que nadie trepó nunca.

Ella quedó
en el camerino del exilio
arrumado en el piso
una tras otra
madejas sin usar:

ovillos de luz para tejer al hombre de sus sueños.
(pp. 15-17)

En principio, se aprecia que los recursos simbólicos son potentes y remiten al lector (a) a recorrer con cierta intensidad cada una de las imágenes poéticas presentes. Cuando se afirma la voz femenina “Ella” parece situarse en espacios, donde la espera se convierte en pérdida, al ocasionar el desborde de la tristeza y la desolación por el hijo no nacido y por el amante no conseguido.

Consecuentemente, el llanto cobra relevancia para dar cuenta de la cercanía con el agua del mar; así, lágrimas y mar parecen proceder una fuente única. En este orden, el agua se asocia con

la potencia femenina y los seres alados al hijo no nacido. Además, paulatinamente, el lector (a) se percata de que, por momentos, el llanto más sentido ocurre de forma silenciosa y en soledad; esta acción contrasta con la representación de la esperanza esbozada por la exposición teatral en el gran escenario del mundo, donde la figura central del poema espera en cada acto al potencial admirador para lograr a su amando y al padre de su hijo.

Este tipo de imágenes podrían enmarcarse en la urgencia vital por responder a la reproducción de la especie; sin embargo, no es una alusión convencional, por cuanto se muestra con énfasis la cara “amarga” de la imposibilidad de cumplir dicha exigencia. En ese orden, resalta la capacidad de la poeta para exponer lo acontecido con estas mujeres, quienes padecen el “exilio” del país de la Mujer que materna y puede tejer a/para sus hombres más cercanos, como si el lazo conyugal y maternal fuesen sustanciales respecto a la afirmación de sí misma; pero, la poeta responde con una figura femenina en tensión y cuyo universo se queda suspendido en la profundización de su condición de destierro, de falta, de carencia y el tipo de conciencia concedido al enfrentar su condición.

Adviértase, además el choque entre las dimensiones de la experiencia amorosa de la voz en segunda persona sobre la que se atestigua en el poema, al observar cada una de las variaciones moduladas por el llanto, la impotencia, la imaginación, la capacidad para sobrellevar la pérdida, la ansiedad, la esperanza en la reciprocidad afectiva y del cuidado, los aplausos y el reconocimiento que llevan a la soledad donde la memoria, el tacto y la ilusión alimentada por lo onírico se convierten en un mundo próximo a la muerte y la desolación. Con las variaciones captadas se evidencia una concepción sobre el amor en su cara más contradictoria y frustrante, en la cual las posibilidades anheladas se truncan y la potencia femenina no realiza su deseo, por cuanto desde el

inicio parece truncado; en este sentido, esta visión sobre el amor desmitifica sus pretensiones edulcoradas asociadas culturalmente con el *happy ending*, pero termina por expresar lúcidamente la experiencia amorosa concreta y profundamente humana a través de los recursos del arte poético.

Al adelantar la lectura del poemario, en “Henchida como una jarra”, se asiste al escenario en el cual se forja el vínculo entre hombres y mujeres, con sus diversas maneras de ligarse tanto en lo cotidiano como al coincidir en los aspectos fundamentales de la complejidad humana descrita en los siguientes términos:

Son una secta, ustedes, hombres con bigotes
estrechamente tejidos
que parecen tener un hilo suelto
saliendo de la manga o del oído
donde sus esposas
los remataron esta mañana,

en esta anónima mañana.

Tengo historias que contar, historias que lloran o permanecen,
otros corazones por mudar,
otras manos acaso.
Lindos muchachos en cocteles cuya mano izquierda
se desliza
y endereza una corbata,
si el mundo fuera a mirarme ahora,
lo juro,
sería capaz de hacerle doler la cabeza.

Amo a todos los hombres, aun a aquellos
que voy a dejar para siempre,
ya, en este mismo instante.

Siempre
palabra extraviada,
guante tirado a propósito sobre el tapete.

Estoy hecha de agua,
henchida
como una jarra
y si me ladeo en cualquier momento me desbordo.

Mejor se corren. Mejor se hacen a un lado,

con sus mangas
puestas en orden,
sus corbatas y sus bigotes recién tejidos,
no quiero correr el riesgo
de hacer peligrar vuestra especie.
No busco
enfurecer esposas
si hubieran de encoger, disolverse o hacerse añicos.

Dulce la noche
galopa hasta las ventanas,

duce la noche llamándome,

llamándome
como el joven lejano
que amo,
con sus mangas enrolladas,
su cuello sin abotonar
y su pecho al descubierto.

Escapada del coctel, del infierno
río abajo
navego
su sonrisa
(pp.18-19).

La apertura plural sitúa la enunciación de cierto modo, en el cual no se advierte de forma concreta a quien emite o “hila” las imágenes; sino que, paulatinamente, se mueve hacia lo singular para develar la presencia femenina que hará las veces de observadora externa e interna de esas intrincadas relaciones entre hombres y mujeres. Respecto a la representación de lo masculino, se advierte la inclusión de una “secta” como manera de remarcar el bigote como símbolo de cierto tipo de masculinidad sectaria y distintiva, la cual contrasta con los hombres más jóvenes, quienes exhiben posturas de conquista en espacios de socialización como los cocteles.

Así, los rasgos identificables de lo masculino permiten configurar un “modelo”, si se advierten los bigotes, los cocteles, las corbatas y las mangas bien acomodadas como signos de pertenencia a un grupo especial de hombres tejidos por “esposas”; en contraste, casi al final del

poema se halla la visión del “joven lejano” que la vivaz fuerza femenina ama y al quien se puede identificar por sus mangas enrolladas, el cuello sin abotonar, el pecho al descubierto y su sonrisa.

La dualidad notada respecto a lo masculino se replica, de cierta forma en los personajes femeninos, dado que tenemos a las “esposas” vistas como mujeres que tejen hombres y está la singularidad de la voz enunciada en primera persona que se describe como poseedora de historias por contar, capaz de hacer doler la cabeza, hecha de agua a punto de derramarse, la que puede enfurecer esposas y la que se escapa, como si se tratara de recrear la fuerza femenina primigenia llena de vida.

Consecuentemente, las mujeres aparecen como aquellas guardianas o artesanas del tejido y del remate de sus esposos; también, el personaje disruptivo es aquella mujer hecha de agua y llena que ama intensamente a todos los hombres sin importar la duración de dicho afecto. Esta mujer evoca a una suerte de *femme fatale* capaz de desatar el caos y sacar de su temple o destejer a los hombres-esposos.

Esta imagen disruptiva de la mujer a punto de desbordarse, comparada con una jarra henchida, recurre a exaltar movimientos, posturas, comportamientos y disposiciones afectivas para configurar el cuerpo femenino. Así, el cierre del poema presenta la huida de la pareja de amantes en medio de la noche.

En otro momento, al aproximarse al poema denominado “O estrena patines contra el viento”, la poeta colombiana crea una escena hipotética cargada de esperanza, como se ilustra a continuación:

(...)
En algún lugar del mundo, a esta hora
amigo,
amiga con la cual no he compartido un café,

ni aún el lazo fino de tu mirada
está tu hija
creciendo que será compañera de mi hijo.

Está tu hijo
creciendo
que será compañero de mi hija.

En algún lugar del mundo
a esta hora
dadle amor:

hazlo amoroso, amorosa
(24).

La coordenada temporal queda fijada y abierta en el ahora, conjugada con una espacialidad indeterminada con la expresión “algún lugar del mundo”, de modo que ese encuentro amistoso entre un amigo y una amiga que no han compartido ni el café, ni una mirada y, por tanto, su cercanía está dada en el ámbito de la espera, se proyecta una generación adelante ante la posibilidad de que cada uno tenga un hijo e hija creciendo, quienes algún día podrán acompañarse en la vida; por esa razón, se implora darles amor y hacerlos amorosos. Esta petición del cierre del poema da cuenta de la esperanza amorosa basada en la amistad entre hombres y mujeres ante la conciencia de que sus caminos tarde o temprano se cruzan.

En este poema se aprecian varias manifestaciones del amor, por ejemplo, a través de la calidez y el cuidado recreadas por un suéter, el pensar en el proceso de ruptura del vínculo entre los padres que están a punto de divorciarse, el estrenar patines como señal de conservar la alegría y el sentido de libertad en el movimiento o el ir al cine para reír o llorar. Todos estos elementos marcan el compás de las fluctuaciones en los afectos concomitantes a la experiencia amorosa que atraviesa el poema; luego, el foco de la atención se desplaza de la hija (o) a la madre desde la cual se proyecta la esperanza de conseguir amor en otros vínculos. En este poema llama la atención la

forma difusa en la que se presentan las marcas de género, porque están cruzadas o tejidas a través de las posibilidades tanto del amor como del desamor; con ello, tiene lugar la posibilidad para atenuar la herida de la diferencia que excluye.

Después, se observa en “La ruta” una conversación íntima como una suerte de viaje interno al trasfondo, en el cual la humanidad une a todos por igual. Esta charla recreada desconcierta, en virtud a las circunstancias en las que es posible, a saber, a través del secreto y la herida. De acuerdo a los pasajes recuperados:

A ti, razón secreta de hoy,
navaja sin hoja de esta herida,
te hablo en nombre del amor, desde el fondo del amor
donde todos somos lo mismo.

Soy ese barco que busca el puerto, o se aferra al puerto
o duerme en él, en él se apoya,
hasta que una mano llega
y me roza

y me echa a andar de nuevo, dando tumbos,
esa nueva mano donde cabe el asombro,
que me desata a nuevas tempestades,
otros soles,

quizá no soy el barco sino el mar,
la ruta
de un sitio a otro,
nunca el destino sino la pasarela,
mi esfuerzo tratar de asir mis olas a las gaviotas,
adscribirme a su vuelo curvo.

curvas son las olas
golpeando día tras noche
con el suave golpe del deseo,

las olas del deseo tumbado sobre el pecho.

Este dolor de bujía luminosa es fijo,
este grillo de la soledad que no sucumbe,
esta mano que apretó tu mano no se aquieta porque estés
en otro sitio, (...)

(pp. 30-31).

La invocación de apertura tiene lugar ante una herida que parece no estar expuesta o materializada sobre superficie alguna; sin embargo, procede de lo primigenio y fundamental de la condición humana, de ahí que se le “hable” a modo de canto propiciatorio desde la fuente del amor. Además, retornan las metáforas náuticas cuando la voz central en el poema se identifica primero con un barco y, luego, intercaladamente la presencia-ausencia del otro hace cambiar el rumbo o impulsa la exploración de nuevas vivencias a través del contacto.

Por ello, las figuras: barco, mar y mano son complementarias bajo el aglutinante del deseo y las olas internas movidas por este, si se percibe la intensidad del tacto con una mano ausente y traída al presente gracias al recuerdo. Esta escena de amor en separación se metaforiza al emplear la aspiración de las olas del mar con el vuelo de las gaviotas en una suerte de tensión expectante en la cual tienen un sentido a la luz del todo en el paisaje, pero sin juntarse del todo.

Las oposiciones percibidas entre las metáforas y figuras plasmadas en el poema evocan el motivo filosófico-poético en el cual se concibe al amor como una suerte de ley universal, poseedora de un tipo de inteligencia capaz de establecer puentes o conexiones entre la multiplicidad de formas posibles procedentes de los diferentes planos de la realidad. De este modo, se contempla la relación entre lo material-concreto-cotidiano y sus referentes míticos-simbólicos, como si detrás de todo lo que existe (material e inmaterial) el amor y sus manifestaciones se convirtiera en su fundamento.

Otro de los temas abordados en el poemario es la infidelidad, a la cual Anabel le da un viraje profundo como se puede notar en el poema llamado “Infiel”:

Ustedes han podido pensar
que soy demasiado fea para ser reina
y demasiado hermosa
para ser la mejor amiga de su esposa
o suya:

me han creído
demasiado triste
para mimar y llevar a matiné

y demasiado feliz soy
para ser su amante de los martes
bien guardada el resto de la semana.

El papel
Fue la gran continuidad de mi vida,
Cualquier clase de papel:

las servilletas,
la parte interior de los sobres,
las chequeras vacías,
los viejos cuadernos de mis hijos;
la publicidad política pagada,
los folletos de viaje.

No fui selectiva.

Es más, la gente me ha juzgado siempre
infiel.

Pero ay, qué cosas blandas
he escrito
al dorso de sobres manchados y rugosos.

Qué heridas
devastadoras
sobre papeles suaves como sábanas

como una ama de casa
demasiado frenética

limpiando tanto su casa

que la enfurece
(pp. 34-35).

Los versos libres que componen este poema inician con cierto tipo de confrontación entre “ustedes” y “soy”, como si se tratara de un juicio sesgado sobre una mujer que parece ser “muy” o salirse de la medida adecuada a las expectativas sobre el matrimonio y la maternidad. No obstante, a lo largo de las palabras tejidas en los versos puestos en consideración, se percibe un

modo transgresor para ser mujer más allá de las expectativas impuestas por los roles sociales, cuando aparece el papel como posibilidad para tener una vida con los vínculos filiales, conyugales, maternos configurados en sus propios términos; pues, se trata de una mujer poseedora de la capacidad para dar cuenta de la dulzura, la crueldad y la devastación característica de la experiencia humana, según da testimonio la diversidad de papel usado por ella.

En este punto los términos dialécticos entre los cuales es juzgada la voz enunciada en el “soy” - “demasiado” fea-hermosa y triste-feliz que, en principio, parece suspenderla en una suerte de “no-ser” se transforma por medio de la posesión del papel, en el cual ella se explaya en la escritura sobre casi cualquier tipo de papel para hacer la vida concreta con el tempo de las actividades, personas, nexos y objetos que componen su cotidianidad como ama de casa poco ortodoxa por frenética. Todo esto pulsa las tensiones fundamentales condensadas en el ser humano concreto y sus posibilidades existenciales, sobre todo respecto a la puesta en cuestión del papel de las mujeres en la sociedad frente a los criterios de inclusión y exclusión del mundo de los afectos y/o de su posición aceptada, pese a que en medio de todo esto se halle en latencia un ser que no consigue amoldarse del todo.

Ahora, en el poema “La emboscada” se aborda la cuestión de la experiencia amorosa y de la fuente del amor compartido por la humanidad entera, desde el punto de vista del cuerpo que es asediado por este. Acorde con las palabras de la poeta:

Las heridas del amor,
heridas gozosas que abren una ampolla en el paladar
o en la lengua;

heridas cubriendo el cuerpo
tumbado junto a la ventana
de una indolora lluvia de astillas...

aquellas otras heridas

del absurdo del amor,

aspas del amor planeando sobre el alma,
rebanando las manos
y las bocas
ávidas de la vida.

Tropiezos de amor
donde la lucha cesa
y el amor se convierte en
la emboscada:

altas piedras del amor
donde el cuerpo quedó atado, amordazado

embestido,
sobrevolado de buitres,

sediento
(44).

La presencia del amor tiene por primer signo la (s) herida (s), pero estas son gozosas para quien las padece; porque, si bien causan ampollas en la boca (paladar y lengua) y se puede esparcir por el cuerpo, al dejar marcas a su paso, como si se tratara de una indolora lluvia de astillas, el amor se puede tornar soportable en medio de un sufrimiento profundo, ya sea que se inflija sobre el cuerpo o sobre el alma cuando se apacigua la lucha y pasa a quedar suspendido activamente en la imagen de la emboscada, culminada en las figuras míticas de Sísifo y Prometeo, al recrear la manera en la cual el cuerpo es atado, amordazado y sometido a suplicio.

La naturaleza del amor como forma originaria o fuente activa de polaridades proyectadas sobre la experiencia amorosa, en este caso, humana permite trazar un puente entre las fantasías elaboradas, a través de los recursos metafóricos y míticos empleados por los poetas, para conseguir un tipo de mirada situada en la experiencia inter-relacional de la existencia citadina llena de cosas, paisajes, recuerdos, fragmentos, una suerte de collage actualizado por una voz que enuncia desde

un lugar particular e indeterminado a la vez, más allá del género, más allá de los confines anatómicos, sin fijarse en las reglas de la lógica discursiva del orden propiamente sintáctico; pero, sin faltar a los elementos suficientes para introducir y provocar una vivencia intensa de aquello potencialmente compartido sensorialmente cuando se toma conciencia de lo significativo al estar con el otro (en medio de, junto a cosas, lugares, símbolos, comportamientos, prejuicios, roles, etc.).

Hasta este punto, es oportuno afirmar que la autora permite acceder a la “experiencia amorosa” como una segunda clave para ampliar la aproximación a las representaciones del cuerpo femenino desde la perspectiva del amor universal y sus múltiples manifestaciones particulares como una vía para mediar entre las contrariedades y polaridades que nos mantienen en tensión. Pues, de otro modo, solo veríamos aisladamente la presencia de las cosas, los animales, las personas; sin embargo, al hacer el viaje interno se llega a la toma de conciencia acerca de la fuerza vital femenina fundada en el amor propuesto como puente, posibilidad, esperanza y deseo de intimar con el otro.

3.3 Representaciones del cuerpo femenino y la experiencia amorosa en *Agua herida* (2004)

El poemario escrito por Anabel Torres, titulado *Agua herida (Wounded Water)*, fue publicado en 2004, bajo el sello editorial Árbol de Papel, contiene setenta y seis poemas como resultado de un proceso de escritura particular, en el cual su autora incorpora poemas nacidos tanto en español como en inglés y sus correspondientes versiones, así como destaca el intervalo temporal en el que surgieron, a saber, entre el 2002 y el 2004.

Esta obra resalta, en principio, por el manejo particular de los dos idiomas empleados como un “juego de dos vajillas” para crear; además, llama la atención la percepción sobre el proceso de

revisión de la escritura caracterizada por atender a la singularidad de cada lengua en la cual surgen los poemas, así como el registro temporal marcado por la nota al final de página usada para remarcar el mes correspondiente; con esto, se traza una línea paralela entre la colección de poemas y una suerte de diario o carta.

También, es pertinente subrayar que los cerca de setenta y seis poemas integrados a este título emergen del agua como fuente de las diferentes manifestaciones alusivas al universo acuático presente en la naturaleza y en las profundidades del alma humana. De ahí que, recurrentemente, los lazos, los afectos, las experiencias físicas y psíquicas sean profundizadas a la luz de potencias cósmicas que inciden en los flujos de la conciencia y en el curso de las vivencias significativas para la existencia humana.

Por lo brevemente expuesto, en este apartado, es necesario volver sobre la pregunta orientadora de esta investigación, formulada en los siguientes términos: ¿qué representaciones del cuerpo femenino pueden reconstruirse a través de la experiencia poética amorosa en *Wounded Water / Agua herida* (2004), de la escritora colombiana Anabel Torres? Esta cuestión condujo a rastrear las representaciones del cuerpo femenino, a partir de la mirada provista por la problematización acerca de la relación entre filosofía y poesía en confluencia con los recursos de la crítica literaria feminista. Adicionalmente, en este punto, es preciso establecer las instancias desde las cuales se llevará a cabo la indagación sobre *Agua herida* (2004), a saber: en primer lugar, buscar los elementos que componen las imágenes poéticas en torno al cuerpo femenino; y segundo, reflexionar respecto a la experiencia amorosa en la obra citada.

Dado que en este apartado se retorna al asunto relativo a la representación, es importante tener en cuenta la producción de imágenes sobre el cuerpo femenino en conexión con la creación

de imágenes poéticas basadas en referentes femeninos y al manejo concedido a la producción y autoría proyectados en el cuerpo-texto cuyo lugar de enunciación ponga de manifiesto o cuestione la marca de género.

Antes de iniciar el ejercicio propuesto, es necesario señalar que se emplearon las versiones en español como foco del acto de lectura llevado a cabo en estas páginas; sin embargo, se recurrió a la versión en inglés en un par de ocasiones para señalar algún elemento significativo.

Ahora, vale la pena considerar la presencia de los elementos integrados a la **representación del cuerpo femenino** en el poema “Agua herida”, homónimo de la obra foco de interés en este apartado. El comienzo sitúa a los días lluviosos como origen, a partir del cual fluyen las manifestaciones acuáticas para llevar a lector (a) en un recorrido hasta las profundidades de su nacimiento. Conforme se observa en las imágenes citadas a continuación:

Días de lluvia,
ríos vadeados
a los que no volví,
charcos en los que presa
quedó la vida
un día
y no pudo escapar de aquel lugar –

y mares
que separan,
aguas claras y ciénagas
oscuras,
el mar del cielo con sus arreboles-

y lagos
donde el fluir de amores
surge y sumerge, surge y se sumerge-

arroyos
donde se hunden y ascienden los recuerdos
y las pasiones de futuro
fluyen al descubierto-

Es la vida en sus todos:

ojos de agua, pozos,
 represas, chorros, fuentes, los líquidos del cuerpo,
 gotas, océanos y placentas,
 nosotras y nosotros, al nacer
 el 80% de agua amada,
 agua herida
 (Torres, 2004, p. 15).

[“Wounded water”
 Days of rain,
 Rivers waded
 To which I can’t return,
 Puddles in which, reflected,
 Life got trapped
 And couldn’t escape but stayed-

Seas
 That separate,
 Clear waters, murky
 Ponds
 And the ocean of heaven with its crimson glow-

Lakes
 In which the movements
 Of love
 Bob up and down-

Streams
 In which memories sink and soar
 And passions for the future run amok-

Life, all in all,
 Springs, wells,
 Reservoirs,
 Fountains, jets and liquids of the body,
 Drops, oceans and placentas,
 Men and women at birth,
 80% loved water,
 Wounded water.]
 (Torres, 2004, p. 14).

En cada una de las expresiones alusivas al agua se entreteje un hito de la vida o fuerza de la naturaleza que parece impregnarse y contenerlo todo sin perder los rasgos propios de cada elemento conectado en la composición de la imagen. Así, la lluvia, los ríos, los charcos, los mares,

las aguas claras y ciénagas, el mar del cielo, los lagos, los arroyos, los pozos, los líquidos del cuerpo y las placentas conforman una totalidad que tiene su unidad en el enlace a esa fuente primigenia sustancial con sus múltiples transformaciones.

Al evocar cada una de las formas del agua, en estas se arrastran, estancan o zambullen emociones, fuerzas vitales, con lo cual se crea la visión armónica entre la naturaleza y lo humano; por esta razón, destaca la manera en la cual el amor, la lejanía, los recuerdos y la vida entera se mueven conforme a la expresión del agua que les sirve de albergue; por ejemplo, los lagos respecto al amor o los arroyos guardianes de los recuerdos y las pasiones. Por tanto, el cielo, las fuentes hídricas y los líquidos corporales dibujan una imagen del cuerpo femenino con su carga simbólica, la cual se hace patente al cierre del poema cuando aparece la placenta con la cual se afirma el punto de origen de hombres y mujeres, ambos, impregnados del 80% de agua amada, como una manera de mostrar la presencia de la potencia femenina en su acepción cósmica.

En la aproximación privilegiada al foco originario de la vida en su plenitud conferida por el poema se vislumbra la alternancia en la marca de género lingüísticamente signada en los términos que remiten a elementos de la naturaleza relativos al campo semántico cuyo aglutinante es el agua; con ello se admite la concepción integradora de la diferencia a través de la noción de la multiplicidad procedente de la naturaleza. Aquí, las designaciones fijas de lo masculino y lo femenino se encuentran en un plano secundario frente al principio originario y fundacional de la especie humana, lo cual conduce al reconocimiento de aquello ante lo que las dimensiones física, psíquica y espiritual establecen interacciones dinámicas necesarias para movilizar el mundo de la vida.

Al avanzar en el poemario se encuentra “Humo blanco”, cuyo primer verso libre llama la atención al poner de relieve cierta contradicción al señalar que el poema mismo no podría ser escrito; pese a leer en sí mismo dicha sentencia. Esta contrariedad funciona para desligar el medio escrito del sustrato oral en el cual se funda el poema; desde esta condición inicial, la poeta muestra imágenes poderosas, en las cuales el cuerpo, la proximidad y el contacto son protagonistas. Según se advierte en las siguientes líneas:

Es este poema
que nunca podrá ser
escrito.

Yace
en la historia oral
de cuando
abrazo
erosionó distancia,

dos muros
dieron lugar a labios
derribando paneles,

humo blanco
ascendió
de nuestros cuerpos
estrechados el uno al otro
(p. 41).

[“White Somoke”
This is a poem
That can never
Be written.

It lies
In the oral history
Of when
Embrace
Eroded distance,

Two walls
Gave way to lips
And their partitions,

White smoke
Ascended
From our two clasped bodies.]
(p. 40)

A partir de la constitución de la historia oral, la autora propone traer a los reflectores la dimensión corporal a través de la imagen del abrazo, por medio del cual se atenúan las distancias y, con ello, se afirma que los actos tienen su propio sentido sin agotarse en las palabras, es decir, forman su propio lenguaje. Así mismo, en oposición a los muros, los labios derriban fronteras en razón a la fuerza del contacto fundada en la búsqueda de conexión inherente a la condición humana.

En este proceso performativo, el humo blanco es un indicio de un ritual, en tanto representa la hoguera alrededor de la cual se convoca a la humanidad. Aquí, la cercanía adquiere una dimensión sensorial intensa dotada de alcances eróticos, apenas sugerido en español; pero, la versión en inglés personaliza la imagen al encuentro amoroso entre dos cuerpos.

Se comprende la tensión propuesta en clave de polaridad desde el primero hasta el último verso, si se repara en la primera imagen poco concreta “Es este un poema/ que nunca podrá ser/ escrito”, pero que genera un estado de descentramiento, porque: uno, se observa trazado sobre la página en blanco; dos, inmediatamente el siguiente verso reubica el plano de la existencia particular del mismo al señalar “Yace/ en la historia oral/ (...)”, es decir, se lanza una observación entre la oralidad y la escritura, sus alcances, sus finalidades y sus recursos que, en este caso, la oralidad no es sinónimo de palabra codificada, sino que se amplía a otro tipo de lengua arraigada en el cuerpo a través del abrazo, el contacto o la proximidad vinculante entre los seres.

De esta manera se introducen aspectos de la potencia femenina primigenia sin que la marca de género se explicita; además, permite recuperar una historia y una lengua caídas un poco en

desuso, en razón al privilegio concedido a los criterios que sustentan el proyecto civilizatorio de la humanidad. No obstante, en medio del humo blanco se evoca un pasado y se sueña un futuro en el cual los cuerpos puedan encontrarse auténticamente cuando salven las distancias que los separa.

En “El beso desde Rodin”, el cuerpo en movimiento aparece como motivo para narrar estéticamente una escena donde los amantes se despiden y una observadora atenta retrata artísticamente este acontecimiento. Esto se ilustra aquí:

Lento como mimos animados
al caer una moneda en la vasija
e igual de artístico
inicia él
su ritual de despedida.
La atrae a su cuerpo
y leve
la maniobra hacia el beso.

La cortejada responde. Sus brazos se levantan
rodeándole el cuello.
Lenta ella también
levanta
el pie derecho
justo mientras sus labios
responden a los suyos.

A seis metros
traes el carrito del aeropuerto
contemplo alelada
el beso
de Rodin:

su magnífica puesta en escena,
soberbia, irrepetible, la única función.

Y cuando los dos cuerpos
se fusionan
del todo,
con temor a aplaudir

discretamente
desvió la mirada.

Aeropuerto del Prat, Barcelona, 3 de junio de 2003

(pp. 57-59)

["The Kiss since Rodin"
 Gradually like mimes brought to life
 At the drop of a coin in an upturned cap
 And just as artfully
 He initiates
 The goodbye ritual,
 Grasps her towards him
 And, oh so gently,
 Motions into the kiss.

The loved one responds. Her arms lift
 To enfold his neck.
 Slowly she raises her right foot
 Just as her lips
 Respond to this.

Ten feet away
 Leaning on my airport trolley
 I stare in awe
 At the kiss
 Of Rodin:

At its singular, standing,
 Commanding performance.

And at the clinch
 In full,
 Not daring to applaud

Discreetly
 I turn away.

Prat Airport, Barcelona, 3 June 2003]
 (pp. 56-58)

Las imágenes poéticas del cuerpo se pluralizan a través de movimientos teatrales como si de mimos animados se tratara, de manera que la lentitud y levedad de este tipo de actividad introduce el ritual, en este caso, de despedida, el cual se pone en marcha por él quien atrae hacia su cuerpo a una mujer que asume la figura de la cortejada; en consecuencia, ella responde con el

movimiento de sus brazos para rodear el cuello y levantar el pie al compás del beso por medio del cual se unen él y ella.

Cada uno de los elementos cinéticos subrayados permiten recrear un beso al mejor estilo cinematográfico que, de forma súbita, se aterriza en un espacio cotidiano de tránsito típico en el mundo contemporáneo, particularmente, el aeropuerto donde aparece una observadora inmersa en la proximidad entre los cuerpos y, ante la intensidad del momento, ella opta por desviar la mirada. Aquí, la dimensión corporal se configura a partir de brazos, piernas, cuellos, ojos, etc., completados con los puntos delineados provistos por los afectos, las acciones, el tiempo y los elementos dispuestos en el espacio; así mismo, el uso de pronombres varía e incluye desplazamientos entre la segunda y primera persona, en virtud del tránsito de género requerido para recrear la secuencia de imágenes, en las cuales masculino y femenino se funden en el beso de despedida observado por una transeúnte.

Consecuentemente, la marca de género en el poema aparece establecida, pero no de forma fija y excluyente; en cambio, la distinción genérica produce un impacto emocional intenso y concreto que busca retratar un momento atestiguado en medio de una multitud de personas con sus propias historias. Sin embargo, vale la pena detenerse en los rasgos dados a la presencia femenina que responde con sus brazos levantados, elevando el pie derecho y correspondiendo al beso; todo esto, subraya la representación activa de la figura femenina con el fin de participar en el movimiento necesario para sostener la acción del episodio, el cuadro, la imagen para conseguir completamente su realización.

Ahora, en el poema que lleva por título “En un metro a plaza Cataluña”, la (el) lector (a) atento (a) acude a un acontecimiento fortuito acompañado del punto de vista ofrecido por la voz que, en clave testimonial, narra el evento. Conforme se aprecia en estas líneas:

De pie pero recostado contra la barra
 en la puerta de entrada
 el hombre ensimismado
 lee un grueso volumen.

El metro se detiene.
 Entra ella.
 Al cerrarse las puertas
 se acomoda también contra la barra, frente al hombre.

Él levanta los ojos del libro
 leyéndola,
 absorbiendo sus facciones.

Yo de pie junto a ella, veo los ojos del hombre recorrerla
 de izquierda a derecha.
 Ella, impertérrita,
 lo atraviesa con los ojos sin registrar su imagen.
 Entonces él inclina la cabeza
 y su mirada
 cae una vez más
 ávida
 sobre el cálido mirar
 de las hojas de su libro
 que le dan la bienvenida
 (63)

[“On the metro to Plaza Cataluña”
 Standing yet leaning on a rail next to the doors
 The man reads a thick book
 Oh so intently.

The metro stops.
 She enters,
 Stands also leaning
 Directly opposite him
 As the doors slam shut.

He lifts his eyes from the book
 Reading,
 Absorbing her features.

Standing next to her, I watch his eyes dart eagerly
From left to right.
Her eyes stare straight ahead.
Frozen, she continues to look past him.

Then he bends his face down
And once again
His gaze
Fall avidly
Into the loving eyes
Of the pages that welcome him.]
(62)

El escenario es el metro, un espacio ciudadano, en el cual una testigo registra el cruce de miradas entre dos personajes que aleatoriamente se han encontrado. En un primer momento, se accede al cuadro a través de la observadora anónima, quien advierte la presencia de un hombre de pie entregado a la lectura; luego, a modo de un personaje que entra en escena, ella ingresa en el tren y se posiciona frente al hombre. Con este acto se configura la posibilidad de un diálogo basado en la mirada, en este caso, cuando él pretende leerla captando sus facciones como si fuese el libro al que prestaba toda su atención. Posteriormente, ella le devuelve una mirada directa en tono interrelativo y en con este gesto mueve al hombre a retornar hacia la mirada expectante y amorosa del libro.

Al detenerse en la secuencia de imágenes poéticas recuperadas, se percibe la fluctuación marcada por la disposición de los cuerpos y la clase de miradas intercambiadas, empleadas como recursos para componer un relato que dota al cuerpo femenino de una carga contemplativa activa capaz de demandar no ser invadido por la inquisitiva avanzada de quien, sin consideración, ha incursionado furtivamente en su espacio personal. Con ello, los personajes masculino y femenino

tienen un rol significativo en el microrrelato de la observadora, quien nos ha permitido usar su piel y su experiencia para mirar a través de ella la escena urbana.

Cabe mencionar la presencia de carga activa en la personificación de lo femenino, pese a que “ella” no recurre a las palabras para responder a la acción de intimidación y cosificación dirigida sobre su cuerpo y sus facciones; sí devuelve un gesto potente con el cual reconduce el comportamiento de la contraparte. En ese intercambio sobresale la actitud de ella, pues tiene la fuerza y la auto-valía necesaria para reaccionar ante las situaciones que puedan suscitarse en cualquier escenario del mundo contemporáneo.

Ahora bien, en el poema “El miembro fantasma”, se recobra la memoria de una pérdida dolorosa que dejó marca sobre el cuerpo en sus dimensiones física y psíquica, del modo recreado en estas palabras:

Hace ya muchos años,
otro sábado
te amé sobre este lago.

Éramos dos
pero una
sola noche
nos cubría.

Esta tarde
en la proa
de un buque de turistas
el amor
ese miembro fantasma
que le falta a mi cuerpo
y duele de repente,
eres tú.
(97)

[“The phantom limb”
Long, long ago
One Saturday
I loved you on this lake.

We were
Two
But just
One
Night
To cover us.

This afternoon
Aboard
A tourist boat

You
Are this pain,
This phantom limb
Of love,
That suddenly starts aching.]
(96)

Cada uno de los términos tomados del poema localiza el origen de las imágenes poéticas en el acto de remembranza peculiarmente tamizado por la sensibilidad afectiva y reflexiva, el cual brinda un enfoque profundo a los hechos ocurridos un sábado lejano en el tiempo. Paulatinamente, se descubre que el acontecimiento guardado en la memoria corresponde con la experiencia de amar a alguien al amparo de la noche y de un lago.

La dualidad expresada tiene una dimensión corporal conformada por la materialidad espacial otorgada gracias al paisaje; además, se completa por medio de la intensidad del recuerdo. Al cierre del poema, la coordenada espacial se concreta en la expresión “esta tarde”, vivida por quien quedó anclado al recuerdo y ha tomado conciencia de la ausencia del otro, ahora exterioriza su sentimiento de modo corpóreo al aludir al fenómeno del miembro fantasma. Así, la falta o pérdida del par se experimenta corporalmente y la toma de conciencia sobre esta separación fundamental parece emerger en la visión de mundo dada en clave femenina.

Paralelamente, la enunciación de la voz desde la cual se proyecta el poema no presenta una marca de género explícita; por esto se genera cierto desplazamiento a través de los elementos del

paisaje, la escena y la participación del lector (a) para completar la asignación de género en virtud a los rasgos asociados con los referentes culturales de carácter femenino como la espera del amado o la expresión intensa de emociones y sentimientos. Esta particularidad abre la posibilidad de implicación entre poema y lector, quien debe sumarle su carga subjetiva para sumergirse en la experiencia propuesta por la autora.

Desde el ángulo ofrecido en el poema “La pareja tatuada”, la dimensión material del cuerpo toma relevancia para traer a colación la importancia del amor como fuerza vital que sostiene todo y a todos. Acorde a los versos libres recuperados a continuación:

Mientras salto en el tren para alcanzar el último asiento,
sentados frente a mí en diagonal
ella frota su pierna
con saliva,
luego él frota la suya.
Fuera de la ventana, retozando,
el mar se tiende a sus espaldas,
oh, incontable cascada de delfines entre el atardecer.

Piernas entrelazadas, la pareja tatuada,
sus tatuajes serpientes se retuercen y enroscan
alrededor del árbol del amor.
Lo veo crecer de un hueco en el suelo del tren.

El joven hunde en la mirada de ella
un ramillete,
flores que trae íntimamente a escena
de la parte interior de su antebrazo.

Ella cruza los brazos en tijera
sobre el pecho, en dirección al cuello y la sonrisa.
Me detengo en los rombos y triángulos y curvas
Tatuados a lo largo de sus brazos.

Cuatro dedos de él
Alrededor de su muñeca
Rematan las decoraciones de la chica.

De la oreja del joven destella uno de sus pendientes.

El amor es imperecedero.
Detrás de la pareja con tatuajes el mar
rueda, lame, se abalanza y las rocas parecen derrumbarse
sobre la ventanilla,
el mar inunda nuestro vagón de segunda clase
pero el árbol del amor lo frena, rindiéndolo inofensivo.

Él le agarra las rodillas
y las lleva a su pecho.
De repente algo cae, muy pequeñito
y cuatro piernas, piel y tinta verde, saltan al suelo.

Al incorporarse de recoger el pendiente con el que jugueteaba
ella mira fijamente a los ojos
y quedo al descubierto.
Yo desvíó la mirada
Sintiéndome culpable
como si acabara de verlos haciendo el amor
que era precisamente lo que hacía.

Ay pareja tatuada,
que la lengua del mar os envuelva y se adhiera
a las dos formas vueltas una;
que os mantenga ocultos en bache de su tiempo,
serpiente
de su aliento,
enlazados el uno con el otro,
plegados y girados cada uno hacia el otro
y que vuestros tatuajes no destiñan
ni se pudran ni caigan;

que continúe vuestro amor robusto
y jactancioso
como esta noche
y siga refulgiendo como los aros de plata
en vuestras orejas derechas,
como los cuatro juegos de pendientes
repartidos entre los dos por igual

y que la sonrisa tendida entre vuestros ojos
que acabo de atrapar

continué relumbrando
dentro de mí,
que cave un agujero de luz
dentro de mí,
que su serpiente de luz
anide dentro de mí

por los siglos de los siglos, amén.
(pp. 105-109)

["The Tattooed couple"
As I jump on the train to grab the last seat sideways,
Sitting opposite me, also on side stools,
She rubs his leg
With saliva,
He rubs hers.
Out of the window
Rollicking behind them, the sea
Lies on its back,
Oh endless stream of dolphins in the twilight.

Legs snaked around each other sits the tattooed couple
Their serpent-like tattoos twisting and turning
Around the tree of love
(I watch it spurt from a hole in the floor).

The youth dunks in her gaze
A bunch of flowers
That he timidly pulls out on stage
From his inner forearm.

She crosses her hands before her, towards neck and smile.
I stare at the squares and triangles and curves
Tattooed along her arms.
Four of his fingers
Curled around her wrist
Top off her decorations.

One of this shiny silver earrings gleams.

Love is eternal.
Behind them the sea
Rolls, lapping, rocks lurch,
The sea pours into our second-class carriage
But the tree of love renders it harmless.

The tattooed man grabs her knees
And pulls them towards his chest.
Suddenly something drops
And four legs, skin and green ink spring to the floor.

From picking up that errant ring
That she'd been fiddling with
She stares into my eyes, catches me watching.
Feeling as guilty

As if I'd watched them making love,
Which is just what I was doing
I turn away.

Oh tattooed couple,
May the sea lick its tongue around you,
Close around you,
Keep you safe
Ensconced in time,
Snake of its breath
Nestled inside it,
Curved one around the other
Twisted and turned together.

May it keep your love boastful
And lusty like this evening,

Not let it fade
Or rot,
But keep it glowing
Like the silver bangles on your right ears,
Like the silver rings
On your left ears,
Like the two sets of earrings
That you share
On each ear,

And may your smile
Into each other's eyes
That I've just trapped

Glow on inside me,
Dig its glow inside me,
Furrow its serpent of light into me,
Forever and ever, amen.]
(pp. 104-108)

Esta escena ocurrió en un tren tomado en el último momento. Aquí, la observadora y testigo del hecho se ubica en diagonal y su perspectiva está dada como un lugar privilegiado para mirar con detenimiento los movimientos y gestos de la pareja. Al localizar el evento, se despliega una suerte de danza entre distintas partes del cuerpo, la cual inicia cuando ella y él frotan sus piernas

con saliva en el escenario del vagón que transita por un paisaje bordeado por el mar, en el cual jueguan los delfines y se acerca el atardecer.

En medio de los movimientos recreados de forma teatral o coreográfica, el cuerpo femenino se entrelaza al cuerpo masculino y parece hacer juego con los tatuajes sobre la piel de cada uno. Destaca la figura de la serpiente, debido a la conexión histórica y simbólica, como si fuesen dos serpientes del paraíso alrededor del árbol del amor.

Además, las miradas tienen un papel importante en la configuración de la escena romántica, así como el gesto de ofrecer un ramillete a la chica, quien responde con una serie de movimientos geométricos que parecen corresponder a las figuras tatuadas de la pareja. Así, ante la intensidad de la mirada, un tanto inadecuada, de la testigo sobrecogida ante la potencia de la visión íntima de la pareja, la lleva a pronunciar una plegaria para que ese amor no sucumba al paso del tiempo.

Acorde con la visión ofrecida gracias al poema se transitan los planos de lo elemental femenino en la presencia del agua del mar y la saliva, junto al referente mitológico de la serpiente que conecta el mundo subterráneo con los seres terrestres; el otro plano desplegado alude al movimiento particular y corpóreo del par (masculino-femenino) enredados en un abrazo intenso. En este hilo, el motivo erótico es sublimado por la observadora descubierta quien afirma “el amor es imperecedero” como una suerte de invocación que se va tornando en anhelo y oración para conceder la posibilidad de la unión más allá del tiempo que somete a todo al desgaste y al olvido.

Después de haber llevado a cabo una lectura panorámica de las potentes imágenes contenidas en *Agua herida* (2004), se logró una perspectiva sobre el cuerpo femenino que resultó complementaria a su capacidad para forjar vínculos y asociaciones con la naturaleza, los objetos cotidianos con los cuales se coexiste en la vida diaria contemporánea, así como aquellos nexos

forjados por los afectos y la memoria. Por ello, las figuras femeninas se mezclan con distintos elementos del paisaje, donde lo material y lo simbólico tienen un papel fundamental, en la medida en que sus tesituras permiten dar profundidad a la representación de la fuerza femenina incorporada en una mirada, un afecto o un recuerdo, más allá de la explícita designación biológico-sexual.

A su vez, vale la pena destacar que el modo en el cual las imágenes son creadas, conduce a dislocar la idea fija asociada con el cuerpo humano como elemento biológico y discreto; en cambio, la poeta apuesta por la proyección del sentido al incluir diferentes configuraciones corporales, ya sea al subrayar algunas partes para cargarlas emotivamente o eróticamente o para completar el trazado de un cuerpo humano con objetos, animales, fenómenos naturales, etc. Este rasgo poético se suma al tipo de temporalidad y espacialidad empleados por la autora para ofrecer el horizonte sobre el cual se realizan las representaciones teatrales, coreográficas y cinematográficas plasmadas por medio del uso de recursos metafóricos y lingüísticos que involucran sensorialmente a quien lee sus páginas.

También, es motivo de mención el uso de referentes de carácter mítico y simbólico desde una elaboración poética encarnada, es decir, sin enraizarse en un sustrato cultural-religioso particular, sino que recurre a una suerte de prehistoria o nicho inherente a la condición humana fundamentalmente constituida por los elementos transmitidos por generaciones como si se tratara de una herencia colectiva que no se circunscribe a las diferencias de género, raza, tiempo, geografía, etc. Por ello, el trasfondo simbólico se reelabora en torno a lo femenino en una especie de disposición dialógica con las mujeres concretas y sus historias sin excluir lo masculino.

Después de haber explorado las imágenes poéticas que permiten dar cuenta de la representación del cuerpo femenino; ahora, es momento para detenerse en los elementos

propuestos y las referencias halladas respecto a las imágenes asociadas con la **experiencia amorosa** en *Agua herida* (2004). Con lo anteriormente afirmado, resulta pertinente considerar el poema titulado “A mi amado por venir”, cuyos versos se citan aquí:

En océanos de calma
floto en días
que se tornan en meses
y sin darme cuenta en años

sabiendo que en cualquier momento
puedo

zozobrar

a dos pasos
de la primera orilla
de tu voz,

toda la arena y sol aún por gastar.
(p. 25)

[“To a future love”
In seas of calm
I drift for days
That turn to months
And unobserved, to years

Knowing I may

Capsize

Two steps
Before
The first shore
Of your voice,

Our sand and sunlight
All yet to be spent.]
(p. 24)

El primer elemento sobresaliente remite a la a-temporalidad de la espera a la cual asistimos todos, por medio de la disposición corporal (flotante) de la voz que enuncia su situación y locación,

en este caso, está inmersa en la conjugación verbal. Así, podría indicarse de forma directa la experiencia de la espera, complementada por la visión de la causa y sostenimiento de la misma, a saber, el amor puesto en pausa por cuanto es contenido en el océano en calma.

No obstante, se trata de una serenidad en tensión; pues, se encuentra a la expectativa de ser agitada por la incertidumbre abierta como posibilidad de superar la ausencia del amado por una presencia agitada por el mar. Además, el movimiento marítimo posibilitaría disminuir la distancia entre “ella” y su amado, al zanjar la brecha que le permita llegar a la orilla de su voz, como resultado de alcanzar la playa con su tierra firme, su arena y sus paseos, como si se trata de evocar la intensidad del recuerdo y la condición efímera del amor de verano.

Cabe señalar, la impronta del juego entre la flexibilidad y la dureza de los ambientes figurados por el mar y la playa, en medio de esto sobresale el uso del pronombre “*our*” en la versión en inglés del poema, debido a su aporte sobre la concreción de la visión “presente” de la pareja realizada en el encuentro mismo. Esta visión compartida remite al símil del mar como manifestación de las aguas del amor y los afectos donde se localiza el cuerpo flotante del-la amante que entrañan cierto peligro ante la inestabilidad del elemento conjugado con la volubilidad del deseo activado por la voz de amado; por tanto, aquí el rostro del amor resulta ambivalente y cambiante, presto a sostenerse en lo postergado o a agitarse ante la intensidad de aquello contenido en esa calma tensa recreada en el cuerpo horizontalmente posicionado de la imagen poética.

En “Curriculum vitae”, la poeta colombiana transmite la vivencia de la experiencia amorosa en clave de caza y persecución, al ubicar una serie de objetos y paisajes con los cuales recrea el sentimiento y el comportamiento de quien espera hallar el amor. Para seguir los vestigios de la espera, en este punto se comparten estos versos:

Solía tirar piedras,
 lanzar
 rocas,
 peñas desde lo alto
 ladera abajo levantando polvo
 apuntando al amor...

sólo que ya no tiro piedras
 ni rocas,
 no

pero sí hundí
 este guijarro quieto
 en un mar encrespado
 en tu busca
 ... ¿será que da contigo?
 (27)

["CV or profile"
 Used to cast stones,

Even known to push
 Rocks,
 Boulders from cliffs
 Down dust trails
 Chasing love...

Only I don't cast stones
 Or boulders
 Any longer

But I did sink
 This one still pebble
 Into a raging sea
 Seeking
 You
 ... Will it find you?
 (p. 26)

El instrumento propiciatorio a la caza del amor es la piedra, la cual se diversifica cuando aparece como trozos de roca lanzados desde una peña, cuya alusión topográfica contrasta con el destino vacío; junto a la experimentación de cierta agitación, rudeza e ímpetu puesto en la búsqueda del amor en su faceta un tanto agresiva, furiosa o intensa. Luego, esta primera etapa

parece serenarse y dar paso a una sensación de esperanza en medio de un entorno un tanto peligroso relacionado con el mar encrespado.

Localizados en este paraje que evoca el acantilado costero de un mar tumultuoso, se presenta una acción un tanto inesperada; porque, la voz a través de la cual se visita la escena parece rendirse o resignarse, al depositar su anhelo en un pequeño guijarro lanzado al mar como recurso sigiloso usado en la misión de hallar a alguien. Esta búsqueda traza la dialéctica entre “yo” y “tú” en tanto sirve para representar figuras centrales en la experiencia amorosa como el amante y el amado en su fase agresiva o arriesgada, así como su transformación en esperanza y serenidad.

Se comprenden los cambios sutiles en la intensidad de la búsqueda del amor que, en un primer momento puede ser impetuosa e impaciente; pero, a medida que pasa el tiempo se alcanza cierta serenidad cercana al anhelo impulsado por el deseo de ser donado con aquello deseado por tanto tiempo. Así, se marca la pauta del movimiento propio de la experiencia amorosa a través el paso del tiempo y la disposición anímica activa de quien ama.

Al continuar el ejercicio de lectura, en *Agua herida*, se encuentra el poema “Borrasca”, el cual destaca por retomar el tema dialéctico; pero, particularmente, se emplea para señalar espacios en los cuales se desarrollan las acciones y emociones implicadas en la experiencia poética, tal como se observa en las siguientes líneas:

Fuera
los árboles
sacudían las ventanas.

Arrunchada en la cama
tú y el viento
arrollaron amor contra mi oído.
(p. 47)

[“Gale”
The trees

Outside
Shook Green
Against the window panes.

Snuggled in bed
You
And the wind
Rushed love
Into my ear.]
(46)

Los desplazamientos corporales y anímicos envueltos en las imágenes del poema ponen en contraste el exterior y el interior del paisaje caracterizado por un bosque sacudido por fuertes vientos; en medio de este panorama, los árboles marcan el contacto con las ventanas de una casa y plantean la relación de oposición entre la naturaleza y el ámbito doméstico.

Una vez se desplaza hacia dentro de la cabaña, el ambiente se torna íntimo y propicia la cercanía del contacto, sobre todo cuando se observa a una mujer “arrunchada”, es decir, acomodada en la cama con su compañero de quien se tiene noticias cuando se introduce el pronombre personal “tú”. Sin embargo, esta presencia se hace un tanto sutil cuando se le asocia al viento hecho signo de la fuerza del amor percibida por el oído de ella; de ese modo, el oído es significativo cuando se enfatiza su capacidad sensible, en este caso, para intensificar la experiencia del amor.

Acorde con esto, la acción poética compuesta por la percepción a través del oído es la señal para tornar la posibilidad del encuentro amoroso en un acontecimiento realizable, pese a que toda la fuerza del movimiento alcance su punto culmen justo en el instante del contacto efímero. Este choque entre la sensibilidad y la expectativa confiere significatividad a la implicación puesta en la co-creación de la escena que se pliega en la intimidad atravesada por el esbozo del lugar y lo intangible del personaje asociado con el viento.

Al acercarse al poema “El fantasma del amor”, se advierte una presencia espectral, dotada con cualidades interesantes, como puede detallarse en los versos reproducidos a continuación:

Hace poco el fantasma del amor
Vino a hacerme la visita.

Nos sentamos
a beber un café en la sala,
en torno a mi mesa redonda
sin sesión de espiritismo.
De pronto
se apartaron los velos del pasado
y sobre el centro de la mesa

brilló
la joya del amor
desmontada,
desnuda

y encandilados, ambos
la miramos
arder como una llama.
(49)

[“The ghost of love”
Recently the ghost of love
Came and visited me.

We sat
And had a cup of coffee
In my living room
Around my round table
-No séance intended-

Suddenly
The veils of the past
Parted
And at the centre
Of the table

Shone
The jewel of love
Dismantled,
Bared

And we stared
At it
Flaring like a flame.]
(p. 48)

Esta aparición es caracterizada con una serie de acciones y rasgos que conducen a la personificación de un encuentro amistoso, el cual tiene lugar en una sala, donde se han dado cita para sentarse y beber café en compañía de su anfitriona, quien lo acoge como huésped temporal. En medio de este encuentro, el visitante se transforma virtualmente cuando se afirma que no se ha realizado alguna sesión de espiritismo para conjurarlo; por esta razón, llama la atención cómo, espontáneamente, se descorre el velo, se deja atrás el pasado y surge el amor como una joya en su simple belleza.

Dicha mutación del amor le confiere un estatus concreto; luego, se desdobra en el acto contemplativo realizado en conjunto (fantasma y habitante del espacio) con quien observa deslumbrado esa joya convertida en llama, bajo la mirada que atestigua la metamorfosis del amor.

En efecto, la cadena de acciones, caracterizaciones y el traslado entre planos simbólicos-cotidiano vuelve a introducir el juego entre presencia-ausencia característico de la experiencia amorosa recreada en el poemario foco de reflexión; con ello, se accede a un horizonte en constante expansión respecto al amor y sus múltiples expresiones. También, el juego dialéctico entre tangible e intangible se vuelve posible gracias a la confluencia de un objeto propiciatorio que tiene la función de conectar planos radicalmente opuestos por pertenecer a coordenadas espacio-temporales completamente distintas.

Otro rasgo distintivo acerca de la experiencia amorosa puede hallarse en “Dos ex-amantes se encuentran regresando de amores recientes”, si se repara en las siguientes palabras:

Amor
sin
amor
que encierra
tanto
amor.
(p. 51)

[“Two ex-lovers who meet coming from recent loves”
Love
Without
Love
That holdeth
So much
Love.]
(50)

La brevedad de este poema concentra la carga paradójica de la experiencia del amor, cuando se resalta la complejidad de los lazos a través de los cuales se puede atar o desatar la conexión vinculante entre varios seres. En este orden, la posibilidad de alternar vivencias en las relaciones amorosas trae consigo la facultad de fluir entre oposiciones; por ejemplo, entre el amor, el des-amor (sin amor) y el amor que vuelve a florecer. Todo esto, para descubrir que amor y des-amor son facetas de la experiencia amorosa en su plenitud.

Igualmente, el juego de palabras entre amor y las fluctuaciones “sin” y “tanto” producen la suspensión de cualquier tipo de juicio para inducir al reconocimiento de la confrontación fundamental humana hacia el amor como consecuencia de la intensidad y durabilidad de los vínculos afectivos sometidos al cambio; pese a este indicio de cierta inestabilidad se alcanza a percibir otra clase de amor fundamental contenido en lo humano que se encuentra en estado de latencia a la espera de poder manifestarse.

Llegado a este punto, el poema “Temer a un hombre” expone un lado de la experiencia amorosa y de los vínculos interpersonales peligrosos y perturbadores, según se observa en la infidencia entre dos mujeres recuperada en seguida:

Después de ser compinches en una conferencia de tres días
me cuentas atropelladamente, ya para despedirnos,
mientras esperas el taxi a la estación
que tu marido es de un genio tremendo.

‘Nunca nos ha levantado la mano’
te apresuras a responder
a la pregunta que ves saltar en mis ojos.

Tamaño botones de abrigo de invierno
chatos, grandes, marrones,
crecen tus ojos a talla platillos
al preguntarte
si él no estaría dispuesto a hacer terapia
para aprender a manejar sus furias.

Luego te veo partir de vuelta a Londres, hacerte pequeña,
arrastrando la cámara, el ordenador,
la maleta del fin de semana,
los libros que compramos juntas
husmeando por las librerías de Cambridge,
los dulces de tus hijos,

y ese joto gris de tu miedo
que el taxista lanza de último al maletero.
(113)

[“To fear a man”
After being best Friends at the three-day seminar
You tell me pressingly, about to say goodbye,
As we wait for the taxi to drive you to the station,
That your husband has a terrible temper.

‘No, he’s never raised his hand to us’
You hasten to reply
To the question you see flaring up in my eyes.

Your eyes, like flat, brown, big
Winter coat buttons
Become as huge as platters as you shake your head vigorously
When I ask you

If you think he might cry
Anger-management therapy.

Then I watch you go off and become tiny,
Toting camera, computer, weekend bag,
The books we bought together
Hunting down bargains in the Cambridge bookshops,
The candy for your children,

And the grey duffel bag of your fear
The taxi driver flings last into the trunk of his car.]
(112)

Este poema (que en su estilo se acerca más a un relato), permite acceder al testimonio de una mujer, quien oye atentamente a su amiga, con la cual ha estado compartiendo de manera cercana durante tres días, hablar del “genio tremendo” de su marido, un hombre caracterizado por su agresividad y mal humor. Ante esta afirmación fortuita, lector(a) y figura testimonial del relato (ahora en calidad de oyente) coinciden en la exaltación y la preocupación respecto a la amenaza latente a la cual se enfrenta esta mujer cada vez que retorna a su hogar.

Por esta razón, interviene el suspenso en la despedida festiva entre las mujeres a causa de la declaración, la cual es replicada con una mirada inquisidora que encuentra respuesta en la frase “nunca nos ha levantado la mano” emitida por quien confiesa su situación en cierto afán por disminuir el sobresalto inicial. En medio de este diálogo cruzado entre mirada y sentencias, los ojos cobran un papel significativo para revelar el estado emocional de las amigas.

Posteriormente, al proponer a la mujer maltratada la alternativa de terapia de manejo de ira para su esposo, la respuesta viene por la hiperbólica transformación de los ojos como si figuraran el grado de negación frente al consejo dado. Este intercambio entre las mujeres termina con una panorámica pequeña de la amiga que retorna a su hogar con sus objetos queridos, atravesada por un sentimiento de impotencia, tristeza y preocupación por quien se marcha. Aquí, se tematiza

poéticamente un tema polémico y atípico; sin embargo, resalta el vínculo de sororidad genuina entre dos mujeres, quienes se han acompañado a buscar libros, tomar paseos e intercambiar confesiones.

En medio de este relato, se asiste a la observación directa de una de las facetas más atemorizantes del amor expresado en el miedo, la opresión, impotencia e insignificancia de quien se encuentra sometida a un vínculo lesivo para la plenitud de su dignidad y valía como mujer y como ser humano. No obstante, el manejo contundente del asunto abre el debate sobre el mismo en el terreno poético-literario y en la esfera pública, tornándose, hasta cierto punto, en material de denuncia para tomarse seriamente la violencia doméstica y aquella latente en las relaciones interpersonales asimétricas que fácilmente escalan en abusos de todo tipo.

Desde luego, al seguir el camino trazado por la organización y selección de los poemas contenidos en *Agua herida*, paulatinamente, aparecen múltiples y diversas alusiones a una dimensión simbólica del cuerpo femenino y de la experiencia amorosa, sin dejar de lado el carácter significativo, paradójico y sobrecogedor cuando se subraya el componente del agua como elemento primordial, mutable y en metamorfosis constante que no carece del todo de materialidad, una resignificada en virtud de la potencia para sostener la experiencia humana con su aspecto tanto luminoso como oscuro. Con este rasgo privilegiado la vida interior, los sueños, las emociones, los afectos y la sensibilidad (interna y externa) son puestos al servicio de la representación de vivencias profundamente existenciales, donde el cuerpo (material y simbólico) se abre al mundo de la vida de múltiples formas, donde el amor y las redes que tejen los afectos le dotan de una gama amplia de sensaciones, emociones, saberes y recuerdos.

Hasta aquí se han examinado diversos referentes y recursos para aproximarse al tema central de este capítulo; por ello, vale la pena presentar, a modo de síntesis, los hallazgos más relevantes respecto al interrogante motivador de este ejercicio reflexivo y que fue planteado en los siguientes términos: ¿qué representaciones del cuerpo femenino pueden reconstruirse a través de la experiencia poética amorosa en *Las bocas del amor* y *Agua herida*, de la escritora colombiana Anabel Torres?

Así, a la luz del enfoque procurado por las concepciones filosóficas sobre la poesía y por los elementos destacados en la revisión sobre la teoría crítica literaria sobre la experiencia de lectura de las dos obras poéticas mencionadas, se observaron aspectos relevantes como aquellos referidos a continuación.

En las dos obras destacadas de Anabel Torres, el verso libre y la presencia frecuente de la metáfora entendida como vibración, pulsar orgánico permea toda su poesía; por lo tanto, cada imagen, figura y elemento sensorial resuena en quien se vincula con sus poemas. Esta capacidad remite a la instancia oral del sujeto hablante y a la identificación con la voz poética desde la cual se enuncia cada una de los acontecimientos atestiguados en la obra de la escritora colombiana.

De esta manera, el uso inventivo de un lenguaje sencillo, dotado de referentes fácilmente ubicados en un trasfondo social cultural amplio contribuye a la expansión del sentido connotativo de los términos con los cuales la poeta se sirve para dar vida a su universo literario. Por esto, puede indicarse que la variación en el tono en armonía con la intensidad y la altura de la voz modulada en las claves de enunciación intercaladas entre la noción confesional y testimonial en virtud de la intimidad del manejo de estos aspectos poéticos posibilita la intervención de aspectos lúdicos, irónicos y eróticos impregnados en su poesía.

Además, gracias a las piezas críticas provistas por la crítica literaria feminista se alcanza a percibir el manejo dado a los estereotipos e imaginarios ligados a la mujer y lo femenino en la tradición social y literaria; sin embargo, resaltan los modos en los cuales Anabel Torres, en su obra, resignifica cada uno de estos, puesto que, se alcanza a captar una visión emancipada, reflexiva, alegre, activa de las distintas figuras e imágenes femeninas presentes en los poemarios estudiados.

Esto da cuenta de la postura situada y anclada en la toma de conciencia de las vivencias particulares, pero potencialmente compartidas tanto por mujeres como por cualquier ser humano como una vía de acceso a la universalización sobre la comprensión del universo asociado con las mujeres y lo femenino que cambiado, debido a las transformaciones sociales, culturales, educativas y de toda índole en el mundo contemporáneo, sin dejar de mostrar el choque entre tradición y transformación, así como las hondas brechas por superar.

Entonces, no resulta extraño que, al sintetizar el tópico del cuerpo y de la experiencia amorosa, sea viable resaltar algunos aspectos disruptivos en su poética, entre estos: la polémica e intrínseca relación entre el alma y el cuerpo a través de la amplia capacidad sensorial humana; la fragmentación del estatus biológico del cuerpo femenino (humano) en conexión con objetos, animales, los ciclos de la naturaleza, los cambios en el clima, las mareas, entre otros; también, el amor y el agua aparecen como potencias originarias de la vida en su acepción orgánica, vibrante y en continua decrepitud, si se acepta la conjunción de polaridades como el amor-desamor, día-noche, luz-oscuridad, mar-playa, mundo exterior-mundo doméstico, él-ella, presencia-ausencia, por mencionar algunas, todas mediadas a través del puente del contacto, el anhelo o el recuerdo.

4. Conclusión general

Después de analizar, interpretar y visitar diversos autores que con sus planteamientos arrojaron luz sobre la pregunta guía de este trabajo “¿qué representaciones del cuerpo femenino pueden reconstruirse a través de la experiencia poética amorosa en *Las bocas del amor* y *Agua herida*, de la escritora colombiana Anabel Torres?”, ahora es momento de señalar el hallazgo, en principio, de la relación entre las representaciones del cuerpo femenino y la experiencia poética amorosa presente en los dos poemarios foco de reflexión en esta investigación, por cuanto ambos aspectos indagados a través de sus poemas dan cuenta de cierta dinámica dialéctica, desplegada en distintas dimensiones de la existencia humana.

Se percibió, pues, una serie de elementos que permiten reconstruir sensorialmente las distintas aristas, desde las cuales se capta el mundo, sin desatender la potencia vital y los afectos involucrados en la expresión significativa de cada uno de esos recursos del lenguaje poético, los procesos de metaforización, los diferentes niveles e intensidades en la carga simbólica de las imágenes y las palabras elegidas para procurar el escenario íntimo privilegiado en el cual poeta y lector (a) asisten en primera persona a la actualización de las experiencias plasmadas en su poesía.

En consecuencia, el cuerpo femenino se ofrece como un *locus* en el cual la capacidad sensorial afirma tanto la posibilidad de apertura ante los estímulos procedentes de la naturaleza como la capacidad de advertir los estados internos, junto al flujo de emociones, pensamientos, pasiones y afectos. Por ello, recurrentemente se presenta el cuerpo expuesto a los elementos y susceptible a las mutaciones del medio ambiente, ya sea en exteriores o en la vida doméstica.

Además, la piel es vista como un gran órgano receptor de las tonalidades cromáticas, por medio de la cuales, indica las distintas afecciones físicas y/o anímicas, así como guarda la memoria

afectiva e histórica de cada experiencia particular. También, la piel puede concebirse como superficie, geografía, red entretejida y/o compuesta por materiales propios de la fisionomía humana en conjunción con partes de objetos o elementos del reino natural, si se advierte en la plasticidad y heterogeneidad representativa conferida a la dimensión inter-relacional ya subrayada en la poeta.

En este hilo de ideas, el corazón, los brazos, las piernas, entre otras partes del cuerpo femenino fragmentado y dislocado y vuelto a armar observado en la poética de Anabel afirma el carácter multidimensional de las inter-relaciones más allá de lo específicamente humano para cruzarse con seres originarios en el mundo onírico, en la naturaleza y en los objetos con los que habitamos la cotidianidad.

Acorde con las ideas expuestas, el cuerpo femenino expande su potencia representativa cuando se le confiere la facultad de ser espacio, fuente, cruce de caminos, nodo, nicho u hogar; porque, se resignifica el habitar el ámbito doméstico desde la riqueza característica del plano íntimo, onírico, primigenio. Así, la vida diurna y nocturna está presente en la plenitud de sus propiedades porque no se sostiene la brecha fundamental entre mente-cuerpo ampliamente debatida por la filosofía moderna, sino que introduce un giro a la mirada existencial a la experiencia particular del ser integrado por la materialidad específica de su cuerpo físico completado por la psiquis.

Por ende, la exploración acerca de la relación entre el cuerpo y las aguas naturales y orgánicas alcanzan una expresión interesante, en virtud a que la poeta enseña cómo está interconectado el macrocosmos y el microcosmos al recurrir a imágenes en el cuales los ríos,

océanos, mares y demás cuerpos de agua, también se manifiestan en los fluidos corporales (sangre, lágrimas, saliva, la placenta, entre otros).

En lo que concierne a la experiencia amorosa, vale la pena destacar el retorno a la cuestión sobre la condición humana para ver de modo amoroso y atento las alegrías, las heridas, pero, sobre todo, la esperanza; de esta suerte, el amor como uno de los aspectos de la experiencia humana tiene distintos alcances, por ejemplo, al recrearlo como potencia creadora y movilizadora de todos los seres y fenómenos de la realidad compartida.

Por lo que sigue, las transformaciones y flujos del amor coexisten con los movimientos de las aguas; por lo tanto, el mar será uno de los símbolos preeminentes para dar cuenta de las cualidades y metamorfosis de las emociones, las pasiones, los afectos, los sueños lúcidos, los terrores nocturnos, entre otros. De ahí que, el amor y la diversidad de vivencias vinculadas a este permita un juego constante y paradójico.

Fue significativo, hallar en la escritura de Anabel una visión de mundo sensible, política, ética y existencialmente lúcida, a través de la cual cuestionar la vivencia del amor, la muerte, la guerra, el exilio, la soledad, los momentos de alegría, la pasión, la fuerza femenina, a partir de coordenadas inter-relacionales fundamentales respecto a la maternidad, la constitución de conexiones filiales, entre otros tipos de lazo con lo “otro”, para mostrar ciertas contrariedades, así como para dar cuenta de lo sublime y de lo horroroso, por ejemplo, si se piensa en la violencia, el abuso, la ausencia de placer sexual en las relaciones íntimas.

Todo esto, permitió comprender el horizonte estético y ético-político que enmarcó la visión estética y consciente de la poeta, por cuanto le provee medios para integrar asuntos cotidianos, junto a aquellos de orden universal de forma articulada, como bien se identificó en las tendencias

culturales de su tiempo. Sumado a esta postura crítica en la cual se problematiza la guerra, la explotación económica, entre otros asuntos propios del debate colectivo, se subrayó el posicionamiento de la escritora respecto a las posibilidades para escribir y crear en libertad fuera de las imposiciones y expectativas del canon literario patriarcal.

En este punto, resulta pertinente mencionar algunos de los hallazgos relevantes que atravesaron el ejercicio de investigación presentado en la suma de estas páginas, entre los cuales se encuentra: uno, la toma de la palabra por parte de las mujeres constituye una instancia emancipadora frente al acceso al saber y a la cultura, así como, es un punto de referencia clave para desarrollar procesos de subjetivación basados en la reflexión y la toma de conciencia de su condición histórica individual y colectivamente.

Dos, se ha constatado en la praxis de la escritora colombiana en cuestión, la apuesta y visibilización de los acontecimientos vitales de las mujeres como seres enraizados en lo humano, desde un lugar de enunciación particular procedente de una posición vital comprometida con su experiencia de mundo que le permite enfocar la mirada de modos diversos y expansivos. Con ello, la escritura femenina como tejido de palabras, experiencias, sueños, pensamientos y testimonios construye un puente entre las complejas relaciones entre hombres y mujeres, entre las fuerzas masculinas y femeninas.

Dicho posicionamiento no excluye el tinte irónico y crítico a la escritura de la colombiana, si se tiene presente que tiene la capacidad de poner en tela de juicio el *statu quo* patriarcal y subrayar las inequidades, discriminaciones y exclusiones hacia las mujeres, las personas migrantes, abusadas y dejadas a un lado en completa soledad. Esto, enfatiza una faceta ético-

política orientada a abordar los problemas de índole social, económico, político, ético, educativo, incluso la lleva a desafiar el canon literario.

Al avanzar en el estudio acerca de la relación entre filosofía y poesía se logró comprender la importancia de reconsiderar el papel de la *mimesis* y la *poiesis* en la creación poética para efecto de la gestión sensorial, emotiva y cognitiva de la persona en función de rol a desempeñar en el colectivo. En esta aproximación se encontró una interpretación de la exclusión de la poesía de la *polis* basada en la jerarquización entre la capacidad cognitiva privilegiada respecto a las demás dimensiones del ser humano; por extensión, dichos ámbitos sensitivo-emotivo se entrecruzaron con otras series de categorías y valoraciones que forjaron el proyecto social civilizatorio, sobre todo occidental, donde naturaleza versus cultura y femenino versus masculino fueron establecidos de modos excluyentes.

En consecuencia, al rastrear las “exclusiones” se admite la configuración de una amplia porción de los elementos que validarían la multiplicidad y expansión de la visión de mundo en la cual lo femenino ha quedado confinado a la proyección de lo que no es masculino. No obstante, al reconocer aquello que histórica y culturalmente ha aparecido como “marginado” en el “borde” o “límite” se abre la posibilidad para ampliar la comprensión sobre el problema de la representación, la creación e imágenes, figuras, imaginarios, así como todo lo cercano a la metaforización con valencia equiparable a la abstracción.

Lo anterior no determina una identificación cerrada entre lo poético como exclusivamente próximo a lo femenino, por cuanto se ha advertido cada manifestación pertenece al amplio espectro del mundo de la vida en el cual proliferan otros elementos; pero, si se posibilita el diálogo, las

sinergias y los movimientos dialécticos notados en los procesos de escritura y subjetivación de las mujeres abordados en esta disertación.

En el caso de las dos obras foco de estudio, autoría de la palabrera colombiana Anabel Torres, se confirmó la aproximación a la representación desde diferentes aristas, entre las que cabe mencionar: uno, procesos de autocontemplación y autorepresentación a partir de recursos poéticos como la voz y la persona de cara a la enunciación explícita o no; dos, la creación de personajes, imágenes y figuras materiales y/o simbólicas vinculados con lo femenino y con las mujeres por cuanto se maneja de modo especial el plano de lo universalizable, lo singular y lo particular, al dar cabida a los acontecimientos y objetos cotidianos que son tomados como parte de la existencia del ser humano concreto.

De ahí que cuando se presta atención al empleo del “yo”, por lo menos como marcador textual para la voz-persona se advierten, por lo menos un par, de modalidades, a saber: el yo lírico de carácter introspectivo cercano al tono confesional y el yo testimonial caracterizado por presentar el punto de vista como observadora participante del curso de las historias cruzadas en el devenir de lo cotidiano.

Dentro de este marco de consideraciones y hallazgos cabe poner de manifiesto la concepción sobre la representación del cuerpo femenino entendido como punto de partida para la proliferación de imágenes, personajes, así como para la toma de posición de la voz-enunciación; también, al emplear determinados marcadores corporales (materiales o simbólicos) aparece la potencia primordial femenina como fuente del mundo de la vida (lo cotidiano, lo onírico, lo espiritual) que no se reduce a las designaciones genéricas. Otra forma particular hallada en el curso de la reflexión llevada a cabo remite al cuerpo texto que se traza a partir de la toma de conciencia

del acto creativo inherente a la escritura, como si al trazar la geografía del poema se configurara un cuerpo-texto que puede pensarse como lugar para la gestación y por tanto dotarse de rasgos femeninos.

Finalmente, resulta válido apuntar algunos temas derivados de la búsqueda realizada y que, por sugestivos, se ponen en consideración para ser desarrollados en futuras reflexiones: en primer lugar, expandir los hilos interpretativos en clave fenomenológica para ahondar aspectos problematizables como la experiencia de mundo, el habitar, las coordenadas espacio-temporales relacionadas con seres oníricos o fantasmales; segundo, ahondar en la potencia mediadora y mutable de distintos tipos de racionalidad y percepción a la luz de pensadoras contemporáneas, con el propósito de continuar ampliando la tensa, pero prolífica conexión entre filosofía y poesía; y tercero, considerar filosóficamente los aspectos confesional y testimonial presentes en la obra poética de Anabel Torres.

Referencias bibliográficas

Agustín de Hipona (2007). *Ciudad de Dios*. Madrid: Tecnos.

Agustoni, P. (2003). Anabel Torres y su poesía untada de amor y de sangre. *Aghula, revista de cultura* # 34. <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag34torres.htm>

Alstrum, J. (2000). *La generación desencantada de Golpe de Dados: Los poetas colombianos de los años 70*. Santafé de Bogotá: Universidad Central.

Alzate, C. (2015). *Soledad Acosta de Samper y el discurso letrado de género, 1853-1881*. Madrid: Iberoamericana.

Alzate, C. (2017). Disciplinando cuerpos y escritura. Agripina Samper sobre George Sand, las mujeres y la literatura (1871). *Anclajes*. Vol. XXI, (3), 7-24. <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/anclajes/article/view/1711>

Amorós, C. (Ed.) (2000). *Feminismo y Filosofía*. Madrid: Síntesis.

Anagnostopoulos, G. (Ed.) (2009). *A Companion to Aristotle*. Malden, M.A.: Blackwell Publishing.

Aristóteles (1994). *Reproducción de los animales*. "Libro IV". Madrid: Gredos. (pp. 235-283).

Aristóteles (1992). *Investigación sobre los animales*. “Libro VII”. Madrid: Gredos (pp. 383-410).

Aristóteles (1991). *Poética*. Caracas: Monte Ávila.

Aristóteles (1990). *Retórica*. Madrid: Gredos.

Ariza, S. (2009). Desterrando formas poéticas en la *República* de Platón. *Revista de estudios sociales*. (34), 13-23. <https://doi.org/10.7440/res34.2009.01>

Badiou, A. (2009). *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires: Prometeo.

Badiou, A. (2003). *La república de Platón*. México: Fondo de Cultura Económica.

Barthes, R. (1985). *El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos*. México: Siglo XXI.

Barres, J. (Ed.) (1995). *The Cambridge Companion to Aristotle*. New York: Cambridge University Press.

Benedetti, M. (1994). *Inventario dos: poesía completa (1986-1992)*. Madrid: Visor.

Bollmann, S. (2015). *Las mujeres y los libros. Una pasión con consecuencias*. Barcelona: Planeta.

Bollmann, S. (2011). *Las mujeres que escriben también son peligrosas*. Madrid: Maeva ediciones.

Borges, J. L. (2001). *Arte poética: seis conferencias*. Barcelona: Crítica.

Butler, J. (2018). “Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Wittig y Foucault”. *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. Marta Lamas (Comp.). México: Centro de Investigaciones y Estudios de Género-Universidad Autónoma de México/Bonilla Artigas Editores. (pp.309-330)

Cadavid, J.; Robledo, J.; Torres, Ó. (2012). Poesía colombiana 1990-2012. *Co-herencia*. 9 (17), 131-153.
http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1794-58872012000200007

Cadena Silva, C. en María Mercedes Carranza y Pedro Alejo Vila (Dir.) (2012). “Aurelio Arturo”. *Historia de la poesía colombiana seguida de Un panorama de las tres últimas décadas*. Bogotá: Casa de Poesía Silva.

Cardona Núñez, N. (2007). “Sobre el amor y las mujeres: el polen que viajó de Aguadillas a Bogotá”. *Buscando la escritura: una cuestión de identidad*. Cali: Universidad del Valle.

Carranza, M. M. (1984). Poesía post-nadaísta. *Revista Iberoamericana*. Vol. L (128-129), 799-819.
<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/3964/4132>

Castellanos, R. (1975). *El eterno femenino*. México: Fondo de Cultura Económica.

Castillo, O. (2019, marzo 10). La poética del instante en los poemas de Anabel Torres. *Suplemento Generación. Temas Contemporáneos, El colombiano*, pp. 10-11.

Castro Lee, C. (1995). “Lo existencial femenino: Eros y poesía en la obra de Anabel Torres”. En Jaramillo, M. M.; Osorio de Negret, B.; Robledo, A. I. (Eds.). *Literatura y diferencia. Escritoras colombianas del siglo XX*. Volumen 2. Bogotá-Medellín: Ediciones Uniandes-Universidad de Antioquia.

Castro Lee, C. (2011). The poetics of trauma and hope in *Wounded Water* by Anabel Torres. *Perifrasis*. 2 (3), 99-112. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2145-89872011000100008

Chaves, J. (2013). De andróginos y ginandros. *Debate feminista*. 47, 122-136. <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0188947816300718>

Cixous, H. (2006). *La llegada a la escritura*. Buenos Aires: Amorrortu.

Cobo Borda, J. G. (1987). Poesía colombiana: el decenio del 80. *La poesía tiene la palabra. Revista Casa Silva*. (1), 85-99. https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/2838/2920

Cobo Borda, J. G. (2003 a). ¿Poeta hoy? *Boletín cultural y bibliográfico*. 40 (64). 136–142.

https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/1008

Cobo Borda, J. G. (2003 b). *Historia de la poesía colombiana. Siglo XX. De José Asunción Silva a Raúl Gómez Jattin*. Bogotá: Villegas editores.

Conway, J. K.; Bourque, S. C.; Scott, J. W. (2018). “El concepto de género”. *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. Marta Lamas (Comp.). México: Centro de Investigaciones y Estudios de Género-Universidad Autónoma de México/Bonilla Artigas Editores. (pp.41-52)

De la Barre, P. (1993). *De la educación de las damas para la formación del espíritu en las ciencias y en las costumbres*. Madrid: Cátedra.

De Beauvoir, S. (2005). *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.

Duby, G. y Perrot, M. (Dir.). (1993). *Historia de las mujeres en Occidente*. Taurus: Madrid.

Durán, R. (2018). La barca de Isis. *Aurora Boreal*. Núm. 24-24, pp. 113-115.

Fausto-Sterling, A. (2006). *Cuerpos sexuados. La política de género y la construcción de la sexualidad*. Barcelona: Melusina.

Figueroa Sánchez, C. R. (1997). Tradiciones y renovaciones en la nueva poesía colombiana (Arango, Roca, Ospina). *Cuadernos de Literatura*. Vol. III (6), 72–81.
<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/6773>

Foucault, M. (1996). *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós.

Fraisse, G. (1991). *Musa de la razón. La democracia excluyente y la diferencia de los sexos*. Madrid: Cátedra.

Fränkel, H. (1993). *Poesía y Filosofía de la Grecia Arcaica. Una historia de la épica, la lírica y la prosa griegas hasta la mitad del siglo quinto*. Madrid: La balsa de la medusa.

Gadamer, H. G. (1977). “El lenguaje como medio de la experiencia hermenéutica”. *Verdad y método I*. Salamanca: ediciones Sígueme.

García Dussán, P. (2012). Entre Dios y el Yo: tendencias de la joven poesía colombiana y su relación con el pasado poético. *Revista Literatura: teoría, historia y crítica*. 14 (1), 77-92.
<https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/30953/39597>

García Quintero, F. (2018). Nueva poesía de Colombia (1970-1980). *Cuadernos de literatura*. (27), 37-49.

http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/cuadernos_literatura/article/view/18

89

Gargallo, F. (2007). Five. Multiple Feminisms: Feminist Ideas and Practices in Latin America. *Feminist Philosophy in Latin America and Spain*. María Luisa Femenías y Amy A. Olivier. Amsterdam-New York: Editions Rodopi B. V.

Gargallo, F. (2006). *Ideas feministas latinoamericanas*. México: UACM.

Gilbert, S. M. y Gubar, S. (1998). *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra

Gill, M. L. y Pellegrin, P. (Eds.) (2006). *A Companion to Ancient Philosophy*. Malden, M. A.: Blackwell Publishing.

Golubov, N. (2012). *La crítica literaria feminista. Una introducción práctica*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

Graves, R. (2015). *La diosa blanca*. Madrid: Alianza.

Graves, R. (2017). *Los mitos griegos, I*. Madrid: Alianza.

Havelock, E. A. (1994). *Prefacio a Platón*. Madrid: Visor.

Heidegger, M. (1996). *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza.

Hipócrates (1988). “Sobre la naturaleza de la mujer”. *Tratados hipocráticos*. Madrid: Gredos.

Huidobro, V. (2003). *Obra poética*. Madrid-París: Goic, Cedomil.

Irigaray, L. (1992). *Yo, tú, nosotras*. Madrid: Cátedra.

Jaramillo Agudelo, D. En María Mercedes Carranza y Pedro Alejo Gómez Vila (Dir.) (2012). “Antologías”. *Historia de la poesía colombiana seguida de Un panorama de las tres últimas décadas*. Bogotá: Casa de Poesía Silva.

Jiménez, D. (2007) “La poesía desde 1970” en *Gran enciclopedia de Colombia*. Literatura 2. Fredy Ordóñez, Jimena Perry, Mónica Roesel (Eds.). Bogotá: Círculo de lectores-Casa editorial El Tiempo.

Kant, I. (1992). *Crítica de la facultad de juzgar*. Caracas: Monte Ávila.

Lagos, R. (1988). "Ciclos de la poesía colombiana". *Anales de literatura hispanoamericana*. Núm. 17, pp. 29-39. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI8888110029A>

Lagarde, M. (1993). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: UNAM.

Lamas, M. (2002). *Cuerpo: diferencia sexual y género*. México: Taurus.

Lappin, L. (2005). The Poet Disrobed and the Naked Translator a Review of Anabel Torre's *Wounded Water Agua herida*. *Associazione Culturale Officina Pokkoli & Co.* (s.p.). http://www.pokkoli.com/book_corner.html

Larrosa, J. (1996). "Venenos y antídotos. Platón". *La experiencia de la lectura. Estudios sobre literatura y formación*. Barcelona: Laertes.

Larumbe, L. en Bollmann, S. (2015). *Las mujeres y los libros. Una pasión con consecuencias*. Barcelona: Planeta.

Laqueur, T. (1994). "El descubrimiento de los sexos". *La construcción del sexo*. Madrid: Cátedra.

Lesky, A. (1970). "El problema de lo trágico". *La tragedia griega*. Barcelona: Labor.

- López, A. (2005). "Edipo en La República: una meditación sobre filosofía y poesía". *Iztapalapa, Revista de ciencias sociales y humanidades*, núm. 58, pp. 105-116.
- López Narvaéz, C. (1963). Una hora escasa de literatura colombiana: de los cronistas primitivos a los poetas de "Piedra y Cielo". *Boletín Cultural y Bibliográfico*. 6 (07), 975-983.
https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/5686/5921
- Lugones, M. (2008). Colonialidad y género. *Revista Tabula Rasa*. (9), 73-101.
<https://www.revistatabularasa.org/numero-9/05lugones.pdf>
- Lugones, M. (2011). Hacia un feminismo descolonial. *Revista La manzana de la discordia*. 6 (2), 105-119. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/53791>
- Lledó, E. (2008). *Filosofía y lenguaje*. Madrid: Crítica.
- Lledó, E. (1992). *El surco del tiempo: Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria*. Barcelona: Crítica.
- Marcos, S. (2018). "En sus propios términos. Reflexiones para una epistemología decolonial". *Prácticas otras de conocimiento (s). Entre crisis, entre guerras*. X. J. Leyva, R. A. Alonso, A. Hernández (et al.) Tomo III. Guadalajara: Taller editorial la casa del mago-CLACSO.

Marcos, S. y Waller, M. (Eds.) (2008). *Diálogo y diferencia. Los feminismos desafían la globalización.*

México: UNAM. Recuperado de:

https://sylviamarcos.files.wordpress.com/2016/02/dialogo_y_diferencia.pdf

Mendizabal, R. (1950). *Diccionario griego-español ilustrado.* Madrid: razón y fe.

Nietzsche, F. (2014). *Obras completas.* Madrid: Tecnos.

Mizejewski, L. (1973). Sappho to Sexton: Woman Uncontained. *College English.* 35 (3), 340-345.

<https://doi.org/10.2307/374996>.

Moi, T. (2006). *Teoría literaria.* Madrid: Cátedra.

Molina Morales, G. (2021). Las modulaciones antipoéticas en tres poetas colombianos; Óscar Hernández,

Jaime Jaramillo Panesso y Aníbal Arias. *Lingüística y literatura.* (79), 437-350.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8071776>

Neruda, P. (1973). *Obras completas.* Buenos Aires: Losada.

Nussbaum, M. (1997). *Justicia poética. La imaginación literaria y la vida pública.* Barcelona: Andrés

Bello.

Nussbaum, M. (1995). *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*. Madrid: Visor.

Ochoa, J. A. (1988). "Introducción". En Hipócrates, *Tratados hipocráticos* (pp. 7-41). Madrid: Gredos.

O'Hara, E.; Jaramillo Escobar, J.; Jaramillo Agudelo, D.; Cadavid, J. H. (1993). Nadaísmo: bibliografía reciente. *Boletín Cultural y Bibliográfico*. 30 (33), 3-8.
https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/2104/2177

Pagués, A. (2018). *Cenar con Diotima. Filosofía y feminidad*. Barcelona: Herder.

Pájaro, C. J. (2014). De Platón para los poetas: crítica, censura y destierro. *Eidos* (20), 109-144.
<https://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/eidos/article/view/5910>

Paz, O. (1996). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.

Penagos, V. (2007). "Buscando la escritura". *Buscando la escritura: una cuestión de identidad*. Cali: Universidad del Valle.

Perrot, M. (2009). *Mi historia de las mujeres*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Picazo Gurina, M. (2017). Más allá de los estereotipos: nuevas tendencias en el estudio de género en la arqueología clásica. *Revista Arenal*. 24 (1), 5-31. <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Dialnet-MasAllaDeLosEstereotipos-6043531.pdf>

Píndaro (2000). “Pítica III y IV”. *Obra completa*. Madrid: Cátedra.

Platón (2000). *República*. Madrid: Gredos.

Platón (1988). “Banquete”. *Diálogos III*. Madrid: Gredos.

Plotino (1985). *Enéadas*. Madrid: Gredos.

Restrepo Restrepo, B. (2015). ¿Desde cuándo zumban las moscas en los versos de María Mercedes Carranza? *Boletín Cultural y Bibliográfico*. 49 (88), 195-200. https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/7468/7846

Ricoeur, P. (1980). *La metáfora viva*. Madrid: ediciones Europa.

Rodríguez Barranco, F. J. (1997). El grupo poético Piedra y Cielo en la encrucijada histórica de Colombia de finales de los años treinta. *EHSEA* (14), 195-208. <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/5982>

- Rodríguez Fernández, M. (2014). La antipoesía, una ladina puesta en escena del discurso de la “infamia”. *Atenea*, 510, 127-142. https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622014000200009
- Romero, A. (1982). Ausencia y presencia de las vanguardias en Colombia. *Revista Iberoamericana*. Vol. XLVIII (118-119), 275-287. <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3696/3867>
- Rousseau, J. J. (2017). *Emilio, o de la educación*. Madrid: Alianza Editorial
- Rubin, G. (2018). “El tráfico de mujeres: notas sobre “economía política” del sexo”. *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. Marta Lamas (Comp.). México: Centro de Investigaciones y Estudios de Género-Universidad Autónoma de México/Bonilla Artigas Editores. (pp.53-109).
- Safo (2005). *Poemas y testimonios*. Barcelona: Acantilado.
- Samper Pizano, D. (1966). El tema femenino en la poesía colombiana. *Boletín cultural y bibliográfico*. 9 (03), 497-502. https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/4929
- Sartre, J. P. (2008). *El ser y la nada*. Buenos Aires: Losada.

Scott, J. W. (2018). “El género: una categoría útil para el análisis histórico”. *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. Marta Lamas (Comp.). México: Centro de Investigaciones y Estudios de Género-Universidad Autónoma de México/Bonilla Artigas Editores. (pp.269-308).

Schopenhauer, A. (2008). *El arte de tratar a las mujeres*. Madrid: Alianza.

Segato, L. R. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Sierra, L. G. en María Mercedes Carranza y Pedro Alejo Gómez Vila (Dir.) (2012). “Panorama de las tres últimas décadas”. *Historia de la poesía colombiana seguida de Un panorama de las tres últimas décadas*. Bogotá: Casa de Poesía Silva.

Sierra, L. G. (1993). Mirando los huequitos de las aceras. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 30(34), 121 - 122. https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/2088

Steiner, G. (2012). *La poesía del pensamiento. Del helenismo a Celan*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica

Stolcke, V. (2009). A propósito del sexo. *Política y sociedad*. 16 (1 y 2), 43-55.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3141619>

Stolcke, V. (2004). La mujer es puro cuento: la cultura del género. *Estudios feministas, Florianópolis*. 12

(2), 77-105. <https://www.scielo.br/j/ref/a/Y34wFVpkt3B64sjBwYGYNS/?format=pdf&lang=es>

Tomás de Aquino. (1880). *Suma Theologiae*. Madrid: Pérez-Dubrull.

Toro Murillo, A. (2016). Poetas de los años setenta: denominaciones y singularidades. *Estudios de*

literatura colombiana. (39), 107-120. <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/26300>

Torres, A. (2019). He encontrado este texto sobre la traducción literaria: “Mother Tongue and Fairy

Godmother: Growing up Bilingual in Manhattan and Brooklyn” [correo electrónico, septiembre 1

de 2019].

Torres, A. (2018). *¿Y la alegría?* Bogotá: Letra a letra.

Torres, A. (2015). Basta de demonios interiores: ¡que salgan!. *Aurora Boreal*.

<https://www.auroraboreal.net/literatura/ensayo/1998-basta-de-demonios-interiores-que-salgan>

[Consultado el 2 de septiembre de 2019].

Torres, A. [Anónima Torres] (2009). *El origen y destino de las especies de la fauna masculina paisa*.

Medellín: Pandora ediciones.

Torres, A. (2004). *Wounded Water Agua herida*. Bogotá: Ediciones Árbol de Papel.

Torres, A. (2001). *En un abrir y cerrar de hojas*. Zaragoza: Prames.

Torres, A. (2000). *Poemas de la guerra*. Barcelona: árbol de papel.

Torres, A. (1992). *Medias nonas*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Torres, A. (1987). *Poemas*. Roldanillo, Valle, Colombia: Museo Rayo.

Torres, A. (1982). *Las bocas del amor*. Bogotá: Ediciones árbol de papel.

Torres, A. (1980). *La mujer del esquimal*. Medellín: Universidad de Antioquia.

Torres, A. (1975). *Casi poesía*. Medellín: ediciones Universidad de Antioquia.

Trías, E. (2002). La filosofía y su poética. *Revista Archipiélago*, (50). 41-44.

- Trueba Atienza, C. (2005). ¿La poesía lírica es mimética y filosófica? Poesía y filosofía en la *Poética*. *Iztapalapa, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, (58), 35-50. <https://revistaiztapalapa.izt.uam.mx/index.php/izt/article/view/362>
- Trujillo, P.; Gil Gómez, L. (2016). Poesía colombiana contemporánea (2000-2014). *Alea: Estudios Neolatinos*. 18 (1), 13-24. <https://isidore.science/document/10670/1.1lsehw>
- Tusquets, E. en Bollmann, S. (2011). *Las mujeres que escriben también son peligrosas*. Madrid: Maeva ediciones.
- Valenzuela, R., P. (1998). María Mercedes Carranza: balance inicial. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 35 (47). 3-23. https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/1605/1659
- Varela, N. (2008). *Feminismo para principiantes*. Barcelona: Ediciones B.
- Velasco, C. N. (2020). *Poetas Latinoamericanas. Antología crítica*. Cali: Universidad del Valle.
- Verlaine, P. (1944). *Obras completas en prosa y verso*. Buenos Aires: Ed. Claridad.
- Viveros Vigoya, M. (2016). “La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación”. *Debate Feminista*. 52, 1-17. <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0188947816300603>

Wittig, M. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Editorial Egales.

Wollstonecraft, M. (1994). *Vindicación de los derechos de la mujer*. Madrid: Cátedra-Universitat de València-Instituto de la Mujer.

Zambrano, M. (2005). *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.

Zavala, I.M. y Díaz-Diocaretz, M. (1993). En Zavala, I.M. y Díaz-Diocaretz, M. "Prólogo". *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) I. Teoría Feminista: discursos y diferencia*. Barcelona: Anthropos.