

## ALGUNAS POST-NADAISTAS

POR

HELENA ARAUJO

*Université de Lausanne*

En un festival de poesía celebrado en Yugoslavia durante el verano de 1983, J. Mario Arbeláez hizo un recuento del movimiento nadaísta, comentando que afortunadamente no había habido participación de mujeres. ¿Machismo? ¿Misoginia? Más bien saludable ironía con respecto a ese capítulo de todas las antologías titulado «poesía femenina». Naturalmente, de haber pertenecido al nadaísmo, las mujeres se hubieran mezclado a sus congéneres, y sin dejarse apodar poetisas hubieran pasado a ser de una vez poetas. Pero no hubo mujeres nadaístas, como no hubo piedracielistas ni «nuevas»<sup>1</sup>. Aún pasada la mitad del siglo, las colombianas seguían catalogándose en capítulo aparte, a la zaga de lo que irónicamente se ha llamado la «poetadumbre» del país.

Hoy se habla de post-nadaístas... ¿Las hay acaso? Si las hay, deben adaptarse a un espacio social que insiste en señalar el feminismo como fenómeno de provocación. Y eso porque las mujeres actuales rechazan una conducta esquizoide de personalidades respetadas públicamente, pero ajenas a «la otra», la que escribe. Y porque a la autosuficiencia narcisista prefieren un sentido de la identidad. Ciertamente, cada día hay más poetas que

---

<sup>1</sup> Aunque hubo mujeres que publicaron poesía durante las décadas de los veinte y de los treinta, nunca se les identificó con el piedracielismo ni con el movimiento de los «nuevos». En la década de los cuarenta, el grupo de *Cántico*, de tendencia neorromántica, cuenta con elementos femeninos de calidad como Meira del Mar y Dora Castellanos. Contemporáneas de éstas como Gloria Nieto de Arias y Emilia Ayarza, que publican en la década de los cincuenta, quedan un poco al margen; la una por su conceptualismo y la otra por su temática social. La tradición de la «poesía femenina» a partir de Laura Victoria, que adquiere fama en los años treinta por su lírica amorosa, ha sido sentimental e intimista. En el nadaísmo, elementos como Angelita y Rosa Girasol, amigas de Gonzaloarango, no dejaron obra poética de valor.

asumen la interacción sociedad/lengua a partir de una feminidad que Ortega y Gasset solía confundir con la especie. Para ellas, la soledad —ese oscuro patrimonio— puede abarcar el desgaste de las relaciones humanas o los efectos de la hipocresía social. Se trata, en última instancia, de manejar una paradoja entre la destreza del juego y el poder de la angustia. Angustia que, como dice María Zambrano, está involucrada en un sistema que es «la forma del poder, la forma de la incomunicación, de la soledad»<sup>2</sup>. Una soledad, empero, que a otro nivel se hace necesaria: enfrentarse a los propios fantasmas puede ser positivo y evitar que el miedo al castigo se transforme en autocastigo o la agresión a otros seres en agresión al propio ser. ¿Será la pasividad heredada? ¿Voluntaria? ¿Compulsoria? De todos modos antipoética y antitextual...

#### LAS «VAINAS» Y EL MIEDO

Cuando María Mercedes Carranza publica su primer libro, en 1972, el nadaísmo ha quedado atrás con su bagaje de escándalos y estridencias. La desazón que produce, sin embargo, es casi tan evidente como la de los manifiestos de Gonzaloarango. Irónica, incisiva, su poesía reniega de todos los tópicos «femeninos»: no admite el tono emocionado, la postura mística, el aire sentencioso. Su mismo título constituye una provocación: *Vainas*. La «vaina», un bogotanismo que traduce lo ofensivo de ciertas circunstancias, tiene un significado muy preciso en una ciudad donde las relaciones se rigen sobre todo por la emulación. «Echar vainas» equivale a irritar, vulnerar. Y es que, en sus poemas, Carranza irrita y vulnera. Las referencias culturales, históricas o bíblicas no están allí para compensar un contexto intencionalmente cotidiano, sino para «golpear con fuerza las entelequias nacionales»<sup>3</sup>. En un país donde la efigie de Bolívar se imprime en billetes de banco no vale la pena evocar próceres que de todos modos murieron por una Patria Boba. Entre tanto, corren los tiempos, suben los precios y la gente ha de mostrarse «dispuesta a vender el alma» si quiere conseguir trabajo, mientras tantas damas pasan la tarde «tomando chocolate» y tantos caballeros dedican los martes a «jugar golf».

En su poesía, María Mercedes Carranza alcanza una técnica de desinhibición que facilita el risueño menosprecio de las convenciones. Mez-

<sup>2</sup> María Zambrano, *Obras reunidas*, «Filosofía y Poesía» (Madrid: Ed. Aguilar, 1971), p. 187.

<sup>3</sup> Juan Gustavo Cobo-Borda, *La otra literatura latinoamericana* (Bogotá: Procultura, 1982), p. 128. El título de su ensayo es «La nueva poetadumbre colombiana». De éste tomamos el término «poetadumbre», citado al principio de estas notas.

clando la astucia a la ingenuidad y la ingenuidad al laconismo, pretende corroer la escala de valores estatuidos. Glosas a trasmano, aforismos dislocados, incógnitas abruptas crean un efecto lúdico y humorístico. Ajeno a toda grandilocuencia, el texto se exime de la linealidad gracias a ritmos internos y a la inmediatez de las figuras. Si a nivel semántico la transgresión resulta a veces provocadora, el equívoco mismo contribuye a la proliferación de significados. Cuando los juegos verbales aluden a situaciones ambiguas, se subvierte el sentido de versos que desenmascaran las buenas costumbres y las buenas conciencias. Claro, de tales parodias no salen ilesos los políticos, ni los jesuitas, ni las viudas respetables. Para Carranza, las más disparatadas analogías se justifican en el proceso de una clase venal y arribista que todo lo recupera. Una clase que exige, impone códigos y comportamientos específicos.

El catálogo es dispendioso  
y se parece al andar de las palomas  
en el parque, sutil y monótono.  
Sonreír para verse amable, para  
bailar torcer el cuello. Alzar  
las cejas al asombro,  
con el asco arrugar la casa y  
mucho parpadeo que eso sirve para todo <sup>4</sup>.

Admitiendo que malvive su vida tanto como los demás, la poeta emplea un tono a la vez jocoso y desgarrado. Con frecuencia, la primera persona oculta una narradora que lo contempla todo en doble enfoque, juzgándose a sí misma. Adensada por circunstancias de actualidad, la superación de sus propias contradicciones le resulta casi imposible. Sin embargo, al evitarlas incurre en un moralismo rabioso con respecto a la hipocresía del lenguaje. La palabra se ha hecho «mentirosa, puta, terca (...)». Cada rato hay nuevas maneras para decir las mismas cosas <sup>5</sup>. Punzante y directo, el discurso de Carranza se simplifica hasta tal punto que, de despojado, parece codificado. Sin embargo, conserva ciertos valores semánticos y analógicos. A la identidad de imágenes, la poeta prefiere una conexión menos aparente, optando por la *símil*. Así, en sentido propio y figurado, satiriza, agrade, molesta. Luego, confesándose harta de frases hechas, apela a los símbolos de la banalidad y el absurdo. Finalmente, textos que podrían ser panfletarios se salvan gracias a distorsiones

<sup>4</sup> María Mercedes Carranza, *Vainas y otros poemas* (Bogotá, 1972). Las páginas están sin numerar. Poemas núms. 6 y 11.

<sup>5</sup> *Ibid.* Poemas núms. 10 y 19.

cómicas y recursos de suspenso. En ellos pervive, sin embargo, una disparidad entre lo directo del tono y las implicaciones de lo dicho. ¿Será posible que disimulando Carranza se ponga «seria»? Tal vez Ernesto Volkening tuvo razón al decir que la suya era «una belicosidad en la que pun-donorosamente se arropaba el alma vulnerable y sensitiva de los poetas desterrados»<sup>6</sup>. De ahí las vacilaciones, temores, torpezas. ¿No confiesa acaso la poeta que, mientras escribe, su mano le saca un quite a las sombras? ¿Que mientras saluda, conversa o pasea, siente que le crece por dentro una «bestia ávida»? La misma que a veces «estira las garras, echa gemidos»<sup>7</sup>. La misma que a través de los años le va infundiendo miedo...

Miradme: en mí habita el miedo

Tras estos ojos serenos, en este cuerpo que ama: el miedo

El miedo al amanecer porque inevitable el sol saldrá y he de verlo

Cuando atardece porque puede no salir mañana.

Vigilo los ruidos misteriosos de esta casa que se derrumba

ya los fantasmas, el demonio, las sombras me cercan y tengo miedo.

Procuró dormir con la luz encendida

y me hago como puedo a lanzas, corazas, ilusiones.

Pero basta quizás sólo una mancha en el mantel

para que de nuevo se adueñe de mí el espanto.

Nada me calma ni sosiega:

Ni esta palabra inútil, ni esta pasión de amor,

ni este espejo en el que se ve ya mi rostro muerto.

Oídme bien, lo digo a gritos: tengo miedo<sup>8</sup>.

*Tengo miedo* es el título del libro que María Mercedes Carranza publica a mediados de 1983. Se diría que en diez años ha venido ganando terreno esa «alma sensitiva y vulnerable» a que se refiriera Volkening. En ella hay un ambiente de ansiedad: al naufragar en el presente, la realidad no puede lidiarse sin incertidumbre. Aunque la intuición prefigure algo que trasciende las formas y los objetos, ese algo se dispersa pronto, dejando una náusea, un vacío. ¿Cómo superarlo? Tal vez recurriendo al pasado: «Recordarse es reconocerse en unidad, desvanecer el velo del olvido, de la sombra»<sup>9</sup>. Pero también la memoria lleva su carga de capitulaciones. Sólo que en ella, progresivamente, se encuentran las huellas de

<sup>6</sup> Ernesto Volkening, «La degradación de la palabra enajenada», en *Ensayos* (Bogotá: Colcultura, 1975), p. 300.

<sup>7</sup> María Mercedes Carranza, *Vainas y otros poemas* (Bogotá, 1972). Poema número 7.

<sup>8</sup> María Mercedes Carranza, *Tengo miedo*, selección de poemas de su nuevo libro, Suplemento *Contrastes, El Pueblo*, Cali, 26 junio 1983, p. 3.

<sup>9</sup> María Zambrano, *ob. cit.*, p. 133.

la identidad. Si es cierto que memoria y existencia se confunden, al aceptarlo la poeta reniega de una feminidad excluyente. Asumiendo el compromiso con indiferencia ejemplar, evita estados negativos en que todo sentimiento interior se ausenta. Un ánimo rescatado de lo que ya no admite ilusiones va inspirándole poco a poco una ética diferente.

Al pasearse por Bogotá, María Mercedes Carranza describe un ambiente de «olores blandos que recuerdos parecen / tras tantos años que en el aire están». Ciudad a medio hacer, siempre «a punto de parecerse a algo / como una muchacha que comienza a menstruar, precaria, sin belleza alguna». No obstante, se siente unida a ella «por el cansancio y el tedio de la convivencia / pero también la costumbre irremplazable y el viento». Aquí, como en otros poemas, la reticencia al tono emocional deja un lastre de tensiones y ambivalencias. Pero la vulnerabilidad, el mismo sufrimiento, suministran fuerza. Captándose como sujeto, la poeta no puede negarse a un subconsciente que va transmitiendo obsesiones y arrastrando el discurso más allá de la histeria. Poco a poco, lo que ha vivido dentro de ella se va convirtiendo en algo que no es ella. «No hay testigo ni cómplice», confiesa, «sólo la nostalgia»<sup>10</sup>.

Sin embargo, en ciertas ocasiones esta narradora de sí misma puede vencer la nostalgia, actualizándose en función del encuentro amoroso. Sólo que entonces su escritura subvierte un primer orden funcional, incurriendo en la figuración. A nivel semántico, el espacio de la metáfora exige distancia entre el significante y el significado, eludiendo un plano puramente denotativo. Se diría que allí, una vez más, «la poesía finge, ofrece lo que no hay, figura lo que no es»<sup>11</sup>. Tal vez por eso, a medida que el ritmo cambia, la ansiedad tensiona el texto, traduciendo opresión y avidez. Aunque la animalidad se distribuya en imaginería ambigua, la subjetividad entra en juego. Las figuras conciernen una mujer que se esgrime como «carne inteligente» y que cifra su cuerpo con un mensaje de autonomía. Para ella, la poesía es y será siempre una opción ineludible. Zona de enfrentamiento entre lo real y lo imaginario, lo pulsional y lo conceptual, le señala «el camino de la restauración de una perdida unidad»<sup>12</sup>. Así, la toma de palabra se vive como un proceso de emancipación y la identidad se va conformando en desplazamientos migratorios. Imaginado en el instante, el cuerpo surge como una realidad de dimensión desconocida. Al fin, ignorando todas las leyes, Carranza se da licen-

---

<sup>10</sup> María Mercedes Carranza, «Paolo Uccello o el ritual de la nostalgia», diario *El Espectador*, 18 septiembre 1983, Bogotá, p. 14. En el mismo periódico: Bogotá, 1982, p. 15.

<sup>11</sup> María Zambrano, *ob. cit.*, p. 133.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 136.

cia para el desdoblamiento y el delirio. ¿Acaso intuye que al otro lado de su febril aventura le aguarda el miedo de siempre?

Cuando se encuentra desnuda  
se busca, casi como un animal se olfatea,  
se inclina sobre ella y se acecha;  
inicia una larga confidencia tierna,  
se pide respuestas, tal vez tiene la mirada turbia;  
separa las rodillas y como una loba se devora.  
Afuera el viento, el olor metálico de la calle<sup>13</sup>.

«GARABATEAR COSAS BLANDAS»

Mientras María Mercedes Carranza asume una feminidad de oscuras y arriesgadas trayectorias, Anabel Torres busca un humor que le permita soportar, llorando o riendo, «el oficio de vivir». En su poesía temprana, sobre todo, un discurso ajeno a normas genéricas se adscribe a temas que implican el transcurso del tiempo en los procesos de una identidad reacia a esquemas y arquetipos. Si el tiempo de la mujer ha sido de espera, Torres lo desconoce, renegando de toda paciencia. Al incorporar el dato cotidiano a las figuras y afirmar la concepción lúdica del verso, su poesía capta un presente palpitante. Allí, la imaginería surrealista no sólo busca adecuación entre palabras y sentimientos, sino elude la ley de la memoria. Ante la dispersión de los signos, la poeta se quiere emocional o visionaria. Partiendo de la ensoñación o el contexto fabuloso, intenta redimir una narradora inestable que se extravía en los laberintos y reflejos del mundo que la rodea. En estos poemas, la limitada percepción de las cosas, el fragmentarismo del cuerpo, se supera mediante una transposición metafórica que alterna con secuencias de metonimia. A menudo en las imágenes, el núcleo de sentido latente apunta a un mundo de temor o de ternura, incitando al diálogo. Se diría que el otro femenino es el «tú» de la alocución.

Ahora no sé muy bien si escribo porque te recuerdo  
o si tu recuerdo no tiene nada que ver conmigo y esto lo dictas tú.

La luna no alumbra nada hoy. Es una gran  
boca morada.

Ambas conocimos tantos brazos tibios.

<sup>13</sup> María Mercedes Carranza, *Poema de amor*, diario *El Espectador*, Bogotá, 18 septiembre 1983, p. 13.

Vamos,  
 deja esto. Hace once meses estás muerta.  
 Ven habla conmigo un rato.  
 Comprendo que no puedas tumbar el cerrojo.  
 Comprendo la partición  
 Pero hablemos  
 Yo tampoco  
 Tengo nada que decir <sup>14</sup>.

Este poema, que Anabel Torres dedica a su madre, anuncia lo que va a ser en ella una feminidad vinculada a la indagación subjetiva, pero también a la práctica social. Rebelde, inconforme, ha sentido siempre «la necesidad de rasgar las apariencias» y disolver su «yo» conformista <sup>15</sup>. Quizás por eso, a nivel del discurso, parece desbrozar lo reprimido-femenino, dando lugar al acontecimiento y la realización. De este modo, la autoidentificación matiza un narcisismo fantasmático, soslayando con ironía lo obvio de toda complacencia. Sardónica, Torres se pretende feminista, pero si su tono de reproche la enfrenta a tantos «hombres con bigotes / estrechamente tejidos», no es por resentimiento, sino por consolar de vez en cuando a una hermana en suerte, diciéndole «este es mi hombro / apóyate en él / no desfallezcas». Solidaria, se sabe, sin embargo, vulnerable, especialmente cuando su inestabilidad la lleva a ese término de todas las empresas que es la soledad. Piel de su piel, puede ser un insufrible «monólogo de plaquetas» o convertirse por milagro en un «tibio corazón sedoso que palpita bajo los labios» <sup>16</sup>. Las más de las veces, sin embargo, la soledad es una confrontación.

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.

<sup>14</sup> Anabel Torres, «La montaña escarcha primero», en *Revista Acuarimántima*, Medellín, 1978, núm. 15.

<sup>15</sup> Juan Gustavo Cobo-Borda, *ob. cit.*, p. 130.

<sup>16</sup> Anabel Torres, *Las bocas del amor* (Bogotá: Ediciones Arbol de Papel, 1982), pp. 18 y 29.

No he podido olvidar  
el tinte amarillo naranja de sus pieles.

(.....)

Espero callada,  
vida,  
quiero tu lengua en mi boca.

Quiero  
las bocas del amor.

No quiero este cielo frío<sup>17</sup>.

Poco a poco, en el aprendizaje de su quehacer poético, Anabel Torres reconoce que a la toma de palabra se anteponen etapas de ardua gestación. Es ante la escritura y no ante los hombres que debe ejercer su paciencia. Creyéndose un «abejorro de cobre que vive sólo para golpearse contra las paredes», ve en sus sueños «mujeres encinta» antes de despertar «con los brazos vacíos»<sup>18</sup>. Sin embargo, al final, y a pesar de sí mismas, las palabras han de brotar inevitablemente, lentas, a cuentagotas, o súbitas, a borbotones. En el fondo, la poeta sabe que nunca le será posible resolver una constante paradoja: la de estar condenada a escribir sabiendo que sólo se puede salvar escribiendo. Cuando su humor feminista la enfrenta irónicamente a hombres que la han considerado «demasiado fea para ser reina» y «demasiado hermosa / para ser la mejor amiga de sus esposas», confesará que su revancha ha sido, a pesar de todo, «garabatear cosas blandas al dorso de sobres manchados y rugosos»<sup>19</sup>. Escribir, sí, escribir y escribirse edificando identidad, siguiendo su propia huella. Porque la neoescritura, la hoja en blanco, equivale a la asfixia y el aniquilamiento.

Lector,  
esta no es una página.  
No la confundas  
aun cuando necesites una lupa  
o una luna sin noche para verlo:

<sup>17</sup> *Ibíd.*, p. 9.

<sup>18</sup> Anabel Torres, *La mujer del esquimal* (Medellín: Ediciones Universidad de Antioquía, 1980), p. 17.

<sup>19</sup> Anabel Torres, *Las bocas del amor* (Bogotá: Ediciones Arbol de Papel, 1982), p. 34.



tiene rasguños  
 desde atrás  
 escalando los muros, tumba encerrada  
 me sofoco aquí dentro  
 y hace tanto frío

Un grito vuela sobre ella  
 que nunca soy capaz de dar<sup>20</sup>.

En la poesía de Anabel Torres parece haber un proceso de condensación: lo que se articula se refiere a lo que se calla, connotando lo que se reprime. Al buscar ritmo en los vacíos que lo fragmentan, el texto encuentra vías menos racionales. Ciertamente, a nivel inconsciente, el hecho de hablar o no hablar puede implicar comunicación. Se trata de una poesía en que la fusión de imágenes opone el énfasis oral al empleo de lo que en pintura se llama «espacio negativo». Finalmente, el silencio puede tomar el lugar de las conexiones lingüísticas. Más cercano a la configuración que al enunciado, el texto incita a la comprensión. Las elipsis o sustituciones de sintaxis provocan violencia emocional. Tácitamente, la expresión se relaciona a un vivir introverso y propende por un discurso ajeno a la linealidad. Se trata, a nivel retórico, de una metaforización que da prominencia a la diáfora. Imagen de brevedad y concentración, ésta exige una terminología concreta y deriva su fuerza pulsional de estados energéticos<sup>21</sup>. Aunque allí cada significante posee su significado corriente, al asociarse a los demás diversifica el sentido. Basta una superposición o yuxtaposición de figuras para revelar de manera fulgurante un lugar, un objeto, una persona que transmita la identificación. En sus dos últimos poemarios, Anabel Torres prefiere esta técnica diafórica:

LA MUJER DEL ESQUIMAL

Ella,  
 la mujer del esquimal  
 os dejó este legado:

nieves  
 baldías

<sup>20</sup> Anabel Torres, *La mujer del esquimal* (Medellín: Ediciones Universidad de Antioquía, 1980), p. 45.

<sup>21</sup> Cf. Jean Kammer, «The Art of Silence and the forms of women's poetry», en *Shakespeare's Sisters*, S. M. Gibert y S. Gubar (Indiana University Press, 1979), p. 157.

y este pocito hirviente de lágrimas  
a treinta metros de profundidad

## DEL AGUILA EN LAS RAMAS

En mi país  
se alcanza a ver

la sombra acurrucada contra el suelo

del águila en las  
ramas

desplegando en alarde sus alas

## UNA MORTAJA

La tarde descende  
una mortaja  
para cubrir la ciudad:

bebé  
amorado  
abandonado sin ruido en cualquier quicio <sup>22</sup>

## LA CAMPANA DE VIDRIO

Esta tendencia a la condensación o concentración metafórica también caracteriza los textos de poetas que publican en la década del 80, como Renata Durán, Mónica Gontovnik, Amparo Villamizar. Por desgracia, en muchos casos su empleo de la diáfora no tiene el mismo efecto de cristalización ni el mismo destello vital. Se trata de una lírica en que la mimetización de la subjetividad no se perfila a partir de referentes presuntamente reales, sino de su propio discurso. Sin remedio, surge el riesgo de la circularidad en la reiteración. Además, el proceso lineal de concreción, respetando la sintaxis, tiende a generalizaciones prosaicas. Y la yuxtaposición de figuras enfatizadas por la disposición de los versos puede hacer del poema una unidad inestable. Finalmente, las mediaciones que

<sup>22</sup> Anabel Torres, *La mujer del esquimal* (Medellín: Ediciones Universidad de Antioquía, 1980), pp. 4, 9 y 57.

vinculan texto y realidad afectan al yo de la enunciación, traduciendo bloqueos e inhibiciones.

Poesía casi siempre egocéntrica, egolátrica... ¿Acaso estas narradoras de sí mismas prefieren reconocerse por intermitencias, contemplarse a fongonazos? De todos modos, parecen evitar cualquier tentación de continuidad. Fragmentarias, esquemáticas, aspiran a una ética estoica que luego no perdura en su comportamiento. Quizás por eso, la verbalización de una identidad les es tan dolorosa y tan ardua. Fatalmente, sus intentos de definirse o asumirse crean una escritura que muchas veces se reduce a lo enunciado y lo enunciado tiende a repetirse. Enunciación-repetición que oscila en el malestar, en el vacío.

Se diría que al brotar de la inmanencia, la poesía de estas jóvenes mujeres no halla espacio para un imaginario femenino vinculado a proyectos o vivencias que el entorno censura. Ciertamente, una sociedad tecnocrática, adscrita a la racionalidad funcional y la eficacia, no da lugar a los procesos íntimos o gratuitos de la creatividad. De ahí esa desazón, esa angustia. María Zambrano, con su anticipación de visionaria, se refiere en sus ensayos sobre filosofía y poesía a «una correlación profunda entre angustia y sistema, como si el sistema fuese la forma de la angustia, la forma que adopta un pensamiento angustiado al querer afirmarse y establecerse sobre todo»<sup>23</sup>. Naturalmente, hoy se hace insoportable la tensión entre la busca de una unidad central del yo y la urgencia de integrarse a una colectividad despersonalizada. Poder en reserva, poder acumulado, la escritura se construye en un tremedal de contradicciones. Ser para sí, captarse a la luz de la conciencia, conciliar la existencia con el ser vivo de las cosas, son proyectos utópicos si el «yo» femenino está en ruptura con el mundo. Las poetisas de esta generación lo presienten, lo saben, lo denuncian...

Hace frío

En otro abismo  
se despeña el olvido

Caminaré por los días  
más oscuros del hierro  
y en los pies de las hachas  
veré correr la sangre

(Renata Durán)

---

<sup>23</sup> María Zambrano, *ob. cit.*, p. 186.

Que hago  
 yo  
 manos atadas  
 mis cabellos  
                   para siempre enredados  
 me retuerzo  
                   resollo  
 y más me envuelvo

espiral  
 sin  
 fin  
 hacia  
 adentro

salgo  
 y  
 más  
 me  
 meto

(Mónica Gontovnik)

Me han herido  
 y parece que la sangre fuese mi piel.  
 Tengo los ojos  
 vaciados  
 o vueltos hacia dentro  
 para no traicionarme.  
 Tendida ahora  
 dentro de mi campana de vidrio estoy.  
 Miro atrás y nada reconozco.

(Amparo Villamizar)<sup>24</sup>

*La campana de vidrio*, titula Sylvia Plath su autobiografía. Pocas poetas como ella han descrito mejor el drama de una mujer sitiada, encerrada, asfixiada por la sociedad que la rodea. En la campana de vidrio que también menciona Amparo Villamizar, falta aire para respirar, sentir, existir. Cuando Mónica Gontovnik describe poemas que «viven muy muertamente / sobre papeles blancos y vacíos», también está en la campana

<sup>24</sup> De los tres poemas que citamos, el de Renata Durán es inédito y pertenece a una serie que saldrá publicada próximamente en la revista *Altaforte*, de París. Los de Mónica Gontovnik (nacida en 1953) y Amparo Villamizar (nacida en 1949) son tomados de *Album de la nueva poesía colombiana* (Caracas: Editorial Fundarte, 1980), pp. 178 y 211.

de vidrio. Para salirse debe romperla, escapar. Escapar lejos, aunque se trate de una evasión ilusoria, brecha hacia lo imaginario. Después de un tiempo, superada ya la crisis, podrá volver a sí misma, contemplar con lucidez ese pasado de autismo, inercia, esterilidad. Podrá, sí, dar color a sus juegos de palabras, inventarse nuevos estados de ánimo, crear interlocutores, suponerse dando luz a criaturas poéticas, suprarreales, a un hijo «gordo como el agua / y suave como el arroz»<sup>25</sup>. ¿Por qué no? Para Mónica Gontovnik, ese hijo que «no sabe que vive» puede también ser un poema. Una y otra vez, «lo que la teoría del inconsciente busca, el lenguaje poético lo practica en el interior y al encuentro del orden social»<sup>26</sup>. Sin bloquear la emoción, la poeta llega a hallar correspondencias que rebasan el realismo descriptivo. En su texto, más que definir o enunciar, pretende contemplar y sentir, en un sondeo intuitivo de las circunstancias inmediatas. Así, la soledad se puede comparar a «gotas de mercurio / que comen y asimilan otras gotas / hasta engrandecer el suspiro / eternamente / y morir / en la soledad más vasta (...)». Y los pájaros pueden ser «odas a la desposesión de nuestras allas / ironías bellas / a los saltos / por entre las hierbas / (livianos) / que nunca daremos»<sup>27</sup>.

### ¿«POESÍA DE ENTREPIERNA»?

Ahora bien, si en Mónica Gontovnik y Amparo Villamizar la tendencia a la conceptualización lleva a una zona donde toda visión sugestiva ha de conducir al desarraigo, en Renata Durán y una poeta aún más joven, Orietta Lozano, el riesgo surge allí donde el discurso amoroso aspira a una nueva semiótica y una nueva simbólica. Claro está que el funcionamiento de un erotismo femenino implica ambigüedades y concierne lo reprimido. Acto doblemente transgresor como escritura, al incluir lo que no debe o no puede decirse, el erotismo denuncia la crispación del cuerpo colonizado, pero también celebra su gozo y su placer. Por desgracia, los tabúes religiosos que ayer inhibían hoy se han superado en función de una liberación mal comprendida y de una economía que manipula o funcionaliza, mermando identidad. Al vacilar entre la prohibición del placer por un lenguaje recatado y la compulsión del placer en un lenguaje que confunde crudeza con salacidad, las mujeres afrontan una dura alternativa. Con sus reivindicaciones, el feminismo había incluido la de una

<sup>25</sup> Mónica Gontovnik, *Album de la nueva poesía colombiana*, ob. cit., p. 213.

<sup>26</sup> Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique* (París: Éditions Du Seuil, 1974), p. 79.

<sup>27</sup> Mónica Gontovnik, *Album de la nueva poesía colombiana*, ob. cit., p. 216.

sexualidad libremente asumida. Sin embargo, la transición del amor-sentimiento al amor-placer no ha sido fácil. ¿Cómo abolir en unos cuantos años toda una tradición de prejuicios, entredichos y censuras? La escritura demuestra lo truculento del proceso. Vale recordar que a nivel del discurso, el cuerpo se vive como cuerpo del habla: lo que mutila al cuerpo mutila al hablar, y viceversa. Si, como dice María Zambrano, «poesía es vivir en la carne, adentrándose en ella»<sup>28</sup>, esta mutilación no puede ser sino nefasta. Ciertamente, en su multiplicidad, el deseo femenino aparece como una sexualidad fragmentada. Sin embargo, es allí donde se manifiesta la diferencia, con sus oscilaciones y transiciones. Para las mujeres, se trata nada menos que de inventar una escritura más allá de la histeria y más acá de la alienación. ¿Cómo reconocer la enunciación de lo que alternativamente puede ser realidad y metáfora del sexo?

En el amor, dice Julia Kristeva, «la unidad significativa (el signo) se abre a sus componentes pulsionales y sensitivas, mientras que el sujeto mismo, en estado de transferencia amorosa, se abraza a la sensación y la idealización»<sup>29</sup>. ¿Cómo refleja este proceso el discurso poético? Si es cierto que ayer daba primacía a la ilusión y al ideal, hoy tiende a conceder tal importancia a la sensación, que llega a incurrir en lo denotativo. Temiendo tanto la sensiblería (cursilería) de otras épocas como lo que hoy se apoda con cierto cinismo «poesía de entrepierna», muchas mujeres se cohiben o se bloquean. Al oscilar entre un prosaísmo castigado y un inútil fasto verbal, parecen quedar diferidas, como si no llegaran a hallar su centro en el poema. Otras veces, su mensaje resulta insuficiente y su metáforización no alcanza la apertura textual necesaria. Se diría, incluso, que les hace falta el tono confesional y forcejean consigo mismas obligándose a racionalizar y conceptualizar. O entonces, con tal de no saberse «femeninas», incurren en formulaciones ordinarias, por no decir vulgares, ajenas a lo complejo y hondo de su indagación. Con frecuencia, el grado de emoción excede el grado de comprensión y el sentimiento lo ocultan códigos que pretenden transmitir una falta de sentimiento. Inevitablemente, las palabras difieren de las vivencias, imponiendo su materialidad lingüística. Sobra decir que esta metonimia sin armonía ni sinceridad contrasta mal con algunas inspiradas composiciones líricas de la generación anterior. Pese a ciertos vicios intimistas, las poetisas supuestamente neorománticas sabían dosificar imágenes y distribuir intuitivamente una energía pulsional y melódica.

---

<sup>28</sup> María Zambrano, *ob. cit.*, p. 159.

<sup>29</sup> Julia Kristeva, *Histoires d'amour* (París: Denoel, 1983), p. 258.

## INSTANTÁNEA ILUMINACIÓN

«Viniste de tan hondo que conozco tu nombre», dice Renata Durán en un poema amoroso. Imposible no evocar aquí el que Meira del Mar comienza treinta años antes diciendo: «Venías de tan lejos, como de algún recuerdo...» Una y otra se refieren a esa identificación, *einführung*, que Freud llamada «directa e inmediata». Ciertamente, quien queda enamorado se extasía ante un «ideal inalcanzable y sin embargo presente en el recuerdo». Aun a nivel filosófico y especulativo, existe el proceso de «lo que se revela al sujeto inmediatamente, como un reconocimiento de lo que nunca le ha abandonado»<sup>30</sup>. Instantánea iluminación, el amor puede ser súbita simbiosis, reflejante-reflejo que exalta el narcisismo y la idealización.

«Venías de tan lejos, como de algún recuerdo», «Viniste de tan hondo que conozco tu nombre». Al evocar un amante lejano, pero arraigado a la amada desde los orígenes, Meira del Mar y Renata Durán coinciden. Sin embargo, se trata de una mera coincidencia, en todo el sentido de la palabra. Realmente les separa una distancia acrecentada por los cánones amorosos de su respectiva generación. Meira del Mar (1921) se da a conocer en la década del cuarenta, asumiéndose como neorromántica. Renata Durán (1953) ha publicado recientemente su primer libro, en una época que abomina del sentimiento, considerándolo una «obscenidad»<sup>31</sup>. ¿Será su inquietante tendencia al intimismo la responsable de cierta inhibición? De todos modos, en este poema el modelo sintáctico de Durán, su codificación simplista, quedan mal frente a los espacios sugerentes, irisados, rítmicos de su predecesora. Lo cierto es que a pesar de ciertos lastres intimistas, Del Mar alcanza un mejor manejo de los signos lingüísticos. A excepción de un par de versos, su poema aún justifica el lugar de honor que le dan muchas antologías (casi siempre bajo la rúbrica de «poesía femenina»). Meira del Mar, como Dora Castellanos y otras pocas neorrománticas que publican en la posguerra, dejan textos que soportan bien la arruga del tiempo. No se puede negar; su lírica amorosa aventaja en

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>31</sup> En sus *fragmentos de un discurso amoroso*, Roland Barthes se refiere a la época actual como una etapa en que el sentimiento es considerado «una obscenidad». Este «entredicho» a la inversa perjudica a muchas poetas que, como Renata Durán, temen confundir sentimentalismo con sensiblería. El poema que citamos es de su libro *Muñeca rota* (Bogotá: Colcultura, 1981, p. 38). La generación de Meira del Mar, en cambio, asumía su sentimentalismo. Meira del Mar, seudónimo de Olga Chams Heljach, nace en Barranquilla en 1921. El poema que incluimos es «Nueva presencia» (Andrés Holguín, *Antología crítica de la poesía colombiana*, Bogotá, 1974, p. 132).

ciertos casos la de la generación actual. Beneficiadas pero aún desorientadas por las conquistas del feminismo, muchas poetas de hoy han de vivir etapas de tanteo a nivel simbólico y semántico antes de alcanzar una formulación más reflexiva del erotismo.

Después de *Muñeca rota*, poemario inicial, desigual, que aun en sus desdoblamientos surrealistas implica lo autobiográfico, Renata Durán se ejerce en textos que intentan conciliar lo emocional y lo cognoscitivo. Hondamente interiorizados, éstos sugieren que la palabra, en continua mutación, no puede ajustarse a modelos ni medidas. Ciertamente, en Durán el sondeo de las imágenes busca ser una evidencia de su fugaz alumbramiento. Más allá del amor, su discurso aflora la vivencia del sexo, involucrando asombro, transferencia, raptó. Su intuición le hace ver que existe lo trascendente más allá de las situaciones y los individuos. Sobrecogida, trata de trazar los orígenes de las sensaciones y los procesos libidinales. Entre tanto, escenas, espacios, formas insólitas la asaltan. Las «bicicletas con ruedas redondamente grandes» y los «dientes / relojes que mastican el tiempo» de su primer poemario invitan a un universo donde el verde parece «un recuerdo que crece en las paredes / de un alma antigua» y el rojo es un «color hambriento»<sup>32</sup>. Introverso y secreto, su sensualismo evita los desbordamientos, y si a veces lo lastra una terminología filosófica, las imágenes mágicas transportan e iluminan. «A la orilla del caos», dice en un poema, está «mi vida / aguda flecha / ruta abierta». Y en otro: «el ángel de fuego / despliega / sus alas / su resplandor / secreto / la luz inaugural / sabiduría / insondable / de los círculos»<sup>33</sup>.

Orietta Lozano, nacida en 1956, es la más joven de las poetas aquí citadas. Comparándola con Renata Durán, se puede comentar que si el sintetismo de ésta aspira a despojarlo todo de «adherencias superfluas»<sup>34</sup>, en Lozano la desmesura, el fluir desordenado de la frase, entorpece textos más bien verbosos. Tal vez porque la toma de palabra se sucede casi siempre como un súbito proceso de estallido, las intermitencias armoniosas son menos frecuentes que los lapsos de altisonancia en una metonimia ya estridente. Cuando Cobo-Borda critica una poesía que parece atribuir «a las energías dispersas y atropelladas de la juventud la medida de lo real»<sup>35</sup>, se refiere a una cierta autoindulgencia. Por suerte, Lozano prefiere estar a veces «entre los desarraigados» y «hablar de cosas simples»<sup>36</sup>,

<sup>32</sup> Renata Durán, *Muñeca rota* (Bogotá: Colcultura, 1981), pp. 24, 73, 65, 74.

<sup>33</sup> Citas tomadas de dos poemas incluidos en una serie aún inédita que publicará próximamente la revista *Altaforte*, de París.

<sup>34</sup> Ramón de Zubiría, en su prólogo a *Muñeca rota* (Bogotá, 1981).

<sup>35</sup> Juan Gustavo Cobo-Borda, *ob. cit.*, p. 138.

<sup>36</sup> Carlos Augusto Pereyra, «Orietta Lozano y el fuego secreto de su poesía», en *Vanguardia*, Bucaramanga, 8 noviembre 1981, p. 51.



lo cual la lleva de lo hiperbólico a lo familiar, manteniendo la lengua en el marco tradicional. Esto no impide, sin embargo, que se deje dominar por automatismos supuestamente surrealistas, pasando a una impulsividad que la despersonaliza. Además, como algunas poetas de su generación, Lozano vive la compulsión de una simbología erótica difícil de concretar. A veces, en el discurso, los significantes parecen girar en el vacío y el lenguaje se presente como irrealidad. Reflejo de la paradoja vital, el amor llega a anegarse entonces en la opacidad de una escritura prolija y ambivalente. La primera persona se impone casi siempre en un monólogo de matizado tropicalismo:

Mi deseo se ha sentado como una magnífica reina  
 en su trono,  
 y mi lengua como pájaro terrible, cantar quiere  
 la canción más atroz para aquel sol, antiguo voyerista  
 que no cesa de espiar mis huesos y proyectar mi sombra.  
 Testigo ocular de mi deseo, del deseo que calcina  
 la tristeza y se mueve en círculo vicioso.  
 Y entre el sol y las sombras y mis huesos  
 hay música de tambor y negro brujo<sup>37</sup>.

Con el tiempo, sin embargo, esta poeta, todavía muy joven, se ha enfrentado a un conflicto entre la espontaneidad y la mesura, la grandilocuencia y la lucidez. Hoy ya no incurre con tanto desenfado en asociaciones arbitrarias, ni se proyecta con tanta facilidad en monólogos narcisistas. Progresivamente, en sus textos, la metaforización se adensa y se contiene; el signo se funde en el referente, construyendo versiones menos exuberantes. Como mujer, su transgresión máxima no parece ser la del pudor, sino la de una posible identidad. Si sus imágenes surgen de una deformación de lo nombrado, es porque intentan crear un ámbito de intersubjetividad. Y es allí, en ese intento de salir del autismo, que transmite mejor lo que podría ser un pensamiento del cuerpo. Insólitas o abruptas, las analogías realmente pretenden traducir vida pulsional. Lenguaje al borde de la significación, esta poesía se problematiza anotando la dinámica del discurso y dramatizándola. Jardines, laberintos delirantes, noches de celo, álgidos diálogos, descubren la desgarrada alternativa de una mujer que no quiere «saber nada de la muerte / ni de la espada ensangrentada / sobre el silencio abierto de la carne»<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> Orietta Lozano, «Deseo», diario *El Espectador*, Bogotá, 20 noviembre 1983, p. 12.

<sup>38</sup> Orietta Lozano, «Sobre la vida», diario *El Espectador*, Bogotá, 20 noviembre 1983, p. 12.

