

rotunda parcialidad del ensayista, su postura tan alejada de las exigencias académicas más comunes: Espina lee hasta la saciedad a Fuentes para dar evidencias de lo mal que ha envejecido su narrativa, pero no se atreve a hacer lo mismo con Cortázar porque es una literatura ligada a la/su adolescencia y en esa etapa vital sigue siendo un modo pertinente de iniciación.

Leer a Espina es tener acceso a parte de su familia más entrañable: no parece haber en él límites entre el afecto a un amigo y el entusiasmo ante la lectura. En ambos casos se trata de intensidades. Este volumen no solo nos hace mirar, una vez más, a un Sur pertinente, sino que, como en *Antígona oriental* (2012) de Marianella Morena o *Tebas Land* (2012) de Sergio Blanco, Uruguay es el oriente que es un sur que es Tebas: un espacio en que Coleridge llama a Borges a través del espejo, en que el deseo se conjuga con el recuerdo, en que, como asegura Espina, los que amamos y se marchan son “ciudades de la memoria que nos siguen a todas partes” (69).

Yoandy Cabrera
Rockford University

MILENA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, ed. *Casa en que nunca he sido extraña. Las poetas hispanoamericanas: identidades, feminismos, poéticas (Siglos XIX-XXI)*. Nueva York: Peter Lang Publishing, 2017. 348 pp. ISBN 978-1-4331-4033-4.

Casa en que nunca he sido extraña es una valiosa aportación al conocimiento del estado actual de los estudios de género y de la poesía moderna hispanoamericana. Fruto del proyecto de investigación que da subtítulo al volumen, el libro tiene tres secciones: “Identidades”, “Feminismos” y “Poéticas”. Cada sección ofrece un diverso conjunto de ensayos –veintitrés en total– de investigadoras de Europa y de América. Al término de dichas secciones se encuentra un anexo que comprende fragmentos de un cuaderno de memorias escrito por Fina García Marruz, poeta cubana del Grupo Orígenes, seguido de un apartado de poemas de reciente creación de poetas hispanoamericanas.

La primera sección, “Identidades”, se abre con un amplio ensayo de Luisa Campuzano sobre las poetas cubanas del XIX, apoyado en las teorías de Homi Bhabha, Benedict Anderson y Mary Louise Pratt, y situando la producción de las poetas en el contexto histórico y cultural de la época. Para Campuzano, la primera expresión lírica de una poeta cubana es la *Dolorosa métrica expresión del Sitio y entrega de La Habana*

escrita hacia 1762 y atribuida a la marquesa Jústiz de Santa Ana –por otra parte, ama de esclavos, incluido el poeta Juan Francisco Manzano–. En su aproximación histórica, Campuzano considera la esclavitud africana como una constante de Cuba; así como tópico literario que aparecerá en la obra de las escritoras del XIX. La investigadora destaca la novela *Sab* (1841) de Gertrudis Gómez de Avellaneda, cuya modernidad radica en la abierta crítica de los valores patriarcales, “las normas reductoras” (5), como sugiere Campuzano. En la segunda mitad del siglo se asiste a una eclosión de nuevas escritoras, cuya producción poética contribuye a consolidar la relación entre literatura y nación propia del XIX. En palabras de Campuzano, “participar en el campo literario como escenario vinculado al diseño de la nación” (5). Al auge de escritoras contribuye la labor cultural de Avellaneda a su regreso a Cuba (1859-1864) –véase la revista *Álbum Cubano de lo Bueno y lo Bello* (1860)–; así como los procesos culturales que conlleva la revolución de independencia a partir de 1868. Mercedes Matamoros es una de las poetisas que relatará las vicisitudes de los esclavos, a quienes, por lo general, se representa como víctimas, al igual que a la mujer bajo el régimen patriarcal; pero también hubo obras, como observa Campuzano al analizar un poema de Rosa Krüger, en las que se sugiere la identidad cubana común del blanco y del negro fraguada durante la revolución (13) –los versos de Krüger anticipan el pensamiento de José Martí y de Antonio Maceo–. Sin ambages, Campuzano demuestra la vitalidad literaria, desde una perspectiva de género, de las poetisas cubanas del siglo XIX en sus aportes a la construcción de la nación.

Desde una aproximación ginocéntrica (Showalter), con “Desde y para la mujer” Brígida Pastor ofrece un análisis de la escritura de Avellaneda, en el que distingue la implacable crítica, universalista, de la poeta contra la hegemonía patriarcal. Si bien el artículo gira en torno a binarismos (masculino/femenino), la investigadora observa un “travestimiento literario” (25) y una “identidad fluida” (30), para cuyo análisis, los estudios *queer* y los estudios transgénero pudieran aportar una valiosa perspectiva. Es de importancia también la referencia de Pastor respecto a la ruptura de la poeta camagüeyana con los estereotipos femeninos de domesticidad, “una voz de insólita fiereza e impiedad” (27), y que prefigura al sujeto poético de los *Sonetos de la muerte* de Gabriela Mistral. En su ensayo sobre las relaciones literarias entre Rubén Darío y Delmira Agustini, Rosa García Gutiérrez refuta los estereotipos y reduccionismos de la crítica en torno a la sexualidad, el poder y lo sagrado en el Modernismo. Si el nicaragüense enaltece a la inalcanzable Venus, cuyo modelo era la Venus de Milo, Eros es para Agustini la encarnación clásica de su inspiración (38). Al tiempo que se reapropia de su cuerpo y afirma su agencia, Agustini cuestiona el dualismo del imaginario modernista patriarcal, para el cual la mujer era “ideal puro o carne desalmada” (42). Como propone García Gutiérrez, “Agustini asumió lo erótico como posibilidad de intervención, masculinizando el objeto de deseo, la sed de la retórica modernista”

(43). La respuesta a la Guerra Civil Española por parte de varias poetas peruanas, en una época en que Perú estaba bajo una dictadura militar, es objeto de la investigación de Olga Muñoz Carrasco. Destaca la autora a Magda Portal, por su “España nuestra” (1938). La poeta peruana, desde el exilio, reivindica la “herencia española” (63)—como ya hiciera Darío, por diferentes motivos, tras el ocaso del imperio español en 1898—; la maligna madrastra bolivariana se transfigura en Madre Patria, al menos en la parte que corresponde a la causa republicana (65). El apoyo a la República Española supuso también una forma de resistencia frente a la dictadura militar peruana.

“Feminismos”, la segunda sección del libro, se inicia con el sugerente título “Safo soy yo,” donde María A. Salgado indaga en la poesía de Mercedes Matamoros inspirada en Safo. La investigadora traza la figura de la escritora clásica en el Romanticismo y en el Modernismo hispanoamericanos, como poeta y en tanto que recurso poético. Si en de Avellaneda destaca el elogio que esta hace de la poeta de Lesbos (107); Matamoros “re-imagina” (109) a una Safo contemporánea, “una nueva Safo, modernista y vital, ora amante, ora adolorida, ora vengativa, pero siempre apasionada” (111); más fiel, según Salgado, a la Safo original; más que musa, poeta. Tania Pleitez Vela sitúa la poesía de Alfonsina Storni de la década de 1930 como parte del vanguardismo literario, al menos en su vertiente formal. La investigadora equipara la dicotomía ciudad/campo con el binarismo masculino/femenino: “la naturaleza aparece aprisionada en esa infraestructura urbana” (146). Sin embargo, en poemas tan tempranos como “Tú me quieres blanca” (1918) ya aparece en la poesía de Storni el campo como espacio de la mujer; mientras que el hombre, depredador urbano, se entrega, en cuerpo y alma, a una vida disipada de banquetes y bacanales. Si bien la dicotomía entre la ciudad moderna/naturaleza es una constante del Modernismo —en versos de Martí, “Mi mal es rudo: la ciudad lo encona: / Lo alivia el campo inmenso”—, la clave de género que sugiere Pleitez Vela resulta sugerente.

“Poéticas”, la tercera y última sección del volumen, comienza con “Cosas que no estaban o casi no existían” de Milena Rodríguez Gutiérrez. Según la investigadora, Avellaneda, Dulce María Loynaz y Fina García Marruz comparten un imaginario poético en su versificación del espacio y del tiempo en el que ingresa “lo opaco,” al construir ambos conceptos “en negativo, o como acabándose, o en penumbra, o velados o borrosos” (200). En una selección de poemas escritos a partir de 1960 —los poemas de García Marruz y Loynaz se publicaron antes de 1959— Rodríguez Gutiérrez observa un tránsito de lo opaco a lo oscuro, en torno a tópicos literarios similares como la Casa o la Isla. Se pasa a un espacio-tiempo aún más lóbrego, e incluso lúgubre, del cual la Ciudad, como “sinécdoque del país” (201), es su cifra en el poema *La marcha de los hurones* (1960) de Isel Rivero. Según la lectura de Rodríguez Gutiérrez, a la Ciudad se le “augura un final cercano, pesimista y apocalíptico” (201). La investigadora demuestra cómo en el poema de Rivero —así como en los de Lina de Feria y de Magali

Alabau— se identifica la genealogía de lo opaco que, con la Revolución, se transmuta en oscuridad. Lo oscuro se cierne sobre la poesía en “tiempos”, según la investigadora, “de gran complejidad política” (201) y se crea una “opacidad doble” (206). Si antes se vislumbraban apenas la Casa y la Isla, pues “casi no existían”, en su lugar solo queda el vacío a partir de 1960, según Rodríguez Gutiérrez. La sección se cierra con un innovador artículo de Ottmar Ette sobre la convivencia y la transvivencia (Ette) en la vida y arte(s) de Juana Borrero. A partir de un análisis comparativo de los óleos *Las niñas* y *Los pilluelos*, Ette desmantela el mito burgués de la niña-prodigio, que acaba convertida en niña-mártir (Barthes), y desvela la sordidez del “convivir” (268) bajo la normativa impuesta por el orden patriarcal de la Colonia. Inseparable del sujeto histórico, Ette aprecia en el yo lírico un discurso político-corporal adherido al género; es más, arte y literatura le posibilitan a la autora “*transvivir*” (284), allende la normativa patriarcal, e incluso a su término en el mundo físico. El investigador analiza cómo en su autorrepresentación como sujeto sexual, Borrero construye su agencia —al tiempo que convierte al amado (Uhrbach) en su objeto y esclavo de amor— *vis a vis* los estereotipos femeninos que fijaba e imponía el patriarcado. Para Ette, la poeta alcanza, no solo plena conciencia de la trascendente relación entre la vida y la muerte, sino también “un saber per/vivir en el aquí y ahora” (209). En la escritura de Borrero con-fluyen vida/arte(s)/muerte, como en un “*Body Art*” (302), o una reliquia, explica Ette, al comentar una de sus últimas cartas a Uhrbach.

Casa en que nunca he sido extraña es un volumen imprescindible.

José Gomariz
Florida State University