

LA REVUELTA ÍNTIMA: EL CUERPO DEL POEMA

Antònia Cabanilles
Universitat de València

1. OTRO CUERPO QUE SUEÑE

El día 12 de abril de 1931 se produce el triunfo de los partidos republicanos en las elecciones municipales. El día 13 España entera vitorea a la República. Ese mismo día Luis Cernuda escribe cuatro poemas, “Adónde fueron despeñados”, “Qué ruido tan triste”, “No decía palabras” y “Si el hombre pudiera decir”, que serán las primeras piezas de “Los Placeres Prohibidos” (1931), una de las secciones de *La Realidad y el Deseo*. No creo que sea exagerado decir que la escritura de estos poemas inicia otra retórica del cuerpo en la poesía española. En ellos se pueden encontrar muestras de un nuevo modo de representar el cuerpo, un nuevo modo de expresar el deseo y, sobre todo, un nuevo modo de celebrar el placer homosexual¹. Un verso de uno de estos poemas, “No decía palabras”, se convertirá en el emblema de una revuelta íntima al reescribir el tópico del deseo homosexual. Dos cuerpos iguales ya no son motivo suficiente para decir la esperanza, la igualdad debe extenderse a otros ámbitos: “Iguales en figura, iguales en amor, iguales en deseo”.

No decía palabras,
Acercaba tan solo un cuerpo interrogante,
Porque ignoraba que el deseo es una pregunta
Cuya respuesta no existe,
Una hoja cuya rama no existe,
Un mundo cuyo cielo no existe.

La angustia se abre paso entre los huesos,

¹ Cernuda escribe poemas de “amor en masculino”, el cuerpo es siempre el del amado. Para Jaime Gil de Biedma la antipatía que se dispensa a Cernuda se debió a que forzó a todos a darse por enterados de su homosexualidad (Gil de Biedma, 1978: 206).

Remonta por las venas
 Hasta abrirse en la piel,
 Surtidores de sueño
 Hechos carne en interrogación vuelta a las nubes.

Un roce al paso,
 Una mirada fugaz entre las sombras,
 Bastan para que el cuerpo se abra en dos,
 Ávido de recibir en sí mismo
 Otro cuerpo que sueñe;
 Mitad y mitad, sueño y sueño, carne y carne,
 Iguales en figura, iguales en amor, iguales en deseo.

Aunque sólo sea una esperanza,
 Porque el deseo es una pregunta cuya respuesta nadie sabe.

Luis Cernuda escribe “Los Placeres Prohibidos” en un período temporal excepcionalmente corto e intenso, esa quincena crucial del siglo XX español. El 14 de abril, se forma el gobierno provisional de la República y el Rey abandona España. Cernuda escribe “En medio de la multitud” y “Unos cuerpos son como flores”. En la segunda quincena de ese mes de abril de 1931 el poeta compone veintitrés de los veintiséis poemas que forman esta sección de *La Realidad y el Deseo*. No cabe, con todo, postular una relación de linealidad causal, y para evitar esa tentación basta recordar cómo otras lecturas y otras revoluciones habían ido modelando su escritura poética y su conciencia. Un fragmento del magnífico ensayo de Octavio Paz, “La palabra edificante”, señala las dimensiones de esas otras revueltas:

Cernuda fue el primero, y casi el único, que comprendió e hizo suya la verdadera significación del surrealismo como movimiento de liberación –no del verso sino de la conciencia–: el último gran sacudimiento espiritual de Occidente. A la conmoción psíquica del surrealismo hay que agregar la revelación de André Gide. Gracias al moralista francés, se acepta a sí mismo, desde entonces su homosexualismo no será ni enfermedad ni pecado sino destino libremente aceptado y vivido. Si Gide lo reconcilia consigo mismo, el surrealismo le servirá para insertar su rebelión psíquica y vital en una subversión más vasta y total (Paz, 1964: 143).

En “Historial de un Libro” el poeta sevillano se ha referido a las causas que motivaban su necesidad de escribir. Distingue los motivos externos –“la lectura de algunos versos de otro poeta, oír unas notas de música, ver una

criatura atractiva”– de lo que denomina la causa secreta, que sería un estado de receptividad intenso. Los primeros serían “sólo el pretexto”. Lo que importaba era la causa real de ese estado de receptividad y de ella “debía partir el contagio poético para el lector posible” (Cernuda, 1994: 638). Planteado en estos términos el análisis, se podría afirmar que las condiciones sociales y políticas, que la libertad y las esperanzas que traía la recién estrenada Segunda República española, fueron ese impulso externo, el pretexto para la escritura de “Los Placeres Prohibidos”. La causa era una revuelta íntima.

Así lo han visto Jaime Gil de Biedma (1978: 204) y Luis Antonio de Villena, quienes, después de referirse a la influencia de Gide sobre Cernuda, han indicado que no es casual que la declaración pública de la condición de homosexual de Cernuda en su obra poética coincida con los años de la Segunda República española: “La homosexualidad –que Cernuda habría ocultado, como tantos– no tenía por qué ser un baldón y para Luis Cernuda no volvería a serlo gracias a Gide y a unos tiempos que favorecieron las libertades ” (Villena, 2002: 86).

Cernuda, como los surrealistas, creía en el poder subversivo del deseo y en la función revolucionaria del erotismo (Paz, 1981: 194). El placer no era sólo una explosión corporal sino una crítica moral y política de la sociedad cristiana y burguesa. Los últimos versos de “Diré cómo nacisteis” enlazan esas dos revueltas:

Abajo, estatuas anónimas,
Sombras de sombras, miseria, preceptos de niebla;
Una chispa de aquellos placeres
Brilla en la hora vengativa.
Su fulgor puede destruir vuestro mundo.

2. UN CUERPO MINÚSCULO Y QUEBRADIZO

La relación entre las condiciones sociales y políticas de una época y la creación artística es uno de los temas que aborda Virginia Woolf en *Un cuarto propio* (1929). En esta obra reflexiona sobre cómo la Gran Guerra, lo que años después se conocerá como la Primera Guerra Mundial, supuso la ruptura de una tradición intelectual que, con importantes excepciones, había interpretado el desarrollo de la humanidad como un continuo progreso técnico y moral, la historia de un camino de perfección. Esa ruptura afectará al arte, concretamente a la concepción de la *poësis perennis*, en expresión de Leo Spitzer, una poética que cifra su legitimación en una norma intemporal, en un modelo clásico que borra las huellas del tiempo.

¿Cuándo se dispararon los cañones de agosto de 1914, hombres y mujeres se vieron las caras tan bien que murió la ilusión? Ciertamente fue un golpe (especialmente para las mujeres ilusionadas con la virtud de la educación) ver las caras de nuestros gobernantes a la luz del fuego de las granadas. Tan feos parecían –alemanes, ingleses, franceses–, tan estúpidos. Pero sea la culpa de quien sea, o venga de donde venga, el hecho es que la ilusión que impelió a Tennyson y a Cristina Rosseti a celebrar apasionadamente la venida de sus amores es mucho más rara ahora que entonces. Basta leer, examinar, escuchar, recordar (Woolf, 1929: 34-35).

Virginia Woolf apuntará la emergencia de un espíritu y de unas emociones nuevas en la poesía más reciente. Los nombres de T. S. Eliot, Pound, e.e. cummings, Wallace Stevens, Marianne Moore o William Carlos Williams nos permiten imaginarnos a qué se estaba refiriendo². Las palabras antiguas se forjaron en un mundo que ya no existe y la poesía, el arte, no puede desligarse de su tiempo, aunque tenga vocación de trascenderlo. A esa crisis se había referido también Viktor Shklovsky en “La resurrección de la palabra”, un artículo, precisamente, de 1914:

Hoy en día el viejo arte ha muerto y el nuevo no ha nacido todavía; y las cosas están muertas –hemos perdido nuestra conciencia del mundo. (...) Sólo la creación de nuevas formas de arte puede restaurar en el hombre el sentimiento del mundo, resucitar las cosas y matar el pesimismo (1972: 46).

En octubre de 1936 Walter Benjamin publica “El narrador”. El pesimismo seguía vivo. Se podía volver a escribir, pero no restaurar el sentimiento del mundo. Se había perdido, o se había hecho muy rara, la capacidad de contar, la facultad de intercambiar experiencias, ese empobrecimiento tenía mucho que ver con la importancia que iban adquiriendo los flujos de comunicación masiva. El proceso, según Benjamin, había comenzado a hacerse evidente con la Guerra Mundial, y aunque después hubiese aparecido “una marea de libros de guerra”, nada tenían que ver con las experiencias que se transmitían de boca en boca.

Y eso no era sorprendente, pues jamás las experiencias resultantes de la refutación de mentiras fundamentales, significaron un castigo tan severo como el infligido a la estratégica por la guerra de trincheras, a la económica por la inflación, a la corporal por la batalla material, a la ética por los detentadores del poder. Una generación que todavía había ido a la escuela en tranvía tirado por

² Sin olvidar los cambios en la novela, la aparición de *Ulises* de Joyce (1922) o *Mrs. Dalloway* (1925), *Al Faro* (1927), *Orlando* (1928) o *Las olas* (1931) de la propia Virginia Woolf.

caballos, se encontró súbitamente a la intemperie, en un paisaje en que nada había quedado incambiado a excepción de las nubes. Entre ellas, rodeado por un campo de fuerza de corrientes devastadoras y explosiones, se encontró el minúsculo y quebradizo cuerpo humano (Benjamin, 1991a: 112).

Quizás ya no haya espacio para el narrador, esa figura que al lado del sabio y del maestro mantenían vivo el sentimiento de mundo, pero sí para la novela y quizás todavía para la poesía. Para Virginia Woolf aunque no existan nuevas palabras no se puede renunciar a la escritura: “Lo nuestro es unir viejas palabras en un orden nuevo para que subsistan y creen la belleza, para que digan la verdad” (conferencia de 1937 cit. en Forrester, 1973: 17). A esa finalidad respondería el *Requiem* de Ana Ajmátova, una obra compuesta entre 1935 y 1940 a petición de unas mujeres que, como la propia Ajmátova, hacían cola delante de la prisión de Leningrado. No se podían escribir los versos, pero la poeta compuso oralmente los poemas y con la ayuda de personas amigas fue memorizándolos y así empezaron a circular de forma clandestina en aquellos tiempos en los que “somreia/ sols el mort, amb delit pel repòs,/ i davant dels presidis vagava/ errant l'ànima de Leningrad”. Las palabras, aunque viejas, todavía servían. El poemario se publicó en la URSS en 1987. A su “Epílogo” pertenecen los siguientes versos:

El Dia del Record s'ha atansat de bell nou,
Us veig, us sento, us toco, frec a frec:

La que amb pena i treballs arribà a la finestra,
La que no trepijà ja la terra natal,

I la que tot brandant el seu cap graciós
Digué: “Ja vinc aquí com si fos casa meva”.

Prou voldria esmentar-les pel seu nom, una a una,
Però m'han pres la llista i deu ser no sé on.

Per elles he teixit un gran llenç mortuori
Amb les tristes paraules que els havia sentit.

Con esas viejas palabras se había tejido un sudario con el que amortajar el “minúsculo y quebradizo cuerpo humano”. No hay resurrección posible porque como señalaba V. Woolf “basta leer, examinar, escuchar, recordar”. La mitología moderna, según el premio Nobel de literatura Imre Kertész,

empezaría con una gigantesca negatividad de la que es imposible escapar: “Dios creó el mundo, el ser humano creó Auschwitz” (Kertész, 2001: 113).

3. UN CUERPO DESFAMILIARIZADO

En el intervalo entre la dos guerras aparecen las obras de Virginia Woolf, *Un cuarto propio* (1929) y *Tres guineas* (1938). Ambas muestran cómo ha explotado a las mujeres la sociedad patriarcal, cómo las ha privado de poder acceder al saber, al poder y a la creación. Pese a ello, la autora expresa su confianza en las mujeres, en su capacidad para cambiar las condiciones sociales y políticas. Conseguir una independencia económica y un espacio propio sería un primer paso para iniciar una revuelta en todos los órdenes, también en el creativo, aunque es un primer paso difícilísimo porque, como la propia Woolf apunta, se trata de elegir entre dos males, por un lado, el sistema patriarcal y, por otro, el mundo de la vida pública. Uno te convierte en esclava de un harén y el otro en una peonza girando en el albero sacro de la propiedad privada (Woolf, 1938). Pero siempre hay grados, sobre todo en los males, así que la elección se decanta hacia la vida pública³.

La primera parte de ese deseo expresado en *Un cuarto propio* se está cumpliendo. Las mujeres han ido cambiando la sociedad y también la lengua, a diferente velocidad, pero de forma continuada. Aunque en rigor hay que decir, vistas las enormes diferencias entre clases sociales, que se está en el intento. Stanley Fish, teniendo como punto de referencia el mundo anglosajón, señala que la imposibilidad de evitar el pensamiento feminista, aunque se rechace, sería una muestra de lo que es el triunfo de una revolución en nuestros días.

No es la fuerza de la teoría feminista, ni siquiera la de las supuestas consignas teóricas (“lo personal es lo político”, “el género es una construcción social”) lo que ha impresionado tanto a tantísima gente, sino la imposibilidad de eludir los modos de pensamiento feministas, aun cuando uno los rechace. En realidad, rechazarlos es en cierto sentido lo que no se puede hacer: el varón que rechaza decir “él o ella”, en lugar de “él” y al hacerlo cree que permanece fiel a su conciencia prefeminista, se engaña a sí mismo; porque el hecho de sentirse obligado al rechazo, marca su acto como diferente de cuando escribía “él” sin

³ Aunque para no morir en el intento –o para no matar– Woolf considera que son necesarias unas reglas: la pobreza, ganar lo suficiente para vivir y no depender de ningún ser humano; la castidad, no vender el cerebro por dinero; la burla, rechazar todo lo que implique hacer público el mérito, y estar convencida de que es preferible, por razones psicológicas, el ridículo, la oscuridad y la desaprobación a la gloria y al elogio; y finalmente, la liberación de los falsos lazos de fidelidad, liberarse en primer lugar del orgullo por nuestra patria, y también del orgullo por nuestra universidad, escuela, familia, sexo, etc.

reparar que en ello estaba implicada una opción. El feminismo lo “tiene atrapado” en el sentido de determinar su conducta, haga lo que haga. Y esto es sólo una pequeña muestra de lo que hoy es una verdadera revolución en nuestra vida política y social (Fish, 1989: 44).

Aunque estén “atrapados”, algunos varones se defienden como gato panza arriba. Es el caso de Harold Bloom, quien en *El canon occidental* (1994) lanza un ataque feroz contra *Un cuarto propio* (1929), un libro que ha llegado a convertirse, según este gran crítico, en las “sagradas escrituras” de las feministas, esas mujeres que confunden la estética con la cosmética.

La tesis de Harold Bloom es que no existen condiciones sociales y políticas que aseguren una buena literatura. Eso no lo discute nadie, aunque sí qué se considera “buena” literatura, e incluso qué se considera “literatura”. Pero esa es una historia muy larga, no diferente de la que estoy contando. Con la ayuda de John Burt, Bloom intenta desmontar las hipótesis de Woolf y para ello argumenta que la liberación de las mujeres y el sufragio universal no han proporcionado ninguna escritora capaz de compararse con Austen, George Eliot, Woolf, Dickinson, Edith Wharton, Villa Cather, Marianne Moore o Elizabeth Bishop. Y la pregunta es inevitable: ¿Si no existen condiciones ni contextos sociales que estimulen la producción de la gran literatura qué sentido tiene la comparación? De todos modos y por el gusto de disentir –y también por salir de la tradición inglesa– recordaré únicamente los nombres de tres poetas: Sophia de Mello, Wislawa Szymborska y Alejandra Pizarnik.

El debate hay que situarlo en otro plano, tal y como lo hace Virginia Woolf (1929) con la historia de Judith, la hermana de Shakespeare: sí que han existido y existen contextos y condiciones que han imposibilitado y que imposibilitan la producción literaria de las mujeres. A lo que deberíamos añadir, como señala Michèle Barret (1980), en qué medida estas condiciones han afectado a la producción diferenciada entre hombres y mujeres. Y también, se debería tener muy en cuenta, como indicaba Virginia Woolf ya en 1918, la difícil cuestión de las diferencias entre lo que los hombres y las mujeres consideran importante en relación a un tema determinado, de lo que se derivarían diferencias muy claras no sólo en la trama y en las incidencias argumentales, sino también, incluso más importantes, en la selección, el método y el estilo (Woolf, 1967).

Sin ir tan lejos, y quedándonos en la propuesta de M. Barret, podemos comprobar cómo Virginia Woolf ha señalado los condicionamientos que han obstaculizado su propia producción literaria. En primer lugar la imposición de una ideología, que ella resume en la imagen de la mujer como Ángel del Hogar. Es la imagen de la mujer pura que se sacrifica, que está hecha de tal

pasta que no expresa nunca una opinión o un deseo propio, y que prefiere seguir las opiniones y los deseos de los demás, una mujer cuya pureza es su máxima hermosura y el enrojecer su mayor encanto. Es el sueño de un cuerpo ofrecido sin cesar, cuya pasividad se convierte en acogida, ofrenda y sufrimiento. La escritura se iniciaría con su asesinato, ya que para Woolf “matar el Ángel del Hogar forma parte de la tarea de la mujer escritora”. En segundo lugar, la imposición de un control sobre la expresión de la pasión femenina, un control que se ejerce como tabú, y que le ha impedido “contar la verdad sobre las experiencias propias como cuerpo”. En “Professions for Women”, una conferencia pronunciada en la Liga de Trabajo Femenino, Virginia Woolf propuso a las asistentes que pensarán en una joven escritora a través de la imagen de la pesca: en su sueño la joven indaga y deja vagar libremente su imaginación por todos los arrecifes hasta estrellarse contra algo que no puede explorar.

La joven despertó de su sueño en un estado de insoportable angustia. Dicho sin imágenes: había pensado en algo, en algo referente al cuerpo y a las pasiones que se considera enfermizo si es expresado por las mujeres. Los hombres, le recomendaba la razón, se escandalizarían. La idea de lo que dirían los hombres de una mujer que dijese la verdad sobre sus pasiones la despertó de su inconsciencia de artista. No podía seguir escribiendo (Woolf, 1967: 287-288).

La liberación de las mujeres y el sufragio universal, por utilizar los términos de Bloom, no aseguran una buena literatura, pero sí que permiten cambiar las condiciones en que una mujer vive y escribe. Para Hélène Cixous cuando una mujer escribe sin represión se expresa “de tal manera que destruye la forma de la estructura familiar, y al quedar desfamiliarizada, no puede ser pensada en términos de las funciones que le atribuye la sociedad” (Cixous, 1990: 353). Ese proceso de extrañamiento, de desfamiliarización, de descentramiento, tiene mucho que ver con el subargumento “romántico” que John Burt apreciaba en *Un cuarto propio*, pues de ese no reconocerse ni ser reconocida podría surgir la renovación del poder creativo. También de ese proceso de extrañamiento, de ese encontrarse súbitamente a la intemperie desnuda, surge la necesidad de encontrar una nueva forma de relacionarse con el cuerpo, con ese minúsculo y quebradizo cuerpo humano, y con el mundo. Las imágenes y los discursos anteriores con los que regulaban su cuerpo y su mundo ya no le sirven. Como el personaje de Mary Shelley, que se pierde en la oscuridad, así se podría despedir la mujer: “Mi espíritu dormirá en paz; si piensa, sin duda lo hará de otra manera. Adiós”. Del despertar podría dar cuenta el primer poema de *Árbol de Diana* (1962) de Alejandra Pizarnik:

He dado el salto de mí al alba.
He dejado mi cuerpo junto a la luz
y he cantado la tristeza de lo que nace.

4. EL CUERPO RECOLONIZADO

En sus últimos libros Julia Kristeva ha apostado por la rebelión, por lo que ella denomina “la experiencia-revuelta”. Una rebelión que abarca dos ámbitos, uno histórico y social, la “cultura revuelta”, y otro que afectaría a una nueva articulación de nuestro mapa psíquico, la “revuelta íntima”. Esta opción es una forma de responder a la imposición de un “nuevo orden mundial” en el que la cultura es, en el mejor de los casos, el espacio del entretenimiento. El riguroso análisis de Hannah Arendt en *Los orígenes del totalitarismo* le permite a Julia Kristeva insistir en que el totalitarismo es resultado de “una cierta fijación de la revuelta en lo que constituye precisamente su traición, a saber, la suspensión del retorno retrospectivo, que equivale a una suspensión del pensamiento” (Kristeva, 1998: 19).

El análisis del mecanismo semiótico de la cultura evidenciaría cómo ese cuestionamiento continuo, ese “retorno retrospectivo” perpetuo, nunca se produce, porque aunque la heterogeneidad y el dinamismo sean la ley de la cultura, también lo es el fenómeno contrario, el que en un momento de su desarrollo una cultura tiende hacia la unidad y el estatismo. Es el momento de la autoconciencia y de la generación de los modelos de autodescripción. En esa etapa, según Lotman y Uspenskij, la cultura:

Crea su propio modelo, que define su fisonomía unificada, artificialmente esquematizada, elevada al nivel de unidad estructural, superpuesta a la realidad de esta o aquella cultura, dicha fisonomía ejerce sobre ella una potente acción ordenadora, organizando integralmente su construcción, introduciendo armonía y eliminando contradicciones (Lotman & Uspenskij, 1971: 90).

La función principal de los automodelos sería sacar del sistema “elementos que, en cierta forma, dejan de existir a través del prisma de la autodescripción” (Lotman, 1974: 98). Por tanto la fijación de la revuelta, al igual que la fijación de una cultura, aunque no suponga la suspensión del pensamiento, sí que es un claro intento de imponer un “pensamiento único” y de eliminar un pensamiento crítico.

Situarse siempre en la frontera, en la crisis, sentirse extraña, es seguramente una forma de descentramiento, de desfamiliarización, que permite sortear las tentaciones identitarias –esos falsos lazos de fidelidad a los que se refería Virginia Woolf. Es un modo de evitar que la fijación de la revuelta colonice nuestro pensamiento y nuestro cuerpo. Estar fuera de lugar

–Kristeva muestra predilección por la figura de “la extranjera”– insta, en cambio, a meditar sobre aquello que lo imaginario puede resucitar en nuestra intimidad como potencialidades de revuelta.

Según Kristeva la literatura y el psicoanálisis serían, gracias a la utilización de la palabra, de su memoria, dos espacios privilegiados para iniciar esa revuelta íntima. La experiencia artística acordaría a través de sus representaciones imaginarias no tanto lo intemporal en el tiempo, tal y como se ha insistido en una concepción estética que valora ante todo la dignidad y la belleza, como los diferentes tiempos que conforman al sujeto, en una concepción estética que valora junto a la dignidad y la belleza, la interpretación.

En 1998, en *El porvenir de una revuelta*, Julia Kristeva vuelve a lanzar el reto –el mismo deseo, la misma esperanza– que Virginia Woolf en 1929. Sin embargo, han pasado casi setenta años y muchas mujeres en algunos lugares del mundo, en otros no tantas, han conseguido “un cuarto propio” y cierta libertad. También la esperanza depositada en la capacidad de renovación del poder creativo de la mujer no ha sido defraudada. La trilogía de Julia Kristeva sobre el genio femenino sería una buena muestra: Hannah Arendt, Melanie Klein y Colette. Desde tres espacios diferentes las propuestas de estas autoras, sus críticas y sus prácticas contra las ideologías totalitarias, serían un buen punto de partida para cuestionar nuestra sociedad actual⁴. Pero el reto va más allá, es un emplazamiento para el futuro porque se propone desde la libertad que se está consiguiendo. Las mujeres, para Julia Kristeva, representarán una alternativa a una “sociedad robotizadora y espectacular” si son capaces de resolver un conflicto que hasta ahora no se podía plantear.

El universo de las mujeres me permite, además, sugerir una alternativa a la sociedad robotizadora y espectacular que arruina la cultura-revuelta: esta alternativa es, sencillamente, la intimidad sensible. Poseídos por su sensibilidad y sus pasiones, ciertos seres siguen, a pesar de todo, planteándose preguntas. Estoy convencida de que después de todos los proyectos y eslóganes, más o menos prometedores, lanzados por los movimientos feministas de los años setenta, de la llegada de las mujeres al primer plano en la escena moral y social resultará la revalorización de la *experiencia sensible* como antídoto frente al raciocinio técnico. La inmensa responsabilidad de las mujeres en lo que a la supervivencia de la especie se refiere –¿Cómo preservar la libertad de nuestros cuerpos asegurando, al mismo tiempo, las condiciones óptimas para la vida de nuestros hijos?– corre pareja a la rehabilitación de lo sensible. La novela es un terreno

⁴ Así lo hace Peter Sloterdijk, quien, partiendo de la propuesta de Hannah Arendt, sostiene que los individuos en su “desamparo organizado” forman la materia prima de todo experimento pasado y futuro de dominio totalitario y mediático (2000: 17).

privilegiado para una exploración semejante, y también para su comunicación al mayor número de personas (Kristeva, 1998: 16).

Esa pregunta final se la hacen millones de mujeres todos los días, y cada una de ellas debe vivir todos los días la frustración de no tener respuesta. Y quizás la respuesta no se encuentra –es una posibilidad– porque la pregunta está mal planteada, ya que parte del supuesto de que hemos conseguido y de que conservamos la libertad de nuestros cuerpos en una cultura de la competencia. Una sociedad “robotizadora y espectacular” genera robots e imágenes, por tanto, su finalidad es colonizar el cuerpo, recolonizarlo en el caso del cuerpo femenino, a través de unas prótesis técnicas, estéticas y químicas que cada día se quedan obsoletas y que hay que renovar continuamente para continuar compitiendo, para continuar consumiendo.

En el poema de Violeta C. Rangel “Sueño”, perteneciente a la sección “Razón de un cuerpo” de *La posesión del humo* (1997), se representa esta servidumbre.

Asoma la cabeza el pajaraco,
hace polvo los cristales
y se posa en la mesilla.
Te pide como siempre servidumbre
y tú, que temes perder todo
si no ofreces algo que lo calme hasta mañana,
le entregas tu parné, tus venas,
tus sostenes y a cambio deja en ti
todos sus huevos, el frío de una piedra
al despedirse.

Manuel Rivas recordaba, a propósito del libro de Juan José Millás *Hay algo que no es como me dicen. El caso Nevenka Fernández contra la realidad*, que el mandato de silencio en nuestra sociedad de la competencia no hace más que recoger el testigo de la construcción histórica en la que “el pensamiento reaccionario ha puesto más empeño, el objetivo en el que coinciden todos sus textos, orientación educativa, sermonarios y discursos: la consecución de la mujer callada”. La única forma de quebrar esa construcción y de salir de la servidumbre “es convertirse en el ser más horroroso de la creación: la ‘mujer liberal’. La mujer que habla” (*El País*, 21 de febrero de 2004). Aunque todavía existe algo peor: la mujer que escribe, la que insiste en “la maldad de escribir”, por utilizar la expresión de la poeta brasileña Ana Cristina Cesar, la que prefiere “ser conocida y repudiada a ser inventada y amada” (Tsvietáieva, 1991).

De todos modos, la propuesta de Julia Kristeva es una esperanza. Si de una cultura-revuelta como el feminismo se llegara a una revuelta íntima, a la libertad del cuerpo, a la posibilidad de decir la pasión, a “hacer el cuerpo del poema con el cuerpo”, como decía Alejandra Pizarnik, quizás podría suceder que de esa revuelta íntima se llegara a una cultura-revuelta. Para la escritora y analista: “la intimidad no es un nueva prisión. Su necesidad de vínculos podría fundar, más tarde, otra política” (Kristeva, 1998: 9).

5. EL CUERPO DEL POEMA

Se puede aceptar la hipótesis de que la literatura y el psicoanálisis son espacios privilegiados para la revuelta íntima gracias a la utilización de la palabra, sobre todo si se coincide con Julia Kristeva en que la poesía desde siempre “ha sabido proclamar la voluntad del libre albedrío, volviendo a la memoria de las palabras para extraer de ellas el tiempo sensible” (Kristeva, 1998: 9). Pero un pensamiento crítico debería comenzar por cuestionar esa hipótesis, por sospechar de las palabras y de su memoria. Esa es la propuesta de Ingeborg Bachmann en sus poemas y en sus silencios, y así lo explica en una entrevista de 1961 que Cecilia Dreymüller cita en su estudio “Desencanto y esperanza. Los últimos poemas de Ingeborg Bachman”:

He escrito “Vosotras, palabras” después de no atreverme durante cinco años a escribir un poema, después de no querer escribir ninguno más, de haberme prohibido hacer otra hechura de las que se llaman poema. No tengo nada en contra de los poemas, pero usted ha de comprender que uno de repente puede estar totalmente en contra de cualquier metáfora, cualquier sonido, cualquier obligación de juntar palabras, contra este presentar de una manera completamente feliz palabras e imágenes. Que uno desee ahogarlo, para poder comprobar de nuevo qué es, qué debería ser. Sigo sabiendo poco de poemas, pero entre lo poco está la sospecha. Sospecha de ti lo suficiente, sospecha de las palabras, de la lengua, me he dicho muchas veces, ahonda esta sospecha –para que un día, quizás, pueda originarse algo nuevo– o que no se origine nada más (Bachmann, 1961, cit. en Dreymüller, 1999: 20-21).

La desconfianza que la poeta expresa, justamente en un poema dedicado a Nelly Sachs “la amiga, la poeta, en veneración”, pone en duda la efectividad de la revuelta kristeviana: qué sucede si no se sabe o no se puede romper el orden que imponen esas palabras, qué sucede si su memoria no sirve para recuperar el tiempo sensible, qué sucede si sólo nos devuelve “el retumbar vacío/ de sílabas, palabras de agonía”. La poeta y filósofa, especialista en Wittgenstein, sabe que somos, como sujetos, lo que la forma del mundo producida por los signos nos hace ser y que cada día estamos más sujetos. De

ahí que el silencio sea siempre una opción, también la representación de la renuncia⁵. En “Vosotras, palabras” se puede leer la siguiente estrofa:

La palabra
sólo arrastrará
otras palabras,
la frase otras frases.
El mundo así quiere,
definitivamente,
imponerse,
quiere estar dicho ya.
No las digáis.

La novela se proponía como un territorio privilegiado para explorar las tentativas de rehabilitación de lo sensible y para su comunicación al mayor número de personas. La poesía no reúne esas condiciones, pero es un territorio privilegiado, sobre todo en el caso de la poesía escrita por mujeres –aunque no sólo–, para mostrar el conflicto entre el deseo de volver a la palabra, a su memoria, al tiempo sensible, y el rechazo de un retorno a “las urdidias óperas de palabras”. De la experiencia de ese desajuste puede surgir la escritura poética, también el silencio.

Y de ese volver y rechazar el retorno nace una revuelta íntima: la necesidad de interpretar. Ése es el origen de *La tumba de Antígona* (1967) de María Zambrano. Volver a Sófocles, a la voz de Antígona, a esos versos fundacionales que repetirán todas las poetas –“Oh común cabeza de Ismena o compartida cabeza de mi hermana”, “Nacida para el amor he sido devorada por la piedad”– para interpretar la tragedia, justo a partir del momento en que Sófocles la cierra. Para María Zambrano el suplicio al que Antígona fue condenada “parece adrede para que tenga tiempo, un tiempo indefinido para vivir su muerte, para apurarla apurando al par su vida, su vida no vivida y con ella, al par de ella, el proceso trágico de su familia y de su ciudad” (Zambrano, 1967: 205). Es un segundo nacimiento que coincide no con su muerte, sino con el acto de ser enterrada viva⁶. Ahí comienza el delirio de Antígona, “una conciencia intangible, una voz que surge una y otra vez”.

⁵ El poema que cierra *Últimos poemas* (1978), “Nada de Delikatessen”, es la renuncia definitiva. Un poema de Leopoldo María Panero, perteneciente a *Abismo* (1999), muestra las dimensiones de la farsa y el porqué de la renuncia: “Nada más inhumano que el blanco / que el resplandor inhumano del poema / en donde un pellejo grasiento/ se finge un hombre”.

⁶ Una circunstancia que se repite continuamente y que permite analizar la escritura de muchas autoras. Así lo hace H. Cixous: “¿Qué les sucedió a Clarice Lispector y a Tsvietáieva? Son seres que nacieron de una tumba. De no naceres. Que fallaron el nacimiento” (Cixous, 1991: 110).

Mientras la historia que devoró a la muchacha Antígona prosiga, esa historia que pide sacrificio, Antígona seguirá delirando. Mientras la historia familiar, la de las entrañas, exija sacrificio, mientras la ciudad y su ley no se rindan, a la luz vivificante. Y no será extraño así que alguien escuche este delirio y lo transcriba lo más fielmente posible (Zambrano, 1967: 220-221).

Y en ese escuchar y transcribir esas voces de mujeres antes de que éstas desaparezcan, ya sea enterradas vivas o transformadas en estatuas de sal, se origina el poema. Así nace el poema de Ana Ajmátova “La mujer de Lot”, de ese volver a la palabra, a su memoria, en este caso a la Biblia, para rechazarla, para interrogar su silencio, para preguntarse sobre la historia de esa mujer que perdió la vida por una mirada. El delirio de esa mujer, la voz que es ignorada por la Voz, será transcrito continuamente. En el poema de Wislawa Szymborska, por ejemplo, la mujer de Lot va hilvanando las diferentes razones que tuvo para mirar atrás y, entre ellas, señala la de desviar la mirada de ese hombre justo que la Voz había elegido, de ese hombre cegado de futuro que ya vislumbraba la nueva ciudad:

Para no mirar más el cogote justo
de mi esposo, Lot.
Por la súbita certeza de que si, muriera,
ni siquiera se habría detenido.

Lot, el sumiso, es la antítesis de Orfeo. Mientras que el gesto de la mujer de Lot responde al movimiento del deseo y también a la rebelión, pero ella no podrá crear, para ella no hay perdón ni redención: “I el teu cos allà resta, ofert a un déu ignot (ebri de pluja i sol)”, dice un verso de un poema homónimo de Maria Mercè Marçal.

Ese volver sobre la palabra, sobre su memoria, nos devuelve siempre la misma historia, la del cuerpo de la mujer ofrecido sin cesar en un altar, el de la ley divina, el de los hombres o el de las ciudades. El rechazo de esa palabra y la necesidad de contar esa historia “en femenino” produce un nuevo modo de interpretar el cuerpo femenino. Las voces de las poetas norteamericanas Anne Sexton, Adrienne Rich o Sylvia Plath son quizás las más conocidas⁷,

También, aunque desde otra perspectiva, leemos en *El libro de las mujeres repulsivas* (1915) de Djuna Barnes los siguientes versos: “Esas muertas vivientes en sus habitaciones / Deben notar cuán parciales son las tumbas / Que llevan a los hombres de vuelta a sus úteros / Mientras los suyos deben ayunar”.

⁷ Basta leer de la primera, Anne Sexton, los poemas “Aborto”, “Fantasmas” (1962); “En celebración de mi útero”, “La balada de la masturbadora solitaria”, “Canción para una dama” (1969); “Furia de las pollas” (1974); o “Cuando el hombre penetra en la mujer” (1975) para

pero no las únicas en “hacer el cuerpo del poema con el cuerpo”⁸. La editorial Igitur acaba de publicar –marzo de 2004– una edición bilingüe de la *Poesía reunida* (1911-1982) de Djuna Barnes que es una primicia mundial, ya que la última parte recoge los poemas inéditos de Patchin Place. Gracias a esta edición conocemos uno de los intentos más lúcidos de contar esa historia. Con su primer poemario, *El libro de las mujeres repulsivas* (1915), Djuna Barnes se inicia en la escritura rompiendo un tabú, haciendo visible, tematizando, el cuerpo abyecto. Lo prohibido, aquella historia que la memoria de la palabra no devuelve porque ha sido silenciada, se representa en estos poemas. “Ocaso de lo ilícito” comienza con la siguiente estrofa:

Tú, con tus largas y vacías ubres
Y tu calma
Tu ropa blanca manchada y tus
Flácidos brazos
Con dedos saciados arrastrándose
En tus palmas

Para después revestir ese cuerpo con otros atributos que puede ofrecer el tiempo: el saber, la calma, la dignidad, la libertad y quizás también otra forma de belleza.

Desde ese nuevo espacio la mirada no afecta únicamente al cuerpo femenino, también la visión sobre el cuerpo masculino es diferente. De hecho algunos poemas podríamos leerlos como una respuesta al “Ideal del eterno masculino. *Machus erectus ad eternum*”, por decirlo con el título de un poema de Gioconda Belli, o, simplemente, como una representación del cuerpo masculino despojado de los atributos que siempre lo han adornado. Entre los poemas inéditos de Patchin Place aparece uno fechado el 5 de agosto de 1974 que comienza con los siguientes versos:

Tendría que haber jardines para viejos en los que quejarse
¿Pues dónde está el gran rizo de toro pavoneándose en la pierna?
Nada tan vencido como la ingle del viejo
Donde ahora cuelga una resentida bolsa,
Un saco de marchitos infantes en su pierna.

comprobar cómo ha desaparecido aquel control que se ejercía como tabú y que impedía a Virginia Woolf “contar la verdad sobre las experiencias propias como cuerpo”.

⁸ Clarice Lispector (1973: 12-13) habla no sólo de escribir sino de pintar y escuchar música con el cuerpo.

Seguramente hay muchos factores políticos, sociales y literarios que explican este cambio, esta revuelta íntima, pero sin el “pretexto” del movimiento feminista, sin la posibilidad de volver sobre la palabra para cuestionar su memoria, no existirían muchos de estos textos. La peruana Blanca Varela ha sintetizado los efectos que puede producir ese movimiento en “Va Eva” de *Canto villano* (1978), un poema en el que confluyen y se funden Antígona, la mujer de Lot y Eva, las tres transgresoras. Una voz que anima a la revuelta predice el futuro de la mujer si asume el gesto prohibido, si insiste en la rebelión: si vuelve la cabeza podrá romper el sepulcro de sal.

animal de sal
 si vuelves la cabeza
 en tu cuerpo
 te convertirás
 y tendrás nombre
 y la palabra reptando
 será tu huella

Si se consigue, si la mujer se quita la “camisa de fuerza de la sal”, si puede preservar la libertad de su cuerpo, si puede ser nombrada y nombrarse, quizás pueda decir su deseo, aunque sea “una pregunta cuya respuesta nadie sabe”. Y si llegáramos a esa situación, sería el momento de sugerir, con Julia Kristeva, que el universo de las mujeres representa una alternativa a la sociedad robotizadora y espectacular. Pero es sólo una esperanza, nadie nos asegura –no vamos a dejar de sospechar de los oráculos porque nos sean favorables– que la mujer lo pueda conseguir. De momento se trata de insistir, de seguir las huellas de aquéllas que lo intentaron, de reptar por las palabras de unas siempre renovadas Antígonas: Marina Tsvietáieva, Alejandra Pizarnik, Anne Sexton, Sylvia Plath, Ingeborg Bachmann... cuyo delirio antes de morir alguien continúa transcribiendo lo más fielmente posible.

BIBLIOGRAFÍA

- Akhmàtova, A. (1990 [1935-1940]). *Rèquiem i altres poemes*. Trad. y ed. de Monika Zgustová y Maria Mercè Marçal. Barcelona: Edicions 62.
- Bachmann, I. (1999 [1978]). *Últimos poemas*. Trad. de Celia Drey Müller y Concha García. Madrid: Hiperión.
- Barnes, D. (2004). *Poesía reunida 1911-1982*. Trad. de Osías Stutman y Rosa Lentini. Montblanc: Igitur/Poesia.
- Barret, M. (1980). *Women's Oppressions Today: Problems in Marxist Feminist Analysis*. Londres: Verso Editions.

- Benjamin, W. (1991a [1936]). "El narrador". In: W. Benjamin (1991b [1936]): 11-134.
- Benjamin, W. (1991b [1936]). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Trad. de Roberto J. Blatt. Madrid: Taurus.
- Bloom, H. (1995 [1994]). *El canon occidental*. Trad. de Damián Alou. Barcelona: Anagrama.
- Cernuda, L. (1993 [1931]). "Los Placeres Prohibidos". In: *Poesía Completa*, O. C. I. Edición de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid: Siruela: 171-195.
- Cernuda, L. (1994 [1958]). "Historial de un Libro". In: *Prosa I*, O. C. II. Edición de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid: Siruela: 625-661.
- Cixous, H. (1990). "Castration or Decapitation". In: R. Ferguson *et alii* (eds.) (1990): 345-356.
- Cixous, H. (1991). "El fuego dest/ 'ella'. Algunas notas sobre Nueve cartas y una décima retenidas más una undécima recibida". In: M. Tsvietáieva (2002² [1991]): 103-116.
- Dreymüller, C. (1999 [1978]). "Desencanto y esperanza. Los últimos poemas de Ingeborg Bachmann". In: I. Bachmann (1999 [1978]): 6-25.
- Enríquez, J. R. (ed.) (1978). *El homosexual ante la sociedad enferma*. Barcelona: Tusquets.
- Ferguson, R. *et alii* (eds.) (1990). *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Fish, S. (1992 [1989]). *Práctica sin teoría: retórica y cambio en la vida institucional*. Trad. de José Luis Fernández Villanueva. Barcelona: Destino.
- Forrester, V. (1981 [1973]). *Virginia Woolf: el vicio absurdo*. Trad. de Víctor Pozanco y Emilio Teixidor. Barcelona: Ultramar Editores.
- Gil de Biedma, J. (1978). "Homosexualidad en la Generación del 27. Una conversación con Jaime Gil de Biedma, por Bruce Swansey y José Ramón Enríquez". In: J. R. Enríquez (ed.) (1978): 195-216.
- Harris, D. (ed.) (1977 [1964]). *Luis Cernuda*. Madrid: Taurus.
- Kertész, I. (2002 [1997]). *Yo, otro. Crónica del cambio*. Trad. de Adan Kovacsics. Barcelona: El Acantilado, Quaderns Crema, S.A.
- Kristeva, J. (2000 [1998]). *El porvenir de una revuelta*. Trad. de Lluís Miralles. Barcelona: Seix Barral.
- Lispector, Cl. (2004 [1973]). *Agua viva*. Trad. de Elena Losada. Madrid: Siruela.
- Lotman, J. M. & la Escuela de Tartu (1979 [1974]). *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra.

- Lotman, J. M. & B. Uspenskij (1979 [1971]). "Sobre el mecanismo semiótico de la cultura". In: J. M. Lotman & la Escuela de Tartu (1979 [1974]): 67-92.
- Lotman, J. M. (1979 [1974]). "Un modelo dinámico del sistema semiótico". In: J. M. Lotman & la Escuela de Tartu (1979 [1974]): 93-110.
- Negróni, M. & S. Bonzini (sel.) (2003). *La maldad de escribir. 9 poetas latinoamericanas del siglo XX*. Montblanc: Igitur/ Poesía.
- Panero, L. M. (1999). *Abismo*. Madrid: Ediciones Endymion.
- Paz, O. (1977 [1964]). "La palabra edificante". In: D. Harris (ed.) (1977 [1964]): 138-160.
- Paz, O. (1981³). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.
- Pizarnik, A. (2000 [1962]). *Poesía Completa (1955-1972)*. Barcelona: Lumen.
- Rangel, V. C. (1997). *La posesión del humo*. Madrid: Hiperión.
- Sexton, A. (1996). *El asesino y otros poemas*. Trad. de Jonio González y Jorge Ritter. Barcelona: Icaria.
- Shelley, M. (1981 [1818]). *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Trad. de Francisco Torres. Madrid: Alianza.
- Shklovsky, V. (1972 [1914]). "The Resurrection of the World", *20th Century Studies* 7-8: 41-47.
- Sloterdijk, P. (2002 [2000]). *El desprecio de las masas. Ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna*. Trad. de Germán Cano. Valencia: Pre-Textos.
- Szyborska, W. (1998² [1976]). *El gran número. Fin y principio y otros poemas*. Trad. de E. Bortkiewicz. Madrid: Hiperión.
- Tsvietáieva, M. (2002² [1991]). *Carta a la amazona y otros escritos franceses*. Trad. de E. Burgos. Madrid: Hiperión.
- Varela, B. (2003). "Va Eva". In: M. Negróni & S. Bonzini (sel.) (2003): 126.
- Villena, L. A. de (2002). *Luis Cernuda*. Barcelona: Omega.
- Woolf, L. (ed.) (1967). *Collected Essays II*. Londres: The Hogarth Press.
- Woolf, V. (1967). "Professions for Women". In: L. Woolf (ed.) (1967): 284-289.
- Woolf, V. (1977 [1938]). *Tres guineas*. Trad. de Andrés Bosch. Barcelona: Lumen.
- Woolf, V. (1991 [1929]). *Un cuarto propio*. Trad. de Jorge Luis Borges. Madrid: Júcar.
- Zambrano, M. (1986 [1967]). "La tumba de Antígona". In: *Senderos*. Barcelona: Anthropos: 199-265.