

Letras Hispanas

Volume 17

TITLE: Experiencia del cuerpo presente. La voz de *mujer-que-escribe* en la poesía de María Auxiliadora Álvarez

AUTHOR: Cristina Pardo Porto

EMAIL: cpardoporto@gradcenter.cuny.edu

AFFILIATION: City University of New York; Department of Latin American, Iberian and Latino Cultures; The Graduate Center, CUNY; 365 Fifth Avenue, New York, NY 10016 USA

ABSTRACT: The poetry of María Auxiliadora Álvarez (Caracas, 1956) is a revelation of a deeply feminine poetic discourse that is configured in the process of writing and as it seeks an experiential materiality. Both aspects are achieved by the poet through the representation of the body: its corporeality and its various configurations. In this article we aim to establish a functional map of this new feminine poetics, the concept of body and voice in the poem as the relationships among these elements. We will see how, in her early books—*Cuerpo* (1985), *Ca(z)a* (1990) and *Inmóvil* (1996)—María Auxiliadora Álvarez is revealed in her poetry in terms of a subjectivity renewed by the voice of woman-who-writes.

KEYWORDS: Poetry, Women, Body, Corporeality, Language, Writing

RESUMEN: Los versos de María Auxiliadora Álvarez (Caracas, 1956) surgen en el papel como la revelación de un discurso poético profundamente femenino que se configura en la escritura y que pretende una materialidad experiencial. Ambos aspectos solo los podrá concretar la poeta a través de la representación del cuerpo: la corporalidad y sus diferentes configuraciones. A partir de este artículo se pretenderá establecer los mapas de funcionamiento de esa poética femenina nueva y, concretamente, el concepto de cuerpo, la voz en el poema como su resultado lógico y las relaciones entre estos elementos. Se verá cómo, a través de sus primeros poemarios—*Cuerpo* (1985), *Ca(z)a* (1990) e *Inmóvil* (1996)—María Auxiliadora Álvarez será revelada en el verso como una subjetividad renovada desde esa voz de mujer-que-escribe.

PALABRAS CLAVE: poesía, mujer, cuerpo, corporalidad, lenguaje, escritura

DATE RECEIVED: 05/07/20

DATE PUBLISHED: 05/12/21

BIOGRAPHY: Cristina Pardo Porto es candidata a doctora en el departamento de Latin American, Iberian and Latino Cultures en The Graduate Center, CUNY, donde escribe una tesis doctoral sobre cultura visual en Centroamérica y el Caribe. Otros de sus intereses son la poesía contemporánea y las relaciones entre imagen y texto en la literatura latinoamericana. Es profesora adjunta de literaturas, culturas y lengua española en Hunter College, CUNY y editora asistente de la revista académica CIBERLETRAS de Lehman College, CUNY.

Experiencia del cuerpo presente. La voz de *mujer-que-escribe* en la poesía de María Auxiliadora Álvarez

Cristina Pardo Porto, The Graduate Center, City University of New York

Restituyamos la obra al cuerpo.
Hanni Ossott

La silueta de la curva de un vientre abultado nos interroga mientras un ser informe, con una expresión siniestra, intenta atravesarlo para poder abandonar, desesperado, la cárcel que lo aprisiona o la casa que lo acurruca. Las piernas de ¿una madre?, abiertas de manera desconcertante, nos apuntan mientras el mismo ser la desgarrar desde adentro en una explosión, posiblemente viscosa, al momento en que, finalmente, consigue salir. O los senos irregulares de la misma madre amontados caóticamente con los senos de otras madres; senos de los que cuelga el mismo ser con otros tantos seres que ahora parecen, poco a poco, tomar forma. Es esta la descripción de la bruma rojiza de las feroces acuarelas sobre la maternidad de Louise Bourgeois. Probablemente, la sordidez de su obra nos embulla en el mismo estado en que a continuación nos sumergirán los poemas de María Auxiliadora Álvarez.

Allá donde se convoca la representación como testimonio de la experiencia, allá donde se escudriña el fundamento de la sensibilidad estética, hay algo que apunta al cuerpo. El reconocimiento del cuerpo en el arte y, más específicamente, en la literatura, en tanto espacio significativo y con todas sus configuraciones no estrictamente vinculadas a una tradición, ha tenido lugar en las producciones de, sobre todo, a partir de la década de los sesenta. Ese tratamiento del cuerpo está determinado no solo por

criterios estéticos sino también políticos, sociales y culturales, lo que da cuenta de la inauguración de una nueva vía de conocimiento de la realidad.

Inclusive, si se observa de cerca, todo el arte contemporáneo es probablemente otra versión de los cuerpos que pretende representar. Al constituir en literatura un significativo privilegiado, lejos de ser una representación física en exclusivo, el cuerpo supone la codificación última de algo que va más allá de nuestras oscuridades más íntimas. Así, la relación de este intermediario patenta la realidad como otro apocalipsis de toda crisis ontológica. En este sentido, si lo íntimo influye al cuerpo, ¿cómo no influirá también en el cuerpo lo exterior? No gratuitamente se insiste—de Gorgias a Nietzsche—que toda enfermedad del cuerpo es también una enfermedad del alma. ¿Cómo interpela la experiencia de lo real al cuerpo? La enunciación de lo corporal no es otra cosa que el modo que tenemos como sujetos actuales de acceder a la realidad para desentrañarla. Cuerpos, ahora, violentados, magullados y desgarrados por la experiencia del ser contemporáneo. Cuerpos, sin embargo, estéticos. El cuerpo en arte, en literatura, es objeto y sujeto, pues la palabra que lo enuncia supone una meditación y una descarga; es el resultado del devenir de otro cuerpo en el lenguaje mismo: cuerpos que escriben y cuerpos escritos.

Apuntes introductorios

La bonanza económica de la Venezuela democrática y petrolera de los años setenta no ilustra sino la paradoja de un país que años después se abismaría en la deuda externa más grande de su historia. Durante esos años de plenitud, el estado no escatima en su inversión en cultura: son los “años dorados” de Monte Ávila Editores, FUNDARTE y el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (CELARG) (Lecuna 321); abundan importantes concursos de poesía, surgen nuevas editoriales independientes como Pequeña Venecia o Angria y se fundan numerosos talleres literarios en las principales ciudades. Sin embargo, ya entrada la década de los ochenta, y mientras paulatinamente el venezolano comienza a notar los estragos de la crisis económica y política incipiente¹, un conjunto importante de poetas—de grupos como Tráfico y Guaire—decide nombrar la situación del país a partir de una poesía realista de un compromiso radical evidente, una poesía militante no solo en lo literario sino también en lo político.

En paralelo a esta situación predominante, la década de los ochenta se caracterizará por la proliferación de los muchos escritores que gozan del favor de las editoriales en auge. Son escritores, sin embargo, disímiles—llamados por Julio Miranda “independientes” (125)—a este primer grupo más comprometido, y con discursos más personales y alejados del compromiso social. Entre dicho grupo de poetas “independientes”, cabe destacar, sobre todo, a un gran número de poetas mujeres que publican durante esa década² y que proponen una vuelta más hermética a lo íntimo y a zonas de una realidad no ya de la crisis sociopolítica nacional sino de la crisis personal del sujeto—ahora mujer—que escribe. De voces aisladas en décadas previas, se verá ahora un coro múltiple que utiliza lo propio de la experiencia femenina a modo de denuncia, pero no solo desde su condición alienada en el ámbito doméstico (Miranda 127), sino para abrir el

poema a territorios inéditos a partir de una serie de nuevos mecanismos enunciativos que tendrán al cuerpo femenino, sin duda, como el protagonista.³

Esta predominancia de voces femeninas en la literatura venezolana no está desvinculada de las transformaciones que se dan a lo largo de los años ochenta en la representación de la mujer en los sectores públicos. A pesar del aún solapado y a veces negado machismo del país, la mujer venezolana—sobre todo la mujer intelectual—comenzará poco a poco a ocupar un espacio significativo en la sociedad a consecuencia de los cambios en las políticas de igualdad a principios de la década⁴ y gracias a su participación cada vez más activa en círculos de prestigio como editoras, universitarias, académicas o periodistas (Lecuna 322, Pantin 729). Son estas mujeres, quienes publican sus primeros libros entre 1975 y 1985, las que ahora interesan pues, sin duda alguna, de la escritura que comienza a perfilarse en esos años, eclosionará un discurso hoy canónico en la literatura venezolana, importante para entender el devenir mismo de la historia literaria del país.

Nacida literariamente en el taller del poeta Luis Alberto Crespo en el CELARG, María Auxiliadora Álvarez (Caracas, 1956), si bien comparte el rasgo generacional de la época y el género—no solo el poético—con sus compañeras, es una poeta peculiar. Por tanto, se debe pensar en su voz como un discurso “recortado sobre el soliloquio” (Ortega 5), pues se distanciará de las líneas ensayadas en los discursos femeninos dominantes. Mientras las principales representantes de la generación de los ochenta concentran su discurso en un reconocimiento del cuerpo, de lo emotivo y de una sentimentalidad entendida como femenina, Álvarez propone la poesía como un espacio corporal en sí mismo, al desnudar el cuerpo de las máscaras de lo ideal. Así, ese cuerpo dibujado por la poeta no será sino un lugar de transgresión y de desacralización de lo femenino a través de la nominalización descarnada de lo indecible de la mujer: el parto, la familia, el amor, la

muerte o, inclusive, el género, bajo el único afán de exponer la experiencia y de entrar en el lenguaje. Es cierto que la poesía de Álvarez se propondrá como un discurso poético explícitamente femenino, pero, sin embargo, se propondrá como un discurso que delinea el asunto—de lo femenino—no ya desde lo temático sino desde un posicionamiento (Marta Sosa 421, Ortega 7) que aquí se revelará como profundamente corporal y material; mecanismo donde radica su novedad. Álvarez no desarrolla su trabajo desde una escritura pretendida como “femenina”, sino que se ubica en el lugar de su experiencia como mujer para transgredir el género—sin abandonarlo—desde la palabra. De esta manera, lo femenino se configurará en el espacio único de la escritura a partir de la enunciación del cuerpo y de la construcción de una voz muy personal y, por otra parte, Álvarez pretenderá una materialidad experiencial de lo real a partir de la exposición cruenta de su experiencia en el espacio del poema. Ambos aspectos solo los podrá concretar la poeta a través de la representación de las diferentes configuraciones del (su) cuerpo y de la (su) corporalidad en situaciones determinadas (la maternidad, por ejemplo) que parten del hecho estético. La voz de Álvarez se transformará así en un presente como experiencia simultánea en el proceso de escritura/lectura a partir de la enunciación de ese desgarramiento del sujeto que escribe. El cuerpo hablará en los poemas y el poema será, a la vez, un cuerpo en el espacio de la página.

En este artículo se pretenden establecer los mapas de funcionamiento de esa poética femenina nueva: ¿cuál es el concepto de cuerpo de la poeta?, ¿cómo es esa (su) voz que habla en los poemas? Se verá cómo a través de sus primeros poemarios—Cuerpo (1985), Ca(z)a (1990) e Inmóvil (1996)—María Auxiliadora Álvarez será revelada en el verso como una subjetividad renovada desde esa voz de mujer-que-escrive: escritura; lugar y cuerpo; tiempo y experiencia.⁵

Cuerpo mujer

*La literatura no tiene sexo, no tiene cuerpo.
Pero sí lo tienen quienes la leen, quienes la escriben.*

Cristina Peri Rossi

No quiero la belleza, quiero la identidad.

Clarice Lispector

No conviene entrar en el debate—ya trasnochado—de si existe o no una literatura propiamente femenina. Ya en su momento, Julia Kristeva negó la existencia de esta “escritura femenina” en su conocida *La Révolution du Langage Poétique* (1974). Sin embargo, lo que siempre ha resultado evidente es la existencia de un corpus discursivo hecho por sujetos mujeres: mujeres que escriben. Ya nadie esperará desvelar las verdades de este primer asunto ni esperará una escritura femenina en sí misma (¿cuáles son los rasgos de esta? ¿Quién dice que lo son? ¿Acaso existen?). No obstante, lo que sí se espera es una exploración de lo femenino—que en este caso atiende al cuerpo—y un análisis de cómo esta exploración es abordada por las autoras. Es en este último punto donde se sostiene el nuevo debate, pues no se debe ignorar el hecho de que se esté leyendo a una poeta: ¿cómo explora el sujeto-escritora esas zonas de lo femenino? ¿Cómo pretende la representación del cuerpo de la mujer en el texto? ¿Cómo es su voz de mujer-que-escrive? Resulta evidente que la marca del género se propone como diferencia cuando la escritura asume una posición—desde una mujer, una escritora—y ya no exclusivamente el tema de lo femenino; se hable, por lo tanto, de textos “hechos por mujeres desde lo femenino” (Varderi 1067). Es este el caso de María Auxiliadora Álvarez pues, sin duda, la obra de la venezolana no se concentra en los temas que refieren a la mujer; más bien, su escritura, pretendida desde esa posición de mujer-que-escrive, se coloca del lado del género, identificado ahora en la representación y en la experiencia del cuerpo, para tratarlo y, en este caso, desmitificarlo.

Mi análisis, bajo ningún concepto, se pretende desde la crítica postfeminista que separa de manera radical género y sexo pues, evidentemente, se sesgaría el acercamiento en la dicotomía. Si bien Judith Butler en *Gender Trouble* (1990), desdeñando lo biológico, propone que el género no es otra cosa que una construcción sociocultural del sujeto, vinculado al comportamiento, a las conductas relacionales y a los roles⁶, en esta oportunidad buscaré salvar las distancias entre género y anatomía para el análisis de la producción de esta autora que, tal como se verá, evidencia un género desde la enunciación de su corporalidad transgredida para, a la vez, permitir una conciencia que sea, sin embargo, profundamente generizada (*gendered*) y femenina en el proceso de escritura. Así, en este caso, Álvarez trazará un particular mapa de un cuerpo de mujer sin separarlo de su condición biológica en ningún momento. En definitiva, el cuerpo que se enuncia en los poemas—con su manera específica de ser enunciado—permitirá reflexionar sobre el hecho de que escribe una mujer y no viceversa.⁷

Pensar en una “escritura femenina” en exclusivo, convierte el término en aquello mismo que se pretende evitar al evidenciar rotundamente el binarismo. Así, afirmar la existencia de una “escritura femenina” supone, como bien lo señaló Hélène Cixous en *La rire de la Méduse* (1975), una inadecuación epistemológica pues, el hecho de partir de este concepto y pretender un estudio objetivo de los textos, hace que el foco se mantenga en el asunto de la diferencia y no en el verdadero fondo del análisis del objeto textual y del hecho literario. Sin embargo, la autora francesa mantiene el concepto de *différence* derrideana al pensar la escritura hecha por mujeres pues, tal como he señalado, no se puede separar el género del sujeto que escribe. Pero, ¿qué sucede al pensar la existencia de una escritura originada en lo femenino, en el cuerpo femenino? Cixous insiste en que las mujeres escriben desde una lucha con las lógicas del binarismo (hombre/mujer) falocéntrico (Freud)—sin abandonarlo del todo—y

desafían las limitaciones impuestas por la escritura que mantiene ese régimen de opuestos (escritores/escritoras) para ir más allá y hacia una escritura que se genere en nuevas zonas. Son, sin duda, estas “nuevas zonas” las que ahora me preocupan: el cuerpo será una de ellas. La corporalidad representada en el texto será un reducto donde la creación y el hecho estético supongan un espacio de resistencias que transformen la zona misma—el cuerpo femenino—en lenguaje. De esta forma, el acceso privilegiado de la mujer a lo corporal, desde la diferencia y a partir de la escritura, se da con el consabido problema de la representación en la literatura. Cixous propondrá que el cuerpo y lo femenino, atrapado a su vez en este cuerpo de mujer-que-escibe, se convierten ambos en lenguaje y, por consiguiente, en representación: “Texto, mi cuerpo.⁸ [. . .] Donde tu escribes [. . .] tu cuerpo se despliega, tu piel cuenta sus leyendas” (68).⁹

Afirma Cixous: “Un texto femenino no puede ser más que subversivo: si se escribe, es trastornando, volcánica, la antigua costra inmobiliaria [. . .]. [De esta manera, será] necesario que la mujer escriba porque es la invención de una escritura nueva, insurrecta” (Cixous 51). Así, la mujer escribirá siempre desde la transgresión de una ley impuesta, ya sea lingüística, estética, social o cultural, en un acto de liberación concretado en el discurso o, lo que es lo mismo, en una materialización carnal de su subjetividad que se resume en la subversión de ese cuerpo femenino impuesto desde el binarismo que lo opone al hombre. La mujer—y en específico la poeta—escibe su cuerpo de mujer pero, sin embargo, escribe un cuerpo que no es canónicamente femenino (no ya un cuerpo bello, no ya un cuerpo objeto de deseo) para surgir en la escritura como una respuesta—ahora escritural—a esa dominación primaria. Así, la exposición del cuerpo en la zona de lo poético será no solo una manera de surgir en el texto como mujer sino una manera de posicionarse ante la censura, de “des-censurar” el cuerpo mismo pues, tal como indica Cixous, “censurar el cuerpo es censurar, de paso, el

aliento, la palabra” (551). Esa palabra-cuerpo que emerge en la escritura tendrá un poder que amenaza dicha ley impuesta por los mecanismos del poder, ya sea desde la denuncia o desde el mero compromiso con el hecho literario, como es el caso. Luce Irigaray, en *Etre deux* (1997), propone que este tipo de escritura se defina como un “hablar-mujer”, caracterizado por la manera en que cada escritora concreta su tratamiento del mundo y su enfrentamiento con él; un espacio donde las mujeres hablan modificando esas marcas establecidas y produciendo un discurso que ejecuta nuevas formas de (re)pensar el hecho literario y estético.

La evidencia de estos cuerpos biológicos/orgánicos en los textos escritos por mujeres implica una somatización de la escritura en tanto que el cuerpo sometido al lenguaje en su tratamiento—lingüístico—supone una corporalidad del lenguaje mismo y una vuelta al plano de lo simbólico (toda significación lingüística es simbólica, según la teoría semiótica¹⁰) en el proceso de enunciación o de escritura; una vuelta definitiva al cuerpo como materia a partir de su experiencia. En la escritura, no solo el cuerpo será devuelto como materia sino que la palabra será también devuelta en el texto como tal (*Revolution*, Kristeva 101 y ss.) y para, por lo tanto, devenir ambos como materialidad en el hecho escritural ya genérico (gender). Así, la reiteración de este cuerpo y esta corporalidad—femenina y material—transgredida en la escritura, permitirá, en conclusión, tanto la construcción de una conciencia de género como la defensa de una propuesta que afirme lo femenino desde un movimiento que no se suponga como una “escritura femenina”, sino como una escritura desde lo femenino, que incluya la escritura en sí misma y el cuerpo escrito: una escritura posicionalmente femenina y no temáticamente femenina.

Para Cixous, la mujer es principalmente un cuerpo. La mujer escritora es cuerpo; María Auxiliadora Álvarez será, por tanto, un cuerpo. Se verá cómo la venezolana escribirá desde este concepto de cuerpo: experiencia,

transgresión y voz de mujer-que-escribe evidenciadas en el texto poético. ¿Cómo ilustran los poemas este movimiento discursivo? ¿Cómo delinea Álvarez este (su) cuerpo transgredido en los poemas?

Cuerpo madre — cuerpo casa

El origen de la propuesta estética trazada por Álvarez en sus poemas podría estar íntimamente relacionada con lo que apunta Irigaray al indicar que el lenguaje, en origen, posee un profundo carácter genérico (del que a veces no se es plenamente consciente) y que, en el caso de la mujer, tal como he señalado, se enfrenta a los mecanismos de la tradición falocéntrica desde otros mecanismos—que incluyen tanto al cuerpo como al lenguaje—que evidencian la marca femenina (33 y ss.). De esta forma, se explica la subversión (el enfrentamiento) del cuerpo (la marca) en la poesía de Álvarez, que, partiendo de su experiencia concretada en otro enfrentamiento—ahora con el lenguaje—se desarrolla en su claro posicionamiento de mujer-que-escribe. La subversión propuesta por la venezolana no se dará, entonces, a partir del tratamiento o la mención de ciertos temas sino en “el modo” de tratamiento concreto de estos (Pantin y Torres 112), y a partir de la evidencia transgresora de su cuerpo y su condición femenina en el espacio del poema. Estos temas subvertidos por Álvarez y tenidos canónicamente como “sagrados” (Marta Sosa 421) son: la maternidad en *Cuerpo* (1985); la familia y el hogar en *Ca(z)a* (1990) y la muerte en *Inmóvil* (1996).

Conviene comenzar con el primero de esta tríada, pues tanto su discurso como su contexto resultan pertinentes para el análisis del conjunto. *Cuerpo* nace de la experiencia desoladora de María Auxiliadora Álvarez en una precaria maternidad pública de la capital venezolana, lugar donde vivió en carne propia los estragos de la crisis a inicios de la década de los ochenta;¹¹ una experiencia admitida por la autora como determinante en

el desarrollo de su discurso poético (su experiencia del cuerpo sumada a la experiencia lingüística). Debido al tono y a la forma en que se enfrenta a su experiencia de la maternidad desde el lenguaje poético, la recepción del poemario no dejó indiferente a la crítica: “La recepción de *Cuerpo* osciló entre situarlo como una revelación de absolutos o un rechazo silencioso a lo que se leía como ‘efectismo’; [. . .] aunque se reconoció el grandísimo valor poético de los aspectos relacionados con un tema tan directamente explícito del cuerpo femenino, estos fueron eludidos” (Pantin y Torres 113). Fueron aspectos eludidos quizás por la crudeza y desnudez expresiva con que Álvarez los enuncia, o por constituir un claro tabú discursivo, pues se trata de un país con fuertes costumbres tradicionales y normativas, donde estos temas—la maternidad y el cuerpo de la mujer—pertenecen a las zonas de sombra. Sin embargo, dichos “aspectos eludidos” son precisamente los que hacen del poemario una obra única en el panorama de la poesía venezolana. El libro de Álvarez dará cuenta de la experiencia femenina de la maternidad—ahora traumática—que ha vivido la autora en un camino que va desde la representación de una violencia corporal hasta una violencia que se torna también lingüística. Sin embargo, no se debe considerar el poemario *Cuerpo* únicamente como un discurso comprometido, de denuncia social, o como un “contra-discurso” sobre el parto (Ortega 9), sino como un discurso que trasciende la circunstancia real para surgir como un compromiso personal de la poeta con su condición de mujer en relación con la experiencia corporal y escritural.¹²

El movimiento inaugurado en este primer libro se continúa de manera similar en *Ca(z)a*. El cuerpo de esa maternidad descarnada y diseccionada en *Cuerpo* se convertirá ahora en una casa-cuerpo donde la mujer es cazada (y violentada, vulnerada, agredida, ninguneada, cosificada...) en su interior; un interior de un hogar doméstico—pero desacralizado—que incluirá al esposo y a los hijos.

Si bien las imágenes del cuerpo corrupto y de la casa como cuerpo y como zona de horror se hacen metáfora de otros espacios (el de la maternidad y de la familia, respectivamente), en *Inmóvil*, el tercer poemario de la triada, se ve un cuerpo estático como metáfora de la muerte o “lo pétreo como emblema” de la novida (Arráiz Lucca 373), que, a su vez, deviene como el destino lógico de esa violencia inicial para, finalmente, cerrar con este, con *Inmóvil*, su primera etapa de producción poética.

Partiendo de la desmitificación de la experiencia femenina y corporal de la maternidad en *Cuerpo* se puede afirmar que este asunto traspasa la barrera del lenguaje para que la poesía misma “dé a luz” materialmente a su propia propuesta: “conozco / el tiempo de cocción de las legumbres [. . .] / la importancia de ser hembra / lo tácito de la procreación [. . .] / voy desarrollando / un sabor psicópata / en la lengua / mientras juego con la basura / y los excrementos / de mi hija” (32). El poema se convierte en cuerpo, en materia, a partir de la liberación del sujeto en el instante de la escritura. El proceso de elaboración discursiva de su experiencia, por medio del regusto de ese “sabor psicópata” instalado en el lenguaje, hace pensar en cómo la crudeza expresiva deviene al momento una necesidad de ser nombrada sin reservas. Señala Julio Ortega, sobre esa manera cruenta de nombrar la experiencia corporal, que la escritura de Álvarez acontece como una “encrucijada del habla resuelta como pensamiento, como acto” y como materia en sí misma (9). La herida barbada de su vientre tras el parto será la misma herida que se ve enunciada en el poema. Así pues, de una primera experiencia de dolor humillante, se pasa a una voz capaz de encarnar el dolor mismo como experiencia de los límites y como poesía, capaz de asumir no solo la maternidad en su valor de arquetipo renovado hasta la transgresión en el texto, sino la (pro)creación o “creación”—en tanto proceso creativo—como un “paradigma único” (Chacón 212) en el poema a partir de su fondo y forma. El tema de la maternidad queda relegado a la queja inscrita en el espacio

del poema como un cuerpo dual de lenguaje y materia corporal. Mientras en *Cuerpo Álvarez* señala que la mujer-madre es “un espacio oscuro / que recorro con la lengua / y me sabe a semen / a sangre” (32), en *Ca(za)* indicará que su “gran familia” es “una lengua roja y pesada en la cabeza” (76), evidenciando precisamente esos dos aspectos: la corporalidad material y el lenguaje en una unión indisoluble. El presente evidenciado como materialidad experiencial en estos dos poemarios adquiere una rotundidad temporal en *Inmóvil*, al establecerse como inamovible en un proceso contemplativo que es también corporal. El lenguaje es, ahora, una herramienta para definir la memoria de su cuerpo¹³ y recobrarla en el presente del poema: “permanece en su lugar, / cada mañana / está ahí, / como una / muerta de nadie, / desnuda” (125).

Su cuerpo reducido a número, a marca anónima, a masa y a carne, hace visible el enfrentamiento con una experiencia desoladora, donde la agresión y el control de la ley—ese “doctor cardenal teniente coronel” (25) de *Cuerpo* y luego esposo e hijos en *Ca(za)*—la reducen como sujeto-mujer a su animalidad procreadora y doméstica en una versión “pesadillesca” de una realidad—la de la maternidad y la de la familia—tenida habitualmente como ideal (Arráiz Lucca 372). Por una parte, cuando la poeta hace referencia a su estancia en el hospital, insiste en la acumulación de cuerpos de otras madres que, como ella, esperan a ser atendidas por esos “cuchillos blancos” (25). Haciendo énfasis en ese carácter antes corporal y anónimo—esa “masa de carne” (25) antes que sujeto—dice: “SIETE-DOCE-CINCO / es su número su náusea / la nómina / la ubicación de su abdomen” (25). Esta desacralización del rito del parto anuncia la maternidad como un exterminio de la identidad, llevándola “desde la consabida sumisión que implica el ser mujer hasta depositarla en el sentido más bajo de su propia naturaleza” (Alba 85). El cuerpo femenino, reducido a su condición animal/maternal, se representa en los poemas como un sacrificio ritual llevado a cabo por esa “bata blanca

sanguinaria / [. . .] corrosiva que me agrede” (23), por medio de la evidencia de su cuerpo violentado y fragmentado hasta el extremo: “en el vidrio del retén / nos estrujamos / cortadas cosidas rígidas / segregando leche / por los ojos / oídos / hombros” (36). Este “retén” se supone como una carnicería no solo por el hecho de representar el momento del alumbramiento casi como una matanza, sino por las numerosas reses y vacas que desfilan en el hospital—¿el matadero?—cuando, por ejemplo, Álvarez confiesa en un poema que al doctor “le gustaba / el olor de la sangre en la cuerda / en la exactitud de ganado” (44); un ganado con el que la voz poética se identifica en esa experiencia que declama.

En segundo lugar, si el trance de la maternidad supone una carnicería en *Cuerpo*, se ve ahora cómo el mismo movimiento enlaza con el siguiente poemario al identificar la casa familiar con un vedado de caza. *Ca(za)* propone un espacio—antes familiar y doméstico—que está ahora abarrotado de cuerpos fragmentados en su interior (“esas cabezas rodando por el suelo / esas quijadas babosas como bocas de animales [. . .] / de tu casa” [55]) y vigilado por el halo de la muerte: “tiene muerte La Casa / y tiene mala agua en su memoria” (80). Será, así, la misma muerte que se concrete en *Inmóvil* con ese “lento trabajo de morir” (129) delineado en los poemas: “la gran familia es un pasillo muy largo [. . .] / la gran familia es una herida de muerte” (76).

El cuerpo de *Ca(za)*, inaugurado en *Cuerpo* y concretado en *Inmóvil*, aparece ahora como una casa “bacheloriana”¹⁴ (Varderi 1075) donde la arquitectura de esa casa como cuerpo se reducirá a una acumulación de “cabezas baños brazos colgados vigas piernas”(45)¹⁵ que, sin embargo, concretan un cuerpo-casa como vacío radical pues, si “está sola La Casa / [estará] solo el cuerpo” (80) ya que al cerrarse “la puerta / se acabó la casa” (34). Esta metáfora de la casa vacía o de la casa como cuerpo enlaza con la imagen del vientre vacío tras el parto (puerta/vagina, casa/cuerpo/vientre), en la que la dicotomía adentro/afuera se hace patente en el momento

en que la enunciación manifiesta el papel del hijo como ese otro expulsado y causante de la herida constitutiva (“hijo carnicero órgano semental” [24]) en el cuerpo materno: “la casa / y la herida / se ha llenado de moscas [. . .] / YA NO HAY CASA” (38). En este sentido, el poema 12 de *Cuerpo* plantea esa dicotomía adentro/afuera que se continúa en los poemas de *Ca(z)a*: Álvarez retrata a una hija queriendo volver al vientre al decir que “ella me abre las piernas [. . .] / y quiere hundirse / en el útero de nuevo [. . .] / su cuarto pegajoso” (35), y, así, evidencia el consecuente rechazo, más que radical de la madre, a una posibilidad de regreso a su cuerpo: ella “trata de ascender / y no la dejo / [. . .] no entiende / que la aparto / que la puerta se acabó / que no se puede / entrar ya ni salir [. . .] / que basta ya de quirófano y cabeza / por las tardes [. . .] sangrientas” (34).

El cuerpo de “fragmentos acuosos” (24), de “ombligos colgantes [. . .] masas de carne [. . .] orina / calostro / hedor embarazado” (25); el cuerpo de “ubres inútiles” (28), de “nalga erizada [. . .] / pierna ensangrentada” (31) o el simple “cuerpo que se desangra” (39) a lo largo de los poemas no será sino ese mismo cuerpo grotesco¹⁶ y abyecto¹⁷ que deviene como un cuerpo que es inevitablemente femenino: “cuido mis heridas naturales / como y defeco algodones y membranas / oídos / ombligos femeninamente abiertos [. . .] / como vagina que soy / como herida inteligente” (25). De la evidencia de este cuerpo femenino y corrupto emerge la voz consciente de su género a partir de su anatomía transgredida en el lenguaje. De esta forma, se entiende ese posicionamiento radicalmente nuevo de Álvarez, que nunca se refugia en el tema de una corporalidad idílica sino que habla desde la zona de la transgresión, desde la zona límite, entendiendo así la experiencia de la poesía como una mujer-que-escrbe. Cuando la poeta escribe que “usted nunca ha parido / no conoce / el filo de los machetes / no ha sentido / las culebras de río / nunca ha bailado / en un charco de sangre querida / doctor / NO ME META LA MANO TAN ADENTRO / que ahí tengo los machetes / que tengo una niña

dormida” (27), lo hace para demostrar esa diferencia y esa postura desde donde emerge la voz poética que propone, por una parte, un grito corporal y, por otra, una evidencia que es, sin duda, generizada (gendered).

El lenguaje y el cuerpo desgarrado de *Cuerpo* y *Ca(z)a* se convierte en Inmóvil en una (auto)reflexión más madura sobre el hecho poético (Ortega 11) en tanto que la voz se apacigua y se retiene tras la energía desbordada en los dos primeros libros. Pero, ¿cómo se hace imagen este lenguaje desbordado y desbordante en el espacio del poema? ¿Cuáles son los mecanismos de Álvarez para transgredir ya no el cuerpo sino su voz? ¿Cómo se relacionan ambos aspectos?

Cuerpo voz — cuerpo escritu(o)ra

Esa herida que clama la poeta en sus versos es una herida como “un animal vivo / en la boca” (77); “animal vivo” que se instala en la zona del lenguaje. Como he señalado, este segundo momento de la poesía de María Auxiliadora Álvarez hace que el cuerpo descarnado se convierta en lenguaje, y también viceversa. Los discursos literarios siempre acabarán por convertirse en actos corporales y materiales, con unas consecuencias lingüísticas muy específicas (Butler 31) que, en el caso de Álvarez, se concretan en un fondo y una forma que dan cuenta del mismo dolor instaurado, en un principio, en la enunciación de su cuerpo, la familia y la muerte. La voz herida de la escritora dejará una estela no solo en lo representado, sino en el modo de su representación, pues su mecanismo transgresor se instalará en el espacio de la página—ya física, ya material—para acontecer como un acto corporal de escritura, también quebrantada en su devenir textual. Al escribir el cuerpo, la mujer evidencia su imaginario inagotable en una explosión de energía (“la lengua subiera / y hasta saliera / a veces / en cualquier dirección / como un animal” [72]) concretada en el lenguaje¹⁸ y causada, posiblemente, por una dificultad

primera por nombrar el (su) dolor mismo. En este sentido, Kristeva indica que el carácter subversivo de la poesía se gesta precisamente en aquello “trágico” que no es aprehensible por el signo (Sol negro 33 y ss.); ese movimiento que conduce al poema a oponerse desde su interior a todo intento de armonizar la relación entre significado y signifiante. Así, entre la solemnidad y la mueca, el sollozo y el grito, el canto inarmónico de Álvarez emerge desde una voz que se expone en el poema sin reparo y que, en ningún caso, pretende un ocultamiento. Tanto la voz animal y militante de *Cuerpo* y de *Ca(z)* a, como la voz atenta y pasiva de *Inmóvil*, suponen la poetización de la violencia, pero también de una ternura resuelta en lo lingüístico, ambas concretadas en una feminidad re-dimensionada en la enunciación de su cuerpo: ese “pezón oscuro mojado” (41) frente a esa “rosa”—que es cuerpo en el poema—que “tiene / vértigo / de la quietud” (129).

Este uso del lenguaje en los poemas de Álvarez evidencia una necesidad reflejada en la búsqueda obsesiva de la palabra esencial. En ningún caso sus poemas darán cuenta de una desmesura lingüística sino que, al contrario, sus motivos se refugian en un minimalismo que es profundamente expresivo por su contundencia y por su sintaxis urgente y entrecortada, y donde, sin duda, los espacios de silencio portan una voluntad de significación más que considerable. Los poemas, en su mayoría breves y fracturados hasta el extremo en el espacio de la página, se concretan desde una herida—otra fractura—que tiene su origen más allá: la ruptura interna o fragmentación del poema dibuja también la fragmentación del cuerpo. Un buen ejemplo de este movimiento está en el poema 5 de *Ca(z)* a (61), donde Álvarez propone precisamente una descripción por partes de un cuerpo manipulado por la voz poética mientras, a la vez, el poema se rompe en el devenir del texto:

cae

agarrarlo por los hombros
devolverlo hacia abajo
boca arriba
por los tobillos hundirle la columna
frente a mí
en mi cadera
desde las rodillas boca abajo
bajo el pecho

tirlo

tronco y cabeza
con los brazos adelante
arrodillado de espaldas empujarlo
acostado
contra las piernas abiertas sostenidas
saltarle los muslos
pasarle los brazos
rodarlo como barriendo

el piso

Los poemas de respiración jadeante se transfiguran en “verso desollado” (Casique 402) por el mismo “cuchillo blanco” (25) que atraviesa el cuerpo de la poeta. Por medio de encabalgamientos arriesgados, espacios en blanco, sintagmas quebrados o juegos cacofónicos, Álvarez elabora una dilatada mecánica de intervención espacial no solo de la página sino del lenguaje mismo. El ritmo de los poemas se concreta en una música disonante y orgánica conseguida a través de esos entrecortamientos, repeticiones y balbuceos

desapacibles: “vaca amarga castrada [. . .] / cada arcada / su baba / bata blanca sanguinaria / [. . .] vaca baba bata blanca corrosiva que me agrede” (23). El lenguaje directo y desnudo en los poemas, a menudo hilarante¹⁹ e hiperbólico en su textura, atiende a eso que Yolanda Pantin, al referirse a la escritura de algunas de las poetisas mujeres que comparten generación con Álvarez, considera como una “expresión bárbara” que humilla desde su interior al discurso mismo, al proponer mecanismos “desestabilizadores” del texto como

la burla, la ironía o el sarcasmo (736). Entre tantos otros, hay un ejemplo claro en el poema 7 de *Cuerpo*: “Doctor inclinado con grima / lo pateé / se revolvió conmigo / en mucosas // no debo volver / a patear doctores y latas / con mi pierna y mi hija ensangrentadas // porque sentía asco / razón de la muerte” (31). Así, la poeta no se censura en la expresión de su herida sino que la destapa aún más en el espacio del poema al señalar que “se ha vuelto de repente / una gran horrenda abierta / repulsiva / vulgar” (58), para que la enunciación se torne materia palpable por el lector:²⁰ “puro su herida / su rojo adentro / su Señalarse” (63).

En cada uno de estos tres libros de Álvarez, los poemas en su ilación conformarán un solo texto—o cuerpo—total (Arráiz Lucca 371), no solo por la unidad temática concatenada en lo devenir—*Cuerpo* (cuerpo materno) > Ca(z)a (cuerpo-casa/familia) > Inmóvil (cuerpo muerto)—sino por la falta de títulos y por la recurrencia de medios de expresión específicos, como lo son la ausencia de puntuación (o la total ausencia de normatividad en el uso de esta) y la reiteración de mayúsculas antojadizas, que proponen un énfasis enunciativo que dialoga entre cada pieza. Igualmente, la preeminencia de una enunciación en primera persona informa, por una parte, de esa intención de la poeta por nombrar su dolor propio y su cuerpo herido en un camino que se continúa a lo largo de los tres libros: su experiencia maternal,²¹ su experiencia familiar, y su experiencia de la muerte; y, por otra, da cuenta de ese interés enfático por enunciar la experiencia del (su) cuerpo en el devenir textual y a pesar de estar aludiendo a un evento pasado. Por ejemplo, sobre el momento del parto, escribe: “abajo / al centro de mis cuclillas / donde ahora usted lo busca” (24); o cuando describe el lugar donde se encuentra: “y quiénes son qué raro / si esto no es hospital ni es morgue / que abro la puerta / [...] y la herida / se ha llenado de moscas” (37).

Susana Reisz señala que, mientras del hombre se espera la escritura de los grandes temas de la historia, de una mujer se espera la utilización de “adjetivos femeninos” en la

muestra textual de su “sensibilidad femenina” (2)²². Es evidente que María Auxiliadora Álvarez se sitúa en esas zonas de lo femenino donde, ciertamente, su mundo interior es expuesto, aunque nunca planteado en exclusividad. Si bien la poeta atiende a algunos de los rasgos que Reisz señala como predecibles de la escritura de mujeres—pensando tradicionalmente²³—su originalidad radica en cómo el lenguaje hace de estos materiales una novedad indiscutible en su tratamiento. En lugar de un despliegue sentimental estampado de rosas y colores pastel, se da una inflamación de arcadas, estrías, varices, pelos y babas. Así, no se ve ya a una poeta que designe la labor maternal con entrega, nostalgia o dolor placentero, o a una poeta que nombre la casa como templo pacífico de la familia o, incluso, a una poeta que alabe las bondades de ambos territorios para contrarrestar las oscuridades del sistema. De esta forma, la motivación de Álvarez está en transgredir la postura que se espera de ella como mujer escritora—sin tregua ni reparo—y desde la única herramienta que ahora posee: el lenguaje. Su novedad está, sin duda alguna, en concretarse como una mujer-que-escribe transgrediendo las sensibilidades que se le atribuyen a priori, para imponerse desde el centro del hecho poético como una voz rotunda y desapacible.

Mujer cortada, cosida, rígida en el cuerpo del texto; mujer agolpada, expuesta a un dolor y a un sufrimiento; mujer, en definitiva, “inflamada de genital” (46). ¿Adjetivos femeninos? La marca de género no es ya un designio semántico sino un nuevo designio en las texturas internas del poema, que da cuenta de un lenguaje convertido en el objeto mismo de la poesía: letra encarnada y carne verbalizada.

Apuntes finales

Resulta innecesario seguir insistiendo—como la crítica ha insistido—en diluir la diferencia entre hombre/mujer escritor. La cuestión palpitante, en esta oportunidad, se encuentra en desentrañar cómo la dinámica

ejercida en las entrañas del hecho estético revela la diferencia de que lo produce una mujer y no un hombre, a partir de los diferentes modos y mecanismos específicos de acceso a la realidad, la experiencia y considerando tanto la perspectiva de la mirada como los elementos internos a la obra. Pero, sobre todo, preguntando por cómo se representa, en particular, la conciencia de género del sujeto creador.

Bien es cierto que esta poeta no propone un discurso femenino canónico ni tradicional en su poesía, pero ¿por qué separarla de su ser como mujer-que-escibe? Aislar la obra de María Auxiliadora Álvarez del hecho de que pretende únicamente la enunciación de una experiencia específica del (su) cuerpo de mujer, supondría la imposibilidad de la lectura que he propuesto a lo largo del artículo. Álvarez presenta el espacio del poema como una zona donde el devenir estético constituye una libertad enunciativa, y a la vez material, en su representación del cuerpo. El poema es, así, un resultado de esa enunciación. La corporalidad reflejada en los poemas solo puede ser conseguida por la autora a través de ese movimiento que tiene a la carne como protagonista y a la palabra como sustento. Partiendo de esto, he evidenciado cómo su voz se dibuja desde un posicionamiento y no ya desde el reducto temático para, inevitablemente, surgir en el espacio del texto como la palabra de una mujer unida a su motivación más que concreta: gritar la experiencia de su herida en el poema. En este sentido, he analizado cómo la poeta, partiendo de la enunciación de un cuerpo biológico y orgánico, transgredido y desmitificado en el espacio que le ofrece la poesía, constituye la marca al trascender la supuesta evidencia previa del género, para mostrarse como material de experiencia en los poemas; para surgir como un lenguaje también transgredido, también corporal, de mujer-que-escibe.

¿Quién es esa mujer-que-escibe? La poeta venezolana despliega en los poemas un movimiento incomparable con el de ninguna de sus compañeras de generación al desnudar su dolor hasta el extremo en una radical irreverencia enunciativa que la niega

como sujeto femenino—reducido a las dinámicas del poder—y la propone como mujer libre—de ser palabra, de ser cuerpo—en el espacio del poema. Su verdadero derrotero se fundamenta así en provocar un estremecimiento fundado en la arcada y en generar una complicidad liberadora de esa experiencia que te señala como lector desde el texto. De esta manera, esa mujer-que-escibe no será sino esa mujer que se revela en el enfrentamiento con su anatomía violentada y con el lenguaje—también violentado—para (pro)crear un poema que surja desde la exposición de su experiencia degradante como espectáculo dantesco; un espectáculo azuzado por esa cadena de imágenes talladas sobre el cuerpo del poema y sobre el cuerpo de la mujer, el cuerpo de ella misma. María Auxiliadora Álvarez es, en definitiva, una mujer-que-escibe.

Notas

¹ En la década de los setenta, cuando el impulso modernizador y la prosperidad medianamente sostenida provoca el enriquecimiento de muchos a raíz de la nacionalización del petróleo y gracias a las tramas de corrupción cada vez más evidentes, otros tantos se abocan a la pobreza extrema. Es esta la escisión social que caracterizará a Venezuela en sus décadas venideras. Gracias al progresivo aumento de la deuda externa, el país entrará en un caos que conduce a la violencia radical y al consecuente descontento social por el deterioro progresivo de los servicios públicos. El aumento del índice delictivo y de los escándalos de corrupción política son los presagios de ese nuevo tiempo de crisis continuada durante las décadas de los ochenta, noventa y dos mil.

² Este fenómeno no es ajeno a otros países del continente. La escritura de mujeres—no solo en poesía—adquiere poco a poco características bastantes homogéneas en toda Latinoamérica con la aparición de un considerable número de nuevas voces en la década de los ochenta (Pantin y Torres 106).

³ En lo que respecta al tratamiento del cuerpo en la poesía escrita por mujeres en Venezuela se puede trazar una línea iniciada por Enriqueta Arvelo Larriva (1886-1962) y María Calcaño (1906-1955), quienes proponen un cuerpo aún oculto y

profundamente íntimo en su representación. De las siguientes generaciones están las voces fundamentales como la de Miyó Vestrini (1939-1991), quien realiza un diálogo explícito con el cuerpo; o la de Hanni Ossott (1946-2001), con su elaboración de una metafísica del cuerpo como espacio de errancia. De la generación de los ochenta, está Yolanda Pantin (1954), quien propone la exploración de un cuerpo doméstico; y, muy cercana a la poeta, a Maritza Jiménez (1956), con su propuesta ya no de un cuerpo como objeto de deseo sino de un cuerpo que amenaza. El fenómeno y la nómina de poetas adscritas es inabarcable, pero, sin duda, merecen la atención—hasta ahora casi inexistente—de la crítica especializada y de la historiografía literaria oficial (La amada, Russotto 151). Es una situación que, paradójicamente, la academia ha apuntado en varias ocasiones (Lecuna, Pantin y Torres, Pantin, Russotto, Varderi).

⁴ Por ejemplo, en el año 1982 se produce una reforma del Código Civil; reforma donde cambios radicales abren un nuevo horizonte a la modernidad sobre los antiguos patrones decimonónicos conservados hasta la fecha y que, inclusive, afectaban la independencia económica de la mujer y sus derechos individuales (Pantin y Torres 106).

⁵ La delimitación de mi objeto de estudio se basa en que estos tres poemarios conforman la etapa previa a su partida en el año 1996 a Estados Unidos, donde actualmente trabaja como profesora de Literatura Española e Hispanoamericana en la Miami University of Ohio (Universidad de Miami en Ohio). La voz unitaria que se verá que predomina en su primera etapa se disloca radicalmente a partir de *Inmóvil* (1996). Tras este libro, Álvarez buscará respuestas para su exilio—nuevo foco de su poesía—a modo de mediación entre la palabra y la realidad. Las obras correspondientes a esta segunda etapa son *Páramo solo* (inédito, 1999), *Pompeya* (2003), *Un día más de lo invisible* (inédito, 2005), *El eterno aprendiz* (2006), *Resplandor* (2006), *Las regiones del frío* (inédito, 2007), *Paréntesis del estupor* (inédito, 2009) y *La visita* (inédito, 2010). Todos estos poemarios—tanto los publicados como los inéditos—se encuentran reunidos en *Las nadas y las noches* (2009), la primera colección de su obra publicada en España por la editorial Candaya y la que se utilizará para la elaboración de este trabajo. Recientemente, Álvarez ha publicado *Piedra en :U:* (2016) en la misma editorial española.

⁶ Siguiendo a Simone De Beauvoir en *Le deuxième sexe* (1949), cuando señala que “no se nace mujer: llega una a serlo,” Judith Butler critica la normatividad binaria que apoya la inmutabilidad de las identidades de género y la relación estricta del género con la naturaleza anatómica del sujeto. La autora, al contrario, propone que, mientras el sexo (macho/hembra) es parte del devenir natural y material del sujeto, el género (hombre/mujer) será parte de la cultura en tanto constructo social a posteriori por sus procesos y dinámicas discursivas y performativas (55 y ss.).

⁷ No se propone un debate general sobre la dicotomía escritura femenina/escritura de mujeres desde el halo del feminismo, pues el principal objeto de estudio será la producción textual de la poeta venezolana y sus circunstancias específicas, separadas de cualquier militancia de género. Utilizaré, sin embargo, algunos conceptos interesantes (como los de Kristeva o Irigaray) de este tipo de crítica, que ayudarán a desentrañar su concepción de la poesía y su trabajo concreto con el concepto de cuerpo y con el lenguaje. Asimismo, el replanteamiento que propongo de la tesis de Butler no supone una afirmación categórica sobre su trabajo, sino que se pretende como una herramienta para, una vez más, posibilitar la lectura que aquí se hace de Álvarez.

⁸ Cixous define el cuerpo así:

Cuerpo [...] cruce de corrientes cantarinas, escúchame, no es una madre pegajosa, afectuosa; es la esquizofrenia que, al tocarla, te conmueve, te empuja a recorrer el camino que va desde tu corazón al lenguaje, te revela tu fuerza; es el ritmo que ríe en ti; el íntimo destinatario que hace posible y deseables todas las metáforas; cuerpos (¿cuerpos? ¿cuerpos?) tan difícil de describir como Dios, el alma o el Otro; la parte de entre ti te espacia y te empuja a inscribir tu estilo de mujer en la lengua. (56)

⁹ Bien es cierto que Cixous propone una teoría fundamentalmente orgánica que evidencia el género desde lo biológico y reduce la escritura de mujeres a esta diferencia biológica en su invitación a escribir con el cuerpo desde una corrupción de los cánones. Sin embargo, para este objeto de estudio, su propuesta resultará fundamental pues, tal como iré revelando, el cuerpo que dibuja Álvarez en su obra atiende a este concepto de cuerpo/escritura como anatomía femenina transgredida que propone la autora francesa.

¹⁰ A partir de las teorías psicoanalíticas de Freud y Lacan, Julia Kristeva, proporcionando un lugar de subversión específicamente femenino de la ley dentro del lenguaje, propone un lenguaje semiótico que une los discursos de lo corporal con el orden lingüístico. Así, el lenguaje se hace material al remitir a sus partes que, a su vez, devuelven al orden de lo corporal; orden donde el lenguaje—la palabra—tiene su origen (Revolution 22-37).

¹¹ Ya en esta época, las fatales consecuencias de la crisis sociopolítica evidenciaban el desgaste de los servicios públicos. La poeta decidirá tener a su segunda hija en la maternidad pública Concepción Palacios de la ciudad de Caracas por problemas económicos que no le permitieron costearse una institución privada, los mismos problemas de las, aproximadamente, mil quinientas mujeres que allí se atendían mensualmente en condiciones precarias y de casi hacinamiento. Álvarez ha insistido sobre esta situación en numerosas entrevistas, añadiendo testimonios desgarradores de su situación vivida. Por ejemplo, sobre una de sus compañeras de habitación, la poeta señala: “Escuché sus gritos de dolor ante la indiferencia de los médicos. Victoria murió a mi lado. No fue la única durante las tres semanas que estuve internada” (La experiencia insportable).

¹² “La mujer respondió con el cuerpo a las vejaciones, a la empresa familiar conyugal de la domesticación [. . .]. La que se mordió diez mil veces la lengua antes de hablar [. . .]. Ahora, yo-mujer, haré estallar la ley: de aquí en adelante, se trata de un estallido posible, e ineluctable; y que debe producirse de inmediato, en la lengua.” (Cixous 58)

¹³ “Lo desmesurado de la poesía como acontecer es que restituye al hombre la posibilidad de vivir el misterio y el éxtasis, por ella somos devueltos también a la memoria del cuerpo.” (Ossott 21)

¹⁴ La referencia de Varderi a Gaston Bachelard en *La poética del espacio* (1958) podría llevar a su concepto de casa como experiencia fenomenológica del espacio en tanto pensamiento y memoria. Sin embargo, para Bachelard, la casa es siempre morada/albergue del ser en tanto que permite su relación positiva con el mundo y con el espacio. En este sentido, el concepto de casa patente en la poesía de Álvarez se aleja de lo propuesto por el filósofo francés al proponer precisamente lo contrario: el cuerpo-casa o la casa en sí misma nunca es una morada ni se pretende como un refugio del ser. Empero, la afirmación de Varderi podría hacer referencia a la dialéctica de lo adentro/lo afuera que realiza el autor, pues para Bachelard

el adentro se representa en su oscuridad desmedida y desoladora y el afuera como espacio de luz y liberación (250 y ss.). De esta forma, Álvarez propondrá un adentro (vientre-cuerpo/casa) lóbrego (“la oscuridad / en el agua / es mi único / cuerpo” [77]) y un afuera—con la expulsión del otro—como liberación hasta “rodar / cilíndrica / absuelta / desagraviada” (45).

¹⁵ Totalidad/fragmento - fragmento/totalidad.

¹⁶ Alexandra Alba propone que el grotesco de los poemas de Álvarez se relaciona con el concepto de “realismo grotesco” elaborado por Mijaíl Bajtín. Este concepto se basa en el movimiento que degrada al plano material y corporal aquello tenido como sublime incluyendo el coito, el embarazo y especialmente, el alumbramiento. Señala Alba que los poemas de Álvarez destacarán por ese énfasis en las suciedades y en las excrescencias del cuerpo femenino al momento del parto, frente a la ilustración de la maternidad idealizada en la tradición literaria (85 y ss.).

¹⁷ Como forma inseparable—aunque sublimada—de la literatura, lo abyecto, según Julia Kristeva, enlaza con la transgresión de ciertos discursos estéticos en tanto que el discurso permite así la experiencia de los límites. La presencia de lo abyecto—en este caso de un cuerpo abyecto—“no es [solo] ausencia de limpieza o de salud [. . .] sino [presencia de] aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden” (Poderes 11 y ss.). Así bien, el cuerpo que dibuja Álvarez en los poemas se postula como tal al evidenciar un problema del sistema sanitario de su país sin necesidad de denunciarlo explícita y únicamente a través de la enunciación de su cuerpo desgarrado y patente en el lenguaje como resultado de su experiencia.

¹⁸ “Escríbete: es necesario que tu cuerpo se deje oír [. . .]. Caudales de energía brotarán del inconsciente. Por fin, se pondrá de manifiesto el inagotable imaginario femenino.” (Cixous 62)

¹⁹ Se encontrará un humor frío y ácido soterrado en los poemas que funciona como contrapunto a ese dolor que la poeta busca enunciar sin ningún tapujo. Sin embargo, Álvarez no propondrá este sutil halo de comicidad como una manera de restar seriedad al asunto sino, al contrario, para evidenciar la crudeza con que la poeta busca calificar la experiencia. Hay un ejemplo de este tipo de lenguaje hilarante en el poema 6 de *Cuerpo*, donde la poeta dibuja al doctor como un director de orquesta que dirige a un grupo de parturientas en el ensayo de una nana:

APTAS / gargantas para quirófano /
sala de canto [. . .] / bisturí en alto /
dirige / sangrientas peinadas ensayen
/ DUÉRMETE RUISEÑOR PE DACI
/ TO DELUNA / DUÉR METE CO /
RAZÓN. (28)

²⁰ No resulta fuera de lugar recordar la diferencia que Roland Barthes establece entre los textos de goce y los textos de placer. Se podría adscribir al primero de ellos el tipo de discurso que plantea Álvarez a través de su poética, pues este, el texto de goce se define a partir de la ruptura de las estructuras del lenguaje que hacen que el lector se desequilibre, poniendo en crisis su relación con el proceso mismo de lectura (36 y ss.). Resulta evidente que la lectura de los poemas de Álvarez no provoca una satisfacción ni una sensación feliz o placentera (como es el caso de los textos de placer) pues, partiendo de ese uso del lenguaje que hace la poeta, el encuentro con el poema producirá un rechazo primero para que, finalmente, el lector sienta empatía con el desgarramiento enunciado en el texto.

²¹ Sin embargo, en *Cuerpo* se verá una voz que se hace colectiva en ciertos momentos (poemas 6, 8, y 13) al proponerse como un canto coral de esas mujeres que comparten su situación; ese “ganado” (44) que espera la maternidad en un matadero que es la clínica: “salimos al pasillo [. . .] / várice / con várice [. . .] / vena / con / suero / y CANTAMOS” (29). Al darle voz a otros sujetos que viven la misma experiencia de su cuerpo, Teresa Casique señala que esa voz plural “interpela con ese pacto tácito de solidaridad” (406).

²² En su artículo, la autora no plantea que ese sea el deber irreductible de una mujer al escribir, sino que lo señala como una “exigencia” a modo de denuncia a lo que el “canon” y la “tradición” pretende de la mujer escritora.

²³ Reisz, entre estos rasgos, señala:

que exhiba su vulnerabilidad, que exprese la primacía de los afectos en su vida, que hable de su mundo privado, que despliegue sus sentimientos como amante y como madre, que ventile las angustias generadas por su dependencia del hombre, que revele sus ansiedades en torno al envejecimiento [. . .] que deje testimonio de las limitaciones y recortes inherentes a su rol tradicional [. . .]. (2)

Obras citadas

- Alba, Alexandra. “El cuerpo propio. Materialidad múltiple en tres poetisas venezolanas.” *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios*. no. 17, 2009, pp. 63-91.
- Álvarez, María Auxiliadora. *Las nadas y las noches*. Candaya, 2009.
- Arráiz Lucca, Rafael. *El coro de las voces solitarias / Una historia de la poesía venezolana*. Fondo Editorial Sentido, 2002.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Trad. de Ernestina de Champourcín. Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Barthes, Roland. *El placer del texto*. Trad. de Nicolás Rosa y Oscar Terán. Siglo XXI Editores, 1982.
- Butler, Judith. *El género en disputa*. Translated by María Antonia Muñoz. Paidós, 2013.
- Casique, Teresa. “Cuerpo en Vilo.” *Aproximación al canon de la poesía venezolana*. By Joaquín Marta Sosa. Equinoccio, Universidad Simón Bolívar, 2013.
- Chacón, Alfredo. “María Auxiliadora Álvarez: cuerpo y ca(z)a de palabras.” *Inti: Revista de Literatura Hispánica*. vol. 1, no. 37, 1993, pp. 207-14.
- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Translated by Ana María Moix. Anthropos, 1995.
- Irigaray, Luce. *Ser dos*. Translated by Patricia Wilson. Paidós, 1998.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Translated by Nicolás Rosa y Viviana Ackerman. Siglo XXI Editores, 2006.
- . *Revolution in Poetic Language*. Columbia University Press, 1984.
- . *Sol negro. Depresión y melancolía*. Translated by Mariela Sánchez Urdaneta. Monte Ávila Editores, 1991.
- Lecuna, Vicente. “Yendo de la cama al living: poesía venezolana (1970-1990).” *Revista Iberoamericana*. vol. 16, no. 166, 1994, pp. 321-36.
- Marta Sosa, Joaquín. *Navegación en tres siglos*. Sociedad de Amigos de la Cultura Urbana, 2013.
- Menna, Juana. “La experiencia insoportable.” *Página 12*, noviembre 2008. 30 de mayo 2016. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-4479-2008-11-8.html>
- Miranda, Julio. *Antología histórica de la poesía venezolana del siglo XX. 1907-1996*. Universidad de Puerto Rico, 2001.

- Ortega, Julio. "Prólogo." En Álvarez, *Las nadas y las noches*. Candaya, 2009, pp. 5-16.
- Ossott, Hanni. *Memoria en ausencia de imagen memoria del cuerpo*. Fundarte, 1979.
- Pantin, Yolanda. "Entrar en lo bárbaro: una lectura de la poesía escrita por mujeres." *Nación y Literatura: Itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*. By Carlos Pacheco. Fundación Bigott, Banesco, Equinoccio, Universidad Simón Bolívar, 2006, pp. 729-41.
- . and Torres, Ana Teresa. *El hilo de la voz: antología crítica de escritoras venezolanas del siglo XX*. Fundación Polar, 2003.
- Reisz, Susana. "¿Quién habla en el poema... cuando escribe una mujer?" *Revista Ciberletras*. vol. 01, ed. 02, 2000, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=275708>
- Russotto, Margara. "La amada que no era inmóvil. Identidad femenina en la poesía venezolana moderna." *Nueva Sociedad*, no. 135, 1995, pp. 150-63.
- Varderi, Alejandro. "Cuando la mujer escribe con el cuerpo: poetas venezolanas de los ochenta." *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Barcelona 21-26 de agosto de 1989*. vol. 4, 1992, pp. 1067-76.