

Aimée G. Bolaños

POESÍA INSULAR DE SIGNO INFINITO
UNA LECTURA DE POETAS CUBANAS DE LA DIÁSPORA

POESÍA INSULAR
DE SIGNO INFINITO
Una lectura de poetas cubanas
de la diáspora

editorial **BETANIA**
Colección ENSAYO

*Aos amigos brasileiros,
a esta quase Ilha.
A mi Isla...*

Portada: *Damas de azul* (1450-1400 a. C.). Palacio de Cnosos, Creta.

© Aimée G., Bolaños, 2008
Editorial BETANIA.
Apartado de Correos 50.767.
28080 Madrid, España.

I.S.B.N.: 978-84-8017-265-3
Depósito Legal:

Imprime Publidisa
Impreso en España — Printed in Spain.

*Rodeada de mar por todas partes,
soy isla asida al tallo de los vientos...
Nadie escucha mi voz, si rezo o grito:
Puedo volar o hundirme... Puedo, a veces,
morder mi cola en signo de Infinito.*

DULCE MARÍA LOYNAZ

Lector:

Este libro nace del amor a la poesía y la amistad, formas inclusivas por excelencia; de la experiencia de diáspora y, sobre ella, el diálogo. Por eso, están las figuras tutelares y los espacios donde se nace y se renace, como dice Juana Rosa Pita en poema memorable.

No quiero justificarlo, menos explicarlo. Solo decirte que es una lectura apasionada, parcial. Sin apagar sus significados de la profesión, más bien se presenta como un camino personal, rito de pasaje. Encontrarás una primera visión de conjunto sobre poesía y diáspora, y después estudios de algunas poetas y poemas, también conversaciones. En estas lecturas, unidas por el hilo de la poética, recurren modos compositivos. Me intereso por autoficción, heterotopía, figuración mítica, identidad narrativa, entre otros temas relativos a los sujetos memoriosos y viajeros de una estética transcultural.

Agradezco más allá de lo que mis palabras pueden expresar:
Al Continente llamado Rio Grande do Sul, Sur brasileño.

A mi familia cubana dispersa, pero unida; a la riograndina de esta segunda vida.

A las poetas amigas que aparecen en estas páginas, especialmente a Juana Rosa, Alina, Carlota, siempre dispuestas a conversar y cuya poesía fulgurante es la razón de ser de estas páginas. También a Jesús J. Barquet, que abrió las puertas.

A los alumnos, a los amigos de la profesión, parte hermosa del viaje, y en este contexto, a Carlos Alexandre Baumgarten, maestro en el arte de enseñar y aprender desde la llegada a Brasil.

A la orientadora de este libro de postdoctorado, Zilá Bernd, quien diez años atrás, cuando descubría el mundo académico *gaúcho*, generosamente me recibió, y hasta hoy, en su grupo de pesquisa, abriendo una rica posibilidad de diálogo cultural.

A la *Universidade Federal de Rio Grande do Sul* (UFRGS) y a la *Fundação Universidade Federal do Rio Grande* (FURG), que dieron sustento al proyecto.

A Simon Harel por la acogida en el *Centre Interuniversitaire d'études sur les lettres, les arts et les traditions* (CELAT) de la Université du Québec à Montréal (UQAM) y su paciente escucha.

A María José Mures, interlocutora constante, desde Andalucía.

Y a ti, lector innominado, con rostro, historia y biografía, que ahora te dispones a entrar en mi casa de palabras.

Un fulgor sin fronteras

En su propuesta de una nueva literatura comparada planetaria, a diferencia de la global con su dicotomía de centro y periferia, Gayatri Spivak reconoce que en esta época de triunfante capitalismo mantener viva la responsabilidad de la lectura y enseñanza de los textos culturales parece, a primera vista, impracticable. Sin embargo:

The “planet” is, here, as perhaps always, a catachresis for inscribing collective responsibility as right. Its alterity, determining experience, is mysterious and discontinuous — an experience of the impossible. It is such collectivities that must be opened up with the question “How many are we?” when cultural origin is detranscendentalized into fiction — the toughest task in the diaspora. (SPIVAK, 2003: 102).

Incitada por esa manera de pensar y preguntándome sobre las ficciones de identidad que crean en sus poéticas de diáspora, leo a poetas cubanas: Juana Rosa Pita, Magali Alabau, Lilliam Moro, María Elena Blanco, Maya Islas, Alina Galliano, Carlota Caulfield y Odette Alonso¹, entretejiendo los motivos del viaje

¹ Entre los libros más representativos de esas autoras se encuentran: *Cantar de isla* (2003), que constituye una antología, y *Pensamiento del tiempo* (2005), de Juana Rosa Pita (residente en Estados Unidos); *Hermana/Sister* (1992) y *Hemos llegado a Ilión* (1995) de Magali Alabau (residente en Estados Unidos); *Cuaderno de La Habana* (2005) de Lilliam Moro (residente en España); *Alquímica memoria* (2001) de María Elena Blanco (residente en Austria); *Merla* (1991) y

y la memoria del sujeto ficcional diaspórico. Si mi lectura tiende a las generalizaciones, destacaría, como punto de partida, la diversidad irreductible de ese corpus poético, en la abarcadora visión de Jesús J. Barquet:

Iniciada en 1959 y conocida con nombres diversos y polémicos como *exilio*, *emigración* o *destierro posrevolucionario*, dicha diáspora, aún vigente, cuenta con un vasto corpus poético que no permite ser concebido como una entidad cerrada, uniforme y unifocal, puesto que se trata de un corpus dinámico y multiforme en temas y estilos, con múltiples focos de producción dispersos por el mundo (los Estados Unidos, España, México, Francia, Venezuela, Chile, República Dominicana, Puerto Rico, Colombia, Suiza, Sudáfrica, Inglaterra, Suecia), corpus que desde los años setenta vive en constante renovación y enriquecimiento producto de las sucesivas emigraciones de poetas ya formados en la Isla y de los también sucesivos brotes de autores “autóctonos”, es decir, los formados literariamente fuera del país o que publican sus primeros libros ya en el destierro. (BARQUET, 2002: 20).

Por su parte, Odette Alonso presenta un elenco en la sucesión temporal y argumenta que nuestra diáspora contemporánea está dividida en tres grupos: los que dejaron la Isla durante los primeros años de la Revolución, el éxodo de El Mariel en 1980 y las migraciones que se suceden desde fines de la década del ochenta hasta hoy:

Sin embargo, en las mujeres poetas esta división da un salto temporal interesante. Después de la gran migración de los años sesenta y setenta, la hornada más significativa sobreviene a finales de los ochenta y las décadas siguientes, de manera que, para su estudio, es fácil identificar sólo dos grupos:

Quemando luces (2004), de Maya Islas (residente en Estados Unidos); *En el vientre del trópico* (1995) y *Otro fuego a liturgia* (2007) de Alina Galiano (residente en Estados Unidos); *Autorretrato en ojo ajeno* (2001), *Movimientos metálicos para juguetes abandonados* (2003) y *A Mapmaker's Diary* (2007) de Carlota Caulfield (residente en Estados Unidos); *Insomnio en la noche del espejo* (2000) y *Cuando la lluvia cesa* (2004), de Odette Alonso (residente en México).

Antes de la Revolución y década de los sesenta y setenta: Pura del Prado, Ana Rosa Núñez, Amelia del Castillo, Juana Rosa Pita, Mercedes Cortázar, Rita Geada, Gladys Zaldívar, Mireya Robles, Marta Padilla, Nivaria Tejera, Uva de Aragón, Lourdes Gil, Maya Islas, Alina Galliano, Iraida Iturralde, Isel Rivero, María Elena Blanco, Magali Alabau, Lilliam Moro, Laura Ymayo Tartakoff, Carlota Caulfield y Belkis Cuza Malé, entre otras.

De finales de los ochenta hasta hoy: Minerva Salado, Chely Lima, Daína Chaviano, Cira Andrés, María Elena Cruz Varela, Elena Tamargo, Damaris Calderón, María Elena Hernández Caballero, Sonia Díaz Corrales, Odette Alonso, Zoe Valdés, Aimée González Bolaños, Lucía Ballester, Rita Martín, Alessandra Molina y Lidice Alemán, entre otras.

En medio de ellas, como puente, las cubanoamericanas, que por su complejidad identitaria merecen un estudio individualizado. Entre ellas podemos mencionar a Lourdes Calsals, Ruth Behar, Achy Obejas y Carolina Hospital. (ALONSO, 2005)

Ante la vastedad del conjunto, la pretensión de ofrecer una mirada mínima coherente se relaciona con problemas historiográficos y teóricos que, siendo amplios y polémicos, aquí limitaré a aquellos que tienen que ver con el tema de la poética y, de cierta manera, con los alcances del canon de una literatura nacional en los términos del proyecto de la modernidad. El corpus poético, y su interpretación, están condicionados por una lectura que no pretende ocultar su voluntarismo en la elección de autoras y textos a la busca de sentidos. La visión de una literatura viva, en movimiento, caracterizada por múltiples tendencias y espacios de enunciación, a contramano de la iconización como un cuerpo textual cerrado, me lleva a otras lógicas culturales, a otros conceptos de literatura y prácticas críticas. Siendo así, la pregunta de cómo esa poesía diaspórica forma parte de la cultura cubana, sobre sus formas de inclusión y participación en la historia literaria gravita en mi perspectiva. En verdad, las notas que siguen son, apenas, un ejercicio de autoesclarecimiento, una

forma asumidamente personal de leer un conjunto de textos para intentar contar, armar una trama.

Al entrar en este discurso de la diáspora, vale recordar que si la cultura moderna consagra el protagonismo del individuo, es con el discurso de la alta modernidad que estamos en el tejido imagético de la persona, asociándose la identidad al desempeño de roles ficcionales sucesivos o simultáneos. En su poesía, las escrituras de sí son características. Así las imágenes de persona, con frecuencia, autorreflexivas, funcionan como operadores con vida propia del sujeto de la enunciación, no solo en sentido genérico existencial, sino también referidas a la condición autoral, inscrita explícitamente en sus espejos-libros, autoficción especular que, en la visión de Vicent Colonna: “Reposant sur un reflet de l’auteur ou du livre dans le livre, cette orientation de la fabulation de soi n’est pas sans rappeler la métaphore du miroir [...] le miroir fut une image de l’écriture au travail, de sa machinerie et de ses émotions, de son vertige aussi”. (COLONNA, 2004: 119).

Pero a la par que se miran en el espejo para fundarse y transformarse, estas autoras proyectan sus espejos de ficción en el espacio de temporalidad multidireccional, lo que crea una notable diversidad de estrategias discursivas cuando se autorretratan en su experiencia de diáspora, como sujetos híbridos y en su condición de artistas viviendo su pasión por las palabras.

De manera reiterada esa condición viajera marca el discurso para sustentar una poética del tránsito. En esta poética alcanza particular relevancia el viaje transcultural, tan expresivo de la conciencia diaspórica que tiene en su centro un sujeto de múltiples centros. Y puede pensarse que si toda diáspora implica, al menos, un viaje; el viaje, como clásica metáfora de la modernidad, no resulta siempre una experiencia diaspórica. Con aguda percepción, el yo poético de Juana Rosa Pita dice de modo oracular: “Yo no escribo libros de viaje/ como suele hacer el que tiene las raíces/ para siempre adheridas a su tierra.” [...] “Por eso de viajes ahora no escribo/ sino de la maravilla de pertenecer a un vínculo” (PITA, 2005: 73). En esa tesitura, y a su manera, el yo ficcional de Alina Galliano anuncia con júbilo:

Escribo para decirte que he comenzado el viaje
con esta acción se rompe todo lo ya previsto,
así que he regalado mis recuerdos, las prisas de mis pies,
las puertas que he cruzado,
los marcos de ventanas donde colgué mis ojos
retomando paisajes de rostros y estructuras,
robándole perfiles a todas las ciudades
que nunca se sintieron de ti favorecidas
al escuchar tus cantos trepar los edificios a modo de escalera
para irrumpir de pronto y trastocar atmósferas.
Ahora reconozco que no hay lugar ni puerto
que pueda contenerme [...]
(GALLIANO, 2007: 185]

Karen Caplan², en su lectura de clásicos de la teoría de la diáspora, llama la atención sobre diferentes entendimientos de viaje y desplazamiento como modalidades discursivas metafóricas vinculadas a etapas de desarrollo de la modernidad tardía y precisa que la noción del sujeto cosmopolita de la diáspora emerge en el criticismo europeo-norteamericano a partir de los años 80. A su manera de ver, Edward Said ocupa lugar principal por su concepción postmoderna de diáspora que, conservando nexos referenciales con otras formas históricas de desplazamiento, va más allá del modelo modernista de exilio y regreso. Identifica, además, el intelectual cosmopolita migrante como una figura del mundo transnacional que constituye una categoría universal (CAPLAN, 1996: 122-123). Para Caplan, no menos significativo resulta James Clifford en su estudio de identidades y formaciones comunitarias al preguntarse “How do diaspora discourses represent experiences of displacement, of constructing homes away from home?” (CAPLAN, 1996: 133). Particularmente se interesa por la visión de Clifford del fenómeno contemporáneo de “la dimensión diaspórica”, de cómo esa experiencia cultural es capaz de crear vínculos entre gente de ori-

² Ver el capítulo “Travelling Theorists. Cosmopolitan Diasporas”, p. 101-142, en *Questions of Travel. Postmodern Discourses of Displacement*, de Karen Caplan.

gen común en diferentes lugares “constituting identities that not reproduce nationalisms, for example, or that bridge and deconstruct the essentialist constructions of modernity?” (CAPLAN, 1996: 134).

Por su parte, Atvar Brah piensa la diáspora postcolonial como expresión de movimientos migratorios generalizados, inherentes a las nuevas configuraciones transnacionales del capitalismo tardío y sus consiguientes cruces de fronteras. Fundada, como toda diáspora, en la dinámica dispersiva, pero a partir de un *locus* originario, no siempre la idea del retorno al país natal es determinante en esta diáspora contemporánea. El deseo de hogar no equivale al deseo de volver al lugar de partida. Interesa no solo de donde se partió, sino las formas de desplazamiento y la proyección en comunidades imaginadas que se integran entre identidad y alteridad, en contacto con otras prácticas culturales y sociopolíticas. Se transforma el sujeto diaspórico en el viaje transcultural, que puede ser una síntesis simbólica de un conjunto de experiencias viajeras, transformador también de los espacios que transita. En esos contextos actúa el escritor de la diáspora postcolonial, señal de la paulatina disolución de la nación-estado a favor de un nuevo tipo de pluralismo³. En tal sentido, añadiría que vale distinguir ese pluralismo del multiculturalismo estandarizador y exótico, los polos no se excluyen, que de modo explícito o soterrado constituye una estrategia discursiva legitimadora de las culturas metropolitanas.

En esta temática, Stuart Hall⁴ investiga las configuraciones de identidad cultural en la diáspora a partir de la matriz caribeña: diáspora sobre diáspora. Su visión arroja luz sobre aspectos fundamentales, particularmente aquellos relativos a las estrategias de abertura y, a la par, sincréticas de la estética de la diáspora, situados los centros en ningún lugar fijo, tanto de carga

³ Ver el capítulo “Diaspora, border and transnational identities”, p. 178-210, en *Cartographies of Diaspora. Contesting Identities*, de Avtar Brah.

⁴ Ver el ensayo “Pensando a diáspora, Reflexões sobre a terra no exterior”, p. 25-50, en *Da Diáspora. Identidades e Mediações Culturais*, de Stuart Hall.

como de pérdida, trasegando variadas influencias y fuentes de inspiración al desarticular y rearticular sentidos simbólicos. En su lectura de prácticas artísticas de la diáspora contemporánea, Hall concluye:

O que esses exemplos sugerem é que a cultura não é apenas uma viagem de redescoberta, uma viagem de retorno. Não é uma “arqueologia”. A cultura é uma produção. Tem sua matéria-prima, seus recursos, seu “trabalho produtivo”. Depende de um conhecimento da tradição, enquanto “o mesmo em mutação” e de um conjunto efetivo de genealogias. Mas o que esse “desvio através de seus passados” faz é nos capacitar, através da cultura, a nos produzir a nós mesmos de novo, como novos tipos de sujeitos. Portanto, não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos das nossas tradições. Paradoxalmente, nossas identidades culturais, em qualquer forma acabada, estão à nossa frente. Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar. (HALL, 2003: 44)

En correspondencia con la compleja trama de la diáspora, las autoras cubanas se reconocen poetisas en tránsito, protagonistas de viajes transculturales, al inventar nuevas formas de pertenencia y libre movimiento, entre memorias y errancia. Como tales circulan en diferentes zonas del saber y entre variadas culturas. En este sentido Zilá Bernd, cuando estudia las relecturas contemporáneas de Ulises y Jasón, destaca los desplazamientos como fuentes de ambivalencia, pues las motivaciones de los viajeros no se realizan enteramente ni en la partida ni en la llegada “É durante a travessia, no entre-dois, que eles fazem suas experiências transculturais.” (BERND, 2004: 103) En ese contradictorio y rico intervalo, en ese *estar entre*, las poetisas de la diáspora cubana se forman, con sus diferenciadas trayectorias, como viajeras memoriosas que tejen los numerosos imaginarios en el matizado telar de su diáspora.

Con tan proliferantes sentidos aparece el sujeto diaspórico de Juana Rosa Pita en sus rescrituras míticas de la Isla. Como

indica Barquet, transforma la experiencia histórica personal, también de una comunidad, gracias al mito, “señalándonos el espejo o repetición de la historia, y dentro de ella el exilio cubano como una instancia más en la serie infinita de exilios y regresos que el mito de Ulises, en tanto que arquetipo, representa.” (BARQUET, 2002: 68). Pero la autora, como ella misma, hace viajar a Penélope, figura transgresiva clave. “Ni Ulises, ni sus viajes exteriores cantados por Homero poseen la respuesta, sino Penélope, inmersa en su intimidad. De ahí que Penélope-Poetisa emerja literariamente como centro (sujeto y objeto, voz y tema) del poemario”. (BARQUET, 2002: 71). Sus viajes, no solo su tejido, tienen la constitución metaficcional de la escritura que, en medio de la crisis de la identidad histórica, defiende el poder genésico y liberador de la *imago*:

No basta con tejer para la espera
es preciso viajar: volar la pluma
por la ternura encuadrada en sueños:
chalupa más sutil

cóncava y ágil
que las viriles naves de Ulises
intermitentemente prisionero.

Madre isla que estás venida a remos
convertida en solar de pretendientes:
infundiendo los viajes
¿quién guardará tus playas de naufragio?
“Penélope no está: queda su imagen”.
(PITA, 2003: 59)

Recobrando sentidos a la busca de sí como otro, en el camino hacia nuevas metáforas del viaje, el discurso de Juana Rosa Pita en su conjunto, y no como excepción en la poesía de la diáspora, opera con transmigraciones culturales de filiación universal, en las que las reconfiguraciones de la cultura de origen y la evidencia de una genealogía poética cubana⁵, acaso

⁵ En opinión de Ambrosio Fornet: “el último de los tres problemas que creo que me plantearía, sería el que llamé de pertenencia de la identidad cultu-

Martí, Dulce María Loynaz, Lezama Lima, también son principales.

Al inventar espacios y desmarcar fronteras, las autoras trazan una singular cartografía ficcional en la que los mapas exteriores e interiores se presuponen. Por consiguiente, cuanto más miran y describen, más intensamente viajan a su interior, y viceversa, desplegando de modo simultáneo la subjetividad dinámica y sus universos imaginarios.

En su cuestionamiento de la modernidad tardía, que contempla un mundo que se desvanece, la mujer artista instaura diversas miradas, se muestra y reconoce como un sujeto de múltiples yoes, de inconstantes significados y en movimiento. De ahí la presencia también protagónica del espacio, topo no solo de encuentros, anagnórisis y epifanías, sino de dramáticas vivencias de soledad y desarraigo, alegóricas del oficio y el exilio. A partir de fragmentos y vestigios, donde se pueden leer las diferentes estancias del viaje inacabado, hasta remontarse a un omnipresente punto de partida, Odette Alonso atrapa en un poema, que de modo significativo llama “Errancias”, la experiencia subjetiva, hecha de intensos contrapuntos espaciales, a la par, histórico-temporales, vivenciados por un yo que se constituye en su memoria emocional:

Noches aquellas de la isla
en que el viento colaba su dolor por las hendijas
y el hedor en oleadas nos llegaba del mar.
Fue también el amor invento de esos años
dibujo que supimos pudriéndose en la taza.

ral en el sentido estrictamente cultural y literario; es decir, para juzgar, —estoy hablando siempre desde el punto de vista crítico— una manifestación literaria específica concreta yo no tengo mas remedio que remitirme al conjunto de esa literatura [...] Yo creo que en toda obra de literatura cubana hay una especie de trama intertextual que le permite a uno decir “Esta obra no sale de..., ni tiene influencia de..., ni proviene de..., ni copia a..., pero tiene detrás a Heredia y a Martí y a Lezama y a Carpentier, o a Onelio Jorge, o a Nicolás”. Ver: Intervención en la mesa redonda “Literatura y Emigración”. Consultado el 2 de diciembre, 2006 en <http://laventana.casa.cult.cu/modules>.

Vacío está el buzón de los silencios
 tampoco pude ser el buen amigo
 ni el hombro de llorar las maldiciones.
 Por encima del túnel se empinan las agujas
 se pudren los poemas si los echo a esas aguas.
 Intento una señal desde las nubes viejas
 que acorte la pared definitiva.
 Brilla revuelto el sol
 atraviesa la isla
 deja un olor a café recién colado.

[Inédito]

Sobre los espacios, que la poeta intenta habitar y por ellos es habitada, se desarrollan las heterotopías como mapas propios, conectando espacios incompatibles, creados por la memoria y la imaginación. Esos artificios ficcionales que son de lenguaje, también actúan sobre él. Se experimentan otras sintaxis del movimiento y lo inconexo, lo fugaz e intangible, para trabajar las paradojas de la poesía que nombra y deja sin nombre. Así las heterotopías aparecen como espacios del imaginario, oníricos, proyectivos, con frecuencia marginales, clandestinos, de conflictos, omisiones, ausencias, que reinventan hasta el país natal. En no pocos casos, constituyen refugios míticos, donde los sujetos diaspóricos se encuentran en una memoria compartida, habitada desde adentro por las más complejas ficciones de identidad.

Orientada hacia el lenguaje, tal vez única praxis vital con sentido, la poesía de Magali Alabau crea un universo trágico, en el que impera la llamada “identidad terminal” (HAREL, 2006: 44 y 48), aquella que traduce el carácter doloroso del peregrinaje sin destino en las ciudades postcosmopolitas y solo puede terminar con la muerte o la locura, también del imposible retorno. En *Hermana/ Sister*, su heterotopía junta el metro newyorkino y el manicomio de la Isla, en lo esencial indiferenciados, para crear el espacio tanatológico de la angustia y falta de salida, de la imposible habitabilidad psíquica, espacio fantasmal donde deambulan *yo* y *tú*, también figuras fantasmágicas especulares:

Viejas en los banquillos.
 La mujer desesperada.
 Mi hermana ahora cuerda
 se sienta riéndose de mí.
 No entiendo
 ¿Cómo has llegado?
 ¿Sin maletas?
 ¿Cómo? ¿No has envejecido?
 ¿En qué tren?
 Has envejecido
 gateando la pared.
 Toma esta sogá.
 Alguien tiene que aguantarla.
 La sogá de mi cama
 te servirá de escalera.
 Sonríe hermana mía,
 estás en Nueva York.
 (ALABAU, 1992: 48-50)

Hemos llegado a Ilión, estructurado y, a la vez, destructor del motivo del regreso, fabula un viaje de vuelta al país natal y las desgarradoras maneras de ser extranjero en la propia casa, actualizando la pregunta, ya presente en Said, de ¿a qué hogar regresa el sujeto diaspórico?, en verdad, más ambiguo que el viajero clásico. De intensa perturbación histórica e íntima, este poema épico-mitológico-autoficcional se concibe como una odisea contestataria, brutal y traumática, que representa los desastres de una guerra interminable desde la perspectiva de los sobrevivientes. Troya se superpone a Ítaca:

Yo soy el atrapado entre las lápidas
 también soy el verdugo que lapida.
 No hay palabras que alcen su voz en mi defensa.
 Estoy en la ciudad henchida de gris y de presente.
 [...]
 ¿Por que me obligas a ver estos destellos que fueron cuerpos
 y ahora pasean por estos cerros de cal, terribles cuencas?
 ¿Por qué estos rostros quieren emponzoñarse conmigo?

El tropo de la casa, como modo de nombrar infancia, familia, estirpe, espacios simbólicos, recurre en la poesía, no solo cubana, con sentidos antropocósmicos y sociohistóricos. En esas casas hay vida espiritual y están habitadas por la historia: espectadoras de la propia vida y espectáculo, teatro de los performances personales. Casa y viaje dialogan intensamente en la poesía de la diáspora. Y con la casa, el cuerpo de los viajes interiores de exploración existencial, distintivo de los textos autorreflexivos de Carlota Caulfield:

Mi cara dentro de mí.
Me miro, me registro,
Me descubro.
El espejo no tiene espejo.
(CAULFIELD, 1990: 33)

Y también el espacio íntimo mínimo de las autofundaciones en el seno de los encuentros de culturas. De tal manera aparece en la poesía de Alina Galliano que crea singulares mapas erótico-culturales con sus variaciones del cuerpo como espacio cosmológico e identitario. Sinestésico y dialógico, su *yo inagotable* desenvuelve, a través del cuerpo, una liturgia de sacralización. En el trasiego de otras culturas y la actualización mítica de la originaria, como en el poema IV de *En el vientre del trópico*, el yo discursivo da vida a sus signos mutantes que se corporifican en la falta:

Con una taza de café es posible
asesinar sin crimen las palabras,
habitar una isla en cualquier parte,
devorar la existencia con un gesto tan simple
que Dios podría borrarse por completo
o despertar a su propia limitación
guardando un minuto de espanto.
Con una taza de café es posible
atravesar todo el silencio a un cuerpo,
existir tanta vida sin tragedia
o ser el ojo de la manta-raya

descubriendo la imprevisible costa
del instinto.
Con una taza de café es posible
tocar el borde de la calentura,
la solitaria fiebre de su hábito
o mirarnos de frente con la ausencia.
(GALLIANO, 1994: 26)

La poesía surge recordando, la memoria ficcional que no solo compone, sino inventa otras alternativas del ser, bajo otras formas de persona, con frecuencia míticas y hasta heterónimas, pasando no solo de espacio en espacio, sino de un nombre a otro, habitándose en otras identidades. De esta manera se aprecia en la poesía de Alina Galliano con sus encarnaciones del panteón yoruba y náhuatl, de Juana Rosa Pita en la reinvención de Eurídice y Penélope, de Carlota Caulfield con sus apócrifos de *A las puerta del papel con amoroso fuego* y los más variados arquetipos mitológicos en *Oscuridad divina*, una “ecuménica fiesta de lo femenino primigenio” (PITA, 1985: 7), para darle vida a deidades poderosas. También Maya Islas, con sus figuras cósmicas fantasmales de Merla y Altazora, a más de los dobles escriturales —Virginia Wolf, Emily Dickinson— de *Quemando luces*, diálogo entrañable con figuras de la poesía femenina, tal vez, aquí interlocutora simbólica Elizabeth Barrett Browning:

Todo lo que fuiste, soy;
ya comprendo tu ventana,
el hilo intenso que atravesó tu pecho,
la palabra escondida en tu papel.

Aquí no quemo luces,
más bien las enciendo
para lograr contigo la felicidad furiosa.
(ISLAS, 2004: 41)

Y todas en deslumbrantes actos de travestismo, creando alter egos autorales fuera y dentro de las obras. Ellas mismas palimpsestos, sobrescritas y traducidas, haciendo desaparecer las dife-

rencias entre las copias y el original, entre el sujeto del discurso y el de la diégesis, en una práctica de la poesía de radical intertextualidad que reinventa, dando continuidad, la práctica de los dobles y de la heteronimia.

Este discurso autoficcional, de rastros y claves, se relaciona con el discurso del viaje intercultural, intertextual en su sentido intercultural más pleno, figurando el paso lúcido y delirante hacia todas partes que la memoria documenta, imagina e mitologiza. El delicado trabajo con la subjetividad ultrapasa el dominio de lo personal para formar parte de una memoria cultural y de género, en sus variadas acepciones. Percepción, memoria y palabra mantienen una relación tropológica intensa y productiva. De esta interacción resultan los enunciados metafóricos y simbólicos de la escritura. Dominan los movimientos constitutivos del recuerdo que recupera formas y fases de la existencia y las inscriben en transmigraciones espirituales y culturales de vasto alcance. Se genera así, una especie de cosmografía de la memoria, posiblemente *El Libro de Giulio Camillo (Maqueta para un teatro de la memoria)*, de Carlota Caulfield, una obra paradigmática, en la que a partir de la libre inspiración en el artificio renacentista, la memoria deviene principio compositivo de la mayor relevancia.

En ese viaje memorioso al mundo y a sí, el sujeto epistemológico de la poesía de la diáspora se mueve en la incertidumbre. Como aduce Maria Bernardette Porto “cada vez mais irrompem nas paisagens da contemporaneidade, mapas das incertezas, das desleituradas e das desaprendizagens relativas às profundas transformações ocorridas no quadro de referências que conferiam às pessoas a idéia de estarem ancoradas no mundo”. (PORTO, 2004: 77). Sin embargo, ni la injusticia del desarraigo, ni los destinos provisionales aparecen como absolutos inmutables, posiblemente porque, como piensa Lucie Lequin al estudiar escritoras migrantes: “Ce son plutôt des lieux de passage pour aller plus loin et relancer constamment le mouvement de soi, de la pensée et des valeurs.” (LEQUIN, 2001: 245).

El mundo poetizado es conjetural, de juegos de la memoria y la imaginación en un arte combinatorio, de las permutaciones, no limitado a una visión única del mundo y de sí. Las formas en

mutación de la figura autoral, tan patentes en el discurso de Caulfield, por ejemplo, evidencian esta naturaleza crítica del sujeto en la busca de sus lugares mentales de liberación, abierto a la incertidumbre en su movimiento de desconstrucción de los lugares cerrados de poder con sus certezas preestablecidas, como la hablante/escritora de “Sombras chinescas” cuando reconoce: “Hasta el eje sediento de mi centro/ no existe ningún espejo claro.” (CAULFIELD, 2001: 27)

De filiación postmetafísica, que privilegia la subjetividad con sus contradicciones en acción, la poética del tránsito, con sus diferentes poéticas personales, crea nuevos modos de tercera posición inclusiva y translaticia, abiertas a otras lógicas de pensamiento. Los textos funcionan por asociación y transformación, modelan una lectura que transcurre en zonas de contactos, por tanto, nosotros, lectores, también solo podremos configurarnos en el tránsito. Ostensiblemente se componen en el cruzamiento de diferentes tipos de discursos, relativos al género, también a sus fuentes y registros, para trabajar las maneras con las que el lenguaje participa en la configuración estética de sujetos discursivos fragmentarios y performáticos, como pudiéramos ver en “La furia de la cámara”. La poeta se autorretrata en sus reflejos multifacetados, de la manera más subjetiva que puede ser también un efecto de objetividad extrema:

Ella es una mujer.
Está aquí
(y escribe poemas)
Ella se arma
(y se desarma)
como en un rompecabezas.
Ella mira hacia la cámara
(y oprime el obturador)
(CAULFIELD, 2001: 67)

En ese espíritu, pero con otras implicaciones, Maya Islas invierte las relaciones entre el arte de la mirada y el mundo de la vida, al figurar una imagen abstracta que se concreta en la vi-

sión artística, juego de espejos, pero desde la poesía que, en este caso, instaura un sentido diferido de la vida:

Pudimos conocer la tormenta
y aún amarla como si fuera un amanecer
descifrando un día justo.

La casa estaba desierta y horizontal
esperando tus preguntas
mientras yo abarcaba la visión
de ser una mujer pintada,
mirando desde un lienzo
la cadencia de los vivos.
(ISLAS, 2004: 34)

Al identificarse con las formas del movimiento autogenerativo en el hacer poético, la poesía deviene un saber, con su conjunto de técnicas, que de manera nada convencional objetiva visiones existenciales. El poema recuerda un jardín de senderos bifurcados, por el que transita el sujeto transnarcisista, aquel no exclusivamente autocentrado, sino proyectado a su trabajo creativo, quizás también de cura y renacimiento en la escritura, cuando “L’écritain est habité par l’oeuvre à venir. Il ne sait cli-ver commodément ce qui relève du métier d’écrire —ou de l’autre métier qu’il doit pratiquer afin d’écrire — et la pulsion créatrice qui appartient au monde archaïque de l’infigurable.” (HAREL, 2000: 30). Entonces, la escriba es sorprendida en el instante iluminado de la escritura, al inscribir y escribir con autonomía, hasta de sí misma, sus signos identificadores en el libro de la memoria imaginaria, registrando las formas fluctuantes y fluidas de su condición creadora.

Con insólitos atributos, este tipo de sujeto aparece en las ficciones de Maya Islas, transgresora del autorretrato autónomo o canónico, porque más que autorrepresentarse, fabula el paso de lo visible a lo invisible, de la existencia a la visión, en una autoficción especular contentiva de una imagen duplicada y reversible, y vale subrayar esto último, pues como piensa Colonna, más allá del motivo del espejo violento o pacífico “cette réver-

sibilité est la leçon capitale de tous les procédés réfléchissants” (COLONNA, 2004: 120). El poema se concibe como una abertura en abismo o reflejo interno especular de la mujer artista, expandida hacia el mundo de la vida y penetrada por ella en su ficción. Y el efecto es generalizado en el texto, lo organiza en su totalidad significativa metafictional, de proliferante reversibilidad, no solo en relación a las dos figuras, sino también a los mundos en contacto. Se trata, como dice Régine Robin leyendo a Doubrovsky, de un “efecto-sujeto”, que figura el sujeto dividido, disperso, diseminado de la escritura y no pretende identificar sujeto y yo lírico en términos autobiográficos. Es una recreación de sí, “une mise en scène fantasmatique” (ROBIN, 2004: 60). En esta dimensión estética, el yo ficcional de la enunciación de este poema de Maya Islas se autorretrata escribiendo, en el instante infinito de la idealización del poema, cuando de modo visionario rehace sus identidades en una especie de vértigo ontológico:

Mientras escribo, sigo un túnel
donde la mujer me espera
para quemarme la ropa en un instante de verdad.
Ya desnuda,
desciendo al mundo de los que oyen;
me quito la pasión, los zapatos de tierra,
el poema me espera extendido en el mar,
como yo,
busca un país sin encontrarlo.

La mujer y su traje de luz
me reciben en su cuerpo imaginario.
En su vientre,
crecemos como dos flores intensas,
dos estados de mente,
dos retratos.

[De *El viaje de una mujer sola*, 1995-1996, inédito]

En la poesía de la diáspora cubana, las imágenes autoficcionales de la artista son propuestas en abierto y aluden a una per-

sonalidad capaz de reproducirse, paradigma mítico de Proteo, y genésica, “sujeto en proceso”, tomando el concepto kristevano, alusivo a una condición no cristalizada, inacabada, de la persona que habla y escribe como forma que, en su diseminación, va al encuentro de sí y de los otros, sin separaciones dualistas metafísicas. La autoficción es también receptora y contentiva de alteridad, implica una pluralidad de visiones y experiencias, sobre todo, porque “Para muitas autoras migrantes, a questão da identidade se apresenta em relação ao movimento rumo à pluralidade, uma pluralidade cujas raízes podem se desenvolver mesmo no desenraizamento, na ambivalência, às vezes, e, sobretudo, na capacidade de sair do luto, quer ele seja do país, da segurança unicultural, de um amor” (LEQUIN, 2001: 285). Se integra así una poética dialógica, abierta a la dialéctica de identidad/alteridad, inclusiva de la diferencia, de “fronteiras veladas que não separam finalmente, mas são também *places de passage*, e significados que são posicionais e relacionais, sempre em deslize ao longo de um espectro sem começo nem fim.” (HALL, 2003: 33).

Como autoras migrantes, ellas redefinen continuamente su identidad sin momento fijo de nacimiento, experimentan y objetivan poéticamente un proceso de incesante regeneración que supone nuevas formas de inclusión en comunidades espirituales, refocalizando la representación simbólica de la pertenencia en términos de transformación, como dice Juana Rosa Pita en una síntesis poética de lucidez y sombra irradiante: “Se nace en un país/ y en otro se renace./ Nos cría un fulgor sin fronteras”. (PITA, 2003: 133)

En ese fulgor, sobresale el renovado sentido de la escritura, concebida a partir del autoconocimiento y la recreación identitaria, tan ostensible también en “Ciudadanía sutil”, poema de notable densidad reflexiva que parece dialogar con el anterior al enunciar reflexivamente el exilio interior y la migración simbólica en un tipo de poesía donde la metáfora del exilio puede ser metáfora de la escritura-visa:

Cualquier sitio es un distrito del exilio
total de la existencia a oscuras.

La patria es solamente un espejismo
precoz, y persiste reverberando
con gracias mil de oasis,
aunque ya degradada, en el recuerdo.

Pertenencia raigal da el aire nuestro:
pan de nosotros, de la estrella el vino.
Secreto nuestro rastro por la vida
como el de garzas y gacelas.
Nadie ni nadie puede separarnos:
todo exilio menor es ilusión.
(PITA, 2005: 30)

Evidentemente es una estética más allá de la concepción binaria de la diferencia de predominante referente nacional o de género. La propia condición diaspórica, en su productiva tensión de dispersión y orígenes, no puede ser el polo opuesto de la nación y la nacionalidad, no supone distancia o pérdida irre recuperables, sino un signo de movimiento multiforme en el espacio heterotópico, marcado por contradicciones o antagonismos. Así, la estética diaspórica más que del retorno, el redescubrimiento o la restauración, se constituye como de producción cultural. Patria, tradiciones, cultura matriz no están apagadas. Junto a la memoria realista y mitologizante, patente en la recurrencia del paisaje y la sociedad insulares, la lengua, la infancia, la familia, que incluyen de manera sobresaliente las relecturas de la cultura y filiación literaria, aparecen otras representaciones alusivas a la consumación del luto por la pérdida del “lugar” originario, a otras formas de habitar y ser habitado por la pérdida.

Para escribir las multiformes travesías, la visión del sujeto es transgresiva. Postnacional y postfeminista parece ser. La idea de nación y de mujer de la historiografía moderna no encaja en esta poética, ni la convencional de literatura cubana del exilio. Inmersas en sus formas de asumir la errancia, las poetisas ensayan otros accesos epistemológicos al conocimiento poético del mundo que exploran a fondo la ambigüedad, las mutaciones y los procesos. Entre raíces y proyecciones, las poéticas autorales contribuyen a notables transformaciones de género referidas,

sobre todo, a una ficción de la cultura y del ser, en la que predominan las indagaciones existenciales, de protagonismo espacial y temporalidad histórica profunda, a veces no declarada o programática. De tal modo, las autoras crean una poesía de ontología histórico-cultural a partir de sí mismas, inédita ficción de la mujer artista (*Künstlerroman*) en su proceso de formación y búsquedas, vinculadas travesía y aprendizaje, tematizando su historia personal como escriba. La escritura es matricial, a veces, única matría. La mujer artista aparece como figura principal, construyendo sus identidades narrativas en la continuidad de vida-creación, que también supone dilaceraciones, saltos, metamorfosis en función de pruebas numerosas, relectura poética de las narrativas de pruebas (*Prüfungsroman*) en situación de diáspora, variante genérica en la que el discurso femenino hace contribuciones notables. De ahí, la ficción intensa y asumida, la indagación estéticas en nuevas posibilidades expresivas de la narración y el discurso reflexivo integrado al lirismo, la metapoesía performativa que focaliza el evento de la escritura y la figura autoral, con sus variadísimos nombres y máscaras de persona, desde icónicas autobiográficas hasta heterónimas, mitológicas y fantásticas.

La estética es metaficcional, autoficcional especular, explícita o implícitamente metaléptica, de transgresión de los límites entre el llamado mundo real y el mundo poetizado, entre la actividad creativa y el resultado ficticio de ese proceso. La poesía forma una red hipertextual que, libremente y en diferentes direcciones, conecta a las autoras en un discurso poético y de poética. En esta red, las poéticas personales dan fe de una notable pluralidad tonal y de múltiples identidades.

La poesía leída, si bien no ajena o contrapuesta a la poesía del exilio, como práctica de creación transcultural permite entrar en otros mundos posibles de la literatura cubana actual, sobre todo si pensamos que la experiencia diaspórica postcolonial no es una excepción, sino corre paralela a diferenciados procesos de identificación. Todo apunta hacia la reconfiguración de los mapas literarios para acceder, no a un canon hegemónico en permanente tensión con la diáspora, sino a una diversidad de prácticas creativas y receptivas relacionadas entre sí. Historia

literaria y género, tienen mucho que decir en la crítica del pensamiento ontoteleológico, sobre todo, en lo que respecta a esencialismos y prácticas de exclusión, trabajando por la convergencia, ya no más la historia de la literatura guardiana del estado de las fronteras.

Inmersas en sus formas de asumir y ficcionalizar la errancia, las autoras participan en una genealogía cultural y poética ostensiva o soterrada, proclamada o tácita, pero no menos influyente. La poesía de la diáspora cubana nos convida a aprender en los desplazamientos, disyunciones y confluencias que nos constituyen, destrancendentalizando los orígenes, ardua tarea de estos tiempos postodo, cuando para júbilo de no pocos, la poesía reverdece.

Y en esa aspiración, que es también un movimiento autocreador, cito la palabra de Alina Galliano, cuando en el umbral de *Litografías a partir del aire* nombra una experiencia poética personal que, entre el mito y la utopía, tiene profunda resonancia, no solo en el imaginario de la diáspora, sino en la historia de la poesía, ahora sin más adjetivos:

Estoy en libertad,
ahora comienzo a saborear ese arte del viento
cuando acaricia las piedras y las transforma
al crear sobre sus superficies la memoria del viaje,
lo versátil de vivir sin fronteras,
de saber que nadie lleva consigo sus pertenencias
y que la vida es una pasión de amor incontenible.
(GALLIANO, 2007: 184)

REFERENCIAS

- ALABAU, Magali. *Hermana/Sister*. Traducción de Anne Twitty. Madrid: Betania, 1992.
- . *Hemos llegado a Ilión*. Madrid: Betania, 1991; Coral Gables: La Torre de Papel, 1995.
- ALONSO, Odette. *Poetas cubanas del exilio y la diáspora. Bastiones de un mismo borrón*. Comunicación presentada en

- la XVI Conferencia Anual de la Asociación Internacional de Literatura Femenina Hispánica “Feminismo: canon y marginalidad”, Tegucigalpa, Honduras, 19-22 de octubre, 2005. [Inédita]
- . *Insomnios en la noche del espejo*. Quintana Roo: Instituto para la Cultura de Quintana Roo, 2000.
- . *Cuando la lluvia cesa*. Madrid: Torremozas, 2003.
- BARQUET, Jesús J. Nueve criterios para armar y una conclusión esperanzada. En: BARQUET, Jesús J.; CODINA, Norberto (orgs.). *Poesía cubana del siglo XX*. Antología. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2002. p. 7-39.
- BLANCO, María Elena. *Alquímica memoria*. Madrid: Betania, 2001.
- BRAH, Avtar. *Cartographies of Diaspora*. Contesting Identities. London/New York: Routledge, 1998.
- BERND, Zilá. A dupla face da viagem: a reencenação dos mitos de Ulisses e Jasão nas literaturas das Américas. En: PORTO, Maria Bernadette (org.). *Identidades em trânsito*. Niterói, RJ: Universidade Federal Fluminense/Associação Brasileira de Estudos Canadenses, 2004, p. 97-110.
- CAPLAN, Karen. *Questions of Travel*. Postmodern Discourses of Displacement. Durham: Duke UP, 1996.
- CAULFIELD, Carlota. *Angel Dust/ Polvo de Ángel/ Polvere D'Angelo*. Introduction and Translation by Carol Maier de *Angel Dust*. Introducción de Miguel Ángel Zapata de *Polvo de Ángel*. Notizia e traduzione di Pietro Civitareale de *Polvere D'Angelo*. Madrid: Betania, 1990.
- . *Autorretrato en ojo ajeno*. Madrid: Betania, 2001.
- . *The Book of Giulio Camillo/ El Libro de Giulio Camillo/ Il Libro di Giulio Camillo*. Oakland: Ebo Poetry, 2003.
- . *Movimientos metálicos para juguetes abandonados*. Islas Canarias: Gobierno de Canarias, 2003.
- . *A Mapmaker's Diary*. Selected Poems. Translated by Mary G. Berg in collaboration with the author. Prologue [M.G.B]. Carlota Caulfield, Poet in Transit by Aimée G. Bolaños. New York/Buffalo: White Pine Press, 2007.
- COLONNA, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Paris: Tristram, 2004.

- FORNET, Ambrosio. *Memorias recobradas*. Santa Clara: Capiro, 2000.
- GALLIANO, Alina. *En el vientre del trópico*. Prólogo de Carlos Franqui. New York: Serena Bay Books, 1994.
- . *Otro fuego a liturgia*. Prólogo de Aimée G. Bolaños. Epílogo de Octavio de la Suarée. Madrid: Betania, 2007.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora*. Identidades e Mediações Culturais. Liv Sovig (org.). Belo Horizonte: Ed. UFMG/ Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.
- HAREL, Simon. Le fauteuil d'écoute. En: HAREL, Simon; JACQUES Alexandre; ST-AMANT, Stéphanie (orgs.). *Le cabinet d'autofictions*. Montréal: Cahiers du Célat-UQAM, 2000, p. 25-44.
- . *Braconnages identitaires*. Un Québec palimpseste. Montréal: VLB, 2006.
- ISLAS, Maya. *Merla*. Madrid: Betania, 1991.
- . *El viaje de una mujer sola*, 1995-1996. [Inédito]
- . *Quemando luces*. Madrid: Betania, 2004.
- LEQUIN, Lucie. Écrire la convergence sans s'y perdre: le défi des écrivaines migrantes. En: LEQUIN, Lucie; MAVRIKAKIS, Catherine (orgs.). *La francophonie sans frontière*. Une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin. Paris: L'Harmattan, 2001, p. 237-245.
- . Movimentos de transcultura. Traducción de Véra Lucia dos Reis. En: HANCIAU, Nubia Jacques; CAMPELLO, Eliane T. A.; PRATI, Eloína dos Santos (orgs.). *A voz da crítica canadense no feminino*. Rio Grande: ed. da FURG, 2001, p. 263-288.
- MORO, Lilliam. *Cuaderno de La Habana*. Madrid: Ars Millennii, 2005.
- PITA, Juana Rosa. *Cantar de isla*. Selección y prólogo de Virgilio López Lemus. La Habana: Letras Cubanas, 2003.
- . *Pensamiento en el tiempo*. Miami: Amatori, 2005.
- PORTO, Maria Bernadette. Pátrias imaginárias na poética das migrações. En: PORTO, Maria Bernadette (org.). *Identidades em trânsito*. Niterói, RJ: Universidade Federal Fluminense/Associação Brasileira de Estudos Canadenses, 2004, p. 71-96.

ROBIN, Régine. *Cybermigrances*. Traversées fugitives. Montréal: vlb, 2004.

SPIVAK, Gayatri. *Death of a discipline*. New York: Columbia University Press, 2003.

Ellas escriben cartas de amor

Para nadie es un secreto que se piensa a partir de la propia experiencia cultural, a veces de forma implícita, otras confesa. Siendo cubana y viajera, no puedo imaginar la relación historia de la literatura y género fuera de mi cultura de origen y condición de mujer, aunque la relación historia literaria y expedientes genéricos esté muy lejos de agotarse en las referidas coordenadas. Por eso, al leer las cartas de amor ficcionales de Dulce María Loynaz y Carlota Caulfield, ya en el umbral me pregunto: ¿Cómo pensar una literatura nacional en tiempos de alta modernidad? ¿Cómo la experiencia de la diáspora recodifica las propuestas modernas de historia de la literatura? ¿Cómo la heterotopía de un tercer lugar, espacio imaginario y simbólico de la escritura, puede entrar creativamente en este sistema literario? En verdad, no son todas las preguntas que necesitamos abrir. Sin embargo, espero que a través de ellas, considerando que, tal vez, sean una sola con sus grados y matices, pueda encontrar un hilo discursivo, acaso también vital.

En este contexto mayor, y con la pretensión de presentar apenas una expectativa personal sobre el tema, unas palabras introductorias acerca de las autoras y uno de sus críticos.

Dulce María Loynaz (1902-1997), para Cintio Vitier protagonista de una “sibilina gesta silenciosa, una aventura espiritual que pertenece a la historia de nuestros estilos, a uno de los más ocultos, penumbrosos estilos de nuestra historia” (VITIER, 1993: 157), ha sido reconocida entre las grandes figuras de la literatura hispánica contemporánea, si bien después de un rela-

tivamente prolongado silencio de la historiografía e institución literarias¹. Perteneciente a unas de esas familias piedras sillares de la nacionalidad, que probablemente incitara a Alejo Carpentier en *El Siglo de las Luces*, habanera reclusa en su larga vida que atraviesa el siglo pasado, escribe una *Carta de amor al Rey Tut-Ank-Amen* en 1929, durante su viaje a Egipto, pero solo la publica en 1953.

En ese mismo año nace Carlota Caulfield en la mítica ciudad de La Habana. Mientras Dulce María se conforma en la soledad creadora, dando forma a su heterotopía poética “en el rincón oscuro donde la Isla refleja la luz, la sombra”, como una vez dijera Eliseo Diego; Carlota, habanera exiliada, recorre el mundo a partir de 1980: Zurich, New York, Londres, Barcelona, actualmente Oakland, dejando sus rastros de palabras. Autora de una obra poética de reconocida originalidad, también ensaya con las cartas de amor que forman un libro inusitado, *A las puertas del papel con amoroso fuego* (1996).

Jesús J. Barquet, habanero nacido en ese emblemático 1953, poeta y profesor universitario en los EE.UU., recibe en Cuba el premio “Lourdes Casal” (1998) por un libro titulado *Escrituras poéticas de una nación: Dulce María Loynaz, Juana Rosa Pita y Carlota Caulfield*. Barquet declara: “Las reúne aquí mi intención de mostrar, en sus respectivas obras poéticas, la forma peculiar en que cada una de ellas concibe e inscribe, a partir de la intimidad femenina, nuestra identidad nacional” (BARQUET, 1998: 220). Allí presenta a Carlota Caulfield al público lector de la Isla, a la vez que realiza una sugestiva relectura de Dulce María Loynaz, indagando en su condición de mujeres artistas y, precisamente, de la cultura cubana.

Pareciera un retazo de fechas, publicaciones, acotaciones biográficas y de poética. Pero el diseño comienza a tener sentido cuando percibimos cuán naturalmente se relacionan los fragmentos creativos. Si persiguiéramos un signo común, pudie-

¹ La obra fundamental de Loynaz fue escrita en la primera mitad del siglo pasado. Sin embargo, es a partir de los años 90 que comienzan las reediciones. El Premio Cervantes (1992) consagró su estatuto en las letras hispánicas. En el 2002 se conmemoró ampliamente el centenario de su natalicio.

ra repararse en la fina red textual, de la obra poética y el pensamiento crítico, mostrando una escritura en permanente proceso de constitución y, por tanto, la posibilidad de reconsiderar los criterios canónicos y genéricos en una idea de historia de la literatura inclusiva.

UNA ISLA LLAMADA DULCE MARÍA

*La criatura de isla trasciende siempre al mar que la rodea
y al que no la rodea.*

DULCE MARÍA LOYNÁZ

La *Carta de amor al Rey Tut-Ank-Amen*² de Dulce María Loynaz, quizás la poeta, está aguardando renovadas interpretaciones a través de las que pudiera reingresar, con otros significados, en la obra loynaziana y en la historia de la literatura cubana³. Otras lecturas atentas al carácter innovador del texto,

² Todas las citas pertenecen a Dulce María Loynaz. *Antología lírica*. Madrid: Espasa Calpe, 1993.

³ Un ejemplo pudiera ser la más reciente *Historia de la Literatura Cubana*, publicada en 2003, si bien fue escrita entre 1980-1993, según su “Nota aclaratoria a la primera edición”. Sobre Dulce María Loynaz se dice: “El aislamiento de toda circunstancia social o histórica y de las preocupaciones conceptuales de otras tendencias, se integra coherentemente en ese intimismo hacia adentro, mucho más acentuado en ella que en otras representantes de esa línea, que escribían y enriquecían la lírica cubana en esa época”. (SAÍNZ, 2003: 350). Y después: “no se levanta Dulce María Loynaz desde posiciones renovadoras (ni parece asumirlas como lección para sus inquietudes expresivas) ni se propone adentrarse en la realidad en busca de una intelección que ponga en entredicho la más simple aproximación sensorial”. (SAÍNZ, 2003: 351).

Con otra visión, se destaca Zaida Capote, en su estudio del pensar paradójico de Dulce María Loynaz. En este contexto subraya la importancia de la *Carta...* como prosa poética que marca un giro definitivo en su obra y se detiene en su inversión de roles míticos y actualización de la tradición elegíaca, para considerar el texto-libro “extraño por su tema y por su forma”. (CAPOTE, 1998: 80).

nos ayudarían a vislumbrar dimensiones menos conocidas de la poesía femenina cubana e hispanoamericana, presentada en las historias de la literatura girando, casi siempre, en la órbita del postmodernismo y del neorromanticismo durante la primera mitad del siglo XX.

Mayormente leída la *Carta...* por una crítica patrilineal que ignora, torna invisible o construye interpretaciones menos chocantes (no pocas veces producido por mujeres), en ella se ha privilegiado su condición de poema de amor concebido como ejercicio intelectual, explicándose en la oposición binaria de vida-muerte, retomada del motivo del “amor imposible”. Aun con esta perspectiva, no deja de sorprender la introducción de la *Antología lírica* de Dulce María Loynaz, publicada en España después de serle otorgado el Premio Cervantes (1992), en la que se afirma: “Hay en la actitud de la autora nostalgia de una época inalcanzable, un hechizo y fascinación por el apuesto Tut-Ank-Amen patente a través de este monólogo amoroso que no espera respuesta ni futuro en común alguno.” (MATEO, 1993: 30). De un golpe, el texto queda remitido a una tendencia sentimentalista, el tipo de literatura que una zona del romanticismo, y más que nada sus epígonos, produjeron para lectoras femeninas — imposible dejar de recordar las novelas epistolares de Richardson — y que, además, se supone las mujeres han escrito y podrían seguir cultivando.

Atendiendo a las primeras camadas de significado, saltan a la vista las dobles determinaciones temporales y espaciales: una visita al museo, donde la autora va al encuentro de Tuk-Ank-Amen y, después, una habitación del hotel, en el presente enunciativo, escribiéndole una carta, en un espacio de reclusión propiciatorio del género. Al instaurar un contrato de lectura de apariencia autobiográfica, la autora intenta inicialmente convencernos no sólo de la vivencia, sino de la existencia autoral. Esta enunciación⁴ de primera persona, del sujeto del discurso y de la

⁴ Louise Dupré identifica cuatro posturas del sujeto en la enunciación: el escritor (*écrivain*), la persona real que escribe el texto; el autor (*auteur*), la persona moral que firma con su nombre; el escriba (*scripteur*), la instancia que dejando hablar al deseo, se deja desbordar por su inconsciente; el narrador

historia crea, en la abertura, un cronotopo de efecto realista. La autora, también escriba, está escribiendo una carta a partir de una experiencia biográfica. Sin embargo, *grafía* y *bios* no son equivalente, más bien conducen a la pregunta inagotable de ¿quién habla? En la *Carta...*, aunque la autora de manera explícita, y como evento, produce el texto que vamos leyendo, paulatinamente será instaurada por él, de forma que su identidad acaba por ser parte del tejido textual y ambas, la hacedora en su ejercicio de *poiesis* y su obra, de cierta manera se presuponen, son intercambiables, estrategia afín a la de Borges en “La busca de Averroes” (1949). En esta situación comunicativa autoficcional especular y reversible, con protestas de veracidad, pero inmersa en una trama de fino ilusionismo, se define la matizada enunciación de un tipo de autoría y de recepción que se interesa por la función y el efecto autor, desde la perspectiva lectora explícita, en este caso modelada por la naturaleza de la carta:

Joven Rey Tuk-Ank-Amen, muerto a los diecinueve años: déjame decirte estas locuras que acaso nunca te dijo nadie, déjame decírtelas en esta soledad de mi cuarto de hotel, en esta frialdad de las paredes compartidas con extraños, más frías que las paredes de la tumba que no quisiste compartir con nadie. (154)

La composición de la *Carta...* se distingue por las isotopías lexicales y sintácticas (la tarde, los ojos, las gentes sensatas, el desatino o absurdo de escribirle a un muerto, las acciones de comparar, mirar, decir), típicas de la retórica de la carta, apoyada en hipérboles, metáforas y, sobre todo, repeticiones que provocan una especie de efecto ritual, con cierto gusto de letanía exaltada y, a la par, preformativa. Así, la *Carta...* despliega su

(*narrateur*), la voz que asume la narración (DUPRÉ, 2001: 495). Sin entrar en el mérito de la clasificación, pero sí destacando el concepto bartehesiano de *scripteur*, tipo intermediario entre el escritor y el escribiente, que implica el acto físico, con el cuerpo, de la escritura, despojado el oficio de la gratuidad estetizante que le ha atribuido la modernidad, esta tipología permite entrever la complejidad del sujeto enunciativo de la *Carta...*, y en ese espíritu la traigo a colación.

prosa lírica, narrativa, reflexiva, entre el réquiem y la elegía, imaginaria y confesional, proclamando su naturaleza híbrida y dialógica, entregada a la comunicación plural: consigo, con el otro, su imposible destinatario explícito y con sus lectores, confundiendo destinatarios en un juego enunciativo de reticencias y misterio, de despliegue retórico y silencios que va más allá de las codificaciones tradicionales de género.

La estrategia discursiva de la carta, practicada de modo sostenido por las escritoras, generalmente se ha vinculado a funciones narrativas, historizantes, autobiográficas y reflexivas de sesgo intimista. Madelaine Ouellette-Michalska estudia la carta en su condición de texto ficcional autónomo, bajo el sugestivo título de “La lettre comme fiction du corpo amoureux”. Historiando el género, subraya su vigencia y continuidad en la historia de la literatura, como forma antigua de la ficción de sí que, al ocupar un espacio multiforme, se presta a interpretaciones diversas. La carta, nacida de la distancia, se nutre de la ausencia y los obstáculos. La pasión imposible busca y construye su cuerpo de palabras en la carta. “Toute lettre de d’amour a un double destinataire: l’autre et soi-même. La passion du double rapproche le sujet amoureux et l’objet de son désir dans le texte même [...] l’amour du texte se substitue progressivement à l’amour de l’amant.” (OUELLETTE-MICHALSKA, 2006: 124-125)

En la *Carta...* de Dulce María Loynaz toma cuerpo la subjetividad de una mujer de palabras, pasional y declaradamente erotizada. Su sensualidad escatológica da forma al cuerpo del amado como oscuro objeto de su deseo, sacralizándolo al nombrar cada parte de su ser: “Ayer tarde —tarde de Egipto salpicada de ibis blanco— te amé los ojos imposibles a través de un cristal...” (153) Después: “Pienso que tus cabellos serían lacios como la lluvia que cae de noche... Y pienso que por tus cabellos, por tus palomas y por tus diecinueve años tan cerca de la muerte, yo hubiera sido lo que ya no seré nunca: un poco de amor.” (155)

La escriba teje una trama de ausencias y presencias, tal vez en la huella de una Princesa de Clèves que arde en el fuego de la mirada, del deseo voluntariamente imposible. Y así procede la autora-escriba, con su estrategia persuasiva fluctuante, como

una Mariana Alcoforado — revivida por Carlota Caulfield en sus apócrifos — entre la desesperación y el deseo, a manera de un demiurgo que quiere dar vida con la mirada y la palabra:

Porque ayer tarde, Rey lleno de muerte, mi corazón latió por ti lleno de vida, y mi vida se abrazaba a tu muerte y me parecía a mí que la fundía...

Te fundía la muerte dura que tienes pegada a los huesos con el calor de mi aliento, con la sangre de mi sueño en aquel trasiego de amor y muerte estoy yo todavía embriagada de muerte y de amor... (153)

Paso a paso la imagen de Tuk-Ank-Amen se forma y, a la vez, experimenta una transformación continua. Apenas imaginado en el ejercicio del poder: “Todo cabía en tus ojos, Rey tierno y poderoso, todo te estaba destinado antes de que tuvieras tiempo de mirarlo...” (154), su oculta condición pudiera ser, como la propia, la de un artista, palpable en sus objetos fetichizados: “En la tarde de ayer he visto en el museo la columnita que tú pintaste de azul, de rosa y de amarillo.” (153) Un poco después, la autora de la *Carta...* lo imagina como reformador y en sus rupturas epicales:

A ti te las digo [estas locuras], Rey Adolescente, también quedado para siempre de perfil en su juventud inmóvil, en su gracia cristalizada... Quedado en aquel gesto que prohibía sacrificar palomas inocentes, en el templo de Ammon-Ra.

Así te seguiré viendo cuando me vaya lejos, erguido frente a los sacerdotes recelosos, entre una leve fuga de alas blancas... (153)

Acentuándose el sutil proceso de recodificación de la figura sensual del amado, Tuk-Ank-Amen es sugerido por atributos infantiles: “Si las gentes sensatas no se hubieran indignado, yo hubiera besado uno a uno esos juguetes tuyos, pesados juguetes de oro y plata” (155), hasta terminar la *Carta...* con una escriba transfigurada en Pietá catártica, ¿orgásmica?, con su amado-hijo muerto, Tut-Ank-Amen y el texto de la carta, en una isotopía

metaficcional, en la que el ejercicio de la poesía, como poder restaurador y de génesis, pasa por los signos de identidad:

Si las gentes sensatas no se hubieran encolerizados, yo te habría sacado de tus cinco sarcófagos, te hubiera desatado las ligaduras que oprimían demasiado tu cuerpo endeble y te hubiera envuelto suavemente en mi chal de seda...

Así te hubiera yo recostado sobre mi pecho, como un niño enfermo... Y como a niño enfermo habría empezado a cantarte la más bella de mis canciones tropicales, el más dulce, el más breve de mis poemas. (155)

Desde el punto de vista de su condición metadiscursiva, la *Carta...* desarrolla las relaciones intertextuales mitológicas y literarias, tanto clásicas como cristianas, por variaciones como en la forma fugada del barroco, para crear sus versiones mutantes de los motivos marcadamente semiotizados de la Pasión, Muerte y Resurrección, de Eros y Tanatos, del viaje de Orfeo hacia la muerte en busca de su amada, “invirtiendo los roles de género del mito” (CAPOTE, 1998: 79). Al visitar también el XIX literario cubano, que tiene ya un texto fundacional en la elegía “Fidelia” de Juan Clemente Zenea, Dulce María Loynaz reinterpreta el motivo clásico del canto de amor a un muerto con la variación temática del “regocijo doloroso de saberse capaz de amar”. (CAPOTE, 1998: 79)

Se mueven los significados míticos y autoficcionales, eróticos y místicos en sujetos inestables (la autora, la escriba, Tut-Ank-Amen, los destinatarios), a la par que son modelados nuevos accesos hermenéuticos al texto. La autora-escriba, que mientras más se muestra menos existe en el sentido verista autobiográfico, se configura como una Trinidad, todopoderosa e impotente (amante-madre-escribora), transgresiva y perturbadora, que con el texto-matriz de su carta intenta un renacimiento en la escritura, la regeneración del cuerpo y de la vida a partir del poder genésico de la palabra. Al escribir en profunda soledad, motivo articulador del texto, y distintivo de la poesía de Dulce María Loynaz, la escriba de la *Carta...* enfrenta muerte y escritura, dando vida con palabras a otros mundos posibles ante el sinsentido vital.

La *Carta...* forma a un abismo especular sin fondo, en cuyo ámbito se mueve la figura híbrida, erótica y maternal (¿una visión desde Yocasta/María?), de identidad paradójica y mutante según sus combinaciones tanto sucesivas como simultáneas, aunque siempre escritora, autora, escriba entregada a su acción escritural y que desde allí nos interroga.

Como argumenta Catherine Davies⁵, la escritura femenina, y es el caso revelador de Loynaz, puede ser subversiva sin un discurso explícito de la rebelión. En su opinión, las poetisas cubanas han creado numerosas estrategias para subvertir los mitos tradicionales de lo femenino, entre ellos la Madre, y aduce: “this kind of women’s writing is perhaps the most radical as it involves the writer turning private subjectivity into the source of a collective, liberating discourse; it involves socializing the unconscious and the inner self.” (DAVIS, 1997: 40)

En el centro de los cuestionamientos, subversiones y metamorfosis que caracterizan a la *Carta...* como espacio de conflictos no exclusivamente amorosos, se halla la palabra poética. La autora se devela en el placer estético, confiesa su condición altamente problemática, su exilio espiritual, transido de angustia y soledad, condición que el simbolismo francés consagrara en *El albatros*, muy presente esta dimensión conflictiva del poeta en el modernismo hispanoamericano y en la obra de Julián del Casal, influyente en la poética loynaziana.

Ostensiblemente el texto de la joven escritora en formación pone en crisis las descodificaciones y estereotipos al crear una imagen plurívoca, compuesta por contradictorios fragmentos míticos y subjetivos que se resemantizan al ser asociados de manera insólita, en la estela del simbolismo modernista de natu-

⁵ Caulfield hace una valiosa reseña del libro de Catherine Davies *A place in the Sun? Women Writers in Twentieth-Century Cuba*, donde destaca: “Davies offers a well-documented retrospective of the presence of women writers on the Cuban cultural map, thus contextualizing the work of the writers studied. For example, before assessing the women writers of neocolonial Cuba (1900-1959), Davies establishes essential links to two precursors: María Mercedes de Santa Cruz y Montalvo [...] and Gertrudis Gómez de Avellaneda”. (CAULFIELD, 2002: 232).

raleza abierta⁶ y anunciadores del modo surrealista. Sin la perspectiva de esta ambigüedad no es posible entrar en la *Carta...*, ni apreciar sus espectaculares simbiosis y transfiguraciones con las que se abre a significados inicialmente imprevisibles, traspasando expectativas de lectura históricas y de género. Como metonimia y metáfora de la escritura, convierte a sus lectores en interlocutores privilegiados. La autora-escritora crea sus sentidos en el descenso hacia sí, en el fluido movimiento introspectivo dialógico contenido en su acción escritural.

El poema opera en el seno de tensiones extremas, de focos diversos con su imaginación transgresora. En tal sentido pudiera pensarse en su contribución temprana a las vanguardias. La *Carta...* subvierte las estrategias de la tradición icónica, si bien su naturaleza novedosa no se presente como programática, ni evidente, al adoptar la forma bien conocida de la carta y exhibir una referencialidad de primer nivel verista. El texto se construye mostrando y diciendo veladamente, apela al poder sugerente de la palabra poética que traspasa, para subvertir, los límites de la racionalidad ilustrada y la representación. No solo la impersonalidad modernista-naturalista, sino el propio estatuto realista del autor en su superioridad genésica y marginalidad textual, han sido puestos en duda. El sujeto de la enunciación se torna una identidad dinámica, ontológicamente insegura, aunque capaz de componer la historia. Queda para nosotros, la tarea de construir, de inventar, a la autora, escritora, narradora, sujeto lírico, también la de reinventarnos como lectores deparados con un texto anticonvencional.

Valdría considerar, además, y dentro de ese espíritu renovador, su reciclaje transhistórico de la estética barroca —anunciando los rumbos de Carpentier, Lezama Lima, Sarduy en el contexto cubano—, no en el orden del estilo lingüístico, sino en su cosmovisión y composición expansiva, movediza, plurívoca. Diseñado por antítesis y semejanzas que crean analógi-

⁶ Para Umberto Eco “o símbolo é uma epifania com Magos, que não sabemos de onde vem, para onde vão, e o que vieram adorar [...] O modo simbólico estará lá onde finalmente tivermos perdido a vontade de decifrar a qualquer custo”. (144). Ver *Sobre o Símbolo*. En: *Sobre a Literatura*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2003.

camente una compleja red de sentidos simbólicos entre la condición de Tuk-Ank-Amen y la de la escritora/escritura, el poema despliega su paradójico imaginario describiendo un arco deslumbrante de innumerables puntos de sentido, literales y metafóricos, para dar forma a dimensiones conflictivas, en cuyo centro vislumbro el significado genésico del acto escritural que en la poesía de Dulce María Loynaz asume la forma abierta del diálogo, el lector tercera figura de esa sagrada familia que tradicionalmente integraban el autor y el texto.

Si reparamos en la metatextualidad y el tipo de lectura fundamentada en la duda, fluctuación y elipsis, de indeterminación y sugerencia, la *Carta...* desdobla su naturaleza metafictional, apenas entrevista por la crítica. Su confirmación de la fuerza del imaginario de la letra escrita, del poder de la palabra poética que puede dar cuenta de su propio estatuto ontológico estético, marca un punto nodal de nuestra alta modernidad artística. Praxis fundante de ilimitadas implicaciones estéticas, ejercicio de la literatura como espejo que crea imagen, no de pura contemplación autotética, la *Carta de amor al Rey Tut-Ank-Amen* pudiera ser una pieza significativa en el proceso de renovación de la poesía de la lengua española y cubana. Todo en ella lleva a la escritura/lectura con un enigmático y rico sentido ontológico, literario, cultural. Por su reconfiguración de género y estrategias textuales, aparece en la historia de la literatura cubana como obra irradiante de una autora que, nunca prisionera de sí misma, trasciende cualquier mar.

UNA MALABARISTA EN EL REINO DE LA FABULACIÓN

*Llegó la huida y nos confundieron con los emigrantes
en el trasmundo de mi exilio sin reino:
yo, como los malabaristas, hago prodigios*

CARLOTA CAULFIELD

Más de medio siglo después de Dulce María Loynaz, la pasión epistolar no cesa. Carlota Caulfield retoma la experimentación

con las cartas en *A las puertas del papel con amoroso fuego*⁷ en el contexto de la poesía de la diáspora. No por acaso, la escritora ha querido citar a la condesa de Merlín en el inicio de una de sus cartas: “... nosotras las habaneras, confesamos siempre mucho menos de lo que sentimos” (64) en un juego de ocultamiento y revelación, de imagen y contraimagen a través de la presuposición e inferencia. Miguel Ángel Zapata caracteriza su poesía como “el retrato de un hablante que se nos muestra volátil, girando entre un Ser-no Ser que inaugura una metamorfosis verbal: superposición de elementos afines a la personalidad lírica de la voz poética: motivaciones personales y culturales reseñan el rostro (del yo) y del otro espejo.” (ZAPATA: 1990: 27). En verdad, las cartas de Caulfield constituyen un espejo múltiple que ofrece variadas máscaras de figuración, al interpretar sus autoras, también la autora de libro, roles numerosos.

Estas cartas-poemas, de tan intensa tesitura ficcional, son deudoras en primer lugar del Ovidio de las *Heroidas*, el cual tampoco podemos olvidar ha sido el gran maestro de las metamorfosis y el exilio. También rinden tributo a la imaginación fabuladora de los apócrifos y vidas imaginarias de influyente presencia en la modernidad a partir de Karel Capek y Marcel Schwob. En tal sentido, Maria Esther Maciel⁸ indica sus sopores de género:

Você cria cartas apócrifas de personagens históricos e literários, reinventa essas personagens e forja relações amorosas entre elas. Essa prática do artifício, da encenação de subjetividades fictícias que aponta inegavelmente para os escritos

⁷ Todas las citas pertenecen a Carlota Caulfield. *At the Paper Gates with Burning Desire*. Translated by Angela McEwan in collaboration with the Autor. Introduction by Marjorie Argosin. Oakland: Eboli Poetry, 2000.

⁸ En la entrevista realizada por Maria Esther Maciel, Carlota Caulfield dice: “Soy una discípula moderna de Ovidio, a él le debo mi inspiración para mi poemario *A las puertas...* [...] Mis heroínas, como la Fedra de Ovidio, hablan de la escritura como una pasión que domina todo tabú, toda modestia, logrando lo que el discurso oral hace imposible”. Ver: corner (estados unidos) diálogo entre carlota caulfield & maria esther maciel. Consultado 22 de agosto de 2006 en <http://www.revista.agulha.nom.br/ag35revista2.htm>.

de Fernando Pessoa e Borges, não tem sido muito explorada pela poesia contemporânea, mas permanece no campo de narrativa de ficção.

Caulfield devora textos, es capaz de oír y recrear múltiples voces: “voix du dedans, voix du dehors, voix actuelles, voix anciennes, voix familières, voix étrangères” (ROBIN, 1997: 25). Esos efectos de voz, tan propios de las texturas metafictionales de la literatura contemporánea, ponen de manifiesto un tipo de sujeto incapaz de encadenarse a su propia imagen, como argumenta Régine Robin. Por tanto, las cartas apócrifas de Caulfield despliegan la polifonía de los diferentes yoes actanciales y constituyen motivación ideal para travestirse y cruzar saberes, para trasponer y traspasar, al explorar las formas conjeturales de las diferentes escritas. Su poética es el fruto de un aprendizaje de estrategias que le permite encajar el discurso poético propio en una cadena hipertextual, enfrentándonos a la pluralidad de identidades escriturales que en su libro se debaten entre la levedad del papel y el fuego de la pasión.

Diversidad de tiempos y espacios culturales, diferentes visiones y versiones, oscilando entre el *odi et amo* del amado Catulo, pueden ser encontradas en las 37 cartas que componen *A las puertas del papel con amoroso fuego*. En este libro, según apunta Marjorie Agosin al prologarlo, “Carlota Caulfield has recreated and created a moving collection of poems in which the scene or the landscape of the scene or de landscape of the written word, is in itself the great poem” (xix). En el espíritu de las cartas de amor sin fin y ausencia desolada de Mariana Alcoforado que en la ficción de Caulfield se escribe a sí misma para salvarse de la locura, la escritora da vida a estas mujeres de papel escribiendo: Lucrecia Borgia, Flora Tristán, George Sand, Gabriela Mistral, Frida Kahlo, Anaïs Nin, entre otras⁹. Expresi-

⁹ Patricia Montilla, al reseñar *A las puertas...*, indica: “Las voces recreadas por Caulfield se dirigen a sus amantes, sus rivales, a sí mismas [...] El uso del verso libre y del lenguaje directo y conversacional provee a estas cartas de un carácter confesional, dándole la impresión al lector de que está leyendo textos secretos”. (MONTILLA, 2001-2002: 161), coincidiendo con observaciones sobre el género presentes en “Opening the Gates of Carlota Caulfield’s

vas de una práctica confesional e intimista, intersubjetiva por naturaleza y de una vasta gama de significados que pudieran ir desde el consuelo hasta la sublevación, las cartas entrañan diversas subjetividades culturales. Las autoras se retratan en cada uno de esos objetos encontrados que son sus cartas, acaso, también autorretratos oblicuos. Y dominándolo todo, el demonio de la escritura.

De esta rica trama significativa, elijo “Tres lindas cubanas”, conjunto en el que cobran forma las figuras emblemáticas, explícitamente artistas y viajeras, de la Condesa de Merlín, Gertrudis Gómez de Avellaneda y Juana Borrero¹⁰, revisitando

Poetry”, prólogo de Marjorie Agosin de *At the Paper Gates with Burning Desire*, en el que señala “Love letters were also the inner message of passionate, secretive women”. (AGOSIN, 2000: xvii)

¹⁰ Mercedes de Santa Cruz y Montalvo, Condesa de Merlín (1789-1852), notable prosista ni por eso debidamente considerada en la historia de la literatura cubana, hasta hoy un sujeto autoral en discusión. Residió a partir de 1802 en Madrid y luego en París (1812). Perteneciente a la sacarocracia criolla, es una figura de brillo social mundano, talentosa y crítica. De viaje en Cuba (1840), choca con el círculo delmontino por su visión no solo del estado colonial, sino de las vías de incorporación del país a la modernidad dando vida a un discurso anticolonial original y ambivalente. La pasión del ocaso de su vida será el filósofo francés Víctor Philarète Chasles a quien entrega sus últimas palabras de amor perdido, a la par que escribe *La Havane* y su versión reducida, *Viaje a La Habana*, (ambos de 1844).

Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), poeta, dramaturga, novelista es la figura femenina más relevante de las letras cubanas del XIX y una de las más importantes del romanticismo hispano. Parte de Cuba para España en 1836. Reside fundamentalmente en Madrid y Sevilla. Por ser mujer no es aceptada en la Academia Española, aunque alcanza relativo reconocimiento de la institución literaria. Hace un viaje a Cuba entre 1859-1863. Complejo testimonio de su vida y amores (Ignacio Cepeda y Gabriel García Tassara) son sus cartas. Entre ellas se destacan las integradas en *Diario de amor* (1928), uno de los epistolarios de mayor tensión emotiva y argucia retórica en la incipiente modernidad de las literaturas de la lengua española.

Juana Borrero (1877-1896) forma parte de una familia clave en la historia política y cultural cubana. Se educa en Cuba y EE. UU., y tendrá la experiencia del destierro. Poeta, también pintora, de madura precocidad, se destaca en la vanguardia modernista. Su intercambio epistolar con Carlos Pío Urbach (1872-1897), también poeta, constituye un documento humano y poético singular. Ambos mueren muy jóvenes, inmersos en la segunda

Carlota Caulfield la literatura cubana del siglo XIX. A mi pregunta de por qué ellas, la escritora responde:

Ellas fueron mujeres cubanas que pertenecieron al mundo, no se quedaron prisioneras en una isla cultural. Tres viajeras que escribieron poemas, memorias y cartas llave dentro de la literatura cubana. Añado más a tu pregunta: los poemas tienen como intertextos palabras o líneas de cartas de las tres escritoras. El epistolario de estas extraordinarias escritoras es de gran importancia para la literatura y la historia de Cuba. Son cartas de pasiones y muchas de ellas hablan de la nación cubana. Del epistolario escogí “momentos” en que Tula, la Condesa de Merlín y Juana Borrero se refieren al acto de escribir como acto salvador frente a incomprendimientos y exilios.¹¹

Señoras de la palabra, que en la intimidad lírica nombra la nación y nacionalidad como legítima aspiración histórica de la época, sus cartas tienden puentes sobre la soledad y la ausencia, el fracaso y la ardiente lejanía. Cada una transgresiva, exiliada en sí, “rara”, a contrapelo de su tiempo patriarcal cerrado, deja marcas perdurables en el proceso de integración de una literatura que de modo significativo se está construyendo en el diálogo transcultural, en los viajes¹² de ricos trasiegos literales y metafóricos.

Carta y viaje conviven de manera armoniosa en la doble aventura de la vida y la escritura, en la conciencia de sí mismo y del otro como negociación retórica y discursiva, inscribiéndose el sujeto en el mundo, a la vez que se instaura en y por la letra.

guerra de independencia cubana (1895-1898), entre destierro, fervor patriótico y amorio.

¹¹ Ver Conversaciones.

¹² Carlota Caulfield edita una antología que aparece con el título de *Voces viajeras (Poetisas cubanas de hoy)*. Madrid: Torremozas, 2002. Al respecto dice Ester Gimbernát González que la autora “ha intentado antologar poemas relacionados por una temática referida al viaje, a una ciudad, a un espacio geográfico, a un territorio; aunque no todos los lugares son reconocibles ni localizables en un mapa, perteneciendo más a sitios de la nostalgia, de la desesperiación, de la memoria”. (GIMBERNAT, 2002: 20),

Carta que es por naturaleza híbrida, interlocutiva, pero entregada a la autoexploración, a veces muy cerca del diario íntimo, de cruzamiento de discursos y de mundos, ficción que se apoya en efectos de veracidad historicista. Género que implica examen de sí y retórica, de tesis emocional efímera y definitiva, registro confesional de lo inconfesable, testimonio del incesante proceso de construcción de la identidad, no importa cuán contradictorio o enigmático. *Viaje* ahora libre de los anteojos imperiales, asumido en sus proyecciones universalizantes que desde los textos canónicos de la cultura occidental, imposible no recordar *El libro de las maravillas del mundo* de Marco Polo y su escriba Rustichello de Pisa, ha codificado una exploración no solo del espacio exterior con sus atributos llamados reales, sino del movimiento interior apenas perceptible, de ligereza trascendente, para metaforizar el ser en el tiempo, el conocimiento y la autorrealización, la busca de los orígenes y lo por venir, los encuentros de culturas y la escritura en movimiento que hace significar y da permanencia, posibilidades ya presentes en el copioso epistolario de las crónicas de Indias, corpus fundacional del sistema de la literatura hispanoamericana.

Con una lectura de doble código que atañe al lector semántico, pero también al semiótico, parece estar contando Carlota Caulfield. En sus lecturas, en las nuestras, se entrecruzarán continuamente sentidos pertenecientes a diversos órdenes. Como en la poética de Dulce María Loynaz, cada texto es un signo proliferante, con expresivos puntos de indeterminación, zonas de silencio elocuente, alusiones y sugerencias que nos llevan a una práctica significativa metafictional en la que las cartas son leídas como ficción de ficciones, considerando que no sólo estamos ante figuras de referencialidad histórica, ante géneros históricamente documentados en la historia de la literatura, sino también frente a delicados artificios de una trama hipertextual que revisita figuras y discursos, y donde dialogan el texto verbal y el de la vida.

En la primera carta, la autora del impar *Viaje a La Habana* (prologado por Gertrudis Gómez de Avellaneda y concebido como diario en cartas), María Mercedes de Santa Cruz y Montalvo, de la misma estirpe polémica y cosmopolita de Flora Tristán y Nisia Floresta, pasa revista a su vida, ahora paria, después de la con-

sagración mundana de los grandes salones y la pérdida del imperio de la juventud, hundida en un amor-pasión. Con un único referente en pie, la escritura de esa pasión, quién sabe si última estrategia de sobrevivencia, ella le dice al “Inconstante”:

Tengo cincuenta años
y vivo de pedigüeña.
He vendido mi reloj y mi coche
y no tengo quien me peine.
Los impulsos de mi corazón
se quedaron en La Havane,
Baden, Metz y el castillo de Dissay.
Mi amor impetuoso por ti
se lo lleva la corriente
y “nuestra obra”
es esta pasión desesperada
de tu
Mercedes (64)

La Tula de *A las puertas del papel con amoroso fuego* es la figura ficcional de Gertrudis Gómez de Avellaneda, quien en piezas maestras del epistolario hispano practica estrategias de autoridad y autonomía al mostrarse en su contradictoria personalidad creativa e histórica, tanto claudicante como rebelde. Tal vez por ello en “Carta casi inédita a Antonio” se exhibe lúcida y transgresora, orgullosa y autoconsciente de sus estrategias de subversión. A la par, y con extrema síntesis, se autorretrata provocando, en el desafío. Así se afirma en medio de la infamia, proclama una voluntad salvadora y, sobre todo, al unir explícitamente el deseo y su escritura, se define con los atributos fundantes de una irreductible libertad que solo podría ser consumada en el mundo de la letra:

Escribo cuando quiero, a pesar de mis infames
plumas,
y al final de mi vida defino el amor como
el querer escribirte una hora después de
habernos separado. (66)

Ivone-Juana, amada como no lo han sido las otras, sabe que escritura y muerte están unidas en la vivencia erótica, tanto para ella como para el destinatario de sus cartas, probablemente en la órbita de una Dulce María Loynaz, de quien Juana Borrero, como autora de cartas de intensa tesitura tanática y amorosa, místicamente erótica, pudiera considerarse precursora en la historia “real” de la literatura cubana. A la imagen de Ivone-Juana se une, para el lector advertido, la de Carlos Pío Urbach, el cual habrá de morir en la guerra de independencia. Al respecto dice Cintio Vitier que el “amor imposible” de Juana Borrero “provocó el epistolario amoroso más extenso, intenso y obsesivo de nuestras letras” (VITIER, 1993: 23) en el que hay, además del autorretrato psicológico lleno de matices, una “radiografía del *fin du siècle* cubano-colonial” (VITIER, 1993: 23). En la carta de Carlota Caulfield, Ivone-Juana parece mirarse en un espejo órfico, marcando el poema un rito erótico de pasaje hacia la muerte. Así, a la vez que traza los signos del amor, en ellos y por ellos avanza hacia la sombra: “Alucinada y delirante en la cámara oscura de tus ojos adivino mi porvenir y me suicido en cada palabra que escribo.” (68)

Las tres cartas, cuyo nombre es el de un danzón antológico de la música popular cubana, *Tres lindas cubanas*, reposan en un conjunto de hechos empíricos, biográficos, históricos e historiográficos, tanto del mundo de la vida como discursivos. El lector advertido actualizará, leyendo los signos de su cultura, tanto clásica como popular, y también de otras culturas que se le presentan como una cifra que él debe interpretar a partir de fragmentos de un todo por nombrar y a la vez innombrable.

La poética de Caulfield, asumida en el ámbito de la literatura cubana de la diáspora, como lo hace Barquet, pone de manifiesto una vocación de metamorfosis y laberinto, estética nada ajena, por otra parte, a la historia de la poesía cubana¹³, posi-

¹³ Barquet cita el exotismo de Julián del Casal, también se refiere a Lezama Lima, Magali Alabau, Juana Rosa Pita y al universalismo del teatro cubano contemporáneo, argumentando: “Pero los cubanos hemos aprendido a descubrir en las referencias ocultas y foráneas de nuestros autores una proyección peculiar de las circunstancias o condición cubana, proyección que constituye, en muchos casos, una semantización consciente y además explícita en el texto”. (BARQUET, 1998: 85)

blemente otra de las figuraciones posibles de la pertenencia problemática, encrucijada de experiencias que también pudiera ser vista como confluencia. En este tipo de poesía, que el crítico denomina referencial, “su condición de exiliada, de amante, de mujer y de poetisa resulta siempre protagonista.” (BARQUET, 1998: 91)

Por eso sus cartas, a la vez que componen artísticamente una diversidad de sujetos femeninos, tienen como hilo de engarce la búsqueda de sí misma en el seno de diferentes culturas, historias, enunciaciones y modos de creación, con una mirada abierta al mundo en la construcción de subjetividades culturales de multifacetadas identidades discursivas. Su poesía asume la hibridez e inconstancia de las formas. La fragilidad existencial se afirma en las cartas como una constancia, también susceptible de reconstitución. A semejanza de otras escritoras que viven una intensa experiencia de exilio motivadora de la escritura, — recuerdo, por ejemplo, las *Lettres parisiennes*, cartas cruzadas de Nancy Huston y Leïla Sebbar¹⁴—, Carlota Caulfield no está dispuesta a renunciar a ninguno de sus territorios, ni al viaje, preservando su ser transgresivo al asumir la extranjería y alteridad. Su escritura testimonia, registra y celebra. Porque para la poeta, y cito a Lucie Lequin, como para otras tantas autoras migrantes “No fundo, a maioria reclama o direito de apagar as velas do luto [*lever les voiles du deuil*] e soltar as velas [*célébrer la voile*]. (LEQUIN, 2001: 285)

Para terminar retomo cuestiones que quedaron abiertas, pero más que responder sigo conjeturando. Con la referencia de las cartas poéticas, imagino una literatura cubana que contemple la poesía y las poéticas que se han desarrollado en condiciones no sólo de presencia, sino de exilio, emigración y diáspora, rediseñando la historiografía literaria tradicional u oficial.

¹⁴ Patrice J. Proulx aduce que las *Lettres parisiennes* aportan una contribución importante al debate actual sobre el poder transformador y carácter problemático de “d’un positionnement au croisement, tout en explorant le potentiel du métissage textuel tel qu’il se manifeste dans la forme épistolaire”. (PROULX, 2001: 285).

No se trata de borrar las marcas territoriales en una literatura desterrada, del apagamiento de los signos en el contexto de la aldea global; pienso, más bien, en la necesidad de estudiar las nuevas identidades escriturales que se vienen desenvolviendo no solo en el territorio insular, sino en diferentes lugares enunciativos transnacionales y transculturales. Y es evidente que cuando menciono identidad no me estoy refiriendo a programas sociopolíticos apenas encubiertos con argumentos de estética. Pienso también en la escritura femenina, urgida de una mayor visibilidad crítica, sobre todo, considerando que los discursos legitimadores de la nación-estado y sus ensayos historiográficos han sido, por lo general después de las gestas emancipatorias, discursos androcéntricos.

A otros entendimientos contribuye la práctica actual cosmopolita de Carlota Caulfield y, como un clásico de nuestra lengua, la obra de Dulce María Loynaz en su peculiar “insilio” universalista que, lejos de ser un encierro, le ha permitido circular, desde su aislamiento creador, por los diversos espacios de la cultura. Cada una, en su tiempo y formas, me hacen pensar que el signo de lo nacional no puede ser concebido como un espacio sacralizado, monológico. Así, la historia de la literatura cubana tendrá que abrirse, aún más desprejuiciadamente, a la heterogeneidad para salvar significativas zonas de silencio y marginación.

A las relecturas críticas, propias de un proceso vivo y en movimiento, convida la reinención mítica de Dulce María Loynaz con su *Carta de amor al Rey Tut-Ank-Amen*, de transgresivo “intimismo”, también el arte de Carlota Caulfield, en *A las puertas del papel con amoroso fuego*, con su juego de voces identitarias. Las escribas de estas cartas de amor exploran afinidades, contigüidades, diferencias, para celebrar las simbiosis y los múltiples gestos de la cultura cubana. Entonces, quién sabe si leyéndolas de manera estética podamos reconocernos mejor y proyectarnos en la pasión por la letra, ya no masculina o femenino, canónica o marginal, de adentro o de afuera, de una u otra orilla, sino en la totalidad contradictoria de una historia de la literatura insular de signo Infinito por escribir, pero que ya comenzó a ser escrita.

REFERENCIAS

- BARQUET, Jesús J. *Escrituras poéticas de una nación: Dulce María Loynaz, Juana Rosa Pita y Carlota Caulfield*. La Habana: Unión, 1998.
- CAPOTE Cruz, Zaida. El arte de la paradoja: la poesía de Dulce María Loynaz. En: *Mujeres latinoamericanas del siglo XX. Historia y cultura*. Tomo I. La Habana/México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana/Fondo Editorial Casa de las Américas, 1998, p. 75-93.
- CAULFIELD, Carlota. *At the Paper Gates with Burning Desire*. Translated by Angela McEwan in collaboration with the Autor. Introduction by Marjorie Agosin. Oakland: Eboli Poetry, 2000. [Edición inglés-español de *A las puertas del papel con amoroso fuego*. Madrid: Torremozas, 1996].
- . Cuban Literature and Culture: Critical Junctions. *Latin American Research*, vol. 37, no. 3, 2002, p. 231-246.
- DAVIES, Catherine. *A place in the Sun? Women Writers in Twentieth-Century Cuba*. London: Zed, 1997.
- DUPRÉ, Louise. La poésie en prose: jeux et enjeux énonciatifs, *RS/SI*, vol. 15, no. 3, 1995, p. 9-24.
- . Subjectivité et quête identitaire dans *La Dernière Femme* de Claudine Bertrand. En: LEQUIN, Lucie; MAVRIKAKIS, Catherine (orgs.). *La francophonie sans frontière*. Une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin. Paris: L'Harmattan, 2001, p. 489-500.
- ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2003.
- GIMBERNAT GONZÁLEZ, Ester. Reseña de *Voces viajeras* (Poetisas cubanas de hoy) de Carlota Caulfield. *Feministas Unidas*. A Coalition of Feminist Scholars in Spanish, Spanish-American, Luzo-Brazilian, Afro-LatinAmerican and U.S. Latina/o Studies, vol. 22, no. 2, 2002, p. 20.
- LEQUIN, Lucie. Movimentos da transcultura. Trad. Véra Lucia dos Reis. En: HANCIAU, Nubia Jacques; CAMPELLO, Eliane T. A.; PRATI, Eloína dos Santos (orgs.). *A voz da crítica canadense no feminino*. Rio Grande: ed. da FURG, 2001, p. 265-288.

- LOYNAZ, Dulce María. *Antología lírica*. Introducción. Dulce María Loynaz, la “Gran Dama” de las letras cubanas de María Asunción Mateo. Madrid: Espasa-Calpe, 1993.
- MACIEL, María Esther. corner (estados unidos) diálogo entre carlota caulfiel & maria esther maciel. Consultado 22 de agosto de 2005 en <http://www.revista.agulha.nom.br/ag35revista2.htm>.
- MONTILLA, Patricia M. Reseña de *At the Paper Gates with Burning Desire*. *Caribe*, tomo 4-5, no. 2, 2001-2002, p. 161-165.
- OUELLETTE-MICHALSKA, Madelaine. *Autofiction et dévoilement de soi*, Montréal: XYZ, 2006.
- PROULX, Patrice J. Points de croisement: l’inscription du métissage dans les *Lettres parisiennes*: autopsie de l’exil. En: LEQUIN, Lucie; MAVRIKAKIS, Catherine (orgs.). *La francophonie sans frontière*. Une nouvelle cartographie de l’imaginaire au féminin. Paris: L’Harmattan, 2001, p. 279-286.
- ROBIN, Régine. *Le Golem de l’écriture*. De l’autofiction au Cybersoi. Montréal: XYZ, 1997.
- SAÍNZ, Enrique. La poesía a partir de 1936. En: SAÍNZ, Enrique (dir.). *Historia de la Literatura Cubana*. Tomo II. La Habana: Letras Cubanas, 2003, p. 347-351.
- VITIER, Cintio. *Prosas leves*. La Habana: Letras Cubanas, 1993.
- ZAPATA, Miguel Angel. Introducción. En: CAULFIELD, Carlota. *Angel Dust/ Polvo de Ángel/ Polvere D’Angelo*. Madrid: Betania, 1990, p. 7.

Interpretaciones de Eurídice

¿Y sobre qué se apoyaría, concretamente, el despertar de la acción comunicativa, sino sobre la recuperación creadora de las herencias culturales?

PAUL RICOEUR

La pregunta sobre la identidad del sujeto atraviesa el pensamiento contemporáneo. En tal sentido la noción de identidad narrativa de Paul Ricoeur resulta uno de los aportes teóricos de mayor riqueza operativa. Ricoeur toma la narración como modelo heurístico de aprehensión del ser-en-el-mundo, en su visión toda experiencia de identidad pasa por un registro textual, implica actos discursivos que se inscriben en el espacio y el tiempo, tanto de sí como de los otros, y configuran formas de existencia imaginarias y reales, sensibles e intelectualizadas, abiertas a la interpretación en una dinámica que va de la vida al texto y del texto a la lectura.

Focalizado en las dimensiones discursivas y constructivistas, el concepto de Ricoeur permite comprender de manera más advertida la historia, a la par, la naturaleza de la enunciación, las peculiares maneras de recordar y percibir, de inventar y fabular. Da cuenta de los enunciados y atrae la mirada hacia las formas constituyentes del texto. Percepción, memoria e imaginación se entretejen en la identidad narrativa referida al carácter temporal de la vida humana. El sujeto se constituye cuando cuenta su vida, si bien en la cultura de la alta modernidad se ex-

presa en construcciones identitarias tan cambiantes y fluidas que parecen desafiar el propio concepto de identidad.

Este sujeto aparece en su estatuto discursivo de identidad, en la emergencia del concepto de sí mismo, fenomenológico y socializado, ni homogéneo, ni autotélico, sino en las inflexiones de la praxis, siempre relacional, pues comporta una alteridad externa, en relación con los otros, e interna, su propia otredad, que también lo identifica.

El hermeneuta aduce: tiempo y verdad no se dejan definir, pero sí relatar. Historia y ficción se presuponen en la identidad narrativa, por tanto, su noción investiga los límites de lo narrable y figurable, las fronteras cada vez más leves entre realidad y ficción, entre el mundo y su figuración poética. Ricoeur retoma las acepciones aristotélicas de mimesis, no calco o duplicado, sino mediación entre tiempo y narración, y de mito como puesta en trama, hacer sobre un hacer, acaso la propia vida, explorando los vínculos entre mito y mimesis, entre mimesis y *poiesis*. Su idea de mito va al encuentro de su entendimiento de ficción como “laboratorio de formas”. Identidad narrativa es inseparable de ficción.

De modo evidente, su nueva propuesta de ontología hermenéutica instaure otros horizontes epistemológicos: la existencia se hace interpretable al ser contada, la historia se torna más legible y, sobre todo, la figuración supone ya una autointerpretación. La identidad narrativa, hilo tramado por la ficción, se instituye como el proceso de conferir sentido y forma, de componer el sujeto temporal a modo de acontecimiento discursivo estético.

Entonces, mi pregunta se dirige a cómo, en el paso por la narración, se compone el sujeto postmetafísico, distinto al de la modernidad cartesiana. Y puesto que estoy en el terreno de la poética, me detengo en una variante de identidad narrativa: cuando el sujeto, figurando sus experiencias en la mediación simbólica y cultural, se constituye como autor y lector de la tesitura de su vida en un sistema semiológico de segundo orden, en este caso, mítico.

Al intentar leer la identidad narrativa en la ficción poética mitológica, vale recordar con Roland Barthes que el mito supo-

ne el significado de una forma ambigua y contradictoria, llena y vacía. Como significante de diversas formas posibles, el mito se vacía, dice Barthes, se evapora, deja atrás su contingencia de letra ya establecida en la historia de la cultura. Lejos de esconder sus funciones, las exhibe, ellas explícitamente contribuyen a hacerlo significar en un contexto determinado, diciendo lo que se quiere escuchar, si bien sus signos no son arbitrarios. El mito congela los significados, pero para lanzarlos a una semiosis sin fin. Su sentido no es un ejemplo, un pretexto de presencia real o alegórica. Interpela a partir de analogías, pertenece a la historia y genera diversas lecturas. Por consiguiente, la lectura diacrónica del mito conserva las huellas activas de anteriores interpretaciones. Leído en sincronía, nos sitúa ante una historia verdadera y, a la vez, irreal. El significado crea nuevos significantes, los funda. Leer literariamente un mito es entrar en una vasta red de formas ficcionales significantes.

Margaret Atwood (1939) y Juana Rosa Pita (1939), mirándose en Eurídice, abren preguntas cardinales sobre identidad. Nosotros, lectores, al mirarnos en el espejo de la ficción, también nos preguntaremos...

EL TEMA DE EURÍDICE EN MARGARET ATWOOD

*They'd like to see through me,
but nothing is more opaque
than absolute transparency.*

MARGARET ATWOOD
Helen of Troy Does Countertop Dancing

Los poemas “Eurydice” e “Orpheus (1)”¹, del libro *Interlunar* (1984), releen el mitema de Eurídice y también, aunque secundariamente, el de Orfeo, versiones atwoodianas de figuras identificadas con el cosmos subterráneo, en la continuidad del

¹ Los poemas se encuentran en <http://www.uem.es/info/especulo/numero13/atwood.html>, consultado el 10 de noviembre de 2005.

motivo del descenso al otro mundo a partir de textos canónicos: Homero, Virgilio, Ovidio, Dante. Para Amparo Arróspide, y a propósito de su traducción al español de “Eurydice”, “Orpheus (1)” y “Orpheus (2)”: “En la descripción del infierno que recogen estos tres poemas citados, se recrea la morada subterránea del Orfeo de Ovidio, y seguramente hay ecos de pintores italianos prerrenacentistas y renacentistas” (ARRÓSPIDE, 1999-2000).

Generalmente, se ha subrayado el gusto de Atwood por los arquetipos. Louise Desjardins, en la presentación de su traducción al francés de *Power Politics*, argumenta:

Le langage atwoodien, sous des apparences de banalité, implique des réalités philosophiques et témoigne d’une connaissance profonde des archétypes. Le poème navigue entre le pop-corn et les apparitions de personnages de science-fiction en passant par les nuits sidérales et les insectes. Mythes et mites, sans jeu de mots (DESJARDINS, 1995: 12).

Otro punto de coincidencia de la crítica ha sido la ascendencia gótica con la presencia del horror y del misterio, si bien a través del filtro del simulacro, de la parodia y de la ironía, tan patentes en sus elecciones temáticas y figuras. En ese flujo hipertextual que integra la tradición clásica, la cultura popular y de masas, géneros ficcionales y de reflexión, la autora se desenvuelve. Su discurso híbrido desarrolla una forma suprapersonal e hiperreal de recreación de arquetipos míticos, forma compositiva en la que las metáforas de la existencia alcanzan también sentidos simbólicos.

“Eurydice”, en Atwood, se abre a imprevisibles significaciones. El discurso es instaurado por una voz heterodiegética con marcas de credibilidad y de un conocimiento abarcador y objetivo — lo que ha sucedido, lo que está sucediendo — y perturbadoramente subjetivo — lo que piensan y sienten sus personajes —, creando en su abertura un efecto de extrañamiento, también especular y analógico. Leemos el mito² recontado, en

² En torno a este asunto, Peônia Guedes ofrece indicaciones bibliográficas

una lectura alternativa que privilegia las semejanzas y las diferencias, a veces, de vestigios y claves. En el poema, que arrastra toda la historia precedente, Orfeo todavía está buscando a Eurídice, pero las dos figuras parecen detenidas en el evento de la busca, comentadas sus motivaciones por una voz sabia y ceremonial que da amplitud, como en la épica clásica, ofrece densidad y trascendencia a los eventos, voz también próxima al coro del teatro griego:

He is here, come down to look for you
It is the sound that calls you back,
a song of joy and suffering:
equally: a promise
that things will be different up there
than they were last time.

Ya en el comienzo, el conflicto se hace patente: el mito de la Felicidad Doméstica (*The Domestic Bliss*) se estremece. Una pregunta queda gravitando: ¿cómo fueron las cosas allá, en el otro mundo? De modo significativo, la perspectiva mudó, pues ese reino subterráneo no es infernal, parece una tregua, un tiempo de gracia para la creación, tal vez propia, visión no terrorífica del submundo que coincide más con el concepto grecolatino del Hades que con la mitología judeo-cristiana del infierno. Eurídice no se muestra tan perdida y desesperada:

You would rather have gone on feeling
nothing,
emptiness and silent, the stagnant peace
of the deepest sea, which is easier
than the noise and the flesh of the surface.

valiosas: “Observando que narrativas de mito, supostamente universais, são em geral mensageiras de sistemas ideológicos, que são histórica, cultural e politicamente determinados, críticas como Carol Christ, Annis Pratt, Carol Pearson, Katherine Pope, Lee Edwards e Rachel DuPlessis acentuam, em suas obras, as variantes e os padrões femininos e feministas do mito da busca” (GUEDES, 1997: 17). Ver capítulo 1 “A busca feminina de identidade e integridade psicológica”.

La elección entre el sonido y el silencio (el sonido que también acompaña a la furia), entre la paz inerte y el temblor de la carne, resulta indicativa de opciones existenciales. Eurídice, al descender a su reino interior, busca un acuerdo consigo en ese espacio simbólico recodificado. Conforme a la versión canónica del mito, Orfeo, anunciado desde el primer verso, pero solo en este evento verdaderamente activo, pretende traerla de vuelta, con su discurso ambivalente, entre emociones genuinas y los roles sexuales marcados por la cultura androcéntrica. Pero el lector de género está ya dudando: ¿De vuelta, a qué vida?

Orfeo quiere a su Eurídice como fue antes de la caída. En ese contraste temporal marcadamente identitario —como él imagina que ella era en el tiempo de la vida, como está siendo, ahora, en el tiempo de la muerte—, las metáforas de lo mínimo, de lo intangible y de la ausencia o falta, sugieren otra imagen:

so chilled and minimal, moving and still
both, like a curtain blowing
in the draft from and half-opened window
beside a chair on which nobody sits.
He wants you to be what he calls real.

En ese punto álgido, cuando los conflictos se tensionan al máximo en lo que concierne al estatuto de lo real y sus formas, la voz narrativa, en una enunciación cada vez más tropológica, cumple otras funciones. Parece una figura más próxima y coloquial, que baja de sus coturnos y comienza a mostrarse marcadamente personal, íntima, subjetiva. De ese modo, y sin perder los atributos épicos y narrativos, se deja escuchar su voz de segunda persona —no solo coral— dialogando con Eurídice, hasta constituirse otro personaje que sin dejar de narrar cumple una función autoral, acaso *alter ego*, en un juego de espejos. Sin embargo, esta figura sabe más que Eurídice y la autora, pues ya experimentó metamorfosis. Así, como una fuerza de la *poiesis*, en su voz y mirada confluyen las perspectivas de Eurídice, de la narradora épica y de la narradora de voz autoral, en una imagen compleja de funciones plurales. Esa fusión sucede en un momento singular que marca la anagnórisis de Eurídice:

But you knew suddenly as you left your body
cooling and whitening on the lawn
was that you love him anywere
even in this land of no memory,
even in this domain of hunger.

Privada, en esa tierra de la no memoria y del hambre, de funciones vitales, principalmente relativas al cuerpo y la acción de comer, recurrentes en la constitución de la identidad narrativa en los textos atwoodianos, Eurídice se define a partir de una secreta memoria, en sus pasiones y tendencias dominantes que marcan los eventos de su historia de vida. Todo lo que en ella ha estado oculto e innominado alcanza a expresarse al exteriorizar la intensa vivencia de sí en un ensayo de autoconocimiento.

Con la progresión dramática del poema, la contradicción entre Orfeo y Eurídice aparece irreconciliable. De Orfeo se dice: “He cannot believe, without seeing”. En la órbita del pensamiento escolástico, no exenta de ironía autoral, Orfeo es sugerido, hipercéntrico en sí mismo y falto de fe, por la metáfora de la “comida” (“but he wants to be fed again/ for you”). Eurídice será caracterizada por un acto de fuerte potencial simbólico: “You hold love in your hand, a red seed/ you had forgotten you were holding.” En función de su riqueza conceptual, la poesía de Atwood despliega un sistema tropológico antitético que opone al canibalismo de Orfeo, la semilla roja que Eurídice sostiene, casi sin saberlo, en sus manos amorosas y pródigas como augurio de la continuidad de la vida. Su figura se liga a la mítica de Perséfone, patente en la literatura de Margaret Atwood por sus alusiones a la perennidad de los ciclos vitales y naturales en el renacer de las diversas formas de vida.

En el mito de Atwood, la falla trágica no resulta de la violación de un acto prohibido (la mirada hacia atrás de Orfeo), no es una esencia trágica inmutable, viene de una identidad problemática, en sus acciones, historizada. Lo trágico, matizado por la polifonía irónica, resulta del juego de los roles sociales asumidos, de la relación de poder vinculada, precisamente, al tema de las identidades, algo que Atwood con humor ha llamado *Power Politics*, también nombre de otro de sus poemarios. Sobre este

último libro, vale acotar su línea narrativa: fin de un amor como historia de la vida privada que se proyecta en los contextos más amplios de una política sexual alienante, de las relaciones sociales y sus configuraciones estéticas. En este orden de ideas, argumenta Colin Nicholson ³, si bien al referirse a otro texto, “Journey to the interior”, mostrando una orientación dominante en el pensamiento artístico de género de Atwood, válida para toda su obra: “Against masculine codes of subordination and control, the poem sets a mapping of the self in a world of words which will always privilege transformation” (NICHOLSON, 1994: 24), cita en la que subrayaría el trazado del mapa interior de la autotransformación.

El evento final de “Eurydice”, ofrece la imagen elusiva de su figura protagónica femenina: “O handful of gauze, little/ bandage, handful of cold air”, acentuando la condición evasiva, difusa, incorpórea, de simbolismo plural. En esa pérdida del cuerpo de la vida, en ese viaje de descenso a los estratos más profundos de su espiritualidad y en el abandono de los atributos del “mundo real”, Eurídice se depara con su crisis, tomando cuenta de su ser-en-el-mundo desenraizado, desestabilizado, descentrado. Vive una existencia experimental, con una identidad por hacer a partir de fragmentos de la memoria y la imaginación, pero también verdadera y sustancial, proyectada a un casi increíble tiempo por venir desde su muerte y mundo subterráneo, en el que lejos de perderse, encuentra refugio y fuerzas renovadas. Eurídice está ya en el camino de sí, solo ella podrá encontrarse, salvarse.

Sin perder la subjetividad, que ahora es compartida con un saber suprapersonal y participativo, de premonición de otras formas de conciencia y convivencia, la última sentencia del coro deja en suspenso la historia de manera provocativa al patentizar el motivo de la libertad: “it is not through him/ you will get your freedom.” El imaginario convida a la fabulación, al pen-

³ En esa idea se manifiesta también Wilson: “Atwood develops the theme of the sexual politics of art through re-visioned fairy-tale, mythic, and related intertext about the female artist’s marriage to death and her need to recover the ‘godmother’ of goddess in herself”. (WILSON, 1993: 15)

samiento crítico liberador. La arqueología del saber mitológico se torna ardiente actualidad; la universalidad se revela contemporánea, expresada por sujetos identitarios actuantes.

Muy vinculado su diégesis a la de “Eurydice”, en el poema “Orpheus (1)” asistimos a otra variante discursiva. Eurídice se instaure a sí misma y a Orfeo, lo que disloca la visión desde Orfeo, perspectiva dominante en el mito. Vemos y sabemos a partir de Eurídice, dueña no solo de la voz, sino también de la mirada (“You walked in front of me”). Con el tono deliberado del intimismo propio de un discurso subjetivo y de mundo subterráneo, se conforma el pasaje climático del mito, el de la tentativa de vuelta al mundo de la vida: “Before your eyes you held steady/ the image of what you wanted/ me to become: living again” que, tempranamente se anuncia como un intento de Orfeo, no de Eurídice. Al asumir un papel en apariencia pasivo, Eurídice se resiste desde el principio al poder de Orfeo. Como en Penélope, —“Now that I’m dead I know everything” (ATWODD, 2005: 1)—, los saberes son los de la muerte y su arte, el de la paciencia activa y el silencio lleno de significados.

“Orpheus (1)” desenvuelve el paralelismo antagónico entre las pretensiones del esposo y las decisiones internas de la ya no más esposa, remodelándose la situación arquetípica de la pareja:

I was obedient, but
numb, like an arm
gone to sleep; the return
to time was not my choice.

En el mundo homocéntrico por excelencia de la mitología griega que mostró el tránsito del matriarcado al patriarcado de modo tan elocuentemente trágico — Agamenón y Clitemnestra una de sus expresiones cimeras en la trilogía de Esquilo —, en ese referencial de los arquetipos paternos y conyugales dominantes con sus discursos de poder, Orfeo usa la palabra con pragmatismo, mientras Eurídice escoge el silencio, su manera de decir y actuar: “By then I was used to silence”, desestabilizándose el mito al ser introducida de forma explícita la diferencia:

I was your hallucination, listening
and floral, and you singing me:
already new skin was forming on me
within the luminous misty shroud
of my other body; already
there was dirt on my hand and I was thirsty.

El sentido se concentra para correr en direcciones conflictivas. La invocación de Orfeo, su voz corpórea, parece tener el poder de recrearla. Euridice, rehecha en la perspectiva de Orfeo, es oyente y floral, pero irreal. Ella se sabe apenas una proyección del deseo órfico. En la contemplación de su cuerpo regenerado por el poder del canto, Eurídice, a quien ya ni siquiera su antiguo nombre identifica, solo encuentra la suciedad y la sed, formas del ser en el dolor, en la falta.

De manera semejante a “Eurydice”, en “Orpheus (1)”, aunque Eurídice se cuenta por sí misma, el proceso textual funciona como un esclarecimiento gradual, en el que ni todo puede ser verbalizado. Dominan los vacíos y las zonas de indeterminación, de manera que el lector se confronta con un enigma y debe seguir los rastros, en una lectura alternativa de interpretación continua. A este propósito, también contribuye, y de manera poderosa, la enunciación metafórica que no supone un ornamento, desvío o sustitución de significado. Las metáforas de Atwood, de inusitadas relaciones isomórficas, están dotadas de una lógica poética, muestran una intensa tesitura emocional, nos dicen algo nuevo sobre el mundo, conjugando diversos significados hasta articularse en una red de sentidos simbólicos, expresivos de un imaginario propio que se constituye en un diálogo tenso con los arquetipos míticos.

El lector, como suele ocurrir en la literatura trivial, se despara con una historia conocida que está siendo contada de nuevo. En el choque violento, aunque implícito, entre la “realidad” y lo mítico, los personajes, incluido su referente social, se resemantizan. Ese mundo de desintegración y alienado, donde las figuras femeninas, como la Eurídice de Atwood, son oscuros objetos del deseo, proyecciones, solo eco, es el lugar de la enunciación. En esta línea de pensamiento, Caroli-

ne Rosenthal subraya la relación entre ficción de vida y autoconocimiento:

The Canadian writer Margaret Atwood has commented on the correlation between fictional stories and real life by saying that each person has a “story of my life” that he or she is constantly rewriting. According to Atwood, people consistently fictionalize themselves, and reading fictions helps them to gain a deeper understanding of these processes in real life (ROSENTHAL, 2003: 11).

A semejanza de la Alicia de Carroll⁴, en la violación de las fronteras establecidas, en la transgresión del mundo de la lógica instrumental, llamado real, tienen lugar las experiencias más humanizadoras. Significativamente tal proceso, en “Orpheus (1)” y “Eurydice”, acontece en el mundo tenebroso, infernal, de ultratumba, con la forma artística de un discurso mítico, metafórico y gótico fantástico, una de las propuestas más provocativas de Atwood en su manera de interpelar al mito y la historia de la cultura.

En esa experiencia sin límites y liminar, Eurídice es capaz de desenvolver originales estrategias de sobrevivencia, de resurrección y hasta de renacimiento.⁵ El poema “Orpheus (1)” culmina con la paradoja de la “imposible-posible salida” de Eurídice bajo la forma de una “gray moth”, metamorfosis licantrópica quizás alusiva a formas de vida después de la muerte, otro posible desenlace del mito que refocaliza el discurso lector:

I saw of you was a dark oval.
Though I knew how this failure

⁴ En la opinión de Barbara Hill: “Like all of Atwood’s heroines, Marian [la protagonista de *The Edible Woman*] lives a double life, the more interesting of which is her psychic ‘underground’ life, her Alice-in-Wonderland like dream existence”. (HILL, 1987: 19). Ver su capítulo “Alice and the animals: *The Edible Woman* and early poems”, p. 18-61.

⁵ Hill destaca en tal sentido: “The descent and return pattern in Atwood’s novel is also associated symbolically with images of rebirth”. (HILL, 1987: 53). Ver también su lectura crítica de *Procedures for underground*, p. 53-56.

would hurt you, I had to
fold like a gray moth and let go.
You could not believe I was more than your echo.

En los dos poemas, la autora escoge un camino alternativo que desestabiliza las expectativas de lecturas convencionales, apuntando hacia otras identidades genéricas:

If gender thus marks a shifting position established by the intersection of various discourses about femininity, and if the gendered subject is formed on the meeting points of overlapping stories, it is plausible that by constructing new narratives and discourses, other gender identities can be consolidated or that subversions can take place. (ROSENTHAL, 2003: 18)

A diferencia de “Letter from Persephone” (también de *Interlunar*), poema íntimamente conectado con “Eurydice” a nivel temático, pero de explícita subversión con fuertes marcas de presente en un discurso de violencia verbal bordeando, o tal vez simulando, lo doctrinario, “Eurydice” y “Orpheus (1)” instauran los significados de género por elipsis, alusión y presuposición, en la línea de las narrativas de mundo interior que exploran el sujeto femenino problemático.

La escritora despliega un discurso sin conclusiones o final cerrado, en el que la ironía, patente en la visión paradójica de la historia canónica, tiene una función capital. A diferencia del paradigma mítico de Orfeo-Eurídice, los poemas de Atwood reescriben, con el protagonismo de Eurídice, la busca de identidad, uno de los principales temas articuladores de los grandes metarrelatos mitológicos y literarios, aquí configurado en un imaginario de fuerte vínculo con las utopías de realización humana, activándose las relaciones intertextuales de los dos poemas entre sí y con el canon mítico que apunta en diferentes direcciones, sin excluirse.

Margaret Atwood compone en un intenso movimiento de la imaginación sensible y el orden simbólico, que presupone una manera de pensar encaminada a desactivar el peso muerto de la tradición y a reciclar constantes universales con el arte siempre

novedoso, ahora deliberadamente menor, pero plurívoco, de contar historias. Eurídice, al igual que Penélope, podría decir: “it’s my turn to do a little story-making. I owe it to myself. I’ve had to work myself up to it: it’s a low art, tale-telling.” (ATWOOD, 2005: 3-4)

EL TEMA DE EURÍDICE EN JUANA ROSA PITA

*porque confiaste en mí, no te volteaste
a ver si te escuchaba más allá
de este valle de espejos.*

JUANA ROSA PITA
Tela de concierto

La relectura mítica de *Eurídice en la fuente* (1979)⁶ conserva las formas de significar propias del mito para transfigurarlo. Otra Eurídice, en otra intriga, es la de Juan Rosa Pita al imaginarla en la relación isomórfica con la fuente que articula el libro. Sobre su peculiar composición y estética, Pita llama la atención:

Notarás que *Eurídice en la fuente*, a diferencia de *Viajes de Penélope*, que surge tras una lectura de *La Odisea*, no se mantiene apegado a la trama original dando una visión coherente sobre ella desde lo íntimo. La “tela” es emblema de la estrategia espiritual que potencia el cumplimiento del futuro que se espera. La poesía: *blue-print* de la realidad.⁷

Sobresale la imagen del *blue-print* tan expresiva de la poética pitiana. La trama o tela narrativa, desplegada en la temporalidad de vida, está referida a una identidad en proceso, que se inscribe mitológicamente sobre fondo de textura más íntima y realista. *Blue-print*, palimpsesto, ficción de segundo grado, me-

⁶ Todas las citas pertenecen a Juana Rosa Pita. *Eurídice en la fuente*, Miami: Solar, 1979.

⁷ Ver Conversaciones.

talepsis de autor que transita entre niveles ficcionales biográfico-confesionales y fantástico-paradigmáticos. Significativa, además, la dimensión utópica de la trama mítica. La temporalidad se remite no solo al origen, sino a un proyecto, es un acontecimiento por venir. En el espíritu del simbolismo de la alta modernidad, las mediaciones del símbolo son múltiples y plurívocas, de resplandecientes sentidos espirituales en la inscripción memoriosa de lo memorable.

Constituido *Eurídice en la fuente* por tres partes: Tiempo Natal, Eurídice y Tiempo Final, su forma tripartita nomina figura y tiempo, tiempo y narración, en la pauta de la mimesis aristotélica, situada la figuración mítica de segundo grado, explícitamente, en el centro.

La primera parte del libro privilegia el *raconto* de biografemas, momentos singificativos del vivir que aparecen como destellos, sobre todo los de infancia, memoria reconstruida a partir de restos y rupturas. El acto de imaginar memoriosamente es consustancial al acto discursivo. La escritura se asemeja a un trabajo de duelo, la historia personal fluye y se transforma “en une rivière d’affects, d’une eau très pure, individués mais débarrassés de leur matière psychologique” (COLONNA, 2004: 112-113). Esta abertura inscribe la experiencia traumática de las separaciones: del cuerpo matricial, de la patria/matria y, del erótico-amatorio, y, a la vez, la autoexpresión es fundante al tematizar la historia personal y genealogía. Pieza esencial de la filiación, el hermano muerto prelude el tema del pasaje de la vida a la muerte, espejándose el motivo de la pérdida en esta figura gemelar o doble sustitutivo, signo fantasmal de la falta, amalgamadas las fuentes oníricas y míticas en el tiempo mitológico de la cultura originaria:

cuando los areítos de todas mis potencias
desataban las furias
convocaban semies
amaestraban peces
instituían juegos (9)

Este poema, también llamado “Tiempo Natal”, que inicia el libro, presenta una figura femenina de temporalidad oximoróni-

ca y en rito de pasaje, por tanto de iniciación y mudanza, hecha de pasado y oriunda del futuro, que sobrevive en la música y cuyo destino está ligado al alba, cuando recibe sombra a sombra, la sangre, figura que preludia la mítica de Eurídice sin aún nombrarla. Prehistoria, antes de ayer, destiempo, trayectoria, nostalgias, viaje a la raíz, los títulos y el contenido de los textos que integran esta primera parte de *Eurídice en la fuente* tienen mayormente un carácter autoficcional de sesgo biográfico, nunca monumentalista, a la par que algunos vislumbres de arquetipos, como el yo anuncia de modo performático en “Mito”: “Voy a fundar un mundo nuevo/ Ameriquita está al despertar” (18).

Los avatares temporales permiten hilar con el sueño la vida. Esta tiene la forma de un mapa *vitae* de cartografía inquieta, pero en el que la fuente es constante: “Me pasé la niñez al borde/ de la fuente” (26). O, como dice en otro poema de modo contrastante, “La niñez se me cayó en la fuente [...] No hay justicia bajo el agua” (22). En “Antes de ayer”, al hacer el inventario de los dones de la infancia en una enumeración *in crescendo*, el sujeto poético dice, como punto de remate de su recuento, que le queda una fuente. Con poderes mágicos, reaparece: “Y hay un negro: Lorenzo/ me dice que la fuente hará/ renacimiento” (25). Topo sagrado para pensarse en relación a un caudal oculto de belleza, patrimonio primigenio, sueño, resurgimiento es la fuente, enunciado metafórico de trabajada sencillez, ficción en una ficción más compleja. Sus sentidos se reinterpretan en todo el libro, compuesto por variaciones temáticas.

En verdad, la fuente forma una red hipertextual en el discurso poético de Juana Rosa Pita, por tanto, imposible no reparar en su diacronía. Como declaración de poética, aparece en la “Nota de la Autora” de *Sorbos de luz* (1990), donde afirma que los poemas oriundos de la fuente de belleza “son en esencia claves para transportar a esplendor las cosas de este mundo” (PITA, 2002: 83). *Tela de concierto* (1999) invoca la obsesión de los cosmólogos por la materia oscura “aunque lo mismo daría llamarla fundamento del ser, callar de Dios o Fuente. Se refieren, por supuesto, a lo invisible, que es casi todo.” (PITA:

2002: 113). En “Eros órfico”, de *Y seremos oriundos de la armonía* (2000), la enunciación erótica modula las inflexiones míticas y místicas; los sujetos, tejidos con la leve y poderosa trama de los sueños proyectivos, se autoengendran en la constancia amatoria, a hechura de la fuente, espejo divino:

Si sólo puedo amar tu cuerpo unido
a la fuente en que se contempla Dios
nuestro hermoso dilema es no morir:
hacernos al amar,
ser tú y yo por las vidas de las vidas.
Aunque sepan las almas que es un sueño. (PITA, 2002: 150)

Semejante a un haz de significados anagógicos, simbólicos, también biográfico-culturales aparece la fuente. En esta visión abarcadora, a partir de un tema estructurante, Alexander Pérez-Heredia resalta que *Pensamiento del tiempo* (2005) comienza con un viaje, “Camino de la fuente”:

como si la escritora, en el inicio de cada aventura poética, fuera en busca de la lejana fuente en el jardín de la infancia habanera para encontrar el surtidor que la libera de los límites de lo temporal. La fuente que proviene para muchos del pantano de la memoria y se considera imagen del alma es origen de la vida interior y de la energía espiritual, el lugar sagrado del saber que siempre habita quien persiste en su búsqueda, su agua lustral es la sustancia misma de la pureza y la regeneración. (PÉREZ-HEREDIA, 2005: 100)

La tercera parte de *Eurídice en la fuente* interpreta el tema de la muerte, fin que presupone todos los principios, reinterpretando de forma cíclica la memoria de la infancia y del país de origen de la abertura, ejecutados con mayor intensidad en esta parte final para trazar un círculo perfecto, ese tiempo redondo, paradójicamente abierto, que encontrará su forma más completa en “El nuevo tiempo”, de *Proyecto de infinito* (1991), poema que configura, entre el hoy y el entonces, una gama de mundos y de abismos donde tiene lugar la autocrea-

ción. Ese espacio-tiempo imaginario autocreativo y superador de la muerte tiene en *Eurídice en la fuente* una figuración no por temprana, menos significativa. En “Tierra nuestra” se vincula explícitamente a los orígenes, a la voluntad de pertenencia a una comunidad espiritual: “La patria que lejana está conmigo/ a ti te necesito siempre” (58). En una sugerente enunciación metafórica de su diáspora: “el desgarrón/ que nos volvió veloces y nos tiene/ girando” (58), el yo discursivo se afirma en su imaginario: “Abrazo: nuestra patria en el tiempo/ donde crece Nosotros balbuceando/ la ternura natal” (58). Como desenlace de un discurso sobre y contra la muerte, “Tiempo Final”, de hechura más abstracta, adopta el tono de una desiderata, conclusiva, a la par, augural: “Y que mi sombra alumbre tu camino” (62). El tiempo de la muerte, sembrado por el amor, se cierra sobre sí, sobre lo vivido, para iluminar y abrirse a lo desconocido, “sombra adentro” (47). Esta dialéctica de vida/muerte, distintiva de la poesía de Juana Rosa Pita y llave de su interpretación del mito de Eurídice, es además evocada por otros reflejos especulares del poemario. Dafne, al realizar su metamorfosis deviene árbol eternamente verde. No menos presente, si bien implícita en este libro, resulta Penélope, hacedora arquetípica que intercambia rasgos de identidad con Eurídice. De modo significativo, en *Viajes de Penélope*, se explicita la fina trama:

Yo Eurídice
si la tierra me tiembla melodías
soy Isis
resucitando a mi hombre cada muerte
porque aún hay tanto mar
vivo Penélope (PITA, 1979: 6)

Hechas de sueño y sombras, en la espera esperanzada, vida y muerte se penetran a través de la obra del amor, denotando el carácter cíclico ascensional del ser en continua renovación de sí mismo y su poder demiúrgico. Pudiera pensarse, con Marta L. Canfield, que se trata de “una compleja entidad femenina, un ánima, un *modus*, que de siglo en siglo y de cultura en cultura

sigue aflorando mediante diosas, semidiosas, mujeres legendarias. En este caso en particular: Eurídice, Isis y, precisamente, Penélope.” (CANFIELD, 2007).

Y dejo para el final la segunda parte del libro, “Eurídice”, articulada por el mito de manera declarada y sistémica, si bien no se pierden los sentidos autorreferenciales. Minimalismo y magnificación mítica conviven armoniosamente en el poemario. A propósito de la narrativa autoficcional biográfica, Colonna observa que se instala un equilibrio dinámico “entre la structure contraignante de la fiction et um matériau personnel composite.” (COLONNA, 2004: 111) En esta tensión compositiva, se comunican la ficción del mitema de Eurídice y los biografemas de un yo de apariencia biográfica, que se cuenta e interroga. La autora realiza un continuo cruce de fronteras desdibujadas “entre su universo vivido, extradiegético, por definición y el intradiegético de su ficción” (GENETTE, 2004: 36), en una especie de metalepsis de autor, convertida su figura en acontecimiento de la ficción que comunica mundos al atravesarlos, dinámica en la que participa su lector.

Como espejos internos funcionan los metapoemas “De tu fuente”, “Nota confidencial” y “De la necesidad de la muerte”, en los que la mujer que canta despliega su poética del amor. “Carta a Orfeo” hace de Orfeo un doble de Eurídice, hecho a contrasueño: “pálido/ como en trance de sombras” (43), prefijado el fin como en la épica antigua. En “Reverso” los roles míticos canónicos se trocan en el conjuro: “Que yo te de la espalda/ y entre en mi soledad/ como en un canto antiguo”(36)⁸. Los ecos, sombras, reflejos son aquí más intensos.

⁸ En un poema inédito, “Variante” (1983), esta inversión se desarrolla a modo de recurrencia musical, es decir, el tema es interpretado “al revés”:

Esta vez es Eurídice quien teme
al esgrimir la música—
sin darse vuelta a desafiar la sombra.
Quien la sigue entre brumas
no desmaya, hartó ya de perderla:
esta vez es Orfeo.

El juego compositivo de inversiones, reinterpretaciones, transgresiones, creciente en esta parte central, se hace ostensible en “Compás de adiós”, que sigue la línea narrativa del mito, a punto Eurídice y Orfeo de separarse, pero desde otra perspectiva instaurada por el silencio: “Ya se me olvida hablar/el silencio se ha vuelto descifrado” (44), motivo paradójico que domina en “Si Eurídice hablara”. Precisamente, en relación a este poema, la autora define aspectos principales de su poética órfica, de resurrección por la palabra, en nexo esencial con el imaginario del mito:

la poesía es para mí resurrección de la emoción por la palabra, de la palabra por la emoción. Esa dinámica que vence la muerte en cualquier sentido. El rescate del infierno en que caen personas y pueblos cuando en su vivir la historia de sus relaciones, descuidan el subsistir en la eternidad mediante la belleza que alimenta el alma. Mi visión fue siempre intuitiva vivencial, y uno de los niveles en la estratificación de sentidos es la poesía misma y su misterioso alzar “la Eurídice dormida/ hacia la superficie de la vida”, como dice “Poética” de Alfonso Reyes (pequeño gran poema que me conmovió cuando recopilaba poemas *ars poetica* hispanoamericana para mi tesis doctoral en Washington a fines de los setenta); y yendo más lejos, darle o devolverle su voz perdida: “Si Eurídice hablara”, como dice mi poema. Entonces el silencio rinde sus mejores palabras.⁹

Eurídice, como tema principal de esta parte de gran movimiento compositivo, recurre en todo el libro. Asociada a principios dadores de vida, autoconocimiento y amor, su imagen en desarrollo recrea la memoria identitaria. Hilo vital, conduce esta nueva puesta en trama. Su figura multifacetada supone un juego de espejos que combina los trazos autoficcionales y míticos emblemáticos.

Con tan ricos significados, Eurídice no queda circunscrita

⁹ Ver Conversaciones.

a su libro. Es fuente de sentidos de la poesía ulterior de Juana Rosa Pita. En *Pensamiento del tiempo*, libro de plenitud que integra la trayectoria creativa, el mito sustenta una matizada trama metaficcional: “Y la más bella historia revivimos/ de modos infinitos, por pensarnos/ esencialmente fieles al origen/ de nuestra desencadenada búsqueda.” (PITA, 2005: 12). La dinámica excéntrica de la busca se vuelve hacia su fuente primigenia en acto de fidelidad identitaria. “Manuscrito de la sibila” despliega el discurso de la temporalidad como recuerdo de un porvenir “camino de la fuente que hallaremos.” (PITA, 2005: 25). “El tiempo en una imagen” figura los signos identificadores de un yo que habla en un movimiento tanto ascendente como de viaje a la semilla: “Convergir a la altura del follaje/ o de las raíces, restaura (contraseña)/ la fuente de la infancia a Euridice.” (PITA, 2005: 46). Una proclamación de los vínculos de historia y mito, en sentido inverso al habitual, puede encontrarse en “Soledad transitiva” que identifica la acción genésica del arte sobre la vida:

Mucho aprende la vida del poema
del relato bien hecho, sin aperebirnos
va narrándose con ritmo
al compás de objetos mágicos
convocados del hondón del tiempo,
signos vivaces de sentido. (PITA, 2005: 43)

En sesgo metatextual afín, iluminando modos de pensarse y de componer presentes desde *Euridice en la fuente*, “El factor Emily” es un poema de síntesis: “imágenes de vez en cuando saltan/ a bordo las palabras, memoriosas,/de la fuente del eterno relato” (PITA, 2005: 86), devenida la fuente-relato, como la vida misma, caudal inagotable.

Euridice y la fuente en la poesía pitiana aluden al tiempo existencial entre el nacimiento y la muerte, pero también el tiempo cósmico del mito en el que los instantes se suceden sin fin, ambos trascendidos en un tercer tiempo, el tiempo humano, así conceptualizado por Ricoeur, consustancial a la identidad como narración, acto creativo en el lenguaje que

nos relaciona con el tiempo del mundo y de los otros, permanencia y pertenencia al tiempo como signo de identidad en tránsito.

Con la visión de Euridice en sus ricas germinaciones del porvenir, retorno a la figura mítica inaugural y primigenia de *Euridice en la fuente*, conjeturando sobre sus significados. Es ella quien hace posible al poeta, sea Orfeo o la propia Euridice, tramar el canto, la urdidora de saberes que aprende a descifrar el silencio; la que envuelta en soledad corre detrás del amado, sin ángel que se apiade de ella cuando Orfeo se destierra de su noche. Sobre todo, Euridice es aquella capaz de brotar de nuevo a la vida bajo una forma inédita y deslumbrante. En “A Orfeo”, Euridice se autoconfigura dialógica y experimentando una metamorfosis de vida:

Soy imagen soñada por la tierra
que vas despareciendo con tu música

amo en tu sinsabor lo más callado
y en tu desesperanza lo desnudo

y me desangro al filo de la aurora:
transportando tiniebla me convierto
al trigo luminoso. (29)

De estilo que funciona por condensación y elipsis, apoyado en el dinamismo verbal, con la visión intensa y fulgurante propia de la nominación simbólica, la autora hace del discurso de Euridice una pequeña pieza de orfebrería que se engarza en las diversas imágenes del poemario. Entonces Orfeo es amado en lo más callado y desnudo, no en su fracaso, sino cuando despierta la tierra con su música, hasta devenir Euridice, en su autorrevelación, cifra del relato mítico, no solo al preservar, sino recreando sus signos identitarios en una experiencia de transformación espiritual. Al igual que Penélope “dinamiza su ser en una capacidad fundadora [que] constituye una variación en el patrón mítico” (BARQUET, 1999: 62) O, como indica Virgilio López Lemus, al identificar la mujer poeta con Penélope, “te-

jiendo la tela esencial, pero ahora con matices de plenitudes.” (LÓPEZ LEMUS, 2002: 8)¹⁰.

A la pregunta abierta sobre su identidad, la Eurídice del poema final del libro responde. Pero más que definirse, se caracteriza en su hacer y fe. Sabedora de la humilde relatividad de su nombre y habitada por sus sueños, Eurídice se rehace en el instante en que realmente consigue dejar atrás el infierno, que es también el instante eterno del canto:

No sé quién soy pero me habita un vivo
engranaje de dioses que en mi ausencia
inventaría los sueños, a paciencia
y sombra de mi frente. Relativo

es mi nombre de hoy. Superlativo,
el oro encadenado que potencia
la siempre fresca olímpica ocurrencia
colonizando mi alma sin motivo.

Soy un trompo girando por la acera,
aunque nadie lo crea, verdadera,
que bordea las horas del trasunto.

Dejo atrás el infierno siempre: a Orfeo
le piso los talones porque creo
en su espalda y su música y su asunto. (68)

Si la Eurídice del poema homónimo de la segunda parte de *Eurídice en la fuente* se configura en un posible y deseado nuevo evento: “Envuelta en soledad: sudando nubes/ corro detrás

¹⁰ Al igual que Margaret Atwood, Juana Rosa Pita ha sido más estudiada en relación al mito de Penélope. Como Barquet, Virgilio López Lemus, en su prólogo de *Cantar de isla*, se detiene en Penélope, analizando su vínculo con la imagen también mítica de la Isla. Ambos críticos leen a Pita en la órbita de la poesía cubana, tanto insular como de la diáspora. El prefacio de Martha L. Canfield, “Viajar como soñar y cantar”, a la traducción al italiano de *Viajes de Penélope*, *I viaggi di Penelope*, constituye el aporte más reciente a este vies temático.

de ti/ hacia la vida” (46), la figura mítica de “Eurídice siempre” es la plenitud transgresiva de un final en tono menor, aunque también *finale* majestuoso, como en la música sinfónica, por su irradiación poética trascendente. En la oscilación de estos sentidos, el último poema y los textos de Eurídice en su conjunto crean un novedoso arquetipo de mujer artista: trompo en movimiento, bordeando las horas del trasunto. Hecha de tiempo y verdad, Eurídice nos devuelve al *blue-print*, invocado por ese trasunto. Supone la sobreimpresión de la imagen, en este poema sobre sí misma, para ser no solo génesis y fuente del canto, sino el propio canto.

Juana Rosa Pita trama su versión de notable intensidad imágica y conceptual, que implica sobre todo una lectura espiritualista. Como hacedora de poesía y encarnación del acto poético en su significado de ejercicio espiritual, Eurídice es una nueva forma mítica que reinterpreta el motivo del ascenso de la noche al día, de las tinieblas a la luz, presente en casi todas las cosmogonías como principio matriz fundacional, cumpliendo un camino del infierno a los círculos luminosos de la armonía creativa, de la antropofanía poética y del amor, camino de la propia salvación en su canto verdadero. Para ello, la autora desarrolla su poética de la luz, en la estela del Paraíso dantesco, acaso también en el espíritu de Haendel, Beethoven, Malher, referencias paradigmáticas del tema de la resurrección en la música. Con hondas resonancias simbólicas en el canto espiritual, la individualidad desaparece dando paso a las formas del ser trascendente. El trigo luminoso compartido, la salida esperanzada hacia la vida, la fe en el canto, materialidad espiritualizada y espiritualización del mundo de la vida que nomina la transfiguración catártica del alma, todo consagra la pasión por la luz creativa como el preludio de un estado de júbilo y éxtasis, utopía y mística de realización humana. De filiación neoplatónica y teológica metafísica que, entre otros significados, concede particular contenido simbólico a los multifacetados reflejos humanos en el espejo sagrado, el nuevo mito de una Eurídice en movimiento hacia el centro analógico iluminador del universo, que la música y el canto simbolizan, forma parte sustancial de una travesía de la poesía cubana de José Martí a José Lezama Lima,

genealogía en la que se inscribe el discurso de Juana Rosa Pita al crear, en armónico diálogo con las fuentes clásicas, sus propios mitos.

CODA

Con la perspectiva de los dos poemas “Orpheus (1)” y “A Orfeo”, que diegéticamente se relacionan entre sí, pudiera hablarse de una poética de las tinieblas luminosas en Margaret Atwood; en Juana Rosa Pita, de una poética del ascenso a la luz con *Eurídice en la fuente* y sus resonancias posteriores que conforman una red discursiva. En la práctica de una poesía de la inteligencia de densidad intelectual y reflexiva que moviliza emociones productivas, en la tradición de la poesía de Dante que integra el pensamiento y las emociones, las sensaciones y la abstracción en su modelo de *Infierno*, las escritoras se piensan poéticamente como formas en desarrollo.

Revisión, subversión, recreación son alternativas estratégicas para la pregunta sobre identidad que ellas vivencian en una escritura de transcreación y desdoblamiento ontológicos. Ambas operan a través de tensiones extremas, antagonismos productivos y pensamiento paradójico. Discordando e invirtiendo, en ese espíritu liberador de los años 80, también de cualquier época de crisis profunda, empeñado en una posible reconstrucción después de experiencias devastadoras, estas autoras conceden un total protagonismo a la autotransformación que aparece sin límites.

Desplegando versiones, visiones y estilos diferenciados, coinciden en la creación de modelos minimalistas de narrativas de identidad, ejercicio de *poiesis* y mimesis. Sus interpretaciones, con sus nuevas puestas en trama, conservan y transforman avatares del canon mítico. La fábula de la vida, contingente y relativa, y la consagratoria del mito, en la que todo resulta definitivo y trascendental, tienen como motivo dominante la figura identitaria con su capacidad de transformación en el tiempo humano.

La identidad narrativa en Eurídice posee una doble orientación: sintagmática y paradigmática, se refiere tanto a una subjetividad única y diferenciada, *yoes* que se enuncian y cuentan, como a una figura simbólica que es legitimada o cuestionada en relación al canon. Los arquetipos inherentes a la visión arqueológica y mitológica también son portadores de una matizada exploración subjetiva, interactuando con los paradigmas culturales y los referentes del mundo de la vida, para narrativizar una experiencia de autodescubrimiento y transfiguración que funciona como viaje de ida y vuelta entre historia y ficción.

En el discurso de Eurídice, la identidad narrada es un punto de encuentro de historias analógicas que comparten el tema de la búsqueda. En ese espacio de tránsito entre existencia y mito, las autoras reescriben a Orfeo y Eurídice, protagonista la figura femenina en sus metamorfosis. Esta otra Eurídice, permite aprehender las acciones de un sujeto que contesta las representaciones de la identidad estable e inmutable, propias de la metafísica. Así tanto Atwood como Pita, y vale recordar a Ricoeur, muestran el cambio como factor poderoso en la cohesión de una vida. La identidad en Eurídice es un sí-mismo (*ipse*), estructurado en la temporal dinámica.

Margaret Atwood compone en un desafiador equilibrio: desestabiliza los estereotipos con su ironía intertextual y desde la perspectiva de los arquetipos. Juana Rosa Pita se lanza a la nueva configuración arquetípica a partir de la memoria y la imaginación simbólica, asumiendo la mitificación utópica como una experiencia transcultural en nexo profundo con su condición de poeta de una diáspora.

A diferencia de textos de la escritura femenina, incluso de la propia Atwood, en los que la apelación es directa, los poemas de Eurídice potencian las zonas de silencio, principalmente generadas por la enunciación metafórica y el simbolismo, estrategias textuales dominantes en poemas escritos como piezas personales a *clefs*, forma antigua literaria en la que no solo es posible el reconocimiento para identificarse, sino motivadores de una praxis interpretativa. Como escritoras de fronteras, de espacios limares e intersticios, nada es definitivo. Los niveles de lectura son móviles, en correspondencia con los procesos de identificación poe-

zados, la identidad genérica del texto y la naturaleza de la figura mítica que, sabemos, es contradictoria. El sujeto-lector actúa críticamente en la creación de narrativas de identidad al modelar cada texto en una lectura participativa, incluyendo la propia condición estética del texto que hace posible tal reconocimiento en una textura metafictional implícita y no menos influyente. Tal vez por ello, en estas narrativas de identidad, los sujetos actantes: personajes, escritoras, lectores pueden aparecer como lectores de su propia vida, intentando comprenderse a sí mismos a través de la narración que los instituye.

En Atwood y Pita, la desconstrucción/reconstrucción de un sujeto femenino mítico, la continuidad y la coherencia en la busca de sí y el desarrollo de la autoconciencia ocupan un lugar principal, si bien proceso inconcluso, porque “The point was not to prescribe a new gender way of life that might serve as model for the reader of the text. Rather, the aim of the text was to open up the field of possibilities that ought to be realized.” (BUTLER, 1999: VIII).

Las autoras despliegan su discurso en movimiento y de aperturas que contribuye a instaurar un lector semiótico, aquel que se pregunta sobre la composición del texto y sus figuras. En este caso, además, un lector interesado en la relectura mítica, atraído por el significado de las metamorfosis, tanto temáticas como compositivas y genéricas, y cuya competencia intertextual ha sido activada. Al vaciamiento de la lectura mítica, sucede la plenitud interpretativa de los renovados sentidos que comienzan a ser desplegados en las nuevas narraciones identitarias, de poéticas intertextuales transgresivas y de inclusión. A la ortodoxia sucede la propuesta heterodoxa: la historia ya no es contada desde o por Orfeo, Eurídice deja atrás el infierno o quiere quedarse en él, recodificado como espacio de resurrección y renacimiento, la muerte es fecundante, inicio jubiloso, Eurídice/cuerpo está vacía, mientras Eurídice/sombra, cargando tinieblas, es plena, sus metamorfosis no son solo resistencia, sino liberación, formas de identidad en camino... Y, así, *ad libitum*, de acuerdo con nuestra lectura de época, personal, advertida, porque “El suprasentido intertextual es horizontal, laberíntico, rizomático e infinito” (ECO, 2003: 218). Todo parece indicar que

gozosamente entramos en ese reflejo multiforme, irradiante, que torna posible otras formas de conocimiento y placer estético. Del otro lado del espejo, en esas tinieblas luminosas, en ese espacio de compasión y terror, también maravilloso, alguien va a preguntarse: ¿quién soy?

REFERENCIAS

- ARRÓSPIDE, Amparo. En el corazón de las tinieblas. *Espéculo*. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, n. 13, 1999-2000.
- ATWOOD, Margaret. Eurydice. Orpheus (1). Consultado el 16 de octubre de 2005 en *site* <http://www.ucm.es/info/especulo/numero13/atwood.html>.
- . *The Penelopiad*. [Toronto]: Alfred A. Knopf Canada, 2005.
- BARQUET, Jesús J. *Escrituras poéticas de una nación: Dulce María Loynaz, Juana Rosa Pita y Carlota Caulfield*. La Habana: Unión, 1999.
- BARTHES, Roland. *Mitologías*. México: Siglo XXI, 1980.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble*. Feminism and the Subversion of Identity. New York/London: Routledge, 1999.
- COLONNA, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Paris: Tristram, 2004.
- DESJARDINS, Louise. Présentation. En: ATWOOD, Margaret. *Politique de pouvoir*. Édition bilingue. Traduit de l'anglais par Louise Desjardins. Montréal: L'Héxagone, 1995.
- ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2003.
- GENETTE, Gérard. *Metalepsis*. De la figura a la ficción. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- GUEDES, Peônia Vianna. *Em busca da identidade feminina: os romances de Margaret Drabble*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997, p. 17-38.
- PÉREZ-HEREDIA, Alexander. Las estancias del ser en la poesía de Juana Rosa Pita. *Cuadernos del Matemático*, no.35, Madrid, diciembre, 2005, p. 99-101.

- PITA, Juana Rosa. *Eurídice en la fuente*. Washington-Miami: Solar, 1979.
- . *Cantar de isla*. Selección y prólogo de Virgilio López Lemus. La Habana: Letras Cubanas, 2003.
- . *Pensamiento del tiempo*. Miami: Amatori, 2005.
- . *Viajes de Penélope / I viaggi di Penelope*. Prefazione e cura di Martha L. Canfield. Traduzione con Alessio Brandolini. Postfazione di Reinaldo Arenas. Pasian di Prato (Udine): Campanotto, 2007.
- RICOEUR, Paul. *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI, 1996.
- . *Del texto a la acción*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- RIGNEY, Barbara Hill. *Women writers. Margaret Atwood*. London: MacMillan, 1987.
- ROSENTHAL, Caroline. *Narrative deconstructions of gender in works by Audrey Thomas, Daphne Marlatt, and Louise Erdrich*. New York: Camden House, 2003.
- WILSON, Sharon Rose. *Margaret Atwood's fairy-tale sexual politics*. Mississippi: University Press of Mississippi, 1993.

Cartografía de Carlota Caulfield

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.

JORGE LUIS BORGES
El Hacedor

Carlota Caulfield me hace pensar en una poética del sujeto que se crea en condiciones de transculturación y diáspora, de instigantes estrategias identitarias al producir su discurso de ontología postmetafísica y autocreación cultural en las escrituras de sí.

Como es conocido, el tema de la autoficción ha sido prácticamente circunscrito al género narrativo, a partir de la citada definición de Serge Doubrovsky en *Fils* (1977), aunque Vincent Colonna la remite a Luciano de Samosata (siglo II), reconocida como pulsión arcaica. En verdad, constituye una práctica consustancial al arte, a su naturaleza ambigua y autorreflexiva, si bien asistimos hoy, en medio de la explotación mediática de las prácticas confesionales, al crecimiento expansivo de un género postmoderno que supone un cambio de paradigma artístico al marcar “el paso de una concepción representativa o mimética de la figura del autor, a otra basada

en la simulación de la presentación de éste en su obra.” (ALBERCA, 2004: 236).¹

La práctica autoficcional implica modificaciones en la postura enunciativa y renueva los parámetros de la autobiográfica al asumir, con todas sus implicaciones, el carácter ficcional del enunciado, concediéndole protagonismo al acto discursivo y a la palabra. Mudan las voces codificadas por la narratología y son cuestionadas sus figuras canónicas, principalmente el autor, lo que genera una productiva incertidumbre, rearticuladora de tiempos e identidades narrativas. El sujeto que se narrativiza y narra una historia, que se autocaracteriza en su recorrido vital y creativo, que se perspectiviza en cronotopos múltiples, que juega con los reflejos de su ser, marca un punto de giro en las actuales prácticas, después de los precipitados anuncios del fin de los relatos de la subjetividad. Pudiera pensarse que la autoficción favorece un nuevo tipo de testimonio en y por la escritura, de renovada pasión por la letra, quizás un texto como *El amante* (1984), de Marguerite Duras, uno de los más emblemáticos en nuestra contemporaneidad, implicada la autora doblemente, como creadora y criatura. El dispositivo de la autoficción se abre al reflejo de sí para sí, también de sí para el otro como convergencia y diálogo. Crea un espacio de encuentro y revelación, intersubjetivo y transnarcisista por su explícita dimensión comunicativa escritural, donde acontecen las indagaciones identitarias.

Las formas autofccionales hacen posible una reflexión sobre la pluralidad de las envolturas del yo y sus múltiples gestos, sobre el carácter efímero de su coherencia, en una topicalización de sí inédita que, al darle forma al sujeto, le permite advenir (HAREL, 2003: 40-41). Madelaine Ouellette-Michalska, actualizando Barthes y Genette sobre las escrituras de sí y lo ficticio de la identidad, además las contribuciones de Régine Robin cuando define la nueva figura identitaria en la metamorfosis perpetua de los fragmentos y lo instantáneo, subraya la naturaleza ambigua y problemática del género, su equívoco de lo imaginario y lo real que envía el mensaje contradictorio de soy yo,

¹ Vale destacar el pensamiento de Manual Alberca sobre autoficción en el contexto narrativo hispánico.

pero no soy yo (OUELLETTE-MICHALSKA, 2007: 71). En tal sentido, el pensamiento de Régine Robin, en su clásico *Le Golem d'écriture*, no deja lugar a dudas: “En premier lieu, l'autofiction est fiction, être de langage, ce qui fait que le sujet narré est un sujet fictif parce que narré, dit dans les mots” (ROBIN, 1997: 25). Así, aunque comparte, en apariencias, el pacto autobiográfico canónico en cuanto a identificación de autor, personaje principal y narrador, o sujeto lírico añadiría, el protocolo nominal está en franca contradicción con el protocolo textual que ha optado por la ficción, como es paradigmático en los dos autores, Dante y Borges, invocados por Genette cuando caracteriza la autoficción ficticia, tal vez nominación redundante, expresiva de sus reservas. Equívoco, ambigüedad, transgresión, distinguen su estatuto controversial, de notable efectividad artística. Desde el sujeto autor, la autoficción especular examina la poética, los mecanismos compositivos, la narratividad de los procesos identitarios, la discursividad y la constitución de los enunciados, puestos en foco por los escribas advertidos.

Sin pretender historiar la autoficción, vale reparar en que los teóricos de las escrituras de sí, y en particular de la autoficción, todavía muy ocupados con clasificaciones y diferencias de estatuto epistemológico y retórico entre autobiografía y autoficción, en el fondo o explícitamente centrados en la oposición entre realidad y ficción, conceden escasa atención a la poesía como género ficcional, a pesar del sesgo introspectivo, confesional e intimista que, en gran parte, la caracteriza²; aún por estudiarse, también, las contribuciones del discurso de autoría femenina al florecimiento actual de la autoficción. En relación a esta ausencia, se destaca de manera positiva la visión de Ouellette-Michalska que estudia la escritura femenina, mayormente francófona, y establece vínculos entre autoficción y movimientos migratorios, dos marcas de la mayor importancia en la lite-

² Vale citar, como estudios valiosos de lo autobiográfico en la poesía: “Autobiographie et poésie”, capítulo que Jacques Lecarme y Eliane Lecarme-Tabone dedican al asunto en su libro *L'autobiographie*, “La narratio lírica como forma de la autobiografía”, artículo de Myriam Álvarez en *Autobiografía en España: un balance* y el libro de Raquel Rolando Souza, *Boitempo, a poesia autobiográfica de Drummond*.

ratura contemporánea, referidas a sus estrategias de apagamiento y reconstitución: “Si les femmes et les migrants se sentent aimantés par l’autofiction et s’y démarquent plus facilement, c’est peut-être qu’investir une forme créatrice d’effacement et d’ébranlement identitaire permet d’en faire un certain rétablissement.” (OUELLETTE-MICHALSKA, 2006: 145)

Atenta a la revisión de la literatura femenina marginalizada por el canon, Rosario Castellanos, figura clave de la poesía moderna, observa: “Cuando una mujer latinoamericana toma entre sus manos la literatura lo hace con el mismo gesto y con la misma intención con que toma un espejo: para contemplar su imagen” (CASTELLANOS, 1997: 140). La literatura de Carlota Caulfield indaga en su imagen, pero no al modo tradicional, sino subvirtiendo las isotopías autobiográficas, caracterizadas por sus formaciones ejemplarizantes, legitimaciones, exhaustividad y unicidad (WITOROWICS, 2003: 149-150). Sus estrategias, evidentemente, son otras.

Me pregunto, entonces, si sus textos se han alimentado con voracidad de la institución literaria llamada Autor. O si la literatura, como el Saturno de Goya, la ha devorado, incorporándola a la ficción. Aunque sabemos que quien habla no es quien escribe, y que quien escribe no es quien existe, no podemos escapar al juego de identidades, asumido por Caulfield como razón de ser de su poética. Más bien me inclino a pensar que la escritura/lectura, en medio de tantas derivas, se ancora en esos reflejos especulares, tan propios de la exploración subjetiva que no desaparece en la cultura actual. Con sus matizados movimientos de ausencias y presencias, desconstruyendo identidades discursivas fijas, las mujeres artistas que se autoficcionalizan, y Carlota Caulfield marcadamente, son expresivas del sujeto de la alta modernidad que, al decir de Foucault, no es aquel que se descubre, sino el que se busca y está obligado a crearse a sí mismo.

Si, como imagina Richard Rorty, es imposible separar realidad de ficción porque vivimos en un mundo interpretado, realmente no me detengo en la referencialidad de la poesía de Caulfield, que leo sin pretensiones de verdad o totalidad, sino más bien atraída por la multiplicidad de sus formas y trayectorias interpretativas, reparando en algunas cuestiones de poética, más que nada referidas a sus estrategias de autoficción especular.

Recordando la definición de Colonna de autoficción, que invoca el espejo como su metáfora característica, también apelando a la imagen lacaniana del espejo, no como duplicado real, sino de ficción, me gustaría subrayar el carácter no representacional de la autoficción especular, a veces, jugando con las apariencias icónicas. En ella, la función autor es principal, aunque pueda ser simplemente una silueta, confinado a un rincón o margen, si bien engarzado en el universo ficticio, por tanto, influyente de modo decisivo en lo que habremos de contemplar como obra, no importa su escala o procedimientos. Para Colonna “en mettant en circulation son nom, dans les pages d’un livre dont il est déjà le signataire, l’écrivain provoque, qu’il le veuille ou non, un phénomène de redoublement, un reflet du livre sur lui-même ou une monstration de l’acte créatif qui l’a fait naître.” (COLONNA, 2003: 132)

Como creadora de sus mapas intensamente semiotizados, como sujeto plural que realiza cruciales viajes a la búsqueda de formas significantes, aparece la autora Carlota Caulfield, cuyo discurso traspasa los límites que los contratos de lectura autobiográficos han canonizado, fiel a un ritual dominante, el de la ficción.

AUTOFICCIONES EN MOVIMIENTO

*Sócrates: ¿Más no convinimos en que conocerse a sí mismo es sapiencia?
Alcíbiades: Enteramente.*

PLATÓN.

Entre la obra más reciente de Carlota Caulfield, *Autorretrato en ojo ajeno* (2001), *Quincunce* (2001), *Movimientos metálicos para juguetes abandonados* (2003) e *Islario general*, inédita³, muestran su poética del sujeto en tránsito. En este contexto,

³ Con el título de *A Mapmaker's Diary. Selected Poems*, la autora ha integrado una muestra de textos representativos de estos libros, a la que añade poemas de *El libro de Giulio Camillo (Maqueta para un teatro de la memoria)* de 2003.

Movimientos..., despliega una práctica escritural y su entendimiento de la poesía. Entre los poemas del libro, “Londres, cualquier día” me resulta particularmente expresivo:

Me he paseado por todo Londres
con mi viejo abrigo de cuero negro
y un sombrero de tela, torcido en los bordes.
De mí nadie sabe nada, sólo que soy una poeta en tránsito,
que hablo inglés con cierto acento indefinido,
y que mi nacionalidad es confusa.
Aunque en Londres me libré de algunos duendes perversos
que me persiguen desde mi nacimiento, se me unieron otros,
quizás el peor de todo sea el que no deja de soplar
[al oído:

Regresemos, regresemos pronto, que allí está nuestra vida.

Como no he podido librarme de ese duende insistente,
he releído, aunque con poco entendimiento
la astrocarta que me hicieron en 1987.
Sí, quizás la voz insistente tenga razón.
En mi mapa del mundo aparece
que Júpiter me favorece en las Islas Británicas,
que debo escaparme a París con un actor galés,
y que moriré en la isla de Menorca.

Pero Londres no termina en la pura especulación ni en el puro
[ensueño.

Estamos en noviembre y yo vivo en Bloomsbury,
lo que me da un cierto regusto literario.
Toda tarjeta postal que envió
se apropia de mis paseos diurnos y de una cierta euforia
casi ya desconocida.
Veinticinco libras esterlinas me dan la llave de la ciudad
desde un autobús de tonos carmelitosos.
Aunque varios guías turísticos me ofrecen
por el mismo precio todo tipo de visitas
a museos y paseos en barco,
yo, sin saber por qué, quiero sentarme

en ese autobús,
el menos pintoresco,
y que los ruidos de la ciudad lleguen hasta mí.

Lo que quiero es empaparme de arquitecturas y panoramas.
Ver cómo la gente se amontona en los cruces de calles,
cómo los monumentos cambian de forma,
y cómo reúno fuerzas para poder regresar a mi hotel,
y cambiarme de ropa en diez minutos y volver a hablar
[de poesía.

(CAULFIELD, 2003c: VII)

El libro se sustenta en la significativa relación entre letra y vida, de aquí que asuma la apariencia confesional, biográfica, casi testimonial en correspondencia con su sesgo coloquialista. Aún así, trasciende estas expectativas. En él cobra forma una poeta que existe y medita, mira y habla, ávida de sí y del mundo, particularmente entrenada en el registro de sus percepciones sensitivas e intelectuales. La voz autoral crea una ambivalente existencia especular: autoexpresiva y contextual, de introspección y exteriorista, de imágenes del yo relacionales, provisionales, en la que el género funciona como un mecanismo de producción de sentidos. Sin embargo, su *femenino artista* no es un contenido ya formado, sino una posición crítica y performativa que interroga, con su lenguaje, la constitución de esos sentidos.

Esta autora, que deja ver fragmentos de un proceso inacabado en una narrativa del yo, también de proyecciones mitologizantes, da vida simultáneamente a una red de mapas del imaginario, recodificando los escenarios comunes del turista accidental. Con ella va su postexilio porque resemantiza los lugares del tránsito, cargados de la visión personal para configurar su retrato en escenario móvil y abigarrado, entre citas neobarrocas y surrealistas, postmodernas en todo caso, donde se dan cita los más variados espacios de la cultura y tienen lugar sus personalísimos *gestos*. Persiguiéndose y hablando de poesía, a semejanza del Londres fabulado, “no termina en la pura especulación ni en el puro ensueño.” (CAULFIELD, 2003c: vii)

Inmersa en cronotopos dinámicos, la poeta se produce. Sus escrituras proyectan la intimidad en el espacio del oficio, la historia cultural y la institución literaria cuando trata de llevar el yo hacia lo más íntimo, a través de sus metamorfosis que no contradicen el principio de autofidelidad. Enmarcada en las ciudades del imaginario, Carlota Caulfield se autorretrata como la mujer artista que es, o imagina ser, al narrativizar sus signos y mitomanías, a la par que actúa de modo performático.

Como los textos de *Movimientos...* muestran, esos mapas exteriores, se encapsulan en una más vasta cartografía del espacio interior sin fondo ni límites. Parte sustancial del mundo, nombrándolo y nombrándose en la continuidad de los espacios del tránsito, la mujer artista que el lenguaje funda, es también fundante. Desdibujadas las fronteras entre la que describe y lo descrito, espectadora y espectáculo de su personalidad puesta en escena, el autorretrato en movimiento va más allá de la típica imagen narcisista, focalizada exclusivamente en sí. El éxtasis contemplativo que la distingue incluye el mundo, sus heterotopías alternativas y, protagónicamente, la condición de hacedora, de *Mapmaker* en sus diarios trabajos.

Marcadamente epistemológica, la poesía concede una atención principal a las formas de conocimiento, sobre todo, inherentes al proceso de creación, en una enunciación memoriosa y perceptiva, de la mirada que describe e inventa. El sujeto ni unitario ni definido, tampoco a la búsqueda de una “unidad perdida” como en tantos metarrelatos de la modernidad, aparece contingente, contextualizado. Ajeno el pensamiento estético de Caulfield a las concepciones esencialistas, de circulación tan insistente en la contemporaneidad, y no solo feminista, su idea de sujeto no supone una entidad, sino una dinámica. Activamente los contextos —históricos, culturales, sociales, de historia de la literatura y el arte, genéricos, *gendrados*— participan en los eventos significativos y actos confesamente personales. En consecuencia, la ficcionalización de sí misma despliega un amplio e inusitado espectro:

Más allá del párpado
se alimenta el ojo

en su recorrido
hacia lo que a mí me interesa
porque es lo que no soy.
(CAULFIELD, 2003c: XXI)

En ese recorrido identificadorio, tanto hacia el mundo referencial como hacia adentro, procurando nuevas maneras de conocer, de conocerse, en el indistinto espacio interior/exterior “más allá del párpado”, el yo discursivo explora la fragilidad existencial y su ambigüedad. De aquí, en gran parte, los cuentos chinos y los muñecos de Bertrand, a los que se dedica los tres poemas que forman el epílogo del libro. Ese “teatro de marionetas, convertido en urbe” (CAULFIELD, 2003c: XLIII), donde los muñecos se mueven como sombras para ejecutar su danza macabra, revisita las danzas de la muerte medievales y del expresionismo simbolista. Los tres poemas, de extrema síntesis y distanciamiento alegórico, crean una escena fantasmática, dominada por la ausencia de vida verdadera y el pavor existencial. En ese teatro, devenido universo, es posible asistir a la propia existencia, los juguetes se descubren autoproyectivos. El Londres fascinante del poema inaugural de *Movimientos metálicos para juguetes abandonados* reaparece, pero aquellos espectadores “que no quieren saber nada abandonan el teatro espantados, y después compran un pasaje para irse muy lejos, a algún rincón del mundo donde nadie sepa cuáles son los juguetes de Bertrand.” (CAULFIELD, 2003c: XLIII).

En esta visión, “Les cages sont toujours imaginaires” se distingue por su discurso autorreferencial que tematiza la infelicidad y el desarraigo, tópicos que no están ausentes en la obra más contemporánea de Caulfield, aunque reescritos. Saltan a la vista las diferencias si se compara este poema, también el epílogo que da nombre al libro, con poemarios tempranos, como *A veces me llamo infancia* (1985) o *37th Street and other poems* (1987), en los que el duelo por la cultura-infancia perdida y la nostalgia son más referenciales. Por su parte, “Les cages...” reelabora el imaginario simbólico originario, desplazándolo y descentrándolo: del duelo por la cultura perdida hacia una cultura del duelo que permite vislumbrar el exilio no solo de un

mundo, sino también de nosotros mismos. Esta variación cosmovisiva supone una forma más abierta, no circunscrita a la experiencia de un pasado que los poemas de la primera época han contado con mayor énfasis biográfico. Al rememorarse desde un omnipresente *quizás*, la historia personal alcanza otras resonancias. Exilio y fragilidad existencial continúan su conmovedor diálogo interminable:

No hace tanto tiempo
fui hija de un extraño país,
habité muros de cicatrices
mientras aprendía que nunca
tendría un idioma verdadero.

Han pasado más de veinte años
desde que abandoné mi ciudad:
ella regresa borrosa, en harapos
las más de las veces, otras casi
majestuosa y de anatomía bíblica.

...

Si se construye algún puente, es movable.
Lo único cierto son los laberintos de huesos,
pasajes con fibras y canales hacia las cavernas
donde toda narración queda interrumpida
por un quizás.

Ellos son los oyentes por excelencia.

(CAULFIELD, 2003c: XXXVI-XXXVII)

En esta tensa zona visionaria de *Movimientos...*, alternan las parábolas y enunciaciones metafóricas con las narrativas biográficas más explícitas. Aún así la praxis enunciativa del componente identitario cultural en su dimensión no solo de pérdida, sino de conquista de nuevos espacios y reestructuración, no importa si contado de manera más transparente u opaca, aparece como el referente dinámico que trasciende el enunciado monológico y la reiteración de los motivos de la pérdida dolorosa en el destierro, propios estos últimos de la literatura del exilio y, de una parte no poco significativa, de la cubana.

La historia de la cultura y el imaginario simbólico de la cultura e historia originarias se cruzan en las singulares visiones desde la persona que, al componer su narrativa de vida, fabula no solo el yo, sino sus coordenadas culturales. En este sentido resaltan las ciudades de la cartografía de Caulfield. Cada una —Londres, New York, París, Roma, La Habana constante— corporiza un lugar de la memoria, es una construcción mítico-biográfica, con su peculiar arquitectónica onírica, que tiene su puesta en escena a modo de dédalo, teatro, espectáculo. Entidades espirituales y signos culturales en continua mudanza, son *poiesis* pura. Estas ciudades de la memoria y el viaje, como cajas chinas, acogen también las casas, las de la historia familiar, las de la matriz y su diáspora. En ese contexto de la ciudad cosmopolita, “Rue de la Messine, 10” interpreta el motivo de la casa, aquí más cercano a la metonimia que a la metáfora:

Aimée y yo no hemos encontrado el primer laúd del mundo,
aunque lo hemos buscado minuciosamente,
yo en mi francés infantil, y ella con su suelta lengua belga.
Pero sí hemos descubierto un tesoro arquitectónico y
[sentimental:
casa de mi abuelo, alta blanca, huesuda como un animal
[prehistórico
en buena forma.

Y como yo soy casi especialista en reliquias
y una sentimental casi de telenovela, me puse a llorar de
[alegría;
casa, morada, palacio señorial que albergó la diáspora
[de los míos,
en un París de excepciones y gestos.
(CAULFIELDc, 2003: XV)

A diferencia del *flâneur*, aunque comparta su mirada, el vagabundeo del sujeto lírico hace posible la recuperación de restos de la historia personal. Los puntos de referencia son cosmopolitas. En ellos, la autora, antisentimental y desmitificada, se delinea en una fundante relación genealógica que rearticula dife-

rentes partes de su historia, descubriendo pertenencias en el desarraigo. Siendo también una observadora apasionada del movimiento de la ciudad fulgurante, la artista del poema descubre en el mapa parisino no cualquier morada, sino la casa de su diáspora. Y vale reparar en este oxímoron. En él conviven la diseminación diaspórica y la fijeza concéntrica de la casa matriz que también existe en el movimiento excéntrico distintivo de la diáspora. Finalmente el exilio del *flâneur*, paseante no más solitario, se transfigura en una casi epifanía identitaria muy vinculada a las percepciones y saberes del sujeto errante.

Como acontece en la literatura latinoamericana, desde el modernismo y la eclosión vanguardista, el llamado cosmopolitismo puede ser descubrimiento. Ya Mariátegui afirmaba que el periplo europeo de las vanguardias había sido el más tremendo hallazgo de nosotros mismos. En esta dirección se mueve la poeta con su “voz transmigrante y cubanamente des-semantizada” (BARQUET, 1999: 20). Ostensiblemente no es una vuelta a las raíces. En sus textos, y retomando la idea de Stuart Hall, la tradición sólo podría ser leída como “lo mismo en mutación”. Y ese camino por el pasado y los orígenes le permite, entre otras cosas, producirse textualmente como un nuevo tipo de sujeto en el que la identidad cultural está por venir, en formación. (HALL, 2003: 44)

La artista viajera de *Movimientos...*, a semejanza de otros viajeros paradigmáticos de este mundo poético, se dedica a “explorar su alma como si jugara al ajedrez con un contrincante infatigable” (CAULFIELD, 2003a: XXVI). Esta primera persona es influenciada e influyente, se muestra en sus metamorfosis, está dispuesta a todo tipo de contaminación. Al retratarse como poeta en tránsito, porque escribir es estar entre de donde se partió y allá, adonde aún no se ha llegado (BROSSARD, 2002: 22), resulta realmente itinerante. En el transcurso y la travesía, en el *estar entre* se forma y transforma. Su identidad conjetural sorprende con sus contrapuntos y juegos de perspectiva.

Para Carlota Caulfield, como para otras escritoras en las actuales circunstancias de tan conturbada movilidad cultural, el empeño estético ha sido desarrollar una poética del sujeto como

un signo de movimiento que “hace sentido” en la transculturación. En esa dimensión diaspórica, a mi manera de ver como lo más significativo de sus estrategias estéticas, *Movimientos metálicos para juguetes abandonados* ofrece diferentes retratos de la mujer artista en su vívida praxis cultural. La poesía reelabora y asume el duelo de la cultura en sus sentidos de experiencia autocreadora.

AUTOFICCIONES EN OJO AJENO

*Sócrates: Luego al darse a ver un ojo a otro ojo
y a mirar en él lo que
en él es mejor y con lo que ve, se vería entonces a sí mismo.
Alcíbiades: Evidentemente.*

PLATÓN

En la poética de Carlota Caulfield la percepción resulta cardinal, percepción del ojo ávido del mundo, con su “catálogo de las naves”, quizás, una de las funciones primigenias de la poesía que aspira a fundaciones ontológicas, ojo de los vestigios y fragmentos del tránsito. También la percepción del ojo espiritual, como en las visiones del alma platónicas y medievales, ojo de la contemplación y el aura, develador de lo que existe en los sueños y las reminiscencias, de las secretas correspondencias entre la corporeidad del alma y la secreta espiritualidad de las cosas, a la manera simbolista. Ese ojo que describe e inventa en su discurso de la subjetividad meditativa, que no teme a los simulacros y las trampas visuales constituye una fuerza compositiva de primer orden en la poesía de Caulfield como metáfora raíz, capaz de crear otros epistemes y formas de autoconstitución. De su ambivalencia objetiva/subjetiva, “Autorretrato en un espejo convexo” me parece un singular ejemplo.

Sobre el protagonismo de la pintura, y de una pintura en *Autorretrato en ojo ajeno*, la autora indica:

La portada del libro es la clave de muchos poemas del mismo. Escogí poner en ella uno de mis cuadros favoritos, el *Autoritratto nello specchio convesso de Francesco Mazzola*, conocido como Parmigianino (1503-1540) que está en el Kunsthistorisches Museum de Viena. El cuadro representa un deliberado juego espacial. El artista presenta en un lienzo de 24.5 centímetros de diámetro, hecho convexo para duplicar el efecto, su reflexión en un espejo convexo. (CAULFIELD, 2003ch: 44)

En la tradición del pintor pintado o en trance de pintar, significativa práctica cultural de codificación de sí en una ocupación realizadora, el espejo como medio del retrato del autor es un motivo que aparece por primera vez en la historia de la pintura con esta obra de Parmigianino. Su inclusión protagónica hace explícita la reversibilidad del punto de vista, objeto de la representación. “Autorretrato en un espejo convexo” es un poema de la mirada todopoderosa en la percepción incierta, desplazada la imagen autoficcional hacia el proceso reflejante. Imposible no citar, al respecto, uno de los poemas más reconocidos de la literatura norteamericana contemporánea, *Self-Portrait in a Convex Mirror* (1975) de John Ashbery, versión especulativa del cuadro de Parmigianino, que en uno de sus fragmentos dice:

But there is in that gaze a combination
Of tenderness, amusement and regret, so powerful
In its restraint that one cannot look for long.
The secret is too plain. The pity of it smarts,
Makes hot tears spurt: that the soul is not a soul,
Has no secret, is small, and it fits
Its hollow perfectly: its room, our moment of attention.
That is the tune but there are no words.
The words are only speculation
(From the Latin speculum, mirror):
They seek and cannot find the meaning of the music.
We see only postures of the dream,
Riders of the motion that swings the face
Into view under evening skies, with no

False disarray as proof of authenticity.
But it is life englobed.
(ASHLEY, 1976: 69)

El poema de Ashbery engloba universos: del autor y sus destinatarios, de la pintura y la escritura, de la poesía factual y la postsurrealista, puestos en foco los medios expresivos, los disfraces y las mediaciones en la fabulación de sí. La obra, vinculada al conceptualismo de la poesía orientada hacia el lenguaje⁴, explora las analogías entre el arte verbal y el pictórico, sobre todo, la relación con el expresionismo, tanto figurativo, el del espejo convexo renacentista, como abstracto, la pintura de Pollock, paradigmática al respecto. Este texto, de repercusiones marcantes en su tiempo de publicación y hasta el presente, es referencia imprescindible en un tipo de poesía que puede dar cuenta de su proceso y método, verbalizada la compleja urdumbre de la autorrepresentación, al “mirarse” el autor en un espejo nada claro.

Ciertamente el espejo convexo de Parmigianino ha sido estimulante para el desarrollo de la autoficción como praxis y metáfora. En su espejo, Carlota Caulfield privilegia la textura del sueño, de modo que su versión postvanguardista podría relacionarse, además, con el arte de Remedios Varo y Chagall, maestros de la aventura surrealista y figuras claves en el universo estético de la autora.

Las formas inestables que se deshacen para rehacerse en nueva escala, intangibles, pero corpóreas, entregadas a la levitación, sonámbulas y convergentes en la esfera del deseo, afines al clima espiritual del cuadro renacentista, singularizan su figuración abierta. El poema configura una experiencia liminar, de umbral, donde tienen lugar las separaciones y reuniones, entre la distancia y la mediación, lugar simbólico del paso:

⁴ Megan Simpson, en su libro *Poetic Epistemologies*. Gender and Knowing in Women's Language-Oriented Writing, explora a fondo las nuevas formas de conocimiento y construcción del sujeto en la poesía contemporánea norteamericana.

En el cuadro hay un niño sonámbulo, pero no se puede saber
si camina o vuela. El movimiento de la retina
no quiere terminar el juego de lo que se reposa y se alza
El hilo de luz crea una transparencia en la mano que hace
ver su anillo. Parmigianino es capaz de refractarse.
En el cuadro hay una niña sonámbula,
pero no se puede saber si camina o vuela.

Convergencias. Fluir desde el riesgo de una mañana
anónima. Los niños entran en la cámara lúcida, y se
dan la mano. Un día nos veremos al otro lado
del prisma, abriéndonos caminos en territorios lúdicos.

Habítame en ellos.
(CAULFIELD, 2001a: 13)

Concebido a modo de palimpsesto, abajo y encima, delante y detrás del autorretrato de Parmigianino, aparece el autorretrato memorioso, marginal y especular de la autora cuando niña, otro cuadro en el cuadro. La representación es doble, si bien pertenece a mundos diferentes: la figura del cuadro, creada por la descripción (el joven pintor de los reflejos áureos refractados en el espejo) y la figura imaginaria metaléptica (la niña ¿gemelar?, onírica, fantasmática, quién sabe si de las memorias del futuro o del reino de la muerte), construida por una narrativa minimalista de infancia. El autorretrato de Parmigianino, interpretado por la poeta en su *ekfrasis*, y el autoretrato de la autora refractado en el ojo del pintor, ahora también doble del espejo convexo, se aproximan en la diégesis. La autora-niña ha entrado en la pintura, dándole forma en el texto poético a otro cuadro dentro del cuadro. Su intervención metaficcional instaura una abertura en abismo que impregna el poema en su totalidad de autorreflexividad. Al figurar la transgresión de mundos —el de la pintura contada y el de la escena biográfica fabulada—, el poema concede una función principal a la mediación del ojo en movimiento y, con ello, a la autora que contempla, escribe y devanea, agente de la transgresión de las fronteras ontológicas entre los mundos representados, pero también enlace de los dife-

rentes niveles ficcionales, cumpliendo en este caso funciones de dos figuras muy próximas: metalepsis y estructura en abismo.

No menos significativa resulta la duplicación, sin fin, de reflejos, diseminados por el espejo convexo, que genera un punto de encuentro y autodescubrimientos en la deformación, tan re-interpretada por las diferentes poéticas de las vanguardias. De este modo, el espejo convexo, en el poema renombrado prisma, configura al autor (Parmigianino, Carlota Caulfield) en una proclamada condición ficcional y simultáneamente al que observa. A partir del ejemplo de Parmigianino mirándose en un espejo convexo para autorretratarse, el ángulo de la visión se torna principal estrategia estética. En la lectura de la poeta, los dos textos —el poema que está siendo escrito y el cuadro que lo motiva— se espejan con sus reflejos recíprocos.

El poema, prisma-aleph, al tornarse reversible, traduce una fina ironía del mimetismo retratista autobiográfico. Ingeniosamente contiene dobles o golems que pueden estar dentro y fuera del retrato, perdidas las coordenadas del mundo empírico positivista, en un ejercicio de ilusionismo manierista que remite al *trompe-l'oeil*, a la cinta de Möbius. Y de nuevo cito a Colonna cuando destaca como la duplicidad de la literatura y los artificios de sus figuras expuestas hacen que la ficción se muestre como un laboratorio donde sus mecanismos son desmontados y ofrecidos al examen gozoso del lector (COLONNA, 2003: 132).

Finalmente, las dos figuras ficcionales, el joven y la niña, se dan la mano para cruzar al otro lado del espejo-prisma, mundo maravilloso donde la habitabilidad como acto amatorio es no solo un deseo, sino posibilidad real, quién sabe si ambos dispuestos a componer una nueva obra. Metalepsis, reversibilidad, ambigüedad firman el autorretrato en ojo ajeno. Sibilinamene la autora comenta:

Parmigianino mira al que lo mira en un ejercicio de otredad, con cierto desafío irónico. Mi libro es ese mírame y descúbreme en un juego de sombras chinescas [...] En mis poemas el sujeto poético se pone un antifaz para no ser descubierto del todo, pero también se lo quita para ser descubierto. (CAULFIELD, 2003ch: 45)

Como pensada para la poética de Caulfield, la reflexión de Pierre Ouellet en torno al principio de la alteridad ofrece otras perspectivas en relación a las formas de pertenencia a nosotros y a la sociedad, cuando la palabra y la imagen funcionan no como un espejo de identidad unitaria, sino a modo de prisma:

elles décomposent en les diffractant les différents traits qui donnent l'illusion d'une unité identifiable et reconnaissable dans le vision courante, où l'on voit en effet les choses et les êtres en termes d'éléments et d'ensembles liés entre eux par une relation d'appartenance fondée sur le ressemblance, mais qui sont en fait autant de faisceaux plus ou moins divergents ou convergents qui tous préservent leur hétérogénéité ou leur altérité malgré les points de croisement où des identités éphémères et métastables peuvent se former, qui aussitôt se déforment et se transforment sous la force cinétique des rayons et radiations de toutes sortes, plus puissante que le pouvoir mimétique du sens et des images. (OUELLET, 2007: 35-36)

La poesía de Caulfield es cinética, trabaja con esos reflejos convergentes y divergentes que le permiten reestructurar una visión de sí no mimética, relacionándose consigo a través de imágenes ajenas, oblicuas, fundadas en la alteridad. Simultáneamente, su yo dilatado va al encuentro de las intrínsecas otredades que la habitan en ese productivo tránsito del reflejo a la alteridad, acaso el viaje que le está vedado al perfecto Narciso. Así, en “Templo de epigramas” proclama, casi de modo axiomático:

Todo ego exige claridad sobre uno mismo
y el otro. Ningún laberinto nos da signos
por los que podamos descifrar
dónde estamos y quiénes somos.
(CAULFIELD, 2001a: 28)

La autora interpreta variaciones del viaje laberíntico a sí, en la dinámica de las identidades heterogéneas y efímeras, difractadas y diluidas, modificadas por la refracción, de sentidos pos-

puestos que habrán de recomponerse en otras combinaciones imaginarias, nunca terminales, próxima su interpretación a la *différance* derrideana que cultiva una secreta y nada convencional percepción de las diferencias en el juego de la ambigüedad.

De este modo procede cuando oblicuamente se autorretrata al retratar su gato en “Amach, el maestro Zen y confidente sin par de una poeta llamada Carlota Caulfield”, perteneciente a *Islario General*, elegía minimalista de sencillez deliberada. En él integra una cartografía artística muy personal y, al final, se exhibe como escriba, pero asumiendo la perspectiva de Amach:

Te escribo este poema mientras escucho
un viejo cassette de música de Bach
tan de tu gusto, con las manos de Alex Hug
sobre el teclado del órgano de la Fraumünster,
que conocías bien por mis cuentos, y todas aquellas lágrimas
derramadas frente a los vitrales suizos de Chagall.

Te escribo este poema y mis ojos salen por la ventana
de mi cuarto, tu preferida, y visitan la piedra irlandesa,
morada de tus despojos en este patio de hojas secas
rey humedades sin nombre.
Entras y sales a tu voluntad,
cuando en noches de insomnio
eres mi mejor compañero,
tú, mi amigo.

(CAULFIELD, 2007: 141)

El ojo ajeno también es principal en “Por la viva inquietud de la ciudad”, de *Quincunce*, en otra tesitura del pensamiento y la composición: entre oracular y epigramático, entre el hermetismo y el cultismo, según sea el ángulo de visión. Este texto, de notable densidad conceptual, se compone como un prisma de lectura multifacetada a partir de las incitaciones de la pintura de Antonello Da Messina, invocado primeramente el cuadro que representa a San Jerónimo en su estudio leyendo, cuando traduce la Biblia:

Antonello Da Messina
 canta hasta que la última gota
 y la última migaja desaparezcan.
 Canta para que el azar
 pida un nuevo plazo.
 Canta para que el azar
 deje de aturdirse.
 Canta para que el azar
 tenga pulso bajo su lengua.

Debajo de tu capucha blanca
 hay bordes de luz, Antonello.
 Esta es la hora que amas: pienso.
 Esta hora, la que no pertenece
 ni a la tarde ni a la noche.

Canto contigo para que el azar
 se quiebre como un cristal,
 y deje tu lengua intacta.
 (CAULFIELD, 2001b: 5-6)

Se suceden obras y autores (Beckett, Greenaway, Marcial, Shakespeare, anónimo irlandés del siglo XII, entre otros) en un elaborado trabajo de montaje que pone de manifiesto la singularidad del texto como articulación móvil. Compuesto a modo de retablo de citas inconexas de efectos disonantes y disociativos, simula un flujo de conciencia, con notas de automatismo psíquico puro, acumulaciones neobarrocas y asociaciones insólitas, todo con la lógica inusitada del diálogo intertextual postmoderno. Otro cuadro de Antonello Da Messina es, además, determinante:

La estructura del poema nace al pensar en un fragmento de un retablo, pintado por Da Messina, que se encuentra en la iglesia de San Cassiano en Venecia. Es un retablo del tipo Sacra Conversazione, pero en mi poema no aparece la clásica Madonna con el niño, sino que la figura protagonista del poema es el propio Da Messina en primer plano, en una re-

lación intelectual-emocional con el poeta latino Marcial, el Próspero de Shakespeare y Suibne el loco, un rey irlandés que quiso vivir como un ave. Es cierto que Fra Angelico, Fra Filippo Lippi y Domenico Veneziano habían pintado muchos de estos retablos, pero lo que es novedoso en Da Messina es que logra crear una relación emocional entre el espectador y los personajes del retablo. El espectador mira y es mirado a su vez. Así es mi poema. (CAULFIELD, 2003ch: 42)

En su despliegue, y con citas marginales que remiten a los hipotextos, el poema se presenta simultáneamente como lectura y escritura, a partir de las crípticas incitaciones de las imágenes visuales y literarias que llevan el discurso autoral en diferentes direcciones, conectadas por el motivo del trabajo de creación. Los heterogéneos y ajenos textos se hibridan en el poema, cuyo referente mayor es un pintor que, precisamente, ejemplariza la escritura como traducción de mundos y la autoficción. La palabra de los otros, los cuadros y la palabra del yo discursivo se mezclan en una trama de agonías y epifanías. La autora proclama sus afinidades electivas, rinde tributo a sus maestros y se inscribe en una comunidad espiritual con el trazado de su cartografía cultural, que también la retrata. En el epílogo, lapidariamente, deja constancia de su labor como lectora/escritora en la pulsión creadora: “Hay un poema que se está formando antes de que la mano/ se abra enorme y traspase estos harapos.” (CAULFIELD, 2001b: 15)

Los desdoblamientos son ostensivos, intencionales, de ilusionismo desacralizador y mitificantes. Tematizada como lectora de textos literarios y artísticos, la escritora se retrata escribiendo el mito de sí, de sus lecturas, cuando ejerce su oficio, ya no sagrado, pero sí iluminado, en esencial correspondencia con la pintura de San Jerónimo y lo que imagina ver en el retablo. En ese cruce de textos dialogantes, el poema se hace confesional:

Sí, a veces no sólo me olvido
 de quién soy, sino de qué soy,
 me olvido de ser.
 (CAULFIELD, 2001b: 6)

Samuel Beckett, *Molloy*

Este sentido de identidad en trance subyace en el patrimonio del arte, a la busca de una razón de ser poética suprapersonal, contemplándose la autora en otras prácticas creativas que activan sus mecanismos autorreflejantes.

Al ficcionalizarse, la figura autoral funda también su genealogía, en la que encuentra asideros. Lectora de Ovidio, Catulo y Marcial, poetas de discurso del yo proclamado, inmersa en la historia de la literatura de modo apasionado y selectivo, abierta a heteróclitas presencias filosóficas, esotéricas, mitológicas, históricas, a otras expresiones de la cultura espiritual y, muy especialmente, a la pintura que funciona como bajo continuo de la escritura de sí. Su poética del sujeto no se constituye en la oposición modernista de lo metropolitano y marginal, que de alguna manera aún consagra los límites y jerarquías. La apropiación no es filologizante, historicista, sino existencial, tatuadas las escrituras de los otros en su propio y personalísimo cuerpo textual.

Ojo y palabra figurales, quiero decir, literales y simbólicos, se responden. De esta interacción resulta una matizada enunciación metafórica de la escritura que celebra el poder de la mirada y las palabras y, sobre todo, explora el lenguaje como lenguaje poético, en su función referencial y materialidad. Porque el ojo visual es también el intelectual, mental, que configura, como hecho de lenguaje poético, una visión. Tanto el ojo como la palabra están en permanente investigación. Más que asertivos, son operadores disruptivos del orden semiótico en el simbólico. Abren la escritura hacia significaciones aleatorias, en las que la escriba percibe el mundo y se percibe, registrando su tránsito.

EPÍLOGO SIN FINAL

Con la perspectiva de los textos leídos, destacaría la singularidad de la poética autoficcional de Carlota Caulfield que se desenvuelve en condiciones de intensa movilidad cultural y ejercicio de la espiritualidad. Su poética del sujeto muestra las mutaciones y travesías de un sujeto diaspórico, de múltiples rostros,

figurándolo de manera más icónica o fantástica en su juego de identidad/alteridad.

El arte del retrato se torna más complejo en la medida que incorpora la autorreferencia a su condición memoriosa y viajera. La autora se autorretrata con insistencia. En la pasión por aprehenderse, pero sin quedar fija en una forma, despliega diferentes estrategias. Así privilegia la variabilidad de la puesta en forma, por lo que su galería de autorretratos autónomos o marginales exhibe efectos biográficos, mitológicos, simbólicos, metafóricos, conjeturales, hipostásicos. Sin embargo, esta poética autoficcional no supone la multiplicación de sí hasta el absurdo, si bien la figura autoral articula la ficción. Fascinada por sí misma, sus dobles y simulacros, la imagen no es de vaciamiento o solipsista, sino proliferante, en interface con el otro, tanto individualidades como macroestructuras culturales, para dar sustento a la indagación identitaria. Junto al sentido celebratorio, aparecen la exigüedad cultural y fragilidad relativa, las marcas de extranjería, exilio, diferencia. En el interior de este espacio diaspórico, de migraciones reales y simbólicas, sus rasgos identificadores se inscriben en una alteridad transculturada, con sus consecuencias estéticas y éticas. La permeabilidad cultural de este sujeto en tránsito resulta tan productiva que, a través de ésta, puede crearse como figura transcultural, cumpliendo roles de escritora/escriba, hablante y personaje. Su autoficción es dialógica, intertextual, de categorías intermediarias volcadas a los ritos de pasaje, intercultural en su acepción más amplia, de transformación creadora, más deudora de Proteo que de Narciso.

Cartografía de sí y del otro, la poesía metafictional diseña intrincadas redes de sí y del mundo, de ahí los mapas tan personales. Liberada de límites metafísicos, la autoficción especular permite a una autora llamada Carlota Caulfield travestirse y desnudarse para instaurar visiones de su ser, en la escritura y escribiendo. Al practicar formas autogenerativas, la poesía deviene un saber nada convencional que, en este caso, actúa en un orden transnarcisista: el de la puesta en obra a través del proceso creativo del sujeto y, a la par, del proceso compositivo del texto.

Las preguntas oraculares de quién soy y cómo conocerme son formuladas en el seno del oficio, clave de la percepción de

su identidad que se constituye como un ejercicio de libertad en el que conviven la transgresión y el tributo. Tal vez por ello, y a mi pregunta de cómo se ve en el contexto de nuestra literatura, Carlota Caulfield responda: “Soy una poeta cubana. Pero, en definitiva, no me interesa defender ninguna identidad en particular, quizás la única que me atreva a defender sea la de poeta.”⁵ Lejos de respuestas ontoteleológicas y estereotipos, la autoficción de sus poemas muestra a una mujer artista, a una hacedora que se construye culturalmente cuando hace su discurso de poética y metapoemas. Borgianamente, la autora es una función y, sobre todo, un efecto estético, una proyección de la ficción, de sus lectores, de sus lecturas, de su cartografía imaginaria. A la vez, nosotros lectores de autoficción, devenimos personas dramáticas actuantes, como sucede con aquellos retratos memorables, cuyos ojos en movimiento nos siguen, convidando a la autopercepción, trasmutados en protagonistas de los sueños de identidad más perturbadores y profundos.

REFERENCIAS

- ALBERCA, Manuel. La invención autobiográfica. Premisas y problemas de la autoficción. En: HERMOSILLA ÁLVAREZ, María Ángeles, FERNÁNDEZ PRIETO, Celia (eds.). *Autobiografía en España: un balance*. Madrid: Visor Libros, 2004, p. 235-255.
- ÁLVAREZ, Myriam. La *narratio* lírica: otra forma de autobiografía. En: HERMOSILLA ÁLVAREZ, María Ángeles, FERNÁNDEZ PRIETO, Celia (eds.). *Autobiografía en España: un balance*. Madrid: Visor Libros, 2004, p. 271-278.
- ASHLEY, John. *Self-Portrait in a Convex Mirror. Poems*. New York: Penguin Books, 1976.
- BARQUET, Jesús J. *Escrituras poéticas de una nación: Dulce María Loynaz, Juana Rosa Pita y Carlota Caulfield*. La Habana: Unión, 1998.

⁵ Ver Conversaciones.

- BROSSARD, Nicole. Vinte páginas entrecortadas de silêncio. En: HANCIAU, Nubia Jacques; CAMPELLO, Eliane T. A.; PRATI, Eloína dos Santos (orgs.). *A voz da crítica canadense no feminino*. Rio Grande: ed. da FURG, 2001, p. 19-40.
- CASTELLANOS, Rosario. *Mujer que sabe latín...* México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- CAULFIELD, Carlota. *Autorretrato en ojo ajeno*. Madrid: Betania, 2001 [a].
- . *Quincunce*. Barcelona: Café Central, 2001 [b].
- . *Movimientos metálicos para juguetes abandonados*, Islas Canarias: Gobierno de Canarias, 2003. [Premio Hispanoamericano de Poesía “Dulce María Loynaz”, 2002] [c].
- . Mi loco amor por la pintura: alquimia, encuentros casuales y poesía. En: BARQUET, Jesús J., MAYOR MARSÁN, Maricel (eds.). *Haz de incitaciones: poetas y artistas cubanos hablan*. Prólogo de Olimpia B. González. Miami: Colección Baquiana, 2003, p. 37-46 [ch].
- . *A Mapmaker's Diary*. Selected Poems. Translated by Mary G. Berg in collaboration with the author. Prologue [M.G.B]. Carlota Caulfield, Poet in Transit by Aimée G. Bolaños. New York/Buffalo: White Pine Press, 2007.
- COLONNA, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Paris: Tristram, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor*. Lisboa: Vega, Passagens, 1992.
- LECARNE, Jacques; LECARNE-TABONE, Eliane. *L'autobiographie*. Paris: Armand Colin, 1997.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora*. Identidades e Mediações Culturais. Liv Sovik, (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HAREL, Simon. Le fauteuil d'écoute. En: HAREL, Simon; JACQUES, Alexandre; ST-AMANT, Stéphanie (édits.). *Le cabinet d'autofictions*. Montréal: Cahiers du CÉLAT-UQAM, 2000, p. 25-44.
- OUELLET, Pierre. Le principe d'altérité. En: OUELLET, Pierre; HAREL, Simon (dirs.). *Quel Autre? L'altérité en question*. Montréal: VLB, 2007, p. 7-43.
- OUELLETTE-MICHALSKA, Madelaine, *Autofiction et dévoilement de soi*. Montréal: XYZ, 2006.

- ROBIN, Régine. *Le Golem de l'écriture*. De l'autofiction au Cybersoi. Montréal: XYZ, 1997.
- SIMPSON, Megan, *Poetic Epistemologies*. Gender and Knowing in Women's Language-Oriented Writing. Albany: State University of New York Press, 2000.
- SOUZA, Raquel Rolando. *Boitempo: a poesia autobiográfica de Drummond*. Rio Grande: ed. da FURG, 2002.

Alina Galliano, el yo inagotable

ALINA, LA METÁFORA VIVA

Tal vez uno de los textos más originales de la poesía de la diáspora cubana, el poema II de *En el vientre del trópico*, en mi lectura conjetural, configura la identidad como metáfora viva:

Por semanas enteras he tratado
de sostener
entre saliva y lengua
las posibilidades de un caimito,
pero los dientes
carecen de memorias,
viven en desidencia
con el trópico,
son incapaces de atravesar
los meridianos del sabor, su furia,
que trajinando el paladar
conversa con un proyecto de pulpa
en coito perfecto
con mis muelas.
Entonces desde aquí
soy la otra boca en mutación
que puede lo mismo
que un manglar bordear la Isla,

definiendo los paralelos del olor,
marcando
la zona donde el hambre come espejos.
(GALLIANO, 1994: 24)

De enunciación metafórica ininterrumpida, el poema tiene en su centro el caimito tropológico, *imago* seminal y proliferante. Sin abandonar la corporeidad de fruta, y en la boca, la significación del caimito es inestable. La cadena de metáforas hilvana y promueve un productivo conflicto de interpretaciones, entre lo literal y lo simbólico, lo dicho y lo sugerido, convocando y dispersando sentidos para instaurar “una predicación extraña, una atribución que destruye la coherencia, [...] la pertinencia semántica, de la oración, instituida por los significados usuales, es decir, lexicalizados, de los términos de presencia.” (RICOEUR, 2001: 23). Pensando con Ricoeur, ni desvío o sustitución, sino un efecto de sentido sobre la base de parentescos y sugerencias en deslizamiento. Con toda conciencia de poética, la autora propone una nueva forma de articulación de los significantes a partir de una metáfora raíz, el caimito, que apela a insólitas posibilidades nominativas, también descriptivas, para acceder a otros modos de conocimiento poético. El poema predica algo nuevo sobre el mundo, de modo emotivo y conceptual. La enunciación metafórica funciona como una red, como un modelo en escala que estructura la realidad de manera novedosa, más compleja y evasiva, creando otras pertinencias semánticas. Al relacionar relato y metáfora, Ricoeur precisa que en el marco de ese paralelismo puede ser percibido con toda amplitud el fenómeno de la *innovación semántica*. Y añade:

En ambos casos surgen en el lenguaje lo nuevo, lo aún no dicho, lo inédito: en un caso la metáfora *viva*, es decir, una nueva pertinencia en la predicación; en el otro, una trama *fingida*, es decir, una nueva congruencia en la puesta-en-trama. Pero de una parte y de otra, la creatividad humana se deja discernir y cernir en contornos que la hacen accesible al análisis. La metáfora viva y la puesta-en-trama son como

dos ventanas abiertas sobre el enigma de la creatividad. (RICOEUR, 2001: 23-24).

El texto de Alina Galliano supone una cadena de asociaciones analógicas que llevan del caimito literal, al caimito vulva-vagina, al caimito cópula, al caimito orígenes, al caimito memoria, al caimito innombrable, que va al encuentro de una isla mítica, cargando todas sus relaciones isomórficas significantes, convertido en una conjunción del orden metafórico y simbólico.

José Lezama Lima piensa que la poesía encarnada en el poema reproduce en figura sus fragmentos o metamorfosis, para atrapar lo fugaz y el animismo de lo inerte. Y destaco lo que me parece particularmente revelador en el caimito de Alina Galliano: “Aprovechando el nacimiento del ser, por su posible prolongación y sucesión del germen, puede captar en la metáfora, que es en sí las metamorfosis de ese ser, sus vicisitudes hasta alcanzar el *splendor formae*” (LEZAMA LIMA, 1988: 319). De eso se trata, de alcanzar un esplendor formal a través de la enunciación metafórica de las metamorfosis.

Retomando la tradición barroca del banquete, el apetito y el saboreo, también de las maravillas de los frutos de la tierra, el poema se organiza en la sinestesia, elabora suntuosamente las correspondencias baudelerianas que dan vida a artificios de palabras y provocan, por la vía sensual, estados del alma. Olores, sabores, texturas, sonidos, visiones se cargan de afectividad cultural. Signos de una cultura que se despliega en una larga historia inconclusa. Lo sensible se torna social, la sensualidad da cuenta de un devenir, corporiza y gestualiza esa historia cultural propia.

De manera también protagónica, en el interior de la metáfora, sosteniéndola, aparece un yo sinestésico, asociativo. Este yo busca una forma, motivo de la poesía hispanoamericana de Darío a Lezama y recurrente en la poética de Galliano. Tal empresa de la imaginación poética lo transforma. Caimito y sujeto, imágenes dobles especulares, son mutantes y sus variaciones aluden al tema identitario. Del coloquio minimalista que registra la conversación entre el sabor imposible y las desmemoriadas muelas, el yo discursivo, en principio no tan

diferente del etnológico costumbrista negrista, salta a una dimensión mitologizante, quizás, sustitutiva fantasmagórica. Marcado por un *entonces* y un *desde aquí* de sentido transespacial y transtemporal, alimentado por el imaginario propio en la tarea — ¿heterotópica, quimérica? — de crear un no lugar, el yo accede a otra forma, realiza su metamorfosis, para devenir boca fabulosa y tan desmesurada que puede bojear la isla, redescubriéndola en sus más secretas correspondencias, anunciadas por el olor inefable. Situado ese otro yo en una zona indefinida y movable de la memoria ficcional, “donde el hambre come espejos”, se constituye como metáfora cronotópica que, incluyendo la personificación fantástica, abre el discurso a otras dimensiones interpretativas.

Al moverse el poema en una red metafórica relativa al hambre y la comida de visible marca en la cultura latinoamericana — la antropofagia modernista una de sus poéticas más señaladas—, el sujeto del poema incorpora otro yo de dimensión transubjetiva para habitar espacios imaginales, donde su hambre no es solo falta, sino una experiencia existencial de contradictorios sentidos en la vivencia de sus dones culturales, reactualizando la antropofagia como metáfora identitaria. Ambivalente, desposeída y poseedora, privada de sustento, pero creadora de alimentos espirituales, quien habla vive sus cambios de formas constitutivos. En estas metamorfosis, se alimenta de sí. Al devorar sus espejos, es creada por sí misma. Ni epifanías, ni *deux ex maquina*, solamente el comer litúrgico —el caimito, la isla, los espejos— en un rito autoengendrante.

Dos comentarios tentativos, mudando un tanto la perspectiva. El primero, referido a los conceptos de yo y sujeto que han quedado implícitos. Apoyada en los argumentos de Carlos Castilla del Pino, he utilizado la idea del yo como construcción semiótica al servicio de la semántica del sujeto que configura este yo como un discurso articulado de acciones y actuaciones, es decir, construye yoes para la vida en relación. Y llego a lo que me ha resultado principal en el poema de Alina Galliano: “los yoes como narraciones del sujeto, son genéricos. Como discursos, como narraciones [...] poseen tema o argumento. Hay géneros del yo, como hay géneros literarios o filmicos. Nuestras ac-

tuaciones pertenecen a un género, dependiendo del yo relevante que se pone en juego para la misma.” (CASTILLA DEL PINO, 2001: 400-401).

La autora pone en juego diferentes yoes actanciales en la enunciación metafórica, expresivos de géneros y tipos de discursos, también relativos al mundo de la referencia, tanto cultural como autobiográfica, imposibles de separar en la fina trama. El sujeto se expresa a través de una acción literal y simbólica, cuyas claves genéricas están allí, en la isla natal revivida desde su diáspora de modo performático. Con sus variadas formas, rememora y actúa corporalmente. Sus gestos están llenos de sentido cuando se representa en el acto, real y volitivo, de comer, hipérbole poética y oficio sagrado. La memoria ficcional de sí, de su cultura y espiritualidad aparece como esa fuerza restauradora, tan distintiva del sujeto diaspórico, expatriado, capaz de donarle una patria simbólica en la escritura, espejo donde rescata y junta los signos de su ser viajero desmembrado.

Y aún en el tema del género, una segunda observación sobre la pertenencia del poema al libro. *En el vientre del trópico* puede ser leído como un poema épico de múltiples voces enunciativas que parece enlazarse, a su manera, con uno de los puntos de partida de nuestra literatura, *El espejo de paciencia* (1608). Y me detengo en ese juego de espejos que caracteriza la estrategia discursiva de su invención identitaria.

El texto de Alina Galliano se inscribe en un conjunto de relaciones intertextuales e interculturales que concierta diversas herencias. En esa polifonía hay un protagonismo de la cultura negra africana, asumida de manera entrañable: vientre erótico y de la génesis. Así, la épica santoral de *En el vientre del trópico* coloca en primer plano las acciones de los dioses del panteón yoruba que, como sabemos, ya han sido actores de una diáspora. La interrogación de este componente fundamental de nuestro proceso de transculturación determina la forma compositiva del libro, cuyo punto de partida es la ira, motivo épico por excelencia que, dado el tema de su libro, pudiera remontarse a la esclavitud, al desarraigo original del barco negrero. Para Barquet, citando el poema XXIII,

La intención épica es explícita en el texto: su asunto es “la más sangrienta e inacabable/ de las guerras espirituales”. Dicha guerra no comenzó, sin embargo, con el proceso socio-político de 1959. El agravio del pueblo cubano al panteón afrocubano comienza mucho antes: se manifiesta en la tradicional actitud de menosprecio hacia el componente africano de su identidad. (BARQUET, 1997)

A la par, las fuentes clásicas son principales. Como dice el narrador del carpenteriano *Concierto barroco*, relectura clásica de *Espejo de paciencia*, “donde no hay Troya presente se es, a proporción de las cosas, Aquiles en Bayamo o Aquiles en Coyoacán, según sean de notables los acontecimientos.” (CARPENTIER, 1993: 24). En este sentido, vale reparar que, a diferencia de la poesía épica grecolatina y medieval, y ya en el espíritu de la americana, de los cronistas de Indias hasta Alonso de Ercilla, letra y vida están en una cercanía temporal perturbadora y muy productiva que hace del recuento, una crónica viva, de participación pasional. A la vez, la confrontación de mundos culturales trae consigo el abigarrado muestrario de maravillas y desastres, con los motivos de la abundancia, la multiplicidad y la diferencia característicos de los catálogos del barroco americano. En ese amplio marco del patrimonio occidental y africano que no cesamos de reinterpretar se inscribe el libro de Alina Galliano, emparentado con la literatura negrista caribeña y específicamente cubana que, para continuar su vida cultural, deberá ser actualizada.

Expresivo del discurso del sujeto de cultura plural, la tradición recitativa (el libro está acompañado de una grabación de Carmina Benguría) y las fuentes orales son, como efecto estético, revividas, recordando a *Concierto barroco* cuando Filomeno cuenta y dramatiza para el Amo pasajes de *El espejo de paciencia*. En la singular propuesta de Alina Galliano se sincretizan los roles del rapsoda y el juglar; del contador de *patakines* yoruba, *griot* africano, *cuentero* de la tradición oral americana y *hablador* emparentado con la magia, todos *hacedores*. Y con el *hacedor* hemos vuelto a Homero — ¿o será que nunca salimos de él?—, ahora referido, en su *poiesis* de nuestras mitologías, a los trasiegos transculturales.

Ostensiblemente la voz como praxis enunciativa alcanza significación notable. Cada una de sus realizaciones o puesta-en-poema corresponde a un yo diferenciado, protagonista de un pasaje, que incluye una voz autoficcional del cotidiano biográfico, alter ego de la autora, también mitificada y mitificadora (cuando toma café, cuando come caimitos, nísperos, frutos inagotables de la tierra), y cuya nota dominante es la nostalgia. Si el exilio se nutre del territorio que el sujeto abandonó de manera voluntaria o no, el postexilio alimenta el fantasma del territorio perdido: “le premier se résout, ou non, en travail de deuil, alors que le second s’installe en posture de mélancolie.” (NOUSS, 27), observación de Alexis Nouss que va al encuentro del espíritu dominante de esta dimensión, proclamadamente personal, de *En el vientre del trópico*. Pero, además, asistimos a la puesta-en-trama de un relato mitológico que, como en los albores de la cultura occidental, integra diversas posibilidades expresivas de la poesía y narra una fábula. El libro supone también una puesta-en-trama, un mito relatado con sus fases de desarrollo. Cada personaje actúa, se deja escuchar en una escena de protagonismo, forma típica concertada, como sucede en este avatar de Osáin, cuando habla una de sus más oscuras encarnaciones míticas:

No se dieron cuenta que yo Assoguanó,
soy indestructible y sabio,
que no tengo padre ni madre
como los otros Orichas,
que salí del vientre de la tierra
igualito que la yerba
y que los santos tienen poder de Monte
porque me llevan consigo
en un güiro como lo que soy,
lo grande, lo profundo.

(GALLIANO, 1994: 61-62)

O el polimorfo Changó, “lirio de la candela, el negro lindo que se viste de punzó”, otra voz de entidad fabulosa que, en un discurso de fuertes efectos de oralidad vernacular, ejecuta el motivo desencadenante de la ira:

Porque yo soy el Oricha del trueno,
 del fuego, de la guerra,
 de los tambores, del relámpago
 Y ahora van a saber de una vez y por todas
 que nadie, nadie sobre este mundo
 los tiene más grande que yo.
 Porque cuando Changó Ilarí se encabrona,
 cuando los ojos de Changó echan candela,
 hasta los cuchillos, carajo, tienen miedo.
 (GALLIANO, 1994: 53)

Uno de los restrictivos límites del criollismo negrista tradicional ha sido la credibilidad de la voz, no solo en su registro de prácticas etnoculturales, sino como expresión de los contextos ctónicos y espirituales. En el libro de Galliano, la autenticidad cultural de su palabra poética sincrética es un resultado de los diversos yoes, de la variedad tonal y de enunciados metafóricos culturales.

Como dice el indiano cuando resume su experiencia viajera: *“A veces es necesario alejarse de las cosas, poner un mar de por medio, para ver las cosas de cerca.”* (CARPENTIER, 1993: 76), aludiendo el novelista, posiblemente, a la experiencia creativa de su exilio vanguardista. En verdad, el mar de Alina Galliano, residente en New York desde los 18 años, podría ser un océano insondable. El español es una lengua que debe redescubrir y actualizar desde sus más complicados estratos cosmovisivos y para invocar el panteón yoruba, dándole vida, tendrá que apelar, no simplemente a los tratados de la cultura, sino a saberes vivos, tempranas vivencias etnoculturales y gestas de familia. Si reparamos en esta condición migrante, la empresa estética de *En el vientre del trópico* parece sin precedentes, no sin fundamento, en la poesía de la diáspora cubana.

Sin embargo, el libro resulta un punto alto de la trayectoria creativa. Se dejan oír los orichas —masculinos y femeninos, polimorfos—, la autora y voces innombradas, pero no anónimas, que pertenecen a un trasfondo colectivo. El hibridismo estilístico es un efecto natural de la matriz estética, espiritual y cosmovisiva del libro. Los efectos de coloquialismo y oralidad alternan con

los del estilo sentencioso, ceremonial y de sabiduría, pudiera decirse, oracular. Se entremezclan los poemas icónicos, de apariencia autobiográfica, casi confesionales, con los de perspectiva omnisciente rapsódica que cuentan una historia; además de los dramáticos, cuando actúan las deidades de la santería. Transita el libro del intimismo a los vastos espacios de la historia en amalgama con la mitología, cuando la voz se torna la de una comunidad espiritual. Por momentos se habla en “cubano”, con fuerte presencia de remanentes yorubas, marcado ese discurso por un imaginario que exhibe sus peculiaridades sintácticas e idiosincráticas, concernientes no solo al léxico o a un conjunto de referencias etnoliterarias. Y este imaginario asumido desde adentro arrastra el ritmo sincrético de una percusión juguetona o dramática ante los avatares de la historia, tal vez, aquel que Filomeno identificara como “lo único vivo, actual, proyectado, asaetado hacia el futuro” (CARPENTIER, 1993: 82). Son esos ritmos, a la vez elementales y pitagóricos (CARPENTIER, 1993: 82), los que sustentan, como bajo continuo, la escritura de Alina Galliano.

Ser creativo en un género, que ha tenido su tiempo en la historia de la literatura exhaustivamente codificado, implica una retomada, pero con plena conciencia de la necesidad del cambio. *En el vientre del trópico* encuentra su sentido cultural más pleno al tramar discursivamente la reinención mitológica. El libro da cuenta de una experiencia de criollización que subvierte el paradigma del criollismo negrista, si bien concierne al cosmos sincrético de la plantación, definitorio de una amplia zona de la cultura latinoamericana y del Caribe. En verdad tengo en mente la polémica noción de criollización de Antonio Benítez Rojo cuando, a partir de tres palabras — plantación, ritmo y *performance*—, considera que:

la criollización no transforma la literatura o la música en una síntesis o nada que deba tomarse en términos esenciales; más aún, ella ni siquiera lleva estas expresiones a un estado predecible de criollización. Para mí la criollización es un término con el cual intento explicar la inestabilidad de los productos culturales del Caribe, continuamente transformado por una serie de intérpretes, durante el paso del tiempo; para

mí esto no es un proceso —pues esta palabra implica un movimiento hacia delante— sino una serie de recurrencias ininterrumpidas, de espectáculos cuya ley es el cambio. (BENÍTEZ ROJO, 2005: 63)

En esas recurrencias no perder el ritmo que la poeta reconoce dios tutelar, quiero decir, no perder el rumbo poético entre criollismo, exotismo, y mitologismo resulta una aventura que comparte con otros notables artistas y escritores caribeños contemporáneos, no pocas veces diaspóricos, de memoria transculturada. La arqueología literaria lejos de resucitar paradigmas, descubre y crea sentidos, tan provisorios, inestables y movedizos como la propia instancia autoral llamada Alina Galliano, artista engarzada en sus mitos genealógicos sincréticos, barrocos en la transculturación y barrocos aun antes de cualquier barroquismo histórico. En este caso, la clave y referente mayor pudiera ser el diálogo transcultural, el intento de rehacerse en el cruce de culturas. Así el yo múltiple aparece en su movimiento y transformación, hasta alcanzar la más rica metamorfosis, nunca definitiva, en la imagen que culmina el último poema del libro, convertida en espiral viviente, sin fin, literalmente metáfora viva:

yo soy Oni Ocuný
el poeta de los Orichas,
el viviente caracol
de las metáforas.
(GALLIANO, 1994: 72)

ALINA, LA VIAJERA EN FIJA RESIDENCIA

En *La geometría de lo incandescente (en fija residencia)*, la poeta despliega su imaginación dialógica, razón de ser de un libro que puede ser leído como un poema único con variaciones temáticas, organizado como diálogo, forma mediadora por excelencia de la intersubjetividad, tan expresiva de la pasión

comunicativa. Entonces, si me fijo en poemas, el XIV y X, es con la perspectiva de una geometría poética mayor e inclusiva, donde los textos cobran diversas significaciones y fulguran.

Hoy Marruecos, mañana,
quién puede predecirlo:
Logroño, Tananarive,
Zanzíbar o Indonesia,
Atlántico y Mar Rojo
en esa geometría
del vivo pensamiento
con el cual perpetúas
mundo y trascendencias;
todo eso que olvidabas
en tu implacable acto
de creación y muerte.
Nadie escapa las zonas
de tus gravitaciones:
en ti todas las cosas
se tejen y destejen,
pasan a ser ciudades,
laberintos, madejas,
proyección incansable
repitiendo tus sombras.
Eres inevitable destino
a tus criaturas,
en ti se determinan
paralelos y órbitas;
caimanes y panteras
pasan a ser objetos
por los cuales se pueden
navegar tus presencias
o habitar los secretos sonidos
de tus nombres.
(GALLIANO, 1992: 26-27)

En una relación abierta con el mundo, consigo, el yo dialógico teje y desteje su madeja, sus innumerables formas, al tran-

sitar por una red de laberintos proyectivos tanto interiores como de exótica geografía, de caimanes y panteras que funcionan como metonimias del ser diaspórico en el intento de habitar un exilio inhabitable.

A modo de arcano, la forma críptica del poema, más que decir, convoca la multiplicidad del sujeto, a semejanza de un acto de magia donde el ritual simpático exorciza o hace acontecer, crea el objeto o efecto deseados a través de las palabras, de la materialidad de su sonido espiritualizado. Y no están tan lejos magia y contextos sociopolíticos. Para Alexis Nouss, en su caracterización de la escritura del postexilio, “Nationalité, citoyenneté, république apparaissent comme des concepts-fétiches agités en manière d’exorcisme. La pensée politique aussi peut être une pensée magique.” (NOUSS, 2003: 24).

Ese pensamiento actuante hace que el sujeto nazca a su identidad, ya no territorial ni encerrada en el duelo, sino libre, impredecible. Confluyen orígenes y exóticas latitudes, de estatus topológico fantástico, en un viaje interminable desde sí hacia todos los puntos cardinales y, viceversa, desde el universo, nominado en una cartografía maravillosa, hasta el ser, punto central de esa circunferencia cuyos alcances desconocemos y que, borgianamente, también pudiera ser llamada laberinto. Especulativo y de identidad itinerante, el yo de la enunciación con esas paradojas tan propias de la estética barroca, se habita y habita en fija residencia, espacio heterotópico, donde existe como autocreación, inventada su figura polimorfa en el movimiento y la fijeza.

El sujeto es camino y el que camina, representado en la acción de “Andar en este hallazgo de ti” (GALLIANO, 1994: 20), como se lee en un verso de otro poema. Semejante a una cantiga de caminante, el poema XIV se entrega al juego de las significaciones del sujeto en proceso al concebirse como un poemacamino de identidades de variados orígenes, incluso hasta ilusorias y fantasmagóricas, configurando un imaginario diferente de aquel fundado en la metáfora de las raíces, típico de los discursos de territorialización sacralizadora. Por su parte, el poema X, juego de permutaciones y reflejos, se parece más a un poemaespejo del yo y el tú porosos, reversibles, imágenes gemelares reduplicadas al infinito. Significación plural que, sobre todo, se

evidencia cuando nos detenemos en el destinatario intratextual marcado por el tú, figura ficcional que desde la interioridad del texto añade otro reflejo especular:

Tú sostienes el aire,
intocadas regiones de ti
lo transfiguran,
en magnánimo gesto
lo llenas de sonidos:
él habla con tus lenguas,
le dice a cada cosa
el propio movimiento
que en ti tiene su origen.
Entre tú y él hay reglas
para malabaristas:
un tiburón o un pájaro
tienen la misma esencia
que irremediable busca
el hilo de tu vida.
Ser entre tú y el aire
es la otra arquitectura,
allí me balanceo despacio
a una conciencia,
toco los invisibles
plurales de tu sombra,
comparto tus espejos
y en ellos me recubro,
me suelto a las presencias
de tu presencia misma.
(GALLIANO, 1992: 19)

A partir del motivo del aire, posiblemente uno de los más intangibles, pero expresivo signo de identidad, aquí entre lugar y espacio transnarcisista de creación donde tienen lugar las revelaciones, la forma poética es el propio ser como arquitectura insólita y estructura inestable. La identidad de la escriba del poema, del libro, que “irremediable busca/ el hilo de tu vida” pasa por la progresiva inscripción discursiva del autoconoci-

miento y su autonominación en la escritura. En consecuencia, se asiste también al nacimiento del lenguaje que adquiere una presencia puntual, descriptiva de acciones y gestos, con sus espacios fundacionales correlativos al sujeto, de asumida ambigüedad y fluctuante, en una elaborada textura metaficcional implícita: “Tú, el tú donde los nombres vienen a ser un juego/porque en ti se establecen a identidad y sonido/ al diálogo perfecto” (GALLIANO, 1994: 10). El poema lleva la atención hacia los procedimientos, proclamándose arte de componer y de la palabra, como típica escritura del tú.

De palabra bivocal que enuncia el discurso del otro, de sí como otro, *La geometría...* configura un sujeto desenraizado, diseminado, expandiéndose más allá de sus límites para explorar a fondo la alteridad, estrategia emblemática de la literatura del postexilio. La experiencia de la poeta no está circunscrita a un país perdido y sus tradiciones, sino a la reconstitución de una identidad en condiciones de traducción cultural, atravesando fronteras, dispersada para siempre de la tierra natal y en la poetización de esa experiencia. Como argumenta Hall: “As pessoas pertencentes a essas *culturas híbridas* têm sido obrigadas a renunciar ao sonho ou à ambição de redescobrir qualquer tipo de pureza cultural ‘perdida’ ou de absolutismo étnico. Elas estão irrevogavelmente *traduzidas*.” (HALL, 2001: 89).

En estas circunstancias de traducción y alteridad, la estrategia del sujeto es constituir el sentido del otro en sí, a partir del propio sentido. Y ciertamente estoy pensando con Ricoeur en un texto clásico sobre el tema, *Sí mismo como otro*, que sitúa en primer plano esta dialéctica de identidad/alteridad. El yo de Alina Galliano en el espejo genésico de la alteridad se reconoce figura híbrida e intersubjetiva, transitiva y en tránsito: “Para llegar a ti/ atravieso lo otro” (GALLIANO, 1992: 17), dice el yo del poema VIII. En el espejo interior, porque no solo es otra en el ojo ajeno, logra vivenciar su alteridad como parte de sí. En ese espejo, que le devuelve su imagen doble, se recobra, toca los invisibles plurales de sus sombras compartidas como acto amoroso inclusivo.

En la poesía de Alina Galliano, y de manera avasalladora, el sujeto encuentra las claves de su ser plural en la pasión amorosa

que lo individualiza, lugar de la sensibilidad y la diferencia. Como piensa Michel Meyer “la passion, c’est l’Autre en nous, l’Autre que nous sommes à nous-mêmes et pour les Autres” (citado por WIKTOROWICZ, 2002: 133). La vivencia erótica-intelectiva, desafortadamente sensible, sensual, sexual y, a la vez, espiritualizada, hace posible la transformación mutua del amado y el amante, acaso fundidos en un ser único, como en San Juan de la Cruz y la más antigua tradición sufi y platónica. Dialogante con el tú y el aire, desde las regiones intocadas de sí, el yo interactúa con el tú sin límites metafísicos — “Los espejos contienen/ tu estructura: me peino frente a ellos/ te convoco” (GALLIANO, 1992: 34)—, en un espacio transpersonal de transferencias analógicas donde las marcas genéricas que separan se esfuman y es posible participar hasta de la naturaleza del tiburón y el pájaro. En este espacio especular de sincretismo, para la poeta también de animismo universal, el yo se balancea ante la irradiante conciencia de sí como otro, sostenido por un hilo tan frágil como poderoso en la invención identitaria.

Otras visiones explora la poesía de Alina Galliano con sus significantes abiertos. Los motivos especulares de las palabras y sus ecos, de las sombras y los dobles, de los diferentes rostros y nombres no cesan de ser reinterpretados en el libro, produciendo suplementos de sentido, de modo que si “L’exil répond à l’orthodoxie du signe: un signifiant culturel renvoie à un signifié ethnicisé [...] Le post-exil joue d’un signifiant ouvert qui se rapporte à divers signifiés [...] Cet ensemble culturel, abandonnant un rattachement mémoriel unitaire, est transnational” (NOUSS, 2003: 27).

Entre esos otros significados, resulta principal la concepción de la alteridad en su plurivocidad. No es la alteridad del otro, tampoco la propia, compartimentada en bipolaridades metafísicas, tampoco un extrañamiento o extranjería desde el exterior, en oposición a lo Mismo. La alteridad resulta un complemento primordial para percibir a alguien que completa, que como yo, dice yo y forma parte inalienable de la propia identidad (RICOEUR, 1991: 371). En esta sintonía, a una pregunta sobre la identidad del tú en *La geometría de lo incandescente*, la autora dice:

Este poemario se desarrolla dentro de varias voces. La que lo escribe, y por ende, la que se autollama, en sí misma, para quien se recuerda y se escribe el poemario y luego la intención de quien lo lee, que puede sentirse conectada o conectado a través de su experiencia emocional con dicho proceso y registrar su propia experiencia sobre lo escrito. El amor nunca es asunto de dos. Comienza primero, a mi entender, con el reconocimiento del amor que uno siente por sí mismo, luego se expande al amor que nuestro ser siente por otro ser y, al conocimiento de esos dos procesos, se tiene que sumar ese otro amor que nos conjuga al todo universal, para poder crear lo desconocido y la brillantez de vivir sobre los planos. Así el milagro es la cotidianidad.¹

En la poética autoral, la dialéctica de identidad/alteridad implica una construcción autorreferente y mediadora que tematiza aperturas, desdoblamientos, confluencias, reflejos sin fin. La creación de un imaginario de presencias, sustitutivo de la ausencia de un origen y memoria únicos, la reversibilidad de los antípodas: yo/tú, fijeza/movimiento, cercanía/lejanía, mínimo/magno, exterior/interior, cosmos/cotidiano, la creación de intersujetos y espacios de autofundación, el predominio de un sistema metafórico de identidad que privilegia lo mutante, la libertad de movimiento en la constancia, la capacidad de crear, todo indica otros modos de pensamiento poético en desarrollo.

Y llegando a este punto, un corolario personalísimo. Al ensayar un diálogo con los textos de Alina Galliano, y leyendo a Alexis Nouss, me he deparado con reiteradas imágenes de fulgor, por ejemplo: “la réverbération post-exilique” (NOUSS, 2003: 29), “Le post-exil, alors, est habitacle d’images exiliques multipliées qu’il fait scintiller comme un prisme.” (NOUSS, 2003: 28) Ese algo que reverbera, cintila, centellea, que como un prisma refleja y refracta, descomponiendo y recomponiendo esa geometría imposible-posible de lo incandescente, ¿serán metáforas de vida después de todas, y cada una, de nuestras exiliadas muertes?

¹ Correo a la autora de este trabajo, 15 de junio de 2006.

ALINA, LA BARROCA ESCRIBA

Alina Galliano me lleva, de modo natural, a la poética de José Lezama Lima. Confluencia posible en el tejido intertextual de la poesía cubana, de la poesía hispánica. Leyéndola se pudiera retomar la pregunta, tan gongorina, de Lezama “¿pero es la poesía sentido que se deshace al soplo que se extiende y ocupa, no en el espacio del sentido, sino en el movimiento endurecido, resistente, ente de lo temporal, con cuerpo por la ocupación de ese soplo?” (LEZAMA LIMA, 1988: 73). De esas irradiantes relaciones entre el soplo y el cuerpo, entre las formas que se deshacen y las que resisten, existencia múltiple del ser en la temporalidad ilimitada, de ello habla la poesía de Galliano.

Al estudiar los ciclos y reciclajes del barroco lezamiano, Irlemar Chiampi señala:

Su poesía, desde *Muerte de Narciso* (1937), seguida de *Enemigo rumor* (1941) y *La fijeza* (1949) ilustra la recuperación de la “patente” del barroco poético, la oscuridad, que él inscribe ahora en la versión moderna de la dificultad del sentido; en ésta preside lo que Lezama designó como el “incondicionado poético”, o el descondicionamiento de los nexos (lógicos, reconocibles) causales entre el significante y sus referencias ya culturalizadas. La metáfora barroca en la poética lezamiana se trasmuta en una operación de analogías imprevisibles, que crean una duración imaginaria absoluta en la materia verbal (CHIAMPI, 2000: 20).

Lezama Lima postula una poética de la creación por el espejo de la imagen y del acto naciente que alcanza una formulación memorable en *La expresión americana* (1957) cuando lee los símbolos de su cultura en un tiempo mítico de transmutaciones órficas, a la busca de la antropofanía poética. Configurando un sujeto metafórico en su travesía por constantes espirituales y en la persecución de la *imago* como imantación creadora, el poeta concede papel protagónico en nuestra cultura a “ese americano señor barroco, auténtico primer instalado en lo nuestro” (LEZAMA LIMA, 1988: 230), estilo plenario. En el siste-

ma poético de Lezama, la obra de Antônio Francisco Lisboa, el Aleijadinho, es emblemática porque marca la madurez para una ruptura: “He aquí la prueba más decisiva, cuando un esforzado de la forma, recibe el estilo de una gran tradición, y lejos de amenguarlo, lo devuelve acrecido.” (LEZAMA LIMA, 1988: 244) De tal forma, la teoría lezamiana del barroco se fundamenta en el afán unitivo que se expresa en la tensión formal. Consecuentemente, aparece el artista como un “esforzado de la forma”, que participa de una tradición y, a la vez, la transforma. Así el propio Lezama, como el impar Aleijadinho, da vida a un universo ficcional transculturado donde se cruzan las más diversas culturas, pero de piedra angular americana. Como acontece con José Cemí, el artista intenta conocerse y hacerse en la *poiesis*, reuniendo con el fuego plutónico los fragmentos en un nuevo orden cultural, proceso tan dramático y oscilante como la de un demiurgo que deberá crearse y salvarse a sí mismo.

En este universo estético de ambivalencias y reflejos, de oscuridad y pasión por la elocuencia, de autocreación a través de la palabra poética en coordenadas culturales propias y universales, años después se mueve Alina Galliano. Descondicionamiento de los nexos causales, sentidos diferidos, entregados a sí en el juego de significaciones proliferantes, recurren en toda su obra y predominan en su más reciente libro, *Otro fuego a liturgia* (2007)², libro de libros que muestra una cada vez más compleja elaboración de la materia verbal al ficcionalizar palabra y erotismo. Concebidos los poemas, y su engarce en el libro, como trabajo de filigrana, los significados viajan en la espiral sin fin de los significantes para componer un universo de palabras volátiles y transmigrantes que, por la vía metafórica, de la paradoja y las antítesis, corporizan las sensaciones y espiritualizan los sentidos, amalgamados en el cuerpo textual y de la vida, configurando la experiencia erótica en el lezamiano afán unitivo, enemigo de cualquier tipo de dualismo.

² *Otro fuego a liturgia* está integrado por seis poemarios: *Del tiempo y otras puertas* (1980), *La danza en el corazón de la esmeralda* (1993), *El libro* (1995), *Inevitable sílaba* (2004), *Entre el marfil y el agua* (2006) y *Litografías a partir del aire* (2006).

Al hilar esa compleja madeja, la confusión de sentidos y el sensualizado lenguaje, que no se agota en sí mismo porque es voz, movimiento, ritmo, emoción, apertura espiritualista caracterizan de modo natural al poema I, de *Inevitable sílaba*, libro analógico de los olores y el tiempo:

Como verbena mi boca
se detiene frente a ella,
nadie es capaz de conversar
esta historia que sin esfuerzo crece
a su secreto de constelaciones.
Quién puede descifrar este gran hábito,
esta manera de encallar el hambre
en la continua furia de los higos;
atómica raíz reconstruyendo el gusto,
desvistiendo presencia entre los dientes.
Y es que cuando te dices,
cuando sin darte cuenta
vas soltando tus risas
desamarrando en pleno todas tus voluntades,
calibrando nocturnos pentagramas,
atmósferas,
donde vas preparando
tu doble itinerario,
inexorable arquitectura
con mi yo inagotable,
sin decírtelo, entonces,
te voy prestando rutas
sitios llenos de únicos,
indómitas ciudades
que nacen a mi cuello
sorprendiendo tu espacio,
mapas para países que pre-existen
despiertos en la alcoba de mis manos
esperando que pases del brazo de otras gentes
enloqueciendo el aire,
redescubriendo a posesión la altura
torre de olor que brota,

para ti, de mis dedos:
 tiempo donde tus días por ser,
 se vocalizan.
 (GALLIANO, 2007: 121)

Retomados como invocación los motivos del hambre y la voz, ahora en antítesis con lo secreto e indecible, en este poema, el *yo inagotable* oficia a través del cuerpo amatorio, tal vez una causa de su fluencia ilimitada. Con la palabra erotizada, “cuando te dices”, ese yo hace nacer una cartografía, a la par, el cuerpo del amor y del poema, cronotopo relacional, de comunicación entre espacios mínimos y magnos, donde se proyecta el yo inagotable en su función genésica. A partir de imágenes icónicas (verbena, boca, dientes, dedos, cuello, higo, mapas, alcobas), los sentidos surgen de los avcinamientos insólitos y del acto nominativo demiúrgico. El poema se constituye como movimiento transgresivo, viaje fundacional sin límites.

La enunciación poética instaaura no solo el espacio, sino también la duración y dinámica del ser, el cual se representa, a semejanza de tantos otros poemas de Alina Galliano, doble, especular, oscilante su estatuto ontológico (¿soy el creador o el creado?) y epistemológico (¿cómo llegar al conocimiento, a mi conocimiento?). El sujeto aparece a modo de ícono metafórico, por tanto, de doble referencia. Así alude tanto a figuras humanizadas, yoes actanciales de intensa significación homoerótica, como a una conciencia suprapersonal inclusiva de las diferentes formas y proyectada libremente al tiempo mítico de los actos del amor, Eros Cognoscente, en el vuelo imprevisible de la *imago* que hace acontecer lo imposible.

El poema VIII, de *Entre el marfil y el agua*, configura una experiencia perceptiva erótica, también relativa a la *poiesis*, vinculada a la del poema I. Ahora el movimiento está más volcado a lo interno, supone un viaje por el adentro que contiene todas las formas en la conciencia, para componer un círculo perfecto:

Su presencia camina despacio por el cráneo
 estrenando las fuentes sonoras donde el tímpano

puede sentir de lleno el temblor de sus vértebras
 o acumular el diálogo que surge en sus silencios
 vistiendo o desvistiendo de otra manera el mundo.
 Así, atraviesa el centro del corazón,
 facilitando el ritmo donde los litorales
 adquieren predicciones,
 fragancias a diluvio
 de electrizante sílabas con uno de sus dedos.
 Su oído esconde orillas que no se han descubierto:
 alquimias de lo liquido,
 exquisitez en vivo,
 marinería en vértigo,
 caracoles, caballos,
 femeninas destrezas donde su magia sabe
 configurar la línea de cualquier horizonte
 al ladear simplemente el arco de su oreja,
 proponiendo a los cielos las otras matemáticas
 que no requieren de árbitros
 porque ella es la consciencia
 donde deliberadamente se fabrica el ahora.
 (GALLIANO, 2007: 159)

Los espacios íntimos y cósmicos, inclusivos e ilimitados, son recorridos por un yo erótico-místico que amorosamente avanza en el tiempo mítico del poema, de la poesía, cuya duración absoluta es el instante de potencialidad infinita, enunciado en el verbo. El éxtasis de la contemplación, tan distintivo de la poesía erótica de Alina Galliano, se da por la gracia de una ocasión única e impar que se desborda en una fisura del tiempo discontinuo. Es decir, el poema traza una línea que separa al instante privilegiado de la corriente temporal: “Ese tiempo está vivo, es un instante henchido de toda particularidad irreductible y es perpetuamente susceptible de repetirse en otro instante, de re-engendrarse e iluminar con su luz nuevos instantes, nuevas experiencias”. (PAZ, 2005: 186-187).

Con sus femeninas destrezas, “porque ella es la conciencia/donde deliberadamente se fabrica el ahora” (GALLIANO, 2007: 159), el poema VIII crea “un mundo completo en sí mismo,

tiempo único, arquetípico, que ya no es pasado ni futuro sino presente” (PAZ, 2005: 197), mundo del ser que mira y se mira en el instante. Se transforman el tiempo y las dimensiones del espacio en la imagen visionaria. La concreción del cuerpo, de sus órganos, se expande en una dialéctica de lo pequeño y lo grande, de lo circunscrito y lo trascendente, especialmente patente en la imagen final del poema que al configurar el oído en una cadena de asociaciones insólitas (de orillas que no se han descubierto, alquimias de lo líquido, exquisitez en vivo, marinearía en vértigo, caracoles, caballos) parece contener las hazañas del lenguaje barroco, cuando al trenzarse y multiplicarse realiza, verbalmente, su plenitud, tal vez un eco o reflejo de aquel oído-cosmos lezamiano, donde el “vivir se ha convertido en una especie de gran oreja sutil” (LEZAMA LIMA, 1988: 231). En ese oído-lenguaje-vida, el mundo y los seres, con sus deslumbrantes atributos reales, habitan el tiempo arquetípico del instante de las iluminaciones, heterotopía temporal profundamente ligada al éxtasis místico.

Compuestos los textos de *Inevitable sílaba* y *Entre el marfil y el agua* como espectáculo de los sentidos y el espíritu, la elocuencia fluye de palabras-artificios que dicen, ornamentan y aluden a lo indecible. A semejanza de la forma fugada de la música barroca, las variaciones conforman el texto en un despliegue temático que explora tanto la semejanza como la diferencia. Convertido el poema en una experiencia en movimiento y mutante, que funciona por adición y suplementos de significados, cada tentativa de dar forma, cada estación del viaje por los sentidos y la emoción supone una posibilidad expresiva que habrá de ser modificada, reinterpretada. Analogías imprevisibles, antítesis proliferantes, ornamentación en delirio, sinestesias, metonimias, figuras evanescentes de un universo en formación perpetua, símbolos oscuros y diáfanos que cohabitan, imagería críptica y no menos transparente, cambios de texturas y escalas, magnificación y detallismo, enumeraciones prolíficas y catálogos, extrañamientos y singularizaciones, multiplicidad especular laberíntica, ambigüedades proliferantes, afán arquitectónico y orquestal, visiones del alma, correspondencias, simbiosis y metamorfosis de todo tipo, metaforismo protagoni-

co, pudiera ser éste un elenco, necesariamente inconcluso, del tejido verbal de una poesía de la conciencia y los sentidos, cuya dinámica circula en espirales de sentido.

El barroquismo transhistórico de la poética de Galliano, un tanto diferenciado del manierismo neobarroco más entregado a la desconstrucción caótica y la mimesis paródica, apunta hacia las visiones erótico-místicas del barroco epocal, la opulencia de la metáfora y el concepto, celebrados en sus lecturas iniciales de Sor Juana Inés de la Cruz, a quien ve en su convivencia con dos culturas y Santa Teresa —*Entre el párpado y la mejilla* (1977-1978), dedicado a Juana de Asbaje, y *Secretos y violaciones* (1982-1984), a Teresa de Ahumada—, patentes en toda su poesía, como también lo es San Juan de la Cruz. En este barroquismo, habría que considerar, y no con menor importancia, las síntesis amerindias y africanas negras, caudales principales de nuestra transculturación — tan características de las propuestas de barroco transhistórico de Carpentier y Lezama— que son intertextos principales de *En el vientre del trópico* y *La danza en el corazón de la esmeralda*, poemario inspirado en la mitología náhuatl.

Su poesía rinde culto a la emocionalidad sensualista romántica, dialoga con el simbolismo no descriptivo de la emoción, sino de su actualización poética, hace suyas las asociaciones insólitas del surrealismo, cree en la capacidad genésica de las palabras y practica la mirada insólita, a la vez que recupera signos que pudieran remontarse al *Cantar de los Cantares*. A esta filiación poética, tentativamente bosquejada, pertenece Alina Galliano con una poética transvanguardista barroca cada vez más elaborada y visible si acompañamos su trayectoria creativa que la inscribe en constantes espirituales de la literatura de la lengua española, sobresalientes en la cubana.

Último comentario e invocación: desterrada, desenraizada, diaspórica, la poeta da vida a nuevas formas de identidad estética. *Al partir*, karma cubano, de lo imposible, crea un posible, tierra prometida de su poesía inagotable.

Para Alina y cada uno de nosotros:

Ángel de la jiribilla, ruega por nosotros. Y sonríe. Obliga a que suceda. Enseña una de tus alas, lee: Realízate, cúplete, sé.

Vigila las cenizas que retornan. Sé el guardián del etrusco *potens*, de la posibilidad infinita. Repite: Lo imposible al actuar sobre lo posible engendra un posible en la infinitad. Ya la imagen ha creado una causalidad, es el alba de la era poética entre nosotros. Ahora podemos penetrar, ángel de la jiribilla, en la sentencia de los Evangelios: *Llevamos un tesoro en un vaso de barro*. Ahora, ya sabemos que la única certeza se engendra en lo que nos rebasa. Y que el icárico intento de lo imposible es la única seguridad que se puede alcanzar, donde tú tienes que estar ahora, ángel de la jiribilla. (LEZAMA LIMA, 1988: 100).

REFERENCIAS

- BARQUET, Jesús J. Épica, negrismo y actualidad cubana: *En el vientre del trópico* de Alina Galliano. [Archivo de la autora, 1997].
- BENITEZ ROJO, Antonio. Tres palabras hacia la criollización. En: COWIE, Lancelot; BRUNI, Nina (orgs.). *Voces y letras del Caribe*. Mérida/St. Agustine: El outro el mismo/Universidad de West Indies, 2005, p. 61-73.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos. El sujeto como sistema. En: HERMOSILLA, María de los Ángeles; PULGARÍN CUADRADO, Amalia (orgs.). *Identidades Culturales*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2001, p. 283-407.
- GALLIANO, Alina. *La geometría de lo incandescente (en fija residencia)*. Coral Gables: University of Miami, 1992.
- . *En el vientre del trópico*. Prólogo de Carlos Franqui. New York: Serena Bay Books, 1994.
- . *Otro fuego a liturgia*. Prólogo de Aimée G. Bolaños. Epílogo de Octavio de la Suarée. Madrid: Betania, 2007.
- CARPENTIER, Alejo. *Concierto barroco*. La Habana: Unión, 1993.
- CHIAMPI, Irlemar. *Barroco y modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

- LEZAMA LIMA, José. *Confluencias*. Selección de ensayos. Selección y prólogo de Abel Prieto. La Habana: Letras Cubanas, 1988.
- NOUSS, Alexis. Expérience et écriture du pos-exil. En: OUELLET, Pierre (dir.). *Le Soi et L'Autre*. L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels. Montréal: CELAT/ Les Presses de L'Université Laval, 2003, p. 23-30.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Campinas: Papi-rus, 1991.
- . *Del texto a la acción*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- WIKTOROWICZ FRANCIS, Cécilia. Énonciation, discours et stratégies identitaires. Une phémoménologie de l'alterité dans l'œuvre de Leïla Sebbar. En: OUELLET, Pierre; HAREL, Simon; LUPIEN, Jocelyne; NOUSS, Alexis (dirs.). *Identités narratives*. Mémoire et perception. Montréal: CELAT/Les Presses de l'Université Laval, 2002. p. 129-151.

Conversaciones

La poesía, *terra incognita*. Carlota Caulfield

Aimée G. Bolaños (AGB): ¿Cómo definirías tu poesía? ¿En el juego de identidades, qué distingue a tus poemarios: *A las puertas del papel con amoroso fuego*, *Autorretrato en ojo ajeno* y *Movimientos metálicos para juguetes abandonados*? ¿Por qué ahora, al editar una selección bilingüe de una parte de tu obra, le has dado el nombre de *A Mapmaker's Diary*?

Carlota Caulfield (CC): Cuando los cartógrafos medievales y renacentistas imaginaban tierras más allá de lo que podían trazar en sus mapas, escribían la frase “He aquí los dragones.” Y así lo desconocido quedaba en la leyenda y la fantasía. Miedo y fascinación sin duda se mezclaban en los trazos de los mapas de una *terra incognita* en la que no podían adentrarse excepto con la imaginación. Mi *terra incognita* es la definición que me pides. ¿Acaso no es el juego de identidades el que sirve de carta náutica a mi poesía?

En *A las puertas del papel con amoroso fuego* hay una escenificación de subjetividades ficticias y reales que tiene a las *Heroidas* de Ovidio como centro de mis propias experiencias. *Autorretrato en ojo ajeno* se construye a partir de lo descrito y lo por describir. Es un libro de intimidades psicológicas y de geografías cambiantes. También una carta náutica de los sentidos. En *Movimientos metálicos para juguetes abandonados* lo autobiográfico es más evidente, y el juego de identidades cambiantes tiene lugar en geografías casi siempre identificables. Hay un trazado de historia personal y una enunciación dinámica de un yo poético fragmentado.

A mi antología le he dado el título de *A Mapmaker's Diary* porque es así como puede leerse mi obra poética: un diario de una hacedora de mapas ontológicos. Los poemas que se incluyen, aunque pertenecen a varios libros, son trazados que conforman un solo mapa. También el título quiere ser un homenaje a los cartógrafos mallorquines medievales. Inicialmente el libro incluía un poema en el que Jafuda Creques y Angelino Dulcert, dos maestros de cartas náuticas, del siglo catorce, aparecían inventando “islas de cartógrafo”, es decir, inventando islas a las que les daban el nombre de sus amantes. Esa idea de regalar islas imaginarias me pareció bellísima cuando la leí hace años. Pero aún no he terminado de inventar mis islas y no he escrito el poema. Por lo que hay una ausencia en el libro. Sólo incluyo “De formas aerodinámicas y espejos de navegantes”, poema sobre Leonardo Da Vinci. Aquí te doy un fragmento y así nos ponemos más a tono con el título.

*Un buen viajero no tiene ni planes
precisos ni la intención de llegar.*

LAO TSÉ

-Soñé que una vez un buitre llegó a mí volando.

No tratas de hacer realidad tus ideas,
sólo intentas vencer la resistencia del aire.
Te ocupas de imitar el vuelo de los pájaros
y vives en una casa que tiene guardavecinos,
y una aldaba, y un zaguán.

Como tantas casas de tu ciudad costera,
la mía, poco a poco, se sepulta bajo lava
y cenizas de una tiranía en erupción.

Leo el *Islario general de todas las islas del mundo*
de Alonso de Santa Cruz, cosmógrafo mayor
del rey Carlos I de España, y se me ocurren soluciones
para dudas e incógnitas.

-Sí, y me abrió la boca
y me pasó varias veces
sus plumas por ella.

Dédalo huyó de la isla de Creta
para escapar de la pena de muerte.
Olor a cuerpos descompuestos.
Aire que derrite cualquier cera.
Metamorfosis del alfarero que de
tanto no tener siente miedo
y cae al vacío de su propia nadez.

Combinas tus facultades de gran pintor
con las de constructor y mecánico.
Tus ciento sesenta hojas de garabatos
eligen sitios para edificar helicópteros y paracaídas,
para alzar el vuelo, para no tocar.

Pura imaginación la del Cosmógrafo de su Majestad,
que por ser judío, y además chuetá, de esos conversos
de las Islas Baleares, teme atraerse las furias de la Iglesia.

-Sí, como queriendo insinuar
que durante toda mi vida
hablaría de alas.

AGB: En tus cartas de *A las puertas del papel con amoroso fuego*, ¿por qué Tres lindas cubanas? ¿Por qué Tula, Mercedes y Juana?

CC: El poema es un juego entre el danzón de Guillermo Castillo (que se hizo famoso gracias a El Sexteto Habanero en la década de los años veinte, y que yo escuché más tarde, en mi adolescencia, interpretado por la Orquesta Aragón) y la vida de tres de las escritoras más interesantes de la literatura cubana: Mercedes de Santa Cruz, Condesa de Merlín, Gertrudis Gómez de Avellaneda, y Juana Borrero. Un juego entre la cultura popular y la cultura alta. Danzón y poesía. Danzón y vidas apasionadotrágicas. Un juego, como otros en el libro, que me sirvió, a

la hora de escribir los poemas, para reírme de mi propia formación cultural, tan mezclada, y a la vez tan alejada de todo lo que se consideraba o se considera hoy en día como símbolo de lo cubano. Para mí lo cubano siempre fue lo universal, sin límites, y creo que así lo sintieron las “tres lindas cubanas” de mis poemas.

Ellas fueron mujeres cubanas que pertenecieron al mundo, no se quedaron prisioneras en una isla cultural. Tres viajeras que escribieron poemas, memorias y cartas llave dentro de la literatura cubana. Añado más a tu pregunta: los poemas tienen como intertextos palabras o líneas de cartas de las tres escritoras. El epistolario de estas extraordinarias escritoras es de gran importancia para la literatura y la historia de Cuba. Son cartas de pasiones y muchas de ellas hablan de la nación cubana. Del epistolario escogí “momentos” en que Tula, La Condesa de Merlín y Juana Borrero se refieren al acto de escribir como acto salvador frente a incomprensiones y exilios. Escribir *A las puertas del papel* fue mi forma también de vivir muchas vidas, no sólo las de las tres cubanas, y también de librarme por algún tiempo de algunos monstruos que me acechan desde hace años, entre ellos: monstruo incomprensión y monstruo exilio.

AGB: ¿Cómo has leído nuestra literatura y en especial a sus autoras? ¿Alguna relación con la poesía de Dulce María Loynaz?

CC: He leído la literatura cubana a saltos. En la escuela primaria en Cuba leímos mucho a José Martí. Mi primer premio literario fue un Primer Premio de Composición “José Martí” que gané en sexto grado. Leí también a Heredia, a Gertrudis Gómez de Avellaneda, a la Condesa de Merlín. En definitiva, mucho siglo diecinueve, que siempre me interesó, desde niña. Y leí a Lino Novás Calvo, a Alejo Carpentier, muchos cuentos, algunos de ciencia ficción, y mucha historia de Cuba. Mi interés por la historia de Cuba del diecinueve está unida a la historia de mi familia. Mi abuelo Henry Edward Caulfield de Pons, irlandés, abogado y trotamundos, educado en Londres y París, fue el secretario del Conde de Fernandina en la Isla, y en la memoria familiar hay muchas anécdotas que me remontan a una Cuba

colonial de finales de siglo. Esto te parecerá raro, pero la verdad es que soy el fruto tardío en una familia de irlandeses y catalanes vueltos criollos. En cuanto a las lecturas a las que me refería antes de entrar “en familia”, fui desde temprana edad una lectora de literatura francesa (lo que era una tradición en la familia de mi padre, donde el francés más que el inglés fue siempre la lengua venerada) y de literatura rusa. Por eso me es imposible declararme “experta” en literatura cubana, a pesar de que he devorado tomos y tomos de poesía y prosa de escritores cubanos. Empecé a leer poesía cubana contemporánea cuando vivía en Zürich, en los años ochenta. Después, para curar vacíos espirituales, leí más, y comenzaron mis diálogos con poetas cubanos, que como yo, viven fuera de Cuba. Sobre todo con poetas cubanas, a las que admiro y sobre las que he escrito: Juana Rosa Pita y Magali Alabau, para mencionarte dos voces maestras.

Mi relación con la obra de Dulce María Loynaz es también fragmentada y merece que te cuente una anécdota: Dulce María Loynaz se convirtió en uno de los seres casi mitológicos de mi adolescencia. Yo caminé muchas veces por las cercanías de su casona en ruinas y me inventé varias historias sobre el lugar y sus habitantes. El lugar era un paraíso para los gatos, animales que siempre me han fascinado. Recuerdo haber escuchado algunos cuentos de amigos que la habían visitado en la famosa casona. Sin embargo, de la obra de la poeta cubana sólo recuerdo haber leído, en La Habana, algunos poemas de *Juegos de Agua* (Versos del agua y del amor), y no fue hasta años más tarde, en San Francisco, cuando un mensajero propicio de poetas me envió desde Cuba la edición madrileña de Aguilar, publicada en 1955. Volví así no sólo a sus *Juegos de Agua*, sino también a sus *Versos* (1920-1938), a sus *Poemas sin Nombre* y a *Últimos días de una casa*. También leí *La Novia de Lázaro* y su novela *Jardín*. Así que recibir el Primer Premio de Poesía Hispano-Americano “Dulce María Loynaz” 2002 por mi poemario *Movimientos metálicos para juguetes abandonados* ha sido un verdadero honor. Y una alegría mayor cuando lo presenté en la Casa de América de Madrid en mayo de 2003 y entre el público había dos personas que habían conocido a la Loynaz. También el crítico español Juan Cruz, encargado de presentar el evento,

había visitado a la poeta varias veces en su casa del Vedado, según expresó al presentar mi poesía y al hacer un lindo discurso poético sobre la Isla de Cuba y las Islas Canarias.

AGB: ¿Te ves en el contexto de la literatura cubana?

CC: Jesús J. Barquet, uno de los críticos cubanos que con más tino ha estudiado mi poesía, dice que gran parte de mi obra resulta excéntrica dentro de la poesía cubana del exilio, en cuanto a que en mi poesía es difícil encontrar la nostalgia por Cuba que caracteriza a mucha de la poesía cubana escrita fuera de la Isla. A pesar de eso, Barquet encuentra mi “vuelta a la infancia”, y mi “nostalgia” en algunos poemas. Los poemas de la plaquette *A veces me llamo infancia / Sometimes I Call Myself Childhood* y del libro *34th Street and other poems* son mi memoria de mi infancia y adolescencia en La Habana que es recordada desde New York. Pero más como celebración que como añoranza. En los poemarios *Quincunce* y *Movimientos metálicos para juguetes abandonados* aparece La Habana, pero como pretexto (a veces sin ser mencionada por su nombre) para hablar de otras cosas. Barquet añade en sus reflexiones críticas que mis malabarismos y exotismos no han sido nunca ajenos a la poesía cubana, y menciona a Julián del Casal y José Lezama Lima. El libro de Barquet *Escrituras poéticas de una nación: Dulce María Loynaz, Juana Rosa Pita y Carlota Caulfield*, publicado en La Habana por las Ediciones Unión en 1999 es una buena fuente para los lectores que se interesen en rastrear mi identidad cubana. Soy una poeta cubana. Pero, en definitiva, no me interesa defender ninguna identidad en particular, quizás la única que me atreva a defender sea la de poeta.

De pronto me siento atrapada en el juego de identidades. ¿Qué significa ser una poeta cubana?

AGB: ¿Cómo funciona en ti la conciencia intertextual? En la autoficción, ¿qué te dicen Parmegianino, Antonello Da Messina, Borges?

CC: En el viaje de la autoficción entro y salgo de los cuadros de Parmegianino con toda libertad. Es mi forma de dialogar con su pintura en *Autorretrato en ojo ajeno*. Mi relación con

Antonello Da Messina, que aparece en *Quincunce*, es más formal, más filosófica, más surrealista (a partir de Remedios Varo), aunque Da Messina sea uno de los personajes protagónicos del poema “Por la viva inquietud de la ciudad”. En cuanto a Borges, lo conozco poco, aunque he caído en las trampas de sus senderos muchas veces. Aún no he encontrado el jardín, pero sueño con la Biblioteca de Babel.

En definitiva, que soy partidaria del sujeto poético múltiple. Las intertextualidades de que hablas son —metafóricamente— en mi poesía como los *quipu* o racimos de lana de los antiguos incas. Si es cierto que en algunos poemas hay que descifrar registros codificados, esto no es siempre así, porque entonces yo no sería una poeta, sino una cabalista.

AGB: Te has autorretratado como una poeta en tránsito. ¿Qué significados concedes a tu experiencia de mujer artista en diáspora?

CC: Respondo con un fragmento de mi poema inédito *Moradas*:

Con agudeza destrabo la lengua y canto a mi capacidad de no aposentarme ni estar. Tengo muchas mañas, eso sí. Enhebro casa con vivienda con domicilio con residencia con mansión y con morada. Moradas. El verbo morar gusta de su complementario avecindarse, y a mí no me gusta porque acaricia la lengua. Es mordiente. ¿No es acaso permanecer la peor mordedura del ser que no habita en ninguna parte?

AGB: Cartas, diarios, confesiones, autobiografías, catálogos personales artísticos, autoficción, toda una sostenida práctica de la escritura de ti misma. ¿Te sientes imantada por una autora llamada Carlota Caulfield?

CC: La autora Carlota Caulfield, efectivamente, se dice de muchas maneras, pero no se identifica con ninguno de los instantes de su búsqueda. Si hay excesos en el yo múltiple de su poesía es porque el imán la acerca a la pasión por aprehenderse y poder incursionar en zonas desconocidas del ser.

La poesía, única forma de lucidez que no desampara la sombra.

Juana Rosa Pita

Aimée G. Bolaños (AGB): ¿Cómo llegaste a Eurídice?

Juana Rosa Pita (JRP): No sabría decir cómo llegué a Eurídice. Sospecho que como a menudo me ocurre, llegó ella a mí buscando voz y me encontró propicia, en silencio, componiendo la realidad a imagen y semejanza de su música — la de Orfeo — de acuerdo con mi modo de ser y amar. El mito se me había “infiltrado” años antes por aquel bellissimo filme brasileño *Orfeo negro*; yo cantaba, acompañándome con la guitarra, aquella canción *Manhã de Carnaval* aun antes de escribir mi primer poema en 1973 (año también de mi primer viaje a Italia, cuando en Venecia abrí “una ventana que da al agua:/ hazaña jubilosa del vivir a través de los tiempos./ Tal vez otras paredes y otra edad/ pero los mismos juegos de la luz...”), para asombro de los míos... Creo que luego Eurídice se hizo manifiesta al vivir yo algo que le permitiera expresarse. Pero la verdad es que si supiera decir cómo llegué a Eurídice, no habría escrito el poemario. Ahí está cifrado el cómo, entre versos que comienzan remontándose a la infancia. Antes de la poesía yo sentía casi imposible la posibilidad de comunicar mi ser. El tiempo de escritura fue entre el 78 y el 79, y no vino a cuento de nuevo hasta que por no sé qué impulso de mostrar los orígenes, en marzo del 2004 le envié a mi amigo Paolo Spinicci, en Milán (nos encontramos en un tiempo espacio arcaico antes de conocernos, gracias a su ensayo sobre *La Odisea*), “A Orfeo” y “Si Eurídice hablara”. Como buen filósofo, a su vez me hizo ver, con decir-

me lo mucho que a él le hacían reflexionar en cómo debe de pensar alguien que ha muerto. Al toque de vida comencé a escribir *Pensamiento del tiempo*, en el que, por sobre todos los estratos de sentido, se figura un peregrinar hacia la fuente ya florida. Pero todo esto lo digo a posteriori, pues no me di plena cuenta hasta que el libro estaba casi a punto de imprenta. El primer poemita que se me había ocurrido mandarle al encontrarnos fue “Llave 11” de *Manual de magia*. Sólo hace muy poco, tras un viaje suyo a Venecia en que se detuvo extasiado ante los frescos de Carpaccio, he tomado conciencia de haber recuperado las llaves que se me habían caído en el fondo de la fuente.

¿Se entiende algo de todo esto? Creo que soy más perspicua en mi nuevo poemario.

AGB: Pensando en tu Eurídice, sobre todo a partir de *Eurídice en la fuente*, ¿existe alguna relación entre la composición de este personaje emblemático y tu poética?

JRP: Notarás que *Eurídice en la fuente*, a diferencia de *Viajes de Penélope*, que surge tras una lectura de *La Odisea*, no se mantiene apegado a la trama original dando una visión-verión coherente sobre ella desde lo íntimo en que “la tela” es emblema de la estrategia espiritual que potencia el cumplimiento del futuro que se espera. La poesía: *blue-print* de la realidad.

De Grecia salté al siglo XX: no estoy familiarizada con las versiones medievales de Orfeo y Eurídice, pero sí recuerdo que desde el inicio la poesía es para mí resurrección de la emoción por la palabra, y ante todo de la palabra por la emoción. Esa dinámica que vence la muerte en cualquier sentido. El rescate del infierno en que caen personas y pueblos cuando en su vivir la historia de sus relaciones, descuidan el subsistir en la eternidad mediante la belleza que alimenta el alma. Mi visión fue siempre intuitiva vivencial, y uno de los niveles en la estratificación de sentidos es la poesía misma y ese su misterioso alzar “la Eurídice dormida / hacia la superficie de la vida”, como dice “Poética” de Alfonso Reyes (pequeño gran poema que me conmovió cuando recopilaba poemas *ars poetica* hispanoamericana para

mi tesis doctoral en Washington a fines de los setenta); y yendo más lejos, darle o devolverle su voz perdida: “Si Eurídice hablara”, como dice mi poema. Entonces el silencio rinde sus mejores palabras.

AGB: ¿Qué significa para ti el patrimonio clásico, cómo dialoga con tus fuentes cubanas? ¿Por qué esa presencia continua, y siempre renovada, de la cultura italiana en tu universo poético?

JRP: Para mí el arte de la palabra es inseparable de la vida (incluso la prevista, soñada, cumplida, sentida, aprehendida..., en proporciones que no intento dilucidar), al menos en la poesía están entrelazadas. Claro que la manera en que uno vive e interpreta la realidad puede ser muy diferente de lo que parecería vista desde fuera, sin contar con todo lo que se va propiciando al dejar que la poesía oriente la propia vida. Eso tiene que ver con las elecciones que se hacen, y que a veces parecen absurdas desde el punto de vista pragmático. Por ejemplo, lo clásico no es mayormente libresco para mí, llegó a venirme natural por mi modo de ser y a través de mi inmersión en Italia, por los viajes y la amistad, la lectura y la correspondencia, la conversación y la vida, el compartir gozo e inquietudes: ¡las afinidades electivas!

Salí de Cuba a los 21 años, incluso mi formación cultural es más latinoamericana y europea que cubana, por no hablar de que mi vida adulta la he hecho toda fuera de Cuba, 14 años en Virginia, cerca de Washington con interludio de año y medio en Caracas, durante mis 18 años de matrimonio. Pero también en Miami en distintos momentos, Nueva Orleans (enseñé en la Universidad de Tulane 3 años), Madrid y Boston, en las que viví un año en cada una. De hecho a Boston, donde me establecí en diciembre de 2005, venía cada verano desde 20 años atrás. E Italia..., desde que la hice mi patria electa no ha dejado de ser parte de mi vida: más de una docena de viajes he dado en 22 años, y en uno de ellos viví en Pisa 4 meses y en la Toscana me hubiera quedado de no ser porque la enfermedad de mi madre precipitó mi regreso, y luego de su muerte me quedé aquí con mi padre hasta la suya hace cinco años. Yo debería saber tam-

bién alemán, puesto que mi adorado abuelo, “que no lo fue de sangre sino de amor presente”, era de Stuttgart, pero tanto se cubanizó que no se le ocurrió enseñármelo, aunque me adoraba y en la casa de Santos Suárez, que él compró cuando murió mi abuela y nací yo, viví hasta casarme: 20 de los 21 años que permanecí en la Isla. Conocer otros idiomas es un tesoro: el inglés, el francés y en particular el italiano, que ya he hecho mío pues tengo un poemario original (*Cadenze*) publicado, otro inédito (similar, pero distinto, en parte, a *Pensamiento del tiempo*) y otros recién terminados en italiano y español como *La gioia nelle mani/ El gozo en las manos*.

Claro que la patria de la infancia la llevo a cuestas como el caracol su casa. Has releído mi *Pensamiento del tiempo*, y habrás observado que en la segunda parte hay varios poemas fechados en Milán y uno en Florencia. Eso no quita que la poesía, que tiene además mucho más ámbito que lo que las leyes de la mera física podrían explicar, permite hacer en el tiempo lo que sin ella sólo puede hacerse en el espacio. Por eso puede constituirse en “la fuerza de la vida” (Martí), sobre todo si uno la convierte en el centro rector de la existencia.

AGB: La escritura mítica te identifica, imposible no aludir, además de Eurídice, a tu Penélope, a la Isla, privilegiadas por la crítica. ¿Pudiera hablarse de una estrategia poética?

JRP: Cuando hablo de estrategia espiritual me refiero a algo que me sobrepasa, por supuesto, de modo que no se trata de una estrategia mía propiamente, con fines determinados. Mi visión plasma en estilo poético gracias a una genuina identificación, del mismo modo que los rayos del sol hacen posible que la semilla crezca y se convierta en árbol de determinadas características según su propia conciencia. De modo que la “estrategia” consiste en la asimilación de esa luz, en la capacidad de alimentarse de ella y, por ende, en su esencia y su virtud genésica.

El poema da testimonio de una comunión e identificación inusitadas, a veces de un regreso por la imagen. Se requiere un salto cuántico; posible porque la poesía no es una cuestión de economía política o de mercado, sino de economía del espíritu: mensaje unitivo. “Manuscrito en un rayo de luz” (título de un

poema de *Crónicas del Caribe*, 1983), mano amiga en la oscuridad, sentido de la noche, sol en pecho, sustancia compartida. “La poesía es el colmo de las cartas (...) dentro van los poderes / que destinó el amor / para la comunión desmesurada”, había anotado en mi segundo poemario, en un poema que viene siendo mi *ars poetica* inicial y fue escogido entre los cinco que tradujo Donald D. Walsh para *New Directions in Prose and Poetry* (New York, 1985). Se trata, en todo caso, de una “estrategia” que me sobrepasa.

Pasado un cuarto de siglo; como desde la escritura de *Viajes de Penélope*; me voy acercando al ideal de una visión y dicción más sencillas y humildes en su complejidad, pero esencialmente fieles y afines a la original: una mano en la oscuridad. Ya desde mi poemario *Tela de concierto*, publicado en 1999, queda claro que la poesía —naturalmente interdimensional— aspira a “borrar la historia al máximo / y dejar de ella sólo pinceladas / cargadas de leyenda”. La muerte es sólo una modulación de la vida que reactiva la presencia que es de veras significativa. “Los hilos son de luz: no se destejen”.

AGB: ¿Cómo te ves en el contexto de la literatura cubana? ¿Cuáles son tus presencias tutelares? ¿Reconoces alguna genealogía poética? ¿El tema de la identidad moviliza tu pensamiento poético?

JRP: Eso es asunto de los críticos: por mi propia formación cultural y trayectoria vital me veo en un contexto literario más amplio. Mis presencias tutelares son tan disímiles como San Juan de la Cruz, el Jorge Guillén de “Más vida”, el Octavio Paz de *Pasado en claro* y Giuseppe Ungaretti; pero también los hispanoamericanos Pablo Antonio Cuadra y Roberto Juarroz, a quienes conocí como feliz consecuencia de mi entrada en poesía, y que desde mis primeros libros me reconocieron y ofrecieron amistad radical. Atesoro su recuerdo y sus obras.

La identidad es innata y naturalmente forma parte de todo movimiento, pero lo que en sí moviliza es la identificación que se produce en el tiempo: siempre es algo u otro que nos hace hablar. Es el modo de ser de la génesis. Entonces la poesía da la palabra a las horas eternas, transformando en prenda de comu-

nión el ademán del alma. Por eso en una de mis “Claves de siglo nuevo” dije que la poesía es amor por otros medios y hacia fines desconocidos, pero ya sé que no vale tratar de definirla. Ahora prefiero decir que el poema fulgura como un pez en el misterio o como un mito a través de los siglos: mensaje y forma en perfecta armonía. La poesía es la única forma de lucidez que no desampara la sombra. Por ella el lenguaje alcanza la dicción universal de la música y la transforma en conciencia solidaria. Pero si la música es el lenguaje del corazón, la poesía es la inteligencia del corazón, la música de su pensamiento en calma. Por eso es más difícil y más peligrosa. No puede desentenderse del sentido ni del ritmo.

“Quien nos hace pensar nos da la vida”, dice un poema de mi libro más reciente: *Pensamiento del tiempo* (2005). Si la identificación rige, la cultura se ilumina, la imaginación y lo metafísico se aúnan: oxígeno del sentimiento y el pensamiento poéticos. La poesía nace y tiende a una experiencia esotérica, vale decir, a manifestar o propiciar la fusión del estado vital del que lee con el estado vital del que escribe. La gloria, en suma: vuelta de Eurídice a la vida. Fusión que rompe el aislamiento del yo personal y es fuente, a su vez, por excelencia de la palabra creadora. Fusión de sonidos que está en el origen (y finalidad) de todo armónico posible.

AGB: Si tuvieras que expresar en lo fundamental tu experiencia de poeta de la diáspora, ¿qué dirías?

JRP: Créeme Aimée, no conozco otra experiencia como poeta y hasta casi como persona adulta que no sea la del destierro original convertido en transtierro, pues cuando salí de la Isla, aunque estaba casada y llevaba mi primera hija (de cuatro meses) en brazos, era aún muy jovencita. Responderte sería hacer memorialismo, autobiografía y bastante de novela. Y es que lo que no me sucedió (ser poeta con patria y país que me respaldara) es algo que sólo con la imaginación puede abordarse y que misteriosamente ha de haber influido en mi vida y mi obra (ciudadana del universo) como una carencia, que se vuelve fuerza para hallar un equilibrio mayor, una conciencia de márgenes emocionales más amplios, en el espacio y en el tiempo. Si

en esa orfandad sopla la poesía, se eleva la voz real como una palma.

Hace años anoté en uno de mis *Sorbos de luz*: “Se nace en un país/ y en otro se renace./ Nos cría un fulgor sin fronteras”. ¿Podría algo bello no ser verdadero? ¿Algo verdadero no ser libre? ¿Algo libre no ser emocionante? Preguntas que no tienen sentido en el mundo de la dualidad, pero que no necesitan respuesta en la realidad vital en que se enraíza mi poética, y que incluye lo intuido, imaginado y asumido no menos que lo experimentado, leído y cultivado con indeclinable entrega. El punto de partida es la conciencia de la separación, y por ende del dolor, de la pérdida.

Entrar en poesía es saber salir de sí y acoger en sí: abrirse al otro. Es siempre un encuentro (una persona, una ciudad, una obra...) lo que libera la conciencia humana en la corriente universal del espíritu. Entré en la poesía a los 33 años, coincidiendo con mi primer viaje a Italia, y varios años después, en mi poemario *Florecia nuestra*, evoqué aquel instante en el poema “Despertar en Venecia”, cuyos versos iniciales recordé antes. Ciencia de lo indecible, la poesía es el aroma que nos guía con su fuerza de fragancia, y nos permite hacer una lectura en profundo del texto implícito en la realidad (visible e invisible) y en nuestra propia trayectoria vivencial (íntimo astral y colectiva), que se revela allí donde lo otro incide, con un gesto de acogida o desamparo, con una señal de reconocimiento o un signo afín errante. Texto que nos sobrepasa, invitándonos a una implicadora ojeada de infinito. ¿Te he respondido?

**La poesía, amante en constante
entrega de sí.
Alina Galliano**

Aimée G. Bolaños (AGB): Con una visión en movimiento de tu obra, ¿cuáles han sido tus formas poéticas distintivas? Pienso, sobre todo, en *La geometría de lo incandescente (en fija residencia)*, *En el vientre del trópico* (1994) y *Otro fuego a liturgia* (2007).

Alina Galliano (AG): Querida Aimée, no por estudios poéticos he llegado a esas formas, sino por intuición. Entonces, encuentro una raíz árabe, persa, metáforas que pueden recogerse en el *Zohar*, en la raíz de *El Cantar de los Cantares* o, de acuerdo a mi amigo Oswaldo Pradere, dentro de la obra de San Juan de la Cruz. Esto ha ido ocurriendo paulatinamente, en la medida en que mi espíritu y cerebro han ido redescubriendo la majestad del sonido y la palabra para expresar lo sentido o visto a través del atemporal donde resido.

El movimiento dentro de mi obra ha sido y es consciencia expansiva de vida y experiencia desde el concepto de un continuo presente. La poesía en mí ocurre en atemporales de rítmicas. Cada vez comprendo en mayor grado que lo experimentado es, en realidad, calidad de infinito, mostrando su presencia a espirales que develan y configuran las facetas del potencial de lo desconocido interna y externamente en relación a lo humano y lo divino dentro de cada existencia en este planeta y fuera del planeta. Es memoria de ADN en espíritu que constantemente se transforma dentro de cada organismo viviente.

AGB: ¿Te identificas con la estética del barroco? ¿Qué ha significado para ti el cosmos poético de Sor Juana Inés de la Cruz y Lezama Lima? ¿Cuáles son tus dioses tutelares?

AG: La vida para mí es barroca, pues todo cuanto me rodea: colores, olores, texturas, sentires y pensares son expresado de modo barroco. Por ejemplo, nada más barroco que los tonos verdes y azules de mi lugar de origen. Vivo en otra isla barroca por excelencia y eso influye en el contexto de lo creativo. En mí, Juana fue mujer que vivió y convivió dentro de dos culturas sumamente ricas en expresiones. La indígena, de su amado México, y la española. Ella transitó la mítica de los mexicalis en toda su potencia y su raíz de profecía y magia, mas también atravesó la orfebrería de la lengua cervantina con propiedad y belleza. Lezama, amante de la palabra, igual que Juana, sueña y fabrica su marea de imágenes, rompe con los cánones del momento en que vive y potencia un replanteamiento de la creación, no a partir de generaciones, sino en entendimiento del poderío creativo que aúna el proceso de crear desde y entre las generaciones. En ambos encuentro una conexión que fluye sin esfuerzos. El ritmo de la poesía es un dios tutelar que me habla siempre. Es pasión y razón de mi proceso creativo.

AGB: Las escrituras míticas ocupan un lugar central en tu poesía. ¿Qué te ha motivado a recrear la mitología yoruba y a mitificar el cuerpo erótico?

AG: Cada libro de poemas comienza dentro de mí con un ritmo distintivo y fluye temperamentalmente inagotable y, claro, sin esfuerzos. Es una partitura que se vuelve visión y luego cobra figura fuera de la retina y el cerebro, es un cuerpo de palabras vivo que respira y es por mí respirado. Considero la creación un cuerpo erótico. Dios o la energía divina inherente a cada célula es erotismo al máximo... Dios o la energía divina es amante en constante entrega de sí. Como la poesía, Dios es atemporal y en constante descubrimiento de sus facetas en creación.

Oricha u Orisha es sonido de energía primal. Es el concepto de la diversidad del Dios en todos los aspectos visibles y etéricos del planeta, por cuanto la divinidad se manifiesta en el agua. En este caso Yemayá, en todos sus avatares, pues es ella el paso

de la materia a su creación visible. Cada oricha representa no solo un aspecto múltiple de la divinidad, sino también su aspecto humano. Para que la humanidad se vea en este reflejo y pueda cambiar aquello que necesita ser dentro de sí. Para que el ser humano superior o, como lo llaman los judíos, el Adam Kadmon se manifieste y salga a la luz con todo su esplendor.

AGB: En un poema reciente te autocaracterizas como yo inagotable, a la vez, tu poesía es dialogante, el tú es también una figura principal. ¿Ese rejuego de identidad/alteridad pudiera considerarse central en tu visión poética?

AG: Sí. Cuando estoy creando un poema ocurre que yo soy los seres o las cosas inherentes a la vivencia, por cuanto el yo o el tú es experiencia por mí vivenciada en carne propia y es consciencia de que la fragmentación entre los seres humanos no existe, todo está entrelazado, todo se relaciona. Por eso me reconozco inagotable en mí y en los otros. Y así, este rejuego de identidad/alteridad es parte fundamental de mi obra poética. Es como me manifiesto y reconozco a los otros, los que me leen o no.

AGB: Tu poética es abierta a vastos espacios e intimista, erótica y espiritualista, de los sentidos e intelectual, de la fijeza y el tránsito, ¿será que esas ambivalencias te acompañan?

AG: Yo veo la vida y la siento y la vivo en estos vastos espacios, en todos sus potenciales visibles y etéricos... Porque es ahí donde lo conocido se hace desconocido y, entonces, el pulso del vivir es inenarrable, imprescindible, esplendoroso y único, en su espiral de infinitudes y presencias.

Como ser vivo estoy fija y dentro de esa naturaleza que hoy se conoce como Alina Galliano, no obstante, soy criatura en tránsito, pues estoy en constante descubrimiento de mis procesos como persona y poeta. Entonces, lo que quizás otros llamen ambivalencias, son para mí los péndulos de mi aprendizaje y desarrollo a través de mis vivencias y expansiones.

AGB: ¿Cómo vives tu diáspora? ¿Las diversas culturas y lenguas, que en ti conviven, consiguen dialogar? ¿Te alimentas de tu cultura originaria?

AG: Amo la diversidad de esa diáspora. Las sutilezas y el barroquismo que en ella se efectiva constantemente. Yo estoy en la sincronía de esas diversas lenguas y culturas que me pronuncian, me dialogan, me viven. Me alimento de mi cultura originaria. Nunca he querido perder esa riqueza, por esa razón escribo en español, aun cuando he vivido en este país de Estados Unidos muchos más años que en mi país de origen, Cuba.

ÍNDICE

	<u>Págs.</u>
UN FULGOR SIN FRONTERAS.....	13
ELLAS ESCRIBEN CARTAS DE AMOR	39
INTERPRETACIONES DE EURÍDICE	61
CARTOGRAFÍA DE CARLOTA CAULFIELD	89
ALINA GALLIANO, EL YO INAGOTABLE.....	115

CONVERSACIONES

LA POESÍA, <i>TERRA INCOGNITA</i> . CARLOTA CAULFIELD	143
LA POESÍA, ÚNICA FORMA DE LUCIDEZ QUE NO DESAMPARA LA SOMBRA. JUANA ROSA PITA.....	151
LA POESÍA, AMANTE EN CONSTANTE ENTREGA DE SÍ. ALINA GALLIANO.....	159

*Este libro se terminó de imprimir
el día 28 de enero de 2008.*

RESUMEN DEL CATÁLOGO (1987-2008)

Colección Ensayo:

- Los días cubanos de Hernán Cortés y su lucha por un ideal*, de Ángel Aparicio Laurencio.
- Desde esta Orilla: Poesía Cubana del Exilio*, de Elías Miguel Muñoz.
- Alta Marea. Introvisión crítica en ocho voces latinoamericanas: Belli, Fuentes, Lagos, Mistral, Neruda, Orrillo, Rojas, Villaurrutia*, de Alicia GalazVivar Welden.
- Novela Española e Hispanoamericana Contemporánea. Temas y Técnicas Narrativas: Delibes, Goytisolo, Benet, Carpentier, García Márquez y Fuentes*, de María Antonia Beltrán-Vocal.
- Poesías de J. F. Manzano, esclavo en la isla de Cuba y El Ranchador de Pedro José Morillas*, de Adriana Lewis Galanes.
- El discurso dialógico de La era Imaginaria de René Vázquez Díaz*, de Elena M. Martínez.
- Cuba: País Olvidado*, de Sergio Heredia Corrales.
- Francisco Grandmontagne, un noventayochista olvidado, de Argentina a España*, de Amalia Lasarte Dishman.
- Cuba: El abrazo imposible. Cartas a Alde*, de Mari Paz Martínez Nieto.
- Erotomanías y otros derivados*, de Pedro Molina.
- Cuba: La conspiración del silencio*, de John A. Pérez Sampedro.
- Asedios al texto literario (Arenas, Borges, Carpentier, Diego, Góngora, Herrera y Reissig, Lezama Lima, Martí, Onetti, Quevedo, Rulfo, San Juan de la Cruz, Sarduy, Vallejo)*, de María Elena Blanco.
- El único José Martí, principal opositor a Fidel Castro*, de Ismael Sambra.
- El alcoholismo: cómo afecta a su entorno*, de Engar Juli.
- Gastón Baquero: La invención de lo cotidiano*, de Felipe Lázaro.
- Después del rayo y del fuego. Acerca de José Martí*, de Eduardo Lolo.
- La estirpe de Telémaco. Estudios sobre la literatura y el viaje*, de Petra-Iraides Cruz Leal y José Ismael Gutiérrez (editores).
- La configuración literaria de la Revolución cubana.*
- De la mitificación a la desmitificación*, de Emilia Yulzarí.
- Para Cuba que sufre: mi granito de arena*, de Joely R. Villalba.

Carlos Quinto, tanto imperio y Felipe II: «No he oído cantar a los ruiseñores»,
de Clara Díaz Pascual.

Indagación en la literatura y cultura hispanoamericana, de Onilda A. Jiménez.

Ecléctico Ecclesiastés con Proverbios I. Prosas estilizadas al estilo de mi madre,
de Alberto Díaz Díaz.

Poesía insular de signo infinito. Una lectura de poetas cubanas de la diáspora,
de Aimée G. Bolaños.