

Erotismo y silencio en poetas argentinas y uruguayas

Noemí Ulla

La primera persona, forma directa de la intimidad ficcional y poética, figura casi obligatoriamente como valor connotativo del discurso del erotismo, sin que nos preocupe investigar la fidelidad, o el grado de fidelidad a lo autobiográfico. La poesía femenina de los años ochenta del siglo XX ofrece el tópico amoroso como un desafío a una fuerte tradición, sostenida en lo que podríamos llamar la voz que se contiene al manifestar la pasión o el amor, con las memorables excepciones de Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Silvina Ocampo, Idea Vilariño, entre otras voces.

¡Ay, quisiera llevarte conmigo
a dormir una noche en el campo
y en tus brazos pasar todo el día
bajo el techo alocado de un árbol!

Soy la misma muchacha salvaje
que hace años trajiste a tu lado.

Estos versos llenos de ímpetu amoroso, donde la mujer no vacila en tomar la iniciativa, ni tampoco en reconocer la invitación en el pasado, por parte del hombre, pertenecen a Juana de Ibarbourou (1892-1979), que bien puede sumarse a las poetas mencionadas con anterioridad. Son los versos del poema «Raíz salvaje» del libro homónimo, publicado en 1922, y que muestran relación con lo observado por Christiane Álvarez, en su estudio de la poesía peruana, sobre el comportamiento marginal de la mujer escritora en la sociedad patriarcal, cuando toma la palabra y dialoga con la poesía, abandonando el carácter de musa para asumir el de escritora. Con la primera persona los versos de «Raíz salvaje» descansan, se apoyan, se sostienen, en la autobiografía poetizada, real o no. Esta es una de las condiciones más resistentes a la poesía de todos los tiempos, pero no seguramente la única.

«Fiera de amor» se autodenomina Delmira Agustini en *Los cálices vacíos* (1913), en un poema donde la voracidad del deseo se declara con la primera persona, manifiesto de su poética: el amor como proceso de construcción y de destrucción. («Ofrendando el libro a Eros», *Los cálices vacíos*). El encuentro de la materia inerte (el mármol, la estatua hecha de piedra) con organismos vivos y animales salvajes (buitres, leones) convocan en alejandrinos aconsonantados la multiplicidad del deseo invencible del que se apropia la pasión. La temprana escritura y publicación de *El libro blanco* (Montevideo, 1907) permite establecer relaciones semánticas entre «La sed» y el poema antes mencionado. La elección de lo extraño del mundo y la estética decadentista que rige sobre el modernismo, tan rigurosamente explícitos en su poesía, revelan la dicotomía señalada (construcción y destrucción) en la mención de la sed y el ardor, las piedras preciosas (rubíes, diamantes), enlazadas nuevamente en el proceso de la vida, «la trágica simiente» dirá ella misma en 1910 en «Lo inefable» (*Cantos de la mañana*) tejiendo la trama de un discurso poético femenino inaugural del siglo veinte.

En 1983 la poeta santafesina Concepción Bertone afirmaba en su libro *El vuelo inmóvil*: «No puedo escribir un poema carnal./ No es un límite./ Es que mi cuerpo sólo se puede expresar/ en tu cuerpo; y al papel/ siempre llega lo inexpresable» (p. 63).

La extraña transacción entre la carnalidad del lenguaje y la carnalidad de la materia, parece disolverse en lo indecible. En efecto, ¿con qué recursos juegan los poetas sino con el silencio, eso que Concepción Bertone llama «lo inexpresable»? La función estética del silencio, su indicio fundamental –diría Iuri Tinianov¹– o la función estética acorde con el vínculo social que el poeta establece, en la concepción de Mukarovsky, es diferente de aquella que no permite manifestar lo que se desea. «Con tinta/ escribo/ contra/ los gritos/ blancos», leemos en *El agua extraña*, de Silvia Baron Supervielle (Alción, Córdoba, 2000, p. 59). En *Ávido don*, de Claudia Schvartz (Tsé-tsé, Buenos Aires, 1999, p. 13): «Bosque y río urdiendo este silencio/ como si copa o cúpula/ un silencio que todo lo detiene/ y en el centro y el borde/ efímera de mí».

En el poema «Sudestada» (1991, poema inédito) de Rosa Cedrón: «Qué sueños, qué pensamiento ahora?/ rostros curtidos por la inclemencia del desprecio/ (vuelven de la ciudad) ... y yo aquí sin una

¹ Iuri Tinianov: El problema de la lengua poética, *Siglo XXI*, Buenos Aires, 1972, p. 60.

canción.../ Silbo un tango para ahuyentar el miedo/ y me responde la espada de la noche, como un espejo roto.../ ...silencio.../ una noche sin fin nos separan del mundo/ El desprecio y la crueldad del cielo es lo único que obtenemos».

Y en *Río partido* de Alejandra Correa (El otro cielo, Buenos Aires, 1998, p. 18): «Una mujer, un hombre: un universo// que es capaz/ que no escapa/ que crea un mundo donde no hay mundo/ donde el mundo es el silencio/ donde el silencio es el principio».

A propósito de Borges y del reconocimiento del don de la literatura de anunciar su fin y de celebrarlo, como la doble y ambigua condición del nombre, leemos en Lisa Block de Behar: «...no es extraño que las formas de la desaparición hayan encontrado las más diversas figuras en una poética del silencio, de la nada, de la aniquilación» (*Borges. La pasión de una cita sin fin*, Siglo XXI, México, 1999, p.176).

Igual que estas poetas, no podría Concepción Bertone propugnar la clase de silencio como silenciamiento cuando ha escrito, para abrir el libro *El vuelo inmóvil*, las significativas anáforas que rigen el primer poema: «Las palabras que no decimos/ se acumulan como polvo en nosotros», «Las palabras que no decimos/ son como el agua ausente que se vuelca/ sobre su propia ausencia», «Las palabras que no decimos/ inventan su catástrofe y escapan/ y aun en su evasión las oprimimos» («Las palabras», p. 13). Anáforas que recuerdan el silencio no escondido en la tradición oral del cuchicheo y el susurro, con los que la mujer debió enfrentar el habla, como ha observado Tamara Kamenszain en su estudio sobre el texto silencioso². El manejo del silencio, la pausa, los intersticios del ritmo, son también aquello que el poeta introduce en la secuencia del lenguaje con el que forja su trabajo. Los versos de Concepción Bertone que antes mencionamos, afirman lo inconmensurable del amor volcado en la poesía. Un cuerpo sólo existe en relación con otro –parece decirnos–, de ahí que el amor, en el papel, en la modalidad del lenguaje poético escrito, sea al fin, silencio, lo no dicho, lo que es imposible decir. ¿Es una reacción contra el desborde sentimental de algunas poetas de principios de siglo? ¿Es un llamado, una invitación, la declaración de una estética no confesional, si confesional solían llamar con ironía al erotismo femenino de los años setenta? En «Claroscuro» (*Citas*, Bajo la luna nueva, Rosario, 1993) la poeta refuerza la

² Tamara Kamenszain: El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana, *Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1983*. Véase «Bordado y costura del texto», pp.75-82.

dimensión que tiene el silencio en el tejido del lenguaje: «Nada tengo que demostrar, tengo/ miedo que la palabra borre el silencio, este/ dorado resplandor de libros que me hablan/ cuando los abro. Dicen: nunca/ la palabra coincide/ con aquella que deseábamos que fuera. Pero/ ...»

Hablamos del valor del silencio, pero también deberíamos reconocer la creencia en una poética tan alejada de la didáctica y de lo explicativo, como respetuosa de la tradición literaria, de la creatividad del «dorado resplandor de los libros», bellísima imagen que encierra en sí misma la idea del intertexto, del brillo y opacidad del lenguaje y de la continuidad de la serie que ilumina poeta a poeta, con el resplandor del poema en el poema. Estos versos escritos en primera persona son una definición estética; el descubrimiento del acto de escribir, entrevisto, buscado, perseguido en el juego de imágenes que la luz y la sombra producen. De ahí la presencia del inigualable claroscuro de Rembrandt («soy mis zonas dejadas en blanco», leemos en «Caravana personal», *Citas*, p. 42) en la condición de la sutura que la escritora encuentra en otro modelo de poetas: Juan L. Ortiz. («Juanele Ortiz», *Citas*, p. 23).

Concepción Bertone no rechaza los términos convencionales que una prejuiciosa estética literaria en revisión del pasado habría condenado, como los afectivos «alma», «corazón» en el título del poema «Calabria, mi corazón», en su manera de resolver su identidad como mujer y como poeta en «El jardín de Diana»: «soy/ la que tiene senos y ha criado, la que tiene/ corazón y ha amado-la que siempre amará/ La que ya no tiene un vientre para la fecundidad/ pero rotura la tierra, la siembra/ y permanece fértil» (p.25). Al utilizar términos convencionales desmorona, sobre el mismo texto, el agotamiento estilístico o la tradición que pudiera haberlos vaciado de contenido, o los levanta con la seguridad que se atribuyen esos mismos términos, cuando la maestría del orden sintáctico los sitúa en el desafío del ritmo al estilo de la copla popular, que argumenta poetizando, para el oculto contendiente o el posible contrario, como en «Neurosis» (*Citas*, p. 72): «(...). El cuerpo/ es lo que pongo cuando escribo,/ cuando amo y me desmido. El alma/ -fiel de esta balanza-/ pongo donde pongo mi carne».

La primera persona del verbo «amar» pierde su connotación afectiva corriente o gastada por el uso literario, junto a la segura y concluyente primera persona del verbo «desmedir», conjugado en su forma reflexiva, casi inusual entre nosotros («me desmido»). ¿Estamos tal vez ante una poeta sentimental en el mejor de los sentidos, en el sentido que Claude Roy dio al poeta Jules Supervielle? En tanto los términos usuales, llevados y traídos por la poesía amorosa, como «alma», apare-