

## INTRODUCCIÓN

# Poéticas y políticas de la mirada

En un poema-ensayo reciente, Mario Montalbetti se refiere a la disyunción entre decir y ver que plantea la poesía. Titulado sugestivamente “La ceguera del poema”, el texto señala que la poesía implica un uso del lenguaje que se aleja del mensaje descriptivo y utilitario para poder nombrar aquello que no es visible y que solo puede emerger en el lenguaje del poema: el silencio, lo que no está, la ausencia (2018: 29-31). Esta tesis fue expresada por Maurice Blanchot en sus obras de los años cincuenta y sesenta y, en cierta medida, coincide con la teoría del extrañamiento (остранение, *ostranenie*) que Viktor Shklovski expuso en “El arte como artificio” (1916) para oponerse a la concepción que definía la poesía como un “pensamiento por imágenes” (2005: 68).

La poesía —al menos en su sentido moderno— no tiene la pretensión adánica de nombrar el mundo material. Esto no quiere decir, sin embargo, que se desentienda de lo visible para hurgar en misterios inefables, ejercicios del lenguaje o devaneos narcisistas. Significa más bien que su acercamiento a los seres y objetos es oblicuo, mediatizado, complejo, no homologable al que presentan otros discursos directa-

mente orientados a lo referencial. En este sentido, se puede decir que la poesía se interesa por dismantlar la inocencia de la percepción, postulando una interrogación de la mirada. ¿Qué vemos cuando vemos, qué nos es posible ver, cómo se construye la visualidad? ¿Tienen algo que decir sobre esto los poemas? Estas preguntas están en el origen de nuestra investigación y a partir de ellas se estructuran tres ejes que articulan el derrotero de este libro.

El primer eje de reflexión gira en torno a la capacidad del discurso poético para coexistir, dar cuenta e interactuar con las tecnologías de la imagen en la llamada “era visual”. Remitimos en este punto a “Kaleidoscope”, una obra de Vicente Huidobro que ya ha cumplido cien años y pertenece actualmente al patrimonio del Museo Reina Sofía.<sup>1</sup> La obra muestra un rombo naranja atravesado por cuatro palabras en forma de cruz y rodeado por ocho frases. Allí se designa el caleidoscopio como “bandera del ojo” y “azar de la fiesta y de la mariposa”, al tiempo que el poema deviene dispositivo visual y barrilete, un pedazo de papel o de tela que flamea y se transforma según el orden que priorice la lectura. Hay un guiño mallarmeano cuando el poema-caleidoscopio invita a “jugar a los dados con las estaciones” y no resulta sorprendente que el autor chileno haya vuelto sobre este objeto en un famoso texto programático de 1926, “La confesión inconfesable”.

Todo poema puede ser entendido como un caleidoscopio en la medida en que se comporta como una pieza enigmática e inacabada (Oteríño, 2010: 85) e invita a armar y desarmar sus materiales con el fin de ensayar puntos de vista, recortes de la mirada, inflexiones de una voz que está atravesada de muchas voces. Un juguete para ver, un aparato para imaginar: en la era del cine y lo digital, ¿el poema puede seguir resultando prodigioso?

Un segundo eje se desprende de la cita de dos versos de Sophia de Mello. De ellos proviene el sintagma que da título al libro:

---

1 Puede verse en el sitio web del museo: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/kaleidoscope-caleidoscopio> [Consultado 05/01/2023].

Porque pertenezco a la estirpe de quienes se sumergen con los ojos abiertos y reconocen el abismo piedra a piedra anémona a anémona flor a flor.<sup>2</sup>

En nuestros días ya no es posible la poesía visionaria al modo de William Blake o de Arthur Rimbaud, pero subsiste, por cierto, la voluntad de la escritura por atestiguar la disponibilidad de la mirada —o bien su contrario, la reticencia—. Al volver sobre las hermosas páginas de recuerdos de Guillermo Enrique Hudson, Arnaldo Calveyra destacaba el imperativo de “estar íntegramente presente en lo que se ve” (2012: 23). Especialmente para quien escribe, esta decisión tiene consecuencias estéticas, gnoseológicas, éticas y políticas. Cuando reflexionaba sobre la práctica artística, José Ángel Valente postulaba un movimiento de tres pasos: “mirar un árbol, confundirse con el árbol, hacer que ese árbol que miras sea distinto de todos los árboles del universo” (Tàpies y Valente, 2004: 21). En busca de antecedentes, bastaría quizás recordar la teoría de los *spiritelli* o los “espíritus vivos” que inmortalizaron los poetas italianos del siglo XIII. Según esta doctrina, el origen del amor y del conocimiento estaba en la vista, más concretamente, en los espíritus luminosos que emitían los ojos de la persona amada. Como bien señala Olvido García Valdés, la fascinación del ojo enamorado pone de manifiesto la precariedad del sujeto que mira (2020: 139).

Elegir ver = velar con los ojos abiertos. Esto puede aludir al gesto de rescatar lo que ha sido invisibilizado, de oír las voces que se intentaron callar, de recuperar astillas de un pasado doloroso que vuelven como síntomas. A veces una luz determinada permite que una superficie se vuelva diáfana o que las manchas dispersas formen un dibujo. ¿Con qué fin el poema mira o vislumbra, o sea, ronda, persigue, nubla, desvanece o reinventa su objeto? ¿A qué o a quién busca sacar de las sombras, seducir o denunciar?

Un tercer eje de reflexión invita a pensar los lazos entre la visualidad y la poesía escrita por mujeres. Resulta en este punto emblemática

---

2 Versión en castellano de Ángel Campos Pámpano. Tomado de Sophia de Mello Breyner Andresen (2019).

la frase de Emily Dickinson “*the errand of the eye*”, que puede traducirse como ‘el encargo’ o ‘la tarea del ojo’. Su origen es un breve poema que sitúa a la poeta frente al mar, preguntándose qué ha sido de su barca.<sup>3</sup> Así como la hablante de Dickinson elige posicionarse como la vigía que permanece de pie, frente a la bahía, muchas otras poetas hicieron y hacen suyo ese rol.

En un libro de ensayos de Lina Meruane publicado en 2021 —*Zona ciega*— se abordan las figuras de las chilenas Gabriela Mistral y Marta Brunet y de la mexicana Josefina Vicens. Las tres escritoras sufrieron de la vista, pero deliberadamente buscaron ocultar esto en su escritura. Solo a través de cartas y otros testimonios fue posible reconstruir los pasajes de sus biografías vinculados con intervenciones quirúrgicas, temores y estrategias para hacer frente a una creciente ceguera. En una vereda opuesta se ubican los trabajos de la propia Meruane, que muchas veces recurren a la autoficción para tratar sobre sus enfermedades oculares, así como una serie de poemas y relatos escritos por mujeres latinoamericanas que reflexionan sobre la visión y sus alcances, sus límites, su responsabilidad. Los títulos de estas obras ya resultan significativos: *En amarillo oscuro* (1994) de Soledad Fariña, *Naciste pintada* (1999) de Carmen Berenguer, *En el brillo de uno en el vidrio de uno* (2000) de Irene Gruss, *El nervio óptico* (2014) de María Gainza, *El trabajo de los ojos* (2017) de Mercedes Halfon, *Matrix Lux* (2019) de Lila Zemborain. Así como existe una genealogía ilustre de la ceguera masculina —Homero, Tiresias, Edipo, John Milton, Joyce, Borges, etc.—, ¿no sería posible trazar, asimismo, una genealogía femenina de la mirada? Ahora que los ojos de mujer ya no convierten en piedra como los de Medusa, ni son propiedad exclusiva de la amada idealizada del *dolce stil novo*, ¿cómo rastrear las tipologías de la visión que se diseñan en las poéticas de autoras contemporáneas?

En el primer apartado de la introducción haremos referencia a algunos hitos que se destacan al examinar los vínculos entre escritura y visualidad en la poesía escrita por mujeres en Sudamérica. A partir de las propuestas fundantes de la poética de Delmira Agustini, será

---

3 Es el poema 52 de Emily Dickinson en la edición de Johnson (1997: 28).

posible trazar algunas líneas que tendrán continuidad en las obras de autoras de otros períodos. En el segundo apartado, ofreceremos un repaso por diversas teorizaciones que suscitó, a lo largo de los siglos, el abordaje de las relaciones entre palabra, imagen, escritura poética y visualidad.

### *Otra estirpe*: las poetas sudamericanas

El poema “Otra estirpe”, incluido en *Los cálices vacíos* (1913) de Delmira Agustini, presenta una alocución a Eros, allí nombrado como el “Padre ciego”. Para evitar que el dios siga tirando sus flechas de forma azarosa, la hablante poética le ofrece guiar sus manos y le pide que funda su cuerpo con el del hombre que ama. Como fruto de esa cópula feliz, espera que surja “la simiente / De otra Estirpe sublimemente loca” (Agustini, 2013: 192). Se trata de un poema que transforma y enriquece la figura femenina convirtiéndola en sujeto de la relación sexual (García Gutiérrez, 2013: 122), que ha sido leído como reverso del discurso falocéntrico (Girón de Alvarado, 1996: 173) en la medida en que la mujer se autfigura como una especie de diosa madre (Burt, 1987: 120). Más allá del poema en sí, la imagen de Delmira Agustini como madre de una estirpe nueva evoca simbólicamente su rol como pionera o fundadora de la poesía escrita por mujeres en Sudamérica.

A la hora de abordar la obra y la figura de Delmira Agustini, se suele hacer mención del “gran vacío de precursoras” con que se enfrentaron las poetas uruguayas del novecientos (García Pinto, 1998: 565). Si hoy debemos matizar aquella frase de Nancy Saporta Sternbach que definía al modernismo como “un club literario de hombres”, no es menos cierto que el arribo de las poetisas al campo intelectual en el Cono Sur fue tardío con respecto a otras áreas del continente (Saporta Sternbach, 2015; Vallejo, 2012). Su entrada fue tardía pero decisiva, pues las voces descollantes de Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni y Gabriela Mistral pronto impactaron en el imaginario social como las principales representantes de una hermandad poética basada en la pertenencia regional y genérica.

Por más arbitrario que pueda resultar este podio, no caben dudas de que durante la primera mitad del siglo xx las figuras de estas cuatro autoras contribuyeron a consolidar, con ribetes australes, un mito de alcance panhispánico, si no mundial: el de “las poetisas americanas”. Se trata de un mito instalado en las primeras décadas del siglo, mientras el posmodernismo convivía con la vanguardia, abonado muchas veces por sus mismas protagonistas en consonancia con la prensa y las estrategias de antólogos y editores.<sup>4</sup> En él confluyó, asimismo, la tendencia de la crítica patriarcal a leer las obras de las mujeres en una tradición aparte, exclusiva y excluyente, que las situaba al margen de la historia de la literatura (López Jiménez, 2002: 19).

En un horizonte hermenéutico renovado, desde hace unos años se estudian los procesos imbricados en la configuración y el funcionamiento de diversas redes de escritoras que operaron como comunidades intelectuales y afectivas tanto a nivel continental como transatlántico. La “hermandad lírica” o “artística” entre las autoras nace en el siglo xix y desde un principio favoreció su inserción en un campo literario eminentemente hostil (Garrido Donoso, 2014: 16). Siguiendo esta lógica, es posible reconsiderar a las poetisas fundacionales del Cono Sur dentro del subsistema del “espacio diferencial” de la literatura femenina latinoamericana del primer tercio del siglo veinte (Romiti, 2017: 12-13). Surge entonces la necesidad de reparar en el rol fundamental que jugó la red de las poetisas sudamericanas en un ámbito y un período en los que aún no se había consolidado el acceso de las mujeres al mundo del trabajo ni, mucho menos, la profesionalización de la escritora. Como explica Darcie Doll:

Si bien es evidente que las relaciones entre los sujetos en el campo intelectual se construyen en juegos de poder y alianzas de acuerdo a políticas de afinidades y hacia la formación de colectivos de distinta índole, para el caso de las mujeres esto ha sido, en algunas épocas, especialmente

---

4 Identificadas con el sentimentalismo y la cursilería, las “poetisas” eran objeto de burla para los vanguardistas de *Martín Fierro*, en tanto que el joven Borges se-pultará la “belleza rubeniana” en un escrito de 1921 como “una cosa acabada, concluida, anonadada” (1997: 126).

importante, y puede trascender las afinidades programáticas y estéticas. En este sentido, la construcción e inscripción de la autoría se hace también mediante una estrategia de visibilización colectiva; por medio de referencias mutuas entre las escritoras, por ejemplo, en la escritura de poemas sobre sus compañeras, en las dedicatorias, o en las defensas ante la crítica adversa. (2014: 80)

Las poetas del Sur se reconocieron en una genealogía propia, dentro de la cual Delmira Agustini sobresalía como su más ilustre antecesora. Así, Gabriela Mistral declaraba en una carta de 1926 el “sitio magno” que ocupaba la uruguaya, en tanto que junto a Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou, en un acto realizado en Montevideo, en enero de 1938, se referían a ella como una de “nuestras [...] grandes muertas” y la “maestra de todas nosotras” (Veljacic, 2014: 43). Años más tarde, la cubana Dulce María Loynaz no dudaría en confesar que tanto Mistral como ella coincidían en que Agustini había sido “la primera” entre ellas (Puppo, 2019a: 392). Mediante el gesto de entronar a su par oriental, las poetas ratificaban *avant la lettre* la conocida tesis de Borges que afirma que “cada escritor crea a sus precursores” (Borges, 1994: 89), al tiempo que legitimaban su propia “ansiedad de autoría” al margen del canon masculino (Gilbert y Gubar, 2000: 48).

A la hora de pensar los modos que asume el diálogo entre visibilidad y escritura en los textos de las autoras de la primera mitad del siglo veinte, enseguida es posible reparar en las isotopías del color, los ojos y la mirada, así como en la profusión de retratos y perfiles que surcan sus obras.<sup>5</sup> Al modo parnasiano y modernista, hay en sus poemas estructuras efrásticas e impactantes sinestésias. Dentro de este amplio repertorio, nos interesa hacer foco en la apropiación que llevaron a cabo las poetas del motivo pictórico de la ninfa. Como es

---

5 Es paradigmático el vínculo de la pintura con la poesía en Delmira Agustini, quien cultivó asiduamente ambas artes. Puede consultarse el Catálogo de su obra plástica confeccionado por la Biblioteca Nacional de Uruguay en conmemoración de los cien años de su muerte. Allí se reproducen dibujos, cuadros, tarjetas y objetos pintados: [http://academiadeletras.gub.uy/innovaportal/file/53869/1/delmira-agustini\\_catalogo.pdf](http://academiadeletras.gub.uy/innovaportal/file/53869/1/delmira-agustini_catalogo.pdf) [Consultado 01/12/2022].

sabido, esta imagen atraviesa la poesía y las prosas de Rubén Darío, herederas a su vez del imaginario decadente finisecular. Lo primero a señalar es la supervivencia desde la Antigüedad de esta figura, a la que Aby Warburg le dedicó uno de sus estudios visuales en el *Atlas Mnemosyne*. Según Warburg, la ninfa es una “fórmula de expresión” (*Pathosformel*) recurrente en el arte occidental, que combina elementos del paganismo y el cristianismo (Agamben, 2000 y 2011; Didi-Huberman, 2001). La joven danzante aparece encarnada por numerosas mujeres en la obra de Darío, entre las que se destacan “La gitanilla” (*Prosas profanas*, 1896) y “La bailarina de los pies desnudos” (*El canto errante*, 1907). Objeto de la mirada y el deseo masculino, bajo el disfraz mitológico su belleza sensual es espiada por sátiros y vulnerada por centauros, figuras con las que parece identificarse, por momentos, el hablante poético. En un gesto de clara ruptura ideológica con esta tradición, diversos poemas de Delmira Agustini, Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou presentan una reapropiación formal y temática de la ninfa. Las hablantes poéticas se autfigurán como observadoras o artífices de la danza y la seducción, en un proceso que culmina con la autodeterminación total del sujeto femenino. Para terminar la serie, el poema “La bailarina” de Mistral, perteneciente a la sección “Locas mujeres” de *Lagar* (1954), designa la toma de conciencia de una autora frente a su oficio, su biografía y su tiempo, en una especie de proclama que confirma la liberación de la mujer y, en consecuencia, la huida o muerte simbólica de la ninfa modernista (Puppo, 2017a: 216-18).

Tras el ímpetu inicial que significó la generación dorada de las poetisas, fueron emergiendo las diferentes camadas de mujeres poetas en Sudamérica. Un primer corpus abordado en este libro está conformado por obras poéticas pertenecientes a las décadas del sesenta y el setenta. Los acontecimientos determinaron que el compromiso político y social se impusiera en gran parte de la poesía latinoamericana de entonces, tras las huellas de Vallejo y Neruda. También en esas décadas irrumpieron los movimientos de neovanguardia, proponiendo nuevos cruces entre las artes y las letras (Quiroga, 2006; Yurkievich, 2010), en tanto que a partir de los setenta las dictaduras latinoamericanas impondrían la censura, el exilio, el terror y la clandestinidad en el mapa poético y social. Es en este marco que presentaremos el análisis de algunas obras



de la argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972) y las uruguayas Amanda Berenguer (1921-2010) y Marosa di Giorgio (1932-2004).

Las voces críticas coinciden al señalar que en los ochenta se produjo una auténtica explosión de poemarios escritos por mujeres en el Cono Sur. Esta explosión hace referencia a la cantidad, pero también a la notable calidad de estas obras. Alicia Genovese (1998) menciona la novedad que introducían por esos años los títulos de Diana Bellessi, Mirta Rosenberg, Tamara Kamenszain, María del Carmen Colombo e Irene Gruss en el campo intelectual argentino. Por su parte, Naín Nómez destaca el “proceso de aglutinamiento” de las mujeres poetas que se produjo en el Chile de fines de la dictadura (2017: 92), cuando se publicaban los primeros poemarios de Rosabetty Muñoz, Carmen Berenguer, Eugenia Brito, Verónica Zondek, Soledad Fariña, Elvira Hernández y Marina Arrate, entre otras. Y en el caso de Uruguay, vale decir que también en los años ochenta vieron la luz textos fundamentales de Idea Vilariño, Amanda Berenguer, Ida Vitale y Marosa di Giorgio. A partir de entonces ha sido indiscutido el protagonismo de las voces de mujeres en la escena poética de los tres países. Desde este horizonte de contemporaneidad, examinaremos algunos textos donde resultan claves los vínculos de palabra/imagen. En este corpus se incluyen títulos de poesía firmados por las chilenas Cecilia Vicuña (1948) y Elvira Hernández (1953), las argentinas Juana Bignozzi (1937-2015) y Alicia Genovese (1953), y la ya mencionada Amanda Berenguer, en la otra orilla del Río de la Plata.

Los trabajos que dieron origen a este libro fueron pensados desde una perspectiva de género. En el corazón del debate de los feminismos actuales, entendemos que “es epistemológicamente válido establecer conexiones causales entre ciertos procedimientos textuales, determinadas formaciones sociales y particulares momentos históricos” (Reisz, 1996: 25-26). Lejos de querer aislar los textos poéticos escritos por mujeres en una especie de coto femenino atemporal y cerrado, apuntamos a indagar en torno a dos preguntas que oportunamente formuló Sylvia Molloy: “¿Qué hacen los textos de mujeres cuando dicen ‘yo’? Y como una secuela necesaria ¿qué representación de la mujer postulan y qué formas culturales gobiernan esta representación?” (1991: 107).

La mirada de género reparará, entonces, en las estrategias de escritura, las representaciones y las opciones estéticas e ideológicas que se articulan en las poéticas abordadas “no tanto para rescatar textos olvidados o ‘mal leídos’ sino para abrir fisuras culturales en las perspectivas hegemónicas” (Molloy, 2000: 55). Mediante el uso de sintagmas como “poesía escrita por mujeres” o “poesía de mujeres” apelamos a una serie de textos que responden a una firma de mujer y que, por lo tanto, suponen con ello vivencias del cuerpo, experiencias, recorridos y tomas de posición frente a los lugares simbólicos que el sistema patriarcal ha impuesto tradicionalmente a lo femenino. Observaremos, entonces, de qué forma los textos de las poetisas sudamericanas cooperan en una “empresa de desmontaje” que “toca la raíz misma del lenguaje” (Eltit, 1990: 19). En síntesis, consideramos que el estudio de la poesía contribuye a iluminar la “dimensión política de la subjetividad” (Muraro, 2000: 30), pero sin perder de vista que la poesía moderna resulta invariablemente un discurso complejo que muchas veces abreva en la opacidad, la indeterminación y el cuestionamiento de su propio sentido.

Retomando la expresión de Anne Waldman, podemos decir que en el caso de la poesía escrita por mujeres, más que nunca, “*Eye is Another*”. El ojo es el gran yo que reescribe la fórmula de Rimbaud y entiende, como proponía el feminismo combativo de Adrienne Rich en los setenta, que la escritura puede ser un acto de re-visión para quebrar falsas certezas y lanzar nuevos interrogantes. Como explica Mercedes Roffé, el ojo de la poesía es radiante pero “no necesariamente en el sentido de productor de luz, sino como punto de partida de un haz de rayos, radios (tal como se entiende en geometría): esos tantos yoes que hablan en el poema, sus otros” (2006: 83).

## Tan lejos y tan cerca: visualidad y escritura poética

Un arco gigantesco se despliega desde el *Ut pictura poesis* que Horacio proponía en el siglo I a. C. hasta los desarrollos actuales de las ciencias cognitivas, que indican que las personas poseen imágenes visuales de situaciones que dependen de procesos como el escaneo y la rotación,