

Voces del resquebrajamiento

Apuntes sobre la poesía de mujeres uruguayas contemporáneas
2002-2022

Por Kildina Veljacic*

Resumen: Este trabajo busca una aproximación a la poesía publicada por mujeres uruguayas en los últimos veinte años. Se plantean algunas de las problemáticas que surgen de un enfoque crítico que parte de un marco temporal. Primero se aborda la producción reciente de las poetas, consagradas, Ida Vitale, Circe Maia y Cristina Peri Rossi para luego analizar la poesía de las escritoras Mariella Nigro, Teresa Korondi y Paula Einöder. Se describen las características particulares de estas poéticas señalando los elementos en común observados en las producciones de este período.

Palabras clave: literatura uruguaya, poesía de mujeres, posmodernidad.

* IPA, FHCE, CGES.

Uruguay goza una gran tradición de poesía escrita por mujeres en donde la originalidad y la calidad de sus producciones han sido sus características más notables desde Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou o Idea Vilariño, para citar algunos de los nombres que se suceden. Varían los estilos, las estéticas, los contextos pero de este magma poético surgirán nuevas voces vehiculadas por un circuito de editoriales independientes especializadas, de ferias y eventos académicos.

Cuando nos aproximamos al corpus de libros publicados en las dos últimas décadas del siglo XXI nos sorprende la cantidad, la riqueza, la complejidad y la diversidad de voces femeninas. En este panorama de la poesía uruguaya, Ida Vitale (1923) y Cristina Peri Rossi (1941) se destacan por su contribución al enriquecimiento del patrimonio de la lengua española, galardonadas con el *Premio de Literatura en Lengua Castellana Miguel de Cervantes*, en el 2018 y en el 2021 respectivamente.

Ida Vitale (1923) fue integrante de la Generación del 45 y estuvo asociada a las Vanguardias Históricas Latinoamericanas; Cristina Peri Rossi (1941) perteneció a la denominada promoción de los 60 y se la vinculó al Boom Latinoamericano. Las dos han tenido una actividad literaria ininterrumpida hasta el presente superando ampliamente estas coordenadas.

Otras poetas importantes, de la promoción de los sesenta, que publicaron en este período ejerciendo su influencia fueron Marosa di Giorgio (1932- 2004) y Circe Maia (1932). En el caso de Marosa di Giorgio se publicó póstumamente el libro titulado “Pasajes de un Memorial al abuelo Toscano Eugenio Médici” que cierra la obra poética reunida en *Los Papeles salvajes* (2008). Circe Maia, menos conocida fuera de fronteras pero no menos importante, lleva seis libros de poesía publicados en lo que va del siglo, dos antologías y una *Obra poética* reunida.

Vemos la coexistencia en un mismo período de distintas generaciones o promociones de escritoras, en diferentes momentos de su trayectoria. Para aportar ejemplos de esta superposición pensemos en aquellas que han recibido el reconocimiento del *Premio Nacional de Poesía* del Ministerio de Educación y Cultura en las últimas dos décadas.

Encontramos a poetas como Selva Casal y Amanda Berenguer nacidas en la década del 20; Tatiana Oroño, Melba Guaraglia y Silvia Prida nacen en la década del 40, Teresa Amy, Mariella Nigro y Sabela Tezanos, en la década del 50; Melisa Machado y Laura

Alemán, en la década de los 60; Claudia Magliano y Paula Einöder, en la década del 70; Paula Simonetti y Mariana Pérez, en la década del 80, o Regina Ramos en la década del 90.

Algunas de estas poetisas integraron la “generación del 45”, otras fueron ubicadas en “promoción de los 60”. Están las que integran la denominada “generación poética de los 80” en la que Luis Bravo encuentra dos camadas a las que denomina “la de la resistencia” y la “movida contracultural”, que a su vez se extiende a la década de los 90 (Bravo, 2007:106-109). La crítica no ha ahondado en los agrupamientos de la producción emergente en el período que nos ocupa por lo que se abre un paréntesis hasta los autodenominados “poetas ultra jóvenes”.

Un elemento en el que pensar cuando hablamos de la poesía uruguaya de este período es el tema del lugar desde donde se enuncia el discurso poético. Hugo Achúgar diferencia entre *in situ*, que es “el lugar donde uno está” que “modifica, condiciona, construye, flecha el discurso”, y *ab situ*, “el lugar desde donde se habla” que “no necesariamente es o tiene que ser un lugar geográfico y, además, como ha sido señalado reiteradamente, el individuo puede hablar desde más de un lugar (2020:93).”

En estas poéticas se observa el fenómeno de la “desterritorialización” (Guattari y Rolnik, 2006:323) cuyas causas varían. Muchas de estas poetisas residieron o residen en el extranjero. En algunos casos fueron forzadas al exilio durante el período de la dictadura cívico militar; tal es el caso de Cristina Peri Rossi y Teresa Shaw, ambas radicadas en España; Ida Vitale que vivió en México y luego en Estados Unidos o Teresa Amy que se arraigó en la República Checa. No fue esta la causa de la migración de las poetisas más jóvenes como Alejandra Correa que vive en Argentina, Lalo Barrubia en Suecia o Paula Einöder en Alemania.

María José Bruña Bragado ya registra en la poesía de los 80 y de los 90 “una literatura del *afuera*, en la que el componente uruguayo confluye para confundirse con nuevos lenguajes, registros y experiencias de vida” (2011:15). Esta distancia con el país de origen, afirma, permite el registro nostálgico desde una mirada lúcida en la que destaca la temática del tiempo. También en los poetisas de las últimas décadas del siglo XX observa un diálogo con el exterior que incorpora la mirada “transnacional”. Afirma que existe una “veta exotista” que mezcla idiomas, referencias de viajes, extranjerismos con una erudición literaria que trasciende las fronteras geográficas (2011: 15.16).

Esta tendencia “transnacional” o “exotista” que Bruña Bragado señala en la literatura uruguaya del período posdictatorial se proyecta en el cambio del siglo hasta transformarse en uno de sus rasgos. La producción *in situ*, escrita desde el lugar en donde está, se integra

en el mundo globalizado a través de las tecnologías de la comunicación que permiten lo que Arjún Appadurai llama “audiencias migratorias” o “espectadores desterritorializados” (2001: 11), cuestionando la categoría tradicional de una literatura nacional.

El tema de la nación, que ocupó un lugar central en la literatura de las tres últimas décadas del siglo XX, no aparece como preocupación en las escritoras de este período. Sí se presenta la tendencia común el tematizar el cuerpo de la mujer, sus desarticulaciones, flujos y desterritorializaciones. Muchas de estas escritoras reelaboran el imaginario del cuerpo de las mujeres, antes marginado en la idea de sujeto de la nación de naturaleza patriarcal. Como si el cuerpo, lugar *in situ* y *ab situ* del sujeto enunciador, fuera el último reducto en la dirección globalizante que tiende a una literatura posnacional.

En las poéticas en donde se presenta el tema de la vejez, la poesía erótica o lésbica, las figuraciones de lo femenino y el cuerpo se transforman en un espacio simbólico y semiótico de experimentación o elaboración personal que cuestiona los discursos imperantes. El tema de la memoria histórica da paso a la memoria personal. Se desestabilizan las nociones del tiempo lineal, de un yo unitario, produciendo superposiciones, interrupciones, alteraciones, palimpsestos y silencios. La conciencia se sostiene en la actividad escritural que la produce.

En la heterogénea poesía uruguaya de este período, en el resbaladizo lugar común de la posmodernidad, se observa una proliferación de poéticas singulares que, en un espectro amplio de registros, dialogan intertextualmente con la literatura griega, con la poesía hebrea, con la tradición poética española, con la literatura universal o la rioplatense, particularmente con la femenina. También los discursos de la filosofía, el psicoanálisis o las artes plásticas ingresan en los poemas. El alto nivel cultural y la profunda comprensión de la naturaleza del lenguaje es un rasgo que comparten estas escritoras premiadas. Muchas de las mujeres que están publicando poesía son docentes, investigadoras, periodistas, gestoras culturales o desarrollan, además de la actividad literaria, otras disciplinas: filosofía, artes plásticas, artes escénicas, artes gráficas, traductorado o derecho.

Sus poéticas coinciden con algunos de los escenarios que el investigador peruano Julio Ortega propone para las nuevas producciones literarias y que Martín Palacio Gamboa replica como un camino posible para pensar en una cartografía para los nuevos escritores del Río de la Plata: el escenario del desencanto y la fragmentación posmoderna, el de la desocialización del yo, el de la incertidumbre del sujeto, el de nuevas zonas de espacios comunicativos que restablecen un orden fugaz, el de rituales de intersección en donde el lenguaje explora nuevos umbrales, el escenario de la radicalización de las propuestas experimentales, entre otros (2015:9).

En todos los casos y más allá de las diferencias, podemos decir que en las dos primeras décadas del siglo XX la poesía de mujeres uruguayas se presenta como un espacio de problematización de las representaciones del mundo, que transforma sus órdenes y funciona como una crítica de los discursos hegemónicos.

Ida Vitale, un tiempo sin claves

Ida Vitale (1923) fue docente, traductora, ensayista, narradora y poeta. Exiliada en México entre 1974 y 1984, vuelve a migrar a Texas, Estados Unidos, en 1989 hasta su regreso definitivo a Uruguay en 2018.

En el 2010 fue nombrada Doctora Honoris Causa por la Universidad de la República del Uruguay. Recibió los Premios Octavio Paz (2009), Carlos Monsiváis (2010), Alfonso Reyes (2014), Reina Sofía (2015), Federico García Lorca (2016), Max Jacob (2017) y Miguel de Cervantes (2018).

En la poética de Ida Vitale la conciencia del tiempo, de las pérdidas, de la muerte y el exilio existencial son iluminados a través de una *revuelta*, en el sentido de retorno al pasado y proceso que le da Kristeva (1998:96), producida por su palabra poética en tanto resistencia serena a la transitoriedad y al nihilismo. Su poesía transmuta los órdenes, abre espacios de densa intertextualidad en los que se entrevén posibilidades de sentido y de trascendencia por ella misma negados.

Los *40 poemas*, leídos por la Ida Vitale el 6 de octubre de 2008 en la Residencia de estudiantes, es un conjunto de poemas que pertenecen a distintos libros y a distintas etapas de su producción. Esta selección implica una operación crítica que los recorta, descontextualiza y reordena en una nueva unidad. En su recuperación poética por parte de la memoria, como si se tratara de huellas o fragmentos desprendidos de otros conjuntos e investidos con cierta aura, adquieren nuevos sentidos. Los temas de la melancolía y la creación se plantean en algunos de estos poemas y en las Conferencias tituladas “Lo que me ofreció el mundo cuando comencé a escribir” y “Lo que traté de hacer con ello”, leídas por la poeta en el mismo ciclo de Poesía en la Residencia de Estudiantes de Madrid.

Alguno de los textos que integran los *40 poemas* (2008) fueron seleccionados de los libros *Reducción del infinito* (2002), *Trema* (2005) y *Mella y Criba* (2010). En la Conferencia “Lo que traté de hacer con ello”, Ida Vitale cuenta una anécdota: un pintor chino aconsejaba buscar un muro en ruinas y extender sobre él una seda blanca. A continuación había que apoyarse en el muro y contemplar largamente a través de la seda hasta que se distinguieran

contornos, salientes, sinuosidades que trazarían el perfecto dibujo de un paisaje vivo. Si el poeta acertaba, todos debían ver en el muro el paisaje que antes no vislumbraban, ni siquiera intuían. Lo que está allí, en el espacio, no es captable a primera vista. Se necesita de los efectos del tiempo, de la errancia, de la contemplación, de la noche, para vislumbrar lo que está oculto en un segundo plano.

La poesía de Ida Vitale es una forma de descubrimiento de sí: “Descubrir por ti misma/ otro ser no previsto/ en el puente de la mirada. / Ser humano y mujer, ni más ni menos” (Trema, 2005). En el poema “En el dorso del cielo” el hombre es “un fragmento de nada que se protege/ del no ser, se entrecruza/ de signos, impulsos (...) y algo ocurre.”

En el ensayo “Lo que traté de hacer con ello” reflexiona acerca de la poesía como “un puente pero no de seguro hierro, sino un puente dinamitado, riesgoso, lleno de fisuras, harapos, angustias, fracasos y que tan solo vale para el que lo crea”. María José Bruña Bragado señala que esta figuración señala “las amenazas del oficio, el desafío que supone para el que lo ejerce”. Pero también está la promesa de la otra orilla, de la comunicación, del encuentro con un otro que permita trascender las fronteras para salvarnos del exilio.

Como dice Mariella Nigro a propósito de la poesía de Vitale:

Es la lengua un hilo de plata que la fija al territorio, y es así su nomadismo propiamente una inmovilidad, como revelara Gilles Deleuze en su famoso *Abecedario*, “son nómadas porque no quieren irse”: “(...) alguien se va para no irse / para quedar encapsulado / en un pasado imaginario”; luego, “Regresar es / volver a ocuparse / de devolver a la tierra / el polvo de los últimos meses”.

El movimiento puede ser una forma de preservar lo vivido en la memoria, a salvo del cambio. Evocando lo transitorio de nuestro pasaje por el mundo, nos advierte: “recuerda clara y lentamente, el agua”. Su espacio de anclaje está en lo que otros desdeñan. Consciente de lo pasajero, la poeta canta, como el ruiseñor. Deslumbrada resiste porque todavía se siente “presa de la vida”.

Los 40 *poemas* leídos en la Residencia de estudiantes, se abrían invocando a la Noche, pidiendo una luna sin sombra, para cerrarse con una escena de “Luna Llena y tierra vaciada” (Inédito). En lo alto permanece el misterio. Abajo, la vida definida como “un secreto mar de sangre,/ en cárcel provisoria preso”.

El final del poema coincide con la conciencia de la propia muerte, de la propia caída imaginada como “una paz de pluma/ ahogada en bruma de luz blanca”, “Y en el último acorde de un redoble, los derrotados pasos solos.” El poemario se proyecta en la escena final

en donde, con la dignidad del derrotado, se enfrenta a la muerte con una consciencia trágica y serena.

En *Tiempo sin claves*, publicado en 2021, el tono elegíaco recorre todo el libro en el que la voz poética siente la proximidad del fin, el agobio de la muerte, el dolor de las pérdidas. Con lucidez recorre el pasado para recuperarlo: “releer una frase, una palabra, un rostro” (2021: 9). A través de la memoria, la escritura busca “salvar algo” en un mundo que sabe contingente. Para esto apela a la lentitud, a la paz, preguntándose por las claves de las cosas pero la respuesta no aparece, estamos en un tiempo sin claves como lo anuncia el título.

En la poesía de Ida Vitale resuenan los tópicos de *fugit tempus* y del *ubi sunt?* El tiempo quita, resta. En el poema “Fugas” observa el “centro del imán” que absorbe “las glorias”, se lleva todo, “¿hacia dónde?” se pregunta la voz lírica.

Su poesía se torna por momentos antigua y fluye en el amplio cauce abierto por la tradición de la poesía del siglo de oro español en la intertextualidad, en los tópicos, el tono, el campo semántico, la musicalidad, en el uso de alguno de sus más caros recursos como el hipérbaton o el encabalgamiento con el que nos sorprende en alguno de estos poemas:

Los sueños, cuyos jugos exprimía
La ansiosa sed de los primeros años,
Capaz de buscar agua en la sequía,
No lo borraron ni los desengaños
Y al pasado se van por aledaños (2021: 41).

La poesía de Ida Vitale busca la cadencia, la musicalidad como lo expresa en “Accidentes nocturnos”: “Juega a acertar las sílabas precisas/ Que suenen como notas”, “para que te acunen, / y suplan los destrozos de los días”. Se compara la música con la “almohada en la madrugada del insomne”. En este armonioso equilibrio entre la repetición y el cambio, la poeta busca descanso y arrullo frente al agobio que le provoca la consciencia de la muerte.

Las aves se tornan metáforas del yo lírico. Están las que migran, las que cantan, las que pían tristes, las que se posan en la mano, las pajaritas de papel decrepito, los pájaros-palabras perdidos, con los que comparte la fragilidad, la vocación del canto y del vuelo.

La memoria avanza hacia el pasado metaforizada como “aquel mar” con su marejada de restos, cicatrices, reclamos que la poesía busca filtrar para llegar al amor. O aparece metaforizada en una araña que teje su tela uniendo momentos, rostros, aves migratorias. La poética de la memoria en ambos casos labora en lo hondo, en lo invisible, bajo una luz apagada, lunar.

Las palabras intentan detener las cosas pero muchas cosas suceden al margen de las palabras. La esperanza está en que alguien continúe esta tarea de rescate y de legado. En el poema “¿Quizás?” se plantea el deseo de eternidad, de que alguien reconstruya las “líneas” de una “historia grotesca/ que chapotea en un vacío inmenso”. La escritura busca crear sentidos permitiendo cierta forma de trascendencia. Se trata de una poética de las *petites perceptions* que mide las palabras y los silencios, que teje el recuerdo y lucha contra la disolución. Nos acuna con su música evitando el estrépito, apostando a los matices, a la parsimonia, instalada entre el agobio y la búsqueda de la calma.

En “De Fierro”, sección dedicada a su esposo y poeta Enrique Fierro, encontramos una serie de ocho poemas numerados que componen una elegía en la que se evoca, procesa y sufre por su muerte. El yo se desintegra como se observa en este verso: “una menos uno/así y parecer completa”. El yo lírico busca a su amado en el recuerdo, lo espera sabiendo que es en vano. “Existir, duele”, afirma, porque existir pierde sentido sin la mirada del otro: “sin intención, el vaso/ sin invención, el cuento”, “las caricias, sin cuerpo/ el alma por los suelos”. La repetición de la preposición señala la carencia, resalta la ausencia y la desarticulación vital que implica la muerte del cónyuge. La soledad agudiza la conciencia: “nos vamos paso a paso”, “nos va llevando el tiempo”.

La voz lírica, en un agón trágico, enfrenta a la inevitable disolución armada del recuerdo que, como dice Mariella Nigro, es la materia que el lenguaje territorializa. Como si se tratara de “un invernadero”, la memoria busca mantener los gestos, las palabras, el tiempo a salvo. Será la poesía quien los hará revivir: “Quedó la paz de un tiempo conjugado/ sin procura de aspiraciones vacías/ apenas de la gracia del momento”.

Circe Maia, la voz detrás de la voz

Circe Maia es poeta, traductora, fue profesora de filosofía y vive en Tacuarembó. En el 2007 se publica *Obra poética* que reúne libros publicados desde 1958 hasta el 2001. Fue declarado como el mejor libro de poesía de 2007 por el Ministerio de Educación y Cultura, reeditado en el 2010, 2015 y 2017. En el 2008 fue homenajeada por la *Academia de Letras* y designada miembro correspondiente. En el 2010 recibe el Premio Bartolomé Hidalgo y en

el 2013 la Medalla Delmira Agustini por su labor poética. En el 2014 publicó *Dualidades* libro galardonado con el Bartolomé Hidalgo y recibe el “Gran premio a la labor intelectual” del MEC. En 2018 se reedita *Un viaje a Salto*.

Circe es otra poeta que ha trabajado desde sus primeras poesías la temática del tiempo, de la muerte y del duelo. En su *Obra Poética* aparece el libro *En el Tiempo*. Con el título “La Muerte” se presenta la tercera sección en la que desarrolla una poética del duelo. El duelo comienza con el diálogo sostenido e imposible con el tú ausente: “Recordarte es borrar, empecinadamente/Una y otra vez, esta sustancia oscura/Que de ti me separa.”

En la composición II se habla del morir a través de distintas metáforas tomadas del campo semántico del mar: sustancia oscura/Que de ti me separa.”, “Tiempo que crece entre tú y yo, borrándote.”, “Una y otra vez contra olas de plomo/Contra de la corriente”.

La angustia de la conciencia de lo irreparable asalta en la composición VI cuando ve que la letra de una carta se va borrando. En la escritura se ha sostenido la presencia del ser amado y esta escritura no permanece ajena a los efectos destructores del tiempo, a la conciencia de la propia condición mortal, del borrarse de la propia escritura que, con frágil operación, sostiene la memoria de la vida de los muertos.

En esta primera etapa del duelo la muerte domina y vence. En el poema X el silencio, el vacío de la ausencia duele:

Cuando la ausencia es dura presencia de la muerte,

Dura presencia, muro para golpear llorando

Y ensangrentar el puño y golpear todavía.

No abren, no se abre, no va a abrir nunca más.

Uno de los factores de angustia es la culpa por gozar de la vida y el miedo a abandonar a los muertos como lo vemos en el poema III: “¡Qué injusto, qué vergüenza/De esos ojos bebiendo los colores, los días/ Que tus ojos no vieron!”. La conciencia de la muerte del ser amado, junto a la culpa por gozar de la vida que el otro no tiene, se va integrando en una presencia del ausente que puede ser gozosa: “Estaba alrededor de todo, como el aire”. Hasta que comienza a producirse el momento en el que el recuerdo, que ha sostenido el trabajo de duelo, comienza a borrarse: “Se me va yendo/ El dulzor de tus ojos/Y me despierto”.

El poema XIV comienza con la búsqueda del otro entre las ropas, telas, botones, llaves, pulseras: “Y aún a todas las cosas que miraron sus ojos/Y tocaron sus manos/ Les creció alrededor como un aire de frío”. En el poema XVI, las cosas desprenden un perfume pesado, oscuro “como a cosas no totalmente muertas/ o a medio destruir”. La caída es inevitable, como la corrupción que se extiende sobre las rosas viejas, sobre los vestidos de terciopelo. En el poema XVII, que cierra esta sección, se abren hondísimos vacíos en las tierras de la memoria, pozos en los que se pierde pie. La voz lírica dice hundirse en sus “huecos de sombra” con “el amor a tientas”, buscando palabras que se le perdieron.

La imagen retorna, las palabras buscan y se pierden, pero la voz, en su materialidad, trae algo del otro que sobrevive, la palabra se abre paso de súbito en la canción: “Hoy me puse a cantar canciones tuyas/ Cuando no había nadie. /Y venía tu voz, alzándose, venía”.

Si al comienzo del duelo queriendo acercarse al amado no se podía, al final de este proceso se ha podido incorporar la voz del otro, reconociéndola en su otredad y llevándola interiormente como legado.

En “Poemas musicalizados”, esta trayectoria le permitirá hacerse eco de otras voces de muertos y desaparecidos que se juntan desde ese doble fondo histórico reclamando memoria. En la última sección de *Obra Poética* aparece el poema “Por detrás de mi voz”:

Por detrás de mi voz

escucha, escucha

otra voz canta.

Viene de atrás, de lejos

viene de sepultadas

bocas, y canta.

Dicen que no están muertos,

-escúchalos, escucha -

Mientras se alza la voz
que los recuerda y canta.

Escucha, escucha:

otra voz canta... (Circe Maia)

La superación de sus duelos le permitirá alzar su palabra contra la impunidad y el olvido en otros duelos colectivos, para darle voz a los muertos y desaparecidos por la dictadura militar. En un gesto reparador, "Otra voz canta" transformará su voz, siguiendo a Pierre Nora, en un lugar de la memoria histórica.

Cristina Peri Rossi, entre la polifonía y una lengua olvidada

Cristina Peri Rossi (1941) fue Profesora de Literatura, traductora y periodista. Su vasta producción literaria explora todos los géneros: narrativo, lírico, dramático y el ensayo. Entre sus libros de poesía más destacados se encuentran: *Evohé* (1971), *Descripción de un naufragio* (1974), *Díspora* (1976), *Lingüística general* (1979), *Babel bárbara* (1991), *Otra vez Eros* (1994), *Estado de exilio* (2003), *Poesía reunida* (2005), *Habitación de hotel* (2007) y *Playstation* (2009).

Ha obtenido el Premio Vargas Llosa, El Loewe de poesía, el Don Quijote, el Rafael Alberti, el José Donoso, y el Ciudad de Barcelona. La Comisión de Derechos Humanos de las Naciones Unidas la eligió en el 2008 por su contribución a la paz y la justicia en el ámbito castellano. En el 2021 recibió el Premio Miguel de Cervantes.

Podemos encontrar varias etapas en su obra. Hugo Verani (1996) habla de una etapa anterior al exilio, en donde se ve el mundo en proceso de desintegración, y una después del exilio, autorreferencial, en la que desarrolla sus principales líneas: el erotismo, el ludismo, la ironía, la parodia.

Claudia Pérez, analizando la producción posterior, discrepa con esta clasificación inicial extendiendo la primera etapa hasta 1988, en donde "la escritura busca su voz, explora la técnica, intenta demostrar su maestría". Señala una segunda etapa de "asentamiento escritural" que se abre en la década de los 90 en donde despliega un estilo pleno, conciso, acabado. Desde el 2004 en adelante registra una tercera etapa en la que su estilo "se

barroquiza, se expande”, “volviendo al tópico erótico y retratando las injusticias de la vida hipermoderna” (Pérez, 2016: 16,17).

En el 2005 la editorial *Lumen* publica su *Poesía reunida*. Peri Rossi tiene la oportunidad de revisar toda su obra poética repasando su trayectoria vital. Encuentra que la “exaltación erótica y en la ironía distanciadora” son dos claves permanentes de su obra (2005: 11). Lucía Delbene encontrará en la confesión de esta distancia una tendencia hacia la *poesía crítica* en tanto “conciencia radical del lenguaje” y “deconstrucción de los lenguajes mimético- naturalistas de la llamada *literatura comprometida* en otra forma de revolución formal” (2016: 43, 44).

La disidencia con los órdenes establecidos la lleva a la lucha política. Durante la dictadura cívico-militar, desarrollada entre 1973 y 1985, se verá obligada a exiliarse en España y sus libros estarán prohibidos.

A partir del Premio Miguel Cervantes que la escritora recibiera por su obra, en 2021, Estuario Editora realiza una 2da edición del libro *Evohé* (1971). El título evoca el grito erótico de las bacantes en el culto dionisiaco. En este poemario, la voz, el cuerpo deseante y el deseado coinciden con el género femenino, al igual que el cuerpo erótico y el textual: “Las palabras y tú, húmedas de mí”.

La transgresión, la irreverencia hacia el orden patriarcal, coinciden con una nueva lógica en donde el erotismo femenino se torna sagrado y el verbo femenino se hace carne. El poema “Oración” comienza con los siguientes versos: “Silencio/ Cuando ella abre sus piernas/ que todo el mundo se calle”, para terminar ordenando en el paralelismo: “Orad: ella ha abierto sus piernas. / Todo el mundo arrodillado” (2021. 87). En el poema “Lingüística”: “Las mujeres son palabras de una lengua antigua/ y olvidada. / Las palabras, son mujeres disolutas” (2021: 47).

Luis Bravo (2012: 306) señala que en este poemario las fronteras entre “lo íntimo y lo público, propios del orden burgués” se desmoronan. También se desmorona, según Enrique Yepes, “el proyecto colonial” con la revisión de las identidades, de los lenguajes, con el cuestionamiento de las estructuras políticas y sexuales (en Bravo 2012: 307).

Centrándonos en su última etapa, vemos cómo en *Estado de exilio* (2003), se explora el exilio como situación en la que se imponen la soledad, la nostalgia, el estado de desarraigo. A diferencia de la poesía inicial, el yo lírico se desarticula y parece desvanecerse. El tema del exilio no se refiere solamente al exilio territorial o político sino que por analogía se extiende a otros fenómenos en donde la prohibición ejerce su poder.

Para Carlos Narváez: “la obra global de Cristina Peri Rossi constituye una empresa de liberación absoluta contra todas las normas estatuidas, tanto las sociales, como las culturales y políticas, que subordinan y enajenan al hombre contemporáneo”.

En el poemario *Habitación de hotel* (2007), seres fracasados que se mueven o conviven fugazmente entre los aeropuertos, las habitaciones de hotel o en las calles de la ciudad, buscan en el erotismo una forma de contacto que resalta su desolación. Este deseo busca satisfacerse con la prostitución o en encuentros transitorios en donde la búsqueda del amor se frustra, acrecentando la soledad radical experimentada en las grandes ciudades.

El título del poema “Hopper” evoca los cuadros del pintor norteamericano Edward Hopper cuyas pinturas realistas se caracterizan por la presencia de personajes solitarios y silenciosos, inmersos en espacios urbanos de tránsito: bares, piezas de hoteles o pensiones. La deshumanización, la incomunicación, la melancolía estarán presentes en este poema. Un entramado polifónico de voces en primera persona va revelando la escena desde distintos puntos de vista y con diferentes focos de atención que se entrecruzan o superponen.

Se trata de un poema polifónico en el sentido bajtiniano. Múltiples voces que representan diversas ideologías y visiones de mundo, independientes e inconfundibles, se entrelazan dentro del poema. Se mezclan las voces de los personajes y, en el tejido que trazan, se entrevé una historia mínima.

Comienza el yo lírico que corresponde al personaje de un empresario bebiendo un whisky, solo, en la sala de un hotel en el que se desarrollaron dos congresos, uno de accionistas y otro de escritores. El accionista no es el único en la sala, otro personaje solitario está absorto en su bebida: “algún rezagado como yo destila su melancolía/ mirando fijamente el contenido del vaso” ¿Qué ve en el fondo?: “la moneda redonda de tu soledad/ es la gota de sangre de tu hastío”. Es la melancolía y el tedio experimentado por los distintos personajes decadentes en la madrugada de las grandes ciudades hipermodernas, cuando todos retornan a sus hogares.

Los personajes de Peri Rossi buscan sumergirse en su soledad, en compañía de algunos mozos cansados que desean irse a dormir, de prostitutas o de otros bebedores ausentes. La crítica social se filtra en la diferencia entre los meseros, cuyo trabajo se resalta en el paralelismo “que han trabajado largo/ que han trabajado duro”, y la soberbia del accionista expresada en el diálogo que sostiene con otro: “pero óigame bien, soy cliente, /pago para que estén despiertos/ es el valor del dinero”.

El dinero revela las relaciones de poder ejercido por el cliente frente a los empleados o frente a las prostitutas, que en este caso se fueron con otros clientes, que distorsiona los vínculos y provoca la deshumanización. En el fondo está el drama de no querer enfrentarse a la realidad de una solitaria habitación de hotel.

También aparece una crítica a la violencia patriarcal en una sociedad de consumo que utiliza el cuerpo femenino. La problemática del género emerge en el apunte de la voz anónima que expresa: “Hay que tener botellas bien surtidas/testículos hinchados/ culos abiertos de mujeres sodomizadas”.

En el extremo del salón, otro cliente solitario “mira en el fondo del vaso/ como si escondiera una inscripción/ la cifra del poema que no ha escrito todavía/ ni va a escribir”. Este personaje ha venido al congreso de escritores. Quien lo mira, desdoblándose y tomando la voz como en un espejo, es un personaje que expresa que tampoco puede escribir. Vacila, piensa la posibilidad de salir al aire de las calles, ese territorio en donde buscar una “(Princesa)”, pero prefiere ir a la “habitación vacía del hotel”.

La enumeración de los objetos ofrecidos en la habitación: la referencia a las dos camas vacías, “secador de pelo”, “máquina de afeitarse”, “palomitas de maíz,” “barritas de chocolate”, resaltan la soledad de este segundo personaje. Una voz anónima, publicitaria, ofrece servicios de canales porno, se entromete en el discurso intercalándose con los pensamientos o deseos de este personaje que prefiere acostarse, abrigarse y buscar “una puta en el televisor”.

En la última palabra del verso final se revela el género de este personaje: buscará una “puta en el televisor” “para no dormir sola”. La revelación de que la voz de quien habla es una mujer transgrede todos los estereotipos del género. La autonomía, el erotismo lésbico mezclado con la soledad, la decadencia, la fantasía y la actividad escritural “vacilante” son algunas de las figuraciones que adopta lo femenino en el mundo poshumano e hipermoderno en esta última etapa de la poética de Peri Rossi.

Mariella Nigro, entre la construcción y el quiebre

Mariella Nigro (1957) es Doctora en Derecho y Ciencias Sociales y siguió estudios de filosofía. Colabora con revistas literarias y publicaciones universitarias nacionales e internacionales con poemas, ensayos literarios y jurídicos. Cuenta con un importante número de libros de poesía e integra publicaciones colectivas. Entre los poemarios publicados en los últimos veinte años se encuentran: *Umbral del cuerpo* (2002), *El río*

vertical (2005), *Los cinco elementos*, textos del Libro de acuarelas de la artista plástica Cecilia Mattos (2005), *El tiempo circular* (2009), *Después del nombre* (2011), *Orden del caos* (2018) y *Memoria de lo imposible*.

Obtuvo varios premios en las distintas ediciones de 2002, 2004, 2011 y 2018 en los Premios Nacionales de Literatura del Ministerio de Educación y Cultura. También recibió el Premio Bartolomé Hidalgo y el Premio Morosoli de Poesía.

Se ha destacado la originalidad de la poesía de Mariella Nigro, Rafael Curtoisie resalta su “trabajo estético con la palabra” y Jorge Arbeleche su “densidad y espesor lírico”. Gerardo Ciancio encuentra dos dimensiones o ejes configuradores de su mundo poético: uno vertical, habitado por el tiempo, el agua, la sangre, el lenguaje, y otro horizontal, donde se destaca la casa, el cuerpo, lo visual, las formas.

El cuerpo ocupa un lugar importante como lugar de enunciación con plena conciencia del género. La poeta busca su lugar existencial y poético como mujer más allá de los lugares comunes de la tradición literaria femenina.

Como antecedente no podemos dejar de nombrar el libro *Impresionante Frida. Poemario al óleo* (Biblioteca de Marcha, 1997). Se estructura en tres secciones: *Nace Coatlicue*, con 20 poemas; *Dolor de espejos* y *Fragmentos de mujer*, con 18 textos cada uno que se ordenan siguiendo la cronología de 28 años de la pintura de Frida Kahlo, desde 1926 a 1954. En la tercera parte Luis Bravo resalta tres elementos: la clave autobiográfica que une a la poeta con la pintora sugerida en el prólogo: “*Cierta empatía, la que otorga la forma en que nos vemos las heridas, hizo que percibiera las meras láminas como auténticos originales*”; la reunión de dos culturas, la mexicana, del norte, y la uruguaya, del sur; y dos lenguajes, el de la plástica y el de la poesía. Este juego de espejos le sirve a Nigro para ponerle palabras al drama del dolor del cuerpo; palabras que ofician de *pharmakon*, entendidas como remedio, que al comunicarlo y compartirlo intentan aliviarlo.

Mujer en construcción (2000), es un libro publicado por editorial Vintén con prólogo de Alfredo Fressia. Está compuesto por 40 poemas cuyos títulos recorren distintas corrientes estéticas literarias y pictóricas con las que los textos dialogan como antes lo hiciera con los cuadros de Frida. Veremos dos ejemplos.

En el poema “Modernista I” confiesa:

de zarcillos y cálices

hastiada,
comparto el destino
del sarmiento
la encrucijada floral
el exótico sentido del ligamen.

Su poética se distancia a la vez que reconoce los lugares comunes que comparte con las poetas fundacionales. Lo común es el uso de las analogías con el mundo vegetal, floral y el movimiento o dinamismo orgánico, rizomático, del “sarmiento” que busca el “ligamen” con esta tradición.

Si bien la conciencia trabaja lúcida más allá de los lugares comunes de la poesía femenina su lenguaje está atado al esteticismo, al refinamiento, la sensualidad y la musicalidad: “mi razón/ va por debajo del perfume/ del tul y la corona, / pálida esclava del lujo, oferente señora del ornato”. Comparte campos semánticos con la poesía de Delmira Agustini y Marosa Di Giorgio pero exhibe mecanismos de desarticulación que le aportan un estilo propio.

En su poema “Constructivista” muestra otra vertiente de su poética que produce el dislocamiento geométrico de sus frases, que introduce “líneas mal dispuestas/ como muros y fronteras”, con “la crudeza del rectángulo” y “unas letras rojas/sin lenguaje”. Esta lengua de frases cortadas, desarticuladas, con ritmos que conectan o desconectan con el cuerpo, se vale de imágenes sensoriales para tornarse matérico. Por momento abandona su dimensión significante para expresar una realidad más cercana al cuerpo, prelingüística o semiótica.

Umbral del cuerpo (2003) es un libro de la Colección Hermes Criollo compuesto por 19 poemas, con prólogo de Rafael Curtoisie. Fue Primer premio del Ministerio de Educación y Cultura 2001 y premio de poesía inédita del Concurso Literario Municipal 2002.

El movimiento orgánico y el sentido vertical se mezclan en el poema “Cerviz”: “Esta/ la vertical de mí/ tallo del pensamiento/ esa flor blanca y abierta”. Observamos la operación poética en la que se produce un quiebre, un corte, “debajo de la gasa y el collar” que simbolizan el sueño en el que las imágenes poéticas femeninas vienen a nombrarla. Con la violencia de Salomé la poeta separa la cabeza del cuerpo: “ahueca el hueso/deja roto el carey/ en la nuca quebrada” y en “una pesadilla de ortopedia” “sostiene desde ya / la blanca

flor del cuello”. Las aliteraciones en su materialidad del sonido expresan la violencia del quiebre, de la separación entre la cabeza, la razón y el cuerpo dejando una terminación vegetal abierta.

Mariella Nigro elabora la imagen y trabaja con lucidez en la materialidad del lenguaje, en los ritmos, en los sonidos, en las posibilidades significantes para revelar nuevas dimensiones. En el eje vertical en el que se produce el extrañamiento o quiebre en el discurrir de la palabra también se puede alterar la dirección del tiempo. En “El surtidor del cielo IV” se plantea una hipótesis: “si mañana fuera ayer, si viviera hacia atrás, / si regresara hasta no nacer/ quedaría de a pie, de espaldas a la nada, / suspendida en el minuto como una lágrima.”

Las palabras en la poética de Nigro parecen trazar líneas de fuga que arrastran al cuerpo, a la poesía y a lo femenino fuera o más allá de los órdenes organizados por el discurso totalizante (Deleuze, 2007: 43). Son capaces de atar o desatar, de llevar al fin o al origen, siempre circulando por los bordes abismales del decir, conservando la dimensión semiótica hecha o deshecha por los ritmos o impulsos corporales. El cuerpo transformado en un núcleo temático es el soporte o el “umbral”, término usado por Alfredo Fressia, del que se parte o al que se retorna transformado por la operación de la palabra.

Teresa Korondi, en medio de un accidente geográfico

Teresa Korondi (1966) es poeta, escritora, performer vinculada a la música, a la fotografía, a la gestión cultural y a la comunicación. Participó en festivales internacionales y performances activistas de creación colectiva como *La fiesta* o en su obra *Universonal*. En el 2016 se presenta en diversos espacios culturales con *3 Poetas Ocupas* junto a Leonardo Otermin y Víctor Guichón.

Publica *Húmedas mujeres* (2010) a partir de la muestra realizada con el artista visual Gastón Izaguirre, *Inventario de mujeres sin registro* (2012) con la artista visual Tamara Dimitroff, *Underword* (la palabra interior) (2013) libro de poesía y fotografía, *Bo* (disco poesía-canción) (2014), *La Enunciación* (2016) nouvelle poética, el disco *Sujeto man non troppo* (2017). *Improprios – 3 poetas ocupas* (2018), *Escandinavia* (2018) y *Par* (2021). Ha sido antóloga en *Del Salvo al Barolo / Un rioplatario poético* (2019).

Par, su último libro, fue editado en por Yaugurú en 2021 en una edición especial reducida. Lo integran dieciséis textos que se presentan como una bitácora que, al igual que en *Escandinavia*, cuenta una historia de amor.

Escandinavia es un largo poema que se dice cuento en clave poética. El título simbólico, presenta el final de una historia de amor vivida con la fuerza telúrica de una catástrofe geográfica. El exotismo del lugar elegido como metáfora coincide con otras alegorías en donde el frío es el lugar más alejado del amor. Se vislumbra la intertextualidad con dos obras clásicas: *La Divina Comedia* de Dante, recordemos que el último círculo del Infierno es un lugar congelado, y *Frankenstein* de Mary Shelley, con la criatura exiliada en el Ártico.

Pese a la unidad temática del poema se presenta en 47 bloques líricos, sin título, con versos que funcionan como estribillos o ritornellos que los enlazan: “He tenido un accidente/ geográfico” o “Tuve un accidente/ geográfico” o “estaba teniendo un accidente/geográfico”.

Lo primero que la voz lírica advierte es “un accidente /Geográfico sobre mi cuerpo” (2018: 7). El Cuerpo hiperbólico parece heredero de las fuerzas telúricas de la mitología griega. Como la antigua Gea siente “una falla profunda”, “un accidente que hace río/ entre las venas/ que hace agua detrás de los volcanes”. Las metáforas de lo que se rompe, de lo que se libera o se hunde, se produce en el cuerpo y en la Y de este “costado oscuro/ Muy oscuro donde se jacta lo seguro/ Hay un pliegue errante” por donde emerge “la otra”.

La unidad del sujeto en esta poética se disuelve, no hay tierra firme donde sostenerse. El cuerpo que observábamos como último reducto del sujeto, se conmueve, se desdobra, pliega o permite la irrupción de lo siniestro.

La realidad también tiene pliegues y sorpresas, ya no hay lugares seguros: “El pie entró en la grieta/ Y probó el suelo como si fuera suave/ Y era lava” (2018: 8). No hay suelo seguro y algo tan cambiante como el viento dibuja los contornos del yo lírico. “Volcanes” del ser que son “montañas de arenas armándose”, pasiones cambiantes que unen o separan fuerzas cambiantes.

Un accidente o el “choque inverosímil de dos partes sensatas”. Algo se hunde, un proyecto, un vínculo, el discurso del amor y otra cosa emerge insensata en su lugar: “No había lógica en la forma del océano/ Era la forma que ocupaba el continente/ Cuando la tierra se había hundido” (8).

Lo seguro o sólido como un continente da paso a lo líquido del océano, a lo volátil del viento, a la incertidumbre en los vínculos, a los sentimientos que se tornan montañas de arena. En esta sociedad cambiante que Zygmunt Bauman denomina *modernidad líquida*, desaparecen los marcos de referencia, nada permanece estático. Y esto tienen su correlato en

los vínculos amorosos que, como otros tantos compromisos sociales, también se disuelven fácilmente dejando al sujeto desarraigado: “Entonces se hizo acantilado el vértigo/ Tambaleando en el borde” (9). La metáfora geográfica sirve una vez más para expresar las emociones del cuerpo ante los límites de su propia separatividad cuando el otro con el que se era uno como una tierra desaparece o, usando la metáfora geográfica, “se hunde” bajo el mar.

La falta del abrazo, del beso, acercan a la muerte, a la catástrofe: “en pleno cinturón/ De estrellas arrojadas por tormentas/ Nació un terremoto y su gran ola/ ese escalón gigante/ Para devorar la ciudad de los escombros” o “Igual que un tornado arrancando raíces/ Y matando a las vacas/ con su tibia leche vuelta nieve” (10, 11). Las imágenes hiperbólicas expresan los sentimientos exaltados por un yo que siente la destrucción de un mundo organizado. La potencia destructiva de la separación amorosa se compara con las fuerzas titánicas de la naturaleza que todo lo destruyen a su paso.

También el accidente geográfico se da “sobre otra lengua” y lo que emerge es el “exabrupto”, “la hendidura de la palabra/ mal dicha/ maldita”. Surgen problemas en la comunicación, la falla se extiende desde un centro desconocido hasta el lenguaje. El verbo no une sino que, como en la torre de Babel, separa.

“La geografía del cuerpo entra en cuarentena/ Se enfermó de islas no barradas/ Solitarias/ De barrancos y dunas resbalosas”. Esta ausencia de límites provoca en el yo una crisis que lo aísla pero también una liberación: “un candado hecho trizas”, para enfrentarse al yo de un sujeto desasido. El paso siguiente es el renacer libertario de los “malignos deseos”: “Qué bello es sentir/ La carne accidentada/ Es un fetiche erótico de dos partes ajenas” o “Apareamos las ideas en papeles/ Juntando cada pizca/ Dando luz/ A la playa.” Lo amoroso tiene su correlato en la geografía y en la escritura poética que busca reunir lo antes fragmentado por la separación. La dirección del deseo marca nuevos “Occidentales”, “Desmantelando el poniente”.

Un juicio dantesco parece producirse cuando se presenta a los amantes “Horneados al vapor de una ciénaga / y la dulce intermitencia de sus luces” (18). En este clima infernal se realiza la separación en donde los antiguos amantes tiritan de frío, chasquean las rodillas en estado de pánico o astillan la silla, pregunta contra pregunta, al mejor estilo del contrapaso. En el lugar en el que antes estaba el amor, ahora el infierno. Las imágenes sensoriales visuales, táctiles, auditivas, dominan la escena. Los cuerpos se vuelven vertebrados, desestructurados, metáforas de la fragmentación y de la deshumanización.

Finalmente “balbucea la topografía de los abismos” y “El territorio se delimita”. La separación implica volver a definir las fronteras que antes borró el amor, fronteras emocionales que tienen su correlato en estas metáforas geográficas o espaciales.

Las partes ceden y, en este “laboratorio de identidades”, llegan a acuerdos. Como extranjeros que no conocen el idioma ni las tierras que ocupan se esperan una traducción que cierre las fisuras. Pero en esta situación de vulnerabilidad del sujeto, de la fragmentación, de la desterritorialización, del estar afuera, “nace una nueva luz”, un yo alternativo, una criatura “diferente a la suma de sus facciones”, recién nacida, caída.

Separados los amantes, recuperada su levedad, se tornan transparentes, insustanciales. Sin cuerpo son llevados por la corriente fría como “vestigios de otoño”. El Accidente geográfico dividió las “mitades de la esfera”, ya no hay lugar para dos. En esta alegoría el frío ártico representa la falta de amor que se extiende por las tierras, metáforas de sus cuerpos, separados irremediabilmente.

Pasado el duelo, este relato cuenta la historia del “choque de tantas partes del alma”, de sus “lenguas extranjeras”, de sus “tierras accidentadas”, de sus “glaciares”, de *Escandinavia*, la gran alegoría de Korondi para hablar de las desterritorializaciones que impone el desamor en el cuerpo y en el discurso.

Paula Einöder, para bálsamo de ruiseñores

Paula Einoöder (1974) es Licenciada en Letras (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República) y profesora de inglés. Con el poemario titulado *La escritura de arcilla* (Montevideo, Ediciones Imaginarias, 2002) obtuvo una Mención Especial del MEC en Poesía Inédita en el año 2000 y como Obra Édita año 2003). Otros títulos son: *Árbol experimental* (Montevideo, Artefato, 2004) y *Opacidad* (Montevideo, La Propia, 2010). Con seis meses de diferencia publicó dos libros de poesía: *árbol de arco (baladas)* (Montevideo, Deletreo ediciones, 2020) con el que obtuvo una mención en la categoría poesía édita del MEC y *para bálsamo de ruiseñores* (Montevideo, Yaugurú, 2021).

Comentando el libro *árbol de arco, baladas* (2020), Mariana Figueroa señala la utilización de los tópicos clásicos, la referencia a elementos de la naturaleza, el erotismo y el uso de imágenes sensoriales. Aparecen reflexiones sobre la vida, la muerte, el misterio de la creación y la trascendencia. Roberto Apratto destaca el metalenguaje presente, la referencia a pintores como Kandinski, Manet, Escher, a poetas como Alejandra Pizarnik y la

utilización de formas poéticas antiguas en donde la ausencia de puntuación detiene el tiempo en un presente absoluto. Al referirse a estos poemas como baladas los vincula con formas arcaicas y musicales de la lírica.

Para bálsamo de ruiseñores (2021) es el título del quinto poemario de Paula Einöder. Aparece el ruiseñor como símbolo de la poesía lírica presente también en el juego intertextual del epígrafe con los versos de otra poeta uruguaya del 45, Sara Ibáñez, que en *Canto* dice: “Voy/ con el agua entera/ llena de pechos vivos y rumores; /la mansa, la viajera, de los largos temblores, de los infinitos ruiseñores” (Ibáñez, 1940).

El título se desprende como un fragmento arrancado del verso final de la *oda al arabesco*, poema que contiene algunas claves para entender esta poética. La idea de la poesía como un bálsamo capaz de brindar alivio tiene su origen en la idea platónica de la escritura como *pharmakon* que aparece en *Fedro* de Platón.

Las hipálages en los primeros versos trastocan los órdenes preestablecidos recordándonos los cuadros teselados de Escher: “Cardumen de pájaros/ En vuelo acuático/ Enjambre de epitelio/ A nado sincronizado/ Buscan el huevo en la oda al arabesco” (Einöder, 2021, 15). El yo lírico busca el huevo o el origen de la creación, allí donde la vida se regenera y engendra, allí donde el yo se transforma en un “bosque de bajo fondo”, en un paisaje que une superando las dualidades de una naturaleza anfibia metaforizada en los pájaros y peces, con sus plumas y escamas, con sus ascensos y descensos. El yo lírico se transforma entonces en una “argamasa latente” que busca escuchar “el canto sin fin” en el movimiento de la palabra poética que, a través de imágenes dinámicas, “arranca” y “arroja”.

“La oda al arabesco” se transforma entonces en un canto que busca fundirse con un canto único total en el que se sincronizan y tejen los tiempos, los lugares, las voces, los personajes. Todo forma un “epitelio” vivo, textura o texto formado por un “enjambre de palabras” que se desplazan. Como en los arabescos del arte mudéjar se buscan los ritmos, los juegos de repeticiones y variaciones fractales. El yo lírico transmuta y “comprueba cómo arder / en agua muerta trae aire vivo/ para bálsamo de ruiseñores.”

Las palabras adquieren vida en el movimiento ígneo del verbo, en el flujo que mueve a los contrarios permitiendo respirar y trascender a la palabra muerta en el decir. Las palabras son entonces parte de una oda, de un canto mayor, son un “bálsamo de ruiseñores”.

Las palabras tienen la capacidad de aliviar el sufrimiento porque están hechas con la voz de ese “ser inmortal que no conoce la muerte”, como decía el poeta John Keats del ruiseñor, capaz de guiar con su canto. La palabra lírica une los bordes, teje en lo separado,

religa el sentido en sus movimientos, arabescos, juegos fónicos o reverberaciones, creando visiones.

La poética de Paula Einöder plantea una dinámica fractal que logra unir la palabra presente con las voces de otros tiempos. De esta manera el tiempo presente vital del ardor poético bebe en “las aguas muertas” de la intertextualidad, de la cita o el mito para traer en la repetición, en el ciclo, “aire vivo” a la poesía, reviviendo la eternidad. La belleza que emerge de esta dinámica oximorónica, en donde los opuestos se funden y trascienden, se transforma en un bálsamo para la angustia de una conciencia escindida.

La poeta en *Lady Titanic* (2021, 39) sufre la maldición del Titanic, que se transforma en un símbolo del yo perdido que se hunde “en el hielo del infierno” con “un iceberg en la garganta”. Ella, “la que nunca se iba a hundir/ en sus majestuosos hierros” ahora tiene “clavado el púrpura hastío del naufrago”. “no volveré jamás / a navegar los mares/ estaré para siempre ahogada/ en el espejo que me atravesó” dice, con potente voz lírica. El iceberg, como el hielo en el infierno de Dante, es símbolo de la falta de amor. El accidente y la tragedia inevitable del Titanic se transforma en símbolo del fracaso amoroso: “nunca fue tan helado el fuego”, “nunca fue tan caliente el hielo”.

En el poema *mi versión* (41) encontramos un epígrafe de Alejandra Pizarnik: “La jaula se ha vuelto pájaro”. En el poema de Einöder se produce un retruécano en donde “el pájaro se ha vuelto jaula”. Este pájaro, antes símbolo de la poesía como lo era el ruiseñor, ahora no puede volar. La poeta está “anclada”, “encerrada en una prisión de alas”. La quietud es prisión, muerte, hielo del desamor, pájaro-jaula que no le permite quitar “los pies del piso”. No es la jaula de la que habla la poeta Petrona Rosende, como limitación que viene del exterior, ni la libertad encontrada en la transfiguración del verbo de Alejandra Pizarnik, sino que el pájaro se transforma en jaula por la falta de vuelo. La poética de Einöder necesita del movimiento, busca salir del encierro del espejo que ahoga, necesita escupir las palabras que salen de la boca (42).

En otros poemas dirá que “hay algo profundo y móvil/ cuando el poema azul/deja azules palabras/ (...)/ que galopan por las hojas de la hierba”, “sobre las praderas sin tiempo ni espacio/ de la imaginación”. En “Camino de palabras” afirma: “soy un caminante y la palabra el camino”. Este parece ser el desplazamiento, el movimiento nómada, la desterritorialización que la poesía de Einöder nos propone, aquel capaz de superar la inmovilidad del verbo ser.

En el poema “por qué escribo” que cierra este libro se define una poética. A través de la repetición anafórica la voz lírica enumera los motivos de su escritura: “Escribo porque la imaginación hembra”, “Escribo porque nunca es el mismo río”,

“Escribo porque los poemas se derriten”, “escribo porque el recuerdo y el olvido son lo mismo” pero al mismo tiempo se repite el verbo y la persona que sostiene *ab situ* la escritura, fija en medio de las variaciones.

La poiesis o creación se realiza desde el cuerpo erotizado, en movimiento o flujo continuo, en la transmutación o el nomadismo que provoca el decir, en el intercambio o superación de los contrarios, en el retorno a la unidad dinámica del origen, en la metáfora inspirada en la naturaleza vegetal, animal, en los cuatro elementos.

Estos son algunos de los tópicos y claves para entender de la poética de Paula Einöder, heredera de la vertiente que nace en el romanticismo, se continúa en el simbolismo para pasar por las experimentaciones de las neovanguardias.

Conclusiones

A medida que nos aproximamos a este territorio de voces de mujeres tan diversas, vamos descubriendo coordenadas con las que interrogarlas. Preguntamos por algunos rasgos comunes entre las distintas placas tectónicas de estas poéticas y por las peculiaridades sobresalientes en cada estrato. Como si corriésemos el velo de un continente, descubrimos que el tiempo, la memoria, el cuerpo y la palabra son los materiales con los que estas poetas tejen la compleja trama de su travesía. Las palabras, hechas de frágil materia, húmedas o porosas, dibujan escenas fugaces. Observamos que el cuerpo y los recuerdos que se presentaban como centros seguros, ahora se deshacen en accidentes geográficos, se desarticulan o proliferan en fuga; solo se atan y realizan en el decir. Nombramos la fragmentación, la deshumanización, la lucidez del desencanto, el exilio, la extranjería, desterritorializaciones y nomadismos varios pero lo que no nombramos con suficiente énfasis en todas ellas es el tema del amor, del dolor y su quebradiza belleza.

Bibliografía

Achúgar, Hugo. *Piedra, Papel y tijera. Sobre la cultura y literatura en América Latina*. Chile: Editorial Universitaria Villa María, 2020.

Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

Bravo, Luis. *Voz y palabra. Historia transversal de la poesía uruguaya. 1950-1973*. Montevideo, Editorial Estuario, 2012.

-----“Huérfanos, iconoclastas, plurales: la generación poética uruguaya del 80”. Fórnix, N°5-6. Abril, 2007, pp. 105-120.

Bruña Bragado, Ma. José y Valentina Litvan. *Voces de la poesía uruguaya reciente. Austero desorden*. Madrid: Editorial Verbum, 2011.

Einöder, Paula. *para bálsamo de ruiseñores*. Montevideo: Yaugurú, 2021.

Guattari, F., Rolnik, S. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños, 2006.

Korondi, Teresa. *Escandinavia*, Montevideo: Ediciones del Azahar, 2018.

Narváez, Carlos Raúl. “La poética del texto sin fronteras: Descripción de un naufragio, Diáspora, Lingüística general, de Cristina Peri Rossi”. *Revista de literatura hispánica* Volumen 1. Número 28, 1988.

Nigro, Mariella. *Mujer en construcción*. Montevideo: Vintén, 2000.

----- *Umbral del cuerpo*. Montevideo: Editorial La gotera, 2003.

Maia, Circe. *Obra poética* -3ra. edición- Montevideo: Rebeca Linke Editoras, 2015.

Ortega, Julio. “Literatura y futuridad” <http://culturayarteancashino.blogspot.com.uy>

Palacio Gamboa, Martín. “La letra líquida. Delimitaciones provisorias de la nueva literatura uruguaya” en [sic] *Revista arbitrada de la Asociación de Literatura del Uruguay*. Año V- #13/ Diciembre de 2015. ISSN 1688-938X

Peri Rossi, Cristina. *Evohé*. Montevideo: Estuario editora, 2021.

-----*Arqueología amorosa. Antología poética 1971-2018.*
Montevideo: Estuario editora, 2019.

Vitale, Ida. *Poesía Reunida.* Barcelona: TusQuest. Editores, 2017.

-----*Tiempo sin Claves,* Montevideo: Estuario editora, 2021.