

# Índice

AGRADECIMIENTOS .....	9
INTRODUCCIÓN.....	11
Poéticas y políticas de la mirada	
<i>Otra estirpe</i> : las poetas sudamericanas.....	15
Tan lejos y tan cerca: visualidad y escritura poética.....	20
1. VARIACIONES SOBRE UN MOTIVO. MODOS DE MIRAR UN PÁJARO.....	31
1.1. El mirlo infinito.....	32
1.2. <i>Ceci n'est pas un oiseau</i> (Amanda Berenguer).....	35
1.3. <i>Contemplación / de una jaula vacía</i> (Elvira Hernández).....	41
1.4. Causalidades ¿invisibles? (Alicia Genovese) .....	45
2. AFINIDADES ELECTIVAS. DIÁLOGOS ENTRE PINTURA Y POESÍA.....	53
2.1. Marosa di Giorgio/De Arcimboldo a Frida Kahlo .....	54
<i>Collages</i> neobarrocos.....	54
Un erotismo salvaje.....	57
2.2. Juana Bignozzi/Andrea del Sarto .....	58
Estudios de artista.....	58
Redes, genealogías, tradiciones .....	62
<i>Contra la belleza aceptada</i> .....	66
2.3. Elvira Hernández/Giorgio de Chirico .....	67
Apocalipsis ahora .....	67
Poesía y pintura en tiempos oscuros .....	71

3. TECNOLOGÍAS DE LA IMAGEN, DISPOSITIVOS DEL POEMA	
AMANDA BERENGUER/LA EXPERIMENTACIÓN COMO NORMA .....	77
3.1. Especies de espacios .....	78
3.2. Cacerías del ojo: autorretratos en proceso.....	86
3.3. Notas para un documental: “Entrevistas a Delmira” .....	101
4. DESCOLONIZAR LOS SENTIDOS	
CECILIA VICUÑA/PALABRAS PARA VER, OÍR Y TOCAR .....	111
4.1. En clave andina.....	112
4.2. La estética precaria.....	122
4.3. <i>Ver la verdad del ver</i> .....	132
5. VACÍO Y PLENITUD. LA CEGUERA O EL OJO DEL POEMA.....	139
5.1. Alejandra Pizarnik/Lo que no hay .....	140
Un museo apócrifo .....	140
Técnicas pervertidas .....	143
5.2. Alicia Genovese/Con lo que está .....	145
<i>Ojos facetados</i> .....	145
De la <i>contingencia</i> al mundo rematerializado en el poema .....	153
REFLEXIONES FINALES .....	163
Más allá del panóptico y de la iluminación: escritura y visualidad en la poesía de mujeres sudamericanas.	
BIBLIOGRAFÍA GENERAL .....	171

## 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:

---

<sup>1</sup> 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).