

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS
UNIDAD DE POSGRADO

Casa de zurdos: una lectura desde lo confesional

TESIS

Para optar el Grado Académico de Magíster en Escritura Creativa
con mención en Poesía

AUTOR

Alessandra Roxana Tenorio Carranza

ASESOR

Marco Martos Carrera

Lima – Perú

2015

A mi familia toda (como dice mi poema), por ser mi primera casa y el espacio al que regreso constantemente, del que no quiero irme... Porque siempre será *mi pequeño bunker contra bombas*, donde siempre hay tíos y café. Porque entre broma y broma al final sí parece que esa canción de Pimpinela sobre la familia hubiera sido escrita para nosotros, y estoy muy orgullosa de ello.

Agradezco a mi familia y a mis amigos, que son mi otra familia. Sobre todo a mi amiga de toda la vida, mi hermana, Lucía Romero, a la que siempre estaré agradecida por su apoyo y consejos, que han sido fundamentales para mí. De igual manera, a mi querida amiga Karen Calderón, sin su motivación y apoyo quizá no hubiera podido concluir este trabajo. También, a mis compañeros poetas, Julio Fabián y Johnny Ávila, con quienes compartí las aulas sanmarquinas. De forma especial, agradezco a mi asesor, el Dr. Marco Martos, quien gracias a su pasión por la poesía hizo posible la existencia de la maestría de Escritura Creativa. Sus clases, consejos y su obra poética fueron muy importantes para encausar esta investigación.

ÍNDICE

CASA DE ZURDOS: UNA LECTURA DESDE

LO CONFESIONAL

INTRODUCCIÓN	06
CAPÍTULO I	
BREVE ACERCAMIENTO A LA POESÍA	11
1.1. La poesía	11
1.1.1. El lenguaje poético	27
1.2. El poeta	31
1.2.1. El proceso creativo	38
CAPÍTULO II	
LO CONFESIONAL EN LA POESÍA	47
2.1. El yo poético	47
2.2. La poesía confesional	53
2.2.1. El uso de la primera persona	56
2.2.2. El yo poético confesional	57
2.2.3. Poesía y autobiografía	59
CAPÍTULO III	
CASA DE ZURDOS: UN LIBRO CONFESIONAL	64
3.1. La construcción de la <i>Casa</i>	64
3.1.1. Hacia la creación de una poética	64

3.1.2	<i>Porta/retrato</i> , la prehistoria	69
3.1.3.	El título	70
3.1.4.	La estructura	71
3.2.	<i>Casa de zurdos</i> : un libro confesional	75
3.2.1.	El diálogo: una conversación íntima	75
3.2.2.	Los paratextos	79
3.2.3.	Las marcas textuales	82
CONCLUSIONES		86
BIBLIOGRAFÍA		88
APÉNDICE 1: <i>Casa de zurdos</i>		92

INTRODUCCIÓN

Ningún poeta, cuando escribe su propia *art poétique*¹, puede esperar hacer otra cosa que explicar, racionalizar, defender o preparar el terreno para su propia práctica: en otras palabras, para escribir su propia clase de poesía. Puede pensar que está estableciendo leyes que incumben a toda la poesía; pero lo que debe decir, si es que vale la pena decirlo, tiene una relación inmediata con el modo en que él mismo escribe o quiere escribir: aunque puede ser igualmente válido y muy útil para quienes vienen justo detrás.
T. S. Eliot (2010)

La reflexión sobre la poesía y el proceso creativo de las obras poéticas ha estado presente en la literatura desde la antigüedad clásica. A lo largo de la historia esto se ha realizado desde múltiples puntos de vista. En la modernidad, son dos los que me interesan. Por un lado, la perspectiva empleada por los críticos literarios o los escritores que han teorizado sobre la poesía a través de los comentarios de la obra de otros poetas². (Muchas veces este tipo de crítica ha servido como un pretexto para que los escritores se explayen en sus propias ideas sobre la poesía y el proceso creativo). Por otro lado, la perspectiva de los creadores que han escrito sobre la génesis de sus textos o han tratado de explicar cómo han concebido alguno de sus libros. Este es el punto de vista desde el que he realizado la presente investigación.

¹ En esta cita del poeta T. S. Eliot, el concepto de *Art poétique* (arte poética) no se entiende solamente como la creación de un *metapoema* (es decir, un texto poético cuya temática gire en torno a la poesía misma y cómo es entendida esta por el autor), sino que además abarca el sentido más amplio de la palabra *poética*, que entiende esta como el sistema de principios, conceptos generales y presupuestos teóricos, bajo los cuales el autor emprende la creación literaria, y que si bien tienen mucho de general, también son una visión individual del autor sobre el fenómeno poético. De eso trata este trabajo, de presentar una visión de mi poética personal y de la poética de mi segundo libro.

² Pienso, por ejemplo, en Paul Valéry y las vastas páginas que escribió sobre Stéphane Mallarmé.

Edgar Allan Poe, Octavio Paz y T. S. Eliot han sido mis principales referentes. De una parte, Poe fue uno de los pioneros en analizar su propia obra. En su célebre texto “La poética de la composición”, explica cómo fue que escribió “El cuervo”, su poema más famoso. De otra parte, Octavio Paz, en *El arco y la lira*, realizó una reflexión sobre sus ideas acerca de la poesía, la labor del poeta, el papel de la inspiración y otros temas que involucran el proceso creativo. Finalmente, los aportes de T. S. Eliot, considerado por la crítica como un poeta capital “por su contribución sobresaliente y pionera a la poesía moderna”³, han sido un gran referente para esbozar los conceptos de poesía, poeta y la relación del escritor con la crítica.

A partir de estas reflexiones sobre la poesía y la propia escritura es que emprendo la —en cierta medida, difícil— tarea de realizar una lectura desde lo confesional de mi libro *Casa de zurdos* (Tenorio, 2008)⁴. Al iniciar este camino el panorama era un poco nebuloso. La fuerte tendencia a caer en la narración de la anécdota o la idea de desenmarañar los mecanismos secretos que involucran la escritura de toda obra literaria, se convirtieron en una tentación. Por eso, definir el marco teórico fue el primer reto para empezar un trabajo de esta índole, donde el objetivo era realizar una reflexión teórica que acompañe la narración de la *cocina de la escritura*⁵ de un libro propio.

³ Con estas palabras la Academia Sueca se refirió a la obra de T. S. Eliot al momento de otorgarle el Premio Nobel de Literatura.

⁴ Este es mi segundo poemario. Fue publicado en el año 2008 por Lustra Editores y el Centro Cultural de España. Forma parte de la colección Piedra/Sangre, muestra poética de la generación del 2000, que incluye quince libros de poesía de autores peruanos nacidos en los últimos años de la década del 70 y principios de los 80.

⁵ Se entiende por *cocina de la escritura* la explicación de todos los mecanismos que hay detrás de la elaboración de un texto literario, ya sean de orden estructural (estructura del poema, metro, rima, ritmo) o correspondan a las motivaciones internas del autor (predilección por un tema, elementos anecdóticos).

Cabe resaltar que realizar una crítica literaria es desde ya una tarea complicada, bien lo decía Paul Valéry, al sostener que:

El propósito más difícil de concebir, de emprender y, sobre todo, de mantener en las artes, y singularmente en la poesía, es *someter a la voluntad reflexiva* la producción de una obra, sin que esta condición rigurosa, deliberadamente adoptada, altere las cualidades esenciales, el encanto y la gracia que debe tener y propagar toda obra que pretenda seducir a los espíritus con los goces del espíritu (Valéry, 2010b:331).

Así que el segundo reto es hacer de este trabajo crítico una creación que también tenga cierto valor estético.

Asimismo, se presenta otro desafío: reflexionar sobre la propia obra, lo cual requiere un ejercicio de despersonalización, que implica no dejarse llevar por el cariño y apego que uno siente por su libro y, a la vez, emplear un juicio crítico objetivo.

Casa de zurdos (Tenorio, 2008), libro que escribí en gran parte en las clases de la Maestría de Escritura Creativa con mención en Poesía, de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, es la obra a la cual me referiré. Este texto es de alguna forma la continuación de mi primer libro de poemas —*Porta/retrato* (Tenorio, 2005)—, mejor dicho ambos poemarios se presentan como una especie de díptico, donde *Casa de zurdos* (Tenorio, 2008) cierra un ciclo poético intimista, en el cual se presentan temáticas referidas a la infancia, la casa familiar, el amor (que muchas veces es más bien el desamor) y la muerte, entendida no solo como la muerte física, sino a la par como esos grandes cambios que uno debe enfrentar en el transcurso de su vida.

La pregunta central que motiva esta investigación es: ¿se puede realizar un análisis del poemario *Casa de zurdos* (Tenorio, 2008) desde lo confesional? El objetivo de este trabajo será dar respuesta a esta interrogante a través de la hipótesis, que postula que sí es posible establecer una lectura confesional del poemario desde dos ejes:

- A partir de la descripción de la categoría *poesía confesional* y el análisis de cómo se encuentra representada en el libro.
- Desde una reflexión de la propia autora sobre su proceso creativo.

Esta tesis está dividida en tres capítulos. El primero, titulado “Breve acercamiento a la poesía”, está dedicado a exponer algunas nociones generales que poetas y críticos literarios han planteado sobre la poesía y la figura del poeta, a partir de las cuales desarrollaré mis propias propuestas. Esto ayudará a los lectores a comprender sobre la base de qué planteamientos ha sido escrito el poemario *Casa de zurdos* (Tenorio, 2008).

En el segundo capítulo, “Lo confesional en la poesía”, se construye la categoría *poesía confesional* y se explican las características del *yo poético confesional*. Finalmente, el tercer capítulo, cuyo nombre es “*Casa de zurdos*: un libro confesional”, se dedica al análisis de la obra. Se presentan los rasgos de la poética personal de la autora que aparecen en el libro y, sobre todo, se explica porque este puede ser considerado un libro confesional. Posteriormente, aparecen las conclusiones, la bibliografía consultada y el poemario en torno al cual gira esta investigación.

Este trabajo me ha permitido sistematizar mis ideas sobre la poesía y mi proceso creativo, ideas que siempre había tenido en mente, pero que nunca antes había considerado plasmar por escrito. Además, ha contribuido con reafirmar mi pasión por la poesía, por el lenguaje, por el poder de las palabras y la magia que encierran. Yo escribo porque —parafraseando un poema de Alejandra Pizarnik— pienso que si digo agua beberé. Continuamente he manifestado que escribo para entenderme y este trabajo me ha ayudado en eso, y principalmente me ha abierto el camino para comprender la poesía de formas antes insospechadas.

CAPÍTULO I

BREVE ACERCAMIENTO A LA POESÍA

(...) la lectura de un solo poema nos revelará con mayor certeza que cualquier investigación histórica o filológica qué es la poesía.
Octavio Paz (2012)

1.1. La poesía

Mi historia personal como lectora y mi formación literaria me han llevado a consolidar las siguientes ideas que me acompañan durante mi proceso de escritura y sobre la base de las cuales me acerco a la lectura de textos literarios.

- a. Toda literatura es ficción.
- b. Muchas obras literarias se inspiran en anécdotas o hechos del mundo real para construir una nueva realidad (la del texto).
- c. La literatura confesional⁶ es más proclive a ser considerada “verdadera” y es entendida como un reflejo autobiográfico del autor.

Presentar una reflexión sobre la poesía es una tarea muy amplia porque para muchos poetas esta no es solo un arte, sino que adquiere cualidades de orden espiritual y emocional, incluso puede llegar a encerrarlo todo. Un ejemplo que ilustra esta idea es la famosa definición que el poeta y ensayista mexicano Octavio Paz (2012) plasma en su libro *El arco y la lira*:

⁶ Al mencionar la *literatura confesional* me estoy refiriendo a aquellos textos literarios que a menudo utilizan la primera persona y profundizan en el mundo interior del autor, de manera que los hechos contados se presentan como aparentes confesiones del escritor. Hago referencia aquí a esta categoría porque es la que desarrollaré en esta investigación.

La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar al mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior. La poesía revela este mundo; crea otro (...) Plegaria al vacío, diálogo con la ausencia: el tedio, la angustia y la desesperación la alimentan (Paz, 2012:s/n).

Por otra parte, la palabra *poesía* puede ser extensiva a otros campos, además del literario. Para Edgar Allan Poe (2010), por ejemplo, la poesía se encuentra en todas las artes y no es exclusiva de la literatura: un paisaje o una puesta de sol, pueden ser en sí mismos poéticos. Sobre esto, Paz (2012) hace una reflexión que grafica elocuentemente este “estado poético de las cosas”:

(...) hay poesía sin poemas; paisajes, personas y hechos suelen ser poéticos: son poesía sin ser poemas. Pues bien, cuando la poesía se da como una condensación del azar o es una cristalización de poderes y circunstancias ajenos a la voluntad creadora del poeta, nos enfrentamos a **lo poético**. Cuando (...) el poeta es el hilo conductor y transformador de la corriente poética, estamos en presencia de algo radicalmente distinto: **una obra** (...) Lo poético es poesía en estado amorfo; el poema es creación, poesía erguida (Paz, 2012:s/n).

Según Paz (2012), *lo poético* sería una cualidad intrínseca de algunas cosas o de ciertos acontecimientos, mientras que *la poesía* sería algo mayor, que depende del trabajo del poeta.

Sobre lo poético, dice Jean Cohen (1974):

Es posible que dicha potencia se halle desigualmente repartida y que existan cosas con vocación poética. La luna, por ejemplo, tema inagotable para los poetas de todas las épocas y países, debe de contar con ese privilegio de algún modo intrínseco (Cohen, 1974: 38).

La idea de que *lo poético* es una cualidad que ostentan algunas cosas se ha extendido al uso popular y se encuentra vinculada a la asociación —casi natural— que se hace entre poesía y belleza. Poe (2010) es uno de los autores

que sostiene esto. Él define a la *poesía verbal*⁷ como la creación rítmica de la belleza, ya que esta es la que provoca la elevación del alma, la cual se encuentra independiente a la pasión y a la verdad.

Es difícil concordar con las ideas de Poe, puesto que no creo que la poesía necesariamente deba expresar belleza. Si bien este concepto es algo relativo⁸, entiendo que Poe cuando dota de esta cualidad a la poesía relaciona la belleza con lo elevado, lo sublime, lo ético. Ya lo dice él: “la elevación del alma”.

Pese a que la idea (de raíz romántica) de concebir la poesía como el arte de la belleza está muy arraigada en el imaginario popular, la producción poética de los últimos años se ha encargado de contradecir esto. Los poemas ya no solo tratan temas vinculados a este concepto tradicional de belleza. Cuando Enrique Verástegui escribe:

En mi país la poesía ladra
suda orina tiene sucias las axilas.
La poesía frecuenta los burdeles
escribe cantos silba danza mientras se mira
ociosamente en la toilette
[Fragmento de “Si te quedas en mi país”, de Enrique
Verástegui]

el texto contiene definitivamente un valor estético, pero sin duda este difiere de la idea de Poe acerca de la relación entre la belleza y la poesía.

El filósofo alemán Georg W. F. Hegel (1807-1831), en sus famosas lecciones sobre estética, de igual manera vincula la poesía con la belleza. Para él, la primera es

⁷ Cabe precisar que Poe hace referencia a la *poesía verbal* porque para él la poesía también se encuentra en la pintura, arquitectura, escultura, danza y muy especialmente en la música, a la que considera una parte importante de la poesía (en general), en lo que respecta al metro, ritmo y rima.

⁸ La definición de belleza suele ser disparar para los escritores. Mientras que para Poe lo bello está emparentado a la belleza celeste, la elevación del alma; para el poeta Paul Valéry (2010, 2010a, 2010b), lo bello es lo que desespera, más precisamente es una desesperación que ilumina, desengaña y socorre.

considerada el arte universal del espíritu, ya que tiene como material la *bella fantasía*. Lo bello, para Hegel (1984), es un reflejo del espíritu, la concreción de la idea captada por los sentidos. Según su propuesta, el artista solo está siguiendo la línea trazada por su espíritu, recordándose a sí mismo. La poesía pertenece entonces al terreno de lo bello artístico, que es donde se ubica el arte que es generado por el espíritu y el autor es partícipe de este. El poeta capta “la interioridad del mundo” y así la poesía se convierte en portadora de este saber. Por eso, es considerada por Hegel (1984) la expresión más elevada de las *artes particulares*, donde se encuentran la arquitectura, la escultura, la pintura y la música.

En oposición a las otras *artes particulares*, Hegel (1984) plantea que la poesía es capaz de desarrollar más íntegramente la totalidad de un acontecimiento, un cambio de los movimientos del ánimo, las pasiones, sus representaciones y el curso cerrado de una acción. Si en las otras artes los materiales configurantes eran “el mármol primitivo, el bronce, el color, y el sonido musical” (Hegel, 1984), en la poesía lo es la representación interna, a esto se suman la intuición, el sentimiento, así como la técnica. Para Hegel (1984), lo que se puede denominar la *técnica de la poesía* es indispensable para que un texto se convierta en poético. Esta técnica no radicaría solo en construir versos (la prosa a su vez puede ser escrita en versos, señal el autor), sino en emplear el metro y la rima que son “fragancia sensible indispensable para la poesía” (Hegel, 1984). Esta afirmación suscita la siguiente reflexión: ¿Se puede escribir poesía sin versos? Sí. ¿Se puede escribir poesía sin métrica? Sí. ¿Se puede

escribir poesía sin rima consonante? Sí. Sin embargo, no se puede escribir poesía sin ritmo.

Cuando Hegel afirma que en la poesía el material de trabajo es la representación interna, nuevamente puede encontrarse un acercamiento a la estética del Romanticismo, donde se exalta la expresión del yo. En el marco de esta concepción, se insertan planteamientos como los del escritor romántico Alfred de Musset (citado por Aguiar E Silva, 1981), quien proponía la idea de que el poema es más hermoso cuánto más está cargado del sufrimiento del poeta.

Desde otra perspectiva, el poeta brasileño Carlos Drummond de Andrade plantea, en uno de sus textos, una idea sobre la poesía que creo es más acertada y con la cual coincido:

No hagas versos sobre acontecimientos.
No hay creación ni muerte ante la poesía.
Frente a ella la vida es un solo estático,
no calienta ni ilumina.
Las afinidades, los aniversarios, los incidentes personales
no cuentan.
No hagas poesía con el cuerpo,
ese excelente, completo y confortable cuerpo, tan enemigo
de la efusión lírica.
Tu gota de bilis, tu máscara de gozo o de dolor en lo oscuro
son indiferentes.
Ni me reveles tus sentimientos,
que se prevalecen del equívoco y tientan el largo viaje.
Lo que piensas o sientes, eso aún no es poesía.
[Fragmento de "Procura de poesía", de Carlos Drummond
de Andrade]

Esta perspectiva de Drummond de Andrade sobre la labor del poeta como un ser que debe trascender la anécdota, la mera confesión de sus emociones y centrarse en el trabajo del texto, porque es allí donde radica la poesía,

contrasta con las ideas románticas y presenta una visión más cercana a lo que considero que implica el trabajo creativo.

El poeta y crítico literario inglés T. S. Eliot es de la misma opinión que Drummond de Andrade con respecto al papel de las emociones en la poesía:

(...) toda poesía surge de las emociones que los seres humanos experimentan en relación consigo mismos, con los demás, con la divinidad o con el mundo que les rodea; por tanto, la poesía se ocupa también del pensamiento y de la acción, de la emoción, que despiertan y de la emoción de la que surgen. Sin embargo, (...) la función de la poesía no puede ser simplemente la de despertar estas mismas emociones en la audiencia del poeta (Eliot, 2010:351-352).

Coincido con ambos autores en que no basta solo con que el poeta exprese sus emociones para crear un producto literario (ya sea una novela, un cuento o un poema). Estas pueden ser el material primigenio de la creación, un disparador, una fuente de inspiración, pero la creación literaria opera bajo otros condicionamientos. Si el conocimiento y manejo de la técnica no se vinculan con la expresión de las emociones o de cualquier otro tipo de hecho que se quiera comunicar, no se está creando un producto literario.

Pese a que las ideas provenientes del Romanticismo —de relacionar la poesía con la belleza y la expresión del yo— ya no son del todo congruentes con algunas nuevas formas de escritura, Fernando Cabo Aseginolaza (1999) destaca el papel de este movimiento en el estudio de la poesía, dado que la noción de lírica (tal y como se entiende actualmente) adquiere su forma y sentido pleno en ese periodo.

Cabe señalar, en torno a las reflexiones sobre la lírica, que *poesía* y *poema* no son lo mismo. Como dice Paz (2012), el poema no es la poesía: es gracias al poema, que se puede acceder a la experiencia poética. El poema es considerado como una expresión de la poesía que encierra características únicas: “Cada palabra del poema es única. (...) Única e inamovible: imposible herir un vocablo sin herir todo el poema (...) El poema es una totalidad viviente, hecha de elementos irremplazables” (Paz, 2012:s/n).

Continuando con la idea del yo en la poesía, Hegel (1984) postula que es la imaginación artística⁹, sumada a la expresión de la interioridad, lo que le otorga el carácter poético a un texto. Dice así:

(...) en la poesía la representación interna misma da tanto el contenido como también el material. (...) Pero la poesía no puede sólo detenerse en esta representación poética interna, sino que debe confiar sus configuraciones a las expresiones *lingüísticas*. Aquí ella tiene que adoptar a su vez un doble deber. Por una parte, en consecuencia, debe ya ordenar sus imágenes internas, de suerte que puedan dejar este elemento verbal como se usa para la conciencia común, sino que ha de tratarlo poéticamente para diferenciarlo del modo de expresión prosaica tanto en la elección y posición como también en el sonido de las palabras (Hegel, 1984:37).

En relación con todo lo antes mencionado, se puede concluir que cuando se intenta definir qué es la poesía se inicia a la par una reflexión sobre cuál es la especificidad de lo poético.

Yo siempre he considerado que la poesía es un arte que tiene como material de trabajo el lenguaje. Los médicos trabajan con pacientes, los alfareros con arcilla y los escritores con palabras. En la poesía, a eso se suma la rima, el

⁹ Relacionada con el uso del lenguaje.

ritmo, las imágenes, la técnica, entre otros elementos, pero básicamente es el manejo del lenguaje lo que hace que un texto adquiera carácter poético. Incluso en los formatos no convencionales que ha adquirido la poesía contemporánea¹⁰ es el lenguaje utilizado¹¹ lo que lleva a estas artes a ser consideradas como poesía. Por supuesto, cada uno de estos nuevos tipos de poesía tiene sus propias reglas de composición, sin embargo prima en ellos la intencionalidad de que sus “lectores” entiendan estos “textos” como poesía.

T. S. Eliot (2010a), en torno al tema de la especificidad de lo poético, señala que los diferentes tipos de poesía se dividen en *esos en los que la atención del lector se dirige básicamente al sonido* y *esos en los que se dirige al sentido*; no obstante, en ambos casos, sonido y sentido deben cooperar.

Para el poeta inglés, el valor/significado poético de un fragmento en verso depende de tres cosas: el significado literal de la palabra, sus asociaciones y su sonido. El dilema se encuentra en hallar el balance justo de estos elementos en el poema. Todo eso, dice Eliot (2010a), condiciona el proceso de desarrollo de la idea original. Evidentemente, estos elementos que deben considerarse al momento de crear un poema se alejan del modo romántico, donde prima la expresión del yo, y se acercan a una escritura más consciente de la técnica.

¹⁰ La poesía-objeto, la poesía visual, los videopoemas o la poesía performática son algunos de ellos.

¹¹ El lenguaje empleado por estos nuevos soportes para la poesía frecuentemente se encuentra muy cercano a esa característica poética intrínseca que poseen algunas cosas, tema que se describió en las páginas 12 y 13.

Contra la idea romántica de la expresión del yo, Eliot (2010b) sostiene una *teoría impersonal de la poesía*¹², la cual se desarrolla desde dos perspectivas. En primer término, él considera la poesía como un conjunto vivo de toda la producción poética que se ha escrito, es decir, que es parte de una tradición, la cual se modifica con la creación de nuevas obras literarias. En segundo término, entiende la poesía como la relación del poema con el autor. En este sentido, Eliot plantea que “El progreso de un artista es un sacrificio constante de sí mismo, una constante extinción de la personalidad” (Eliot, 2010b:394). Este sacrificio implica que el poeta pueda aislar sus emociones y sentimientos, que son su materia prima de trabajo, y separar al “hombre que sufre” del “hombre que crea”. A este proceso Eliot lo denomina *despersonalización*.

La base de la teoría de Eliot se encuentra en el segundo término (la relación del autor con el poema), donde resta importancia a la figura del poeta y sus emociones para concentrarse en el texto en sí. Para el autor de *La tierra baldía*, el poeta no es “una personalidad que debe expresarse” (Eliot, 2010), sino solo un medio para la escritura. En el poema, explica, se debe llegar a expresar una emoción impersonal que debe tener su raíz, su existencia, en el poema mismo y no en la vida del poeta (así se dará la necesaria despersonalización del autor).

¹² Las ideas de Eliot se inscriben en la corriente de la teoría literaria llamada *New Criticism*, la cual postula que toda crítica debe centrarse en la obra literaria, y que esta debe ser estudiada en función de sus ambigüedades y contradicciones internas, sin tener en cuenta otros componentes (como la vida del autor). Dice Eliot: “No es por sus emociones personales, las emociones provocadas por sucesos concretos de su vida, por lo que el poeta es notable o interesante” (Eliot, 2010b:398).

Estos planteamientos de Eliot dan pie a realizar una crítica que este más centrada en la obra que en el autor, lo cual es una reforma necesaria para desligarse del cuño biografista. Creo que solo de esta manera puede concebirse una crítica objetiva. Ciertamente, estudiar la obra en su contexto generacional, social y de alguna manera emocional presenta lecturas válidas y a veces más completas, pero de ninguna forma debe perderse de vista que al momento de juzgar la calidad de una obra literaria lo principal debe ser la obra misma.

Otro aspecto a resaltar sobre la poesía, manifestado por Eliot (2010a), es lo que él llama el *lugar común*, categoría que define ciertos tópicos que han sido utilizados repetidas veces en la literatura y que son ya conocidos en el imaginario colectivo. El poeta explica que los lugares comunes se presentan en distintos grados, así existiría una diferencia entre un poema que incluye lugares comunes y otro basado en un lugar común. Según Eliot (2010a), un texto poético puede presentar un lugar común sin que eso lo disminuya en valor. En este caso el autor deberá concentrarse en la forma, *el cómo del poema* (el lenguaje, el ritmo, por ejemplo) y no el contenido. Como para Eliot caer en un lugar común no se trata de imágenes que ya han sido repetidas hasta el hartazgo (asociar el cabello rubio con el oro, por ejemplo), sino en el uso de ciertos temas, no existiría la posibilidad de escapar del lugar común. Esto me remite a la conocida frase “todo ya está escrito” y me lleva a pensar que la forma de alcanzar la tan ansiada originalidad en la creación residiría en dotar de nuevas significaciones a los lugares comunes. Lo mismo ocurre con ciertas imágenes, metáforas, símiles que se han convertido en lugares comunes, de

los que solo se puede escapar investigando la tradición poética para no caer en la repetición.

Otro escritor que ha teorizado sobre la poesía y al que ya me he referido es Octavio Paz. Para el autor mexicano, el elemento distintivo de la poesía es el ritmo. No obstante, él propone que solo a través de la imagen el poema (al que él considera una frase rítmica) se convierte en una frase de sentido (Paz, 2012).

Asimismo, Paz (2012) plantea que la poesía está íntimamente vinculada con la Otredad¹³. Para él, a través del poema es posible mirar los rostros que viven en nuestro mundo interior y dialogar con ellos (Paz, 2012). Los poemas se encargarían de delinear la propia imagen del poeta: el escritor ve en ellos sus deseos y temores, con frecuencia desconocidos para él. De este modo, el poeta descubriría su imagen más interna y profunda.

La poesía en la teoría de Paz es una forma de autoconocimiento, es una revelación que tiene una doble vía: el autor revela su interioridad a sí mismo (Paz describe esto como un diálogo con el propio yo) y del mismo modo revela su conocimiento del mundo al lector. Esta visión de la poesía como una forma de diálogo, en la cual el interlocutor está representado en los lectores, pero de la misma manera en el propio autor, es muy útil para plantear la categoría *poesía confesional*, que desarrollaré en el segundo capítulo.

¹³ Para Paz (2012), la Otredad es una situación en la que el hombre se encuentra escindido. Por un lado, es el hombre que piensa; y por otro, es el que lleva una vida ilógica, puesto que en ciertas ocasiones sostiene todo lo que la razón reprueba. Este conflicto se resuelve mediante la poesía, porque esta consigue que el hombre regrese a su ser primigenio, a la unidad.

Me interesa sobre todo la visión de la poesía como un diálogo con uno mismo, porque es una idea que está muy presente en mi proceso creativo. Un texto (el cual reproduzco a continuación) que ilustra muy bien esta idea es el poema “A Julia de Burgos”, de la poeta puertorriqueña Julia de Burgos, donde ya desde el título avisoramos esta forma de diálogo.

Ya las gentes murmuran que yo soy tu enemiga
porque dicen que en verso doy al mundo tu yo.
Mienten, Julia de Burgos. Mienten, Julia de Burgos.
La que se alza en mis versos no es tu voz: es mi voz;
porque tú eres ropaje y la esencia soy yo;
y el más profundo abismo se tiende entre las dos.

Tú eres fría muñeca de mentira social,
y yo, viril destello de la humana verdad.

Tú, miel de cortesanas hipocresías; yo no;
que todo me lo juego a ser lo que soy yo.

Tú eres como tu mundo, egoísta; yo no;
que en todo me lo juego a ser lo que soy yo.

Tú eres sólo la grave señora señorona; yo no;
yo soy la vida, la fuerza, la mujer.

Tú eres de tu marido, de tu amo; yo no;
yo de nadie, o de todos, porque a todos, a todos
en mi limpio sentir y en mi pensar me doy.

Tú te rizas el pelo y te pintas; yo no;
a mí me riza el viento; a mí me pinta el sol.

Tú eres dama casera, resignada, sumisa,
atada a los prejuicios de los hombres; yo no;
que yo soy Rocinante corriendo desbocado
olfateando horizontes de justicia de Dios.

Tú en ti misma no mandas; a ti todos te mandan;
en ti mandan tu esposo, tus padres, tus parientes,
el cura, la modista, el teatro, el casino,
el auto, las alhajas, el banquete, el champán,
el cielo y el infierno, y el qué dirán social.

En mí no, que en mí manda mi solo corazón,
mi solo pensamiento; quien manda en mí soy yo.

Tú flor de aristocracia; y yo la flor del pueblo.
Tú en ti lo tienes todo y a todos se lo debes,
mientras que yo, mi nada a nadie se la debo.

Tú clavada al estático dividendo ancestral,
y yo, un uno en la cifra del divisor social
somos el duelo a muerte que se acerca fatal.

Cuando las multitudes corran alborotadas
dejando atrás cenizas de injusticias quemadas,
y cuando con la tea de las siete virtudes,
tras los siete pecados, corran las multitudes,
contra ti, y contra todo lo injusto y lo inhumano,
yo iré en medio de ellas con la tea en la mano.
[Poema "A Julia de Burgos", de Julia de Burgos]

En este texto la autora mantiene un diálogo imaginario con ella misma, donde se ve representada como *sujeto real* y como el *sujeto que escribe*, es así que pone de manifiesto las distintas facetas del escritor y grafica la idea de que la escritura (sobre todo la confesional, la que está escrita en primera persona) puede ser vista como una forma de diálogo con uno mismo que se proyecta hacia los lectores.

De otra parte, en *El arco y la lira*, Paz (2012) resalta el papel de las imágenes en la poesía, las cuales son concebidas como todas las frases que componen un poema y que han sido clasificadas por la retórica (metáforas, símiles, juegos de palabras, alegorías, paronomasias, etc.). Las imágenes tendrían en común "el preservar la pluralidad de significados de la palabra sin quebrantar la unidad sintáctica de la frase o del conjunto de frases" (Paz, 2012:s/n). Estas encierran muchos significados contrarios o dispares entre sí "a los que abarca[n] o reconcilia[n] sin suprimirlos" (Paz, 2012: s/n). Para ilustrar su propuesta, Paz coloca el ejemplo de un poema de San Juan de la Cruz, donde aparece el verso "música callada", y señala que esta imagen posee su propia lógica.

Este valor que Paz asigna a las imágenes es un punto central en la creación poética, en tanto que una de las características más resaltantes de la poesía es

el empleo de un lenguaje connotativo, que se construye por medio de las imágenes, las cuales cobran sentido total en el espacio del texto.

Otro tema que ha sido motivo de discusión es el de la finalidad de la poesía. Octavio Paz (2012) la llama “operación capaz de cambiar al mundo”. De igual manera, los escritores comprometidos, que han sido militantes políticos o que han expresado en sus escritos su posición ideológica, otorgan a la poesía el poder de realizar transformaciones en la sociedad.

Mi posición frente al poder de la poesía para cambiar el mundo se remite y limita al cambio individual que genera en las personas el acercarse a la lectura de cualquier tipo de texto ficcional, y que se encuentra íntimamente relacionado con el desarrollo de la imaginación y la capacidad de abstracción. A eso se suma el placer estético que proporciona la lectura, que yo, como poeta, considero que alcanza su punto máximo en la lectura de poesía (y si es en voz alta con mayor razón). Pero acaso, ¿operar una transformación en un individuo, sensibilizarlo, contribuir a que se incremente su capacidad imaginativa y estética no es un pequeño, pequeñísimo, aporte para generar un cambio en la sociedad o por lo menos en el lector?

Para muchos poetas, como Poe, Baudelaire y Eliot (Marí, 2010), la poesía no tiene ninguna otra finalidad que ella misma, no tiene necesariamente un significado ni porta una presunción de verdad, simplemente es. Esta idea es compartida por el poeta francés Paul Valéry (2010, 2010a, 2010b), quien desconfiaba de la poesía para comunicar nociones, es decir, no creía que fuera

portadora de verdades. Él consideraba que el propósito del poeta es actuar sobre el yo del lector y provocar en él una experiencia y sentimientos extraordinarios.

El filósofo Rudolph Carnap propone una idea similar:

La finalidad de un poema en el que aparecen las palabras 'rayo de sol' y 'nube' no es darnos una información de hechos meteorológicos, sino la de expresar determinadas emociones del poeta y provocar en nosotros emociones análogas (Carnap citado por Cohen, 1974: 202).

Como se ha explicado ya, la idea de que lo primordial en la poesía es la expresión de las emociones parte de la concepción del Romanticismo. Sin embargo, la cita de Carnap me conduce a preguntarme: ¿por qué nadie espera de un poema que dice *rayo de sol* y *nube* un reporte meteorológico? ¿Es solamente por la asociación primaria entre la poesía y las emociones o es porque no esperamos que la poesía le entregue a los lectores informaciones objetivas? Aquí se presenta el problema de la objetividad de la poesía o lo que la crítica ha llamado: la verdad y la verosimilitud en la poesía.

Como mencioné desde un inicio, yo parto del presupuesto de que todo texto literario es ficcional. En ese sentido, la poesía no puede ser portadora de una verdad, pero sí puede presentar hechos o emociones que puedan interpretarse como verosímiles. Por tanto, si bien no creo que un poema represente en una correspondencia exacta las emociones del poeta (porque la poesía es ficción no es un calco de la realidad), sí creo que puede sentirse así al momento de la lectura y que el autor puede tener esta intención. Entonces, si yo tuviera que

otorgarle una finalidad a la poesía, sería la de provocar en el lector cualquier tipo de sentimiento, sensación u opinión.

Jean Cohen (1974), sobre la expresión de la verdad en la poesía, sostiene que intentar comunicar verdades a través de ella es un error:

La poesía no se resigna fácilmente a no ser más que una forma de lenguaje, una cierta manera de hablar. Como la ciencia o la filosofía, **quiere ser expresión de verdades nuevas**, descubrimiento de aspectos ignorados del mundo objetivo, **con lo cual comete un error mortal**. La poesía no es ciencia, sino arte, y el arte es forma, y nada más que forma (Cohen, 1974: 47)¹⁴.

Lo dicho por Cohen me lleva a la reflexión de que en mi concepción de la poesía sí es posible que esta pueda presentar planteamientos filosóficos o ideológicos, no como verdades objetivas, pero sí como formas de concebir el mundo.

Cuando Cohen (1974) sugiere que la poesía debe restringirse al plano de la forma, lo hace para señalar que la especificidad de lo poético se encuentra en el plano formal y no en las ideas. Quizá lo dice pensando en ciertas creaciones poéticas que al transmitir planteamientos ideológicos o filosóficos le otorgan más peso a las ideas, como si lo poético residiera en ese campo.

Estoy convencida de que la poesía puede ser transmisora de ideologías y portadora (e incentivadora) de profundas reflexiones que estén al nivel de la filosofía, pero concuerdo con Cohen en que las ideas en sí mismas, pese al tema al que se refieran, no alcanzan la categoría de poemas. Sin embargo, no considero que la poesía deba limitarse solamente al plano formal. Pienso, por

¹⁴ El destacado es del autor.

ejemplo, en la poesía del grupo Hora Zero¹⁵, que está íntimamente relacionada con la ideología del colectivo y que propone la creación de un *poema integral* que encarne el ritmo y el estilo de vida de esa época y que tenga potencialidad transformadora. Que exista esta intención en un proyecto poético como el de Hora Zero e intenciones homólogas (de denuncia, de visibilización, de llamar al cambio) en los denominados *poetas sociales*, demuestra que existen otras formas de concebir la poesía que trascienden el aspecto formal.

1.1.1. El lenguaje poético

Le poème est écrit, mais il feint d'être parlé¹⁶.
Jean Cohen (1974)

Como he señalado en el apartado anterior, el lenguaje es uno de los elementos principales que define la escritura de un texto poético. Con respecto a ello, es necesario considerar que "(...) el lenguaje poético se construye bajo un doble condicionamiento: el de las reglas que rigen al lenguaje natural (cotidiano), y el de las reglas que rigen el lenguaje poetizado" (Gallegos, 2006:s/n). Dicho en otras palabras, no existe lenguaje poético que no tenga asidero en el lenguaje común, el de la cotidianidad. Ya sea para intentar aprehenderlo o para embellecerlo, el lenguaje común es siempre nuestro primer referente.

Valéry (2010a) señala que un poeta hace uso de dos lenguas: la vulgar y la que se opone a ella¹⁷. El lenguaje poético estaría en medio de ambas, porque tiene correspondencia con el lenguaje vulgar, pero busca oponerse a él a través de

¹⁵ Hora Zero es un grupo poético peruano de la generación del setenta que creía que la poesía podía operar un cambio en la sociedad.

¹⁶ El poema es escrito, pero finge ser hablado (traducción propia).

¹⁷ La lengua vulgar sería el lenguaje cotidiano, que solo busca la comprensión; y la que se opone a ella sería el lenguaje poético.

ciertos “condicionamientos” que lo transforman en poético. Tal es así que para Valéry una de las formas de caracterizar a un poeta es observar la proporción que se encuentra en sus textos de uno y otro lenguaje. De esta manera, el lenguaje poético para Valéry (2010a) tiene dos efectos de expresión: transmitir un hecho y producir una emoción. Para él, la poesía es un compromiso entre estas dos funciones.

El poeta Stéphane Mallarmé (citado por Cohen, 1974) caracterizaba el lenguaje poético con la siguiente frase: “pintar, no la cosa, sino el efecto que ella produce”. Para él, la expresión de un hecho se ubica en el plano de lo que puede transmitirse con el lenguaje común, mientras que por el contrario el lenguaje poético opera en el plano de la emoción. Valéry sostiene por eso que este tipo de lenguaje (el poético) tiene propiedades sensibles.

Así, para el poeta no sirve, como en el mundo práctico, oponer el fondo (*lo que se quiere comunicar*) a la forma (*cómo se quiere comunicar*). Dice Valéry (2010a: 324): “Nuestro fondo está hecho de incidentes y de apariencias inconexas: sensaciones, imágenes de todo tipo, impulsos, palabras aisladas, fragmentos de frases...”. Para transmitir un mensaje es preciso que el poeta unifique fondo y forma en el poema, de esta manera —expresa Valéry— se dará el paso de una forma menos pura (lenguaje vulgar, cotidiano) a una más pura (lenguaje poético).

Desde otro punto de vista, Paz (2012) propone que la poesía se inicia como violencia del lenguaje. Esto ocurre en dos movimientos. El primero es el

desarraigo que el poeta ocasiona a las palabras sacándolas de su espacio habitual¹⁸. Es en este acto que el poeta le da vida a las palabras, las vuelve únicas, “como si acabasen de nacer” (Paz, 2012). El segundo acto es el regreso de la palabra, de esa palabra que ha sido ya tocada por el poeta, hacia el lector. “El poema se convierte en objeto de participación”, dice Paz (2012).

Es relevante que los autores mencionados (Valéry, Mallarmé y Paz) planteen la dicotomía *lenguaje cotidiano* y *lenguaje poético* como elementos que se oponen, donde el segundo trasciende al primero. Al dotar al lenguaje poético de “propiedades sensibles” se entiende que las palabras empleadas en un texto poético tienen un valor que va más allá del significado que aparece en el diccionario.

Paz, por otro lado, otorga al lector un papel trascendente en la configuración del lenguaje poético. Cuando él señala que el poema es un *objeto de participación* se refiere a que el lector del texto actualiza el lenguaje del vate y es en este acto que lo decodifica como poético, es su participación la que origina esta diferenciación entre lenguaje cotidiano y poético. Cuando Cohen (1974) dice que el poema es escrito pero finge ser hablado está remitiéndose a esta capacidad de constante actualización del texto poético. Esta misma cualidad se hace presente cuando un lector se acerca a determinados textos poéticos y siente una aparente proximidad, la cual deviene del efecto de creer que el poeta está dialogando con él, característica que se encuentra presente en la escritura confesional.

¹⁸ El “espacio habitual” del que habla Paz es la lengua vulgar a la que hace referencia Paul Valéry.

Ya he puntualizado lo que se entiende por lugar común en la poesía, pero es preciso comentar cómo se concibe el lugar común en el lenguaje poético. Para Hegel (1984), el lugar común está identificado con lo retórico¹⁹. Él sostiene que existen palabras y expresiones que son apropiadas y tienen preferencia para la escritura de la poesía. Asimismo, este autor plantea que se presentan combinaciones de diversas palabras que son en sí poéticas. El uso desmedido de estas correspondería a caer en un lugar común y “conduce fácilmente a lo retórico y declamatorio en el sentido peyorativo de la palabra y destruye la vitalidad individual” (Hegel, 1984: 78), lo cual ocurre puesto que estas formas se remiten a un “modo general” de la poesía.

El primero que escribió “cabellos de oro” creó una metáfora, hizo poesía; el segundo que la repitió la legitimó. Los que siguieron usando el sustantivo oro para hablar de la cabellera rubia de las mujeres cayeron en el lugar común, pecaron en no conocer la tradición poética e hicieron lo que Hegel condena: utilizar esas expresiones típicamente poéticas que conducen a lo retórico. Aquí no existe innovación. No se está colocando ningún sello de individualidad.

¹⁹ En este contexto, el término retórico alude a la repetición y falta de originalidad.

1.2. El poeta

De pintor, poeta y loco, todos tenemos un poco.
Dicho popular

Al abordar el tema de la poesía, la reflexión sobre la figura del poeta siempre me ha resultado cautivadora, porque la concepción que se tiene de este en el imaginario popular presenta visiones muy polarizadas. Por un lado, es un individuo loco o romántico; y por otro, es una figura que ostenta cierto prestigio social, ya que es considerado poseedor de un don apreciable que lo convierte en un intelectual con una sensibilidad especial. Lo más interesante es descubrir que ambas concepciones tienen asidero en teorías que se han propuesto desde la antigüedad clásica.

En las diferentes formas de concebir la figura del escritor aparece una dicotomía que grafica lo antes dicho: la clasificación en *autor poseso* y *autor artífice* (Aguar E Silva, 1981). El primero (“el poeta loco”/autor poseso) sería el escritor que aborda su labor creativa desde un estado de agitación y éxtasis, como poseído por fuerzas extrañas²⁰ y en rebeldía contra el canon. El segundo (“el que cuenta con ciertos dones y prestigio social”/autor artífice) está identificado con el escritor que realiza su obra en estado de lucidez, de disciplina mental, dialogando con la tradición literaria y siguiendo el canon. Es un autor que no le debe nada a la inspiración ni a una posesión divina, sino a su dedicación, formación intelectual y trabajo.

²⁰ En el diálogo *Fedro*, Platón concibe la creación poética como una de las cuatro formas de locura, esta vendría a ser una locura divina que tiene su origen en la posesión del poeta por las musas (Aguar E Silva, 1981).

Dice Horacio en su libro *Epístola a los pisones*:

El saber es principio y fuente del arte de escribir bien y por eso el poeta debe leer a los filósofos, establecer comercio íntimo y constante con los mejores autores, trabajar y pulir con calma su poema (*limae labor et mora*), mostrar su composición a los amigos de buen gusto y depurado sentido crítico, escuchar su juicioso consejo, meter de nuevo en la bigornia los versos imperfectos, guardar el manuscrito nueve años, pues lo que no ha salido a la luz es aún susceptible de corrección, pero la palabra ya lanzada no puede volver (Horacio citado por Aguiar E Silva, 1981: 144).

Este fragmento de Horacio ejemplifica la diferenciación entre la figura del poeta como poseso o loco y la del poeta como estudioso o intelectual que necesita conocer la técnica y la cultura artística para abordar la creación. Lo más importante de mostrar esta dicotomía no solo es descubrir cómo se han perpetuado estas imágenes en la actualidad, sino reconocer que es bajo estas dos ideas como el poeta se construye a sí mismo como personalidad artística y bajo las cuales construye su propia poética.

Yo concibo que un poeta es un individuo que conversa con ambas posturas. Creo en la existencia de la inspiración y en esos momentos en que la escritura te asalta y te convoca a una especie de trance, en el cual uno realmente escribe como un poseso. Eso existe y ocurre, pero a estos momentos se suma la corrección del texto poético, y la visión que el autor tiene de su propia poesía dentro de los parámetros canónicos y en relación con la tradición poética. Asoma, así, la figura del *autor artífice* que introduce otra perspectiva en el texto poético. No siempre se escribe desde la inspiración, muchas veces (y como ilustraré más adelante al referirme al texto “La poética de la composición”, de Edgar Allan Poe) el proceso creativo de un autor implica la elaboración de un

plan de escritura, de una estructura preconcebida bajo la cual se va creando un poema o todo un libro.

A la par de la figura del poeta como artífice aparece la *visión prometeica del artista*, que lo acerca al arquetipo del genio, un genio de carácter rebelde, que desafía los límites impuestos y crea nuevos productos artísticos; por lo tanto, es la encarnación de la inventiva y del espíritu de libertad del hombre. Sobre esto dice Víctor Manuel De Aguiar E Silva:

(...) Prometeo, el rebelde mítico que hurtó el fuego a Zeus para dar vida a sus estatuas, aparece como el símil exacto de la aventura creadora del artista, y este aspecto prometeico del poeta es puesto de relieve por los pre-románticos y en particular por los pre-románticos alemanes del *Sturm und Drang*, y más tarde por románticos como Shelley y A. Schlegel (Aguiar E Silva, 1981: 108).

En una visión depositaria de las ya citadas, Octavio Paz (2012) describe al poeta como un ser aparte de la de la sociedad.

Aunque comulgue en el altar social y comparta con entera buena fe las creencias de su época, el poeta es un ser aparte, un heterodoxo por fatalidad congénita: siempre dice otra cosa incluso cuando dice las mismas cosas que el resto de los hombres de su comunidad (Paz, 2012:s/n).

Esta visión de Paz, relacionada con lo que expresa Cohen cuando señala que: “El poeta nunca dice de manera directa lo que quiere decir, nunca llama a las cosas por su nombre” (Cohen, 1974:131), resulta muy ilustrativa para graficar cómo puede ser visto el poeta en el mundo actual.

En este espacio donde se rinde culto a la inmediatez, a lo directo, ¿el poeta no es acaso un Prometeo moderno? ¿No son apreciados los vates porque a través de la poesía entregan a sus lectores un escape al mundo cotidiano, un

lenguaje que permite la sorpresa? ¿No es el poeta un creador de mundos posibles, muchas veces más deseables que el actual? ¿No ha sido en infinitas oportunidades a través de la lectura de un poema que un lector ha podido vivir lo que consideraba irrealizable? Quizá por eso se cree en el imaginario popular, como dice Juan David García Baca (citado por Paz, 2012:s/n), que: “No es oficio del poeta contar las cosas como sucedieron, sino cual deseáramos que hubiesen sucedido”. Por estas razones, Paz (2012) señala que la poesía encierra muchas características de orden espiritual. “La poesía es el reino del ojalá, es hambre de realidad”, dice el escritor, porque para él la poesía es deseo, pero un deseo que no se articula en lo posible.

Por otro lado, es preciso resaltar que existe una visión de género muy marcada entre lo que significa ser *escritor* o *escritora*, y que cobra mayor relevancia en lo que respecta a la poesía, porque se suele concebir la categoría *poesía femenina*²¹ como una especie aparte dentro de la experiencia poética. En relación con esta temática, la escritora Pilar Dughi (2000) dice:

Ser escritor en el Perú, antes de Vargas Llosa, representaba en el imaginario de la población, al personaje marginal, desclasado, contestatario, pobre y consumiendo su existencia en múltiples trabajos que le permitieran sobrevivir. Ser escritora significaba una extravagancia en las convenciones sociales, o la perspectiva de llevar una vida desordenada y no aconsejable para señoritas. En todo caso, las escritoras e intelectuales de la época enfrentaban prejuicios asociados con los estereotipos tradicionales suscritos a las mujeres (...) Después de Vargas Llosa (...) el rol y el *status* del escritor o la escritora han variado notoriamente. Ser escritor en el momento actual es también una posibilidad de éxito, entendido como reconocimiento social, literario y económico (Dughi, 2000:28).

²¹ Este término se encuentra asociado frecuentemente a la poesía erótica o del cuerpo y a ciertas ideologías feministas. En el presente trabajo solo se hará mención a esta visión de género más no se desarrollará este punto.

Coincido en que en ser escritor (o escritora) se ha convertido ahora en una posibilidad de éxito, más aun con el crecimiento del mercado editorial y la aparición de las redes sociales. No obstante, pese a que el texto es de hace catorce años, aún se mantienen algunos de los prejuicios que señala Dughi (2000) sobre cómo se concibe la figura de las mujeres escritoras.

En relación con la figura del poeta y el uso del lenguaje, me resulta llamativo que personas de mi familia que saben que he publicado libros de poesía, me digan frecuentemente —medio en serio y medio en broma— estas dos frases: “Eres la dueña de la palabra” y “Tú que conoces de palabras qué significa...”. La segunda es la que he escuchado más habitualmente (incluso fuera del ámbito familiar). Ambas frases ilustran una idea en la que parece haber un consenso: un individuo que se desenvuelve profesionalmente en el campo de las letras o de la ficción literaria mantiene una íntima relación con el lenguaje y se encuentra obligado a conocerlo bien. Cuando yo propongo que la poesía es básicamente un trabajo del lenguaje, estoy haciendo referencia a esta idea (quizá un poco reduccionista de lo poético, pero que se ocupa de un elemento central al momento de la creación).

Vinculada a la relación del poeta con el lenguaje, me parece muy cercana a la realidad la imagen que Camilo Fernández Cozman (2001) emplea para comentar un texto de Julio Ortega sobre su poesía:

El poeta pasa noches en vela corrigiendo sus textos, tiene una afición por el vocablo exacto. Él es un obrero del lenguaje que busca de modo pertinaz la perfección escritural (Fernández, 2001: 83).

En una visión muy parecida, T. S. Eliot describe al poeta como “un individuo embarcado en la búsqueda de la palabra justa” (Eliot, 2010a:372).

Con respecto al proceso de escritura y la figura del poeta, muchas veces cuando las personas empiezan a escribir por primera vez con la intención de convertirse en poetas, una noción que resulta compleja es desprenderse de ciertas ideas románticas e interiorizar que la poesía no radica en la expresión de los sentimientos ni en escribir sobre determinados tópicos. Volcar los sentimientos propios no es poesía. Escribir sobre un tema intrínsecamente poético, como el amor, tampoco. Dividir un texto en versos, mucho menos.

Cohen ejemplifica esto de una manera precisa:

El poeta es poeta no por lo que ha pensado o sentido, sino por lo que ha dicho. No es un creador de ideas, sino de palabras. (...) Una sensibilidad excepcional no constituye un gran poeta. (...) Una misma cosa dicen *Le lac* de Lamartine, *La Tristesse d'Olympio* de Hugo, *Le Souvenir* de Musset, pero cada uno de ellos lo dice de manera nueva, en combinaciones únicas de palabras, que se quedan para siempre en la memoria porque es en ellas donde se aloja la belleza (Cohen, 1974:41).

Considero que las personas que se aventuran a escribir poesía en muchas ocasiones lo hacen con la idea —yo creo que fidedigna— de que todo ya está escrito y que la labor del poeta es darle una forma, un estilo propio y particular a los tópicos que se aborden. La labor del poeta es encarnar una forma antigua en una sustancia nueva (Cohen, 1974), en otras palabras, se busca dotar de nuevos significados o formas novedosas a los tópicos de siempre. El poeta adapta o imita el fondo común de su época, se alimenta del estilo²², pero lo dota de su toque personal y realiza una obra única (Paz, 2012); allí, en el

²² Para Paz (2012), el estilo es la manera común de un grupo de artistas o de una época. Él señala que todo artista quiere trascender el estilo de su tiempo.

balance entre la tradición y el aporte personal, es donde radica la verdadera creación.

Una opinión sobre la figura del poeta que me resulta sugestiva es la de Paul Valéry, dado que acerca a este a la labor crítica:

Todo poeta auténtico tiene que ser también un crítico de primer orden —para Valéry, el *autor clásico* es precisamente el escritor que lleva dentro de sí un crítico y lo asocia a su labor—, que sepa juzgar, admitir o rehusar los elementos constitutivos del poema. El rigor y la conciencia se alían así en la creación poética, y Valéry imaginará al poeta, no como un poseo o un vidente, sino como un yo plenamente lúcido, que asiste vigilante a la gestación del poema propio (Valéry citado por Aguiar E Silva, 1981:155)²³.

Sospecho que esta afirmación de Valéry parte de la relación entre el poeta y el proceso de corrección de sus propios textos. ¿Cómo corregiría el poeta sus escritos si no contara con una amplia capacidad crítica? Es la autocorrección lo que lo fuerza a ejercitarse en la labor de la crítica.

Asimismo, sobre el poeta y la crítica, la opinión de T. S. Eliot es motivo de reflexión. Para él, “La crítica honesta y la apreciación sensitiva se centran no en el poeta sino en la poesía” (Eliot, 2010b:394). Lo dicho por el autor inglés es un factor de primer orden que no se debe perder de vista, sobre todo al emprender el análisis de un texto confesional. Remitirse a la vida del escritor o a otros factores extratextuales, no debe ser significativo al momento de juzgar un texto literario. Con este planteamiento, Eliot se desprende de las ideas del Romanticismo y propone realizar la crítica textual como un ejercicio profesional más objetivo.

²³ El resaltado es del autor.

1.2.1. El proceso creativo

Antoni Marí (2010), partiendo de la ocupación que Poe le diera a Valéry —que se observara a la hora de escribir y se preguntara: *¿qué hago cuando escribo?*—, señala que “mientras el poeta escribe no contempla un objeto de la naturaleza, sino el funcionamiento de su propia mente”.

Cada autor tiene su propia manera de concebir la poesía y de acercarse a la escritura. Algunos autores escriben partiendo de un esquema general, de una estructura preconcebida. Otros lo hacen desde lo que se podría llamar la inspiración. Asimismo, existen escritores que se enfrentan a la creación de un texto partiendo de una idea y en el curso de la escritura se acercan o se distancian de ella, muchas veces como quien es llevado por la corriente. Dice T. S. Eliot que el poeta puede querer escribir algo a conciencia, pero que inconscientemente el resultado puede ser diferente, mejor o peor a lo planeado.

“Tal vez nunca termino de saber lo que digo hasta que lo he dicho” (Eliot, 2010a: 371), confiesa Eliot. Y explica que eso ocurre porque lo que se quiere decir cambia en el proceso en que se convierte en poesía: “(...) la *idea* que hay detrás de un poema es siempre inferior al *sentido* del poema: el sentido depende tanto de la estructura musical como de la estructura intelectual” (Eliot, 2010a:375).

Mi propio proceso creativo está íntimamente relacionado a mi forma de entender la poesía como un arte donde el elemento fundamental es el lenguaje.

Octavio Paz decía al respecto que:

El poeta no escoge sus palabras (...) vacila entre las palabras que realmente le pertenecen, que están en él desde el principio, y las otras aprendidas en los libros o en

la calle. Cuando un poeta encuentra su palabra, la reconoce: ya estaba en él. Y él ya estaba en ella. (...) En el momento de la creación, aflora a la conciencia la parte más secreta de nosotros mismos (Paz, 2002:s/n).

Generalmente, en mi proceso de escritura yo parto por ir al encuentro de una idea y pensar en las palabras con las cuales quiero representarla. Es el lenguaje el que le da forma a mis textos, mientras no encuentre las palabras y el tono que debe tener el poema no me embarco en la escritura, voy construyendo el texto en mi mente hasta encontrar los elementos adecuados y recién allí emprendo la escritura del poema. Luego, al momento de la corrección, para mí, es fundamental la lectura en voz alta, para evidenciar el ritmo del texto, frecuentemente si no suena bien al oído, el texto no funciona.

Siempre recuerdo una anécdota de los años universitarios cuando junto a un compañero de la universidad visitábamos al poeta Wáshington Delgado en su casa. En una ocasión mi amigo le leyó en voz alta un poema que había escrito. Wáshington Delgado le pidió que relejera una estrofa. Al momento de la relectura, Delgado le sugirió que cambiara una palabra que era la más adecuada porque coincidía mejor con el significado de lo que mi amigo quería decir y calzaba adecuadamente con la musicalidad del poema. Esa anécdota siempre me hace recordar que el ritmo es un elemento fundamental en la poesía. Pese a que la costumbre de leer en voz alta no sea la más extendida en la actualidad, siento que es la forma más deliciosamente eficaz de percibir el ritmo, la rima y la musicalidad de la poesía.

Entre las diferentes ideas sobre el proceso creativo las de la estética romántica, a mi parecer, son fundamentales, ya que dentro de esta cobran importancia el

ensueño, el inconsciente y la imaginación. Esta última era entendida como “la facultad que permite conjugar, en un orden inédito, las imágenes o fragmentos de imágenes presentados a los sentidos” (Aguilar E Silva, 1981:128). De ese modo, en el Romanticismo, la imaginación se vuelve el fundamento del arte. Además, muchas de estas concepciones han estado tan arraigadas en nuestro imaginario que se han convertido en estereotipos²⁴. Incluso, algunas (el papel crucial que tiene la imaginación en la creación, por ejemplo) se encuentran vigentes hasta la actualidad.

De otro lado, existe otra corriente en el Romanticismo que “concibe la creación poética en estrecha dependencia de las facultades intelectuales” (Aguilar E Silva, 1981:128). Edgar Allan Poe, escritor del periodo romántico, es uno de los autores que se inserta en esta corriente.

En su ensayo “La poética de la composición”, Poe describe cuál fue el método que usó para escribir su célebre poema “El cuervo”. Asimismo, propone, a manera de un manual, una serie de postulados que uno debería tener en cuenta al momento de escribir un texto poético. Si bien Poe manifiesta que muchos escritores no son proclives a compartir su proceso creativo, él emprende ese reto motivado por la idea de desechar la creencia de que los poetas escriben inspirados por las musas y el azar. Así, se da a la tarea de explicar el proceso de creación de “El cuervo” y demostrar que “la obra avanzó

²⁴ Una de ellas es el hecho de pensar que los textos en primera persona son reflejo de la vida del autor.

paso a paso hacia su término con la rígida coherencia de un problema matemático”²⁵ (Poe, 2010b:61).

Para él, la clave en la creación de un poema se encuentra en iniciar la escritura cuando ya se ha planificado la estructura del texto, empezando por el final. Poe propone que solo cuando se conoce el final del texto poético se puede crear un argumento coherente y lograr que todos sus elementos contribuyan al desarrollo de la intención del escrito. Cuando Poe afirma que “empezar por el final” se refiere a que lo primero que uno debe tener escrito es la última parte del poema²⁶.

A esto se suman los siguientes pasos: a) Tener en cuenta la originalidad; b) Escoger un efecto novedoso de los que habitan el intelecto, el espíritu o el corazón; c) Darle un efecto vívido al suceso al cual uno se va a referir; d) Seleccionar la forma en la que se obtendrá ese efecto vívido (si se dará por medio de los incidentes o del tono o de ambos); e) Buscar las combinaciones de sucesos o de tonos que ayudarán a crear dicho efecto (Poe, 2010b).

Además de ello otra característica que se debe considerar al momento de la escritura es la extensión del texto. Poe desdeñaba los poemas de gran

²⁵ Mucho se ha discutido sobre si verdaderamente Poe creó este poema de la forma como lo cuenta en su ensayo. T. S. Eliot, por ejemplo, dice: “(...) tendemos a concluir que Poe, al analizar su poema, estaba o bien engañando a sus lectores o bien engañándose a sí mismo al poner por escrito el modo en que quería pensar que lo había escrito” (Eliot, 2010:346). Sin embargo, pienso que no es relevante saber si Poe escribió primero su poema y luego, teorizó al respecto o viceversa. Lo más importante es que “La poética de la composición” permite conocer sus ideas con respecto a la poesía y la forma ideal de crear un poema.

²⁶ “Un buen autor tiene ya su última línea presente cuando escribe la primera”, decía Poe (Baudelaire, 2010:155).

extensión²⁷ porque para él la función de la poesía debía ser “excitar el alma elevándola” (Marí, 2010: 25) y eso, a su juicio, solo podía lograrse a través de poemas de corta extensión, dado que solo así se mantendría esta emoción a lo largo de la lectura del texto. Él consideraba que los poemas de gran extensión no podían concebirse como una totalidad²⁸.

Al respecto, Poe propone que:

(...) la extensión de un poema ha de guardar relación matemática con sus méritos; en otras palabras, con el grado de excitación o elevación que comporta; o dicho de otro modo: con el grado de genuino efecto poético que es capaz de inducir (Poe, 2010b:62).

Para el autor de “El cuervo”, un poema debe ser valorado por el efecto que produce en el lector y no por el “esfuerzo prolongado” que hace el poeta para causar esta impresión. De esta forma, Poe hace una separación entre la perseverancia (que estaría relacionada con los poetas que buscan prologar el efecto de excitación o elevación que debe causar el texto) y el genio (el que lo consigue con un texto de la extensión adecuada).

Otra de las características mencionadas por Poe, que grafica mi idea de que la poesía es básicamente un trabajo del lenguaje, es su planteamiento de que la elección de una palabra en el poema (en este caso el vocablo “Nevermore”²⁹ como parte del estribillo) condiciona otras partes de la creación del texto. Me

²⁷ Eliot (2010:347) contradice a Poe en el asunto referente a la extensión de los poemas. Él considera que en un texto poético de cierta extensión se pueden expresar variados estados de ánimo y temas relacionados por sí mismos o en la mente del poeta. Así, señala que cada parte de un poema extenso forma un conjunto en el cual el placer de leer cualquiera de sus partes se resalta cuando uno comprende la totalidad del texto.

²⁸ Para Poe, los poemas extensos no eran más que una cadena de poemas breves (2010, 2010a, 2010b).

²⁹ Esta palabra se repite en el texto recurrentemente y que se vuelve casi una sentencia.

siento cercana a Poe en este aspecto, porque en mi propio proceso creativo — de forma similar— yo inicio muchas veces la escritura de un texto motivada por el sonido de una palabra, y es esto lo que me lleva hacia el tono y el tema del poema.

En oposición a la ideas de Poe se encuentran las que otorgan un papel primordial a la inspiración como parte fundamental del proceso creativo. Uno de estos autores es Octavio Paz (2012), quien plantea que la inspiración es eso que aparece cuando el poeta no sabe de qué escribir o no sabe cómo continuar un texto y esta es la que lo rescata de ese trance. Según Paz (2012, s/n): “La inspiración es una revelación porque es una manifestación de los poderes divinos. Un numen³⁰ habla y suplanta al hombre”.

En una idea similar, Paul Valéry sostiene que la inspiración es:

el nombre que se le da a la formación espontánea en alguien de discursos o bien de ideas que le parecen maravillas, de las que se siente *naturalmente* incapaz. [El autor] Es, pues, *asistido* (Valéry, 2010b:331).

La inspiración es concebida como una especie de colaboración que recibe el poeta, es “la irrupción de una voluntad ajena” (Paz, 2012).

En el s. XVI, aludir a la inspiración empieza a verse como algo negativo, en detrimento de la figura del poeta (“el verdadero poeta no oye otra voz, ni escribe al dictado”, dice Paz en *El arco y la lira*). Se empieza a exaltar el acto poético como fruto del trabajo y disciplina del escritor.

³⁰ En el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua figura que numen significa “deidad dotada de un poder misterioso y fascinador” y “inspiración del artista o escritor”.

En mi propio proceso creativo siento que he fusionado ambas perspectivas. Creo que la poesía requiere de un trabajo de elección de un lenguaje, un ritmo y un tono, de la concepción de una estructura para un poema o un libro. A esto se suma la búsqueda de un lenguaje propio, de configurar una visión novedosa del tema escogido, de perseguir la tan ansiada originalidad y la creación de un estilo particular. Finalmente, debe obligatoriamente haber un trabajo de corrección del texto, pero todo esto no implica negar la existencia de la inspiración como parte del proceso creativo.

Estoy segura de que todos los que escriben textos literarios de ficción han sentido muchas veces la presencia de la inspiración, quizá como un hecho, una palabra, una situación que funciona como un disparador para el inicio de la escritura o como esa “colaboración externa” que los asiste cuando se enfrentan a un bloqueo creativo.

Estas dos formas de iniciar la escritura de un texto poético: a) Teniendo como primer paso la creación de una estructura (como sugiere Poe) o b) A consecuencia de un *hecho inspirador* que te conduce a escribir son igualmente válidas y ambas pueden lograr la creación de poemas con altas cualidades estéticas. Lo que considero que no debe obviarse nunca (sea cual fuera la forma en la que se haya iniciado la escritura y aunque los puristas piensen que esto es una traición para la expresión primigenia de las emociones) es el trabajo de corrección del texto poético.

Con respecto a la originalidad, que es una preocupación constante en mi proceso creativo, es relevante señalar que ciertos autores vinculan esta característica al conocimiento de la tradición. Eliot, por ejemplo, sostiene que “En poesía no existe la originalidad total sin deudas con el pasado” (2010c:404).

Valéry, por otro lado, menciona que:

Decimos que un autor es *original* cuando desconocemos los procesos ocultos que trasformaron a los otros en él; queremos decir que la dependencia de *lo que hace con respeto a lo que se hizo* es excesivamente compleja e irregular (Valéry, 2010: 299).

¿Es el conocimiento de la tradición lo que abre una puerta hacia la originalidad? Si como se dice popularmente todo ya está escrito, ¿la originalidad de un autor radicaría, entonces, en dotar de nuevas formas a lo dicho con anterioridad?

Valéry plantea que un autor o repite lo que se hizo o lo refuta. Si lo repite lo hace en otro tono, lo depura, lo amplifica, lo simplifica, lo exagera o lo sobrecarga. Y si lo refuta lo extermina, lo invierte, lo niega (Valéry, 2010). De cualquiera de las dos formas invisiblemente el autor ha empleado elementos de la tradición literaria. Concuerdo con la idea de Valéry, para alcanzar la originalidad tienes que asimilar la tradición y hacer tuyos los temas, las imágenes, las formas antiguas y darles tu toque personal.

Desde otro punto de vista, para Octavio Paz (2012), la originalidad estaría vinculada con la técnica, a la cual él define como “repetición que se perfecciona

o se degrada” y que va cambiando con el tiempo. Esta, según el autor, no es transmisible, porque no se compone de recetas sino de intervenciones que solo sirven a su creador. Sin embargo, no lo ven así las personas que asisten a talleres literarios en búsqueda de técnicas para perfeccionar su escritura. Creo que la técnica en general (naciones como *qué es la ley de acentos, cómo crear una metáfora, cómo funciona la rima*) sí se puede enseñar, mientras que las características que componen el estilo individual de un autor sí son intransmisibles en tanto técnica general.

CAPÍTULO II

LO CONFESIONAL EN LA POESÍA

2.1. El yo poético

Para plantear la categoría *poesía confesional* es necesario partir del concepto de *yo poético*. Este guarda relación con la división primigenia de los géneros literarios, donde se consideraba que la poesía se dividía en lírica, épica y dramática. Se debe considerar que la poesía lírica se identificaba con la subjetividad, la expresión directa del yo y de los sentimientos íntimos (Combe citado por Gallegos, 2006), es decir, esta se acerca a la idea que se tiene de la poesía en la actualidad. Es gracias a esta tripartición que se fue creando la idea de que la épica y el drama eran géneros objetivos y la lírica un género subjetivo, dado que su esencia residía en el sujeto concreto (en el poeta) y era una expresión de su yo (Gallegos, 2006).

La concepción de la poesía como portadora de verdades proviene de esta tripartición clásica. La visión del *poeta como sujeto ético*³¹ se desprende de la idea de que si el poema es la expresión del yo, entonces, lo que se dice en él es una expresión “verdadera”, sincera y verídica. En esta concepción, la poesía era considerada como una autobiografía del autor, con todas las consecuencias morales que esto podía acarrear (Gallegos, 2006).

³¹ Sujeto que no miente, que dice la verdad.

Estas ideas, que fueron los postulados filosóficos del Romanticismo, posibilitaron el debate en torno a plantear una diferenciación entre el llamado *sujeto lírico* o *yo poético* (la entidad que habla en el poema) y el *sujeto real* o *autor* (persona de carne y hueso que escribe el texto), es decir:

Frente al ideal estético de Goethe [representante del Romanticismo], el 'lenguaje poético' como expresión veraz, autobiográfica, de la vida y experiencia del poeta, se opone una estética basada en el lenguaje de un sujeto lírico separado de la vida, de la autobiografía del poeta (Gallegos, 2006).

En la evolución del concepto del *yo lírico* o *yo poético*³², en una primera instancia este estaba identificado con el poeta mismo (era una expresión autobiográfica) y en un acercamiento moderno a este término se puede decir que “el yo lírico moderno se concibe como deslizamiento de un yo hacia un él” (Gallegos, 2006:s/n). Este *él* sería una entidad creada por el autor, que puede o no corresponder con sus ideas o datos biográficos, y que es el que “habla” en el poema.

De este concepto moderno de *yo poético* se desprende que el poema es una creación imaginaria³³ y, vale la redundancia, no autobiográfica. Yo sostengo en este trabajo que si bien el autor no plasma en sentido estricto hechos autobiográficos en su poesía (porque la poesía no comunica hechos objetivos), si se sirve de estos y los presenta como una aparente expresión de su propio ser cuando se trata de una creación de tipo confesional.

³² De acuerdo con los autores y las distintas teorías que existen en torno al tema del yo en la poesía, se han acuñado diversos nombres, con ligeras variaciones de significado, para definir a la **entidad textual que el autor crea para que “hable” en el texto**. En esta investigación, para hacer referencia a ese concepto, se emplearán los términos *yo lírico* y *yo poético*. Así como *sujeto lírico*, *hablante* o *enunciador*.

³³ Esta es otra característica que permite afirmar la idea de que la poesía no es depositaria de verdades, sino de verosimilitudes. Si el poema es una creación imaginaria, entonces, no hay una lógica a través de la cual se deba probar que lo dicho es cierto o no, sino meramente convincente, verosímil.

En la lírica confesional, el yo poético se identificaría con el *autor real* en virtud a diversas características que se detallarán en el siguiente capítulo. Vale decir que esta poesía aparentemente autobiográfica (confesional) solamente es “verdadera” en el plano del poema, de la realidad creada por el autor, no en el mundo real. Cuando Carmen Ollé dice en *Noches de Adrenalina*: “Tengo 30 años (la edad del stress)”, no es relevante saber si ella tenía treinta años al momento de escribir el poema. Al remitirse a la biografía de la poeta, eso puede ser verdadero o falso, lo importante es que los lectores se aproximan a este texto considerando ese dato que presenta la autora y que permite que se sitúen en la realidad del texto y reconstruyan el imaginario planteado por ella.

Sobre esta característica de la poesía dice Cristián Gallegos Díaz:

(...) [con la aparición del concepto moderno de yo lírico] el poema va siendo considerado más una creación imaginaria en contexto comunicativo que una creación autobiográfica, distinguiéndose tres niveles de sujeto: sujeto escritor (poeta), el yo empírico (sujeto vivencial) y el sujeto lírico (Gallegos, 2006:s/n).

Cuando Gallegos menciona al *sujeto escritor*³⁴ se está refiriendo a la persona que ha escrito el libro (el poeta). El *yo empírico* o *sujeto vivencial* (al que en este trabajo se ha denominado *yo poético confesional*) se refiere a esos elementos personales (vivenciales) que están íntimamente conectados con el *sujeto escritor* (García Candeira, 2011). Un sujeto vivencial sería aquél que nutre su texto con sus experiencias o vivencias. García Candeira (2011:27) explica que el *sujeto vivencial* realiza un proceso en la obra literaria en el cual “esta experiencia vivida por parte de una instancia empírica [el autor] encuentra unos modos de concreción textual [en el poema]”.

³⁴ Se utilizará también como sinónimo de *sujeto escritor* los términos: sujeto empírico, sujeto real, autor real o autor empírico.

En la novela *Alteza Real*, de Thomas Mann³⁵ (citada por Aguiar E Silva, 1982: 112) aparece un pasaje que, sin duda, ilustra perfectamente la diferencia entre el autor real y el yo poético, y grafica por qué muchas veces se tiende a relacionar a ambos. Se trata de una conversación entre el poeta Axel Martini y el príncipe Nicolás Enrique. El vate ha recibido una copa de plata y se ha coronado como ganador de los juegos florales del reino, gracias a un poema que representa “un caluroso himno a la belleza y a la alegría de la vida, un canto de entusiasmo, una exaltación de la energía y de la fecundidad vital” (Aguiar E Silva, 1982:112). El diálogo es el siguiente:

—(...) Leí con toda atención vuestro poema... Por un lado, si no recuerdo mal, habla de las miserias, de los horrores, de las crueldades de la vida, y, por otro lado, canta los placeres, la belleza, el vino, las mujeres... (...)

—Y todo eso está escrito en primera persona —siguió Nicolás Enrique. —Más, por lo visto, no se trata de impresiones personales... Ni de experiencias...

—Sólo rara vez, *Alteza Real*. Casi todo intuición, solo intuición. La verdad es que, si yo fuese un hombre con experiencia de todo eso, no solo no escribiría tales poemas, sino que despreciaría mi manera de vivir. Tengo un amigo llamado Weber, joven, rico, gran gozador de la vida. Su mayor placer consiste en volar a toda velocidad en su automóvil y recorrer los campos y las aldeas en busca de muchachas hermosas; pero eso no hace al caso. Pues bien, ese mancebo ríe a carcajadas tan pronto como me ve de lejos; tan ridícula halla mi vida y mi actividad. Por mi parte, comprendo perfectamente su alegría, y la envidia. Puedo afirmar también que le desprecio un poco; pero no tanto cuanto le envidio y admiro...

—¿Le admiráis?

—Ciertamente, *Alteza Real*. Y no podría ser de otro modo. Gasta como un dilapidador, es liviano y egoísta, mientras que yo soy un miedoso, ahorrador, casi avaro, en nombre

³⁵ Mann, representante del realismo europeo, reflexiona en esta novela sobre lo difícil que es desempeñar la pesada carga de un rol y desarrollar una personalidad independiente de la función que a cada uno le toca representar (<http://elpeznuestrodecadadia.blogspot.com/2010/05/alteza-real-la-leccion-del-maestro.html>). Como anécdota, cabe mencionar que el escritor incorporó en este libro detalles autobiográficos, como su noviazgo y boda con Katia Pringsheim (representada en el personaje de Imma Spoelmann) “y hasta llegó a reproducir alguna de las cartas que intercambiaron, pero a causa de sus nuevas relaciones familiares estas alusiones autobiográficas empezaron a causarle problemas y tuvo que retrasar la publicación de *Sangre de Welsungos* [su próximo libro] cuando se interpretaron como antisemitas algunos de sus pasajes” (http://es.wikipedia.org/wiki/Thomas_Mann). Resulta de interés esta anécdota porque justamente el tema a tratar guarda relación con los escritores y los datos autobiográficos.

de principios higiénicos. Sí, porque la higiene es de lo que más necesito; es toda mi moral. Y no hay nada menos higiénico que la vida...

—Entonces, ¿nunca llegaréis a beber por la copa del Gran Duque?

—¿Beber vino por ella? ¡Oh! No, Alteza Real. Sería un hermoso gesto. Pero no bebo vino. Me acuesto a la diez de la noche, y llevo una vida prudente. De otro modo nunca habría ganado la copa de plata... (Citada por Aguiar E Silva, 1982: 112).

Como se puede apreciar en el fragmento, el príncipe Nicolás Enrique, influenciado por la lectura del poema de Axel Martini, le atribuye a este cualidades que no posee (ser un hombre conocedor de la vida). Confunde al *autor real* del poema (Axel Martini) con el *yo poético* (la entidad textual que canta “los placeres, la belleza, el vino, las mujeres”). Quizá porque —como se infiere del diálogo— el texto en cuestión está escrito en primera persona o porque los poetas tienen fama de conocedores de los placeres y miserias de la vida³⁶. Aguiar E Silva (1981) explica esta situación así:

El príncipe en la creencia de que el Yo del poema se identifica con la persona social del autor, considera la poesía como la confesión de una experiencia personal concreta y vivida, Pero, al conocer la distancia entre el poema premiado en los juegos florales, himno entusiasta y pagano a la alegría de vivir, y la existencia real del hombre Axel Martini, comprende que la poesía no se confunde con los elementos biográficos del poeta que la crea (Aguiar E Silva, 1981:111).

Es innegable que la poesía tiene cierta referencialidad con la realidad. Así como el *lenguaje común* es un referente para la creación del *lenguaje poético*; de igual forma, el mundo real lo es para la creación literaria en general. ¿Cómo podría un texto poético no tener como referencia lo real? Sin embargo, el *yo poético* no es una persona real, un sujeto social y político. Para entender cabalmente esta noción es preciso diferenciar entre los siguientes conceptos:

³⁶ Dice Aguiar E Silva (1981: 134): “El romanticismo (...) teje un mito trágico (...): el poeta es el divino exiliado, el gran solitario, el torturado incomprendido por las multitudes, el loco, el maldito”.

- **El autor-poeta como artista:** Es una entidad extratextual. Es la caracterización del escritor como poeta. Por ejemplo: La presente investigación gira en torno a una interpretación del poemario *Casa de zurdos* (Tenorio, 2008), que es un libro escrito por **la poeta Alessandra Tenorio**. Esta autora (en tanto artista literaria) se caracteriza por el uso de un lenguaje coloquial, la exploración de temas intimistas vinculados a la casa, la familia y el amor, y la presentación de estos temas mediante imágenes visuales.
- **El autor como ser histórico-social:** Es una entidad real. Cristian Gallegos Díaz (2006:s/n) lo explica así:

El poeta actúa en lo social, pero al hacerlo se historiza (...) la dimensión histórica de un ser humano (poeta en nuestro caso) incluye la historia social, la historia biográfica y la biografía personal.

Siguiendo con nuestro ejemplo, la poeta Alessandra Tenorio nació en Lima, en el año de 1982 y estudió Literatura en la Universidad Nacional Federico Villarreal. Pertenece a la llamada “Generación del 2000” y ha escrito dos libros de poesía. Estos datos la describen como ser histórico-social.

- **El yo poético³⁷:** Es una entidad intratextual. Puede tener valores, personalidad y maneras de expresarse radicalmente opuestas a las del autor. Es en este plano donde se encuentra lo enunciado en el poema.

El *hablante poético* no es un autor-ser histórico-social (ni siquiera está en el mundo real), “es un constructo artístico (social del autor), no del

³⁷ Para ilustrar esta idea desde otra perspectiva, me remitiré a Jonathan Culler (citado por Gallegos, 2006:s/n), quien llama al *yo poético* hablante poético, porque postula que el poema es un acto de habla del poeta. Para explicar esto, se remite a la relación entre el autor que escribe el poema y el hablante o “voz” que se manifiesta en él. En ese sentido, no es el autor el que habla en el poema, sino que es otra voz, el autor al escribir el texto se imagina a sí mismo o imagina otra voz que lo dice. Esa voz es el *yo poético*.

poema en sí mismo, aunque este lo modela, le da forma, le condiciona su relativa autonomía” (Gallegos, 2006:s/n).

En determinados textos de *Casa de zurdos* (Tenorio, 2008), por ejemplo, el *yo poético* es una muchacha aparentemente joven que describe situaciones de su vida familiar. En otros, es una voz que reflexiona desde su experiencia personal sobre el amor, la memoria y la muerte.

2.2. La poesía confesional

(...) como afirma Pozuelos, toda literatura es de alguna forma autobiográfica, por lo que tiene de expresión y comunicación del propio autor aún a través de los mundos de ficción que construye.
Betsabé Huamán (2008)

Siempre he sentido un gusto particular por la lectura de textos en primera persona, quizá porque los siento como una especie de diálogo íntimo, de confesión. Al emprender su lectura siento que el autor me está contando algo suyo, revelándome secretos. Asimismo, tengo particular apego por leer las dedicatorias de los libros, porque siento que me dan una clave para entender la lectura que se viene.

Mi apego por los libros con estas características fue lo que me motivó a realizar mi tesis de licenciatura sobre *Entre mujeres solas*, poemario de Giovanna Pollarolo, con el que me identifiqué rápidamente, porque al leerlo me daba la impresión de estar participando de una “noche de chicas”, donde todas teníamos permitido conversar de cosas íntimas sin tapujos. Hecha esta confesión, creo que no resultará extraño para nadie que mis libros de

poesía —*Porta/retrato* (Tenorio, 2005) y *Casa de zurdos* (Tenorio, 2008)— intenten reproducir este efecto, esa especie de diálogo íntimo, que en muchos casos se convierte en una confesión a corazón abierto. Sin embargo, todas estas características (“muy románticas”) no otorgan por sí mismas un valor literario o poético al texto. En el caso de las dedicatorias, por ejemplo, nadie niega que un escritor pueda dirigir sus poemas a personas reales, pero esa no es la esencia del poema. En relación con lo antes mencionado, dice René Wellek:

Goethe expresó sus sentimientos de amor y felicidad con éxito en buena poesía (...). Pero el propósito de persuadir a amar no puede constituir un valor y no marca ninguna diferencia entre el poema y cualquier otro tipo de acto lingüístico, ya sea una carta, un discurso, un tratado o incluso una fábula o relato ficcional inventado con el mismo fin (Wellek, 1999: 29).

De esa seducción especial que siento por este tipo de poesía es que parte mi interés en acercarme —ahora— desde una reflexión teórica a lo que he denominado *poesía confesional*. No es la primera vez que se usa este nombre, ya en 1959, el crítico literario norteamericano Macha Louis Rosenthal (M.L. Rosenthal) escribió “Poetry as Confession³⁸”, una reseña sobre el libro *Life Studies*, de Robert Lowell. En esta se usa por primera vez el término “confesional” para describir a la poesía que se refiere a hechos autobiográficos. Luego, este término empezó a abarcar el estilo poético que se desarrolló en Estados Unidos entre 1950 y los primeros años de la década del 60, y que buscaba plasmar en los poemas las experiencias individuales, la exploración de la psiquis y los traumas personales de los autores; así como ciertos temas tabú, como la sexualidad, las enfermedades mentales y el suicidio. Así se

³⁸ La poesía como confesión (traducción propia).

describe a la poesía de ese periodo: “Confessional poetry is the poetry of the personal or I”³⁹ (Poets, S/f).

La *poesía confesional* se define como un estilo donde el *yo poético* puede ser identificado con el *autor real*. Esto puede ocurrir debido a:

- El uso de la primera persona.
- El hecho de que el *yo poético* se convierta en la entidad textual creada por el autor para hablar por él en el poema.
- La correspondencia en género, nombre o en algún rasgo característico⁴⁰ que vincule directamente al *yo poético* y el poeta.
- La presencia en el poema de ciertos datos de la biografía del autor. Estos pueden ser conocidos de antemano por el lector, pueden estar presentes en el libro o en la publicación donde se encuentra el poema o pueden ser fácilmente rastreables por los lectores.
- La presencia de los paratextos (notas de autor que acompañan el libro, entrevistas, la contraportada, la solapa) o alguna dedicatoria que permita hacer esta identificación.

Un aspecto que se debe considerar es distinguir entre el *tono confesional*, en el cual también se emplea con frecuencia la primera persona, y la *poesía confesional*. En el primero, el *yo poético* no necesariamente se identifica con el autor (esto se ilustrará más adelante a través del poema “Dos autorretratos”), pero sí está presente una atmósfera de confesión, de diálogo íntimo. En el

³⁹ La poesía confesional es la poesía de lo personal, del yo (traducción propia).

⁴⁰ Un rasgo particular puede ser la mención de alguna característica física del autor que sea fácilmente identificable por los lectores. Un caso representativo sería el de, un poeta que sufra de cojera y que presente un verso como este: “mi cojera de todos los días”.

segundo, necesariamente tiene que existir una identificación entre el *yo poético* y el autor.

2.2.1. El uso de la primera persona

Sobre la escritura en primera persona, en la *poesía confesional* se puede decir que esta crea un efecto de verdad, los lectores sienten que lo que el autor cuenta en sus poemas es verídico. Muchas veces el hecho de que un texto esté en primera persona hace sentir a los lectores como los destinatarios del autor, como si él les estuviera hablando íntimamente. Sin embargo, tal y como afirma Dominique Combe (1999), no todos los textos escritos en primera persona son autobiográficos ni confesionales. Por ejemplo, el texto “Dos autorretratos”, del poeta español José Luis García Martín, está escrito en primera persona, pero no es ni autobiográfico ni pertenece a la poesía confesional, lo que sí presenta es un *tono confesional*, ya que el autor busca darle voz a las poetas rusas Marina Svietaíeva y Anna Ajmátova. En la parte que corresponde a la primera, el texto dice:

Anduve enamorada del amor
Y no encontré el amor en parte alguna.

Todas las casas son ajenas para mí,
ajenos para mí todos los cuerpos.

Mi patria no es mi lengua,
ni tampoco la calle de mi infancia.

No me importa en qué lengua
han de desentenderme los lectores.
[Fragmento de “Dos autorretratos – Marina Svietaíeva”, de
José Luis García Martín]

Es evidente el *tono confesional* del texto, que se manifiesta en las revelaciones íntimas que va expresando la voz de Marina Svietaíeva. Desde una primera

lectura, se puede identificar que el *yo poético* del fragmento citado corresponde a la voz de una mujer (Marina Svietáieva) y de ninguna manera esta puede vincularse con José Luis García Martín, el autor del texto. Esto ocurre básicamente debido a dos características que se reconocen inmediatamente:

a) Los nombres propios: el título del texto es “Dos autorretratos” y el subtítulo del fragmento presentado es “Marina Svietáieva”, lo cual parece indicar que la voz del *yo poético* corresponde a Svietáieva y no al autor del texto; b) La correspondencia de género: evidentemente, el texto no puede presentar la voz de José Luis García Martín, porque tiene una voz femenina.

2.2.2. El yo poético confesional

Quando un individuo se expone con sinceridad
casi todo el mundo entra en el juego.
Simone De Beauvoir

El yo poético confesional es la entidad textual que el autor crea para que hable por él en el texto, es una voz que no difiere en ideas o rasgos del autor real (por lo menos en apariencia). Más bien lo que busca el poeta es ser explícitamente identificado con lo que se dice en el texto.

Quando yo escribo en el primer poema de *Casa de zurdos* (Tenorio, 2008):

Ya no me asusta el ruido de los carros
ni la gente que grita la devaluación del amor tras sus
[ventanas
me mata el silencio
la in-conexión de las almas
el espacio desierto entre dos cuerpos
me atemoriza ver al cigarro consumiéndose
en el lugar vacío frente a mí
me hace llorar
verme pegada a esa silla
siendo la piafita-pequeña
que se reconstruye en el tabaco
acogiéndome al último respiro de un tísico

...y no saber qué hacer
si levantarme cada día mal o si vivir a medias-bien (Tenorio, 2008:11)

creo que se evidencia la intención de que los lectores decodifiquen el texto como una confesión de parte. En la concepción del libro, este primer poema es una especie de autorretrato. Confesiones como “me mata el silencio / la in-conexión de las almas (...) ...y no saber qué hacer / si levantarme cada día mal o si vivir a medias-bien” (Tenorio, 2008:11) y el hecho de que el poema esté escrito en primera persona convierten al *yo poético* en un *yo poético confesional* y apuntan a una identificación del texto con el autor real.

Ya se ha planteado que la tendencia a identificar al *yo poético* con el *autor real* es una herencia de la filosofía del Romanticismo alemán, donde se exalta la subjetividad de la poesía, la cual tiene la vocación de expresar los estados del alma del hombre en su interioridad (Combe, 1999). El Romanticismo presupone la transparencia del sujeto, lo que permite que las personas lean un texto poético como la expresión del autor. Ese efecto que tiene la poesía en general (dicho en otras palabras, esa visión que le ha heredado la estética romántica) se potencia cuando se trata de un *yo poético confesional*. En este caso es como si no hubiera duda de que es el autor el que está dialogando directamente con el lector.

Si como se ha planteado con anterioridad, el *yo poético* es una referencia desdoblada del autor, que se traslada de un *yo* a un *él* (Combe, 1999), en el *yo poético confesional* no existe este movimiento de traslación, porque el efecto que se quiere presentar es que el *yo del autor* es el mismo que el *yo poético que aparece en el texto*. Al respecto, la investigadora Lourdes Álvarez dice:

“Cuando el hablante poético se identifica con el autor, nos encontramos ante un hablante que se propone como ‘no ficticio’ (...)” (Álvarez, 2006:33). No obstante, el hecho de que lo expresado por el autor tenga una apariencia no ficticia tampoco quiere decir que lo dicho por él sea real: “(...) no se trata de que este tipo de literatura esté fundada en las *vivencias verdaderas* del autor, sino en que se presenten como tales y el lector así las asuma” (Álvarez, 2006: 37).

2.2.3. Poesía y autobiografía

No podemos separar radicalmente vida y obra, pero tampoco podemos explicar directamente una por medio de la otra.
Laura Scarano

El escritor romántico Johann Wolfgang von Goethe le decía a su homólogo Johann Peter Eckermann sobre una de sus novelas: “No contiene ni una pizca que no haya sido vivida, pero tampoco ninguna tal y como se vivió” (Goethe citado por Wellek, 1999: 49). Esta cita es magistral para ejemplificar la relación que existe entre la autobiografía y la poesía.

En primer lugar, ya he señalado que todo texto literario es ficcional y por tanto no es portador de verdades, así que en ese sentido contar la propia vida (o la ajena) nunca podrá equipararse a contar la vida real. En virtud de lo ficcional, se toman licencias, se alteran datos, se utilizan otras palabras que no han sido necesariamente las usadas en la realidad. Parafraseando a Goethe, no se cuentan las cosas como se vivieron. Sin embargo, todo eso no quiere decir que los hechos que se han vivido no sean un buen material para la poesía. “(...) el episodio y la circunstancia exterior pueden actuar como elementos impulsores

y católicos de la creación”, dice Aguiar E Silva (1981:181). Paul Éluard, por ejemplo, se consideraba un poeta de la circunstancia, porque sus textos se inspiraban en la realidad. Para él, esta debía suministrar la ocasión y la materia de la poesía (Cabo, 1999). En segundo lugar, “es común que se fundan realidad y ficción y que los lectores quieran descubrir en toda obra literaria, ese recóndito pasaje que sucedió en la vida real” (Huamán, 2008: 19). Esto responde a la curiosidad natural de los individuos y a que el uso de la primera persona, y el efecto de verdad que este produce conduce a los lectores a la necesidad de rastrear las correspondencias que existen entre lo ficcional y lo real.

Autobiografía y confesión, en el campo de la *poesía confesional*, son para mí sinónimos, en el sentido en que ambas parten de un referente real: el autor. Es posible hacer una autobiografía en verso que el lector recepcione como tal, pero que nunca será cien por ciento verdadera, porque pese a que presente hechos que puedan tener correspondencias con la realidad al pasar por el filtro del lenguaje, en ese proceso de creación, ya han sido alcanzados por un componente ficcional.

He sostenido como una característica de la poesía confesional la correspondencia que puede haber en género, nombre o con algún rasgo característico entre el *yo poético confesional* y el autor real. El recurso más usado, y, además, el que permite a los lectores realizar una identificación automática, es la correspondencia de género. De acuerdo a lo planteado en esta tesis, esta característica es necesaria para que exista un *yo poético*

confesional. Si el autor es de género masculino, el *yo poético confesional* también debe ser de este género (y viceversa).

Otro recurso que se utiliza para hacer innegable la presencia de lo autobiográfico es la introducción del nombre propio del autor en un poema, de esta manera lo confesional se vuelve muy explícito. En este texto de Luis Hernández, por ejemplo, el autor incluye su nombre, con lo cual el carácter autobiográfico/confesional está presente desde la primera línea:

Soy Luisito Hernández
CMP 8977
Ex campeón de peso welter
Interbarrios; soy Billy
The Kid, también
Y la exuberancia
De mi amor
Hace que se me haga
Un nudo en el pulmón
[“Poema sin título”, de Luis Hernández]

Es más, no es solo la mención de su nombre lo que configura la atmósfera de diálogo íntimo entre Luis Hernández y sus lectores, sino la incorporación de ciertos datos como el número de su colegio médico (CMP), ya que él era doctor de profesión⁴¹.

Asimismo, cuando se plantea la correspondencia entre el *autor real* y el *yo poético confesional* mediante algún rasgo característico, suelen presentarse ejemplos como este poema de John Milton, donde el autor de *El paraíso perdido* hace referencia a su ceguera. De este modo, es imposible no entender el poema como una confesión.

Si bien de mancha, en apariencia, exentos,
mis ojos sin luz llevan cumplidos

⁴¹ La mención de este dato biográfico de Hernández, que podría ser conocido por sus lectores, es otro intento intencional del autor para generar una correspondencia entre el *yo poético confesional* y el *autor real*.

tres años hoy, y en su órbita extinguidos
los astros de cambiantes firmamentos
y el hombre y la mujer. Mis pensamientos,
a la divina voluntad ceñidos,
nada arguyen en contra; y siempre erguidos
sin esperanza y sin ardor, sin decaimientos
prosigo. ¿Qué me ayuda? La conciencia
de haber mi vista en la defensa dado
de un bien, la libertad, mi alta docencia
que en la extensión de Europa ha resonado.
Y aunque ciego, me guía esa experiencia
y altivo cruzo el mundanal tinglado.
[“Soneto”, de John Milton, traducción de Rafael Alberti]

Otro recurso para acercar la poesía a la biografía es el uso en los poemas de ciertos rasgos biográficos conocidos por los lectores de antemano (o que aparecen en alguna parte del libro donde está incluidos los textos) o que pueden ser fácilmente rastreables. Por ejemplo, en el poema “Los tíos de Huaraz”, de Rodolfo Hinostroza, se encuentra un verso que dice: “Este verano a ver si la visito / Con Ingrid y mis hijos”. Los que conocen al poeta saben que este es el nombre de su esposa, lo cual lleva a los lectores a identificar el texto inmediatamente con él. Igualmente, el contexto del poema coopera con esta identificación. Lo mismo me ocurre cuando leo *Entre mujeres solas* o *La ceremonia del adiós*, de Giovanna Pollarolo. No puedo evitar recordar que ella, al igual que los “personajes de sus libros”, es una mujer separada, tacneña, profesora universitaria, educada en un colegio de monjas, con dos hijos y de ascendencia italiana.

Finalmente, como dice Combe (1999: 142), hay ocasiones en las que “(...) es el contexto —impuesto sobre todo por el título y, eventualmente, por los índices paratextuales (prefacios, notas previas, contraportadas)— el que confiere al yo su valor ficticio explícito”. Yo diría: es el que le confiere su clasificación como *yo poético confesional*. Por ejemplo, mi primer libro —*Porta/retrato* (Tenorio,

2005)— tiene una dedicatoria: “A mi abuela Aurora” (Tenorio, 2005:11) y algunos de los poemas del libro presentan la figura de la abuela, incluso lo que se suscita a partir de su muerte. Es inevitable no identificar la dedicatoria del libro con los textos y pensar: “Esta chica se está refiriendo a su abuela”.

CAPÍTULO III

CASA DE ZURDOS: UN LIBRO CONFESIONAL

3.1. La construcción de la *Casa*

3.1.1. Hacia la creación de una poética

Siempre recuerdo la idea de un libro que leí en primer año de la universidad, su nombre era *Historia social de la literatura y el arte*, de Arnold Hauser. Quedé muy impresionada con la descripción de la función del arte paleolítico, que era básicamente una “fórmula mágica” para conseguir alimento.

El arte era concebido como el deseo y la realización del deseo a la vez. Cuando los cazadores del paleolítico pintaban una escena de caza, lo hacían porque consideraban que esa representación les otorgaba poder sobre la presa, pensaban que con la pintura poseían ya la caza misma, creían que en el plano real el animal recibiría la misma muerte que ellos habían retratado. Asimismo, estos “artistas” eran considerados personas con cierto poder mágico y se les reverenciaba como hechiceros. Eran, igualmente, individuos preparados para este oficio, que habían “gastado una parte importante de su vida en la práctica y aprendizaje de su arte” (Hauser, 1978:34). Al respecto dice Hauser:

La representación pictórica no era en su pensamiento sino la anticipación del efecto deseado; el acontecimiento real tenía que seguir inevitablemente a la mágica simulación; mejor todavía, estaba ya contenido en ella, puesto que el uno estaba ya separado de la otra nada más que por el medio supuestamente irreal del espacio y del tiempo (...) No era el pensamiento el que mataba, no era la fe la que

ejecutaba el milagro; el hecho real, la imagen concreta, la caza verdadera dada a la pintura eran las que realizaban el encantamiento (Hauser, 1978:16-17).

Incluso, desde antes de leer ese libro, yo ya escribía poesía con ese espíritu: con la secreta intención de que lo que yo escribía sucediera y que gracias al poder de las palabras pudiera sanar heridas o desenmarañar cualquier confusión interna gracias al efecto catártico que yo le atribuía a la poesía. Otras veces lo hacía con la idea de que eso que yo sabía que era irrealizable en el plano real ocurriera a través de la poesía. Sea cual fuera el caso el espíritu era el mismo: la fe en las palabras, en el poder transformador del arte. No el poder de operar un cambio social, sino uno que radica en la esfera íntima, en el plano de lo privado y que solamente trae resultados individuales y frecuentemente imperceptibles para los demás. Sobre ello, dice Octavio Paz:

[el poeta no es] un mago, pero su concepción del lenguaje (...) lo acerca a la magia. Aunque el poema no es un hechizo ni conjuro, a la manera de ensalmos y sortilegios el poeta despierta las fuerzas secretas del idioma. El poeta encanta al lenguaje por medio del ritmo (Paz, 2012:s/n).

Desde que empecé a escribir poesía siempre me he hecho el mismo cuestionamiento que Alejandra Pizarnik en uno de sus poemas:

no
las palabras
no hacen el amor
hacen la ausencia
si digo agua ¿beberé?
si digo pan ¿comeré?
[Fragmento de "En esta noche, en este mundo", de Alejandra Pizarnik]

Y he trasladado ese cuestionamiento a mi poesía en muchos escritos y de diferentes formas. Una de las que más presente ha estado es la imperiosa necesidad de nombrar las cosas: nombrar el sentimiento, nombrar el problema, nombrar la felicidad; nombrar con la intención de preservar y crear, de

salvaguardar lo bueno y escribirlo para volver a vivirlo cuantas veces sea necesario.

En uno de mis poemas, que puede ser leído como un arte poética, se expresa esta necesidad:

“No nombres” —me dijeron— “no nombres nada que no quieras que exista, la palabra materializa”.
Y yo he seguido eso como un mantra.
Así soy yo: pienso que si digo lluvia, lloverá.
Pienso —como en el poema— que si digo agua beberé.
Y pienso que si no grito tu nombre ahora
acaso no existas, acaso te pierdas o te marches.
Ayer cuando pensé...
Osé pensar por un momento
que lo mejor era cerrar la puerta, llorar dos horas y poner mi corazón
en una maleta de metal. Creo que tal vez si lo hubiera dicho
en voz alta
no estaría aquí escribiendo que te quiero, pese a todo.
Por eso no confío en el silencio. Porque si no nombras no existe.
Yo te nombro entonces, como te he nombrado tantas veces solo para mí.
Te nombro en voz alta para que no dejes de existir.
Te nombro para que te quedes. Para que yo no pueda irme.
Te nombro porque es la única manera que conozco de ser feliz.
[“Mantra”, poema publicado en: <http://jc-noticiasdelseinterior.blogspot.com/2011/05/poemas-ineditos-de-alessandra-tenorio.html>]

Y en *Casa de zurdos* (Tenorio, 2008), también aparece esta idea, en el siguiente poema:

Cuánto tiempo seguirá faltándome
eso que existe
y no sé llamar por su nombre.

esto que no puedo alterar
ni coger
ni expulsar.

esto que me deja
inventando palabras torpes.
como cuando juego a decir lluvia
tres veces
intentando mojarme (Tenorio, 2008:49).

Por otro lado, en el poemario vuelve a manifestarse este tema en un epígrafe que no tiene autor (y que es de mi autoría), donde se evidencia esta fe en las palabras, esta necesidad de nombrar lo deseado con la esperanza de que con la sola mención del deseo lo evocado se materialice:

Novio Novio Novio Novio
¿Cuántas veces he de decir tu nombre
para llenar este vacío? (Tenorio, 2008:47).

“(…) lo primero que hace el hombre ante una realidad desconocida es nombrarla, bautizarla”, dice Octavio Paz (2012), y yo tengo eso como regla general. Creo que de allí se desprende la sensación que he ido adquiriendo en los últimos años: “escribo para entenderme”. Ya he sostenido la idea de la poesía como conocimiento del mundo y más adelante profundizaré en la idea de la poesía como el conocimiento de uno mismo.

En mi poesía en general —y en *Casa de zurdos* (Tenorio, 2008), en particular— siempre me he abocado a la representación de temas cotidianos. “Todos hemos sido niños. Todos hemos amado”, dice Octavio Paz (2012), y es apelando a temas tan universales como estos, sobre la base de los que yo he construido mi poesía, con dos pretensiones:

- Que el lector se identifique con el texto.
- Que lo presentado tenga carácter universal. Respecto a esta idea el poeta T. S. Eliot: “considera (...) que la literatura puede partir de temas coyunturales y del sentimiento personal para adquirir luego una dimensión universal” (Eliot citado por Fernández Cozman, 2001: 83).

Este acercamiento con el lector, a través de temas y sentimientos que generan empatía rápidamente porque han sido experimentados por todos, es el marco perfecto para configurar el confesionalismo. El lector siente que el poeta le está hablando directamente de sus experiencias y no solo se identifica con él, sino que en ese ejercicio el lector va recordando sus propias experiencias. En relación con esto, García Candeira señala:

La melancolía que afecta al sujeto elegíaco, por ejemplo, no es un sentimiento de Lamartine, Musset o Baudelaire en tanto que individuos sino un estado “patemático”⁴², compartido a priori con el lector. En este punto conviene volver sobre la distinción entre el hecho anecdótico de la biografía personal, inscrito en lo singular, y la quintaesencia de la experiencia vivida, abierta sobre lo universal (García Candeira, 2011: 33).

De otra parte, la forma cómo se emplea el lenguaje contribuye con este proceso. En *Casa de zurdos* (Tenorio, 2008), y en casi toda mi poesía, el lenguaje usado es el coloquial, lo cual fomenta la idea de diálogo, y es a la vez un lenguaje confesional, porque se emplea la primera persona, esto expone los hechos como si se estuvieran viviendo en el presente. Asimismo, el uso de un lenguaje y una atmósfera descriptiva ayudan a configurar el confesionalismo presente en el poema cuando esas descripciones sirven para configurar el estado emocional del *yo poético* o plantear las ideas de este. Aguiar E Silva (1981) propone que la poesía descriptiva solo es válida cuando “va más allá del puro inventario de seres y de cosas” y utiliza esa descripción como soporte del mundo simbólico del poema. Ese tipo de descripción es la que me interesa proponer en mi poesía, una descripción donde lo narrativo está al servicio de lo lírico. Dice Aguiar E Silva: “El dato narrativo, que puede formar parte de la

⁴² Emocional.

estructura de un poema lírico, tiene como función única evocar una situación íntima, revelar el contenido de una subjetividad” (Aguar E Silva, 1981:181).

3.1.2. *Porta/retrato*, la prehistoria

Publiqué mi primer libro de poemas, *Porta/retrato*, en el año 2005. Ya desde entonces me interesaba la idea de presentar una poesía que desde una aparente sencillez (y a veces ingenuidad) desarrollara temas de gran potencia, como el desamor, la infancia, la familia. Además, estaba interesada en abordar el confesionalismo desde tres aspectos. Por un lado, desde las marcas textuales que se pueden encontrar en el poema; por otro lado, desde los paratextos. Por ejemplo, la portada de mi primer libro tiene una foto antigua de mi archivo familiar (dato que se consigna en la hoja de créditos), y siendo este un libro cuyo tema principal es la familia la identificación es inmediata. Finalmente, otro aspecto a partir del cual me interesaba construir tel confesionalismo, es desde la propia biografía. Las personas que me conocen saben que soy muy cercana a mi familia y los que no me conocen pueden fácilmente rastrear varios de los datos que aparecen en el libro, como que tengo un hermano y que mi padre es médico, e identificar estos datos de mi biografía real con los presentados en los poemas.

Todas estas estrategias para configurar la atmósfera confesional son repetidas de manera homóloga en *Casa de zurdos* (Tenorio, 2008). Es más, la primera parte del libro, titulada “Retratos”, es una pequeña compilación de los poemas

de temática familiar que aparecieron en *Porta/retrato* (Tenorio, 2005). Así, ambos libros funcionan como un díptico, como un gran álbum de fotos.

3.1.3. El título

“Casa de zurdos” es un título que no guarda una relación directa con los textos presentados en el libro, salvo con el poema de donde se extrae este y que presenta un indicio sobre el porqué de la elección del mismo. El texto, titulado “Mudanza”, es el siguiente:

Lo primero que viste
fue la ausencia en el marco de las fotos
los muebles
en el mismo lugar de antes de mis pasos
mi cuerpo
con picaduras de cigarro
con besos de cemento sobre los ojos

Lo último que vi fue la puerta
azotándose tras mis pasos
“me tengo que ir —dijiste—
esta ya no es una **casa para zurdos**” (Tenorio, 2008:51).

Es la atmósfera del poema, que se repite en otros textos del libro, la que permite construir las posibles características que puede tener esta “casa para zurdos”.

La palabra *zurdo*, en oposición a diestro, me remitía a algo que de por sí ya se encuentra al revés, que está dotado de características especiales. Y haciendo una asociación de la palabra *zurdo* esta podía ser identificada con *siniestro*⁴³. La connotación de la palabra *siniestro* me resultaba interesante, porque permitía describir la atmósfera de varios de los poemas del libro. Además, al pensar en los zurdos, en el imaginario popular, asociamos características como

⁴³ Si la mano derecha es la diestra, entonces la izquierda es la siniestra.

la genialidad, la creatividad o la destreza para los deportes⁴⁴. El lector se enfrenta así a un mundo al revés (un mundo zurdo), que puede tener características siniestras, pero al mismo tiempo brillantes. Quizá los lectores no conocen todo lo que se menciona sobre los zurdos en la cultura popular, pero tienen sus propias ideas preconcebidas de lo que una “casa de zurdos” puede ser.

3.1.4. La estructura

Casa de zurdos (Tenorio, 2008) consta de dos partes: “Retratos”, que tiene ocho poemas, que anteriormente formaron parte de mi primer libro de poesía —*Porta/retrato* (Tenorio, 2005)— y “Casa de zurdos”, que a su vez se divide en dos partes: “En el país del Norte” y “Del lado de acá”.

En “Retratos”, se encuentra un recorrido visual, casi fotográfico, que inicia con el poema “Autorretrato” (que se encuentra reproducido en la p. 57). Este a manera de autorretrato muestra la situación emocional en la que se encuentra el *yo poético confesional*, que no sabe qué hacer *si levantarse cada día mal o si vivir a medias-bien*. Luego, la sección se desarrolla con otros retratos que

⁴⁴ Ninguna como la enciclopedia *on line* Wikipedia para recoger las opiniones de la cultura popular sobre diversos temas. En ella se dice sobre los zurdos: “Son muchos los zurdos célebres, y se ha descubierto que, en algunas circunstancias, el hemisferio cerebral derecho, que está asociado a la parte izquierda del cuerpo, el cual está más activo en los zurdos, está asociado a la genialidad. Muchos pintores famosos fueron zurdos. (...) En los deportes, el ser zurdo puede ser ventajoso en algunos casos, como lo puede ser en ciertas situaciones en el béisbol y en el boxeo. (...) Una creencia sugiere que los zurdos son más inteligentes o creativos que los diestros, aunque hay un debate sin resolver dentro de la comunidad científica sobre cómo relacionar la inteligencia con la creatividad (...) En su libro *Right-Hand, Left-Hand* [“Mano derecha, mano izquierda”], Chris McManus, del University College of London, arguye que la proporción de zurdos está en alza, y sostiene que el colectivo zurdo ha producido históricamente una cuota por encima de la media de grandes triunfadores” (<http://es.wikipedia.org/wiki/Zurdera>).

transitan entre imágenes de la familia, la casa paterna, la figura de la abuela, el amor y el desamor. “El boceto de mi amor”, por ejemplo, a manera del bosquejo de un cuadro, va revelando cuál es la concepción del amor que tiene el *yo poético confesional* en el libro. Esto contrasta con las otras imágenes del amor que son presentadas en esta sección. En los textos breves que se encuentran al final de “Retratos”, ya no se presenta ese amor lúdico, colorido, sino más bien a su antítesis, a la ausencia del amor, que se fundamenta en una gran carencia:

Estás en el cristal
pero hace días que te fuiste
pronto, tendrás que volver por tu reflejo (Tenorio, 2005:43).

Y esta es una ausencia que duele y que tiene ciertos rasgos masoquistas:

Ayer lloré,
y pude nadar hasta mi cuarto
¿dónde estabas, S?
sé bien que te alimentas de la sal (Tenorio, 2005:42).

Esta visión del amor es la que impera en la segunda parte del poemario. Así como el libro recoge la experiencia de la muerte física, a su vez retrata los sentimientos que se producen y las consecuencias que ocurren cuando “muere” un amor.

En la segunda parte —“Casa de zurdos”— aparece cierto componente fantástico (“En el país del Norte / los muebles tienen nombre. / Ellos guardan los secretos /de los árboles.” [Tenorio, 2008:29]), que sirve para representar los mitos personales del universo poético de la autora sobre los cuales se erige la fundación del universo familiar. Sin embargo, esto no llega a ser totalmente

desarrollado y es un camino que queda trunco. Ya desde el prefacio del libro se anuncia:

Casa de zurdos se proyectaba como un libro diferente, tenía la intención de ahondar en otros temas, pero tal vez ese proyecto hubiera quedado trunco porque ya no estoy en la misma etapa en la que escribí esos textos (Tenorio, 2008:7).

Es quizá en estos poemas, que se encuentran en su mayoría en el primer apartado de esta sección, titulado “El país del Norte”, donde se advierte que dentro del universo del libro hay otro registro temático que no se desarrolla del todo (el camino de lo fantástico, lo mítico) y queda allí sin ahondar en él. En esta sección, que está comprendida por cinco poemas, aparece por segunda vez la presencia de la muerte, en esta ocasión a través de la imagen de un avión que golpea la estructura de una casa.

“Del lado de acá”, título extraído de la novela *Rayuela*, de Julio Cortázar, fue escogido para hacer un contraste espacial entre “El país del Norte”, que representa este universo mítico personal, y lo perteneciente al espacio de lo cotidiano, lo que se encuentra lejos de lo fantástico y se acerca más a lo “de acá”. Esta es la sección más larga del libro. Está dividida en dos partes: la primera cuenta con siete poemas; y la segunda con cuatro. Hay una separación entre ambas por medio de dos epígrafes que presentan una clave para la posterior lectura.

El primer poema de “Del lado de acá” inicia con un retrato sobre Lima, bastante sugestivo y sensorial:

Me han contado que en francés
el miedo es verde
y los hombres son fuertes

como turcos
[...]
los hombres no saben nada de Turquía
(¿de qué color serán
los suspiros de los turcos
en la noche?)
aquí en lima
el miedo nada tiene que ver
con los colores
pero todo es visible
lima es un terreno de posibilidades (Tenorio, 2008:37).

Asimismo, en esta sección se presentan dos retratos sobre el amor, “Ocurre que tal vez” y “Porque entramos...”, que contrastan con los otros textos, “Ella podía leer...”, “La magia...”, “Mudanza” y “El amor es llenar un balde...”, cuyo tema gira en torno a la muerte del amor.

El libro está concebido a manera de un álbum de fotos, donde el componente intertextual conduce a los lectores a pensar que *Porta/retrato* (Tenorio, 2005) es la primera parte del álbum y *Casa de zurdos* (Tenorio, 2008), la continuación. Esta segunda parte continúa el camino de los poemas-retrato trazados en el primer libro, pero ahonda en otros temas como el amor y la presencia de la muerte. Dice el prefacio de *Casa de zurdos* (Tenorio, 2008):

Cuando cerré el libro [*Porta/retrato*] tenía varios poemas que aún arrastraban el mismo tono, poemas que fueron creciendo e iban por la misma ruta: la nostalgia y la pérdida de la niñez, los espacios de la casa familiar y la muerte. Así nació *Casa de zurdos* (...) (Tenorio, 2008:7).

Este segundo libro se puede entender como la segunda parte del álbum de fotos, el que completa este recorrido. Este álbum emocional y visual presenta situaciones que gracias al uso de los pronombres *mi* o *me* (y de otros elementos que señalaré más adelante) se pueden identificar con hechos que podrían haberle ocurrido a la propia autora o que representan sus impresiones del mundo.

3.2. *Casa de zurdos*: un libro confesional

3.2.1. El diálogo: una conversación íntima

Como ya se ha desarrollado con anterioridad, la literatura, como todo texto (y en este caso la poesía), es un proceso de comunicación donde el emisor-autor comunica algo al receptor-destinatario-lector⁴⁵. “Se quiera, desee o no, hay un destinatario ineludible para la escritura. Todo acto escritural lleva el signo comunicativo. Se escribe siempre para alguien, no importa quien sea”, dice la escritora Pilar Dughi (2000). Teniendo en cuenta estas características de los textos literarios se podría decir que la poesía es una especie de diálogo.

En mi propuesta de la *poesía confesional*, este diálogo se desarrolla de dos formas. En primer lugar, es un diálogo que es propuesto por el *escritor* al *lector*. Este se inicia cuando el *autor* invita al *lector* a acercarse a su libro y le entrega diversas claves para que sienta que lo que está leyendo es un texto que guarda íntima relación con él, con su vida, con su visión del mundo. En segundo lugar, como propone Octavio Paz (2012), considero que la poesía es una forma de conocimiento y es en la búsqueda del material primigenio para construir una escritura confesional (anécdotas, hechos autobiográficos o ajenos, impresiones del mundo) que el autor establece un diálogo consigo mismo y va descubriendo ideas, sentimientos, sensaciones, que antes no conocía o en los que no se

⁴⁵ Se entiende como *receptor* a la persona a la que va dirigida la comunicación. En el caso de la enunciación lírica, el receptor-destinatario es el *tú* implícito al que va dirigido el poema. Este puede ser el lector, el mismo autor o alguien concreto. Generalmente, cuando el receptor está especificado explícitamente dentro del poema (incluso, a veces, a través de un nombre) se emplea la palabra destinatario.

había detenido a reflexionar. Es decir, se va conociendo y entendiendo a sí mismo en el proceso de la construcción de un texto poético.

Cuando Paz (2012) plantea la relación entre la poesía y la religión señala que ambas son una *revelación*. Pero mientras que la religión pretende revelar un misterio que es ajeno a las personas, la poesía sería “la revelación de sí mismo que el hombre se hace a sí mismo” (Paz, 2012:s/n). Esto guarda una intensa relación con mi propia poética y con la propuesta de *Casa de zurdos* (Tenorio, 2008). Escribo, ya lo dije, para entenderme y muchas veces en ese proceso yo soy mi destinatario, yo me hago confesiones a mí misma, confesiones que en el trabajo del texto (las imágenes, el ritmo, la rima) y el planteamiento del tema, buscan tener un carácter universal, pero en primera instancia parten de este íntimo diálogo conmigo misma.

Esta visión de la poesía como diálogo está representada en *Casa de zurdos* (Tenorio, 2008) de dos formas. La primera es a través de un diálogo entre el *yo poético* y un *él*, que en determinados poemas está representado por un amor que ya no está presente. En estos textos, el lector participa como una especie de *voyeur* y aunque es consciente de que el autor no está dialogando directamente con él, de todos modos se siente partícipe de este diálogo, como cuando una persona se encuentra en un medio de transporte público sentada cerca de una pareja y oye sin querer una conversación íntima. En este poema, por ejemplo, se produce este efecto:

(...) A nosotros, la magia
se nos ha ido gastando
de a poquitos y en silencio
Se esconde
entre las hojas de los libros

que escribimos una vez
y no se asoma
y nos teme
y nos rechaza
porque nos cree añejos y perdidos
para estos banales asuntos del amor
La magia ya no nos responde
la dejamos escaparse como
en un juego de niños
La vimos con los ojos vendados
golpearse torpemente entre las piedras
Y hemos perdido el corazón
Y hemos perdido el amor, mi amor (Tenorio, 2008:50).

Esto ocurre igualmente en otros textos donde el autor sí tiene un destinatario preciso, que de alguna manera se encuentra expresado en el poema. Por ejemplo, en el siguiente texto el *yo poético confesional* dialoga con su abuela muerta y le cuenta cómo ha afectado su partida a la familia:

Abuela,
he puesto en penitencia los colores
pero aún no he perdido la sonrisa.

Mi tía está bien
ha prendido una vela en tu repisa
y pone todos los días flores nuevas.

Mi abuelo canta,
canta inundando los rincones de tu casa.

Yo escribo para ti.

Nada ha cambiado.

Sólo que ahora
duermes dos metros
más arriba de tu cama
mientras yo sigo componiendo
estos retratos de familia (...) (Tenorio, 2008:18).

Este diálogo con la abuela es, además, un diálogo del *yo poético* con ella misma⁴⁶, que finaliza con una serie de cuestionamientos:

¿Y nada cambia, abuela?
Debo decirte que nada ha cambiado.
Me han dicho que no debo importunarte
y fastidiar tu viaje sin salida (Tenorio, 2008:18).

⁴⁶ La voz del *yo poético* es femenina. Es decir, existe una correspondencia de género entre el *autor* y el *yo poético*.

Las interrogantes que aparecen en este texto, si bien van dirigidas a la abuela, no son sino preguntas que el *yo poético* se plantea a él mismo, como una forma de aprender a lidiar con el dolor de la pérdida y acostumbrarse a esta nueva situación. ¿No es en este caso la poesía una forma de conocimiento de uno mismo al buscar las respuestas dentro de tu propio yo, al encontrar sentimientos que uno no sabía que tenía hasta que no se colocan por escrito?

La segunda forma en la que, en *Casa de zurdos* (Tenorio, 2008), se ve representada la idea de la *poesía como diálogo* es en los textos donde el *yo poético* expone sus ideas sobre ciertos temas o situaciones para compartirlas con él lector. Antes de haber logrado este efecto, el poeta ha tenido que buscar previamente dentro de su ser y encontrar respuestas a sus propias preguntas o reflexionar en torno a las ideas o situaciones que quiere representar. Detrás de la concepción de estos textos, se presenta la idea de que la poesía es un diálogo íntimo con el propio yo, y que este proceso conduce al autor al autoconocimiento. En estos poemas, el destinatario es un *tú* indefinido, que puede interpretarse como universal. Este recurso logra el efecto de que el lector sienta que el autor le está contando a él directamente sus ideas o impresiones del mundo. A continuación, se reproduce un texto donde se ve plasmada esta forma de diálogo:

La muerte es un avión
golpeando la estructura de una casa
Y en cualquier aeropuerto te encuentra
Y en todos los golpes del tiempo te alcanza
Sin importar los calendarios ni la prisa

(...)

Y, tú, con miedo
de no ser a ti a quien llaman (Tenorio, 2008:32).

“Cada lector busca algo en el poema. Y no es insólito que lo encuentre: ya lo lleva dentro”, dice Paz (2012:s/n). Sin embargo, de igual manera, cada escritor busca algo en el poema y muchas veces es poder darle nombre y forma a eso que sabe que tiene dentro, pero no logra comprender.

3.2.2. Los paratextos

Dentro de las características de la poesía confesional, los paratextos cobran una gran importancia, porque ayudan a los lectores a identificar al *yo poético confesional* con el *autor real*. En el caso de *Casa de zurdos* (Tenorio, 2008), la portada presenta una serie de fotografías que corresponde al proyecto “Diario”, del artista visual Enrique La Cruz. En este proyecto, La Cruz construyó un retrato de cuatro de sus mejores amigos, a los cuales a lo largo de un año les pidió que escribieran un diario, que posteriormente formaría parte de una exposición artística. El retrato de las personas se componía de varias partes: la visión que el artista tenía de ellas, que se presentaba mediante una serie de fotografías a cada personaje, que fueron tomadas a lo largo de un año; la visión que el espectador tenía que construir al acercarse a cada una de las vitrinas individuales, que contenían fotos y objetos de cada uno de los retratados, como si fueran personajes “de museo”; y finalmente, la visión que el retratado tenía de sí mismo, mejor dicho, que quería presentar de sí mismo al público, y que estaba representada en el diario que había escrito a lo largo de un año. El proyecto se presentó en la Galería de Arte Obsidiana en noviembre de 2003.

Yo fui una de las retratadas y las fotos⁴⁷ que aparecen en la portada de *Casa de zurdos* (Tenorio, 2008) forman parte de las imágenes que el artista capturó de mi persona a lo largo de ese año de trabajo. La mención de mi participación en el proyecto se encuentra presente en los créditos fotográficos de mi libro. Siendo *Casa de zurdos* (Tenorio, 2008) una obra confesional, no pude pensar en mejores imágenes para acompañar la portada de la publicación.

Asimismo, hay otro paratexto que define el carácter confesional del libro, ya que evidencia mi intención de que el poemario sea entendido como confesional. Se trata del texto de presentación, de mi autoría, que se encuentra al inicio del poemario y cuya versión completa aparece en el apéndice.

Reproduciré solo un fragmento para ejemplificar lo dicho anteriormente:

Escribí *porta / retrato* en la época de la universidad. **Nunca pensé hacer un poemario sobre mi familia**, pero en un momento me di cuenta que tenía varios textos con la misma temática, así apareció *porta / retrato*.

(...)

Así nació *Casa de zurdos*, con poemas que hablan de una **historia cercana y lejana a la vez, mía y no mía (como todo en la ficción literaria)** y algo tanática, porque encierra un poco de todas mis muertes.

Abro así la puerta de esta *Casa de zurdos*, de este mundo raro, donde hay retratos y despedidas (Tenorio, 2008:7).

Al volver a leer el prefacio de forma crítica, puedo reconocer un hecho que nunca antes había evidenciado: yo también he caído en mi propia trampa del confesionalismo. En el texto, dice: “Nunca pensé hacer un poemario sobre mi familia”. ¿Mi familia? ¿El libro realmente trata sobre mi familia? Yo que cuento con formación literaria y que he iniciado este trabajo diciendo que escribo con plena conciencia de que todo en la literatura es ficción, he caído en mi propia

⁴⁷ Una de las imágenes de la portada de *Casa de zurdos* (Tenorio, 2008) no pertenece a este proyecto, sino que es de la autoría del fotógrafo César Quije. La foto muestra una imagen mía en una playa caminando detrás de un pájaro muerto.

trampa confesionalista: presento *Casa de zurdos* (Tenorio, 2008) como un libro que trata sobre personas reales y por lo tanto, se refiere a hechos y situaciones —supuestamente— verdaderas. A veces, la escritura de ficción escapa o mejor dicho soslaya al conocimiento teórico. En fin, esto solo consigue acentuar más el carácter confesional de mi escritura y brinda mayores claves para que los lectores vinculen los textos con el autor. Sí cabe resaltar que cuando menciono mi segundo libro me muestro más cautelosa al señalar el carácter confesional de este: “Así nació *Casa de zurdos*, con poemas que hablan de una historia cercana y lejana a la vez, mía y no mía (como todo en la ficción literaria)” (Tenorio, 2008:7).

Otra característica que creo conveniente destacar dentro de este acápite, sin ser necesariamente un paratexto, es la correspondencia de los rasgos autobiográficos que aparecen en el texto y los del autor. Me limitaré brevemente a esta mención porque considero que esta es la característica más endeble al momento de construir un *yo poético confesional*. No se puede afirmar rotundamente que un autor ha usado su biografía para escribir un texto sobre la base de ella, salvo que el escritor lo mencione abiertamente, e incluso si lo hace, sería preciso que los lectores conozcan esta mención antes de iniciar la lectura y aún así se presentaría el problema de la verdad y la verosimilitud en la literatura. Es decir, se debería leer el texto considerando que lo dicho por el autor no es verdadero, sino solo verosímil. No es de su biografía de la que el autor ha escrito, sino de la biografía (intencionalmente muy parecida a su vida real) que él ha creado para el espacio del texto. Por otro lado, se debe considerar que no es posible conocer todos los datos biográficos

de un autor, lo cual hace difícil que el lector pueda realizar siempre una identificación entre el autor y el texto. Por eso afirmo que este es el rasgo más débil de lo confesional. Sí se puede presumir que ciertos textos que el autor ha escrito guardan relación con su biografía, pero no siempre es posible ir más allá. Pese a esto, la carta de lo biográfico es un buen recurso para que el autor cree el efecto de que están leyendo textos que contienen datos de su biografía. No obstante, al definir la poesía confesional, ya se ha indicado que no es necesario que esta trate de experiencias personales del autor o de sus ideas y expresiones verdaderas, basta solamente con que lo parezca, con que exista verosimilitud en el escrito.

En *Casa de zurdos* (Tenorio, 2008), por ejemplo, algún curioso podrá encontrar como parte de mis datos biográficos que efectivamente tengo un hermano (como dice un verso); un abuelo que tenía noventa y nueve años cuando escribí el poema en el que lo menciono a él y a su edad; y una casa donde “siempre hay amigos y café”, pero eso no es lo más relevante.

3.2.3. Las marcas textuales

Ya he presentado los elementos que han convertido a *Casa de zurdos* (Tenorio, 2008) en un libro confesional, sin embargo, en este apartado plantearé otras características que destacan el carácter confesional del libro y que se centran en el texto mismo. La primera es la correspondencia de género entre el autor y el *yo poético confesional*. En la mayoría de los poemas de *Casa de zurdos* (Tenorio, 2008), es evidente que el yo poético es femenino:

cuando mi abuela tenía 5 años
yo era rosada enorme nebulosa
mi padre tenía sombrero con espuelas
la casa era grande
los hijos rubios
y mi abuelo monosílabo y sin risa (Tenorio, 2008:14).

Esto permite a los lectores, de forma automática, crear una primera identificación entre el autor y el *yo poético confesional*.

El libro presenta un *yo poético* femenino. Al avanzar en la lectura, se va descubriendo que es una muchacha joven. “Siendo la *piafita-pequeña*”, dice uno de los poemas, y en el texto “Retrato (Milena)”, el *yo poético* ha a la hija que soñó tener en un pasado reciente. Estos son indicios de que el *yo poético* se encuentra en una edad fértil, es decir, es una mujer joven. Todo esto guarda una relación de correspondencia con la autora real del texto. Además, otro indicativo de su juventud es el hecho de que vive en la casa paterna rodeada de su familia, dice el poema “Retrato (casa)”:

Mi madre deshoja la lechuga
inocente al paso de los días.
Mi papá lee el periódico
buscando buenas nuevas
y mi casa es un pequeño búnker
contra bombas.
(...)
Mi abuelo tiene 99 años
ahora duerme
pero es un ciclón arrasa cosas.
Mi hermano ha crecido mucho
y es demasiado inteligente (...) (Tenorio, 2008:16).

Este *yo poético* femenino cuenta sus experiencias amorosas, que se debaten entre la felicidad y el desamor. De esta manera, la felicidad es vista como algo incompleto, porque siempre existe la amenaza de la pérdida del amor (“Porque todo quedó grabado / como fuego o piedra / en ese espacio / donde duermen las cosas /que no quieres perder”); y el desamor, por otro lado, está

representado en una visión aparentemente escéptica del amor, donde el *yo poético* se resiste a dejar de creer en la imposibilidad de alcanzar este sentimiento:

El amor es llenar un balde repleto de huecos, me dijo alguien alguna vez, yo no sé, pensar que es eso sería decir que el amor es una tarea absurda (Tenorio, 2008:53).

Otra marca textual que sirve para construir el *yo poético confesional* en el poemario es la escritura en primera persona. Casi todos los poemas del libro ostentan la presencia de los pronombres *mi* o *me*. El poema “Retrato (casa)” dice:

Mi madre deshoja la lechuga
inocente al paso de los días.
Mi papá lee el periódico
buscando buenas nuevas
y **mi** casa es un pequeño búnker
contra bombas (Tenorio, 2008:16).

El empleo de la primera persona, que como ya se ha planteado dota de una apariencia de verdad a lo dicho, hace que la identificación entre el *yo poético confesional* y el autor sea muy efectiva. Cuando en “Retrato (Milena)” se lee:

Ahora que no apareces en las
sombras de mi ventana
por fin encuentro el nombre
de nuestra hija (Tenorio, 2008:20)

el lector siente que el poema se está refiriendo a la ventana de la autora, al nombre de su hija; en fin, que el poema trata de ella y de su vida. Esa es la conclusión a la que pueden llegar algunos lectores y eso es precisamente lo que me seduce de este tipo de poesía, pensar que muchos de los que han leído *Casa de zurdos* (Tenorio, 2008) sienten que hemos estado dialogando íntimamente y que yo les he estado contando mis secretos, mis amores, mi

visión del mundo; y que ellos, a su vez, han estado pensando en su propia vida mientras me leían.

CONCLUSIONES

1. El autor de un texto poético pueda realizar un análisis de su propia obra desde *lo confesional* teniendo en cuenta dos aspectos: a) Poniendo de manifiesto las nociones teóricas que se han empleado para representar *lo confesional* en su libro y b) Desde su proceso creativo, manifestando su intención de escribir un libro confesional y explicando cómo se ha construido esto en el texto.
2. Para realizar el análisis de ciertos textos poéticos confesionales, propongo la categoría *poesía confesional*, la cual abarca aquellos textos que están escritos en primera persona y en los que se han creado elementos para la identificación entre el *yo poético* y el *autor real*. Cabe señalar que el *yo poético* en los escritos confesionales es entendido como la entidad textual que el autor crea para que hable por él en sus poemas y cuyas principales características son la correspondencia en género e ideas (por lo menos en apariencia), con el autor.
3. *Casa de zurdos* (Tenorio, 2008) puede ser considerado un poemario confesional por dos razones: a) La intención de la autora ha sido presentarlo de esta manera, lo cual se pone de manifiesto en los paratextos y las marcas textuales que aparecen en el libro; b) La presencia de la *poesía confesional* en el libro, ya que está escrito en primera persona, crea un

efecto de diálogo íntimo entre el lector y la autora, y el *yo poético* se ha configurado como un *yo poético confesional*, puesto que presenta una correspondencia de género, ideas y de rasgos biográficos con la autora real del texto.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguar E Silva, V. M. (1981). *Teoría de la Literatura*. Madrid: Gredos.
- Álvarez Romero, L. (2011). Confesión y autobiografía en la obra poética de Abigael Bohórquez. (Tesis de Maestría, Universidad de Sonora). Recuperado de <http://tesis.uson.mx/digital/tesis/docs/22124/Capitulo1.pdf>
- Baudelaire, C. (2010). La génesis de un poema. En Marí, A. (Comp.), *Matemática tiniebla* (pp. 155-157). Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- Cabo Aseguinolaza, F. (Comp.). (1999). *Teorías sobre la Lírica*. Madrid: Arco/Libros, S. L.
- Cohen, J. (1974). *Estructura del lenguaje poético*. Madrid: Gredos.
- Combe, D. (1999). La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía. En Cabo Aseguinolaza, F. (Comp.), *Teorías sobre la lírica* (pp. 127-153). Madrid: Arco/Libros, S. L.
- Costa, A. (11 de mayo de 2010). *La lección del maestro [blog]*. Recuperado de <http://elpeznuestrodecadadia.blogspot.com/2010/05/alteza-real-la-leccion-del-maestro.html>
- Dughi, P. (2000). La creación literaria: interacción entre lo privado y lo público en la sociedad global. La experiencia peruana. En Rojas-Trempe, L. & Vanderplaats de Vallejo, C. (Eds.). (pp. 17-39). Montreal: Girol.
- Eliot, T. S. (2010). De Poe a Valéry. En Marí, A. (Comp.), *Matemática tiniebla* (pp. 339-356). Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- Eliot, T. S. (2010a). Escila y Caribdis. En Marí, A. (Comp.), *Matemática tiniebla* (pp. 371-389). Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

- Eliot, T. S. (2010b). La tradición y el talento individual. En Marí, A. (Comp.), *Matemática tiniebla* (pp. 390-399). Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores.
- Eliot, T. S. (2010c). La unidad de la cultura europea. En Marí, A. (Comp.), *Matemática tiniebla* (pp. 400-415). Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- Fernández Cozman, C. (2001). *Rodolfo Hinostroza y la poesía de los años sesenta*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú Fondo Editorial.
- Franco, S. R. (s.f.). Existencia y sentido La tentación del fracaso. *Identidades*, 1(21), 5-7.
- Gallegos Díaz, C. (2006). Aportes a la teoría del sujeto poético. *Espéculo*, 11(32). Recuperado de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/sujepoet.html>
- García Candeira, M. (2011). La negociación de la tradición. Baudelaire, Alberti, Lorca y Gil de Biedma en la obra de Luis García Montero. (Tesis de Doctorado, Universidad de Santiago de Compostela). Recuperado de https://dspace.usc.es/bitstream/10347/3633/1/9788498877939_content.pdf
- Hauser, A. (1978). *Historia social de la literatura y el arte* (Vol. I). Barcelona: Guadarrama.
- Hegel, G. (1984). *Estética. La poesía*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- Huamán, B. (2008). Simone de Beauvoir: Confesión y escritura. La segunda mirada. En Moromisato, D. (Ed.), *Memoria del coloquio "Simone de Beauvoir y los estudios de género"* (pp. 18-26). Lima: Ediciones Flora Tristán / NoEvas Editoras.

- Mallarmé, S. (2010). La música y las letras. En Marí, A. (Comp.), *Matemática tiniebla* (pp. 198-215). Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- Marí, A. (2010). *Matemática tiniebla*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- Ortega, J. (1947). Heraldos: La poética de la persona confesional. En *La imaginación crítica: ensayos sobre la modernidad en el Perú* (pp. 47-84). Lima: Peisa.
- Paz, O. (2012). *El arco y la lira* [versión electrónica]. Recuperado de http://estrategiadidactica.files.wordpress.com/2012/09/paz-octavio_-el-arco-y-la-lira.pdf
- Poe, E. A. (2010). El principio poético. En Marí, A. (Comp.), *Matemática tiniebla* (pp. 25-58). Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- Poe, E. A. (2010a). Fantasía e imaginación. En Marí, A. (Comp.), *Matemática tiniebla* (pp. 74-85). Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- Poe, E. A. (2010b). La poética de la composición. En Marí, A. (Comp.), *Matemática tiniebla* (pp. 59-73). Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores.
- Valéry, P. (2010). Carta sobre Mallarmé a Jean Royère. En Marí, A. (Comp.), *Matemática tiniebla* (pp. 298-309). Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- Valéry, P. (2010a). Le decía yo a veces a Stéphane Mallarmé. En Marí, A. (Comp.), *Matemática tiniebla* (pp. 310-327). Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

- Valéry, P. (2010b). Mallarmé. En Marí, A. (Comp.), *Matemática tiniebla* (pp. 331-335). Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- Wellek, R. (1999). La teoría de los géneros, la lírica y el Erlebnis. En Cabo Aseguinolaza. F. (Comp.), *Teorías sobre la Lírica* (pp. 25-54). Madrid: Arco/Libros, S. L.
- Wikipedia. (s/f). Confessional poetry. *Wikipedia*[Web]. Recuperado de http://en.wikipedia.org/wiki/Confessional_poetry
- Wikipedia. (s/fa). Poetry as Confession. *Wikipedia*[Web]. Recuperado de http://en.wikipedia.org/wiki/Poetry_as_Confession

APÉNDICE 1: *CASA DE ZURDOS*

CASA DE ZURDOS

Alessandra Tenorio Carranza

colección **pedra/sangre**



Lustraeditores

El poemario *Casa de zurdos* (Tenorio, 2008) fue publicado en una coedición de Lustra Editores y el Centro Cultural de España. Es el número nueve de la colección Piedra/Sangre, autodenominada “muestra poética del 2000”, que reúne quince poemarios de autores peruanos menores de cuarenta años (a estos se suma el libro ensayo *La hegemonía de lo conversacional. Algunos apuntes sobre la poesía peruana última (1988-2008)*, de José Carlos Yrigoyen).

Texto que se encuentra al inicio del libro

Escribí **porta / retrato** en la época de la universidad. Nunca pensé hacer un poemario sobre mi familia, pero en un momento me di cuenta que tenía varios textos con la misma temática, así apareció **porta / retrato**. No tenía la intención de hacer un libro-homenaje, estaba más bien en esa etapa en la que uno trata de “salir” de casa. En esos momentos en los que para afirmarte tienes que negar cosas. Poco queda —creo— de mi intención parricida, en ese poemario.

Cuando cerré el libro tenía varios poemas que aún arrastraban el mismo tono, poemas que fueron creciendo e iban por la misma ruta: la nostalgia y la pérdida de la niñez, los espacios de la casa familiar y la muerte. Así nació **Casa de zurdos**, con poemas que hablan de una historia cercana y lejana a la vez, mía y no mía (como todo en la ficción literaria) y algo tanática, porque encierra un poco de *todas mis muertes*.

Casa de zurdos se proyectaba como un libro diferente, tenía la intención de ahondar en otros temas, pero tal vez ese proyecto hubiera quedado trunco porque ya no estoy en la misma etapa en la que escribí esos textos.

Abro así la puerta de esta **Casa de zurdos**, de este mundo raro, donde hay retratos y despedidas. Supongo que luego de abrirla también debo cerrarla, pero —aunque me gustaría— no puedo asegurar a cabalidad que lo haré ahora.

Alessandra Tenorio

Texto que aparece en la contratapa del libro

A los estilos femeninos en la poesía peruana se les ha etiquetado de muchísimas cosas: erotismo, romanticismo, exploración corporal y un largo catálogo de adjetivos que ahora es ocioso nombrar. Lo cierto es que al acercarnos a *Casa de zurdos* de Alessandra Tenorio, nos enfrentamos a una revisión de la memoria que pocas veces la poesía femenina ha tocado con tanto oficio como ahora vemos. Un oficio que se vislumbraba ya en su primera entrega, *Porta/retrato* (Campo de Gules, 2005), y que para ser justos se ve como “un pequeño bunker contra bombas”; de esas que caen incesantemente en la poesía de cuando en cuando para desdibujarla.

Como diría una antigua canción, con la poesía de Alessandra y con el viaje a la memoria que en estas páginas nos plantea, “el destino es desconocido”.

Luis Alonso Cruz Álvarez

RETRATOS

Los textos de esta sección aparecieron publicados
en PORTA / RETRATO (Campo de gules, 2005)

YA NO ME ASUSTA el ruido de los carros
ni la gente que grita la devaluación del amor tras sus
[ventanas
me mata el silencio
la in-conexión de las almas
el espacio desierto entre dos cuerpos
me atemoriza ver al cigarro consumiéndose
en el lugar vacío frente a mí
me hace llorar
verme pegada a esa silla
siendo la *piafita-pequeña*
que se reconstruye en el tabaco
acogiéndome al último respiro de un tísico

...y no saber qué hacer
si levantarme cada día mal o si vivir a medias-bien

EL BOCETO DE MI AMOR

El amor no existe

se reinventa

Arthur Rimbaud

[...] √-1 eres un amor irracional

Luis Hernández

Mi amor tenía cola,
dos orejas,
un cuello giratorio,
un corazón hecho de agujas de reloj.
Caminaba bailando,
antes de caer, daba un salto.
Se peinaba de verde en la mañana,
los brazos le colgaban en la tarde,
y se acostaba en una marcha atrás.
Mi amor había aprendido a llorar
(y ya no se cubría las ojeras).
Pateaba las piedras,
aturdía a besos,
se abrazaba a sí mismo
con pasión.
El boceto de mi amor
se echaba aguarrás cada quince días.

Tenía la marca de la espera en el bolsillo.
Corría entre los carros,
a veces perdía las orejas,
(le quedaba el ladrido rascando la puerta).
Se cortaba las orillas con una tijera,
odiaba el segundo pronombre singular,
hablaba sin S.
Era como una bombilla de 50
(brillando en decadencia).
Mi amor tenía hoyos y
se volvió arquitecto de los puentes.
Usaba la alquimia para inventar matices
y la magia para crear excusas.
Se sentía en un parque
aunque bordeara el cráter de un volcán.
El boceto de mi amor
 estaba cansado
de tanta perspectiva,
de tanta linealidad.
Quería transgredir el marco.
Correr
 Dormir
 Amar

RETRATO (FAMILIA)

Para las 3 jotas

Para mi familia toda

cuando mi abuela tenía 5 años
yo era rosada enorme nebulosa
mi padre tenía sombrero con espuelas
la casa era grande
los hijos rubios
y mi abuelo monosílabo y sin risa

cuando mi abuela cumplió 15
ya había perdido las muñecas
mi padre era el arbusto que crecía en el jardín
la casa se llenaba de juguetes
y mi hermano era la próxima visita

cuando mi abuela dejó de tener hijos
empezó a tejer los roponcitos de sus nietos
mi papá tenía 5 años
yo era rosada enorme nebulosa
mi mamá era un punto en el espacio
mi abuelo la mitad de la vida de mi abuela

mis tíos los árboles del cuarto de visita

cuando mi abuela me vio por primera vez

yo había enflaquecido demasiado

tenía dos letras eSSes en mi nombre

y los 5 años de mi padre en las pestañas

cuando papá cumplió los 10

aprendió a cargarme sin caerse

mi madre —aún no había nacido—

seguía siendo un punto en el espacio

mientras yo

empezaba a construir mi casa

con un patio de huéspedes

para poner las semillas de mis hijos

RETRATO (CASA)

Mi madre deshoja la lechuga

inocente al paso de los días.

Mi papá lee el periódico

buscando buenas nuevas

y mi casa es un pequeño búnker

contra bombas.

Con demasiados espejos mentirosos.

Con secretos bajo las losetas.

Mi casa es un altar para las almas

(por eso me persigno en las iglesias).

Mi abuelo tiene 99 años

ahora duerme

pero es un ciclón arrasa cosas.

Mi hermano ha crecido mucho

y es demasiado inteligente.

Mi casa,

donde siempre hay amigos y café

donde las paredes tienen micrófonos y audífonos

donde poner llave a la puerta es un pecado.

Mi casa,

donde se escribe mi vida

en los espacios blancos.

Es tan chica

tan grande
y tan chica de nuevo
que puedo quedar atrapada
entre sus cuartos.
Y yo,
que a veces soy una sombra
encendiendo luces
para llegar a algún lado.

ABUELA,

he puesto en penitencia los colores
pero aún no he perdido la sonrisa.

Mi tía está bien
ha prendido una vela en tu repisa
y pone todos los días flores nuevas.

Mi abuelo canta,
canta inundando los rincones de tu casa.

Yo escribo para ti.

Nada ha cambiado.

Solo que ahora
duermes dos metros
más arriba de tu cama
mientras yo sigo componiendo
estos retratos de familia.

Nada ha cambiado.

Es mentira que las cosas sigan en su sitio.
Que tu conjunto azul ya no se usa.

Que nadie habla.

Que yo no lloro.

Nada ha cambiado.

No podemos escribir frases bonitas.

No apagaremos velas los abriles.

Nada cambia, abuela.

Aunque la primavera no llega,

y ya estamos 26 de este setiembre.

Porque se altera todo,

la causa y los efectos de las cosas

y yo me visto de blanco y ando sola.

¿Y nada cambia?

si hasta hemos aprendido a no ignorarnos.

¿Y nada cambia?

si ahora hasta mi abuelo tiene guía.

¿Y nada cambia, abuela?

Debo decirte que nada ha cambiado.

Me han dicho que no debo importunarte

y fastidiar tu viaje sin salida.

RETRATO (MILENA)

Ahora que no apareces en las
sombras de mi ventana
por fin encuentro el nombre
de nuestra hija.

Esa exacta combinación
de tus huracanes y mis brisas.
Ese sabor a granos de café
recién pasado.

Puedo sentir los ojos
de Milena
y esa risa estrepitosa que inundaría
nuestra casa.

Por fin,
ahora que no estás
puedo delinear su pequeño cuerpo
en el aire
y enseñarle las palabras que jamás dijimos.

Jugaría a buscar a Milena
en tus pestañas
la encontraría sentada en tus rodillas
aprendiendo de las cartas.

La haría pequeña
—pequeñita—

para que no estorbara

en medio de la cama.

La haría mujer

para que te llenara

los bolsillos de preguntas.

La haría Milena

—nuestra Milena—

rítmica y sonora

al compás de nuestros apellidos.

Ahora que tengo el nombre preciso para ella

justo ahora que Milena es apenas un esbozo

del pasado

unos trazos inexactos en lo blanco del papel

empiezo a comprender que Milena

no será Milena nunca.

ESTÁS en el cristal

pero hace días que te fuiste

pronto, tendrás que volver por tu reflejo

Para S, el 30 de octubre

AYER lloré,

y pude nadar hasta mi cuarto

¿dónde estabas, S?

sé bien que te alimentas de la sal

CASA DE ZURDOS

EN EL PAÍS DEL NORTE

EN EL PAÍS del norte
los muebles tienen nombre.
Ellos guardan
los secretos
de los árboles.

Para José, el que inició la historia

HACE MUCHOS años
—en el País del Norte—
tu abuelo le ganó al tiempo
una partida de *poker*.
Pero eso, tú ya lo sabes,
apenas naciste cantaste:

*El padre de mi padre
guarda un secreto.
Es el dueño del tiempo
por eso le decían fabricante de relojes.*

FIESTA INFANTIL

Para Serci

Aquella noche, Lanusse,
la historia había cambiado para siempre.
Nadie custodiaba la puerta de las fábulas.
Y tú, pequeña, como un sol de juguete,
quisiste ser su redentora.
Qué era entonces la moral
sino dos o tres dibujos
a carboncillo negro.
Qué era entonces el amor
sino las dos cerezas de la torta.
Qué era entonces, Lanusse
ver la humanidad representada
en muñequitos de plástico.
Qué era la vida, entonces,
cuando los hombres eran azules y bellos
y las manzanas rebosaban en algún árbol cercano.
Qué era para ti, Lanusse,
abrir esa puerta infinita y
encontrar mil preguntas.
Mientras las fábulas chillonas

nos envolvían gritando:

“todos somos niños

hasta que se pruebe

lo contrario”.

LA MUERTE es un avión
golpeando la estructura de una casa
Y en cualquier aeropuerto te encuentra
Y en todos los golpes del tiempo te alcanza
Sin importar los calendarios ni la prisa

Tu madre se fue
El castaño amarillea
El abuelo se acaba
Los relojes se paran

Y los aviones que golpean las ventanas
Y los inviernos que nos jalen de las patas

Y, tú, con miedo
de no ser a ti a quien llaman.

CADENA PERPETUA

No me des nada de recuerdo:

Pues sé bien cuán corta es la memoria.

Anna Ajmátova

Ojalá la memoria fuera corta
y los días se incineraran velozmente
para no ver
cómo todo escasea
cómo el amor
voltea las esquinas fugazmente
cómo yo me vuelvo presa
de tanta memoria que no olvida
de tantos hechos repitiéndose en un círculo
todo escasea
como hoy
como ayer
como esta tarde
cuando el diccionario completo
no me alcanza
cuando correr tantas veces
no me alcanza
cuando olvidar tantas cosas

no me salva
y todo escasea
tantas imágenes
tantas ganas
tanta vida
y tener que repetirme siempre
en todas las escenas
en todas las palabras
como en una cárcel
sin poder olvidar nada

DEL LADO DE ACÁ

ME HAN CONTADO que en francés
el miedo es verde
y los hombres son fuertes
como turcos
y aquí, en mi español
que desliza desgastando
las palabras,
el miedo es reflejo entre cristales
los hombres no saben nada de Turquía
*(¿de qué color serán
los suspiros de los turcos
en la noche?)*
aquí en Lima
el miedo nada tiene que ver
con los colores
pero todo es visible
Lima es un terreno de posibilidades

LAS MUCHACHAS de limpieza

dejan el recogedor a las seis de la tarde

y las ves desfilar al baño / como un cardumen de soles

[salvajes

se arrancan emocionadas el uniforme

se pasan los polvos como entregando la vida

una a una van cambiando sus colores

una a una van destechando sus casas

y se descubren así aladas

como rápidas y furtivas mariposas

dejando atrás esos capullos que ahora son nada

las muchachas de limpieza

asean el alma de los hombres que aman

y ellos las esperan afuera pacientes

(como si vivieran para ese único día de la semana)

las muchachas de limpieza

vuelan por el patio

esperando alcanzar la felicidad tras la puerta de

[entrada

y la felicidad las recibe con los brazos abiertos

ellas tienen el alma aseada

OCURRE QUE tal vez el amor sea una elección diaria

meteorológica

calendarística

o estúpida

Ocurre que tal vez la palabra tenga algún valor

y no se pueda decir siempre con igual desparpajo

como quien dice: hola

adiós

pan

o agua

Ocurre que hoy, precisamente hoy, al levantarme

decido que seas tú

quien me tienda la cama

me prepare el café

me conciba un hijo

...y mañana

mañana tal vez solo desee

que seas mi amigo, mi hermano o mi padre

el que me enseñe a cruzar pistas

el que me obligue a comer cebollas

Y quien sabe
tal vez algún verano
abriré la puerta
para que envejecamos juntos

Y seré para ti
lo que un día de calor
un año bisiesto
o un reloj atrasado
nos dicte al oído

ELLA PODÍA leer el pensamiento
adivinar las ausencias en el té inglés
de las cinco de la tarde

y yo creía que diez años después
Ella seguiría siendo mi hermana
y que tu casa
seguiría siendo mi casa

pensaba en Ella
 nuestra hermana
trenzando mi cabello
para espantarme dudas
moviendo muebles
para hacerme sitio

Ella,
que sabía de nosotros
como si nos hubiera hecho
no supo nunca cómo nos partimos
solo veía
cómo las puertas se cerraban
construyendo el olvido
y se encerró en su cuarto
pensando cómo devolvernos

el antiguo brillo
construyó tres muñecos grandes
—hechos a nuestro propio estilo—
y se quedó dormida
 balbuceando
que ya no habría té de las cinco
que ya no habría más ausencias
porque todo estaba perdido.

PORQUE ENTRAMOS por la puerta del costado
y nos encontramos allí –en el pasadizo–
donde las horas no perdonan.
Porque teníamos fracturas
que aprendimos a unir como niños ciegos
que arman rompecabezas.
Porque sabíamos de rutas de escape
pero ignorábamos los trazos de los mapas,
el idioma de los astros
y nuestra propia ignorancia.
Porque las coincidencias nos dieron el alcance
en la entrada de casa
–y olvidando el miedo–
las dejamos pasar
como una guerra avisada que sí mata a la gente.
Porque repetí tu nombre tantas veces
que ya no tuve que tentar a la memoria.
Porque todo quedó grabado
como fuego o piedra
en ese espacio
donde duermen las cosas
que no quieres perder.

TÚ CONOCISTE EL MIEDO el mismo día que el mar.

Pero yo no sabía, pequeño,

que el miedo era un perfume robado al viento.

No sabía que viajaba con la rapidez de las antiguas historias.

Olvida eso, échalo al fuego.

Recuerda solo el mar

la casa del amigo

y la fuerte brisa que traían las olas.

La memoria de los niños

viaja como una pluma en el aire.

Olvida el miedo

—tú que sí puedes—

y déjame temiendo

haberte asustado.

Ya te preocuparás por eso cuando crezcas

cuando el miedo sea más que un perfume

y una pantomima mía al pie de las olas.

DAR VUELTA a la derecha es regresar un año,
sentarme en una banca,
... y volver a andar el camino al revés
poner mi vida de frente
ser lo que siempre debí ser desde el principio
la niña del marco ese de madera
que se empolva en un cajón allá en la casa
la carta esa de la secundaria
con las cosas perfectas que uno quiere lograr
la mujer que no confunde izquierda con derecha
y bebe el té con tu madre todos los días a las seis de la

[tarde

la hermana de tu hermana,
la que cuida a sus hijos y le ahuyenta las penas
la mujer que camina a tu lado y nunca será más que tú
esa, que siempre te dejará ser el hombre

dar vuelta a la derecha
caminar otra calle sin tomar la tangente
creer que el amor se justifica por sí mismo
como quien pela una naranja

dar vuelta a la derecha
sencillamente imposible

*¿Cuál de todos mis amores
ha de comprar las flores
para mi funeral?*

Joan Manuel Serrat

*Novio Novio Novio Novio
¿Cuántas veces he de decir tu nombre
para llenar este vacío?*

CUÁNTO TIEMPO seguirá faltándome

eso que existe

y no sé llamar por su nombre.

Esto que no puedo alterar

ni coger

ni expulsar.

Esto que me deja

inventando palabras torpes.

Como cuando juego a decir lluvia

tres veces

intentando mojarme.

LA MAGIA está

cuando te miro

y no hablo

cuando me quiero ir

y me quedo

La magia está escondida

en el sombrero de mi abuelo

en las flores que inventaba

para su mujer

A nosotros, la magia

se nos ha ido gastando

de a poquitos y en silencio

Se esconde

entre las hojas de los libros

que escribimos una vez

y no se asoma

y nos teme

y nos rechaza

porque nos cree añejos y perdidos

para estos banales asuntos del amor

La magia ya no nos responde

la dejamos escaparse como

en un juego de niños

La vimos con los ojos vendados

golpearse torpemente entre las piedras

Y hemos perdido el corazón

Y hemos perdido el amor, mi amor

MUDANZA

Lo primero que viste
fue la ausencia en el marco de las fotos
los muebles
en el mismo lugar de antes de mis pasos
mi cuerpo
con picaduras de cigarro
con besos de cemento sobre los ojos

Lo último que vi fue la puerta
azotándose tras mis pasos
“me tengo que ir —dijiste—
esta ya no es una casa para zurdos”

EL AMOR^(*) es llenar un balde repleto de huecos, me dijo alguien alguna vez.

Yo no sé. Pensar que es eso sería decir que el amor es una tarea absurda.

Una vez quise darle a alguien mis ojos —simbólicamente— él me recordó un cuento de Clemente Palma y me dijo que era horrible —“ese es el cuento que más detesto”, fue lo que dijo—, no aceptaría mis ojos jamás, como tampoco aceptó mi corazón.

Si el amor es llenar un balde repleto de huecos entonces todos somos absurdos. Yo hubiera aceptado los ojos de cualquiera, de hecho hubiera aceptado una uña, un dedo meñique, lo que quisieran regalarme. Una vez le regalé a alguien un lunar. Me lo habían sacado del cuello, era pequeño y fuera de mi cuello parecía un moco. Lo guardé en un envoltorio de aguja de jeringa y cuando él llegó a buscarme al día siguiente se lo di. Puso cara de asombro, nunca nadie le había regalado una parte de su cuerpo. El lunar murió, no sé cómo explicarlo de otro modo, pero fue secándose; supongo que el amor sí es llenar un balde repleto de huecos. Una vez también le regalé mi corazón a alguien o lo más cercano que tuve y le escribí un poema detrás de las líneas confusas de mi electrocardiograma, creo que se enamoró un poco más de mí cuando lo hice; fue bonito, tonto y original, pero no duró demasiado, todo el amor se filtraba por los huecos del balde.

(*) En el libro este texto aparece separado de conjunto por una hoja

Agradecimientos

Como siempre a mi familia toda: Papá, Mamá, Juan, Serci, Abuelos, Bruno, tíos: Miguel, Manuel, Alberto, Augusto y Brigi, y tías. Naty, Javo y todos los primos.

A Fernando, mi Michael Clayton personal.

A mi familia aumentada: Víctor, Chris, Ronald, Pordys, Alfredo, Lucía y Vale.

A los literarios: RAGGS / Virus Pop, los Gules, los amigos de Antares, Gabo, Juanma, los amigos de Voces, Oswaldo Reynoso, Hernán Migoya, Javier Arévalo, Julio Fabián, Johnny Ávila, Pequito, Juan Cristóbal, Rosina Valcárcel y Óscar Málaga.

A los sanmarquinos: Fico García, Pilar Roca, César Lévano y Clarita Nelson.

A los de la vida: Giuliana Yauri, Martín Thinmar, Milagritos “La Pájara” y “los animales”.