



**LUNDS**  
UNIVERSITET

Språk- och litteraturcentrum,  
Lunds universitet  
Handledare: Christian Claesson

*Ellas se los tienen que decir. Yo-*

**Voces que socavan políticas del nombrar dominantes en la poesía de  
Cristina Peri Rossi, Julia Álvarez y Ana Arzoumanian**

Masteruppsats, 30 hp.  
VT - 2014  
Student: Azucena Castro

*Que el verso sea como una llave  
que abra mil puertas*  
Vicente Huidobro

*African  
African't  
Africouldn't  
Afrishouldn't  
Africould've  
Africould*  
Kara Walker

*a nosotros no nos desechan  
porque somos conciencias,  
conciencias,  
y conciencias,  
y conciencias*  
José Saramago

*The moment of change  
is the only poem*  
Adrienne Rich

*Nacimos sin poder hablar  
pero vamos a morir diciendo*  
Calle 13

**Resumen:** Esta tesis explora el nombre, el nombrar y políticas del nombrar en tres textos poéticos que manifiestan una preocupación con la fuerza normativa en el lenguaje: *Evohé* (1971) de Cristina Peri Rossi, *The Other Side/El otro lado* (1995) de Julia Álvarez y *Juana I* (2006) de Ana Arzoumanian. En *Evohé* colisionan y se penetran una mujer-cuerpo y una mujer-palabra; en *The Other Side/El otro lado* tensionan el código del inglés, el del español de la infancia y el del ritmo del cuerpo; y en *Juana I* el habla de la razón del Imperio y de la Iglesia choca contra el habla de la locura y del cuerpo de Juana “la loca”. Para explorar dicho tema se diseña un marco teórico interdisciplinar que desentraña las ligaciones entre el nombrar y el normar desde varios campos de estudio atravesados por una perspectiva post-colonial. Los textos poéticos mencionados se abordan desde áreas temáticas diseñadas en conjunto con los lineamientos teóricos. En el análisis se estudian las metamorfosis y los transvestismos de las voces poéticas que nombran, las invocaciones de otras voces a hablar y los lenguajes bifurcados y antifónicos con que se nombra en los tres textos. También se analizan las estrategias de impugnación a la palabra bíblica y religiosa; la forma en que políticas del nombrar dominantes oprimen, controlan y ocultan; las estrategias de impugnación de tales políticas; y el rol de la poesía como herramienta para erosionar estos discursos opresivos. Particularmente, ciertas herramientas en el discurso poético, como quiasmo, libre asociación, juegos lingüísticos y bilingües, repeticiones mántricas y ritmo, dan lugar a las transformaciones de las voces poéticas y les permiten configurar prácticas de nombrar de resistencia, como renombrar, redefinir, contra-nombrar, desnombrar, ambiguar y anonimizar. Tales prácticas socavan políticas del nombrar opresivas propagadas desde el discurso religioso, colonial-imperialista, clasista y patriarcal.

**Palabras claves:** poesía contemporánea, políticas del nombrar, lenguajes, voces, *Evohé*/Cristina Peri Rossi, *The Other Side/ El otro lado*/Julia Álvarez, *Juana I*/Ana Arzoumanian.

**Summary:** This thesis explores the name, naming and naming politics in three poetic texts which exhibit a concern with the normative force of language: Cristina Peri Rossi’s *Evohé* (1971), Julia Álvarez’ *The Other Side/El otro lado* (1995) and Ana Arzoumanian’s (2006) *Juana I*. In *Evohé* the woman-body and the woman-word collide and penetrate each other; in *The Other Side/ El otro lado* the English code conflicts with Spanish from infancy and the rhythm of the body; and in *Juana I* the speech of reason of the Spanish Empire and the Catholic church clashes with the speech of insanity and Juana I’s body language. To carry out such an exploration an interdisciplinary theoretical frame has been designed, which unravels the ties between naming and norming from several fields of study crossed by a post-colonial perspective. The poetic texts are approached from thematic areas designed in accordance with the theoretical guidelines. In the analysis I study the speaking poetic voices’ metamorphoses and transvestisms, the invocation of other voices to speak and the forked and antiphonic languages which name in the three poetic texts. I also analyze the strategies used to contest the biblical and religious word; the manner in which dominant politics of naming oppress, control and conceal; the schemes used to dispute such politics and the role of poetry as a tool to shatter and boycott these oppressive discourses. Particularly, certain tools in poetic discourse, such as chiasm, free association, bilingual linguistic games, mantric repetitions and rhythm, bring about transformations in the poetic voices, and allow them to configure resistance-naming practices, such as renaming, redefining, counter-naming, denaming, ambiguating and anonymizing. Such practices undermine oppressive naming politics in religious, colonialist-imperialist, classist and patriarchal discourses.

**Keywords:** contemporary poetry, naming politics, languages, voices, *Evohé*/Cristina Peri Rossi, *The Other Side/ El otro lado*/Julia Álvarez, *Juana I*/Ana Arzoumanian.

# ÍNDICE

<b>1. Introducción</b> .....	6
1.1. Problema y propósito.....	9
<b>2. Semblanzas bibliográficas y críticas</b> .....	11
2.1. Peri Rossi, <i>Evoché</i> .....	11
2.2. Álvarez, <i>The Other Side/ El otro lado</i> .....	13
2.3. Arzoumanian, <i>Juana I</i> .....	17
<b>3. Justificación</b> .....	20
<b>4. Marco teórico</b> .....	21
4.1. Fijar la lengua suelta y salvaje.....	21
4.2. Nombrar y normar .....	24
4.3. Palabra encarnada y carne apalabrada .....	26
4.4. Del logos a la grafía .....	29
4.5. Lenguaje poético y cuerpo .....	32
4.6. Lenguaje poético y la norma en el nombre.....	34
<b>5. Preguntas de investigación</b> .....	36
<b>6. Material y metodología</b> .....	36
<b>7. Análisis y discusión</b> .....	38
<b>7.1. Proliferación de voces y lenguajes: lenguas bífidas, trífidas, mortíferas</b> .....	38
7.1.1. Hablar en lenguas.....	38
7.1.2. Otras lenguas, esta .....	40
7.1.3. Bocas deslenguadas, lenguas desbocadas .....	45
<b>7.2. Opresión de políticas del nombrar: lenguas atadas, ceñidas, amordazadas</b> .....	47
7.2.1. Mujer apalabrada .....	48
7.2.2. Habla desafinada, melodía afilada .....	51
7.2.3. Lenguas que no ven, ojos que no hablan .....	62
<b>7.3. Impugnación del discurso bíblico: despellejándose de la palabra sagrada</b> .....	65
7.3.1. Palabras aguzadas para oídos cosidos.....	65

7.3.2. Palabra mácula, cuerpo inmáculo .....	69
7.3.3. En la jurisdicción de su cuerpo flamea mi sexo.....	70
<b>7.4. Refutación de los discursos opresivos: las lenguas embisten y resisten .....</b>	<b>73</b>
7.4.1. En exilio del discurso.....	73
7.4.2. En el revés de la lengua, el derecho del mundo .....	78
7.4.3. La lengua encuentra su raíz, la escupe.....	91
<b>7.5. Herramientas poéticas: lenguas que abren, agujerean y desarman .....</b>	<b>99</b>
<b>8. Reflexiones .....</b>	<b>105</b>
<b>9. Bibliografía.....</b>	<b>109</b>

## 1. Introducción

Los discursos pueden ser varias cosas: fuentes de información, de desinformación, de ayuda, de destrucción, de opresión o de emancipación, pero rara vez son neutrales, como arguye la filósofa y lingüista Luce Irigaray (2004) en *To Speak is Never Neutral*:

The analysis of language is a precious source of information and of foresight. It is also an effective aid for someone who knows how to use it: a word is as good as a chemical. But it has its toxins as well... A discourse can poison, surround, close off, and imprison, or it can liberate, cure, nourish and fecundate. It is rarely neutral (4).

Los discursos no son imparciales o inocentes porque las palabras del lenguaje no son usadas neutralmente, pues sus usos están situados contextualmente y anclados en las ideologías de los enunciadores que nombran o describen un evento, de ahí que Irigaray habla de las diferentes capacidades performativas de los discursos como encarcelar o liberar.

Los discursos nombran una realidad, es decir, la arman o construyen de maneras diversas. Nombrar es, por lo tanto, denominar, designar o describir, es decir, fijar significados. Cuando se establecen formas constantes de nombrar un evento, fenómeno o persona promovidas desde instituciones o sistemas que tienen poder en la sociedad, estas formas discursivas, o *políticas del nombrar* como las llamaremos aquí, se vuelven hegemónicas y norman la manera en que se ve la realidad. El nombrar es un acto creativo del lenguaje, el cual también puede ser opresivo, pues conlleva un trabajo cartográfico ya que los nombres, propios o comunes, delimitan y separan espacios, trazando líneas y fronteras, describiendo y distribuyendo el flujo de la realidad, como reflexiona David Sedley (1996) sobre la función del nombre y el nombrar que se discute en el *Cratylus* de Platón: “a name is said to instruct by separating being” (65). El nombre divide la existencia, y de tal manera instruye o dirige, es decir, norma la existencia desde tal separación.

Desde una perspectiva histórica, tal poder de la palabra se consolida en el uso temprano de la palabra escrita con una función normativizante entre los siglos XV y XVI en España, como argumenta David Rojinsky (2010), quien estudia las relaciones entre la escritura y el Imperio español en *Companion to Empire: a Genealogy of the Written Word in Spain and New Spain, c.550-1550*: “an early use of writing to inscribe a vision of political, religious and cultural unity between the distinct communities of the Peninsula and hence, a centuries-old association of textuality (*grammatica*) with political power (*imperium*)” (33, cursiva en original). La escritura adquiere así poder para fijar nombres y visiones, y a través de estos, gobernar. Más

aún, Rojinsky analiza que la emergencia de la escritura vino a cubrir varios propósitos en la España imperial del siglo XVI:

*alphabetic* writing as a symbol of Christian civilization and vehicle of western logocentrism when confronted with Amerindian writing systems in the sixteenth century; *writing* as a convention of the scriptural bureaucracy which administered the expansion of material conquest; and, finally, *writing* the more abstract form of bodily inscriptions (torture and execution) and their dependence on a 'secondday' inscription (juridical documentation) for their legitimation as acts of colonial 'law-enforcement' (19, cursiva en original).

Como vehículo del espíritu de la palabra sagrada, como modo de administración de las colonias y como inscripción corporal en los castigos y judicial en la documentación, la palabra escrita es explotada en su fuerza normativa por la Iglesia católica y el Imperio español. Rescatar estas funciones de la escritura en sus orígenes permite desvelar la forma en que el lenguaje escrito, sobre todo el emitido desde instituciones hegemónicas, actúa normativamente sobre los cuerpos, de ahí que hay una conexión entre lenguaje, ley y cuerpos.

Los nombres no son solo entidades abstractas o nóminas que permiten referirnos a las cosas, sino que el lenguaje adquiere una materialidad, es decir se manifiesta materialmente sobre nuestros cuerpos afectando el modo en que vemos la realidad. George Melnyk (2003) en *Poetics of Naming* analiza al lenguaje como una metáfora, es decir como un manto encubridor y catalogador del flujo continuo de la existencia, y por lo tanto como determinante de la forma en que vemos la realidad. Para comprender la forma en que el lenguaje afecta nuestra visión de la realidad, Melnyk propone un viaje hacia la *poesis*, entendida como una experiencia que conduce a los límites del significado, dejando al lector en los bordes del sin sentido. Esta experiencia permite reflejar sobre el poder del lenguaje para colonizar la visión de los sujetos con el fin de visibilizar la constructividad del lenguaje y de los discursos que circulan en este.

Con respecto a este poder de los discursos de colonizar la percepción de la realidad, el crítico literario y teórico Edward Said, con quien se inician los estudios post-coloniales, ya analizaba en *Orientalism* (1978) las representaciones moldeadas ideológicamente sobre el Oriente por diferentes medios de Occidente. Tales representaciones llevan a percibir al Oriente de una forma prejuiciosa y eurocentrista que conduce a justificar la empresa colonial e imperialista de Occidente sobre los países orientales. Asimismo, este crítico estudia cómo la cuestión del mito de la lucha de las civilizaciones no es el enfrentamiento de las civilizaciones sino el enfrentamiento entre las definiciones sobre las civilizaciones. Es decir, la forma en que ciertos

enunciadores moldean estas definiciones conduce al enfrentamiento, o alternativamente podría conducir al encuentro, la aceptación y la convivencia entre las culturas si las definiciones se moldean de forma diferente. Así, los discursos no pueden ser estudiados como abstracción sino como una acción ligada a la voz del hablante o enunciador que nombra, es decir, quién, desde qué lugar y por qué nombra.

Al problematizar la fuerza normativa que los discursos dominantes ejercen sobre los cuerpos, las experiencias y la forma de ver la realidad encontramos que las herramientas del discurso poético contribuyen a desenmascarar y revelar tales cuerpos, experiencias o visiones que las políticas del nombrar dominantes en la sociedad ocultan, oprimen o invisibilizan. Julia Kristeva (1984) en *Revolution in Poetic Language* señala que el lenguaje poético se presenta como una herramienta que permite socavar e impugnar los discursos dominantes, transformando la relación que a través del lenguaje el individuo forja con la sociedad. El poder subversivo del lenguaje poético radica, según Kristeva en que este deja emerger en el lenguaje los ritmos del cuerpo, la pulsión de los instintos, las marcas de la energía pulsional, entre otros, es decir, lo corporal que es previo al lenguaje pero parte de la significación.

De este modo, como expresa Irigaray, los discursos tienen diferentes capacidades, por lo que en esta tesis estudiaremos el discurso poético en su capacidad para *liberar*. Dicho verbo es entendido aquí como la posibilidad de reivindicar al cuerpo y a los instintos ocultados por las reglas socio-culturales que se transmiten con el lenguaje, y como la posibilidad de impugnar discursos que en su forma de nombrar oprimen u ocultan experiencias, cuerpos y realidades.

Para indagar en esta posible capacidad del discurso poético de actuar como herramienta para socavar políticas del nombrar dominantes, en esta investigación analizaremos tres textos poéticos de tres autoras diferentes en el contexto literario contemporáneo, en cuyos trabajos poéticos se plasma una preocupación con la dimensión normativa de ciertos discursos dominantes: *Evohé* de la uruguayo-española Cristina Peri Rossi (1941-), *The Other Side/El otro lado* de la dominicana-norteamericana Julia Álvarez (1950-) y *Juana I* de la armenia-argentina Ana Arzoumanian (1962-). La poesía de estas tres autoras refleja procesos similares en los que se intranquilizan políticas del nombrar opresivas impartidas desde el discurso religioso, colonial-imperialista, clasista y patriarcal; con el objeto de abrir espacios dentro del lenguaje que visibilicen experiencias, fenómenos o cuerpos que tales discursos limitan, ocultan u oprimen.



## 1.1. Problema, observación y propósito

Como se señala anterioremente, CPR, JA y AA<sup>1</sup> pertenecen a generaciones y contextos geográficos, lingüísticos e históricos disímiles. A pesar de esta diversidad se observa que algunos de sus trabajos poéticos utilizan estrategias similares cuando se trata de intranquilizar las prácticas del nombrar con el fin de abrir la armazón de los nombres y discursos hegemónicos que se mueven en el lenguaje. Más particularmente, observamos que los poemarios “Evohé” ([1971]2005) de CPR, *The Other Side/El otro lado* (1995) de JA y *Juana I* (2006) de AA tienen como característica compartida la presencia de voces que intentan resistir o reaccionar con respecto al poder constructivo o performativo de políticas institucionales del nombrar cuando estas limitan, reducen, racionalizan o domesticar experiencias fluctuantes, ambiguas o polifacéticas, o cuando ocultan experiencias o cuerpos. Tal resistencia se da concretamente en los poemas a través del uso de voces poéticas que llevan a cabo una serie de estrategias impugnativas. Entre estas encontramos el renombrar experiencias, la apropiación y alteración de un nombre o de un sistema para nombrar, la anonimización o transvestización de las voces, el auto-nombrarse, la refutación o disputación de nombres establecidos o convenciones para nombrar, el contra-nombrar o pluri-nombrar experiencias, la bifurcación o multiplicación de lenguajes, el uso de juegos lingüísticos, entre otras. Se conjetura que estas prácticas permiten a las voces poéticas salirse del lenguaje no solo como experiencia metafísica sino como estrategia para descolonizarse o deshabitarse de los discursos dominantes y opresivos que ocupan al cuerpo de la voz.

Centrados en experiencias diversas, los poemarios de CPR, JA y AA emplean las herramientas del discurso poético para provocar una intranquilización del nombre y las prácticas del nombrar en los lenguajes, para así desarticular o dislocar una idea estructural construída como unitaria y coherente de nación, cultura, clases sociales y género. Al descoyuntar estas ideas a través de accionar sobre el nombre y el nombrar, la poesía de estas tres escritoras deja que surjan desde el nombre –forjado como idea unitaria y coherente– las llagas o heridas sobre las cuales tales nombres se unificaron, que en este caso se trata de opresión sexual, discriminación racial, inequidades sociales, genocidios y expulsiones. El nombre opresivo no se rompe desde fuera, sino con una voz que lo nombra para deshacerlo,

---

<sup>1</sup>De ahora en adelante se usarán tales abreviaciones para las autoras, CPR para Cristina Peri Rossi, JA para Julia Álvarez y AA para Ana Arzoumanian.

por lo que al estudiar la intranquilización de políticas de nombrar opresivas es necesario enfocar en quiénes son las voces que utilizan tales estrategias.

El propósito de este trabajo es, en primer lugar, dilucidar el funcionamiento del nombre y de las políticas del nombrar como son empleadas en el contexto de la poesía de CPR, JA y AA en relación con las perspectivas teóricas que desarrollaremos sobre el tema. En segundo lugar, analizaremos el funcionamiento del lenguaje poético en los textos de las tres escritoras para explicar cómo trabaja este para resistir, doblegar y transformar el lenguaje opresivo a fin de que dé expresión a identidades, subjetividades, experiencias o cuerpos que tales discursos ocultan.

En este trabajo iluminaremos las tres obras mencionadas desde la perspectiva del nombre y del nombrar del lenguaje cuando esta función es utilizada institucional y normativamente para establecer normas o fijar visiones hegemónicas. Así, se tomará el nombre, el nombrar y las prácticas del nombrar como terreno de conflictividad y confrontación para desnaturalizar estas políticas del nombrar hegemónicas y opresivas que circulan en el lenguaje con el objetivo de dilucidar la manera en que el discurso poético y las voces poéticas socavan estas armazones, abren sus estructuras y exponen sus mecanismos opresivos.

Conviene aclarar que en este trabajo usamos los términos *nombre*, *nombrar* y *sistema del nombrar*, en vez de *palabra*, *construcción lingüística* y *lenguaje* para enfocar en la capacidad performativa del lenguaje, es decir su poder para crear, actuar y efectuar, más que en la conformación del lenguaje (palabras, frases, construcciones). Así, “sistema para nombrar” refiere al poder del lenguaje para crear conceptos, y actuar sobre la realidad; “nombrar” refiere a la acción por la cual se manipula el lenguaje para crear, y “nombre/s”, al resultado del accionar las palabras y las construcciones lingüísticas en la formación de discursos y retóricas. Siendo que por “política” referimos a las elecciones y decisiones practicadas por una institución para un fin específico, hablamos de *políticas del nombrar* para referir a formas de nombrar que establecen una normativa o reglamentación que regula, controla, define y dirige el comportamiento desde la forma del discurso.

## 2. Semblanzas bibliográficas y críticas

### 2.1. Peri Rossi, *Evohé*

Si la función más importante del lenguaje es la representación, de ninguna manera puede ser inocente decir: “señores” y pretender que las mujeres nos sintamos aludidas. No. Señores son señores y señoras son señoras. ¿La inversa es posible? Si un texto comienza: “señoras” ¿los hombres se sienten representados? Lo universal ha sido hasta ahora masculino; es hora de que empiece a dejar de serlo. Recordemos a Humpty Dupty cuando le dice a Alicia “las palabras significan lo que yo quiero que signifiquen porque yo soy el que manda”. Sencillo e insoportable: el lenguaje es el reflejo del poder.  
-“La lengua no es inocente”, CPR.

Cuando la niña CPR echa manos a los libros en la biblioteca del tío lector de Marx y Jung para abrir las páginas de Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni, Virginia Woolf y la poesía completa de Baudelaire, Góngora y García Lorca, el sueño de la niña “se hizo más preciso: quería ser poeta y que alguna vez se editara mi poesía reunida” (Peri Rossi, 2005:8). Sin embargo, aquella niña no dejaba de observar el hecho de que la biblioteca del tío no tuviera más que un puñado de libros escritos por mujeres ahogados entre el numeroso caudal de autores masculinos (7). Hacia su adolescencia CPR empieza a escribir poesía y se deja deslumbrar por los poemas de Safo de Lesbos, lo que le conduce a la publicación de su primer libro de poemas “Evohé” en Montevideo, a sus 30 años. Este libro causa estupor social y político y es prohibido por la dictadura militar, como la autora misma relata en el prólogo al libro (29). “Evohé” marca el inicio de la lucha de la poeta por la revolución de las mujeres y de la sexualidad femenina.

CPR nace en Uruguay en 1941 en una familia de clase trabajadora. Estudia música y biología en un principio, pero finalmente se gradúa en literatura. Su activismo político previo y durante la dictadura militar en Uruguay entre 1973 y 1985 le obliga al exilio en España. Después de viajes y estadías en varios países europeos se radica en Barcelona, donde vive actualmente. Entre sus obras más destacadas se encuentra la novela *La nave de los locos* (1984), junto con una amplia producción de relatos y cuentos, algunos ensayos y más de una decena de libros de poemas. En Barcelona incurre en el periodismo y, debido a una política de lenguas, es despedida del programa de radio *Una nit a la Terra*, de Catalunya Ràdio en 2007 por no hablar catalán, lo que ocasiona varias adhesiones de otros escritores que junto con ella misma calificaron a la acción de “persecución lingüística” (*El mundo*, 2007). A pesar de contar con una extensa producción literaria, la obra de CPR en general ha recibido escasa atención de la crítica académica. Aún menos se ha estudiado su obra poética, la cual ha sido galardonada con

varios premios a la poesía. En 2005 se publica *Poesía reunida* (2005) que incluye toda su obra poética con excepción de *Las musas inquietantes* (1999), *Habitación de hotel* (2007 –Premio Internacional de Poesía Ciudad de Torreveja–, y el poemario *Play Station* (2009) –Premio de poesía de la Fundación Loewe–. Como muchos escritores, CPR empieza su oficio literario escribiendo poesía; su primer poemario, “Evohé”, es macado por la crítica y el público como erótico-transgresor y causa escándalo ya que, como CPR afirma, “el erotismo y la voluptuosidad eran de y para los hombres” (Peri Rossi, 2005:11). A partir de esta primera publicación, sigue escribiendo poesía y publicando en diferentes editoriales. La poesía de CPR oscila entre dos ejes principales, *poesía erótica*, feminista y lesbiana, y la experiencia de exilio, diáspora y viajes. “Evohé” es el grito de las orgías y ceremonias *bacanales* dedicadas a Baco, dios del vino y la sensualidad. En el prólogo a tal libro publicado en la *Poesía reunida* (2005), CPR considera a este poemario como la clave para leer su poesía: “el ensalzamiento del erotismo, la metafísica del amor, el acceso a la trascendencia a través de la voluptuosidad y también la ironía, el sentido del humor” (29). El juego con la simbología religiosa, la transgresión de las normas sexuales, sociales y de género y la búsqueda del deseo sexual son una constante en la obra poética de la autora.

En los textos de CPR no puede obviarse la influencia del psicoanálisis y sus postulados desde los textos de Lacan y de Freud. Por lo tanto, los textos de CPR presentan una fuerte conciencia del rol del lenguaje en la construcción cultural de los individuos, la función del lenguaje como reconocimiento social y la necesidad de estudiar las ideologías y el poder con respecto al lenguaje. Como veremos en el análisis, los poemas de CPR establecen un trípode cuyos vértices son mujer, lenguaje y poesía, y para establecer dicho triángulo estos poemas manipulan el nombre y el sistema para nombrar para abrir el lenguaje y dejar emerger a la mujer visceral desde el interior del verso y del lenguaje.

La preocupación de CPR con respecto al lenguaje y su poder para nombrar es otra constante que se manifiesta en su obra poética. Como señala Ute Seydel (1996) su poesía intenta apropiarse “del sistema de significados y de significación existentes desde una perspectiva femenina” (395) para dar acceso a las mujeres al control y al poder lingüístico. En dicho artículo, Seydel analiza la exploración de la poesía de CPR de otros registros lingüísticos que al dar cuenta de la ambigüedad y el erotismo, revelan a la mujer. De la misma forma, Krzysztof Kulawik (2005) estudia el entrecruce entre los planos eróticos y textuales en los poemas de “Evohé” en que las palabras se transvisten sosteniendo una apariencia

enmascarada y cambiante. Otra crítica que enfoca en la poesía de CPR es Amy Kaminsky (1993), quien argumenta que los poemas de CPR son lésbicos en el contenido aunque solo los poemas posteriores exhiben un contenido lésbico-femenino más explícitamente puesto que los primeros lo hacen de manera más encubierta, y que por eso la crítica les ha dado casi exclusivamente una lectura heterosexual, a por ejemplo, “Evohé”. Kaminsky también analiza la ambigüedad y la transgresión sexual con foco en el lesbianismo como parte de una agenda revolucionaria (132) que desafía las leyes de Dios, del hombre y de la ideología heterosexual y burguesa. Kaminsky arguye que en “Evohé” el tema del lesbianismo está ligeramente codificado ya que los poemas pueden leerse como poesía erótica heterosexual “because conventional erotic poetry has laid down tracks in our minds that would take us straight” (121). Este argumento está basado en que la voz poética es a veces masculina y hay ambigüedad en el tipo de actividad sexual representada.

Como se menciona anteriormente “Evohé” tiene un prólogo a posteriori a la publicación del libro, del 2005, donde CPR habla sobre el gran impacto que causa su obra en el contexto primero de publicación en Uruguay. La obra consta de unas sesenta páginas de poemas, entre los cuales hay seguidillas de poemas de un solo verso, poemas gemelos, poemas sin nombre, poemas aforismos muy cortos, poemas diálogos y monólogos y poemas con quiasmos.

## 2.2. Álvarez, *The Other Side/El otro lado*

When we arrived in New York City, our names changes almost immediately. At Immigration, the officer asked my father, *Mister Elbures*, if he had anything to declare. My father shook his head no, and we were waved through. I was too afraid we wouldn't be let in if I corrected the man's pronunciation, but I said our name to myself, opening my mouth wide for the organ bast of *a*, thrilling my tongue for the drumroll of the *r*, *All-vah-rrr-es!* How could anyone get *Elbures* out of that orchestra of sounds? -“Names/Nombres”, JA.

*I am Chiquita Banana and I'm here to say...*-“First Muse” en *The Woman I Kept to Myself*, JA

Proveniente de una tradición hablada donde la habilidad para contar historias oralmente se precia altamente, JA desarrolla la habilidad de leer y recitar poemas en tertulias familiares y escolares desde una edad temprana. Aparte de la lectura y la declamación de poesía, la niña Julia no era dada a la lectura (Sirias, 2001:1). Lo que de hecho marca sus comienzos como escritora son las experiencias de racismo e inmigración vividas en el patio de la escuela y en los barrios estadounidenses en su adolescencia. Acoso, burla, epítetos y cantos racistas como “spics” o “chiquita banana”, miradas rebajantes de los vecinos hacia ellos o hacia otros inmigrantes se juntaban con la presión —explícita de su familia e implícita de la sociedad— de probar su valor para ser aceptada en el nuevo país, “[b]ecause of these taunts Julia isolated

herself [...] the trauma and the resulting isolation led her to discover books” (2). La familia Álvarez se exilia en EEUU en 1960, es decir, durante el movimiento por los derechos civiles allí por lo que a la muchacha Julia le llaman la atención los arrestos y ataques de la policía a los manifestantes que junto con su experiencia de racismo en la sociedad le llevan a cuestionar la percepción generalizada de EEUU como el país de la libertad y las oportunidades, como la autora relata en su discurso de la recepción del premio del National Book Festival (2009). Su experiencia vivida de racismo y discriminación en su nuevo hogar le llevan al aislamiento social y al refugio en la lectura; y de las lecturas nace el deseo de escribir para contar historias, imaginar y transformar el mundo.

JA nace en Nueva York en 1951, se cría en la República Dominicana y regresa a los Estados Unidos con sus padres a la edad de 10 años cuando la familia Álvarez huye del dictador Rafael Trujillo –líder de uno de los regímenes más sangrientos de América entre 1930 y 1961– debido a la participación de su padre en una organización secreta para derrocar a Trujillo. JA alcanza reconocimiento con novelas como *In the Time of the Butterflies* (1994) que relata la historia de las hermanas Mirabal en su lucha contra el régimen de Trujillo, *How the García Girls Lost their Accent* (1991), *Yo!* (1997) y *In the Name of Salomé* (2000). Su poesía incluye los poemarios *Homecoming* (1984), *The Woman I Kept to Myself* (2004) y el que es objeto de estudio de esta tesis, *The Other Side/El otro lado* (1995). JA es una escritora translingüe, ya que escribe en más de una lengua o en otra lengua que no es la primera (O’Connor, 2013:254), pues escribe en inglés. Muchos de sus libros son material de estudio en los bachilleratos de los Estados Unidos, y a veces han sido rechazados por los padres, quienes argumentan que contienen muchas “grey areas” y ambigüedades, como ella misma lo expresa en el discurso del National Book Festival mencionado anteriormente. En los Estados Unidos su escritura se engloba en el grupo denominado *latina writers* que tocan temas relacionados con lo latino, lo hispanico, lo caribeño y lo femenino desde el contexto estadounidense.

Los textos de JA parten en general de su experiencia autobiográfica, su historia personal y familiar con temas como la memoria, las historias, los sueños y los conflictos de inmigrantes con la cultura mayoritaria. Entre esos conflictos uno de los principales en su escritura tiene que ver con el lenguaje, lo que queda plasmado en tres de sus ensayos, “Nombres/Names” (2009), “My English” (1998) y “An American Childhood in the Dominican Republic” (1987). Estos ensayos hurgan en las tensiones entre el inglés y el español, entre los varios dialectos

del español, el bilingüismo, las tensiones y cruces de fronteras entre los Estados Unidos y la República Dominicana, la aculturación de sus nombres y costumbres y las dificultades con la lengua en la nueva cultura.

La familia Álvarez pertenecía a la clase alta de la República Dominicana y uno de los marcadores de tal estatus era el conocimiento del inglés: “while her family’s ‘cultured’ Spanish and knowledge of English marked them as members of the elite on the Dominican Republic, their ‘broken’ or accented English and knowledge of Spanish stigmatized them as “spics” in the United States” (O’ Connor, 2013:254). Este cambio en su estatus de clase social en la República Dominicana y en los Estados Unidos cementa en JA una conciencia de clase social y de división racial de las clases en ambas sociedades. Hoy JA es activista por el derecho a la educación, fair trade y contra el racismo, tanto en Estados Unidos como en la República Dominicana. Fue una de las organizadoras del proyecto de memoria, reconocimiento y lucha contra el racismo llamado *The Border of Light*, con respecto a la masacre Perejil en 1937, en que 20 y 30 mil haitianos fueron asesinados en genocidio por las autoridades dominicanas.<sup>2</sup> Los conflictos entre la República Dominicana y Haití basados en la raza y heredados de los tiempos coloniales en que España y Francia eran las potencias colonizadoras en la región son una preocupación constante en la vida y obra de JA, pues un núcleo temático en su trabajo tiene que ver con repensar la idea de frontera, el dentro y el fuera, y la distribución de los recursos económicos.

La obra novelística de JA ha sido estudiada ampliamente, pero su poesía ha recibido menos atención de la crítica que su prosa. Una parte de la crítica de la obra de JA ha acentuado el poder de transformación en su escritura, revelando la actividad de denuncia y crítica en los textos (O’Connor 2013, Harrison 2013, Lyon Johnson 2005); y otra parte ha acentuado más la celebración de lo que se llama su “hyphenated identity” o “hybrid self”, enfocando en el festejo y posibilidades de las múltiples identidades (Ochoa Fernández, 2013). En este trabajo nos posicionamos con la primera parte de la crítica, que enfatiza la fuerza transformadora de la poesía de JA, la energía que proviene de su uso del lenguaje para transformar a la cultura mayoritaria con su lengua hegemónica, abriendo así un nuevo espacio en las formas del nombrar de esa cultura para una voz poética migrante que desea ser parte de la nueva cultura sin abandonar su bagage cultural e identitario anterior.

---

<sup>2</sup> Se llama la macre “perejil” porque, para identificar quiénes eran haitianos los soldados dominicanos les hacían pronunciar a las personas la palabra perejil (pronunciada pereyil-creole, y perejil por los no-creoles).

Como se ha mencionado anteriormente, los textos de JA rezuman una preocupación con los nombres propios, las formas para nombrar y sus traducciones culturales, los lenguajes y las culturas, y el inglés y el español como códigos para nombrar. La obra que analizamos aquí, *The Other Side/El otro lado* es bilingüe, con alternancia de código entre inglés y español, aunque la lengua mayoritaria de los poemas es el inglés. Esta obra no es solo una exploración de su identidad cultural personal, sino también de las relaciones interculturales, interlingüísticas e intersociales desde una indagación en la estructura, lógica y forma del nombrar de instituciones como la familia, la escuela y la cultura.

Este poemario no fue pensado para ser publicado como un todo homogéneo y cronológico pues algunos poemas fueron publicados anteriormente en revistas y antologías literarias y posteriormente se compilaron en este poemario. Los poemas oscilan entre dos polos: República Dominicana y Estados Unidos, inglés y español, el lenguaje y el tacto o el cuerpo, la voz de un infante y las reflexiones de un adulto, la clase alta (educación, idiomas, poder económico) y los pobres (analfabetismo, necesidades económicas, falta de trabajo), y cultura mayoritaria y minoritaria. El poemario en cuestión está relacionado con la vuelta a un pasado familiar y el encuentro de las dos lenguas que la voz poética acoge con la realidad social de los dos lugares geográficos que habita. Como se menciona anteriormente la experiencia con y en la cultura estadounidense deja profundas huellas en la experiencia de vida de JA y le permite observar su presente y pasado desde un nuevo ángulo: “She now sees and understands class and racial difference evident in her adopted homeland and looks for them in a time and space that does not offer those same insights” (Luis, 2000:62), es decir, la escritora busca estas experiencias partiendo desde su infancia en la República Dominicana. Por esta razón, *The Other Side/El otro lado* invoca tres tipos de experiencias centrales: el contacto de la clase alta con empleadas domésticas, campesinos y pobres, el contacto de los inmigrantes con la cultura mayoritaria estadounidense, y la idea de liberación femenina desde el activismo para modificar las estructuras machistas transmitidas y reproducidas en el lenguaje.



### 2.3. Arzoumanian, Juana I

El coraje del fuera de lugar de la poesía hace posible el proceso de verdad que no se deja pensar por los saberes establecidos ni por los usos corrientes del lenguaje. La ruptura en el orden en que la poesía tiene lugar es la fidelidad al acontecimiento que Badiou denomina verdad. Roto de los efectos de la sociabilidad comunicante, el poema sale al encuentro de eso inmortal en la palabra. Una verdad que fuerza los saberes creando ese vacío que nombra. Y allí, al nombrar, adviene el poema, su completud. Proceso que es el trabajo esencial de la poesía.

-“El otro cuerpo de la lengua: la poesía como resistencia a prácticas genocidas”, AA

Los abuelos armenios de AA se refugian en Argentina cuando escapan del exterminio que el Imperio Otomano lleva a cabo sobre los armenios entre 1915 y 1923, donde aquellos pierden a hijas, madres, hermanos y amigos, de quienes solo quedan sus nombres y la fecha de desaparición. Desde niña en AA hace eco la experiencia de este genocidio y persecución, que pulsaba en el silencio del abuelo y su propensión a sustituir el habla por la fotografía por las plazas de Buenos Aires. Impresionaba a la niña Ana y a los otros niños en el colegio armenio las fotos que les mostraban donde aparecían cabezas cortadas y gente con el rostro amputado o mutilado. La abuela le decía a Ana que aunque las cabezas estuvieran cortadas estas aún podían hablar. La niña se preguntaba cómo se podía hablar solo con el cuerpo, sin cabeza (Friera, 2007). Más tarde, AA se gradúa como abogada en la Facultad de Ciencias Jurídicas, Universidad del Salvador, y realiza estudios de post-grado en psicoanálisis en la escuela de orientación lacaniana. Sin embargo, los hechos relacionados con el Holocausto armenio transmitidos por su familia y la comunidad armenia marcan a Ana desde pequeña, y deciden más tarde su oficio. Usando las herramientas literarias la poeta busca nombrar el horror, hacer memoria, trazar las curvas del dolor y destrazar las líneas rectas de las fronteras.

AA nace en Buenos Aires en 1962 y es poeta, abogada, traductora, ensayista, y miembro activo de varias asociaciones de estudio sobre genocidio y xenofobia. Fue profesora en la Facultad de Derecho en la cátedra de filosofía del derecho y es profesora invitada de una cátedra que se dicta en dicha facultad llamada “Cátedra libre Holocausto, genocidios y lucha contra la discriminación”, donde se presentan conferencias, obras y charlas relacionadas con los temas mencionados. También fue profesora invitada en la Universidad Tres de Febrero y en la Fundación Centro Psicoanalítico Argentino. Su obra incluye el libro de poemas en verso *Debajo de la piedra* (1998), la novela *La mujer de ellos* (2001), y poesía de difícil clasificación, como *El ahogado* (2002), *Mía* (2004), *Juana I* (2006), *Cuando todo acabe*

*todo acabará* (2008) y *Mar Negro* (2012). Entre sus obras ensayísticas destacan *El depósito humano. Una geografía de la desaparición* (2010) y *Hacer violencia. El régimen insurrecto en el arte* (2014). Entre otras cosas, AA tradujo al español el libro en inglés *De lo largo y lo corto del verso de Holocausto* (2007) de Susan Gubar, y en francés *Sade y la escritura de la orgía*, de Lucienne Frappier- Mazur. La poeta en cuestión también ha escrito un número considerable de artículos y ponencias que se ubican en las coordenadas literatura, violencia, ley, cuerpo y mujer. Debido a su formación, su obra enlaza en sus textos poéticos y ensayísticos el discurso legislativo con el discurso literario. A su vez, la preocupación por el lenguaje y los lenguajes desde un punto de vista psicoanalítico es también una constante en su obra, desde la búsqueda de palabras para nombrar el horror, la tortura o los cuerpos desaparecidos, y el trabajo con la memoria sobre un hecho de horror. Además, AA se interesa por la forma en que el arte se relaciona con la violencia y el horror cumpliendo un rol de justicia o de proceso judicial ahí donde la justicia falla en hacerlo.

A pesar de su calidad literaria, de su abundante producción poética y ensayística y de lo urgente de su voz y perspectiva, la obra de AA ha recibido escasa atención académica en general. Sin embargo, se han publicado varios artículos, reseñas y entrevistas sobre su obra en periódicos y revistas de divulgación literaria, social y psicológica. Un interrogante común de tales publicaciones es su identidad como armenia en Argentina y el lenguaje oscuro de sus textos. AA responde a tal interrogante aludiendo al estatus inestable de los lenguajes:

en Armenia entendí la teoría deleuzeana de cómo lo social arma una subjetividad: estar allí fue como encontrar una madre patria; es impresionante lo que construyeron emocionalmente en mí esos veinte días que estuve, en septiembre de 2010. Mi hijo me dijo algo muy interesante. Nosotros acá hablamos armenio para que no nos entiendan, como algo secreto. Pero en Armenia se habla para que el otro te entienda. Mi literatura es elíptica y aparentemente oscura; no hay historias que se entienden del todo y supongo que tiene que ver con la forma en que el lenguaje se instaló en mí (Frieria, 2012).

En la entrevista citada se le pregunta a AA por la búsqueda y dificultad de decirse “armenia” en sus trabajos poético-narrativos *Káukazos* y *Mar Negro*: “Cuando era chica, no sabía cómo decir que era armenia. Esa tensión –si soy argentina, si soy armenia– siempre estaba”. AA aprendió el armenio en su hogar y con la comunidad armenia, y el español en la escuela, por lo que las experiencias de extranjería y desplazamiento también se presentan en sus textos.

Una de las preocupaciones principales que exhiben sus textos es el querer nombrar, el deseo de decir o la búsqueda del habla. Sin embargo, esta búsqueda no llega a completarse del todo y las historias quedan truncas:

    Mi poesía es narrativa, pero aparentemente no hay una historia, son voces que hablan solas o se dirigen a otros dentro del texto, es decir, fallan a la hora de contar una historia. Y eso que es una falla, el intento de contar y no poder hacerlo, es mi marca. En lo que se llama “literatura del holocausto” aparece esta cuestión de la fragmentación, la elipsis, el no poder contar una historia por el horror de “matar al otro (Frieria, 2007).

La ausencia de historia y el deseo permanente de nombrar en sus obras no se consolidan, según palabras de la poeta, por miedo a fijar a los cuerpos en la muerte. Las obras poéticas de AA forman lo que Barella (2011) llama “poema-río”, pues el caudal textual aumenta inmundándolo todo y disminuye precipitadamente dejando a los lectores con sequedad en la boca, para volver a aumentar, ahogándolos nuevamente. Estos “poemas-ríos” enlazan tragedias, genocidios y violencia a través de los tiempos históricos y de los espacios geográficos. Las obras literarias de AA suelen partir de un cuerpo o personaje femenino violentado –como es el caso de la obra que analizamos en este trabajo, *Juana I*– para desmembrarse en otros cuerpos y en otros lenguajes trazando una palabra cuya palpitación se deja sentir pero cuya materialidad no emerge del todo ni tiene un destino fijo.

Juana I de Castilla, conocida como “la loca”, fue motivo de estudio en la cátedra de psicoanálisis cuando AA cursaba la maestría en ese campo. Allí, se estudiaba si Juana presentaba un caso de psicosis, de histeria grave o si tendría otro diagnóstico. Juana I es hija de los Reyes Católicos, quienes a los 16 años de la joven la envían a desposarse con Felipe de Asturias, el “hermoso”, en Flandes. Felipe tiene varios amoríos, lo que despierta los celos de Juana. A su vuelta de Flandes Juana es declarada “loca” por su padre con la complicidad de su marido e hijo por su comportamiento no aceptado por la Iglesia y por su negación a firmar los documentos de la Corona, aunque su nombre figuraba en todos ellos. A la muerte de Felipe esta busca aferrarse al cuerpo del muerto y es encerrada en Tordesillas en 1509 por casi 47 años (Garrido Arce et.al. 2005:87). Además del español, Juana dominaba varias lenguas, entre ellas latín, francés y el dialecto flamenco.

¿Estaba Juana realmente loca? ¿Qué es lo que la loca nombraba en sus desvaríos? *Juana I* no cuenta una historia, no reivindica a Juana de su locura dando una versión diferente sobre su vida. Más bien, el poema deja que Juana hable, no la reprime ni la salva, ni escoge los pasajes de más lucidez, y contrapone su habla en desvarío a la coherencia del habla institucional en la

España entre el siglo XV y XVI. En este texto el ritmo textual deseca y ahoga, y la lengua, el lenguaje y los lenguajes cobran primer plano cuando la sintaxis de la locura colapsa contra el nombrar represor de la razón del Imperio español y la Iglesia católica.

### **3. Justificación**

Estas tres autoras no guardan ninguna filiación expresa entre sí y posiblemente no hayan leído los textos de las demás. Las similitudes contextuales generales que tienen radican en que son escritoras contemporáneas con una doble pertenencia territorial y con experiencias de dictadura, exilio y diáspora en su bagaje personal y cultural. Sin embargo, como se expresa en el trasfondo de las tres autoras, sus textos no pueden agruparse bajo una categoría literaria común ya que se instalan en contextos diferentes. JA se identifica como literatura latino/a, la poesía de CPR como literatura erótica, y la escritura de AA como literatura del genocidio o del Holocausto.

Sin embargo, un argumento que justifica tal agrupamiento es que las preocupaciones en torno a las operaciones del nombrar y a la función performativa del nombre y del lenguaje en los tres textos objeto de estudio tienen una base similar. Las reflexiones en torno al nombrar en los tres trabajos mencionados radican en cuatro aspectos principales: el nombre, las palabras de una lengua con respecto a la realidad; el nombre propio, el empleo y la aplicación de nombres propios (patronimia, toponimia, onomástica, sobrenombres, epítetos, apelativos) y su relación con la impresión, expresión, represión o supresión de la identidad, la conciencia y la subjetividad; el sistema de nombres, una lengua o un sistema de signos lingüísticos; y el poder para nombrar del lenguaje, es decir, el nombrar como la producción de discursos o lenguajes o el aspecto performativo de las palabras o de las estructuras lingüísticas para definir, identificar, especificar y controlar.

Más aún, la agrupación de estos tres textos se basa en que las búsquedas de sus poéticas tienen fundamentalmente una base político-lingüística, ya que pretenden transformar las relaciones sociales. Como vimos en el trasfondo, la obra de CPR, JA y AA tiene como característica común una preocupación medular sobre el nombrar y los lenguajes con que hacerlo para atravesar barreras sociales. Al estudiar las estrategias poéticas formales de los tres textos elegidos en observancia del terreno socio-cultural sobre el que los textos se ubican se logrará una mejor comprensión sobre la manipulación de las prácticas del nombrar para

codificar la realidad y de las acciones posibles para decodificarlas y recodificarlas desde la búsqueda de una palabra más justa sugerida desde el terreno de la poesía.

Desde las diversas perspectivas que presentan las tres escritoras, hay en los textos elegidos una preocupación y reflexión común sobre las operaciones, funciones y los efectos de las prácticas del nombrar y del poder de nombrar del lenguaje y de la palabra en la sociedad occidental, sobre todo el lenguaje escrito, el cual adquiere una importancia capital en la formación de imaginarios, en la construcción de identidades y en la cimentación de la realidad. De este modo, un estudio de “Evohé”, *The Other Side/ El otro lado* y *Juana I* desde una perspectiva poética, lingüística y cultural permitirá iluminar el funcionamiento de las prácticas y políticas del nombrar en la sociedad, abriendo así un espacio en que la poesía contribuye a la comprensión y transformación del hacer socio-cultural.

#### **4. Marco teórico**

Expuesto a un corte post-colonial, este marco teórico dilucida la manera en que opera el sistema para nombrar del lenguaje desde la construcción de nombres, el poder que conlleva tal operación y la manera en que ciertas prácticas y políticas del nombrar son naturalizadas y hegemonizadas en un contexto particular para desmedrar y ocultar otras. Estas cuestiones serán desentrañadas para luego explicar la forma en que el lenguaje poético desmantela, impugna y deconstruye estas prácticas descubriendo identidades, realidades y cuerpos ocultos por tales políticas. Para esto, hemos seleccionado un marco teórico diversificado que provee un enfoque post-colonial en tales temas desde una estructura interdisciplinar que combina varios campos, a saber, historia de la lengua, política de lenguas, filosofía, religión, mística, psicoanálisis, deconstrucción y crítica feminista.

##### **4.1. Fijar una lengua suelta y salvaje**

En un nombre hay una aglomeración de significados, pues hay siempre algo o alguien más, por ejemplo, una institución como la iglesia, la cultura, el estado o la familia. Para ilustrar, en un nombre patronímico está la presencia del padre y su nombre familiar. Si bien la gente en general tiene la libertad de elegir cómo hacerse llamar o cómo nombrar a personas, lugares y productos de la actividad humana, los nombres que se fijan están relacionados con una institución que tiene poder para asentar estos nombres, tales como la familia en el bautismo o

el registro civil de un nuevo individuo, o el Estado y sus instituciones para fijar, por ejemplo, el nombre de ciudades, calles o lugares públicos.

¿Cómo sería un mundo sin nombres comunes y propios fijos, es decir, con nombres nómadas para las cosas, los fenómenos y las personas? Cuestionar la fijación de los nombres o desnaturalizar la fijeza de las identidades lingüísticas en nombres propios y comunes tiene relevancia ya que el acto de dar y hacer circular, por ejemplo nombres propios, que hoy asumimos con tanta naturalidad, no sólo como práctica cultural sino como deber legal no siempre tuvo el carácter tan corriente que le adjudicamos hoy.

En el contexto de la lengua española, la fijación de nombres propios y comunes fue un acontecimiento relacionado con la posición de la monarquía entre el siglo XV y XVI, la Iglesia católica y la empresa colonizadora del proto-estado español. Christoph Engemann, en “What’s in a Name? Identity-Regimes from 1500 to the 2000s” (2011) describe la historia y la política del otorgamiento a la gente de nombres e identidades desde los estados occidentales. La necesidad estatal de fijar los nombres de las personas y controlar sus movimientos a través de registros nace en el siglo XVI a partir de la Reforma –la necesidad de fijar las almas católicas a la fe a través del registro en el papel– y de la Conquista de América –la necesidad de gobernar los territorios a la distancia y controlar quiénes partían y venían de allí–. Nacía aquí también la administración del poder sobre el papel, la fijación y apropiación de los nombres propios por la institución religiosa y estatal y la transmisión de leyes a través de la palabra escrita para identificar y gobernar los nuevos territorios. Como señala Engemann, cuando los navegantes españoles llegan a lo que llaman América, este territorio se convierte en una entidad lógica, cuando se la nombra, pasa a ser parte del lenguaje, es decir, una entidad gramatical, y cuando se habla sobre ella se convierte en entidad retórica sobre la cual se podía disponer y gobernar a la distancia. Luego, en 1564, el Concilio de Letrán en Roma establece el registro como una regla universal para conservar los apellidos en todos los países occidentales, aunque la práctica no era consecuente y difería entre gente de la nobleza y la gente común.

De forma similar, con respecto a los nombres comunes de la lengua, durante el mismo periodo aparece la primera gramática de la lengua española del humanista andaluz Antonio de Nebrija (o de Lebrija), *Gramática sobre la lengua castellana* (1492) con el consentimiento de los Reyes Católicos. Desde su fobia y la de sus eruditos contemporáneos al romance como lengua

popular oral Nebrija expresa la intención de tomar “una lengua «suelta y fuera de regla» y someterla al uso de los doctos y “«el autoridad» de los poderosos” (Lozano en Nebrija, 1492:3). Así, el gramático pasa a normar sobre el lenguaje, sobre el uso espontáneo del lenguaje en acuerdo con y beneficio de quien norma en el territorio, es decir la Corona. El prólogo a la Gramática escrito por Nebrija está dirigido a la “*princesa doña Isabel, la tercera desde nombre, reina i señora natural de España i las islas de nuestro mar*” (Nebrija, 1492:3, cursiva en original). Allí, Nebrija señala que “siempre la lengua fue compañera del imperio” y dicha gramática recibe el apoyo real porque él expone claramente la utilidad de tal normativa: “engrandecer las cosas de nuestra nación i dar a los ombres de mi lengua obras en que mejor puedan emplear su ocio, que agora lo gastan leyendo novelas o istorias embueltas en mil mentiras i errores, acordé ante todas las cosas reduzir en artificio este nuestro lenguaje castellano” (9). Esta uniformización del lenguaje es también el establecimiento de jerarquías, pues quien hablaba de acuerdo con las reglas gramaticales fijadas se posicionaba en un nivel superior al de la masa en su mayoría analfabeta, que hablaba el romance “suelto y salvaje”, es decir el uso espontáneo del hablante. El editor del ejemplar citado aquí señala el odio del humanismo hacia la literatura de ficción, la fábula y el relato en contraposición a la historia (Lozano en Nebrija 1492:8). La literatura era un medio de expresión libre, oral, que podía ser usado por cualquiera para cualquier fin; la historia, en cambio, era el discurso oficial, jerárquico, fabricado en los salones cerrados, palacios, catedrales y universidades. De especial atención para nuestro tema es la última razón o “provecho” que Nebrija presenta para la Corona de su Gramática, en conjunto con el Obispo de Salamanca:

cuando en Salamanca di la muestra de aquesta obra a Vuestra Real Majestad i me preguntó que para qué podía aprovechar, el mui Reverendo Padre obispo de Ávila me arrebató la respuesta, y respondiendo por mí dixo que, después que Vuestra Alteza metiesse debaxo de su iugo muchos pueblos bárbaros i naciones de peregrinas lenguas, i conel vencimiento aquéllos tenían necessidad de **recebir las leies quel vencedor pone al vencido i con ellas nuestra lengua, entonces por esta Arte podrían venir enel connocimiento della**, como agora nos otros deprendemos el arte dela gramática latina para deprender el latín. I cierto assí es que no sola mente los enemigos de nuestra fe, que tienen ia necessidad de saber el lenguaje castellano, mas los vizcaínos, navarros, franceses, italianos i todos los otros que tienen algún terato i conversación en España i necessidad de nuestra lengua (Nebrija, 1492:10/11, mi negrita).

Así es cómo se enlazan las intenciones del Imperio y la Iglesia española desde el siglo XVI, con el uso del lenguaje, la gramática y su transmisión a través de la escuela, como forma de colonizar interna y externa del territorio através de imponer el sistema para nombrar de la Corona. De allí que Rojinsky (2010), haya irónicamente nombrado a su libro “Companion to

Empire...” retomando la forma en que Nebrija llama a la lengua castellana “compañera del Imperio”. Rojinsky argumenta que el famoso prólogo de Nebrija exhibe la “conviction that language was indispensable for buttressing political power and also for securing internal political hegemony. That same rhetoric was employed to legitimate *overseas* expansion” (96, cursiva en original). Para sostener este argumento Rojinsky analiza otros textos de Nebrija y en general textos de otros “*letrados* (‘lawyers’ or ‘literate functionaries’)” (224) de la época, por lo que este investiga el rol social de estos funcionarios en moldear la lengua para beneficio de la ley del Imperio. Por lo tanto, la escritura en manos de estos letrados conectados con el Imperio y la Iglesia se vuelve un discurso opresivo y violento con la “interpenetration of colonial law-making (*writing*) and colonial violence. In effect, *imperio* and *lengua* become fused in a brutal image of *scriptural* conquest” (225, cursiva en original). Escritura, imperio, lengua y ley colonial se fusionan desde el poder del lenguaje escrito para fijarse impetuosamente sobre el cuerpo de los colonizados por esta palabra. A continuación indagaremos sobre este poder del lenguaje para normar con el nombre.

#### 4.2. Nombrar y normar

Socrates: [...] Weren't we recently agreeing that those who at any given time assign names in cities, Greek and foreign cities alike, are lawmakers and practice the expertise which has the capacity to do this, namely, the legislative art? –Plato's *Cratylus*, Sedley

El poder del lenguaje para nombrar y asentar significados e identidades a personas, cosas y realidades es un tema que ha sido planteado ya desde la antigüedad griega, por ejemplo en el *Cratylus* de Platón, en que la batalla lingüística gira en torno a si la relación del nombre con las cosas y el mundo es natural o arbitraria.<sup>3</sup> David Sedly (2003) quien estudia el *Cratylus* en detalle, define el nombre como una categoría lingüística imprecisa que incluye tanto sustantivos, adjetivos y nombres propios (4). Los nombres son manufacturados para impartir conocimiento sobre su nominata, es decir, la cosa que es nombrada o designada por un signo, una palabra o una expresión lingüística. La función de un nombre es instruir e informar a través de separar la existencia y los seres (65/66), es decir, dividir la realidad taxonómica, sistemática y jerárquicamente. De tal modo, puede establecerse un paralelo entre las prácticas del nombrar con la práctica legislativa: “names are themselves ‘legislations [...] of nature’ [...]”

---

<sup>3</sup>Cratylus con su teoría del naturalismo lingüístico dialoga y debate contra Hermogenes con su teoría del convencionalismo lingüístico. Es, empero, Sócrates quien gana la batalla dialéctica concluyendo que el estudio de los nombres no conduce a la verdad filosófica, sino el estudio de la esencia estable de las cosas (Sedly, 2003:23), asumiendo de este modo que hay una esencia fija e invariable de las cosas.



names follow and reflect nature in so far as they *codify* it” (72, cursiva en original). Bajo el espíritu de conocimiento, el nombre fija, impone y define. En el diálogo mencionado Sócrates expone que “Naming is in fact a skill analogous to cutting or weaving. Like other skills, it has its own tools, viz. names. A name is a tool used for instructing by separating being” (en Sedley, 4). Este arte presupone la existencia de emisores de nombres, receptores y usuarios del nombre, es decir un sistema del nombrar. En la discusión en el *Cratylus* se establece una analogía interesante entre el emisor, (supervisor y diseñador) de nombres como un legislador, como Sedley señala: “onoma, ‘name’, was only likely to link its origin to ‘the law’, ho nomos, and thus to look for and emphasize ways in which naming is a kind of law-making” (70, subrayado en original). Así planteado, este sistema presupone que hay grupos e individuos que no tienen poder para asignar o asignarse nombres o alterar las prácticas del nombrar, mientras otros sí gozan de tal poder en una sociedad determinada.

Como señala Melnyk, el lenguaje tiene poder para crear significados e identidades coherentes con un sistema dominante, lo que puede observarse con respecto al nombre propio cuando se re-nombra para hacerlo caber en la cultura dominante (2003:xv). El nombrar, especialmente el renombrar en varias lenguas, es un acto de traducción y de (re) creación de identidades. De hecho, son todos los renombres que George Melnyk<sup>4</sup> recibió en las varias culturas que habitó, lo que le hizo dudar del lenguaje y su conexión con la verdad o con una esencia estable de las cosas. “All naming is a metaphor of continuity” entre el presente y el pasado; pero indagando en esta continuidad la relación se oscurece y vemos que el significado y la identidad son construcciones de una psiquis en movimiento, una psiquis que busca. Más aún, si consideramos la teoría del flujo de Heráclito, “all objects of perception are in perpetual flux and there is no knowledge about them” (Aristóteles en Sedley, 2003:16), todo está en un estado continuo de fluctuación y mudanza, entonces ¿es posible asignar nombres fijos que a la vez provean conocimiento estable a un mundo en movimiento? De ahí que surjan lenguajes privados, secretos, contestatarios o impugnatorios que busquen reflejar esta fluidez.

Una vez creado y distribuido, el nombre se adhiere a la cosa, a la que pasamos a conocer por este nombre: “Each being has three things which are the necessary means by which knowledge of that being is acquired [...] First of these comes the name; second, the definition; third the image; fourth, the knowledge” (Gadamer en Melnyk, 2003:60). Sin

---

<sup>4</sup> Melnyk tiene varios nombres que reflejan su origen ucraniano, su paso por Alemania, y su estancia en Canadá.

embargo, el conocimiento al que llegamos por el nombre es metafórico, moldeado de acuerdo con las leyes del lenguaje y con las ideas preponderantes en la sociedad donde se habla tal lenguaje, y no con respecto a las leyes de la cosa sobre la que el nombre provee conocimiento. El lenguaje encripta, moldea y media nuestro acceso a la realidad, pero no es la realidad como expresa Melnyk: “The truth and meaning language presents to us becomes a gift of itself, a word, an idea, a term that encompasses and blocks us from reality” (2003:xi). Con la expresión de este regalo del lenguaje hacia el lenguaje Melnyk refiere al poder representacional del lenguaje, es decir, su capacidad para encerrar la realidad en las estructuras lingüísticas y limitarnos a verla desde estas configuraciones.

El poder para nombrar del lenguaje implica que este tiene una fuerza performativa para imponerse sobre nuestra percepción de la realidad: “naming is the use of language to express meaning, we live in our naming and the meaning we find in it. A name is a metaphor for the self” (2). Los nombres personales son, por ejemplo, interpretaciones de quienes somos en nuestras culturas, y la presencia que provee el lenguaje es distante, pues al nombrar a una persona adquieren prioridad las implicaciones de ese nombre sobre la presencia inmediata de la persona real (97). Esto se interpreta aquí como que nos sentimos seguros en la comprensión que ofrece el lenguaje (quién es la persona desde su nombre) a diferencia de la confrontación del enigma y la inconmensurabilidad de la existencia del ser ante nosotros.

El sistema del nombrar en el lenguaje está condicionado por el poder convencional de la cultura, sus normas colectivas, las normas del lenguaje y el poder de uno mismo para articularlas. “All discourse, all meaning involves a process of concealment” (4) y esta operación se evidencia en prácticas de re-nombrar, reemplazar o desplazar nombres, las cuales intentan visualizar lo que el lenguaje oculta, pero al hacerlo vuelven a encubrir o a enmascarar el flujo indiferenciado de la realidad.

### **4.3. Palabra encarnada y carne apalabrada**

En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios” -Juan 1.1; Y aquel Verbo fue hecho carne y habitó entre nosotros... -Juan 1. 14

Este paso del Verbo a la carne y la carne del Dios judeo-cristiano al Verbo en la Biblia establece metafóricamente el proceso por el cual la letra se encarna y pasa a formar parte de las visiones de mundo del individuo. El establecimiento de la potestad y hegemonía de Dios se da por el sello entre este y la palabra, la encarnación de la palabra en Dios, y la palabra

escrita de Dios en la Sagrada Escritura es enviada al mundo para que su letra se haga carne en los fieles. El *logos* divino encarna la palabra, la razón, el conocimiento y la ley divina. Este *logos* en la Sagrada Escritura es delegado al hombre para que instaure con la palabra y a través de ella su ley, amparada por la ley divina. Así, Dios establece su poder y existencia a través de dar autoridad a su palabra y luego delega este poder en Adán para que él nombre a las demás cosas: “Formó pues Jehová Dios de la tierra toda bestia del campo y toda ave de los cielos, y trájolas a Adam, para que viese cómo les había de llamar; y todo lo que Adam llamó a los animales vivientes, ese es su nombre” (Génesis, 2.19). En el segundo y tercer capítulo del Génesis Adán también nombra a su compañera, primero “mujer” y luego “Eva”. Este emitir nombres para las cosas, los animales y la mujer implica, a su vez, un derecho a poseerlos y dominarlos. Adán, el hombre, pasa a ocupar el lugar de emisor de nombres que a través de codificar información en la palabra de acuerdo con el código de reglas transmitido desde la Autoridad, la distribuye y esto le confiere poder, dominio y posesión sobre las cosas que va nombrando. En el ensayo “On Language as Such and on the Language of Man” ([1923]1996), Walter Benjamin enfoca en la transgresión como la desobediencia a la palabra de Dios y su ley divina, y en la caída como el nacimiento de la palabra humana y el de la palabra que juzga. Esta primera palabra jurídica castiga arrojando a los primeros seres humanos al exilio. Más aún, el Arbol de la Ciencia del Bien y del Mal, como señala Benjamin, no se encontraba en el jardín para dispensar información, sino como símbolo de la ciencia-ley, y de la incuestionabilidad de su palabra: “an emblem of judgement over the questioner. This immense irony marks the mythic origin of law” (Benjamin, 1996:72). La caída implica la delegación de la supremacía de la palabra-ley de Dios en el Paraíso a la supremacía de la palabra-ley del hombre en su exilio.<sup>5</sup>

Este poder por el cual el cuerpo de las palabras invoca al cuerpo de las cosas y el cuerpo de las cosas se adscribe a las palabras es análogo a un acto de magia en que la palabra mueve al cuerpo y el cuerpo se identifica con la palabra y marcha a su llamado. Jacques Rancière en *The Flesh of Words* (2004) ubica este poder de la palabra no en su capacidad descriptiva sino en su capacidad para nombrar: “it is by naming, by calling, by commanding, by intriguing, by seducing that they slice into the naturalness of existences, set humans on their path, separate

---

<sup>5</sup> Esta supremacía de la ley masculina tiene precedencia aún durante el auge del psicoanálisis, lo que se refleja en la centralidad otorgada a la ley paternal fundacional en el conflicto de Edipo como la estructura fundamental de la cultura en Freud, y la lectura de la carencia o castración en Lacán por el conflicto con el padre y su nombre.

them and unite them into communities [...] the power of speech that brings [the word] into existence” (3). El nombre apela, comanda y en esta apelación, crea. Por su parte, el poeta simbolista ruso Andrei Bely, interesado en la mística, el ritmo, el sonido y los efectos musicales establece en su ensayo “The Magic of Words” (1985) que “[l]anguage is the most powerful instrument of creation. When I name an object with a word I thereby assert its existence. Every act of cognition arises from a name. Cognition is impossible without words” (93).<sup>6</sup> ¿Qué implica este acto de creación y cognición que supone el nombrar? Bely caracteriza a la palabra como un puente entre “the speechless, invisible world swarming in the subconscious depth of my individual consciousness”, y “the speechless, senseless world swarming outside my individual ego” (94). La palabra sería entonces un mundo intermedio que recrea y designa lo que está dentro y lo que está fuera con símbolos acústicos. El nombre, así, provee seguridad, protección y defensa contra un mundo que se percibe como hostil e ininteligible, que fluctúa caóticamente y presiona desde dentro y desde fuera del sujeto. La palabra permite invocar estos fenómenos, hacerlos inteligibles para dominarlos en un proceso de creación del nombre. Bely presenta al lenguaje como un escudo (101) con el que se recrea el mundo y se penetra en el territorio de lo desconocido o innombrado.

De forma similar, Benjamin arguye que hay una entidad mental que se comunica *en* el lenguaje y no *a través* de este, es decir, un ser mental mudo que se expresa en el lenguaje pero que no es idéntico con el ser lingüístico: “All language communicates itself” ([1923]1996:63). Benjamin sugiere así que la esencia del ser lingüístico del ser humano es nombrar las cosas y el nombre se halla en el corazón del lenguaje, donde el lenguaje alcanza su expresión absoluta. El ser humano es el emisor de nombres por naturaleza. La lengua tiene una omnipotencia creativa y esto conlleva el ejercicio de cierto poder: “language is therefore both creative and the finished creation; it is word and name” (68) y el nombre tiene una relación con el conocimiento, pues las cosas se hacen conocidas en su nombre. La palabra es una herramienta y el nombre el artefacto terminado. Benjamin reconoce el lenguaje mudo de las cosas, lo comunicable e incommunicado (la entidad mental con su conexión con la Divinidad para Benjamin) y el lenguaje mediador de los seres humanos. Entre ellos la palabra traduce la mudez de las cosas y la entidad mental, en el lenguaje-palabra de los seres humanos. Así, el

---

<sup>6</sup>Este último postulado es cuestionable al tomar en cuenta, por ejemplo, la música y las imágenes que sin palabras también generan cognición

lenguaje comunica lo comunicable pero al mismo tiempo simboliza lo innombrable, lo no comunicable del lenguaje de las cosas y de la entidad mental.

#### 4.4. Del logos a la grafía

Every culture institutes itself through the unilateral imposition of some “politics” of language. Mastery begins, as we know, through the power of naming, of imposing and legitimating appellations- *Monolingualism of the Other; or the Prosthesis of Origin*, Derrida.

En *Of Grammatology* (1976) Jacques Derrida lleva a cabo una deconstrucción de la centralidad, jerarquía y dominio del *logos* –como habla u oralidad que implica verdad, presencia, autenticidad y divinidad– en el pensamiento filosófico, lingüístico y etnológico occidental. Tal jerarquía fue sostenida a través de someter, ignorar y excluir violentamente a la otra parte del lenguaje, a saber, la escritura. Para institucionalizar el habla, la escritura debía ser perseguida y limitada a los márgenes del lenguaje. Según Derrida, a pesar de este empeño –desde Platón, Saussure, Rousseau– en desvalorizar a la escritura, la centralidad de esta se viene anunciando desde los albores de la filosofía, así, la escritura incluye al lenguaje y es condición de este, las ciencias o episteme, el habla o logos y la historicidad. La gramatología es la expresión de la necesidad de una ciencia del escribir, no para instaurar a la escritura como centro sino para estudiar sus alcances, condiciones y limitaciones. Por lo tanto, la reivindicación de la escritura que lleva a cabo Derrida es también una advertencia:

by the disposition of graphic power; that strategy, ballistics, diplomacy, agriculture, fiscality, and penal law are linked in their history and in their structure to the construction of writing [...] that it communicated in a complex but regulated manner with the distribution of political power as with familial structure; that the possibility of capitalization and of politico-administrative organization had always passed through the hands of scribes [...] the solidarity among ideological, religious, scientific-technical systems, and the system of writing (92).

El uso del poder para imponer sistemas, dominar significados y usar el poder simbólico del lenguaje para institucionalizar ideologías ha estado siempre relacionado con la disposición, configuración y distribución de la escritura<sup>7</sup>. Tanto el logocentrismo como el etnocentrismo y

---

<sup>7</sup>Este dominio que ejerce la escritura puede observarse en la infiltración agresiva y colonizadora de la escritura desde fuera en una comunidad oral, como analiza Derrida en la investigación de Lévi Strauss, y Rojinsky sobre el Imperio español a través de sus documentos reales y la Biblia en las culturas amerindias, tanto las orales como las que usaban otros alfabetos.

el falogocentrismo occidental son modelos de dominación que radican en el establecimiento de pares binarios y en la jerarquización de uno de ellos en desmedro del otro: “the process of imposing itself upon the world, controlling in one and the same *order*: the concept of writing” (subyugado a la fonética), “the history of (the only) metaphysics” (la verdad centrada en el *logos* denigrando a la escritura), y “the concept of science or the scientificity of science” (determinado desde el concepto filosófico de la *lógica*) (3, cursiva en original). De este modo, un nombre que ha sido creado dentro de un sistema donde ciertos significantes han gozado de centralidad lleva la marca de este sistema. Entonces, ¿cómo despojar a un nombre de este contenido hegemónico? Un nombre no nombra simplemente un concepto, sino una red de conceptos, “a conceptual structure *centered* on a given predicate” (1982:71, cursiva en original). Para modificar los contenidos conceptuales cargados en un nombre debe abrirse el nombre para extraerse los predicados (premisas o axiomas) reservados en los conceptos, luego delimitar, injertar y regular la extensión del predicado extraído. El nombre se mantiene para visibilizar la estructura u organización anterior y contrastar con la nueva organización: “this is what I call, according to the process I have just described, *writing*” (71, cursiva en original). Entonces, el potencial para la alteración de los nombres y el sistema para nombrar de la lengua y la desjerarquización de ciertos conceptos se halla, de acuerdo con Derrida, en la escritura y su configuración.

Con respecto a la influencia que tiene la lengua materna en el individuo, en *Monolingualism of the Other or the Prosthesis of Origin* (1998) Derrida reflexiona sobre su propio origen como judío en Algeria y su crecimiento dentro de su lengua, el francés. La lengua materna y el sujeto son como una unidad, un espacio que creemos que habitamos y que nos habita: “I would not be myself outside it. It constitutes me, it dictates even the ipseity [individual identity] of all things to me” (1). El lenguaje crea pertenencia y afiliación y no-pertenencia hacia quienes tienen otra lengua, pero ¿poseemos el lenguaje, o este nos posee? (17). En los casos de colonialismo, Derrida señala que la afirmación de la posesión de una lengua es estratégica porque facilita la imposición de una homo-hegemonía cultural:

the master does not possess exclusively, and naturally, what he calls his language, because, whatever he wants or does, he cannot maintain any relations of property or identity that are natural, national, congenital, or ontological, with it, because he can give substance to and articulate this appropriation only in the course of an unnatural process of politico-phantic constructions, because language is not his natural possession, he can, thanks to that very fact, pretend historically, through the rape of a cultural

usurpation, which means always essentially colonial, to appropriate it in order to impose it as “his own” [...] through rhetoric, the school, or the army (23).

La lengua que tenemos o con la que nos identificamos no es la propia, sino la del otro apropiada por nosotros mismos como nuestra o impuesta en nosotros como nuestra desde instituciones como la familia, la escuela o el ejército. Derrida señala “I only have one language; it is not mine” (1), pues la lengua es siempre alienación, es el lenguaje del otro. Cuando se prohíbe o coarta el uso de una lengua, un dialecto o modismo propio, este lenguaje emerge con una fuerza que intenta reestablecer la lengua reinventándola, dándole una forma nueva, “(reforming, deforming, transforming it) making it pay the price of the interdict” (33). A su vez, Derrida reflexiona que originalmente toda cultura es colonial estableciéndose y constituyéndose en la imposición de una política del lenguaje. El lenguaje, presentado como ley, se imparte en las escuelas y proviene del otro: “the monolingualism of the other would be that sovereignty, that law originating from elsewhere, certainly, but also primarily the very language of the Law. And the Law and language” (39). En sujetos post-coloniales, esta imposición legal genera deseos de transformar la lengua (51), darle una reconstrucción íntima a su aspecto venerado y preservado.

Acercas de este deseo de re-construcción del lenguaje, Melnyk expone que al nombrar se hace encajar una porción de ser en un contexto, en una lógica o sistema establecido. Entonces hay que atacar al lenguaje en su convencionalidad, quebrantarlo para que nuevos significados puedan emerger (2003:xxiv-xxv), por ejemplo ubicándose entre lenguajes para apropiarse de nombres y re-titular o renombrar la experiencia como un juego lingüístico de palabras. Melnyk interpreta al lenguaje como una metáfora para traducir: “a bridge that holds two opposites together” (xxix), un adentro y un afuera, como también notábamos que Benjamin señalaba. Para entender la estructura metafórica del lenguaje con la falsedad de la metáfora y poder realizar este quebrantamiento del lenguaje, Melnyk propone una experiencia mística: salir del lenguaje y acercarse a la *poesis*<sup>8</sup> –un estado, tanto como actitud como territorio, sin lenguaje–, regresar de la *poesis* y re-ingresar en el lenguaje con un nuevo sentido de la existencia, con respecto a los nombres que el lenguaje usa para clasificarla o racionalizarla.

---

<sup>8</sup> *Poesis* es un término tomado de Heidegger: “to explain a certain human stance in the world, a way of being in the world that allowed one to experience more deeply one’s own reality and the surrounding reality” (Melnyk, 2003:xviii). De ahí que la salida del lenguaje sea una salida de la casa de los “seres” y el retorno sea en el lenguaje como casa del “ser” en el sentido heideggeriano.

#### 4.5. Lenguaje poético y cuerpo

En *Revolution in Poetic Language* (1984) Julia Kristeva expone que la significación y la subjetividad tienen dos dimensiones, a saber lo semiótico y lo simbólico. Lo simbólico incluye la comunicación discursiva, los actos de habla, el contenido proposicional, el juicio y la significación; y lo semiótico consta de los aspectos instintivos no discursivos como tonos, gestos y ritmos, en otras palabras, los instintos como inscripciones corporales y físicas. La significación y el sujeto tienen ambos, elementos corporales e instintivos y elementos lingüísticos<sup>9</sup>. El funcionamiento corporal antes de la aparición de las habilidades lingüísticas en el infante nunca es plenamente corporal ya que el ser pre-verbal está expuesto y depende de otro ser, como la madre. En esta exposición la madre es mediadora de lo simbólico y transmite imposiciones sociales y familiares sobre el cuerpo del sujeto desde el lenguaje. Como vemos, Kristeva retorna a Freud y la teoría de los instintos para explicar el funcionamiento semiótico y presentar una lógica de la manera en que los instintos e impulsos de un ser pre-verbal (lo semiótico) impactan con lo simbólico marcando la emergencia del signo lingüístico. Kristeva define el espacio donde alterna un movimiento de los instintos y una stasis generada por las restricciones de lo simbólico como la *chora* semiótica<sup>10</sup>, que es un espacio rítmico, un movimiento instintivo y kinético que se encuentra en el nivel simbólico:

Discrete quantities of energy move through the body of the subject who is not yet constituted as such and, in the course of his development, they are arranged according to the various constraints imposed on this body –always already involved in a semiotic process– by family and social structures. In this way the drives, which are “energy” charges as well as “physical” marks articulate what we call a chora: a nonexpressive totality formed by the drives and their stases in a motility that is as full of movement as it is regulated (Kristeva, 1984:25).

Lo semiótico se halla articulado (pero no asimilado) en lo simbólico es decir en el orden del lenguaje y la significación, pero es obstruido por el lenguaje: “the semiotic rhythm within language: [...] musical, anterior to judgment, but restrained by a single guarantee: syntax” (29). El funcionamiento de lo simbólico es restrictivo, pues impone imperativos encarnados

---

<sup>9</sup> El sujeto en Kristeva no es un sujeto puramente lingüístico como el lacaniano.

<sup>10</sup> Derrida recicla el mismo concepto del *Timaeus* de Platón para referir a un estado móvil que desafía y escapa al nombre: “Khora reaches us, and as the name. And when a name comes it immediately says more than the name: the other of the name and quite simply the other, whose irruption the name announces. This announcement does not yet promise no more than it threatens” (1995:89). La *khora* (término femenino) no es sensible ni inteligible, es un tercer género innombrable, un espacio móvil, amorfo, informe que oscila sin hacer residencia en ningún lugar.



por el orden social en la construcción del sujeto reprimiendo el funcionamiento semiótico. El momento de entrada del sujeto en el campo simbólico y en que la *chora* semiótica pasa a integrarse más o menos en el significante es llamado por Kristeva momento *thetic* (doxa, dogma, posición) y es un momento límite de ruptura, donde se presenta una restricción sintáctica –nuevamente el lenguaje como normativa– sobre la motilidad semiótica. Este momento marca la articulación de lo semiótico en lo simbólico: desde un cuerpo agitado, movido y conducido por los impulsos (marca), al impacto de lo simbólico (engrama inestable<sup>11</sup>) al sujeto hablante (el signo).

La energía que constituye lo semiótico está en movimiento y construye una ola de tensión que golpea, repercute y se excita. Debido a la insatisfacción o frustración desde los imperativos impuestos desde la esfera de lo simbólico (familia, sociedad, religión) esta ola se quiebra dejando “marcas” en el cuerpo. A través de esa marca hay una reactivación de la movilidad, un retorno a la ola que divide, desplaza, reconfigura y consolida la marca. El movimiento destructivo de la ola en tensión va formando un mapa en el cuerpo siguiendo el orden de los impulsos frenados. Para descubrir este carácter de imposición del lenguaje sobre el funcionamiento de los instintos corporales es necesario desraizar lo simbólico, es decir, el lenguaje, para desenmascararlo como lo natural.

Aquí, el viaje a la *poesis* propuesto por Melnyk también implica la entrada en un universo alingüístico, donde la lengua ya no transporta a la realidad ni es su mensajera, exponiendo así el rol constructivo del lenguaje, su estructura metafórica: “hiding rather than exposing reality” (2003:x). Melnyk intenta exponer la falsedad fundamental del lenguaje, su poder para esconder, o más bien su verdad como metáfora. La *poesis* es una experiencia que da origen a un lenguaje nuevo, de ausencias, rupturas, caos, vacíos y deficiencias, el cual expone el carácter representacional e insuficiente del lenguaje respecto a la inconmensurabilidad de la existencia. Cuando la irracionalidad y la tendencia a la destructividad de la *poesis* encuentran a la racionalidad del lenguaje se produce la creación literaria, la poesía, como desarrollamos a continuación.

---

<sup>11</sup>La psicología denomina “*engrama*” a la huella grabada en el cuerpo-mente, especialmente en el inconsciente, la cual se vuelve estímulo interno que dirige las percepciones.

#### 4.6. Lenguaje poético y la norma en el nombre

Kristeva (1984) anuncia que ante la rigidez del mundo social moderno en la unidad del sujeto (burgués) y el apego a una posición enmascarada como neutralidad legal en el estado (burgués), el lenguaje poético y sus formas de nombrar subvierten y violentan este orden: “finding practices of expenditure capable of confronting the machine, colonial expansion, banks, science, Parliament –those positions of mastery that conceal their violence and pretend to be mere neutral legality” (83). Si el sistema simbólico-social de la burguesía oculta el reconocimiento de que el funcionamiento simbólico y su supremacía conlleva un repudio o represión violenta a lo semiótico, entonces el lenguaje poético rompe y desequilibra el funcionamiento simbólico para hacer que la motilidad semiótica afecte, influya y altere el funcionamiento simbólico que se encuentra estancado en una significación dominante. El lenguaje poético recupera la relación entre la dimensión semiótica y simbólica del lenguaje.

La motilidad de lo semiótico involucra una forma de repetición que señala el potencial destructivo de todo arreglo simbólico al que lo semiótico sea sometido. Esta repetición, destrucción y negatividad es, a la vez, un potencial de renovación simbólica y de transformación de la significación y del sujeto<sup>12</sup>. El lenguaje poético hace emerger la motilidad semiótica, recrea el momento *thetic* y reconcilia las dos esferas de la significación. La voz, los gestos, los colores y el ritmo son susceptibles de exponer la marca de lo semiótico. El lenguaje poético trabaja desde dentro y en contra del orden social, des-nombrando, re-nombrando y contra-nombrando:

Recovering the subject’s vehemence [...] required a descent into the structural positing of the *thetic* in language so that violence, surging up through the phonetic, syntactic, and logical orders, could reach the symbolic order and the technocratic ideologies that have been built over this violence to ignore or repress it. To penetrate the era, poetry had to disturb the logic that dominated the social order and do so through that logic itself, by assuming and unraveling its position, its synthesis, and hence the ideologies it controls (83).

La poesía confronta los discursos dominantes y las leyes que los constituyen, abriendo un espacio en todas las esferas de la experiencia del sujeto y del proceso de significación, es decir, la poesía tiene un alcance social e histórico pues produce una nueva clase de sujeto. La

---

<sup>12</sup>Este negativismo es freudiano, basado en el instinto de la destrucción, a diferencia del hegeliano de un idealismo basado en la conciencia- o del lacaniano relacionado con la falta basada en el lenguaje. Tanto Melnyk (2003) como Derrida (1996) señalan al negativismo como fuente de renovación lingüística y de visión..

negatividad es clave fundamental para la renovación para la reactivación de nuevas instituciones, y en este sentido Kristeva afirma que es “the very movement of heterogeneous matter” (113). Esta realización de la negatividad en el lenguaje poético es también una realización ética pues denuncia la represión sobre la cual el sistema socio-simbólico moderno se mantiene, desmantelando espacios que entablan relaciones entre lo semiótico y lo simbólico. Este proceso psicoanalítico en Kristeva alcanza lo reprimido por el sistema ideológico dominante logrando acceso al sujeto destrozado por esta ideología y poniendo al sujeto a prueba. El sujeto padece un paso de la unidad a la fragmentación o desestabilización y entra en contacto con el proceso de significación<sup>13</sup>. El lenguaje poético devuelve al sujeto al momento *thetic*, el límite del lenguaje, haciendo que el significante y la significación entren en contacto con los instintos reprimidos. El momento poético permite una interacción entre la conciencia y la realidad:

the poetic moment offers a glimpse of a world beyond boundary. It is a window that points to a world that may not be framed by the linguistic limits of language [...] When we are transported outside of metaphor, we sense its power in our lives because we become external to it. It becomes a visible environment rather than the invisible it normally is (Melnyk, 2003:6/7).

Nuestro lenguaje se presenta como nuestro hogar, como un territorio propio con verdades contruidas que nos permiten vivir dentro de los límites de una sociedad y una cultura. La experiencia de *poesis* nos arranca de las imágenes creadas por nuestra lengua, nos desenmarca, deslimita, anonimiza y permite experimentar el límite de la significación, pero también el comienzo de la misma.

El lenguaje de la *poesis* es “the glimmerings of a new language, a breaking up of our old vocabulary and its restatement in a new way. This new language becomes filled with personal truthfulness as we struggle to incorporate a traumatic experience into the language we have been given” (11). La *poesis* nos lleva al umbral del lenguaje y permite sentir el espacio fuera que no puede habitarse (sin sentido, sin tiempo-lugar, sin lenguaje). Si el lenguaje esconde su estructura metafórica presentándose como natural y verdadero, la *poesis* desvela este ocultamiento del lenguaje: “in its re-vealing of reality it also re-veals by putting other existing things beyond meaning. It covers them up so that they are not present to us. Revelation includes re-veilation” (31). El momento *post-poesis* ocasiona un inevitable cuestionamiento

---

<sup>13</sup> Desde la teoría de Melnyk el sujeto pasa del lenguaje a la *poesis*, padeciendo este desequilibrio, ruptura o fragmentación para volver con un sentido renovado de la operación de significación del lenguaje.

del lenguaje y una concientización del lenguaje como una máscara que cubre la inconmensurabilidad del ser y de los instintos corporales primarios. *Poesis* –en tanto comparable con la vuelta al momento *thetic* en Kristeva– es lo incognoscible, un centro fluido e indeterminado, la nada del caos, la plenitud del sin sentido, el vacío (locura, muerte y destrucción). Con esta fuerza destructiva, la *poesis* se adviene sobre el lenguaje poético post-poesis abriendo las palabras: “The moment of poesis cracks open language revealing the death-like absence at its center. The monological pretense of language becomes progressively dialogical (dual) in these word-games, then polylogical (the play of the many) and finally unlogical (empty of logos)” (81). La *poesis* encuentra así su expresión máxima en el juego de palabras, en la revolución de la poesía, que reconoce y prueba las limitaciones del lenguaje y lo libera de sus restricciones.

## **5. Preguntas de investigación**

1-¿De qué manera y en qué contextos “Evohé”, *The Other Side/El otro lado* y *Juana I* exhiben políticas del nombrar dominantes que controlan, imponen y oprimen?

2-¿De qué manera estas prácticas del nombrar son socavadas, perturbadas y disputadas por las voces poéticas desde su uso del lenguaje poético en dichos textos?

3-¿Cómo trabaja el lenguaje poético para desvelar y subvertir la lógica del poder determinativo del lenguaje en los sistemas del nombrar opresivos, y, al mismo tiempo dar expresión a identidades, subjetividades y cuerpos excluidos, ocultados o reprimidos?

## **6. Material y metodología**

Las líneas y disciplinas teóricas desarrolladas con respecto al nombre y al nombrar desde una perspectiva post-colonial del lenguaje coinciden en tres aspectos fundamentales, a saber la conexión del nombrar en el lenguaje con un aspecto legislativo o legal (Ley), la función del lenguaje como catalogador, determinante y opresor de la fluidez de la realidad y de la expresión de los instintos corporales, y la función descolonizadora del lenguaje poético de revelar el carácter metafórico-simbólico y racionalizador del lenguaje para reconciliarlo con la corriente de los impulsos corporales, el fluir abierto e ilimitado de la existencia y las eventuales experiencias y realidades que el lenguaje oculta u oprime. Teniendo en cuenta estos aspectos principales arrojados desde los núcleos y conceptos desarrollados en el marco teórico se diseñan los siguientes núcleos temáticos para llevar a cabo el análisis de los

poemas: 7.1. “Proliferación de voces y lenguajes: lenguas bífidas, trífidas, mortíferas”, donde se analizan las voces y la aparición de lenguajes en cada uno de los libros de poemas; 7.2. “Opresión de políticas del nombrar: lenguas atadas, ceñidas, amordazadas”, donde se examinan las prácticas opresivas del nombrar llevadas a cabo por políticas del nombrar dominantes como se reflejan en los tres textos; 7.3. “Impugnación del discurso bíblico: despellejándose de la palabra sagrada”, donde se analiza la forma en que el lenguaje poético en los tres textos impugna y altera la palabra sagrada de la religión; 7.4. “Refutación de los discursos opresivos: las lenguas embisten y resisten”, donde se analizan las estrategias que las voces poéticas emplean para impugnar las prácticas opresivas impuestas en los discursos dominantes; y 7.5. “Herramientas poéticas: lenguas que abren, agujerean, y desarman”, donde se analiza el funcionar del lenguaje poético en los tres textos como herramienta para perforar, abrir y desmontar las estructuras discursivas dominantes fijadas en el lenguaje. El análisis se llevará a cabo estudiando cada uno de los poemarios por vez desde cada uno de los tres primeros núcleos temáticos, por lo que estos apartados estarán a su vez sub-divididos en tres partes que corresponden al análisis de las tres obras siguiendo el orden “Evohé”, *The Other Side/El otro lado* y *Juana I*. El cuarto núcleo temático consta de un análisis y discusión conjuntos de las tres obras en cuestión. Cabe aclarar que para el análisis de los poemarios en la mayoría de los casos no se transcriben la totalidad de los poemas analizados ya que algunos son muy largos y, por ejemplo, *Juana I* constituye un solo poema. En cambio, se citan partes de los poemas que interesa mostrar para el análisis y la discusión de los mismos desde el tema que compete a esta tesis. Asimismo, el análisis no se organiza siguiendo el orden en que aparecen los poemas o en que se ordenan los capítulos, poemas y partes de los textos, sino que los tres textos se abordan desde los núcleos temáticos establecidos en concordancia con el tema de esta investigación.

De tal manera los conceptos y visiones teóricas podrán ser relacionados con los contextos particulares –geográficos, políticos, lingüísticos, históricos– presentados en los tres textos, desde el lineamiento común del nombre y del nombrar. El objetivo metodológico es trazar paralelos entre los textos partiendo de su preocupación común con el lenguaje y el nombrar desde los ejes temáticos intentando, a la vez, representar la diversidad de los panoramas presentados desde los diferentes textos.

Conviene aquí hacer una consideración terminológica con respecto al concepto *voz poética*. En este trabajo tal concepto refiere al yo lírico, es decir la voz enunciante en los poemas. Esta

voz no es unitaria ya que se bifurca, modifica, transviste y otras veces deja que otras voces se expresen a través de ella en los poemas. Se usará el término *poeta* para referir a la autora implícita o a un alter-ego de la autora, que a veces coincide con la voz poética.

## **7. Análisis y discusión**

### **7.1. Proliferación de voces y lenguajes: lenguas bífidas, trífidas, mortíferas**

Los tres libros de poemas parten de una actitud diglósica, es decir de una partición que bifurca y hace proliferar lenguas. Esta bifurcación toma diferentes formas en los tres libros de poemas pero se pueden trazar usos comunes con respecto a lo que la voz poética busca nombrar en los textos. La lengua bífida es una lengua partida o rota, que a la vez abre posibilidades a la expresión, y también es una lengua serpentina de un habla mordaz, maldiciente y blasfema. La proliferación de lenguas permite a las voces poéticas tantear con el filo de varias lenguas las formas de nombrar opresivas en el lenguaje y punzarlas para abrirle brechas desde donde lo reprimido comienza a supurar.

#### **7.1.1. Hablar en lenguas**

“Evohé” tiene dos epígrafes introductorios y un prólogo agregado en 2005, el cual ya comentamos en el trasfondo. El epígrafe que interesa analizar aquí es una cita del poeta mexicano Homero Aridjis: “Amo tu confusión/ los pájaros revueltos de tu lengua/ tus palabras simultáneas/ tu Babel tu Delfos/ sibila de voces enemigas”. El otro epígrafe es de Jean Cocteau: “La poesía es imprescindible, pero me gustaría saber para qué”, que se interpreta como una invitación a pensar en la posible función de la poesía<sup>14</sup>. Ya que los epígrafes guían el modo de lectura del texto completo entonces observamos que la cita de Aridjis puede comprenderse de varias maneras. En primer lugar, esta puede dar centralidad de la profetisa-poeta sibila que como figura mitológica podía decir en lenguas haciendo hablar a las voces enemigas por medio de su boca, estando ella en trance, y sus profecías eran transmitidas en verso, según la mitología griega. En segundo lugar, el epígrafe se puede entender como una mirada reflexiva a la situación desde la poeta CPR (quien escoge el epígrafe) hacia el amor profesado por el poeta masculino, Aridjis, en esos versos a un “tú” femenino al que caracteriza con un nombre que la otrifica junto con su lenguaje, “sibila de voces enemigas”,

---

<sup>14</sup>De ahora en adelante en las citas de poemas insertadas en el texto se usará la barra / para indicar el cambio de verso y la doble barra // para indicar el cambio de estrofa.

como una profetisa o voz del oráculo que habla con las voces reclamantes de las enemigas, las mujeres. En tercer lugar, los versos también pueden pronosticar que una “voz enemiga” se dejará oír a través de la voz de la sibila poeta en los poemas, es decir, la voz masculina patriarcal y su habla falogocéntrica hablarán a través de la voz poética, estando esta en un estado de excitación con su lengua desatada. Estas posibilidades de hablar en lenguas amigas y enemigas sugeridas desde el epígrafe aportan a la interpretación de las transformaciones de la voz poética para desvelar este discurso opresor. Esta explicación de por qué la voz poética a veces se vuelve masculina pone en tela de juicio el argumento expuesto por Amy Kandinsky (1993) acerca del lesbianismo codificado o implícito en “Evohé”. La apropiación de la voz y del discurso patriarcal por la voz poética en los poemas exhibe el momento de transformación en que la voz de la mujer se libera de la forma en que aquellos discursos la nombran y norman.

Retomando lo expuesto, el poemario de CPR abre con estas dos posibilidades propuestas desde el epígrafe de Aridjis, por una parte, la situación en que una tradición de enunciadores masculinos ha nombrado a las mujeres, y por otra parte, la situación en que la voz de una poeta-profeta transviste su voz para que el discurso enemigo sea nombrado desde su boca, para así poder subyugarlo e impugnarlo desde la voz poética en los poemas.

Este gesto discursivo doble desde el epígrafe se plasma en la mayoría de los poemas. Para ilustrar, observemos el poema llamado “Definiciones”: “PALIMPSESTO. – Escrito debajo de una mujer” (CPR, 2005:31). Estas definiciones se parten en dos cuerpos, el de la escritura y el de la mujer. El cuerpo de arriba, el de la mujer, es entrevisto en el estrato superior del palimpsesto, y no es el cuerpo del escrito que está debajo. Al estar arriba se sugiere que el cuerpo de la mujer es el que borra y modifica al cuerpo inferior, es decir al de la escritura. Como las piernas de mujer, aquí se entrecruzan el escrito como cuerpo textual y la mujer como cuerpo femenino, como dos voces que se expresan a través de la voz poética. La bifurcación de voces establece así una visión triple: la voz escrita, la mujer situada delante de esa escritura y la mujer escrita. Esto escinde a la mujer del escrito y los exhibe como dos cuerpos enlazados o relacionados pero no idénticos. Por lo tanto, la definición en este poema des-define a la mujer del dictamen del escrito, le da visibilidad en su proporción de cuerpo y coloca al escrito debajo, para que este no esté posado sobre ella aplanándola.

### 7.1.2. Otras lenguas, esta

Con respecto al poemario *The Other Side/El otro lado*, las lenguas otras están contenidas en el verso bilingüe del título, colocadas como reflejos de cada una en forma de espejo, o como alternativas con la barra oblicua o inclinada, o como ecuación o traducción insuficiente. La visibilidad lingüística del español al lado del inglés exhibe esa otra identidad lingüístico-cultural, como si la barra pusiera un límite al código del inglés para que deje emerger al escrito debajo, el español. Esta emergencia deforma a la lengua del escrito de arriba, pues el inglés como lengua dominante en el contexto de EEUU deja aparecer a la lengua anterior, la otra voz en español. El español se manifiesta como fantasma, y al hacerlo hiere la corrección y la limpieza del código lingüístico del inglés y perturba su orden desestructurando y re-estructurándolo. Esto da origen a una nueva lengua, un inglés macarrónico con frases bilingües donde se produce una alternancia de los códigos con la emergencia de frases y palabras en español, donde ambas voces lingüísticas son visibles.

Con respecto a este cruzamiento de lenguas o emergencia doble cabe destacar que en esta bifurcación de los lenguajes en el texto de JA es la lengua minoritaria la que presiona y altera a la lengua mayoritaria deformándola para abrir un espacio de expresión a la lengua oprimida. Así, la obra de JA no deforma el español sino que se sitúa sobre el cuerpo del inglés y quebranta sus estructuras hiriéndolo y dejando que fluyan desde las heridas abiertas los elementos del español. Esta bifurcación exhibe la rajadura en el cuerpo lingüístico y textual con el verso bilingüe. Hacia el final del poemario la voz poética reflexiona sobre sus dos lenguas y las dos formas de nombrar y de ver el mundo de la voz poética se hacen explícitas, como vemos en el siguiente pasaje:

[...] I won't be coming back to live  
in my ex-homeland. A border has closed like a choice  
I can't take back. And the trouble isn't the new  
but the shadow falling across it of the old,  
every word alloyed by a Spanish version,  
every choice daunted by a broken custom  
as if I were seeing double, the life  
I might have lived haunts the one I bungle (JA, 1995:147).

La sombra del pasado persigue y afecta la forma de las elecciones de vida y de lenguaje. Esta sombra se manifiesta en el poemario deformando la sintaxis del inglés, agujereando el entramado de este sistema para nombrar, y manifestándose en toda su corporalidad con palabras o frases como astillas clavadas de ese mundo visto por ese otro código. Ejemplos de



esta deformación, que, es a la vez una reformación del inglés encontramos en la mayoría de los poemas, como en el poema “Gladys Singing”, que relata un momento en que la voz poética niña limpia junto a la empleada doméstica: “Together we polished the slats/ of the sliding *salomónicas*/ until they glowed the rich/ rhythm of a *guaracha*;/ we sang passionate *canciones*;/ anthems or carols in season; putting aside our brooms,/ we danced energetic *merengues*” (11). En este ejemplo se observan las emergencias de palabras cuyo significado sentimental se conecta con el español, el cual irrumpe desde la estructura del inglés. Además, este nuevo código recoge el ritmo juguetón y alegre de la música nombrada –guaracha, merengue– y de los cuerpos danzando al compás de la música mencionada.

El primer poema del libro, “Bilingual Sestina” (3/4), que se halla en el capítulo I, el cual no tiene nombre, abre el poemario con la dificultad de traducir y traducirse en la nueva lengua, el inglés. La sextina es una composición poética que consta de seis estrofas de seis versos endecasílabos y de una última estrofa de tres versos. Las estrofas de seis versos acaban con las mismas palabras, y dos de los versos de la estrofa de remate acaban con dos vocablos de los seis repetidos anteriormente. La sextina en cuestión trata de la búsqueda de un mundo visto a través del español – “that first world I can’t translate from Spanish” (3)– a través de la búsqueda de un pasaje, un puente con el otro lingüístico (inglés, español). En el primer sexteto la búsqueda de aquel primer mundo se realiza dándole espacio para que este se manifieste en toda su corporalidad (“*palabras* left behind for English stand dusty and awkward in neglected Spanish”, cursiva en original), el cual aflora desde y a través del inglés, no sin herir su corrección y unidad, como vemos en el siguiente pasaje de la sextina: “¡*Qué calor!* As you opened up the morning closed/ inside the night until you sang in Spanish,/ *Estas son las mañanitas*, and listening in bed, ...” (4, cursiva en original). Como vemos en la cita anterior la unidad del código del inglés se fractura y de allí emerge el español desde el canto, el habla y los movimientos sugeridos del cuerpo (abrir las cortinas, bailar) desde Gladys, la empleada doméstica. Esta apertura también se refleja en la elección de los vocablos repetidos al final de las estrofas: “say” (con variaciones), “English”, “closed”, “words”, “*nombres*”, “Spanish”. Sin embargo, en el último sexteto hay una variación de “closed” a “close”, “...as if words were so **close**/ one left a mist of breath on things by saying// their names” (4, negrita mía). Como señala O’Connor (2013), esta variación puede interpretarse como una preparación para el penúltimo verso del terceto, “words so close to what I mean that I almost hear my Spanish/heart beating inside what I say en *inglés*” (4, cursiva en original).

Dicha crítica también advierte sobre el juego de palabra entre “to say en inglés” y “saying less” (2013:268) lo que produce un contraste con la expresión del deseo primero de decir en inglés y la conclusión última de la búsqueda del sentido fuera de lo dicho (el latido del corazón, el ritmo, el sonido y movimiento de las frases). Así, esta sextina es la invocación a las empleadas de la casa Álvarez: Gladys, Rosario y Altagracia, a que sus movimientos, canciones y cantos se hagan presentes en el poema. Para la voz poética, el español no está relacionado con la pertenencia nacional o cultural a la República Dominicana, sino con el contacto con estas mujeres de las clases bajas, lo que marca –o lo que la voz poética elige que marque– la forma en que esta quiere que ese mundo, “the house of slatted windows closed since childhood”, se reabra. La invocación del nombre de estas tres mujeres tiene importancia porque se las contrasta explícitamente con inspiraciones masculinas, “not Adam, not God, but a country girl”, e implícitamente con los demás miembros de la familia y amigos de la infancia de la voz poética en la República Dominicana, todos estos de clase alta.

De este modo, invocar la voz de Gladys como la musa, la patria o la lengua materna, marca lo que la voz poética elegirá ver y contar y desde la piel de quiénes lo hará. La invocación es al *español campesino* de Gladys, quien no está descrita pero que se sugiere como analfabeta y de clase baja, en contraste con el español de la clase alta que se hablaba en su familia. La invocación del dialecto del español de Gladys le permite nombrar las opresiones y preocupaciones de esa clase social, desde el eco de la voz de Gladys, en la República Dominicana.

Más aún, en esta sextina que abre el poemario se refleja la forma en que el nombre se hace carne, en que el lenguaje se vuelve la forma de ver la realidad:

[...] *Estas son las mañanitas*, and listening in bed, no English

yet in my head to confuse me with translations, no English  
doubling the world with synonyms, no dizzying array of words  
-the world was simple and intact in Spanish –  
*luna, sol, casa, luz, flor*, as if the *nombres*,  
were the outer skin of things, as if words were so close  
one left a mist of breath on things by saying

their names, an intimacy I now yearn for in English-  
words so close to what I mean that I almost hear my Spanish  
heart beating, beating inside what I say en inglés (JA, 2005:4, cursiva en original).

En este último sexteto y el terceto final del poema aparece el español no solo en forma de cuerpos visibles, “*luna, sol, casa, luz, flor*” sino que se hace referencia a escuchar el español como cuerpo auditivo y táctil que pulsa debajo del inglés y que se deja oír en forma de canto, ritmo u oralidad. El español, como señala O’Connor (2013) es la primera lengua pero la subordinada, por lo que el verso bilingüe “renders the flipside of the global hegemony of English visible and audible” (253). De tal forma, en este poema introductorio se establece lo que será una constante en todo el poemario, a saber, el verso bilingüe en inglés con la irrupción de palabras y frases en español y con la irrupción del ritmo, la sintaxis, la morfología y ciertas características del español hablado, coloquial y cantado.

Esta incitación a sentir lo que está más allá de las palabras se refleja también en el último capítulo del libro, el VI, que tampoco tiene nombre y que contiene un solo poema llamado “Estel” (153/155). En este poema la voz poética gira en torno al nombre de una niña sordomuda: “Your name, *Esther*, in your mother’s shy *campesino* voice/ sounded like *Estel*” (JA, 2005:153, cursiva en original), a quien los aldeanos llaman *la muda*. Así, se sugiere que el nombre define e invoca pero no es la persona, lo que se muestra en los varios nombres dados a la niña: Esther, Estel y la muda. Esta niña sordomuda es el centro de interés de la voz poética y esto es justamente porque ella está “out there beyond the reach of the words I love” (154). La voz poética intenta nombrar cosas para que la niña adjunte el nombre con las cosas, pero esta última falla, “You seldom hit, the gulls were *waves*, the palms were *fishing boats* [...] the world misunderstood-/ but your name that wans’t really your name,/ you always picked when I pointed to you!” (cursiva en original). Esta apertura entre las cosas y los nombres de las cosas reivindica la posibilidad de poseer realidades con las palabras o crear nuevas en el lenguaje creando nuevas denominaciones para las cosas: “the world expressed in words is yours, Estel”. En este poema, paulatinamente la voz poética que en un principio se dirige a Estel se va orientando hacia la niña dentro de sí misma que se confunde con aquella niña sordomuda: “But child of my silence,/ listen, there will always be this sheerest gap/ between the world and the word, Estel/ for Esther, poems instead of the touch/ I wish I could give you, now, so far/ beyond my reach, deep in the mute heart” (155). La presencia de esta grieta entre las palabras y las cosas, permite por un lado reflexionar que el lenguaje no es la realidad, y a la vez que se pueden crear realidades en el lenguaje. La bifurcación entre los nombres y las cosas que Estel no puede unir tiene correlación con el desvío de la voz poética

adulta que le habla primero a la niña “Estel” y luego se dirige a la presencia fantasmal de la niña dentro de sí misma.

Ya que hemos mencionado que el primer y el último capítulo que contienen los poemas “Bilingual sestina” y “Estel” respectivamente no tienen nombre, es pertinente estudiar la organización de los capítulos en la obra. *The Other Side/ El otro lado* consta de seis partes distribuidas de la siguiente manera: “I” (sin nombre), “II. The Gladys Poems”, “III. Making up the Past”, “IV. The Joe Poems”, “V. The Other Side/ El otro lado” y “VI” (sin nombre). Los nombres de los capítulos, II al V forman una narrativa cronológica desde la infancia de la voz poética, adolescencia y adultez. El principio y el fin del poemario, capítulos I y VI, están intitolados como capítulos, y por lo tanto, se interpretan aquí como experiencias que al no estar encapsuladas en un nombre y en un tiempo cronológico, son ilimitadas. Curiosamente, este primer y último poema tienen que ver con los nombres, el nombrar y los lenguajes; el primer poema invoca a Gladys y a otras empleadas domésticas analfabetas de la infancia de la voz poética, y el último poema invoca a Estel, la niña sordomuda campesina que no logra ubicar las palabras con las cosas correctamente para luego desviar la voz hacia la infante dentro de sí misma. El título es una forma de nombrar un trozo textual y de limitar una porción de realidad en este nombre, por lo cual estas elecciones para el principio y el fin no son aleatorias. La ausencia de nombre desde un título para el episodio puede interpretarse como un difuminar las experiencias contadas en estos poemas hacia todo el poemario, por lo que la sombra infantil muda y la sombra de Gladys y de las otras empleadas con sus cantos y movimientos se dejaron sentir en los poemas. La voz de estas presencias no está representada, sino que estas se ubican como centinelas a la entrada y salida del libro impregnando con el peso de su presencia lo que la voz poética dice a lo largo del poema. Esta presencia infantil junto con las otras personas invocadas –analfabetas y muda– encarnan el acercamiento al cuerpo material fuera del lenguaje y el alejamiento de los dos lenguajes aprendidos, inglés y español, para buscar ese ritmo corporal y tacto anterior al lenguaje: la *chora semiótica* de los instintos y los movimientos corporales, como señala Kristeva. De ahí que los poemas del principio y del fin del poemario terminan con referencias al ritmo del corazón y al corazón mudo: “heart beating, beating inside what I say en *inglés*” (4, cursiva en original) y “beyond my reach, deep in my mute heart” (155), lo que apunta a escuchar el ritmo y el sonido del cuerpo bajo los códigos lingüísticos.

### 7.1.3. Bocas deslenguadas, lenguas desbocadas

Con respecto a *Juana I*, observamos primero que el nombre Juana contiene en su seno al nombre “ana”, el nombre de la poeta alter-ego de AA. A lo largo del poema, Ana paulatinamente se va desprendiendo desde dentro de la voz de Juana, como si esta la fuera dando a luz, lo que ilustra gráficamente el hecho de que en el poema largo escuchamos la voz poética de este alter ego como salida desde las entrañas de la misma voz de Juana.

Este emerger de la voz poética como entraña desata a la lengua imposibilitada y prohibida de Juana, que bajo esta invocación habla en una lengua doble:

La membrana que me sujeta la lengua. Como correa o cuerda de perro. Rebenques. Como alambre que se ata de las cerdas de pinceles nuevos; el bocado, la pieza de hierro inserta a la parte inferior de la boca. Varillas en las que se sujetan las riendas. Quiero hablar, y la voz devanada. Besos que se me enroscan. Palabras con r arrastradas, el correaje de cabos que ni siquiera me dejaba mamar.

Un navaja, un pequeño corte para poder decir quiénes. Nosotros (quiénes) [...] Decir quiénes nosotros si estoy sola. Olvidarme durante los cuarenta y siete años en Tordesillas que me prefieren callada. Quiero decir, que prefieren muerta a Juana que saldría en medio de la lluvia para abrazarte, apagar el fuego apoyando vientre sobre vientre. La prefieren muerta a la que sabe de la expulsión de los judíos, los moros; de los cadáveres en América. La que no entiende qué significa nosotros. Olvidarme los contratos, las ventas, y yo en el mapa de las transacciones (AA, 2006:66/7).

Esta necesidad de hablar de la voz poética es también la expresión de una imposibilidad manifestada en la imagen de la membrana que sujeta la lengua, pues la voz se desvanece en sus intentos. Cuando la voz poética venida de la entraña corta la membrana y suelta la lengua, la otra voz, cuya lengua tiene la misma raíz, logra decir. Las dos voces van trazando ese otro mapa sobre el que se construye el “nosotros”, la nación: la expulsión de judíos y árabes, el genocidio de los indígenas, los cuerpos de mujeres vendidos para prosperar los negocios del Imperio.

*Juana I* está estructurada como un choque de voces opuestas, antifónicas, lo que se sugiere ya desde el epígrafe que abre el poema. Este enfrentamiento de lenguajes se visualizan tipográficamente en el poema, donde alternan principalmente la voz de Ju(ana) (preñada de la voz de Ana poeta) y otra voz en cursiva, que sin identificarse explícitamente, reconocemos como el habla desde la Iglesia y la Monarquía. El epígrafe es una cita del libro *Maria Nepheli* de Odysseus Elytis (1977): “Cuando dice ‘dormiré con él’ da a entender que asesinará una vez más a la Historia”. En tal obra hay dos voces a contrapunto que, sin embargo, no se dirigen al

otro hablante: Maria Negreli (o Nepheli) y otra voz de una especie de entrevistador masculino y conservador. Este epígrafe además señala las notas que se enfatizan en la composición el poema, a saber, la equiparación de “él” y la “Historia”, la redefinición de hechos para el enunciador como “amar” para “matar”, y la sugerencia del lecho de amor como lecho de justicia.

El poema no tiene capítulos, es la continuación de un mismo flujo que crece y disminuye. Sin embargo, en el poema se pueden identificar dos momentos. Un primer momento cuando el verso “Lo que yo necesito es una boca” se repite tres veces a intervalos ocupando toda página; y un segundo momento que comienza a la mitad del poema y que tiene dos partes escandidas por la repetición del verso “Sesión del lecho de Justicia”. La voz del alterego de la poeta-abogada AA se va haciendo más vehemente incitando a la voz de Juana a hablar, y la voz institucional en cursiva también va irrumpiendo con mayor fuerza represiva.

De este modo, confluyen en el poema una variedad de lenguajes. Se presenta el lenguaje jurídico, imperial, penal, religioso –probablemente basado en textos historiográficos a los cuales se agradece el acceso al comienzo del poema–, el lenguaje de la coherencia gramatical y de la razón, y el lenguaje desestructurado del monólogo interior de la locura; el español argentino (“Vos (muerto) ya no podés caminar”, 10, “Decime, vamos a la pila”, 12), el español con la grafía del siglo XV (“*Yo estoy desesperado desto*”, 19 cursiva en original, “Se començo a llover”, 22, cursiva en original), francés y flamenco, latín (“Quand il se trouva près, il la baissa”, 33 “Felipe Domine Deus, omnipotens Deus, patrum nostrorum Abraham, Isaac et Jacob”, 53); el lenguaje de ecos que hacen los huecos vacíos de los cadáveres faltantes; y el habla de Felipe (Carlos, Juan, Fernando, Dios, Abraham, Isaac, Jacob). Esta proliferación de lenguas tiene un paralelo con la proliferación de imágenes de lenguas en todo el texto –“mis dos lenguas”, “Mis ojos de lengua, mi nariz. Lenguas en el bordado de la sábana”, “Yo tengo dos lenguas porque estoy afuera. Y afuera es España, es Bélgica, es Portugal” (4), “Tu lengua de fondo. En la herida. Algo punzante como en la cocina [...] Un corte profundo como una caricia se astilla a lo largo” (9), “Una llama de una lengua puntiaguda, quema” (16)–. A pesar de esta multiplicación de lenguas, de invocaciones y visiones de lenguas, paradójicamente estas no consiguen que la voz hable, pues se desvanecen antes de poder decir o se desvían hacia el sexo, como necesidad del cuerpo. Las relaciones entre lenguas que el poema retrata se manifiestan en la siguiente cita en que se está embalsamando a Felipe: “Levantán el hueso del pecho; te buscan la raíz de la lengua. No por

la boca. Por el esófago. Te abrazo, grito: lo que yo necesito mi lengua tu boca tu lengua” (19). Esta lengua (de Felipe) que llega al esófago con raíz puede interpretarse como la lengua de la Historia, la digerida, y su arrancamiento es un símbolo de la destrucción del poder para nombrar de esa lengua. Además, en la cita anterior observamos la conjugación de las dos voces, Ju(ana), en un solo ser “mi lengua, tu boca tu lengua”. Juntas, sus voces constituyen una palabra nueva que busca tocar a los lectores, palabras que buscan alcanzar sus bocas: “Lo que yo necesito: pinzas como dientes en las mandíbulas; una boca para tocarte” (11). Tal repetición del verso “Lo que yo necesito es una boca” es una afirmación de necesidad, la cual a la vez adquiere una función de canto mántrico como de invocación de “la boca”. La voz que invoca a la boca en este verso está sola (ya que el verso se repite tres veces solo en medio de la página), y tal verso tiene una estructura enfática que connota urgencia (“lo que...es...”). Esta voz puede ser la de Juana en la soledad de su prisión en Tordesillas o la de la alter-ego de la poeta-abogada que incita a su testigo a hablar. En la tercera parte de “Lo que yo necesito es una boca” el habla de Juana se vuelve más firme, menos divagante y los temas rondan sobre su familia: la sexualidad desaforada entre su hermano Juan y Margarita de Habsburgo, hermana de Felipe y las relaciones monárquicas de la familia real con el resto del mundo. De este modo, el “yo” invoca a la boca, y la imposibilidad y pasividad de Ju(ana) para hablar del principio se va transformando con el estímulo repetitivo y activo de este “yo” que hace eco en dos tiempos históricos y geográficos, hasta que la voz poética se va contituyendo en voz testigo y denunciante.

La boca y la lengua en *Juana I* son elementos que expresan necesidades: de besar, de quemar con saliva ácida, de salivar, de lamer, de morder, de escupir o de hablar. Este juego con la polisemia de estos vocablos abre una variedad de puertas que permiten, desde las exploraciones bucales, herrumbrar el sello Real y pontífico del lenguaje de la razón.

## **7.2. Opresión de políticas del nombrar: lenguas atadas, ceñidas, amordazadas**

En los tres textos poéticos estudiados se reflejan mecanismos por los cuales ciertas instituciones como la familia, el sistema patriarcal y el sistema imperial-colonial producen políticas del nombrar opresivas que construyen a los sujetos y a la realidad desde su perspectiva para que sirva a sus intereses e ideologías. Estos mecanismos son desvelados en los textos poéticos para luego ser desmantelados y socavados desde el lenguaje poético.

### 7.2.1. Mujer apalabrada

Como se señala en el trasfondo, en “Evohé” la voz poética adquiere un género ambiguo y se desplaza por los géneros “él”, “ella” que el pensamiento heterosexual hegemónico fija sobre los individuos desde el lenguaje. Los poemas también juegan con dirigir las referencias hacia la poeta, es decir la autora implícita CPR, generando el interrogante sobre la sexualidad de la poeta-autora. Por ejemplo en el siguiente poema sin título “¿Qué es lo que quiere, esa poeta?” (CPR, 2005:36), la voz poética encarna una voz masculina que se muestra molesta por las incitaciones que la poeta viene haciendo a las mujeres. Diferimos aquí con la observación de Kaminsky sobre que la característica de estos poemas es un lesbianismo implícito o codificado que elude mostrarse abiertamente. Según nuestra interpretación, la voz poética actúa la actitud reaccionaria del patriarcado en la encarnación de un habla falogocéntrica que se deja oír en y a través de la voz poética para, por un lado, exhibir la colonización de este discurso en las mujeres y en la sociedad en general, y por el otro, para ironizar a dicho discurso desnaturalizándolo, al hacernos ver el discurso opresivo en boca del sujeto que es blanco de esa dominación.

Por otra parte, la equiparación de “palabra” a “mujer” en los poemas puede entenderse de dos maneras: como la búsqueda de la voz femenina en una palabra tomada y enunciada por la mujer, pero también como la mujer poseída y atrapada en esa palabra, en la estructura del quiasmo que tienen la mayoría de los poemas, como si la mujer corriera de un lado a otro de la estructura binaria tratando de escaparse y la palabra (patriarcal) la persiguiera. Este intercambio quiásmico entre mujer y palabra que sucede en la mayoría de los poemas hace que la mujer se materialice a través de la palabra, en su dimensión de palabra y también en su dimensión inconmensurable de cuerpo que las palabras no pueden alcanzar. En varios poemas se vislumbra la restricción a la libertad de la palabra-mujer, como en los poemas consecutivos “Invitación” y el que le sigue intitulado:

#### Invitación

Una mujer me baila en los oídos  
palabras de la infancia  
yo la escucho  
mansamente la miro  
la estoy mirando ceremoniosamente  
y si **ella dice** humo  
si dice pez que cogimos con la mano,  
si ella dice mi padre y mi madre y mis hermanos



siento resbalar desde lo antiguo  
una cosa indefinible  
**melaza de palabras**  
puesto que ella, hablando,  
me ha conquistado  
y me tiene así,  
prendida de sus letras  
de sus sílabas y consonantes  
como si la hubiera penetrado.  
Me tiene así prendida  
murmurándome cosas antiguas  
cosas que he olvidado  
cosas que no existieron nunca  
pero ahora, **al pronunciarlas,**  
**son un hecho,**  
y hablándome me lleva hasta **la cama**  
**adonde yo no quisiera ir**  
por la dulzura de la palabra ven (38, mi negrita).

En este poema la palabra de “ella” adquiere raíces imaginarias, y cuando esta mujer- palabra toma a la voz poética para conducirla al dormitorio, esta última emite una expresión de negativa, “la cama/ adonde yo no quisiera ir”, lo que contrasta con la cautivación que “ella” ocasiona en la voz poética desde el despertar de una lengua visceral “melaza de palabras”. Esta resistencia de la voz poética a no dejarse guiar por “ella” (bailes, sonidos, recuerdos, cuerpo), y a no permitir que la mujer-palabra visceral penetre en la voz poética refleja la colonización del pensamiento patriarcal y heterosexual sobre la voz poética, el cual se encuentra tan adherido a la piel que impide aceptar la invitación de la mujer al encuentro de sí misma, o bien, a la posibilidad de una relación entre mujeres.

El poema que le sigue a “Invitación” podría ser una continuación del anterior, ya que no posee título y la voz poética también habla de una palabra-mujer en tercera persona. En este poema ocurre la misma negación u oposición a ese llamado de “ella” que en el poema anterior. La voz poética queda fascinada por las frases que la mujer va lanzando al aire y por la imaginación de los sonidos de su cuerpo, pero “entonces con un hacha destrozó el piano” (39). Del mismo modo, en otro poema sin título la voz poética revela un comportamiento similar después de saborear a la palabra-mujer: “después, como a una puta,/ la echo de casa” (43). Estas resistencias de la voz poética a abrirse al llamado de “evohé”, al lenguaje visceral, al cuerpo y al lenguaje femenino, a la conexión con los instintos corporales y con la *chora semiótica* se interpreta aquí como la actuación de la opresión que ejerce el discurso patriarcal sobre la subjetividad, lo que lleva a la voz a rechazar los llamados de esa mujer-evohé. Los

sonidos de las vocales y las consonantes, es decir las letras del alfabeto, equiparados con el sonido y las vibraciones del cuerpo de la mujer devuelven al lenguaje las significaciones femeninas, redirigiendo la significación de los componentes del lenguaje que el discurso falocentrismo ha cooptado. De este modo, se descentra al hombre y a su logos, y se coloca en el centro a la mujer y su palabra, llena de visceralidad, sexualidad y lubricidad.

Muchos de los poemas de “Evohé” son sentencias cortas en que “mujer” o “ella” queda expresada por la palabra, o mejor dicho, queda atrapada por esta. El lenguaje alisa, alinea, homogeniza, aniquilando la ambigüedad y fluidez de la existencia, como expresa Melnyk y como se desarrolla en el marco teórico. Esta mujer atrapada y poseída por las palabras se refleja en la estructura del quiasmo en estos poemas, lo que permite ver a la mujer siendo arrinconada y perseguida por la palabra para atraparla:

“Quedó, lisa y pronunciada como una muerta” (61).

“En fuga de palabras, quedó la mujer desnuda” (65).

“Cuando las palabras se van, y solamente queda la mujer” (66).

“La mujer pronunciada y la palabra poseída” (67).

“La mujer, raptada por un tropel de palabras en fuga” (68).

“La mujer, poseída en un rapto de palabras” (69).

“La palabra y tú, húmedas de mí.” (70).

“La mujer, poseída por la poesía” (71).

Como vemos en estos poemas de un solo verso, la “palabra” intenta poseer a la “mujer” pero aunque esta está encerrada en la estructura quiásmica, donde la palabra busca determinarla y doctrinizarla, la “mujer” logra siempre escabullirse al lado contrario de donde está la palabra o poesía. Según nuestra interpretación, esta palabra que nombra y posee a la mujer puede referirse al discurso patriarcal que nombra a la mujer y con estos nombres la define y la posee, o bien a todo el lenguaje que busque describir lo ilimitado del cuerpo y la existencia. Vemos que al fugarse las palabras, la mujer queda desnuda, se des nombra y se vuelve cuerpo desposeído de significantes y de palabras, libre de discursos que la definan, “evohé”, puro grito de placer corporal.

De manera similar, en otro poema sin nombre en “Evohé” hay dos momentos: uno en la cama donde yace la mujer-gata (bostezos y miembros extendidos) y otro en la calle donde va la mujer vestida con atuendo típicamente femenino (vestido-sandalia):

Amanece. Como una gata,  
entre las sábanas se despereza  
y se despide de la almohada,  
bosteza, llena de blanduras  
y de cosas indolentes como brazos  
y piernas extendidos.  
**Yo le voy dando palabras con que se vista,**  
le arrojó una letra como un **vestido,**  
le largo una sílaba como **sandalia**  
**y así cubierta**  
**de las palabras con que la he ceñido,**  
sale **a la calle, a engañar** amigos (96, mi negrita).

Según se interpreta aquí, las palabras que la cubren a “ella” son las de la sociedad, el discurso sobre lo que la mujer debe aparentar ser en público. El traje que la cubre y la ciñe es una máscara para cubrir la mujer felina en una sociedad donde reina el discurso patriarcal y aquí cabe recordar que el prólogo habla contextualmente del Uruguay burgués, conservador y homófobo de los 70’ (CPR, 2005:29) La mujer en este poema puede ser una amante de la voz poética o también la mujer visceral dentro de ella misma que busca romper la dominación de los nombres sentenciantes y definitorios dados a la mujer desde el lenguaje falocéntrico. La letra patriarcal y heterosexual hecha carne cubre al cuerpo y al ser como ropa (que es también clasificada por género con vestido y sandalias para las mujeres) y se presenta como el disfraz necesario entre amigos de aquella sociedad. Este disfraz de palabras que encubren a la mujer-loba es el discurso opresor que no deja libertad a la mujer, por lo que la mujer que sale a la calle puede ser tanto la amante de la voz poética como también la mujer sofocada dentro de la voz poética misma que busca un lugar por donde colarse desde el verso. El lenguaje falocéntrico interpreta, piensa, define y viste al sujeto femenino y lo habla desde las estructuras lingüísticas que este fija, sin dejarlo emerger en su dimensión propia.

### **7.1.2. Habla desafinada, melodía afilada**

En *The Other Side/ El otro lado*, el primer grupo de poemas, “The Gladys Poems”, relatan desde la llegada de Gladys a la familia en el poema “Audition” hasta su partida en “Abandoned”. La voz poética que habla en los poemas es una voz infantil con ángulos de visión adulta, lo que le permite nombrar desde el canto, el humor y la calidez, y a la vez

describir con ironía y dureza. El punto de partida de este grupo de poemas es una experiencia familiar para contar una situación social de opresión que tiene generalmente a su madre como representante de la institución de la familia y como mediadora de los significados de la clase alta burguesa. Por ejemplo el poema “Audition” relata la búsqueda de la voz poética y Mami de una empleada para los mandados en una aldea de montaña. El poema presenta una crítica hacia su madre como miembro de la clase alta a través de una mirada ridiculizante de sus prácticas discursivas:

[...] Soon we were surrounded  
by a dozen señoritas.  
Under the thatched cantina  
**Mami conducted interviews--**  
a mix of personal questions  
**and Sphinx-like intelligence tests.**  
*Do you have children, a novio?*  
*Would you hit a child who hit you?*  
*If I give you a quarter to buy*  
*guineos at two for a nickel,*  
*how many will you bring back?*

[...] As she interviewed I sat by,  
looking the girls over;  
one of them would soon  
be telling me what to do,  
reporting my misbehaviors.  
Most seemed nice enough,  
befriending me with smiles,  
exclamations on my good hair,  
my being such a darling.  
Those were the ones I favored.  
I'd fool them with sweet looks,  
improve my bad reputation.  
As we interviewed we heard  
by the creek that flowed nearby  
**a high, clear voice singing**  
**a plaintive lullaby...**  
as if the sunlight filling  
the cups of the allamandas,  
the turquoise sky dappled  
with angel-feather clouds,  
the creek trickling down  
the emerald green of the mountain  
had found a voice in her voice.  
We listened. Mami's hard-line,

employer-to-be face  
 softened with quiet sweetness.  
 The voice came closer, louder--  
 a slender girl with a basket  
 of wrung rags on her head  
 passed by the cantina,  
 oblivious of our presence.  
*Who is she?* my mother asked.  
*Gladys*, the girls replied.  
*Gladys!* my mother called  
 as she would for months to come.  
***Gladys, come clear the plates!***  
***Gladys, answer the door!***  
*Gladys!* the young girl turned--  
 Abruptly, her singing stopped (JA, 1995:8/9, cursiva en original, mi negrita).

Aquí cabe detenerse primero en la entrevista de la madre como un procedimiento discursivo opresivo de la clase alta con respecto a aquellas mujeres. El procedimiento de la entrevista con ellas las define como “ladronas”, “analfabetas” y “salvajes” y, por lo tanto, tal procedimiento la define a Mami como una clase superior con valores opuestos a los mencionados. Al mismo tiempo, esta práctica es socavada por el habla de la voz poética, quien define al conjunto de preguntas como “Sphinx-like intelligence test”, lo que permite mirar al procedimiento de la madre como arbitrario. En el poema el tiempo se desdobra entre un presente no idílico, porque ella y la madre van a esa aldea sabiendo que los hombres de allí están ausentes por necesidad económica, buscando trabajo en la ciudad y las mujeres solas necesitan trabajar, y en un futuro tampoco feliz del trabajo de Gladys como empleada doméstica. Hay un contraste entre la voz de Gladys como la experimenta la niña (lullaby, tan cercana a la naturaleza) con la voz de las órdenes y la rigidez de la madre (*Gladys, come clean the plates!*, *Gladys, answer the door!* *Gladys!*). La voz poética oye el canto primero de Gladys, prístino y libre, y también el silencio cuando el canto es ocultado y repimido abruptamente con la voz del mandato de la madre. Este silencio del canto es también el silencio de la voz poética porque el poema termina cuando Gladys calla. De esta manera se establece un paralelo entre Gladys que acalla su canto libre en las montañas para satisfacer las necesidades de la clase alta, lo cual la hace infelíz, con la voz poética adulta y su primer canto, el español, que también acalla para satisfacer las demandas de tener éxito en la nueva cultura y lengua desde su familia, lo que también la hace infelíz. Así, observamos que la *chora semiótica* en la experiencia de la voz poética en este poemario se presenta como constituida por dos niveles en los poemas; un primer nivel de los instintos infantiles (el canto,

los movimientos del cuerpo) con la penetración de la primera *chora simbólica* (el español desde su familia); y un segundo nivel en que el español que se vuelve *chora semiótica* cuando el inglés penetra como nueva *chora simbólica*, es decir como código que se le impone a la voz poética, el cual reprime y oculta tanto al español como al lenguaje del cuerpo.

Con respecto a esta represión del cuerpo, en el poema ekphrástico “Mami and Gauguin” en el segundo capítulo se presentan otras mujeres que mantienen abierto ese espacio de libertad que la madre busca cerrar con reglas de etiqueta y costumbres burguesas, a saber, las dos mujeres del cuadro de Gauguin “Dos mujeres tahitianas”, cuadro que según el poema se hallaba en el comedor de la casa:

Gauguin's barebreasted girls  
hung above the sideboard  
of our Dominican dining room.  
When she judged I'd caught on  
to table manners and could eat  
everything on my plate,  
mami let me sit  
at the tableclothed table  
with an arsenal of silverware  
in the high-ceilinged room,  
two cushions on my chair  
so that I was eye level  
with the berry-red titties  
of the Tahitian girls.  
[...] (12).

Las reglas de etiqueta sobre la mesa son un grupo de preceptos transmitidos como parte de la educación para la vida en sociedad y la clase social burguesa en esta familia tiene normas rígidas porque las apariencias de civilización cobran mucha importancia para tal clase social. En esta ékphasis la voz infantil describe a la pintura tomando de ella lo que necesita para socavar e impugnar la opresión que la clase social y la familia de la voz poética le transmiten a través de la voz de la madre:

[...] Their eyes watched my every move  
as I twisted this way and that  
[...] ***Not with your hands!***  
***Keep your mouth closed!***  
***Did you chew that enough?***  
It was hard to enjoy  
even old favourites  
under the pomp and circumstances.

Ah, but the naked girls  
 with their ironic, narrowed eyes  
 in their splashes-of-color world  
 kept desire in my perspective  
 Midmeal when there were guests  
 the annoying interrogation  
 began before dessert  
 could sweeten the silly question  
***What do you want to be  
 when you grow up?*** –As if  
 girls had much of a choice–  
 a nun, a wife, a *jamona*  
 [...] (13, mi negrita)

La ékphrasis de la pintura cumple la función de oposición al discurso de la madre mostrando otra forma de vivir donde el cuerpo no es vergüenza y no necesita cubrirse por un discurso. Las mujeres del cuadro apuntan a otra forma de conducirse en la vida fuera de las reglas de etiqueta y buena costumbre que la madre transmite desde el lenguaje, como señala Kristeva, y que el mundo adulto en general transmite a los niños: en la pregunta sobre lo que la niña quiere ser cuando sea grande está implícita la afirmación de que hay que ser “algo” cuando uno sea grande. Las normas sociales de clase y patriarcales que intentan formar una subjetividad de aceptación a tales normas las transmite Mami en forma de afirmaciones, y las contesta la voz infantil con ayuda colectiva de su imaginación sobre las mujeres del cuadro: “*A lady bends at the knees. Button the last button./ But the naked native girls/ with bold eyes and saucy mouths/ belied Mami’s bite-size,/ high-collar. Long-sleeve,/ pureed-vegetables way/ of being alive in the world*” (14, cursiva en original). Mami y Gauguin están juntos en el título de este poema porque son quienes norman y buscan dejar tanto a la niña en el comedor como a las mujeres en el cuadro planas, alisadas, sin movimiento, como figuras para ser expuestas y contempladas. En cambio, la voz infantil resiste estos imperativos sociales transmitidos por el lenguaje clasista de la madre y su grupo social con gestos impugnatorios como jugar con la vajilla y tirar la comida (“*Their eyes watched my every move/ as I twisted this way and that/ trying to master the art of making vegetables disappear/ inside the centerpiece orchids*”, 13), pero también recreando el significado de la obra visual en un discurso contestatario.

Avanzando en el poemario, en el tercer capítulo de la obra, “*Making up the Past*” encontramos el relato de experiencias de la familia como inmigrantes en el Nuevo Mundo en EEUU. En este capítulo, lo que interesa analizar para el tema de este trabajo son las

representaciones de la voz poética de EEUU en su subjetividad, es decir, la imagen construida desde los discursos propagados por su familia, la escuela americana en la República Dominicana y la presencia anterior de los Estados Unidos en la isla, lo que se retrata en el ensayo “An American Childhood in the Dominican Republic” (1987) de JA. El primer poema de este capítulo, “Exile” es la experiencia de la noche de la partida de la República Dominicana por la familia Álvarez en exilio hacia Nueva York en 1960. En este poema se presenta el elemento de la playa, lo cual establece una idea de dos orillas: la orilla desde la cual los Alvarez parten (República Dominicana), a la otra orilla en que arriban (Nueva York): “The night we fled the country, Papi,/ you told me we were going to the beach” (25). El poema es un monólogo de la voz poética hacia su padre, desde la adultez, pero relatando con una visión y reminiscencia muy cercana a la experiencia infantil de la huida de su país natal. En ese Nuevo Mundo hay un choque con la sociedad y el nacimiento de un sentimiento de inferioridad como clase social de inmigrantes del tercer mundo en contraste con “the wonders: escalators/ as moving belts; elevators: pulleys and ropes; blond hair and blue eyes: a genetic code” (27). Estas cosas que ven en EEUU son relatadas irónicamente puesto que, al haber tenido mucho contacto con los EEUU y familiares que viajaban estas maravillas se habían construido como un mundo superior en sus subjetividades. La familia que el padre y la voz poética niña encuentran en “*Macy’s, The World’s Largest Department Store*” donde compra la clase media alta privilegiada estadounidense, conduce a que la voz poética descubra las diferencias sociales:

[...] the handsome father, slim and sure of himself,

so unlike you, Papi, with your thick moustache,  
your three-piece suit, your fedora hat, your accent.  
And by his side a girl who looked like Heidi  
in my storybook waded in colored plastic.

We stood awhile, marveling at America,  
both of us trying to feel luckier  
than we felt [...] (27).

Aquí se relata la experiencia de sentirse fuera y mirar hacia un dentro de un mundo que no parece invitarles ni al cual ellos buscaban entrar, pero que de cierta forma ya había penetrado con los libros escolares, posicionándose como un mundo superior en sus subjetividades. La diferencia que la voz poética siente con la familia estadounidense radica en varios factores: la observación que solo los privilegiados compran en Macy’s, que su ropa y atuendos dominicanos los marcan como ciudadanos de segunda categoría y la imagen que los libros



escolares en inglés habían formado del país en la voz poética. Este último factor cobra importancia ya que la poeta JA en el ensayo mencionado anteriormente cuenta sobre su asistencia a la escuela americana en la República Dominicana. Aparte de cantar el himno de los EEUU a la bandera estadounidense con compañeros americanos y dominicanos de clase alta todos los días, en este ensayo JA también relata cómo la subjetividad se va formando de manera que se comienza a ver a la gente de allí como un código genético superior, como JA relata sobre su compañera escolar estadounidense: “But once I saw that the children in my reader, the actresses in the movies, and the dolls Grandmother brought for me from the States all looked like her, I too wanted to look like Elizabeth Buchanan” (JA, 1987:81). Este deseo forjado en parte por un ambiente de proliferación de producciones mediales es también alentado por Mami quien valora a los estadounidenses en la isla como superiores, como observa la autora con respecto al trato de Mami hacia aquella amiguita estadounidense: “a girl my mother encouraged me to invite over”. Así, “lo estadounidense” se torna un deseo inconsciente y se le otorga una posición jerarquizada a un conjunto de elementos que se relacionan con esta idea que se forma de “lo estadounidense”. El poema “Exile” finaliza con la imagen que el espejo de la vidriera de Macy’s les devuelve al padre y la niña al mirarse: “and when we backed away, we saw our reflections/ superimposed, big-eyed, dressed too formally/ with all due respect as visitors to this country” (1995:28). Esta imagen que la voz poética experimenta como grotesca y fuera de lugar es también producto de esa otra imagen positiva que habían formado de los EEUU y que ahora les hace verse diferentes, fuera de lugar.

Por otra parte, en los poemas del capítulo “Making up the Past”, se repite varias veces la palabra “pérdida” para referirse a la pérdida de la lengua, los contactos familiares, una cultura, “some loss much larger than I understood” (26). La imposición de aprender la lengua, y el peso de una estructura jerárquica ya instalada en sus mentes sobre que los norteamericanos son mejores, y por lo tanto, su cultura y su lengua son mejores conducen a la aculturación. La pérdida de la lengua y con ella la posibilidad de mirar el mundo a través de los nombres del español para hacer lugar a la nueva lengua y tener éxito en la nueva cultura se experimenta desde la voz poética como una imposición, una presión opresiva. La experiencia de extranjero en USA, en la sociedad y en la lengua se combinan con la actitud de la madre, quien nuevamente es mediadora de las reglas sociales que se van a encarnar en la voz poética a través del inglés. Para ejemplificar, el poema “Sound Bites” (39/44) contiene una serie de

poemas cortos y rápidos como cantados sobre la relación de la voz poética con la nueva lengua desde, la llegada a Nueva York hasta que el inglés se hace carne en esta. En la parte del poema llamada “*First Days*”, escuchamos la voz infantil y la de la madre: “Nueva York, el *hotel Beverly*,/ *un drugstore* in the lobby/ (Mami, what is a drugstore?)/ a *lavativa* in the window./ *Say hot water bottle, it’s nicer*./ An elevator, a fire escape./ (What is a fire escape, Mami?)/ *Up that way, a bad neighbourhood*” (39, cursiva en original). El ritmo del poema citado es rápido y los versos parecen tropezar de una expresión en inglés en una en español, y en el inglés la madre transmite los nuevos códigos sociales de etiqueta y de distribución geográfica “*Say hot water bottle, it’s nicer*”, “*Up that way, a bad neighbourhood*”. Estas definiciones sobre la forma en que es deseable expresarse para adaptarse a un estrato social de la cultura nueva, los lugares donde es deseable limitarse a andar para acercarse a los “buenos” barrios, el código en que es mejor que se exprese (inglés), establecen fronteras desde la lengua, determinando normativamente la forma en que la voz poética debería ver la realidad. Mami estimula, así, a la voz poética y sus hermanas a la adaptación o aculturación para triunfar en la nueva cultura, escondiendo las marcas dejadas por la discriminación sobre ellos y su grupo como inmigrantes. Por ejemplo, en la parte “*Mami’s Advice*” se escucha la voz de la madre: “you girls are making molehills/ by letting sticks and stones hurt you./ They call you spics, what do you care?/ It’s not in the dictionary, so there./ Speak in your English because/ you should do as the Romans do./ Now *cállense la boca y acuéstense*” (40). Este estímulo a ocultar las heridas, a respetar las jerarquías sin cuestionar, a pagar tributo al nuevo país de acogida, olvidando y reprimiendo su lengua es la fuerza que ejerce la sociedad y que la madre transmite sobre el cuerpo de la voz poética para que los nuevos códigos sociales se graben en ella, y repriman lo anterior que es considerado sin valor en ese Nuevo Mundo. En la siguiente parte del poema “*I Size up la Situación*” la voz familiar de la madre se mezcla con la voz social de la cultura mayoritaria que obliga a aculturarse, a convertirse a los nuevos valores superiores:

Translate yourself, niña,  
 you won’t last long as you are,  
 not here in these Estates.  
 Those tinkertoy legs won’t do  
 or that sorry frizz that says  
*tatarabuella* made a mistake.  
 You won’t last like you are, *chica*. [...]  
 with your loud talk of what you miss  
 on an island these kids never heard of.

Translate your café con leche  
into a glass of plain milk,  
las uñas que te comes y  
el de'o que te mamas, nena,  
put something else in your mouth,  
put English words in your mouth.  
Give yourself over, girl,  
to the blond, blue-eyed possibilities  
so that even as a brown-haired,  
olive-skinned spic chick,  
you can click with the gringas... (41).

El enfoque en la boca, en sacarse el dedo y dejar de sentir el gusto de su piel, su lengua en su carne y sustituirlo por ese otro código ajeno a su piel para sostener la apariencia de una identidad que no lleva en su piel, constituyen los llamados sociales y familiares a la aculturación, a convertirse al nuevo código. El momento de enunciación es posterior al tiempo de la historia en los poemas, por lo que en el primero la voz poética ya sabe el inglés bien. Aquella represión de su identidad, de las vejaciones sufridas y de su lengua emanan en las palabras en español en los poemas, en el maltrato del inglés para quebrantar esa apariencia de unidad y dejar que afloren las heridas que la introducción de la segunda *chora simbólica* causa. En el tiempo de la historia de los poemas Mami transmite las estructuras dominantes a la voz poética a través del estímulo y la presión a utilizar el inglés y reprimir las marcas de su primera cultura en su lenguaje, gestos, maneras, apariencia física, lo que la voz poética busca despertar ahora en el momento de la enunciación de los poemas. En la parte “*Talking Back to Mami (Years Later)*” la voz quizás adolescente, comienza a ganar confianza para replicar y contestar a la familia y la sociedad: “I had to cut myself out/ of your paper doll head, [...] they’ll know you came from a nice family, not a wetback, a green card alien-/ not who you really are” (42). Aquí la voz poética intenta renombrarse a sí misma negando el discurso de Mami que la llevaría a convertirse en muñeca (Heidi, niña en Macy’s o Elizabeth Buchanan), y afirmando su identidad de inmigrante, como si la voz confirmara que realmente son “a wetback, a green-card alien”. En este renombrarse ocurre la transformación de la voz poética y su liberación de los discursos dominantes que intentan imponer visiones de mundo hegemónicas, en este caso lingüísticas, culturales y de clase social.

En la siguiente parte, “*The Word Made Flesh*” se retrata la lucha por encontrar los significados y las cosas y la manera en que el código del inglés va penetrando en su piel: “I looked up the words/ but I could not find them./ I found breast and menstruation/ and period – colorless words/ for the bright smear on my pants, the breath breathless in my mouth./ I could

not find the real words/ for my heart's desire,/ for my body's breaking" (42). Esta brecha entre las palabras y el cuerpo y la necesidad de expresar partiendo del cuerpo y no de las abstracciones del lenguaje llevan a sentir alienación del lenguaje como si el cuerpo se resistiera a las limitaciones del lenguaje. Dicha brecha entre el lenguaje y el cuerpo está también presente en su primera lengua, como si el cuerpo y su lenguaje de instintos y flujos fuera la primera lengua olvidada e intraducible: "I gave up trying to find/ his body next to mine,/ the small of his back in English./ And I paged through El Pequeño/ Larousse Ilustrado,/ hoping to come upon him/ in my first, more heartfelt language [...] but I did not know what to look for/ in my deserted childhood Spanish" (43). Así, ni el código del inglés ni el del español sirven o alcanzan para nombrar el deseo del cuerpo. En este poema se define el estado de indefinición lingüística que marca a todo el poemario, pues la posibilidad de tener dos lenguas no alcanza para la expresión que el otro cuerpo de la lengua desea:

no way to do it but do it,  
lie down and slide my tongue  
into his all-American mouth,  
looking for the word to say  
what was happening in silence  
in my **cuerpo** and his **heart**,  
in his **corazón** and my **body** (43, mi negrita).

El cuerpo del amante y el del lenguaje se superponen y la lengua busca la forma de expresión doble que el verso bilingüe quiásmico del final del poema expresa mejor, abriendo la estructura a los otros cuerpos de la lengua, como vemos en los dos últimos versos del pasaje anterior. Estos poemas retratan ese "becoming" del que habla Irigaray (2002:3), un tambalear caótico, un movimiento de búsqueda en este caso entre frases en español y en inglés, desde el cual la voz poética se va haciendo en las otras "lenguas", a la vez que va impugando los discursos que buscan encerrarla.

Un último poema que interesa analizar en este apartado es "Between Dominica and Ecuador" (48), un poema que se centra en un discurso sobre derechos humanos de Mami para un grupo de representantes de varias naciones en una organización internacional como podría ser Las Naciones Unidas. Este poema tiene como centro dos imágenes: soldados y niños pobres malnutridos:

[...] *There is one soldier for every  
forty-three persons in the world-*

in the voice that said, *Drink your milk,*  
with the look that warned, *Watch your step!*  
*-but only one doctor for every*  
*one thousand and thirty people.*  
I switch the dial to Russian,  
French, English, Chinese,  
until I've dialed her voice again:  
*Todos los días 14.000 niños*  
*mueren de malnutrición...*  
The starving children who haunted  
my childhood meals resurrect,  
hovering over the meeting room

[...] My mother no longer concerned  
with using them for her threats  
champions the right to fill  
their stomachs with our excess.

[...] *Every minute a newborn dies.*  
The past recedes before us;  
my own grievances against her-  
a whipping with a hair brush,  
a half hour locked in a closet,  
a denied touch in a dark hour-  
seemed now inconsequential  
before this universal arsenal.  
For moments I almost forgive her  
until I hear her winding up  
with the tone of ultimatum,  
*If you want love you must earn it!* (49/51, cursiva en original).

En este poema cabe rescatar en principio la mirada irónica de la voz poética dirigida hacia el público de oyentes, los presentes y los ausentes: “plum playboys in business suits”, “denials piling up like the dead”, “I cannot find the United States”. Esta descripción del público permite ver la producción de discursos en este tipo de institución solo como parte de un protocolo u orden institucional, pero que no tienen poder de acción para influir la realidad fuera de allí. Si nos detenemos en la imagen de los niños hambrientos usada por la madre a la hora de la comida, se puede observar aquí la construcción –consciente o inconsciente– de la valoración de la idea de privilegio de clase social que la imagen de los niños hambrientos busca instalar en el modo de pensar en la niña para lograr que esta obedezca a la madre. Las palabras de la madre pueden interpretarse como estímulo y obligación a valorar y reforzar su privilegio de clase materializado en el tipo de alimento consumido o la cantidad y hecho carne

al consumirlo, haciéndole compararse con el grupo sin privilegios de niños que no tiene para comer sin proveer estímulo para cuestionar las causas de tal desbalance en la estructura. La imagen congelada de los niños hambrientos es estratégicamente usada para imponer autoridad a la niña de la voz poética. Los niños hambrientos son hechos discurso, inmovilizados en el marco de un texto que los explota retóricamente por distintas causas, sin la causa activa de terminar con los soldados o los niños hambrientos. La hipocresía de la madre se revela cuando la voz poética redirige el significado que la madre da a “soldado” y hace que la apunte a la madre misma, pues ambos, los soldados y Mami comparten funciones de amenaza, imposición, y castigo corporal. Este poema permite una mirada irónica a la hipocresía de las clases acomodadas, a las instituciones internacionales y a la caridad basada en un pensamiento de “lo que nos sobra del privilegio que nos adjudicamos”. Al final del poema la madre le pregunta cómo estuvo su intervención y la voz poética responde que perfecta: “Smiling, she seems untouched/ by the horrors she has summoned” (51). De este modo, este poema critica la hipocresía del sistema mundial que extiende el nombrar de un discurso vacío como pantalla, lo que no solo perpetúa las injusticias que nombra sino que también se emplea como limpieza de conciencia de la clase social alta y de las naciones con actos discursivos circulares que solo tienen como fin el discurso mismo.

### **7.2.3. Lenguas que no ven, ojos que no hablan**

En *Juana I* las imposiciones sobre el cuerpo de Juana y sobre los otros cuerpos dominados (mujeres, indígenas, personas de otras religiones y lenguas) se transmite desde la voz en cursiva que representa la voz institucional falogocéntrica de la Iglesia, la Corona y la empresa colonizadora. Asimismo, esta palabra se hace carne en los cuerpos, pues la ley marca a los cuerpos con su palabra normativa:

Esposo mío se hizo carne. El verbo. El verbo someter (carne), abarcar (carne), recoger, abrazar. Dejo penetrar en el espíritu todas las imágenes que susciten deseos. El número sin acto del verbo.

El régimen de palabras que se hace carne (Felipe). Palabras que hace servir, las subordina (carne). Avanzo sobre su piel (el verbo) lentamente, me paseo en todos los sentidos. Avanzo sobre y gracias a la palabra Felipe que se hace carne. Blando, un animal no marino; carne. Días de grosura, de vigilia. Velar, Felipe. El color natural y no heráldico que se da en el escudo a su vientre, a su hueso. Cebado con mis entrañas (Felipe). Vueltas y vueltas a la rueda de las piernas que luego siguen excitadas en un verbo:

Es posible.

*El poder sobre las cosas se ha de ejercer según Dios y según fuero. Salida del adoratorio, tiró las imágenes santas, las cubrió con tierra y orinó encima.*

En los territorios de Ultramar, el cacique murió como un buen católico, lo colgaron de un árbol pero le pusieron una cruz en las manos.

*Mandamos cortar hasta doscientos las manos y narices en rebeldía de que muchas veces se les habrían hecho los requerimientos que Vuestra Majestad manda. Son insensatos como asnos, y no tienen en nada matarse (AA, 2006: 46/7).*

En el pasaje anterior se nombra el verbo “someter” como encarnado, hecho piel, como “abarcar”, “recoger” y “abrazar”, y con esto la voz poética está nombrando el reverso de la empresa colonizadora de la Corona. La posibilidad de transformación del horror de tal empresa se nombra con un verbo nuevo que está fuera del control de la estructura gramatical: “Es posible”, una afirmación de posibilidad hecha acción. Por otra parte, observamos que la voz en cursiva reprime las acciones “herejes” de Juana basadas en su negativa a acoger las imágenes sagradas. La ley de Dios ejerce el poder sobre las cosas en esta palabra emitida desde esta institución, por lo que en el pasaje anterior se visibiliza al enunciador y se deconstruye el poder de su verbo, que no viene de Dios sino de la escritura sobre el papel. El “mandar” desde la escritura implica aplicar las leyes en nombre de la autoridad ausente, Dios, quien según esta institución delegó su omnipoder en ella. El ejercicio del gobierno de los territorios lejanos (colonias) a través de la palabra escrita tiene su nacimiento en este periodo histórico, como se desarrolla en el marco teórico, por lo que el documento oficial cobra una importancia vital en este periodo ya que la voz que nombra en ellos también norma en el nombrar:

Una cuchillada por los ijares. Los matan para extraerles grasa y curar las heridas de nuestros señores. Veo como el indio toma las tripas en las manos y huye, huye. El brazo ligero dispuesto a alzar vuelo; se acorta, se aleja, se prolonga en un gruñido sordo y lejano.

Caudales de sangre las tripas y mi pierna en exceso. Como agua de río la sangre para regar jardines en Antillas; la carne de los indios que sirve para alimentar a los perros. Algo tiene que parar.

Voy a llevar conmigo una cajita, entre las enaguas, o en el escote; una cajita para guardar aquello que se pueda caer. ¿Por dónde escucharé si se me cae el párpado o las orejas? Me toco los agujeros y hablo por ahí. Si se sale el mentón, se cae toda la cara al piso. Voy a poner en una cajita todo aquello que se caiga y hablaré por las cavidades, los orificios (Felipe).

*El bien hablar es el bien gobernar. Nuestra Reyna es incapaz de firmar las leyes del Reyno.*

[...] Algo tiene que parar. Ahí. Hasta ahí. En la garganta, la campanilla (hasta ahí) y sos valiente, Juana. Hasta ahí Felipe algo tiene que parar al costado de la cabeza, a orillas del mar (47/8).

En este pasaje se observa que la voz poética de Juana está mezclada con la del alterego de Ana. Una de estas testimonia lo que ve del asesinato de los indios, las tripas y la sangre, y la otra voz afirma “Algo tiene que parar”, y estimula a la otra voz, que es la de ella misma, a hablar, “sos valiente Juana”. Con respecto a la voz en cursiva, el paralelo se establece entre el “buen hablar”, es decir la lengua del Imperio, de la Iglesia y de la ciencia (en contraposición al habla de las masas, los idiomas de los indígenas, el hebreo, el árabe), con el gobernar, es decir el controlar los documentos escritos. Esta palabra-ley transmitida en la lengua escrita es la palabra de la razón como la ley, una razón que, como veremos en los siguientes pasajes construye el significado de locura como lo que se contrapone al vínculo juicio-razón-estado. La razón es la ley de la Corona y de los frailes, construida para su beneficio y no un concepto universal:

*Viéndola ayunar y no comer carne, que el dicho ayuno debe de ser de judía, sin duda está **fuera del juicio** que Dios le ha dado. Si ocurre que la Reyna no está guiada por **la razón**, estamos obligados a **traerla de regreso a la razón y reconstruir el estado de la Corona** (50/1).*

*[...] A fin de evitar el escándalo con lo que solo intenta turbar los ánimos de los frailes con **questiones impertinentes**, saciando los torcidos deseos, la desviaremos del **vicio** bajo pena de **expatriación de los dominios, la cárcel perpetua** que llaman de la **misericordia** (51, mi negrita).*

Así, la razón se constituye en un territorio donde lo que está dentro se rige por su ley y lo que está fuera es vicio y salvajismo, y debe ser subyugado. Para que esta ley penetre en la carne se marcan los cuerpos con una estricta moral que reprime la sexualidad, las necesidades de alimento del cuerpo con ayunos, que fuerza a los cuerpos a desplazamientos, los marca con torturas corporales o los desaparece con la muerte o la cárcel, como en la que estuvo Juana por más de cuarenta años.



### **7.3. Impugnación del discurso bíblico: despellejándose de la palabra sagrada**

Los tres textos estudiados retoman el discurso bíblico para impugnar la forma represiva en que este nombra a las mujeres y a su sexualidad. Aunque la religión católica haya ido decayendo en adhesión, el imaginario bíblico judeo-cristiano (especialmente en la República Dominicana, EEUU; Uruguay y España) sigue teniendo vigencia en la subjetividad occidental pues muchas de las visiones sobre el mundo o los otros seres se desprenden de o se construyen con respecto a las historias bíblicas. Como vimos en el marco teórico, el *logos* divino de Dios se le concede al hombre para que este nombre las cosas a su alrededor, y entre ellas, a la mujer, e instaure su ley patriarcal con su palabra otorgada por la divinidad, según este libro de enunciadores masculinos. La ley falogocéntrica se encarna, la palabra patriarcal y religiosa se adhiere a la piel y pasa a controlar al cuerpo. En los tres textos poéticos analizaremos cómo las voces poéticas se despellejan del discurso patriarcal-religioso y los símbolos religiosos adquieren otros significados

#### **7.3.1. Palabras aguzadas para oídos cosidos**

En CPR las referencias a la Biblia son sarcásticas e irreverentes, como por ejemplo, el siguiente poema: “Lucas, VI, 44”: “Y dijo el profeta: «Por su sexo las conoceréis»” (CPR, 2005:32). En este poema la voz poética reinventa un versículo bíblico<sup>15</sup> en que el profeta Lucas “las” define. Esta definición tiene dos planos, uno normativo y despectivo hacia ellas y su sexo; y uno impugnatorio que revierte esta intención del verso convirtiéndolo en una celebración hacia “su sexo” entendido como acto sexual lésbico (sexo entre ellas), o como el apetito sexual femenino (homo y hetero). Esta bifurcación en la definición se hace posible desde la voz poética que identificamos como femenina por la poeta y que se presenta como lectora del precepto reescrito, lo que permite jugar con el doble significado de la definición: el patriarcal de Lucas el profeta, y el sexual o corporal de la voz poética que ironiza a la definición del enunciador masculino anterior.

Más aún, en el poema “VÍA CRUCIS” se recrea una ceremonia religiosa católica en que la voz poética mantiene el carácter de experiencia metafísica, pero a la vez, renombra a sus

---

<sup>15</sup>El versículo versa sobre el conocimiento del árbol por el fruto que este da.

dioses. El acto sexual lésbico o el bautismo de la mujer por ella misma constituye aquí el ritual, y el agua bautismal son los fluidos del cuerpo femenino:

## VÍA CRUCIS

Cuando entro  
y estás poco iluminada  
como una iglesia en penumbra  
Me das un cirio para que lo encienda  
en la nave central  
Me pides limosna  
Yo recuerdo las tareas de los santos  
Te tiendo la mano  
me mojo en la pila bautismal  
tú me hablas de alegorías  
del Vía Crucis  
que he iniciado  
-las piernas, primera estación-  
me apenas con los brazos en cruz  
al fin adentro  
empieza la peregrinación  
muy abajo estoy orando  
**nombre tus dolores**  
el dolor que tuviste al ser parida  
el dolor de tus seis años  
el dolor de tus diecisiete  
el dolor de tu iniciación  
muy por lo bajo te murmuro  
entre las piernas  
la más secreta de las oraciones  
Tú me recompensas con una tibia lluvia de tus entrañas  
y una vez que he terminado el rezo  
cierras las piernas  
bajas la cabeza

cuando entro en la iglesia  
    en el templo  
    en la custodia  
y tú me bañas (73/5, mi negrita).

La apropiación de los símbolos del catolicismo permite mantener el carácter sagrado del ritual en el poema citado pero la voz poética renombra a su religión y su diosa. Este cooptamiento de los símbolos y rituales religiosos –Iglesia, agua bautismal, el Vía Crucis, oración, peregrinación– permiten que tales elementos sean vaciados de los contenidos con los que la Iglesia y la Biblia los llenan y que puedan ser rellenos con otros contenidos referidos a los deseos del cuerpo, el acto sexual y el sentir corporal. Es decir, los

elementos rituales católicos son vaciados de sus significados, que los otros contenidos hegemónicos –pureza, heterosexualidad, dios masculino, santos masculinos– ocultan y reprimen, manteniendo el aura de sacralidad que tales rituales tienen pero ahora con los contenidos que la enunciante femenina elige para sí misma y su “creencia”.

De forma similar, el poema “ORACIÓN” también penetra y transgrede los nombres, rituales y símbolos religiosos para renombrarlos desde su diosa-mujer:

### ORACIÓN

Silencio.

Cuando ella abre sus piernas  
que todo el mundo se calle.

[...] que no hay enjambre mejor  
que sus cabellos

ni abertura mayor que la de sus piernas  
ni bóveda que yo avisore con más respeto  
ni selva tan fragante como su pubis  
ni torres y catedrales más seguras.

Silencio.

Orad: ella ha abierto sus piernas.

Todo el mundo arrodillado (95).

En este altar se venera a la mujer de piernas abiertas con la misma abnegación y sacralidad que se tenía por Dios y con los mismos rituales (oración, silencio, postura de rodillas). Sin embargo, ahora son el cuerpo femenino y su placer el centro del ritual.

Por otra parte, en “Evohé” hay un grupo de poemas llamados “Génesis”, “Génesis II” y “Génesis III” en que se recrea el origen bíblico de la aparición de la mujer. Sin embargo, la palabra “mujer” está ausente en los tres actos, como si a quien Adán llamara no fuera la verdadera mujer sino una imagen de mujer creada por él, el hombre:

### GÉNESIS

Cuando el Señor apareció  
gigante, moviéndose serenamente entre todos los verdes,  
Adán le pidió por favor  
palabras **con que nombrarla** (50).

### GÉNESIS II

como no era un Dios mezquino  
le dio muchas  
para que pudiera entretenerse  
poniéndole nombres.  
Le dio tantas, que Adán regó con ellas

la faz de la tierra, salpicó los mares,  
insufló los vientos, sembró la arena.  
Aún hoy –muchos siglos después–  
se encuentran hombres buscando los nombres por la tierra,  
algunos marineros y capitanes,  
**con que nombrarla** (51).

### GÉNESIS III

Entonces Adán la llamó  
le puso nombres  
dichoso le dijo paloma,  
pez,  
moabita,  
mármol  
estatua que acaricio,  
la llamó frío y nostalgia,  
Adriana, pájaro,  
árbol,  
y mi dicha,  
le dijo arcángel,  
adoradora,  
la llamó espuma de los mares, cardúmen, Ifianasa<sup>16</sup>,  
lúmen, montaña, lámpara,  
le **dijo forma de mí pero más que nada forma**  
[...]  
la llamó voz de lo valles,  
eco de collados,  
amiga mía,

pero ella nada oyó,  
porque el Señor la había hecho **sorda** (52, mis negritas).

Esta trilogía del origen exhibe el uso de la palabra por Adán para darle nombres a un “ella”. Estos nombres recorren una larga tradición literaria y textual en que la mujer es nombrada por el hombre, y con esto definida y controlada. En esta trilogía (que podría ser el nombrar del Padre, el Hijo y el Espíritu Santo) Adán le pide a Dios palabras. Dios le da muchas y todos los hombres buscan estas palabras, es decir, se mueven dentro del mismo discurso sobre las mujeres, pero donde la “mujer” está ausente. Sin embargo, cuando Adán formula su lista de nombres románticos y bellos para ella, ella no puede oír. Esta sordera estratégica que le da el Señor –o la poeta de sexo ambiguo– es un mecanismo de resistencia que impide que los nombres la penetren y se hagan carne en ella. Estos nombres halagadores de “él” a “ella” son

---

<sup>16</sup> Ifianasa fue sacrificada por su padre en el altar a Diana (Artemisa) de Áulide como ofrenda para asegurar el éxito del viaje de su padre.

ironizados y presentados aquí como opresivos, como un intento de revestir a la mujer sofocando su voz y su cuerpo.

### 7.3.2. Palabra mácula, cuerpo inmáculo

En el caso de JA la opresión del imaginario religioso se manifiesta, por ejemplo, en el poema “Grace” (JA, 1995:15). “Gracia” desde el punto de vista del cristianismo es el perdón o indulto a un pecado de pena que concede el poder competente (Dios, Iglesia, cura), y la otra acepción de gracia es cualidad, virtud, valor. Este poema ataca estos significados del nombre “grace”. El poema es una experiencia de la voz poética en su habitación entre niña y adolescente (“toy-stripped bedroom”). El poema presenta una simbología desde la luz que entra por las rendijas de la ventana del dormitorio sugiere la sombra de una prisión que se va tendiendo sobre la voz poética:

Through the angled jalousies  
the afternoon sun streams in  
imprisoning the floor/ in a hundred lillte bars  
I hold out my arm,  
sliding it up and down  
as if an invisible shuttle  
were weaving my youg flesh.  
I am learning I have a body.  
I am responsible for its evils.

Then Gladys comes for a break,  
sits on the edge of my bed,  
her brown skin glistening  
with hard-working sweat, wet patches under her arms.  
Because we fell from grace  
this happens, the priests says,  
sweat of our brow, sin,  
sorrow, punishment, death.  
Just beginning to accept  
this legacy, I suspect  
I'll keep falling into temptation  
[...] (15/16).

Cuando Gladys entra en la habitación la observación de su cuerpo por la voz poética contrasta con la forma de nombrar el cuerpo de las autoridades de la Iglesia. La voz del cura nombra al cuerpo como el pecado y la causa del sufrimiento. Sin embargo, el punto de observación de la voz poética, es decir las secreciones del cuerpo de Gladys, a quien la voz poética no relaciona con el pecado (como sí lo hace con Mami) contradice la normativa del cura. En el siguiente

trozo del poema se focaliza en un “glass dome” con un pequeño bambi dentro rodeado de pequeños pinos, desde el cual se simboliza y renombra a la pureza como el estadio del cuerpo anterior a su cubrimiento con el discurso sagrado sobre la gracia, el paraíso y la caída:

She gives the ball a shake.  
A hundred dust motes flutter  
to the cold, cold ground.  
The deer nuzzles in search  
of something he cannot find.  
Then as if all the grains  
in an hourglass had dropped  
the future into the past,  
the snow settles on the trees,  
the painted back of the deer,  
the chandeliers of his antlers,  
the bare ground...  
How still  
we see the world lie.  
Before anyone comes in  
footprinting the virgin white,  
[...] or from the kitchen Cook calls  
for Gladys to clean the rice,  
we sit released, peering  
at this tiny becalmed Eden  
as at the End when our sins,  
the priest says, will be forgiven.  
Then Gladys eyes me, smiling  
I pick up the snowy scene,  
give it a punishing shake,  
and the storm again begins (16/7).

La escena nevada –blanca, pura, idílica– que cae manchando todo el paisaje y el cuerpo del bambi se puede interpretar como la caída de la palabra “inmaculada” sobre el cuerpo “máculo”, marcándolo. La sacudida al domo y la búsqueda de la tormenta final es un intento de la voz poética por des-cubir la escena de los copos blancos, des-tapando al cuerpo originalmente “inmaculado” de aquel discurso sagrado, “máculo”.

### **7.3.3. En la jurisdicción de su cuerpo flamea mi sexo**

En *Juana I* se define al cuerpo como el único territorio desde el que se establecen lazos de pertenencia. La voz poética doble nombra su soberanía y establece su patria en el cuerpo de Felipe elevando la bandera del sexo embalsamado de Felipe como estandarte de su territorio:

En el lecho de Felipe que es donde el palacio se ausenta. En el lecho de Felipe donde abro todas las puertas que están cerradas por dentro. [...] Soy la bandera de Castilla que

se ondula con amplitud, con suavidad, sobre el cuerpo de Felipe su lecho. Que hace siglos no dormimos en una cama.

*Un matrimonio precoz genera un desgobierno de las aphrodisia. Toda idea de pudor se ha desvanecido, la mecánica enloquecida de su cuerpo habla del mal de la satiriasis.*

Acostado de espaldas, un amontonamiento. Tiende los nervios como una cuerda que se deja al sol, y yo me deslizo por esa cuerda. Los pechos, mi cintura, el amontonamiento. Esposo mío. El dorso de la lengua y el velo del paladar; el sonido de la J de Juana... (AA, 2006:45).

Aquí observamos la intención de la Iglesia y la monarquía de nombrar a Juana como “loca”, enferma o ninfómana, por su insistencia en erigir su altar en el órgano sexual de Felipe, es decir poner su jurisdicción en el cuerpo y no entre los límites marcados del territorio geográfico; el cuerpo como la única jurisdicción. En el pasaje anterior, la voz poética se adueña de los símbolos nacionales, como la bandera de Castilla, el palacio y su corte para renombrar su fidelidad a otro territorio: el lecho, el cuerpo ondulante en el sexo, y el órgano de Felipe como mástil. Estas apropiaciones de los símbolos de la monarquía –más que de la Iglesia aquí– redirigen los significados de tales elementos como también vimos anteriormente en los poemas de CPR, y apuntan los significados a contenidos relacionados con las necesidades y los deseos del cuerpo.

Con respecto a la Iglesia, en *Juana I* observamos que el nombrar de la Iglesia norma, incluyendo y excluyendo y dando identidad por la fuerza de su autoridad de acuerdo con sus propias definiciones de los nombres que otorga:

No oigo misa  
*Hereje.*  
No iré a la misa del alba (36, cursiva en original).

Por la negativa a participar en los rituales se le da a la voz poética el nombre de “hereje”, y la definición de esta palabra es controlada por la Iglesia. La voz poética establece su soberanía y jurisdicción en el cuerpo, no solo en lo sexual sino también en el cuerpo como la base de la comprensión. De ahí que la voz tiene una sensibilidad especial hacia los cuerpos:

Sesión del lecho de justicia. Heredera entre dos reyes (Felipe yo). El fondo del río, del mar, lechos de paja. Andas en que se llevaban los cadáveres a enterrar. El pasaje al trono, a las Indias. **Felipe Domine Deus, omnipotens Deus, patrum nostrorum Abraham, Isaac et Jacob.** Encerrándome a solas en su aposento con una navaja, algunos ungüentos.

**Isabel firmó la expulsión. Yo la navaja el corte.** Más desnudo, más expuesto. Tiro hacia atrás, me cubre.

Eres un esposo  
de sangre  
para mí.

*El pio Rey Católico incesantemente se ocupaba con sumo cuidado en **hacer florecer de todos modos sus dilatadísimos estados**, que doña Juana no observa la **extirpación de las heregías en los dominios**, no sostiene ni defiende con todo zelo **la exaltación de la Santa Madre Iglesia**.*

El séptimo día del séptimo mes, siete peticiones en el padrenuestro y la inmersión en el agua, en el cuerpo muerto de Cristo. La succión de la herida. Agacharme. Ungir al rey, signar con óleo sagrado. Colores disueltos en aceite delante de la garita con celosías laterales y su puerta abierta (53/4, cursiva en original, mis negritas).

La mención del lecho de tierra (el fondo del río) de los otros cuerpos y los cadáveres seguida de una cadena de enunciadores masculinos (“Felipe Domine Deus, omnipotens Deus, patrum nostrorum Abraham, Isaac et Jacob”) marca a los autores del hecho, la tradición de autores de la Historia y a Isabel como la madre que hace cumplir en Juana la ley patriarcal. Aquí, proliferan los cuerpos: mutilados y retazos de cadáveres desde el texto rasgado: el cuerpo muerto de Felipe, el de Cristo, el cuerpo de Juana. Así, aunque a la voz poética le cuesta nombrar el asesinato, los cuerpos o partes de cuerpos proliferan a borbotones del texto. La voz de la normativa institucional nombra a Juana como peligro para la Corte y la Iglesia, ya que esta no observa ni a la expansión colonial ni a la Iglesia. En cambio, lo que la lengua doble de Juana balbucea son los cuerpos o vacíos de cuerpos que la “dilatación” del territorio va dejando y el derecho al cuerpo reprimido por la Santa Madre Iglesia.

Al mismo tiempo, el cuerpo torturado se presenta desde la infancia cuando la voz poética nombra el mandato recibido a sus dieciséis años de casarse con Felipe de casi la misma edad. Dos cuerpos infantiles sacrificados por la unión del territorio, lo que impugna la definición de “hereje” expresada anteriormente por la voz en cursiva:

Tan solo 16 años para un príncipe del norte. Y sin ropa, como niños arrancados de mujeres indias. [...] ]

¿Se estará boca abajo en el fondo del mar, Felipe?

Juan jugaba a taparme los oídos (en el fondo del mar). [...] La presión en el cuello. La nuez de Adán. Nueces que tragaba enteras (porque lo que yo necesito es una boca) y Juan diciéndome y diciéndome, te crecerá un nogal en el vientre (38).



Este tragar nueces (de Adán) y el decir repetitivo de Juan (de Adán) simboliza el digerir el discurso patriarcal y religioso dominante. El nogal crecido en su interior puede interpretarse como el habla de un árbol genealógico de hombres en autoridad que ha echado raíces en todos los ámbitos del cuerpo y la lengua, y es ahora al que la voz poética busca arrancar.

#### **7.4. Refutación de los discursos opresivos: las lenguas embisten y resisten**

La opresión de las políticas del nombrar institucionales que hemos analizado hasta aquí son contestadas e impugnadas por las voces poéticas en los tres textos. A pesar de los contextos disímiles de los textos y las autoras, las estrategias que tales voces emplean para socavar a los discursos dominantes son similares, y básicamente consisten en huir de dichos discursos, apropiarlos y redefinir sus contenidos renombrando, desnombrando, ambigüándolo, o bien abriendo el discurso opresivo para que deje surgir los elementos ocultados y reprimidos. Tales estrategias se hacen posibles por el trabajo con el lenguaje que el discurso poético posibilita en los tres textos, es decir, el juego con los significados, la subversión de la gramática y la sintaxis, la manipulación de la polisemia del lenguaje, y los juegos quiásmicos en los versos, entre otros.

##### **7.4.1. En exilio del discurso**

“Evohé” contiene una serie de poemas-refranes con quiasmos y juegos de palabras en que el cambio rápido de lugar de los vocablos “palabra” y “mujer” generan una ilusión óptica que lleva a superponer los dos términos como un palimpsesto, y paradójicamente verlos también por separado. Al mismo tiempo, la estructura quiásmica deja a la “mujer” presa en la celda de este tipo de verso, acompañada por la “palabra”, pero ¿de quién es esta palabra?. En los siguientes poemas observamos que se establecen cuatro puntas, a saber, mujer, poeta, palabra, amar. En este caso, la identidad del o de la poeta es ambigua, pero no coincide en que por eso son poemas lésbicos encubiertos, como argumenta Kaminsky (1993), sino más bien estas se interpretan aquí como el paso entre el desprendimiento del discurso patriarcal y el movimiento hacia la transgresión del grito evohé, la apertura sexual y el derecho a la indefinición:

1-En las páginas de un libro que leía, perdí a una mujer.  
En cambio, a la vuelta de la esquina, he hallado una  
palabra (CPR, 2005:44).

2-Las mujeres son todas pronunciadas,  
y las palabras son todas amadas (45).

3-Por la calle, venían tantas mujeres  
que no pude pronunciarlas a todas,  
En cambio, las amé una por una (47).

4-Las mujeres vienen de lejos,  
a consolar a los poetas  
de la decepción de las palabras (48).

5-Las palabras vienen desde lejos,  
a consolarnos de la decepción de las mujeres (49).

#### 6- TEOREMA

Los poetas aman a las palabras  
y las mujeres aman a los poetas  
con lo cual queda demostrado  
que las mujeres se aman a sí mismas (53, numeración propia).

El encuentro y desencuentro entre “poeta, mujer, palabra, amar” en los poemas anteriores permite ver a los cuatro elementos superpuestos, en persecución de los demás y en reemplazo de los demás, por lo que “poeta, mujer, palabra, amar” se vuelve una cadena de significantes posibles. El juego con la ambigüedad en la identidad femenina o masculina de “poeta” provoca una ruptura, desde un juego de escondidas, de las percepciones habituales propagadas por el discurso heterosexual-patriarcal donde el poeta masculino persigue a la mujer y a las palabras y las ama a ambas. En la ambigüación de la identidad de “poeta” ocurre la transformación de la estructura “él-ella” y se abre la posibilidad de la existencia de la poeta femenina y de la amante femenina. La mujer disfrazada de palabras o apalabrada se interpreta aquí como la presencia latente de una mujer debajo o arriba de las palabras, fuera del lenguaje; una mujer no pronunciada o dicha, pero presente en el lenguaje en el nombre “mujer”, lo cual al mismo tiempo también la restringe.

Más aún, en los poemas de CPR se pone en evidencia el deseo de pronunciar a la mujer, de cubrirla con palabras, a lo que la mujer resiste. En el siguiente grupo de poemas vemos este tema más claramente:

#### 1-LINGÜÍSTICA

Las mujeres, son palabras de una lengua antigua,  
y olvidada.

2-Las palabras, son mujeres disolutas (56).

3-Era ciego, y como la única realidad es el lenguaje,  
No veía una mujer por ningún lado (57).

4-Los ciegos no pueden amar a las mujeres  
porque no ven las palabras, bajo las que ellas andan  
disfrazadas (58).

5-Tenía un disfraz de frase bonita.  
-Mujer- le dije-, quiero conocer el contenido.  
Pero ninguna de las palabras con que ella se había vestido  
estaba en el diccionario (59).

6-**Perdí el sentido** en un baile de disfraz  
en que todas **las mujeres cambiaron las palabras  
de su apariencia,**  
y en su confusión,  
**extravié mi propio nombre,**  
**las letras aquellas con las que había nacido  
y hasta ese momento me defendían.**  
Desde ese entonces, amo a todas las mujeres,  
No escucho más palabras,  
muero detrás **de cada frase  
que esconde a una mujer** (60, mi negrita, mi numeración).

Observamos aquí la función de la palabra como disfraz de la mujer, quien al quitárselo se descubre la verdadera “mujer”, liberada del encierro en el significado. En el último poema, perder el significado (“Perdí el sentido”, poema 6) se entiende como un salirse del lenguaje, del área de los significados y de las palabras que le dan una apariencia. La poeta pierde su nombre y la letra con la que esta nació –el discurso patriarcal, heterosexual, que fija lo que las mujeres son o deben ser–. La pérdida del nombre en la confusión babélica de lenguas (en sentido sexual y lingüístico) y la ambigüedad suceden cuando la voz poética se aleja del significado en el lenguaje, que categoriza, divide, disfraza, y cuando la poeta logra abrirse a las mujeres viscerales desnudándolas de aquellas palabras que la empaquetan y visten. Como vimos anteriormente, la sordera también se presenta aquí como mecanismo de resistencia (“No escucho más palabras”, poema 6) ante las palabras que al nombrarla la poseen y subyugan. Estos nombres no son aleatorios, si no que refieren a los discursos enunciados desde las instancias masculinas en la historia, donde la mujer es objeto nombrado y por lo tanto poseído y domesticado por ese discurso. Esos nombres la visten, la enmarcan, le dan forma y la moldean, pero la verdadera “ella” no está en esos nombres.

En el siguiente poema notamos que “mujer” y “palabra” se unen en un juego lingüístico liberador, donde la mujer se desdobra en varios seres: la mujer-evohé, la voz poética y la mujer apalabrada o definida:

Mujer      **Mi mujer es una palabra**  
              **Palabra de mujer**, me oye.  
Palabra    Ella me escucha.  
              Le digo palabras amorosas,  
              Mi mujer se tiende, ancha, como una esdrújula.  
              Luego que se ha tendido bien,  
              **La abro, como una palabra**  
              Y ella, como una palabra,  
              Gime, llora, implora, tarda, se desviste,  
              Nombra, suena, grita, llama, cruje, relincha,  
              Vibra, amonesta, imparte órdenes.  
              Suenan y se levanta  
              **La nombro y contesta**  
              **Palabra por palabra la ciño**  
              **La estructuro**  
              **Como una frase**  
              **Y luego que la he hecho verso,**  
              **Duerme, como una lengua muerta.**

Luego que la he hecho de versos se duerme.

Mientras duerme sueña

como si fuera una niña  
y sus sueños son sonoros,  
tienen melodía,  
yo les voy poniendo palabras.

Cuando despierta lo ha olvidado todo  
**y yo la nombro,**  
**evohé, evohé** (90/1, mi negrita).

El lenguaje se presenta como opresor de la mujer, pues la fija en un lugar quitándole su esencia indefinida y ambigua (“Y luego que la he hecho verso/ Duerme como una lengua muerta”), anterior a las limitaciones normativas que se transmiten desde el lenguaje. Las mujeres-palabras son invocadas o llamadas con el grito de las bacanales, evohé, evohé, un grito ancestral que las libera, des-cubriéndola de los discursos y estructuras anteriores, y dejándolas en una vibración de cuerpo y deseo desde el eco de este grito de liberación. Como observamos en la trilogía de poemas “Génesis”, si Adán desparrama nombres para “ella” y los hombres del mundo andan buscando esos nombres, en la poesía de CPR se vislumbra otro origen donde la mujer toma la palabra para nombrarse a sí misma, tomando a Mujer con M

mayúscula como su referente transcendental, desde una sexualidad desligada del discurso del hombre o de las limitaciones de la retórica heterosexual, “y húmeda de la lluvia de palabras,/ en tu vientre crecen sonidos/ con que empezar/ modestamente/ a nombrar las cosas” (93). De los sonidos del vientre de la mujer (de su grito de placer) nacerá esa nueva palabra que da forma a la palabra de la mujer, venida de una lengua visceral y no desde la boca de Adán y la convención con Dios.

Si ahora retornamos al primer poema del libro, “PRÓLOGO”, notamos la expresión de la paridad entre la necesidad de la escritura de libros y la mujer: “Las mujeres son **libros** que hay que escribir/ antes de morir, antes de ser devorada, antes de quedar castrada.” (35, mi negrita). A su vez, este primer poema tiene correlación con los dos últimos del poemario, que también están correlacionados entre sí:

1-Todos los días, cuando me levanto, primera tarea,  
**nombrarla.**

Si me olvidara, ya no estaría, la habría perdido para siempre  
en las **páginas de un** libro que leyera ayer (98).

2-De **esas** que fueron en otros tiempo canciones  
De **esas** que hoy son pasto de olvido (99, mis negritas).

En el poema 2 el pronombre demostrativo “esas” del último poema puede relacionarse con las “páginas” en el poema anterior,. Aquí hay así dos tipos de libros: los que las mujeres tienen que escribir (en “PRÓLOGO”) y los ya escritos ayer (por los hombres) de canciones repetidas, nombres bonitos y epítetos para la mujer. Así, con la expresión de la necesidad de nombrar cada día a su mujer dentro de sí misma, la voz poética rompe con la tradición de los enunciados del patriarcado hacia la mujer. Sin embargo, no sabemos cómo la nombra la voz poética, solo sabemos que la invoca con “¡evhoé!”, pero el acto de llamarla desde este grito de placer corporal es una reivindicación de su existencia como mujer, el derecho a vivir su deseo y placer y el derecho a definirse por sí misma y no ser definida desde fuera. El olvido y la pérdida en “esas páginas” de los libros del pasado –los lenguajes con que se la ha nombrado, el discurso patriarcal y homófobo donde la única posibilidad contemplada es la heterosexualidad, la jerarquía hombre-mujer, las canciones, poemas y letras que la nombran y los nombres con que Adán, el primer hombre, y toda la tradición de enunciadores masculinos la ha nombrado– significaría el doblegarse al discurso patriarcal. En cambio, aquí, se reclama el fin de tales nombres y discursos impuestos sobre la mujer por la estirpe de Adán, y se

expresa la necesidad “hoy” del uso de tácticas por “ella” como olvidar, ensordecerse y exiliarse de esos nombres y echarse a andar en busca de un lenguaje nuevo.

#### **7.4.2. En el revés de la lengua, el derecho del mundo**

Los poemas de JA se valen de varias estrategias para renombrar una situación. El poema que finaliza la etapa de la niñez, en “The Gladys Poems” en la República Dominicana, es la ida de Gladys de la casa Álvarez. Con esta desaparición se fijan los lazos que dieron forma a la experiencia de la voz poética fuera del círculo de la familia Álvarez, y en cercanía de la empleada doméstica, cuya voz, movimientos y canciones dejan una impronta en su experiencia y una herida en su partida. Como empleada, los patrones dan una versión pública de la desaparición de Gladys, lo que la presenta en una luz negativa: “In hushed whispers I heard/ that your fingers had been picking/ our absent-minded pockets./ Another version ran/ that and uncle’s eye had been caught/ roving by a jealous aunt” (JA, 1995:20). Los murmullos de la familia sobre Gladys son contrapuestos a otros susurros que, si bien no reivindicán a Gladys, abren un canal para quien no tiene voz para entretener otra versión (el ojo de tío mirando a Gladys) de su ida. La casa que deja Gladys es la de los Álvarez pero también deja un vacío en los afectos de la voz poética, y con esto se escinde el contacto que a través de la presencia de Gladys la voz poética tenía con ese tipo de español más cercano a la naturaleza, al ritmo de la música, a las canciones, a los movimientos del cuerpo por la casa bailando y limpiando. El orden que queda en la casa –el silencio, al limpieza estéril, la disposición ordenada de los elementos que deja Gladys al irse– representan elementos opresivos para la voz poética, quien busca desestructurar estos elementos para invocar la presencia de la empleada: “My socks I unbelled in the drawer,/ unlined my shoes in the closet. / You had left the world in order,/ your swan song a clean house./ Quietly, working havoc/ -spilling, staining, spoiling-/ I tried to mar this perfection,/ to recall you to your creation” (21). El orden es el área de la madre y de la clase social burguesa a la que la familia de la voz poética pertenece, por lo que esta busca el desorden para llamar a Gladys, invocando el caos como origen o posibilidad de establecer contacto. Tal caos también se refleja en la ruptura del código del inglés, pues se desorganiza la estructura ordenada de su sintaxis y morfología para evocar al español, y a su vez, la estructura bilingüe oscila toda desde el ritmo de boleros, el juego, la forma coloquial, para evocar ese mundo del contacto infantil que la voz poética relaciona con Gladys.

Ya en el capítulo II, “Making up the Past” se retrata la vida como inmigrantes, y entre otras cosas, la experiencia colectiva del barrio y los conflictos entre estadounidenses e inmigrantes. Los Álvarez llegan a Estados Unidos en el 60’, es decir en pleno movimiento por los derechos civiles. El poema “Queens, 1963” (31), por ejemplo, retrata la apertura del barrio al que se muda la familia de la voz poética a varias nacionalidades. En este poema la voz poética renombra la percepción generalizada que como inmigrantes tenían sobre los Estados Unidos, “la tierra de las oportunidades y la libertad”, un lugar deseado y altamente valorado en sus subjetividades. Sobre esta percepción trabaja el poema visibilizando el racismo y la exclusión social en este barrio neoyorquino:

[...] we were melted into the block,  
owned our own mock Tudor house.  
Then the house across the street sold to a black family.  
Cop cars patrolled our block

[...] We heard rumors of bomb threats [...]  
The barber’s family, Haralambides,  
our left side neighbors, didn’t want trouble.  
They’d come a long way to be free!  
Mr. Scott, the retired plumber,  
and his plump midwestern wife,  
considered moving back home  
where white and black got along  
by staying where they belonged.  
They had cultivated our street  
like the garden she’d given up  
[...] But real state worried her,  
our houses’ plummeting value (32).

En este extracto del poema se observa la segregación de los inmigrantes y la mala reputación que se crea en torno a los barrios de inmigrantes, lo que se manifiesta desde las reacciones de las instituciones en la sociedad, como el mercado inmobiliario que manipula los precios en barrios de inmigrantes en este caso, lo que fomenta la discriminación y el racismo e impide la integración. El poema en cuestión tiene un aspecto musical muy fuerte que se consolida desde la presencia de una chica alemana tocando el piano, cuya música se detiene cuando también hay un corte en el poema:

The German girl playing the piano  
down the street abruptly stopped  
in the middle of a note.

I completed the tune in my head  
as I watched *their* front door open.  
A dark man in a suit  
with a girl about my age  
walked quickly into a car.  
My hand lifted but fell  
before I made a welcoming gesture.  
On her face I had seen a look  
from the days before we had melted  
into the United States of America.  
It was hardness mixed with hurt.  
It was knowing she never could be  
the right kind of American.  
A police car followed their car.  
[...] Mrs. Scott swept her walk  
as if it had just been dirtied (33, cursiva en original).

Aunque la voz poética no sufre la persecución y amenaza que cae sobre esta familia afro-americana que se retrata, esta se siente parte de tal segregación, por lo que el “*their*” en cursiva puede interpretarse como un “*our*”, ya que como veíamos anteriormente en el análisis la madre en la familia reprime que las hijas cuenten sobre el racismo al que son expuestas. El poema finaliza con una músico-imagen que recupera un pasado arcaico que permite renombrar el concepto de extranjero y de propiedad privada:

Then the German piano commenced  
downward scales as if tracking  
the plummeting real state.  
One by one I imagined the houses  
sinking into their lawns,  
the grass grown wild and tall  
in the past tense of this continent  
before the first foreigners owned  
any of this free country (33).

La cuestión de racismo va de la mano con la percepción de la propiedad privada que crea percepciones de mismidad, otredad y pertenencia como si estas ideas fueran naturales: *our house, / their house* (por eso la cursiva), *our neighbourhood / their place, our country*. Al final del poema, la letra acompañada del piano imagina el desmantelamiento de tal sistema injusto. En este nuevo orden social el concepto de “extranjero” adquiere una nueva acepción, pues si la naturaleza (“*the grass wild and tall*”) es lo natural, entonces el ser extranjero es condición universal de todo ser humano, lo demás es orden cultural o social que puede ser transformado.



Por otra parte, el grupo de poemas llamados “The Joe Poems” en el capítulo IV giran en torno a las relaciones entre el cuerpo, las cosas y el lenguaje, la experiencia de ser mujer y la escritura. En este grupo de poemas resulta casi imposible no relacionar las tres relaciones que están presentes en este poemario con la biografía de la poeta JA: Joe, Mark, nombres reales o ficticios de los dos maridos que tuvo JA, y la dedicatoria a al principio del poemario, “a Bill – a quien buscaba” probablemente Eichner, su actual marido. En esta sección la voz poética se acerca más a JA la poeta, pues el primer poema de esta sección, “First Love Letter”, es un poema epistolar con el remitente “Julia Altagracia María Teresa Alvarez en Vermont”, quien escribe y tiene bloqueos de escritor “this long year of my not being able to write” (62), como también JA tuvo. El tiempo aquí ha pasado desde el capítulo anterior y curiosamente, esta sección no es bilingüe, los poemas son enteramente en inglés y la voz infantil que escuchábamos en la primera sección se vuelve adolescente, sensual y sexual, hasta finalmente entre tambaleos entre palabras y partes del cuerpos, se vuelve adulta. Desde el punto de vista del nombre y del nombrar desde su aspecto normativo, interesa rescatar en esta sección la relación de la voz poética con los nombres en el código del inglés, los cuales comienzan a hacerse carne, y su relación con los nombres y discursos impuestos sobre ella como mujer, a los cuales la voz poética comienza a impugnar.

Con respecto a esta relación con las palabras del inglés, el poema “Touchstone” (64) es una conversación telefónica con un amante o pareja sobre las palabras y los sentimientos: “I’ve lost a word,/ can’t come up with it at all,/ that awful blank in my head/ I know so well/ as if the whole necklace of sense had snapped-/ the letters of our names tumbling/ on the floor,/ a random alphabet,/ anonymous as the faces/ that surround me here” (64/5). Observamos aquí la relación ambigua de la voz poética con las palabras y las cosas, junto con la necesidad de expresarse y la imposibilidad de encontrar la expresión correcta. Los vacíos, los espacios en blanco en la cadena de la significación, “blank/ as a just-washed blackboard” (65), el reordenamiento del alfabeto o resignificación de las letras y la anonimización de las cosas son parte de la experiencia de esa condición de extranjero, es decir el sentirse fuera del lenguaje propio, que en realidad siempre es el del otro, como argumenta Derrida (1996) y como expusimos en el marco teórico. A través de un juego de pérdidas de las palabras y encuentros con ellas como si fueran cuerpos en la lengua, los significados comienzan a adquirir estabilidad, aunque las palabras en la nueva lengua nunca dejan de tener distancia con el cuerpo, el tacto, y la respiración. Los vocablos se van haciendo carne en la voz poética, quien

entre este juego de aprender palabras, definiciones y relaciones amorosas se va hacienda adulta, de edad media, hasta el final de la sección en que la relación relatada en “Touchstone” termina: “you like Adam naming everything,/ aghast at my Eve-like appetite/ for the fruits of your tongue” (99). La lengua se dedobra aquí en un significado dual, como código del nombrar y como elemento erótico. Aquí nuevamente se presenta Adam nombrando y horrorizándose ante los apetitos lingüísticos y eróticos de Eva, quien desea doblemente la lengua como ese lenguaje que posee a medias y la lengua como órgano erótico.

El poema “Staying up Alone” (93) en el capítulo IV es particularmente interesante en este apartado para el tema que compete a esta tesis. A través de dos epígrafes anónimos de mujeres, se subrayan en primer lugar varios niveles de su subjetividad femenina que afectan la manera en que la voz poética femenina se ve: “I don’t have any trouble with my child/ but my girl and heroine give me a hell of a time! –a participant at a woman’s workshop”; “I’d hate to think that after all our hard work/ to grow up and be ready to love, the world is full of men who prefer/ their women as girls –a journal entry”. Estos epígrafes despliegan un abanico de identidades que están latentes en la persona, quebrando el mito de la personalidad unitaria, y a la vez dirigiendo una crítica cultural hacia la valoración solo de la juventud de las mujeres. El poema en cuestión escenifica el último intento de arreglar una relación amorosa contada desde una voz poética en transformación, que busca entre sus varios “yos” el que mejor defina su estado:

I no longer daughterly and draped  
across your lap,  
but fiercer, womanly, a stranger  
neither of us knows too well:  
Red Riding Wolf, as I’ve grown  
to call her after the popular book  
about the inner wild women  
who run with the wolves.  
So far mine hasn’t made  
much progress,  
each time she sets off on her own,  
the girl inside her tires,  
the child whines for home,  
the heroine wants her hero,  
and all of me ends up  
in bed with you!  
This time I’ve come to talk  
of my transformation,

unusure if it will hold  
[...] (94).

En este trozo del poema observamos que los diferentes “yos” vienen de construcciones sociales y culturales que se han encarnado en la subjetividad femenina, las cuales son ironizadas aquí: la heroína que necesita de su héroe o la niña que necesita protección. La transformación se nombra aquí como más cercana a un Red Riding Wolf, del cuento popular infantil pero donde la niña es la loba. La voz poética intenta nombrar más específicamente la transformación en curso: “This strange woman waits,/ not spelled by the alphabet/ of who you want her to be,/ solid, incisive, heartfelt,/ damn good company...” (94/5). Los demás roles identitarios de la voz poética de alguna forma son derivados de o cómplices con “él”, porque se presentan como necesitados de protección masculina; por lo que esta nueva mujer tiene que estar fuera del sistema para nombrar de “él”. Para hacer este espacio, la voz poética llama a la leyenda del licántropo, la transformación no en una pequeña niña lobita juguetona, sino en un animal salvaje, como la voz lo define “*a man’s ability/ to be transformed into an animal/ is a common belief,/ although what the animal is/ depends upon/ which is the most powerful/ and feared animal/ in a particular locality*” (96, cursiva en original). En esta búsqueda de su yo-mujer se expresa la necesidad de encontrarse a sí misma y poder expresarse o auto-definirse en su nueva lengua:

Then the child sleeps, the girl sleeps,  
the heroine sleeps,  
and you sleep [...]  
And left alone, keeping vigil  
over the sleeping form  
of your masquerade as man,  
it’s me –transformed  
into the most feared and powerful  
and lonesome animal  
in this locality –a grown woman (96/7).

Esta voz de mujer adulta es la que se dejará oír en el siguiente capítulo, “The Other Side/El otro lado”, es decir una voz que gana en profundidad ya que sale de sí misma y su situación de encierro y ensimismamiento y búsqueda de protección masculina hacia la realidad exterior, sin dejar de regresar a esos otros “yos” y retomar sus voces cuando las necesita.

El nombre del penúltimo capítulo “The Other Side/ El otro lado”, que es una repetición del título del libro puede interpretarse como la afirmación de su responsabilidad y obligación de decir tanto en “the other side” y “en el otro lado”; contar las experiencias de racismo,

privilegios de clase, diferencias sociales, discriminación, colonialismo, y situación precaria de las mujeres y de los pobres que ocurren en ambos lados de la barra. La voz infantil que hablaba con humor e ironía en las secciones anteriores cambia el tono en esta última sección, para volverse más cruda en sus denuncias y auto-denuncias, además que los versos de los poemas se acercan más a la prosa en extensión y a la narración en tono. El humor casi desaparece pero se mantiene la ironía y se vuelve cruda e inclemente con sus puntos de crítica, especialmente con cuestiones relacionadas al racismo, la posición de las mujeres y las diferencias entre las clases sociales. Esta sección tiene lugar en Boca, un pueblo pesquero en la República Dominicana sobre el río Chavón, por donde la voz poética viaja con Mike, con quien tiene una relación amorosa. La voz poética tiene bloqueo del escritor y a pesar de ser dominicana, siente que viene a descubrir este país. Los poemas de esta sección vuelven a ser bilingües, pero la voz infantil ha dado paso a una voz adulta, más segura, más directa y más narrativa. Con excepción de dos poemas, la mayor parte de esta sección está escrita en poemas en prosa, con sub secciones cuyos títulos son los primeros versos o partes de los mismos, lo que cohesiona a las partes de esta sección en una solo conjunto textual o historia.

Como se menciona en el párrafo anterior, la voz adulta nombra aquí al racismo y a los privilegios de la clase alta más abiertamente, como lo hace en el poema I:

I drove up in Mami's Mercedes, the uniformed guard waved me in  
before I could explain the car was only on loan for a week  
[...] he was trained to admit white women riding in silver chariots.  
As the weeks went by and I darkened, hiking midday in the sun  
[...] The guards began checking my card to make sure I belonged (109).

El “pertenecer” es un tema que será retomado a lo largo de toda esta sección y este concepto es puesto en tela de juicio. La necesidad de la voz poética de nombrar quién es para sí misma diferenciándose de otros grupos a los que esta podría pertenecer deja entrever la rígida estructura social que pesa sobre los individuos y que se organiza desde el color de piel, como se refleja en las instrucciones del guardia de admitir a mujeres blancas en coches y desconfiar de las pieles oscuras. En el poema II se vuelve a visibilizar esta estructura donde la voz poética no se ubica desde fuera sino que la ilumina desde la dificultad para definir su propia posición allí:

confused as to how to behave.  
We're not really the sunscreened tourists,  
pleasure colonists with charge cards;  
not quite the Dominican rich

phoning from our Mercedes  
to alert the dozing watchman  
to get our weekend villa ready,  
make sure the orchids are blooming,  
the beach sky producing sunshine

[...] Me, in my homeland fishbowl  
-pedigree Third World-  
uncles in high places;  
religious childhood aunts swore  
to save me during this visit,  
American lost-sheep niece,  
all she needs is 20 pounds,  
*un esposo*, and of course, Jesus (111, cursiva en original).

La voz poética denuncia más abiertamente los privilegios de la clase turista, la clase rica y la acomodada en la República Dominicana, a la que la voz pertenece (“uncles in high places”), como así también la opresión de la mujer por las ideas con que la sociedad patriarcal y religiosa la quiere enmarcar (“20 pounds, un esposo y Dios”): matrimonio, religión y dinero.

El cambio de tono en esta sección hace que la narración adquiera el carácter de denuncia a esas clases sociales, al mismo tiempo que se despliega una reflexión sobre la propia responsabilidad en la mantención de esta estructura, como puede verse cuando la voz poética y Mark, el amante-acompañante, bajan del alto hacia Boca:

We’ve left that world behind, hiking down to this fishing village,  
our possessions safely stowed in our luxury apartment.  
Tonight we’ll sleep well-cushioned on an orthopedic mattress,  
thoughts muddled,  
hearts torn between comfort and compassion.  
*With them but not of them*: the phrase runs through my head (113, cursiva en original).

Esta búsqueda de cómo nombrarse y la expresión de las definiciones que surgen en sus mentes pero que quizás permanecen sin ser expresadas oralmente a cada uno permite visibilizar la barrera invisible que hace establecer diferencias mentales entre los individuos (la barrera visible son las divisiones entre los barrios y sus diferencias económicas): el alto donde se hallan las viviendas de lujo y el pueblo pesquero pobre en el bajo. La reflexión sobre esa barrera mental y física permite cuestionar las jerarquías e impugnar las soluciones que llevan a la caridad del “dar lo que nos sobra” o a la compasión por aquella gente pobre. Sin embargo, al nombrarla “*With them but not of them*” la definición incómoda a la voz poética.

A continuación, al bajar a Boca, la voz poética y Mike en su recorrido pasan por las calles de la aldea, la calle principal, “Leo’s Bodega”, “Nicanor’s disco”, la costanera, entre otros, y la voz poética va relatando historias de la gente del lugar siempre con una perspectiva feminista, post-colonial y de clase social casi dejando el tono cantado de los poemas anteriores del libro. La situación precaria de las mujeres de la aldea y la falta de educación y recursos son retratados, por ejemplo, cuando pasan por la disco de Nicanor: “Sundays, the place fills with men, tenderly grooming their roosters,/ rum bottles in hand, their week’s pay stuffed in their pockets, [...] At home a woman waits, parceling out those wages: this much for the baby’s milk, this much for tonight’s dinner” (113). No solo los hombres locales con escasos recursos tienen este trato con las mujeres, sino también los ricos, como el de “Casa Blanca, “a two-story villa built by the *el rich americano*, /windows flashing flirtatiously, balcony railings gleaming: truly, a sight for sore eyes after a village of eyesores. We stand looking at it a while, already feeling less guilty/ -at least our flat is on loan, our luck full of self-criticism” (114, cursiva en original). Esta cita tiene mucha importancia porque muestra la manera en que la “conciencia de consuelo” de las diferentes clases sociales se mueve en aceptación de las escalas jerárquicas fijadas por un sistema injusto, reproduciendo y preservando el status quo de injusticias. De la misma forma que la clase baja se consuela comparándose y sintiendo compasión por quien está peor, la voz poética desvela la manera en que quienes están mejor lo hacen señalando a quienes tienen aún más privilegios para justificar su inacción.

Por otra parte, las historias de mujeres y el colonialismo en la isla son puestos de relieve a través de relatar las historias de la gente, como la del “gringo” de Casa Blanca: “he came one day with a girl from a nearby village,/ Milagros, bowing her head as she stepped out of the Rover, too timid to put on airs, young enough to be his granddaughter./ She moved in –never comes out-people wonder what she’s up to [...] Sometimes the townspeople spot her passing by an open window” (114). A quienes se visibiliza aquí es a Milagros, la mujer joven del gringo oprimida por él y despreciada por la comunidad, y a las mujeres que siempre se quedan detrás de sus maridos: “We walk past the sailor’s house, his pretty wife hides behind him” (115). Estas historias van calando en la idea del patriarcado de que la mujer da placer sexual al hombre, es una buena madre dedicada a su marido e hijos y se queda en la casa detrás del marido; y el hombre toma el placer de las mujeres, dejando una cola de niños (Kaminsky, 1993:120). Así, la idea y los roles de género comienzan a romperse en estos retratos de mujeres y sus historias.

El viaje al otro lado genera una crisis de identidad en la voz poética en el contacto con las historias de la gente de su tierra natal: los nombres y las historias que aprisionan, el hombre y las palabras que aprisionan, como observamos en los siguientes versos:

I hadn't fit into any of these stories –that was the problem-  
like Cinderella's ugly sister with a shoe store worth of discards-  
not the love story, the sob story, the homegirl-made-good story.  
That's why I came back to the island, why I headed down the mountain,  
My only path I was making, one foot ahead of the other.  
I'd bypassed the other stories afraid of the golden cages,  
pretty heroines rattling the bars after their happy endings...

[...] but I hang back unsure [...]

So many years of hearing, "Go back to where you came from!"  
of being *out* looking *in* created a certain cynicism –  
this was *their* USA, *their* Vietnam, *their* racism,  
their white girls in granny dresses talking about feminism,  
the same white girls who years back in matched villagers outfits  
taunted my sisters and me to the tune of "Chiquita Banana"-

[...] A pride of separatedness led to a habit of seclusion  
until even the friendly knock seemed an unwelcome intrusion (116, cursiva en original).

Estos versos adquieren intensidad ya que la voz poética adulta expone sus miedos, heridas y rencores. El miedo a quedar atrapada en una historia de heroínas, en los discursos propagados por la familia y la cultura patriarcal sobre los posibles roles de la mujer, que la voz descarta aquí: "not the love story, the sob story, the homegirl-made-good story", es decir las historias de mujeres atrapadas en una relación. Al visualizar esas historias de mujeres como una narración o un cuento de infantil le ayuda a la voz poética a tomar distancia de esos discursos y también poder mirarlos desde fuera para contestarlos, y, finalmente descartarlos. En la segunda parte de la cita anterior también se observa que, como inmigrante, la voz poética se siente fuera, y mira desde fuera las injusticias que suceden allí, "*their* racism", su USA y su "feminismo blanco" solo para las mujeres blancas excluyendo la perspectiva de clase social. En la locación espacial de la voz poética en la República Dominicana, esta formulación le permite enfocar indirectamente en su propia posición social, la de "su" clase como blancos en la República Dominicana, "su" indiferencia y "su" feminismo blanco. Lo que en un principio nombra la hipocresía del otro termina nombrando la propia. De tal modo, como vemos a continuación la voz poética define su territorio en el cuerpo de la escritura donde la

“pertenencia” que habíamos mencionado antes pierde sus límites y se vuelve un espacio fluido:

A happy immigrant home might have offset the unwelcome  
the six of us marching abreast, arms hooked into each other's,  
singing the USA anthem to the tune of a good merengue.  
But as the plane lifted off from our motherland island,

[...] I felt a visceral yank at the center of my being,  
as if an umbilical cord were being strained to the utmost-  
all it needed was the jolt of my pen landing on paper  
for the cord to snap off and leave me pathetically stranded  
on the snowy blank page struggling with a new language (116/7).

La escritura se vuelve su único hogar, un hogar sin dueño que da albergue a la voz poética, “*el papel lo aguanta todo*, the paper can hold anything,/ it needs the breath of your breath, the bone of your living bone,/ to become incarnate truth in the yearning heart of your reader” (117). La escritura se vuelve carne y sangre que busca reencarnarse en los lectores. El poder estar fuera y dentro es la adjudicación del derecho a decir, a hablar, rompiendo las barreras del nosotros y ellos, aquí y allí, other y otro.

De este modo, la voz poética sigue su recorrido y desde las historias de la gente que va encontrando va nombrando el machismo, la pobreza y el racismo. Por ejemplo, al alcalde que se acerca a Mike, el compañero norteamericano para decirle “We want your kind around”, la voz poética lo renombra Adolfo, como un “sobrenombre de venganza”: “Boca’s mayor wants to lighten his constituency: whiter skin, lankier hair, more American dollars” (119). Más aún, en la oficina del alcalde hay tres imágenes:

the pale trio of the fathers of the country:  
Duarte, Sánchez y Mella-whose desperado mustaches  
make them look oddly like thugs in a low-budget gangster movie.  
Our Lady of Altagracia, blue-eyed, blond under her veils,  
tops the light-skinned assembly now gathered in Boca’s town hall (119).

En estas imágenes se visibiliza la historia del colonialismo en la isla y sus raíces tan arraigadas en la sociedad: primero los españoles, luego los americanos. Aquí se presenta a los hombres de piel blanca, y las mujeres de piel blanca, como la foto de la virgen, en las instituciones donde se deciden las cosas importantes para la comunidad. Los versos van tejiendo, así, una crítica al colonialismo y al machismo, por ejemplo cuando el poema invoca



a los Taínos, los habitantes precolombinos extintos después de la llegada de los españoles a la isla:

Boca's men are as full of conquest as the first conquistadores,  
who five hundred years ago stepped foot on this promontory.  
The Tainos hid in caves that still line the Chavón River-  
an old crone proposes this course to Boca's put-upon women.  
The Tainos were smart men: they named the island Quisqueya,  
*The mother of all the earth*, the female who made everything.  
"you men", the crone concludes, "wouldn't be here without us (118, cursiva en original).

Esta vuelta a la civilización antigua significa la recuperación del nombre antiguo de la isla y la visibilización de las mujeres originarias de la isla. La voz recobra la sabiduría de los Taínos<sup>17</sup> desde la centralidad que estos otorgaban a la naturaleza y a las mujeres, y contesta el nombre colonial que los españoles, "the first conquistadores", dieron a la isla.

Más aún, en el episodio de la visita de la voz poética a la escuela del *profesor* Juan Bautista en la iglesia, esta observa que "The front doors have been latched as if class were a secret meeting/ for the two times table, he knows, can be inflammatory business" (124). Como veremos a continuación, los métodos del profesor no son aceptados porque el tipo de educación que el profesor imparte revierte la forma de nombrar de las matemáticas y adapta este sistema a la realidad de los estudiantes, en afán de educar para transformar cantando su precaria situación con la tabla de multiplicar:

Two times zero is how much?

'Two times zero', the chosen one stands,  
" is the main dish of the poor man!"

Good!" The professor nods,  
"Now finish the rest of the table."

"Two times one is me by myself  
looking for my advantage. Say, I've eaten my piece of *pan*,  
I snatch my brother's from his hand, feed my hunger twice over.  
Two times three is me with my friends, smaller shares, but more satisfaction.  
And two times four is how much we laugh,  
and times five the fun when we share it.  
Times six, times seven, the days pass; two times eight years, I'm a man,  
but my life is on display with my brothers' at a shop window,

---

<sup>17</sup> En el libro *En el nombre de Salomé* de JA, la dedicatoria es para todos los "quisqueyanos", un nombre político que recupera el pasado indígena de la isla en contra del nombre colonial "República Dominicana".

two times nine persons is written on a litten hidden price tag,  
and chances are two times ten, I'll ever afford to buy it (124)

Los números no son usados en el recitado como un sistema para nombrar abstracto, sino como un código que refleja su realidad cantada por los alumnos a modo de canto trágico. El código de nombrar numérico es revertido y cooptado para dirigir los resultados de las tablas de multiplicar a la proliferación de bocas que llenar, el hambre, la falta de comida, los precios altos de los alimentos. Estos nuevos significados del código numérico nombran una situación social de inequidad en la escuela y en el barrio marginal:

Volviendo a la voz poética, es este el sentirse fuera de lugar en ambos lados –un inmigrante en EEUU y un inmigrante aquí– lo que le permite, paradójicamente verse dentro, sentirse parte de ambos lados y tomar conciencia de la estructura de clases sociales y de su pertenencia a la clase alta en la República Dominicana:

Two stories, one in the past, the other I was composing  
one foot ahead of the other, the way our lives get written

[...] I was a foreigner in Boca from a country even further  
than the USA they could get to with a green card or on a yola;  
I came from the monied class- and although I rejected the label,  
I knew in the back of my mind, there were safety nest below me (144).

El cambio de voz en este capítulo muestra el cambio desde la fragilidad de la voz en los capítulos anteriores a la resistencia de esta voz, que dice y nombra segura de sí misma. Las palabras y la obligación de hablar, rompiendo el silencio llevan, de esta forma, a la voz poética al activismo político:

But the greatest net of all was the one I made with language,  
the precarious world underlaid by the sturdy net of a narrative.  
Silence had been the closest I had come to true impoverishment

[...] words are a second course to the famished of the Third World.  
Surrounded by Boca's starving I was shamed into action:  
fund raising, office trotting, in a month's time we were promised  
a schoolhouse, a dispensary, a better road then the channel crossing (144/5).

Las palabras se vuelven así una forma de riqueza, un recurso para transformar las relaciones sociales. El silencio ante la injusticia social, racial y de género es presentado como una forma de empobrecimiento, lo que a su vez redefine los extremos de pobreza y riqueza en torno a los cuales el poemario también gira; en consecuencia, invitando a los lectores a decir, hablar.

#### 7.4.4. La lengua encuentra su raíz, la escupe

En *Juana I* la forma de impugnar y socavar el discurso opresivo del Imperio y de la Iglesia es boicoteando su discurso, venciendo el silencio y soltando la lengua para que pase por los cuerpos que las instituciones ocultan, es decir, para que nombre a estos cuerpos violentados.

Como mencionamos anteriormente, hacia la mitad del poema el siguiente verso abre una sesión de Justicia (lecho, cama):

Sesión  
del  
lecho  
de  
Justicia (AA, 2006: 43).

Desde esta apertura de sesión el texto se modifica, la voz poética de Juana se vuelve menos divagante y más abocada a la denuncia con la ayuda de la otra voz del alter-ego, Ana. Por otra parte, la otra voz de la Iglesia, la Monarquía y las leyes imperiales se vuelven más agresivas e intentan nombrar y legislar constantemente sobre el cuerpo y el ser de las personas desde el poder institucional que estas se adjudican para nombrar la realidad: “*A criterio de estas Cortes, no cabe duda que Su Majestad está loca*” (44). Cuando Ju(ana) comienzan a hablar, la otra voz en cursiva se oye legislando más fuertemente sobre la locura de Juana y sobre los demás cuerpos:

Un mirar duplicado de las cosas; en lo encubierto, en lo desnudo. Dos ojos que no son iguales. Se enturbia la mirada, se enfría, y los ojos ríen. Un tribunal lleno de bancos, como la Santa Sede, para asentar ahí tanto culo azotado.

Lo que yo necesito; me sobra. Me sobra [...] Aprieto los ojos, y los ojos se estiran como si sacara la lengua, dijera no. [...] Tres personas y una esencia, Padre e Hijo y Espíritu Santo. El hijo del solo padre engendrado y el espíritu santo espirado de muy alta simplicidad, iguales en esencia, en omnipotencia.

*El que fuere endurecido en no tener y creer lo que la Santa Madre Iglesia ordena, padece las penas contenidas en nuestras leyes de las siete Partidas* (44, cursiva en original).

En el pasaje anterior, se manifiesta la mirada doble, la voz a dúo que habla en la casa de la justicia ante la Santa Sede de los acusados y torturados. Esta voz doble objeta la vieja trinidad de hombres, su omnipotencia, su forma de prescindir de las mujeres, y establece una nueva Trinidad más precaria pero más verdadera entre el texto, lector y las voces poéticas; o bien Ju(ana), texto y lector, pues los ojos del lector también con partícipes en el ritual de la lectura.

Por otra parte, el discurso hegemónico legisla desde la palabra escrita, pues *Las leyes de las siete partidas* representan la introducción del gobierno de unos pocos desde el papel, y tal escritura extiende su poder normativo sobre los cuerpos que nombra marcándolos (“*padece las penas*”) por el incumplimiento de esa palabra escrita fijada por esos pocos.

La voz de Juana se modifica hacia el final del poema, se hace más fuerte y Juana logra decir “no”, afirmar, replicar, renombrar, alegar e impugnar el nombrar del Imperio y la Iglesia:

No es una cama, y él no duerme. No es un cuarto del palacio, y yo no duermo. Yo sueño, Felipe, sueño que camino por un barrio judío y rezo un Pater Noster y un Ave María por el estatuto toledano, por la aceptación del agua bautismal de comunidades enteras bajo amenaza de muerte. Sueño, mi Felipe, con la cálida sangre de hombres y mujeres, con quemaderos [...] No duermo y sueño que tengo un trapo en la garganta, que digo que mi madre se llama doña Isabel, que me fue dicho que diga la verdad y digo dios no es esto y no ceso de decirlo. [...]

Inhabilitada. Excluida del cargo. Incapaz de no tener tu lengua, Felipe.

La caricia hasta los huesos de tu lengua.

Porque lo que yo  
necesito  
es escupir a la limpieza de este reino (49/50).

Este pasaje comienza negando para poder luego afirmar los cuerpos exiliados, torturados muertos. Hay un juego con la indefinición topográfica que permite entrever que el lugar podría ser una cama para dormir, o un lecho de muerte (de Felipe), o podría ser un lecho de justicia donde el sueño sugiere un espacio imaginario donde el crimen cometido es juzgado. Más aún, la formulación de la necesidad de la boca para hablar se transforma en la necesidad de “escupir” la pantalla de limpieza y unidad sobre la que se construyó el reino. El escupir la pureza del reino es la formulación de la culpa del reino, como también observamos en la siguiente oración o plegaria:

Por su culpa, por su culpa, por  
largos viajes engrillados, durante el proceso, el reo trataba de ahogarse con trapos que se metía en la boca. La gobernación espiritual, porque con ello se descargaba la conciencia real.

Por su culpa  
condenados en agujeros infernales se asfixiaban inhalando el gas de  
las vasijas.

Por su culpa  
delaciones.

Por mi culpa

mastico en el suelo, detrás de la puerta. Porque lo que yo necesito es una boca con la que no hablo y no digo y no doy testimonio que no puedo. Que quiero y puedo ser la reina de Castilla, de León, de Sicilia, de Granada, de Aragón bajo el mandamiento de mi ley en esta nación infecta.

Mi culpa

la jurisdicción, porque al acerbo de las riquezas la desaprensión de no caer en la cuenta, de quedarme a obscuras y no darme por entendida; yo que aprendí flamenco, yo que desentrañaba palabra por palabra, las vierto en un imán fluido entre las piernas. Yo Reyna (54/5).

Esta es una reescritura del “Yo confieso o yo pecador”, una oración que bajo la repetición de “por mi culpa” asigna y fija la culpa personal por pecados de pensamiento, palabra y obra. La lengua y la forma de nombrar de la Iglesia en esta plegaria religiosa son apropiadas por la voz de Ju(ana), para redirigir la culpa personal que la oración instruye hacia “su culpa”, la culpa de la Monarquía y la Iglesia por los cuerpos mutilados, y “mi culpa”, la de la voz poética, por el silencio, pues con su boca “mastica el suelo”, “no hablo y no digo y no doy testimonio que no puedo”.

Sin embargo, la voz poética a su vez rompe esta imposibilidad y se desprende de la dominación de los discursos de la Iglesia y de la Monarquía y desde “el lecho de la justicia” que elige nombra su propia jurisdicción, su iglesia en el cuerpo y en el sexo (de Felipe):

Te alzo, te llevo hasta la cama.

Sesión (me inclino)

del lecho (sobre esta roca construiré)

de justicia (mi iglesia: Felipe). Felipe mi hijo que acomodo en la cama me abro el escote.

Felipe, el rosa agitado de mis pezones, tiembla.

*Hay un defecto en la formación de la primera muger porque fue hecha de una costilla curva. Por eso nuestra reyna siempre ha tenido menos Fé e y su pasión carnal es insaciable. Bendito sea el Altísimo que hasta el presente preserva al sexo masculino de un ataque semejante.*

En esta tierra maligna **las reales cédulas** enrolan a las súbditas. Aquí y en el Nuevo Mundo **un pedazo de lienzo** fino humedecido hasta la garganta. Entonces se les echa agua por la boca y por lanariz acostadas sobre una especie de banquetta de madera. El pellejo de la Chingada, el reclutamiento, y ellas como reses colgadas en los corrales.

Estrechos senderos serpenteantes; encadenadas por el cuello, la solicitud de los corregidores. Contagia la limpieza. De la expulsión al alquiler de los hijos a los soldados, a las ahorcadas con sus criaturas colgando de sus pies porque las madres en pariendo varones los ahoga. Contagia la limpieza. Un chocolate preparado con el agua que habrá usado para lavarse luego de fornicar con él: la Malinche, Chingada colaboradora a la solicitud de la conquista (56/7, cursiva en original, mi negrita).

La visión de la mujer como sucia fijada en los escritos reales la Iglesia parte del hombre, de una comparación con su deseo y pasión, constuido como perfecta, razonable y lógica. En el pasaje citado, por la coherencia de la denuncia la voz de Juana parece estar sostenida por la voz de la poeta-abogada. La presentación de otro documento escrito, *Las Reales Cédulas*, muestra nuevamente cómo la palabra escrita enrola –apropia, nombra, aprisiona, envuelve– a los cuerpos sometidos a su gobierno desde el poder de la palabra sobre papel para dominar, “el lienzo fino humedecido hasta la garganta”. Las reales cédulas eran usadas principalmente en los siglos XV y XIX en los dominios españoles de ultramar, junto con el Consejo de Indias. Eran órdenes expedidas por el Rey de España para fijar una solución a un conflicto jurídico como establecer pauta de conducta legal, crear alguna institución, nombrar un cargo real, ordenar alguna acción colectiva o personal. Es decir, gobernar desde el papel y por fuerza de la escritura. En el pasaje anterior también se retrata la función productiva dada a las mujeres en la empresa colonizadora: “alquiler de hijos a los soldados”. Esta visión permite visualizar la función de las mujeres como fábricas de producción en un sistema que se apropia del producto de sus cuerpos, sus hijos, para usarlos en la conquista como cuerpos en la batalla.

Finalmente, la voz unificada de ambas, Ju(ana), dice el genocidio indígena durante la conquista, el sometimiento y la esclavitud de cuerpos para formar el imperio-nación:

**Ya no guardaré el secreto de la península.** Treinta millones.

Tres decenas de millón. Treinta unidades. Tres millones de veces, uno. Brasas o viruela. Treinta veces la enseñanza del miedo. La triple en las reducciones; atados a la cola de un caballo (treinta veces un millón. Uno. Treinta). Arrastrados con uno de los nuestros sobre el cuerpo. Diez millones con las orejas cortadas. Las narices (diez), arrebatadas las lenguas y luego arrojados a la escalera de la horca: treinta millones [...]

La pulpa de los dedos. **No guardo ya más el secreto.** Incontinencia. El velo de luto, de novia y sus ruedos de lana; una tela animal. **La ley de la piel, mi Felipe** (61, mi negrita).

El número “30 millones de uno” será de ahora en más repetido varias veces, como así también la frase “ya no guardo el secreto de la península” (62), con lo que se sugiere el crimen sobre el cual se forja el Imperio. Por la “ley de la piel”, del cuerpo, y no la del papel de las instituciones se visibiliza al cuerpo, a los cuerpos, a los fragmentos de cuerpos, a los cadáveres, y se establece una jurisdicción para ellos, donde adquieren existencia en su ausencia:

*Es nuestro mandato proceder contra los infractores sin la menor indulgencia. El Tribunal de la Inquisición prohíbe y recoge quantos libros y papeles hubiere impresos en los aposentos de S.M., quien bajo el pretexto de ilustración ó erudición abriga sentimientos que desvían del centro de unidad, potestad y jurisdicción de la cabeza visible de la Iglesia, sucesora de San Pedro.*

Libros de Ester de Judit la carilla el epistolario. Fondos.

Cuerpo.

En honor de tu Divina Hija  
Nos postramos delante de ti  
La oración del cuerpo

Delante de ti  
El señor te ha encomendado  
Acercarnos a Él.

**Los cuerpos, no por cantidad; por peso. Toneladas de negros. Descargan mil kilos,** el espacio ocupado en un barco por dos toneles. Un recipiente con listones de madera. La carga que el pesador entrega no por cantidad, sino por peso los negros en América.

Testigos **del amor del padre**  
Que no vaciló

Libros el fondo del recipiente los listones el tonel las **oraciones del cuerpo** que pesan con un hierro en las anillas. De los recipientes la libertad. Sueño y me cuesta respirar mientras no duermo. Y me pesa la sangre del sueño que se llama pesadilla. Es lo que será: la base del saco y los toneles de negros desfondados que en oraciones de libros se nombra libertad de vientres.

[...] No las provincias de ultramar. Digo colonias. Hablo del reclutamiento y del grito de Tinta que se encuentra con los sobrevivientes de un naufragio de barcos que vienen, recorren el océano la ruta única hacia España. Y traen el oro y la plata que yo limpio diciendo oraciones; lavo rezando (el amor del padre que no vaciló) lavo las piedras y minerales bañados en sangre de Potosí (62/4, cursiva en original, mi negrita).

En el pasaje anterior, hay un re-nombramiento: “las provincias de ultramar” por “colonias”, y hay una elección activa de los estandartes a seguir, Ester y Judit. Estas son mujeres bíblicas: Judit engaña al invasor babilónico, lo emborracha y le corta la cabeza dándole la victoria a Israel; y Ester entra a formar parte del harén del rey para garantizar la persistencia del pueblo judío. Así, estas mujeres rebeldes, igual que la lengua de Juana representan un peligro para la “unidad, potestad, jurisdicción” del Imperio, por lo que la voz en cursiva del “El Tribunal de la Inquisición” prohíbe las lecturas de esas escrituras. El poder sobre el papel, el lenguaje de las instituciones del momento aseguraba poseer, dictaminar y controlar a través de los registros escritos que los indígenas no poseían de la misma forma, ni las clases bajas. Junto con las voces de Ester y Judit se escucha el “grito de Tinta” a través del habla de Ju(ana). El corregimiento de Tinta era una colonia en Perú: “los tinteros” junto con Gabriel Noguera (Tupac Amaru III) llevaron a cabo la justicia libertadora en 1780 sin éxito (fueron muertos), por lo que sus voces son revividas aquí junto con las de los demás oprimidos. Asimismo, en el pasaje anterior se sugiere un nuevo sistema para medir el crimen en masa, el cuerpo “no por cantidad, por peso”. Con esto, las toneladas y los kilos permiten nombrar la magnitud del crimen desde un aspecto material del cuerpo, su peso.

Este coro de voces unidas van nombrando la cartografía oculta debajo de la empresa colonial y con ello redefiniendo los valores arriba/abajo, aca/allá, nosotros/ellos:

Haré correr la palabra. Han encontrado bebés atados a la espalda de sus madres. Esqueletos con trozos de pelo adheridos al cráneo. El techo de las iglesias. No. El cielo de aquello que se nombra América salpicado de sangre. Zanjas y cuervos y huesos doblados hacia adentro.

Paso la palabra: agua de lavar carne. Voy más allá del barranco con un lazo apretado a la cintura reduciendo al mínimo la sensación de avidez. Voy como una perra ensuciando el piso (sangre). El techo de la capilla o el cielo, la extensión vegetal (yo); agua que destila carne. Palos pegando en las axilas para que tarden menos en morir.

Paso la palabra: los golpes en la espalda empujan espíritus de animales hacia el pubis. Todo es bueno para los ojos. El vértigo de arriba por el vértigo de abajo. Y tocarte con los dedos. O con los pies. Tocarte eso por lo que te dicen varón mientras miro cabras en celo.

*Vencer a sí misma es, a saber, para que la sensualidad obedezca a la razón y todas partes inferiores estén más subiectas a las superiores (72, cursiva en original).*

Esta cadena de palabra que comienza débil con una lengua rota que pide una boca se va fortaleciendo y la lengua se enerva y pasa la palabra, la que le llega al lector junto con la



obligación de volverla a pasar. La liberación de la voz de Juana ocurre con la posibilidad de poder hablar, decir: “Tardo cuarenta y siete años en abrimme la garganta, darle aire, respirar. Cuando aspiro y exhalo el aire por la nariz, la boca habla” (78/9). Así, cuando Juana dice boca para besar, dice boca para hablar, boca para escupir:

Felipe; por que lo que yo necesito es una boca.

[...] El balanceo de tu lengua entre los dientes, palabras que dicen

Juana Juana Juana

(tu boca) (42).

El poema presenta una voz que se quiebra, insegura, que tiene lapsus de divagación y alucinaciones, pero es justamente ese discurso irracional lo que le permite observar el “racioncinio” y la “lógica” del Imperio y la Iglesia con extrañeza y desfamiliarización desde un desquiciamiento en la significación: el cuerpo del texto (desquiciado), el cuerpo de Juana (desquiciado), el de Felipe (muerto). El discurso de Juana es un habla con fiebre, que delira y en el delirio nombra la opresión y el asesinato, a lo que la otra habla coherente y lógica en cursiva llama delirio, por lo que aquí se invierten los valores de locura y razón.

El poema de AA va trazando bajo las líneas de la ruta de navegación de la Corona, la otra línea de cuerpos y cadáveres ocultados en la geografía: “Me descubro un costado para admirar la llaga. Para que salga desde Burgos hasta Tordesillas. Para que atreviese el diciembre de 1506 [...] preparo un bebedizo; diversas hierbas y entrañas de toro para brindar el sueño imperial [...] (29). La llaga traza un nuevo mapa que emerge como palimpsesto desde los límites y fronteras del mapa de la extensión imperial. Es decir, el mapa de cuerpos, llagas, torturas, heridas, opresión, colonialismo que el otro mapa geográfico de la expansión no muestra. Las líneas que el habla de Juana va siguiendo son las de cadáveres, cuerpos mutilados y torturados por la ruta desde el siglo XVI hasta llegar al presente, en la línea de la historia: “Felipe; no hubo antes” (30). El “antes” y el “ahora” se entrecruzan en las voces de dos tiempos (siglo XVI de Juana y siglo XXI de Ana) que muestran los mismos métodos de opresión.

Al descubrir el sentido opresor de las palabras, la realidad es renombrada o redefinida: “Cuando dice dar cuerda a la reina, Fernando dice atar” (30). Al redefinir los términos estos

adquieren un sentido más verdadero, más cercano al hecho y más alejado del nombramiento de un discurso retórico que oprime u oculta.

La expansión imperial requiere un discurso de “nosotros” civilizados y “ellos” salvajes, a los que hay que civilizar con la palabra a través de someter con la palabra misma. De este modo, el poema de AA pasa palabra sobre los conceptos de mismidad y otredad, identificar e identificarse:

¿Quiénes son nosotros?

Tu Real Nombre la musculatura de tus piernas. Quién el abdomen, los brazos, la espalda. Quién el hueco entre las vértebras, ese espacio donde me invento vaciado de tus sueños. ¿Quiénes son nosotros? Rey, padre de Catalina, hermano de Margarita,

mi varón  
abundantemente  
hombre.

Llevarte lo que me doy. Darme bien hembra. Parida salida virgen. Darte mujer.

Mantas o trapos sobre cuerpos casi desnudos, mujeres que comen coca, andan descalzas y se llaman collas.

¿Quiénes son nosotros?

Iglesias con torres bajas casi cuadradas, con tejas o ladrillos de barro cosido. En el altar mayor, macizas planchas de plata. Y en la plaza, el cacique debajo de la horca. Le sacan los brazos y los pies. Nadie grita ni levanta la voz. Caracoles marinos, de un sonido extraño y lúgubre, anuncian el duelo. Una lápida de piedra sólo para la memoria y el escarmiento. Remiten la cabeza a La Paz, los brazos a Carabaya, una pierna a Libitaca y la restante a Santa Rosa.

¿Quiénes, nosotros? (66/7).

El alter-ego de Ana invoca a Juana a lo largo del poema, a su voz falta de lógica y razón para decir las muertes y la opresión que la lógica del Imperio no deja emerger. En el pasaje anterior, la pregunta “¿Quiénes?” escandida en el texto va moviendo la referencia, las culpas y los límites entre nosotros y ellos y las responsabilidades de hablar, “*Ella se los tiene que decir. Yo*”. (75). Ella y yo, ustedes y nosotros, yo y tú (lector) se conjugan en torno al hecho de horror, donde todos lo vemos. Así, la lengua de Juana se une a la del alter ego de AA y juntas transmiten la obligación de hablar, superar el silencio; sin embargo, las dos voces no logran articular completamente una denuncia por lo que los cuerpos mutilados, los cadáveres y partes de cuerpos (“cabeza, brazos, pierna, restante”) sólo asoman de entre las subidas y bajadas de las aguas turbias del texto. Será el lector quien estire la mano para desenterrar los

cuerpos y quien finalmente escupa a la limpeiza del reino. El poema no hace justicia, pero la invoca hacia afuera del texto, hacia la jurisdicción de los lectores.

## 7.5. Herramientas poéticas: lenguas que abren, agujerean, desarman

In one and the same gesture, they leave *man*, *science*, and the *line* behind.  
– *Of Grammatology*, Derrida

En este apartado examinaremos más de cerca las herramientas del discurso poético analizadas anteriormente en los textos y su rol en posibilitar a las voces poéticas configurar estrategias para agrietar nombres dominantes, ocupar o desocupar el lenguaje, deshabitar los discursos hegemónicos y socavar políticas del nombrar opresivas.

Los tres textos poéticos tienen como centro textual la invocación de presencias desde un grito o llamada: “y yo la nombro/ evohé, evohé” (CPR, 2005:91), “Gladys, I summon you back by saying your *nombre*” (JA, 1995:4, cursiva en original), “Juana, Juana, Juana/ (tu boca)” (AA, 2006:42). Estas llamadas o invocaciones transgreden las normas de la sociedad en que las voces poéticas están insertas, es decir, la sociedad patriarcal (Uruguay en los 70), la sociedad clasista (clase alta en la República Dominicana, la clase educada en los Estados Unidos) y la sociedad imperialista y colonialista (Corona y la Iglesia española, siglo XVI). Estas presencias no son llamadas para ser descritas por la voz poética, sino para que estas hablen a través de ella, para que su presencia como movimiento, sonido, ritmo y aliento deje su impronta en el cuerpo textual. La ausencia de descripción de estas presencias se interpreta aquí como la intención de no demarcarlas o controlar su influencia encapsulándolas en una descripción. Estas presencias se manifiestan no solo a través de la voz poética, sino también a través de la estructura textual, como hemos visto en los tres textos. Las palabras mágicas de evohé, Juana y Gladys abren el sésamo y les permiten a las voces poéticas entrar a mundos ocultados o reprimidos y nombrar, afirmar o denunciar.

En el caso de CPR la mujer visceral se afirma en el grito de éxtasis sexual; en JA se nombra la injusticia social, el racismo y la estructura de clases sociales en EEUU y en la República Dominicana; y en AA se testifica y denuncia el genocidio indígena, las torturas y los cadáveres de la Corona española y la opresión del cuerpo femenino por la Iglesia. Aquella palabra-grito que invoca estas presencias desde la voz poética va haciendo ecos y por esos ecos la estructura lingüística se disloca y se deforma, y va descubriendo estas realidades y cuerpos ocultados, reprimidos, domesticados o gobernados por los discursos dominantes. Las

voces poéticas no son incorpóreas, sino que exhiben en los tonos, texturas, altos y bajos, movimientos y configuración del texto las marcas y heridas que las políticas del nombrar opresivas dejan en el cuerpo textual, a la vez que las voces invocadas también manifiestan su presencia dejando marcas sobre el cuerpo textual ( los movimientos salvajes de “mujer” y “palabra” como en una maratón sexual en los versos de CPR, el ritmo cantado de los poemas de JA y el texto desgarrado y divagante de la locura en AA). Asimismo, las voces poéticas usan el juego lingüístico como gesto impugnador, y estos juegos permiten a la voz salir del habla y de los discursos habituales fijos para soltar sus lenguas y nombrar. Estos juegos están ligados a tipos de hablas que escapan al habla llamada racional, como es el hablar en lenguas de la hechicera o sibila cuya voz puede ser poseída por la magia, el habla infantil en el estado de anamnesis y quizás la llamada de Glayds como “amiga invisible” de la infante, y la sintaxis de la demencia y el habla llamada demoníaca y ninfómana de Juana.

Mientras las políticas del nombrar opresivas quitan al cuerpo o lo reprimen, el lenguaje poético en los tres textos pone al frente al cuerpo de la lengua y a los otros cuerpos de las lenguas. El lenguaje poético en estas tres autoras produce un vacío en el cuerpo textual, una apertura en el lenguaje que permite abrir los discursos opresivos para renombrar, desnombrar, contra-nombrar, ambiguar, y con esto, transformar la relación de los individuos con el lenguaje en su función social. De este momento de transformación de las relaciones surge el poema. Estos vacíos se manifiestan en la sordera, el olvido (CPR), el silencio, el ritmo del latir del corazón (JA), el gesto circular, como movimiento (AA) –pues el último verso en *Juana I* es “Empiezo todo otra vez” como el ritual de nunca acabar, la canción sin fin que suena tantas veces como haya cadáveres—. Esta transformación, sin embargo, no se completa en los poemas sino en el eco que le llega al lector y que le hace tambalear las estructuras discursivas fijadas en su subjetividad, transformando su relación con el lenguaje y la sociedad. Como hemos analizado, el cuestionamiento de estas estructuras se realiza en los textos desde juegos de palabras polisémicos (lenguas, boca), referenciales (ella/yo, aquí/allí, nosotros/ellos), bilingües (inglés, español), quiásmicos (poeta, mujer, amar, palabra), entre otros. En *On the Name* (1995) Derrida señala que el habla en oblicuo, como en juegos de palabras, quiasmos, respuestas bifrucadas o elípticas y el uso del silencio y de la sordera son usos tácticos del lenguaje que permiten socavar la responsabilidad social impuesta: “there is an art of the nonresponse, or of the deferred response, which is a rhetoric of war, a polemical ruse” (21). En el caso de los tres textos analizados, las estrategias utilizadas por las voces

poéticas impugnan la responsabilidad social con que los discursos opresivos intentan marcarlas: el aprendizaje del sistema con que el discurso patriarcal nombra a la mujer, el aprendizaje del código del inglés sin marcas de su origen y de la clase social baja e inmigrante en los EEUU, y el aprendizaje del sistema con que la Iglesia católica y el Imperio español nombran a la mujer, a los habitantes de las colonias y a las personas con otras religiones, lenguas y culturas.

En particular, en los poemas de “Evohé”, se produce un quiasmo orgásmico desde estos juegos de palabras que entrecruzan mujer y palabra como dos cuerpos (lésbicos) o piernas (la mujer dentro de sí). En estos juegos se produce una rápida superposición de estas palabras; estas tensionan y dejan entrever desde la materialidad de las palabras y desde su piel, a la mujer escrita, la mujer y el escrito en forma de palimpsesto, y la mujer en su corporalidad que el lenguaje no puede encapsular. De ahí que la palabra persiga a la “mujer” y la quiera atrapar en los versos aforísticos y cortos. A su vez, la sordera como estrategia de resistencia, el olvido como exilio de los discursos patriarcales, la descopulación de la “palabra” (patriarcal) con “mujer” y el nombre-grito “evohé” son las estrategias de impugnación de las políticas de nombrar dominantes del discurso patriarcal y del lenguaje falocéntrico. El grito es la afirmación de la libertad de nombrarse y buscar esa palabra víscera, o el lenguaje de la lubricidad anterior al lenguaje como convención y la normatividad del lenguaje, es decir el lenguaje mudo del cuerpo.

En *The Other Side/El otro lado* observamos que el poemario se presenta en forma de coro de voces, donde el habla de Mami como mediadora del discurso de la sociedad clasista es la que desafina. En los poemas narrativos bilingües de Alvarez tensionan varios códigos de diferente estatus social; el inglés y el español (como lenguas de minoría y mayoría); el lenguaje oral (cantado, rítmico, el lenguaje corporal de las mujeres del cuadro de Gauguin, el de las mujeres analfabetas como *Gladys* y las otras empleadas, ) y el lenguaje escrito y correcto (aprendido en la escuela, la voz del cura, de *Mami*, el inglés); el lenguaje para nombrar sentimientos corporales y el tacto y el sentir del cuerpo; el sistema alfabético-numérico que en la canción-poema de los alumnos de Boca adquiere nuevos significados con respecto a la realidad exterior y el sistema numérico convencional; el lenguaje público emitido en instituciones (su madre en la ONU, el alcalde de Boca en la Alcaldía) y el lenguaje privado de las voces femeninas como la voz infantil; las lenguas y la perfección evolutiva de su gramática y sintaxis y el lenguaje de un sujeto sordo-mudo que liga palabras y cosas de una forma no

convencional. El verso macarrónico permite la apertura de la estructura y la posibilidad de manipularla para que haga lugar a los significados a los que la estructura fija oprime. En *Bilingual Aesthetics* (2004), Doris Sommer arguye sobre la posibilidad que los juegos lingüísticos bilingües representan para dar expresión a la identidad y más aún la posibilidad de hacer errores, de recrear y reconfigurar los códigos. Así, los poemas son en un inglés a ritmo merengue, que permite reconfigurar la estructura identitaria dando expresión a los contenidos reprimidos. Asimismo, esta desestructuración del código del inglés como la lengua mayoritaria puede ser interpretada como la desestructuración del uso jerárquico de este código, ya que el inglés era la lengua de los secretos entre los padres (jerarquía entre padres e hijos) la lengua de las clases altas en la República Dominicana (jerarquía entre clase alta y baja), la lengua en las escuelas estadounidenses por cuya pronunciación la voz poética recibe burlas (hablantes nativos e inmigrantes) y la lengua de la “yanquización” en la República Dominicana donde aprendió a admirar lo estadounidense en detrimento de lo local (inglés y cultura estadounidense, español y cultura latina o caribeña). El español, por otra parte, se divide entre la lengua materna rica en historias orales como cultura oral en la isla, la lengua de Mami abundante en órdenes y el traspaso de las costumbres burguesas, el lenguaje de Gladys con ritmos, canciones, habla coloquial, baile y movimientos del cuerpo, y el español en los EEUU como la lengua de los ciudadanos de segunda clase. La desestructuración de los códigos fijos para nombrar, como vemos, transforman las relaciones de colonización lingüística y cultural, pues en los poemas la lengua mayoritaria se encuentra impregnada de la salva de su lengua primera, el español, y también del lenguaje del cuerpo y sus ritmos. Esto impugna así la idea de unidad lingüística y cultural y abre espacios para las experiencias oprimidas debajo de esta idea.

Por otra parte, en *Juana I* hay un ritmo asfixiante de un cuerpo sofocado que busca una boca para respirar y hablar. Las repeticiones de versos o frases van formando una llamada desesperada por una boca que va creciendo en urgencia a medida que avanza el texto. Estas llamadas casi desesperadas se perciben como cantos mántricos (“Lo que yo necesito es una boca”) de la voz poética que rítmicamente incita a darse vuelta y mirar, a hablar. Tales cantos se salen del texto y hacen eco en la boca del lector. La gramática desviada y anormal, común en el discurso poético, en la voz de la locura Ju(ana) hace que las enunciaciones se desvíen de la razón gramatical, y al hacerlo, pongan de manifiesto a los cuerpos que aquella razón oculta. Desviar la escritura de la norma gramatical morfosintáctica es hacer que la escritura pierda

normativa o que se debilite su carácter normativo sobre el cuerpo, al que ya no puede invocar y dominar, y por lo tanto este queda en libertad de palabra. La negación a hablar con el lenguaje de la razón, que es el lenguaje de las pruebas y el de la corrección gramatical, implica que la voz poética forma un lenguaje del sentir del cuerpo, desde el cuerpo. El lenguaje poético, por su flexibilidad y su forma de eludir la gramática y la sintaxis da lugar al lenguaje de la locura, un habla desaforada, sin límites y sin normas. La negación en *Juana I* es la impugnación del código para nombrar de los opresores:

*Vistos los autos, de ellos resulta prueba clara, evidente y dolorosa del estraviado espíritu. Es nuestro objeto el de distribuir justicia.*

No clamaré con las voces de Isaías: Señor, padezco violencia, responde por mí. Como el vencejo, la garganta no adaptada para el canto. No llamaré como pidiendo ayuda (70, mi negrita).

La ley escrita es representada por los trozos en cursiva, los autos, el lenguaje de las pruebas y la justicia y las políticas del nombrar opresiva que la voz poética busca doblegar. Así, el habla de la locura se vuelve la búsqueda de un espacio para nombrar no controlado por los discursos dominantes por “las voces de Isaías”:

Felipe está en Tordesillas (muerto) y Carlos abrió un agujero en la pared lindera al corredor que nadie usaba nunca. Entró y se llevó a mi bella princesa a Valladolid.

Cuando digo **Juan, digo Carlos, digo Felipe.**

No le dicen nada a la hija. A la hija, yo. No le dicen [...] Debe haber muerto. Si no le dicen nada **a ella, a la hija, a mí.** Debe haber muerto. (Él) (35, mi negrita).

La apertura del nombre Juan para hacer entrar la cadena de referentes masculinos, Carlos Felipe, “las voces de Isaías” abre un espacio temporal e histórico, y permite visualizar la genealogía de hombres pasados y presentes y sus discursos dominantes y la genealogía de mujeres y pueblos sometidos, hasta llegar a la voz poética de (ana) en el siglo XXI, “a ella, a la hija, a mí”. En los versos finales se equipara “dios” a “boca” y la voz poética toma la palabra y habla en forma de testificación señalando los cadáveres que quedan como huecos vacíos en el cuerpo textual. En *Juana I* las digresiones y desgarros textuales dejan ver los cuerpos retaceados, y la invocación de la boca pasa los confines diegéticos llegando al lector para incitarlo a decir lo que ve.

De este modo, recapitulando lo resumido del análisis en las tres obras, observamos que en los tres textos poéticos las voces poéticas pasan por la experiencia de *poesis* descripta por

Melnyk, pero tal experiencia que es mística en ese acercamiento al estado de no-lenguaje, en los textos de CPR, JA y AA también conduce a desnaturalizar los discursos dominantes del lenguaje, y por lo tanto, es una experiencia descolonizadora. La visibilización de los niveles de *la chora semiótica* y *simbólica* en términos de Kristeva permite observar al lenguaje como metáfora de un conjunto de impulsos corporales, instintos y tacto; y a la vez permite observar el cubrimiento de estos impulsos con el armazón del lenguaje que trae consigo las normas sociales y culturales.

Tomadas en conjunto en los tres textos poéticos analizados, las herramientas utilizadas desde el discurso poético (aunque no son exclusivas de la poesía como medio de expresión) para forzar a los discursos dominantes a abrirse son el lenguaje de la negatividad comprendido aquí como conducta que desafía a la autoridad, el carácter mántico en los textos desde gritos y versos que se repiten a modo de invocación, la ruptura de la línea como orden homogeneizador, la búsqueda de espacios informes, *chora*, ritmo, juegos de palabras (bilingües, quiásmicos, de intercambio, de redefinición) y el hablar en voces dobles o triples que redoblan, repican y hacen ecos rítmicos. Este aspecto del ritmo, la mantra y la invocación en la voz poética genera el tono impugnatorio y contestatario en los textos, como arguye Melnyk, sobre el ritmo en las palabras, “they become questioning; they become rhythmic; they make us become rather than just be” (Melnyk, 2003:17). Junto con la voz poética, los lectores comenzamos a vibrar y resonar con el canto y nos re-encarnamos en ese universo; la repetición de palabras en el canto conduce más allá de la racionalidad del lenguaje, al hablar en círculos, y al llamar desde los límites del lenguaje. Este lenguaje es repetitivo, tautológico, insistente, quiásmico, que rompe la cadena de la significación y asocia en forma combinatoria, aleatoria y libre-asociativa. Desde estas ondulaciones de la estructura del cuerpo textual se producen movimientos de vaciamiento del lenguaje y de rellenado, de fuga del discurso y de vuelta a este para incluir significados nuevos o borrar los fijados anteriormente. Así, en los contextos locales de los textos analizados, los cuerpos colonizados –la clase baja, el inmigrante, la mujer, las culturas no-occidentales– se desembarazan de los discursos opresivos y se manifiestan como cuerpos en su materialidad, transformando los discursos dominantes, abriéndolos y resquebrajándolos para que expongan el cuerpo sometido.

De tal manera, se produce un arqueamiento, ruptura o agujereamiento en la línea como forma hegemónica, y en líneas de significantes fijos. En la obra de JA, la línea sintáctica y



morfológica del inglés como un código homogéneo es quebrantada por el otro reprimido que es el español y todo el conjunto es alterado por el otro aún más cohibido: la lengua oral cantada pre-norma gramatical y los movimientos del cuerpo. En la obra de CPR, se rompe la lista de nombres dados a la mujer por enunciadores masculinos desde, por ejemplo, los discursos religiosos y literarios. Tal línea vertical de nombres es fracturada, y la rotura deja emerger a la mujer-evohé que se afirma en toda su corporalidad y no se deja alisar por el lenguaje patriarcal. En la obra de AA el habla de Juana desintegra la sintaxis de la razón, desactiva su lógica de dominio y en la descomposición del cuerpo lingüístico se revelan los cuerpos expulsados, torturados, fragmentados y heridos que aquella habla tapiaba con la coherencia de su modo prosaico de nombrar de la línea lógica

Al escarbar en el caparazón de ciertos nombres estos se quebrantan y permiten remover significados culturales ligados a estos nombres en los contextos particulares en que se enmarcan cada una de las obras. En el caso particular de los textos se redefinen conceptos forjados desde normas sociales aprendidas desde discursos opresivos: el rol y comportamiento de “inmigrante” (dejar su lengua, traducirse, no hacer caso al racismo), “mujer” en la sociedad patriarcal-heterosexual (diosa, forma del hombre, su costilla), “nación e imperio” Español (pureza, grandeza, expansión). Con este quebrantamiento y redefinición se visibilizan otros significados que fueron ocultados, reprimidos o domesticados desde el cuerpo de la lengua.

## **8. Reflexiones**

A través del análisis y discusión de “Evohé”, *The Other Side/El otro lado* y *Juana I* en la sección anterior, hemos estudiado estas obras enfocando en las preguntas de investigación planteadas con el apoyo del marco teórico sobre el aspecto normativo del nombre y del nombrar desde una perspectiva interdisciplinar atravesada por una visión post-colonial. De tal apartado se desprende que los discursos dominantes de ciertas instituciones oprimen al individuo u ocultan al cuerpo y la experiencia estableciendo ciertas políticas que a través de nombrar, norman y gobiernan. Para ilustrar, la imposición de estructuras coherentes sobre otras como, por ejemplo, el inglés sobre el español; la imposición de una retórica que nombre a una persona encerrándola en una identidad que conviene a la institución, como la palabra “loca”, y la imposición de la ley desde la palabra escrita en la que la producción de palabras es propiedad de unos pocos, como las leyes de la Corona y la Iglesia en el siglo XVI; y la imposición de nombres y significantes que definan al individuo desde una forma de

pensamiento dominante, como es la sociedad patriarcal, la familia o el sistema de clases sociales. Estas formas de nombrar racionalizan y categorizan la “existencia” (fluctuante, ambigua, confusa) e imponen estructuras y significados coherentes y unificados sobre los cuerpos.

Las políticas del nombrar dominantes que la poesía de las tres autoras intranquiliza e impugna son discursos o sistemas discursivos cuyos enunciadores provienen de instituciones que se han adjudicado poder para nombrar la realidad, a saber, la familia, la cultura mayoritaria y la clase alta –*The Other Side/ El otro lado*–; el patriarcado–“Evohé”–; y la Iglesia, Corona y el Imperio-nación –*Juana I*–. Estas instituciones generan formas de nombrar que se vuelven políticas del nombrar que fijan y moldean la subjetividad creando individuos que no solo aceptan las reglas impuestas por estas instituciones a través de sus discursos, sino también que las internalizan como modos de pensar y sentir y las reproducen en la sociedad. En los tres libros de poemas, las voces poéticas buscan con la palabra, por una parte, visibilizar estas políticas del nombrar opresivas exhibiendo las marcas que estas dejan en el cuerpo o los cuerpos (textuales); y por otra parte; socavar el armazón de estas políticas del nombrar opresivas desde las estrategias del lenguaje poético. Para ilustrar, analizamos anteriormente la españolización del inglés desde dentro del inglés como dos lenguas que tensionan sobre cada una y contra cada una y, la infantilización de las estructuras del lenguaje desde la musicalización o ritmización de aquellos dos códigos (JA), la feminización o lesbianización de lenguaje falocéntrico (CPR) y la irracionalización del lenguaje de la razón (AA).

Asimismo, la poesía de estas tres escritoras trae estas políticas discursivas dominantes al territorio de la poesía para desentrañar su funcionamiento. La palabra poética va realizando un trabajo de desestructuración y resquebrajamiento de la unidad y coherencia de tales discursos, renombrando, desnombrando o ambigüando, y así desvela las heridas o opresiones sobre las que tal unidad se construye. Este agrietamiento del nombre se realiza desde diferentes estrategias como renombrar, esquivar el nombre, quebrantar el código del lenguaje desde su gramática o sintaxis (la creación del verbo “es posible” en AA), o, establecer un contra-lenguaje (las tablas de multiplicar en la escuela de Boca en JA), o bien deformar al lenguaje, (por ejemplo, el inglés macarrónico), crear un vacío en la estructura donde aparece una presencia innombrada, redefiniendo o ensordeciéndose al lenguaje convencional (“ella” en CPR), entre otros. A través de las estrategias mencionadas los textos poéticos abren las estructuras del lenguaje para que dejen emerger lo que aquellas estructuras coherentes y

cerradas subyugan o silencian. De esas grietas y roturas va surgiendo y adquiriendo formación entre el texto y el lector, el cuerpo infantil anterior al lenguaje convencional en sus movimientos, ritmos, sonidos y sudores, y el cuerpo del español como lengua primera (JA), el cuerpo femenino en toda su sexualidad y deseo visceral (CPR) y los cadáveres o partes de cuerpos mutilados y matados (AA).

Como se desarrolla en el marco teórico, el lenguaje tiene poder, y este poder es usado por grupos que se erigen como instituciones como la religión, la escuela, el Estado, el hombre o la familia para determinar qué tipo de discursos y usos del lenguaje son permitidos para nombrar la realidad y cuáles no. Miramos al mundo a través de las limitaciones y esquemas provistos por el lenguaje y los discursos que circulan en este. Sin embargo, tales esquemas pueden ser arqueados y doblegados para abrir espacios nuevos donde se establezcan nuevas relaciones entre los individuos. Una de las estrategias para lograr tal cometido es la poesía o el discurso poético, cuyas herramientas contribuyen al hacer público ya que rescatan esas experiencias que la historia, los sistemas de organización de la sociedad y los demás saberes no incluyen y que el lenguaje usado por estos saberes no invoca. A través de llamar la atención a estas experiencias y de imaginar un mundo donde estas sean incluidas e influyan en el hacer social, el saber de la poesía puede contribuir a transformar las relaciones sociales y las formas en que estas se contemplan y reproducen desde el lenguaje.

A través de hurgar en los poros del lenguaje, el discurso poético revela las llagas y heridas sobre las que los discursos dominantes se imponen. La poesía analizada de estas tres escritoras interroga las estructuras lingüísticas en cuanto estas apoyan y transmiten estructuras sociales dominantes y opresivas, mira hacia atrás sobre su constitución y cuestiona sus contradicciones. Los sujetos de los poemas se exilian de un discurso institucional, para volver al discurso con un sentido renovado (Melnyk 2003, Kristeva 1984) del lenguaje y de las relaciones del individuo con este. Sin embargo, la poesía de CPR, JA y AA no intenta ser un nuevo discurso hegemónico o una contra versión que busca instalarse y volverse jerárquica, sino que se interpreta aquí como una acción en potencia que mueve, un momento de cambio y de toma de conciencia que se vuelve acto en el lector.

De este modo, el primer título de esta tesis, “*Ellas se los tienen que decir. Yo*” –que es la adaptación de un verso de *Juana I* analizado anteriormente–, tiene una voz en primera persona que declara la obligación de “ellas” a decirles a un “ellos” o a un “ustedes”. Cuando la primera persona, “yo”, se hace presente se crea un “nosotros” y la obligación se proyecta a un

“tú” o “ustedes” lectores. Esta concurrencia de las personas gramaticales hace público y comunitario el acto de la enunciación. Sin embargo, falta el objeto, ¿decir qué?. Tal falta del objeto sobre el que se expresa la obligación de decir algo genera un centro vacío, que, a la vez, se torna un espacio de invitación al “tú” lector de esta tesis a participar, a mirar y a decir.

El verso posibilita la apertura del nombre ya que trabaja muy cerca de las palabras, penetrando el entramado del medio lingüístico, en este caso para sondear las consecuencias ideológicas que acarrea el nombre dado a las cosas y fenómenos. El verso cubre ese terreno que los límites marcados por el acto cartográfico de los otros saberes oculta. Al quebrantar el caparazón del nombre opresivo y dominante, este es dejado como un continente vacío, latiendo en silencio después que los contenidos se escapan. Los nombres son desalojados y dejados como contenedores abandonados, como si quedara el topónimo que nombra un espacio, pero el espacio se hubiera fugado, escapado de allí o raptado, como lo hace la mujer en el discurso patriarcal en la poesía de CPR. Otros nombres cambian los contenidos como cuando los territorios de ultramar se renombran como colonias, o también los nombres agregan contenidos, como cuando el código para nombrar del inglés es abierto para agregar el código del español y el ritmo del baile para exhibir las capas identitarias del sujeto. Como hemos visto en el análisis, las voces poéticas que manipulan los nombres se ubican en los bordes de la lengua, fuera de ella o en sus rebordes más turbulentos, a saber, el lenguaje de la paranoia, la canción de la analfabeta, el silencio de la muda, la sordera y el olvido de “ella”. Las voces estudiadas se apoyan en otra voz, el grito de ¡evohé! de las bacanales en CPR, los ecos de las voces campesinas de las empleadas domésticas en JA y el llamado a Ju(ana) en AA. Al establecer sus palabras en el territorio de estas voces invocándolas, como voces, gritos, canciones, espíritus, movimientos corporales, las voces poéticas de los tres textos forman una colectividad que da fuerzas a la voz poética para romper con su soledad, dudas y cavilaciones y transformarse enviando el impulso hacia los lectores. La presencia encarna en la voz poética y le hace dar la espalda a las definiciones dadas a la mujer en CPR, mirar múltiple desde la barra hacia las injusticias sociales en JA, y darse la vuelta hacia los cuerpos torturados, expulsados, muertos en AA.

A través del estudio de las voces poéticas y el nombrar en los poemarios, se sabotean tres ideas fundamentales, a saber, la idea de géneros como conceptos cerrados y diferenciables (CPR), y la idea de otredad como un concepto diferenciable de la mismidad (JA), la idea de

nación como unidad (AA). A través de estrategias poéticas similares, como el quiasmo, la repetición, el juego lingüístico, el gesto doble bilingüe, la asociación libre, la poesía de estas autoras nombra, renombra, refuta nombres fijos, resistiendo la conquista ideológica que ciertos nombres y discursos hacen sobre las subjetividades, Así, la estética poética o el nombrar poético de estas tres autoras ilumina una dimensión política y social del nombrar y del lenguaje. El acto poético se hace acto político en búsqueda de una transformación desde las reflexiones, apropiaciones y refutaciones de las políticas del nombrar establecidas, normalizadas y aceptadas para visibilizar las realidades, identidades e impulsos o cuerpos que tales discursos ocultan, reprimen, controlan y subyugan.

La poesía de CPR, JA y AA intranquiliza la estabilidad del status quo de las narrativas hegemónicas que circulan en el lenguaje para extender las fronteras (sexuales, nacionales), o borrarlas, para denunciar las consecuencias del cierre de tales fronteras o para escavar lo que el trazo de tales fronteras esconde (cuerpos). Su poesía abre discursos existentes, pues actúa como instrumento o herramienta para transformar, abrir y manipular los significados hegemónicos que circulan por las venas el lenguaje. Por lo tanto, la poesía acomete allí donde las historias están cerradas, unificadas y homogeneizadas, para forzarlas a abrirse y en esta apertura se dejan ver los cuerpos oprimido o alisados que quedan cuando estas historias se solidificaron haciéndose piel y carne en nosotros.

En nuestro trabajo expusimos, así, el rol que la poesía adquiere en los tres textos estudiados como herramienta que puede contribuir al hacer político, social y cultural, abriendo aquellos discursos dominantes para visibilizar realidades, cuerpos y experiencia reprimidos. En un trabajo futuro nos proponemos, por lo tanto, profundizar en el estudio de la poesía y del discurso poético como instrumento de conocimiento y transformación en la cultura y la sociedad, enfocando en lo que este tipo de expresión puede aportar al desentrañamiento de las relaciones entre el sujeto, la lengua, los lenguajes y la sociedad. ¿Qué clase de protagonismo (no) puede, podría, debería tener o tiene la poesía en el hacer socio-cultural contemporáneo?.

## **9. Bibliografía**

Álvarez, Julia (1987) “An American Childhood in the Dominican Republic”, en *The American Scholar*, marzo, pp. 71-85.

----- (1995) *The Other Side/El otro lado*. New York: Penguin.

----- (1998) "My English", en *Something to Declare*. Kingston: Algonquin books of Chapel Hill.

----- (2001). *En el nombre de Salomé*. New York: Vintage.

----- (2004) *The woman I Kept to Myself*. North Carolina: Algonquin Books

----- (2009) "Nombres/Names", en *English language learners Level II*. St. Paul: EMC publishing.

**Arzoumanian, Ana** (2006) *Juana I*. Córdoba: Alción Editora.

----- (2006) "Contexto. Juana I" revista de filosofía *Nombres*. Córdoba, año XVI, n° 20.

----- (2012) "Un idioma también es un incendio. 20 poetas de Armenia" Córdoba- Buenos Aires: Alción editora- Activo Puente.

----- (2014) "El extravío del soberano. Una escritura penal", prólogo al libro inédito de Liliana Heer *Capone en Septiembre*.

----- (2014) "El otro cuerpo de la lengua. La poesía como resistencia a prácticas genocidas", en *Hacer violencia. El régimen insurrecto en el arte*. Buenos Aires: Nahuel Cerruti Carol.

**Barella, Sandro** (2011) "Versos de una tragedia", en *La Nación* (en línea), acceso 06-09-2014: <http://www.lanacion.com.ar/1407810-versos-de-una-tragedia>

**Baym, Nina** (1984) "The Madwoman and her Languages: Why I don't do Feminist Literary Theory", en *Tulsa studies in women's literature*, Vol. 3, No. 1/2, pp. 45-59.

**Belyj, Andrej** (1985). *Selected Essays of Andrey Bely*. Berkeley: Univ. of Calif. Press.

**Benjamin, Walter** (1996[1923]) "On Language as Such and on the Language of Man", en *Selected Writings, Volume 1 1913-1926*. Cambridge: The Belknap press of Harvard University press, pp. 62-74.

**Biblia [La Santa Biblia]** (1930) vers. Cipriano de Valera. Madrid: Depósito central de la Sociedad Bíblica B. Y E.

**Culler, Jonathan** (1997) *Literary Theory. A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.

**Derrida, Jacques** (1976) *Of Grammatology*. Maryland: The Johns Hopkins University Press.

----- (1981) *Positions*. Chicago: University of Chicago Press.

----- (1995) *On the Name*. California: Stanford University Press

----- (1996) *Monolingualism of the Other; or the Prosthesis of Origin*. California: Stanford University Press.

**El Mundo redacción** (2007) “Deben usar siempre el catalán en antena. TV3 y Catalunya Ràdio vetan a los colaboradores que hablen castellano”, en *El Mundo* (en línea), acceso 2014-09-18:

<http://www.elmundo.es/elmundo/2007/09/26/espana/1190777077.html?a=2b159f0e5e46c5dbd188e642bdc88fd4&t=1190793387>

**Elytēs**, Odysseas (1997). ”Maria Nephele”, en *The Collected Poems of Odysseus Elytis*. Baltimore, Md.: Johns Hopkins Univ. Press.

**Engemann**, Christoph (2011) “What’s in a Name? Identity-regimes from 1500 to the 2000s”, ponencia en congreso 28<sup>th</sup> *Chaos communication congress. Behind the enemy lines*, Berlín.

**Felecan**, Olivio, Ed. (2012) *Name and Naming: Synchronic and Diachronic Perspectives*. Newcastle: Cambridge scholars publishing.

**Friera**, Silvina (2007) entrevista “La poesía y la literatura cumplen la idea de lo justo, en *IAN* (en línea), acceso 06-09-2014: [http://www.ian.cc/notas/noticias\\_ian.php?id=1396](http://www.ian.cc/notas/noticias_ian.php?id=1396)

**Friera**, Silvina (2012) “Lo que se silencia es el odio” en *Página 12* (en línea), acceso 06-09-2014: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/17-24028-2012-01-09.html>

**Garrido Arce**, Estrella et.al. (2005) *Memorias de mujeres en el callejero de Madrid*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

**Genette**, Gerard (1995) “Eponymy of the Name” in *Mimologics*. Lincoln: University of Nebraska Press.

**Harrison**, Rebecca et. al. (ed.) (2013) *Inhabiting la Patria: Identity, Agency, and Antojito in the Work of Julia Alvarez*. New York: State University of New York.

**Irigaray**, Luce (2002) *To Speak is Never Neutral*. London: Continuum.

**Kaminsky**, Amy K. (1993) *Reading the Body Politic: Feminist Criticism and Latin American*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

**Kristeva**, Julia (1984). *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia Univ. Press.

**Kulawik**, Krzysztof (2005) “Lenguaje en celo: análisis de la transgresión sexual en los poemas de *Evoché* de Cristina Peri Rossi”, en *Revista de Estudios Hispánicos*. Vol. 39 Issue 1, p129-151.

**Lacan, Jacques & Wilden, Anthony** (1981[1968]). *The Language of the Self: the Function of Language in Psychoanalysis*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

**Lacan, Jacques** (2005) *On the Names of the Father*. Cambridge: Polity Press.

**Luis, William** (2000) “A Search for Identity in Julia Alvarez’s How the García girls Lost their Accents”, en *Callaloo*, vol.23, n.3, pp.839-849.

**Lyon Johnson, Kelli** (2005) *Julia Alvarez: Writing a New Place on the Map*. New Mexico: University of New Mexico Press.

**Melnyk, George** (2003) *Poetics of Naming*. Alberta: University of Alberta Press.

**Ochoa Fernández, Maria Luisa** (2013) “Hybrid Selves, Hybrid Narratives: The Case of Caribbean Latina fiction”, en *American@*, vol. 1, issue I.

**O’Connor, Laura** (2013) “The Other Side of the Monolingual English Lyric: Julia Álvarez and Eiléan Ní Chuilleanáin’s Bilingual Chiasmus”, en *Contemporary Women’s Writing*, 7:3.

**Olivera-Williams, María Rosa** (2012) “El legado del exilio de Cristina Peri Rossi: un mapa para géneros e identidades”, en *Acontracorriente*, Vol. 10, No. 1, 59-87.

**Peri Rossi, Cristina** (2005) *Poesía reunida*. Barcelona: Mondadori.

----- (1980) *La rebelión de los niños*. Barcelona: Monte Avila Editores.

----- (2012) “La lengua no es inocente”, en *El mundo*, impreso 19-03, Madrid.

**Rancière, Jacques** (2004) *The Flesh of Words: the Politics of Writing*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.

**Rojinsky, David** (2010) *Companion to Empire: A Genealogy of the Written Word in Spain and New Spain, c.550 – 1550*. Amsterdam: Rodopi V.B.

**Said, Edward W.** (2003[1979]). *Orientalism*. London: Penguin

**Sedley, David** (2003) *Plato’s Cratylus*. Cambridge: Cambridge University Press.

**Seydel, Ute** (1996) “Un espejo que al reproducir evoca. La poesía de Cristina Peri Rossi”, en *Debate feminista*, vol.13, p. 395-405.

**Sirias, Silvio** (2001) *Julia Álvarez. A Critical Companion*. Westport: Greenwood Press.

**Sommer, Doris** (2004). *Bilingual Aesthetics: a New Sentimental Education*. Durham: Duke University Press.



**Sommer**, Doris (red.) (2003). *Bilingual Games: Some Literary Investigations*. 1. ed. New York: Palgrave Macmillan.

**Trupe**, Alice L (2011) *Reading Julia Álvarez*. California: The Pop lit Book club.

**Umpiérrez Nova**, María Clara (2009) “La literatura erótica en Uruguay”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid (en línea) acceso 07-09-2014: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/cperiro.html>

**Wall**, Catharine E. (2003) “Bilingualism and Identity in Julia Alvarez’ s Poem "Bilingual Sestina”, en *Speech and Silence: Ethnic Women Writers*, MELUS, Vol. 28, No. 4, pp. 125-143.