

2013

El cuerpo de la bestia: una mirada a dos poetas venezolanas contemporáneas

Leonora Simonovis

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Simonovis, Leonora (April 2013) "El cuerpo de la bestia: una mirada a dos poetas venezolanas contemporáneas," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 77, Article 4.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss77/4>

This Estudios y Notas is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact elizabeth.tietjen@providence.edu.

EL CUERPO DE LA BESTIA: UNA MIRADA A DOS POETAS VENEZOLANAS CONTEMPORÁNEAS

Leonora Simonovis
University of San Diego

*No hace falta entender la lengua
para entender el grito.*
José Luis García Martín, “Fronteras”

*L*a poesía venezolana en general es poco conocida fuera de las fronteras del país, a pesar de que ha contado con figuras de la talla de Andrés Bello, José Antonio Pérez Bonalde, Antonia Palacios, Enriqueta Arvelo Larriva y José Antonio Ramos Sucre, por solo mencionar unos pocos. Así lo afirma el poeta y ensayista venezolano Rafael Arráiz Lucca en el prólogo a su antología *Veinte poetas venezolanos del siglo XX* (1998) al señalar que: “coincidimos propios y extraños sobre su valía más allá de las fronteras y, sin embargo, no hacemos de ella una de nuestras cartas de presentación” (vii). No es de extrañar entonces, que las figuras femeninas en este género literario hayan tenido aún menos reconocimiento, entre otras cosas porque el *boom* de poesía escrita por mujeres se da a partir de los años ochenta. Antes de este período escritoras como Enriqueta Arvelo Larriva, María Calcaño, Luisa Del Valle y Antonia Palacios, aunque escribieron poesía de gran calidad, fueron figuras aisladas que, de acuerdo con el escritor y crítico literario cubano Julio Miranda, compartieron una recepción similar por parte de la crítica, a saber: el desinterés, una ubicación histórica imprecisa, una clasificación de acuerdo a sus “carencias” en cuanto a la madurez de su talento creador (Miranda 91).

Gran parte de las historias y antologías de poesía venezolana (Medina 1981; Arráiz Lucca 1998; Marta Sosa 2003) dedican secciones aparte a la poesía escrita por mujeres, categorizándola cronológicamente: “las mujeres poetas —los

mejores poetas, muchas veces— flotan en limbos generacionales o vienen a completar (¿adornar?) agrupaciones fundamentalmente masculinas” (Miranda 56). Es por ello que Miranda critica tanto la forma como se ha estudiado la historia de la poesía venezolana y las divisiones generacionales, cronológicas y por movimientos que se han hecho, como la marginalización de las mujeres del canon venezolano, subrayando su condición “ornamental” dentro del mismo. El trabajo de Miranda resulta esclarecedor para comprender el aporte que las poetas de la primera mitad del siglo XX tuvieron en el canon literario venezolano, además de la forma en la que construyeron un lenguaje y una temática propias, que las diferenciaban de los poetas de su época. Estas mujeres se atrevieron a decir lo que otros no decían, así como a tratar temas, objetos, espacios y lugares que no eran considerados “relevantes” para el momento.

No obstante y a pesar de la incompreensión que recibieron las escritoras antes mencionadas, sentaron las bases de una poesía que estableció distancia con la tradición canónica. Esta estuvo marcada por el rol preponderante del cuerpo, el erotismo y la sexualidad, así como por un lenguaje cuya “materialidad corporal” (Miranda 92) será retomada y resignificada por las generaciones posteriores. Su lenguaje, alejado de abstracciones incomprensibles y de construcciones rebuscadas que requieren de un tipo de lector especializado, se caracteriza por la honestidad—a veces brutal— y la representación del espacio íntimo. Asimismo, el protagonismo del cuerpo femenino visibiliza a la voz poética y la convierte en sujeto táctil, concreto, audio-visual, latente.

A medida que avanza el siglo XX las poetas venezolanas comienzan a salir de los márgenes, pero no para colocarse en el centro, sino, al contrario, para cuestionarlo y para proponer perspectivas alternativas diversas e inclusivas del mismo:

Los rasgos opositivos de la llamada escritura femenina: procesos narrativos desestructurantes; lenguaje sin eufemismos; narración de los espacios interiores, no constituyen el canon de una escritura sino el efecto del sentido buscado para señalar la desigualdad de los discursos y la centralidad de los márgenes en la historia cultural latinoamericana (Baptista Díaz 32).

Es así entonces como el *boom* de los años ochenta incluye a escritoras como María Clara Salas, Hanni Ossott y Yolanda Pantin, por nombrar algunas, quienes mediante el tratamiento de temas relacionados con el cuerpo —Salas—, la fragmentación del sujeto —Ossott— y el uso de la ironía —Pantin—, establecen una poética en la que la mujer se abre un espacio propio y en diálogo con el espacio masculino. Los cambios en la economía, lo social y el entorno político también influirán en la escritura de estas autoras de manera determinante.

Partiendo de la idea del cuerpo materializado y significativo en la tradición de la poesía venezolana escrita por mujeres, este artículo analiza dos poemarios recientes: *Casa de pisar duro* (2012) de Gina Saraceni (1967–)¹ y *Mujer a fuego lento* (2006) de Natasha Tiniacos (Maracaibo, 1981–) y explora el descentramiento de una voz poética “corporizada”, así como su tránsito permanente en búsqueda

de un espacio/un significado/un cuerpo “otro”. Este cuerpo es el cuerpo de la bestia, en el sentido en que se encuentra contenido —como animal enjaulado para decirlo con Saraceni— y es través de la expresión poética que logra salir de su encierro y liberarse, rompiendo así con categorías y lugares estables/establecidos. Por otra parte, la itinerancia e inestabilidad expresadas en los poemarios de Saraceni y Tiniacos, pueden relacionarse directamente con la situación política, económica y social de la Venezuela bolivariana, la polarización, la incertidumbre y la violencia aunque no se aluda a estos temas directamente.

La casa y/o la bestia: sonoridades de cuerpos que se quiebran al caer

Además de su más reciente poemario, *Casa de pisar duro* (2012), ganador del XI Concurso Transgenérico de la Fundación para la Cultura Urbana (Caracas, 2011), la poeta, traductora, profesora universitaria y ensayista Gina Saraceni también ha publicado los poemarios *Entre objetos respirando* (1998), ganador del Primer Premio del Concurso de Poesía “Víctor José Cedillo” y *Salobre* (2004). Entre sus libros de ensayo se cuentan *Escribir hacia atrás. Herencia, lengua, memoria* (2008), *En-obra. Antología de la poesía venezolana contemporánea (1983–2008)* (2008) y *La soberanía del defecto (legado y pertenencia en la literatura contemporánea)* (2013).

Casa de pisar duro comienza con una serie de epígrafes que representan el espacio de la casa desde diferentes ángulos. El primero es de Miyó Vestriñi, del cual proviene el título del libro—“Casa de pisar duro / donde se trata de no llorar a despropósito” (1)—; el segundo de Juan Sánchez Peláez —“Escojo la vereda del río. / Piso duro en la casa de mis padres” (1)—; el tercero de Enriqueta Arvelo Larriva —“Quiero saber cómo iban a sonar esas pisadas / en los senderos plenos, en los pesados, en los mustios. / Quiero asomarme a una rendija que no existe” (1); y el último, pertenece a Marina Tsvietáieva —“Hay casas que viven. Por sí mismas. Al margen de las personas . . .” (7)—. Al respecto, Saraceni comenta en una entrevista con Adlin Prieto que estas citas representan una herencia “literaria y cultural” en la que la imagen de la casa constituye una metáfora de la literatura y de lo literario a partir de la cual dichas citas adquieren nuevos significados dentro del poemario, al tiempo que dialogan entre sí y con otras voces (“La literatura” s.p.). Su objetivo es retomar una voz otra para “reescribirla y hacerla sonar de otro modo” dice la autora en otra entrevista (Guerrero “Gina Saraceni” s.p.). En este sentido, la herencia constituye un elemento significativo, puesto que, aunque se asume su influencia, al ser replanteada dentro del poemario se convierte en otra cosa, específicamente el espacio que ocupa/significa/produce la presencia de esta casa cuyas raíces no se afincan en la tierra, sino que más bien la desgarran por dentro, quebrando sus fundaciones y cuestionando su estabilidad como espacio del origen, de la infancia y del pasado familiar.

El poemario se divide en tres partes. La primera, “Casalba”, viene precedida por un poema que describe la imagen de un cielo abierto “que se rompe y se traslada . . . sin encontrar lugar alguno / que detenga el devenir insatisfecho de sus nubes” (3). Es un cielo que carece de estabilidad y se encuentra en constante movimiento, al punto “que quiere ser un cielo roto / y no puede volver a sus raíces” (3). Este poema prefigura lo que serán las imágenes predominantes del resto de la obra: la ruptura, el movimiento, el tránsito, el desarraigo, el quiebre, la ausencia y la falta (tanto de materialidad como de sonido). Un cielo roto implica que ni siquiera fuera del ámbito de la casa puede encontrarse sosiego, porque hasta la naturaleza misma carece de asidero. Es decir, las raíces han sido trasplantadas y ni dentro del espacio de la casa ni fuera de él —la calle, la ciudad, el país— hay estabilidad, lo conocido se derrumba y se abre para dar pasos a nuevos significados.

En “Casalba” las imágenes de la casa, para decirlo con Bachelard, “se resisten a toda descripción. Describirlas equivaldría a ¡enseñarlas!” (43; énfasis del autor). Por tanto, la casa elude una descripción de sí misma y desplaza a la palabra hacia los límites de un “quiebre” desde donde la voz poética “pisa duro” para poder aprehender lo inasible e inaccesible del espacio vivido: “No se puede mirar en ese quiebre / sin pensar que alguien fue feliz en esta casa / alguien aferrado al canto de los grillos” (10). El quiebre, ese espacio fronterizo, abierto, desde donde fluyen las palabras y las imágenes, es el que permite percibir la (in)materialidad de la casa, lo que va más allá de las ruinas, de las piedras que la componen, es decir, la experiencia de haber vivido allí y experimentado el arraigo y la estabilidad.

La casa que se representa a lo largo de “Casalba” es una casa que a pesar de la solidez de sus raíces se encuentra completamente en ruinas, abandonada y sumida en el silencio,

No hay de dónde sostenerse
para seguir de pie ante la casa;
para no caer delante de sus ruinas
y volverse una planta más que la recorre.

No se puede mirar tanto pasado
sin perderse en el hueco vertical
de sus paredes (10).

Esa imposibilidad de sostenerse y de encontrar un asidero dentro de la casa va permeando el resto del poemario, con lo cual la voz poética pareciera encontrarse en tránsito entre los orígenes (el pasado) y el presente. La casa, como fuente de vida, de historia y de las raíces de una memoria íntima y familiar se quiebra y solo puede aprehenderse lo que de ella queda desde esa “rendija que no existe” a la que aludía Arvelo Larriva, desde el “quiebre” que permite “. . . ver cómo se parten los huesos de la casa, /cómo el cansancio la rompe en mil

pedazos / allí donde algo se le opone” (16). Es en ese lugar de quiebre, en ese espacio vivido y por tanto, inasible y en constante movimiento, desde donde se construye el cuerpo desarraigado y desgarrado de la casa para decir lo indecible y de-escribir ese “cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad” (Bachelard 48). La palabra en casa de pisar duro señala lo inestable y desmonta la representación del espacio íntimo para proponer un espacio otro, menos firme y más esquivo,

Un instante
tuerce el rumbo de la vida,

la cambia de sitio
la lleva lejos,
muda sus raíces
El niño quiso llevarse el mar a la casa
Y comprendió que a la marea hay que dejarla ir (30).

Una casa con raíces inestables y movedizas que cambian de lugar para borrar “las zonas más dolorosas de la experiencia” (Guerrero “Gina Saraceni” s.p.) y hacerlas menos visibles, menos sonoras. Es por ello que hay que “Pisar duro y no caerse / en la tecla partida del olvido” (Saraceni 23). La pisada permite atrapar por un instante lo inasible para evitar que se vaya y para detener la ruptura y el quiebre momentáneamente, aunque sea de manera ilusoria. Es ese instante fugaz el que permite vislumbrar por entre las hendijas lo que fueron, alguna vez, la casa y sus habitantes.

Paralela a la imagen de la casa, “Casalba” contrapone otra orilla, otras ciudades como Berlín, Nueva York o Nápoles, que constituyen una alusión al viaje y a la itinerancia, así como a lo que no puede alcanzar a decirse sobre ella: “Las maletas pesan demasiado / pero en ellas no cabe / lo que excede el viaje y su traslado” (33). Pero también estas ciudades proponen otras posibilidades, en el sentido en que constituyen refugios temporales que aunque más habitables no pueden librarse de los orígenes y del pasado que implica la imagen itinerante de la casa. Así, “En Berlín la memoria muere . . . / la lluvia cae / más cerca de la tierra / . . . la lluvia duele / más cerca de la nuca” (12). Estas ciudades se construyen a partir de la memoria, de los pedazos de la casa que invaden el recuerdo y que conectan con los orígenes, con el agua —literal o metafórica— que cae o que fluye. La lluvia de Berlín, las aguas del río Hudson, o una lluvia de verano en el Adriático activan la memoria del pasado e interrogan el presente a partir de la desterritorialización de un centro —la casa, el país de origen— y de la diseminación de una voz poética —la voz femenina— que se autolegitima a partir de su corporización/materialización.

En la segunda parte del poemario “Cuerpo a cuerpo”, “La casa adquiere las energías físicas y morales de un cuerpo humano” (Bachelard 78) y el epígrafe

de Marguerite Duras que precede a los poemas da cuenta de la forma como la escritura “se mete en los estados de ausencia no para reemplazar algo que se habría vivido, o supuestamente vivido, sino para dejar constancia del desierto que había quedado” (Saraceni 39). La palabra entonces, se convierte en un testimonio vivo del cuerpo mismo, piel, sangre, de la “bestia salvaje” que nos habita y que pugna por salir. El cuerpo escrito es un cuerpo que duele a partir del silencio de un espacio “que cede al alfabeto que se acaba, / . . . que sacude los huesos y los quiebra (43), así como los huesos de la casa también se han quebrado. Nuevamente, es a partir del quiebre que la voz poética puede articular el “resto” que dejan la ausencia y el silencio,

Hay que rasgar la piel
de lo que parece entero todavía,
y cada mañana muere
y nunca es suficiente.

Hay que rendirse y abandonar la escena,
recoger lo que no sirve,
decir adiós con una sola mano

Hay que dejar que la lluvia duela
que las palabras duelan

que caiga la última manzana (44).

Por otro lado, la materialización del cuerpo implica una falta que el poema expresa mediante la alusión a su impenetrabilidad. Como arguye Nancy, ni el lenguaje puede penetrar al cuerpo ni el cuerpo al lenguaje. Entonces, lo único que puede hacer el lenguaje es re-significar ese cuerpo, haciendo visible lo invisible, destruyendo y re-construyendo cuerpos posibles para expresar el quiebre y la ruptura del espacio vivido, sentido,

Cuerpo a cuerpo es la batalla.
Solo así se hace una guerra.
Solo así se conoce
cómo tocan las manos
cuando pierden los dedos.

Solo así vale la pena morir:
mirando de frente cómo
se disuelve el rostro
cuando pierde el control y el alfabeto (53-54).

Con respecto a este combate, la escritora afirma que *Casa* surgió después de diez años de silencio “a la espera de que una voz en mí aprendiera a hablar

una lengua” (Guerrero “Gina Saraceni” s.p.). Con esta afirmación, Saraceni se refiere a su propio bilingüismo como un obstáculo para la expresión poética. En este sentido, el cuerpo batalla contra sí mismo para expresar lo que no se puede decir, lo que se queda corto, lo que va más allá del alfabeto conocido. Es así como la última parte del poemario “Extravío en Manhattan”, contiene cinco poemas que representan la relación entre el legendario King Kong y Anne Darrow, su contraparte humana en la famosa película y de quien el simio se enamoró perdidamente. La bestia que en “Cuerpo a cuerpo” pugna por salir, en “Extravío” invade una ciudad a la que no pertenece y que la rechaza, que no la entiende,

Tener un animal adentro
es como vivir en una jaula.

Hay que liberar
a la bestia que se agita,

dejarla salir,

que pise la ciudad
y acabe con el orden
implacable del cemento (62).

Esa bestia, una vez liberada, no podrá ser contenida, es el cuerpo de la voz poética que expresa el dolor y la falta de lo que se borra y no puede aprehenderse. La ausencia y el silencio ensordecen y se transmutan en el rugido de King Kong, las palabras son los cuerpos de Anne y Kong que se tocan y libran su propia batalla, desigual tanto corporalmente, como en cuanto al lenguaje: “Que caiga el peso de esta lengua / que solo comprenden la jungla y los cristales / y un sabor animal quede lamiendo las aceras” (67). Ese sabor constituye el resto, lo que recogen las palabras una vez que la bestia se ha precipitado hacia el vacío que quiebra “las costillas de Manhattan” (68) y, en palabras de la autora, esto se convierte en una forma de “lograr una realización desde la pérdida” (Saraceni s.p.), en el sentido en que, finalmente, la palabra-bestia, a través de la caída, puede regresar a los orígenes y “entregarse a la belleza” (Saraceni s.p.), es decir, redimirse, fundirse, con el otro aunque eso implique perder la batalla.

Natasha Tiniacos: mujer, ¿A veces?

El nombre de Natasha Tiniacos ha comenzado a aparecer en periódicos y revistas del país, no solamente por la publicación de sus dos poemarios, *Mujer a fuego lento* (2006) —con el cual ganó el Primer Premio Nacional Universitario de Literatura— e *Historia privada de un etcétera* (2011), sino también por su

participación en numerosos *jammings* poéticos, recitales y más recientemente en un proyecto denominado “Letras proyectadas”, el cual da cuenta de la última Velada de Santa Lucía (Maracaibo, 2013) a partir de un diálogo entre Tiniacos y la fotógrafa Florencia Alvarado, quienes representan la expansión del espacio privado —la casa— y su transformación en un espacio dedicado al arte y a la cultura accesible al público en general.² Por otra parte, Tiniacos lleva varios blogs³ en los que habla tanto de su propio trabajo como del de otros autores, con lo cual invita a sus lectores —actuales o potenciales— a dialogar y a participar del proceso de reflexión que genera la escritura.

De sus dos poemarios ha sido el segundo el que más ha recibido la atención de la crítica, especialmente por su forma innovadora de abordar la escritura a partir de la inserción de imágenes y objetos del mundo mediático. Para los fines de este artículo, sin embargo, me concentraré en *Mujer a fuego lento*, puesto que se relaciona directamente con los temas explorados en el poemario anterior —el descentramiento de la voz poética y su corporización, así como la itinerancia y la ruptura con categorías y lugares preestablecidos.

A partir de imágenes que oscilan entre el tránsito y el arraigo, Tiniacos representa la inconformidad de ser/estar amarrado a un cuerpo de carne y hueso, así como la imposibilidad de definir sus contornos y sus límites: “El cuerpo nunca está en presente, contiene el antes y el después, la fatiga, la espera” (Deleuze 251). Estas actitudes del cuerpo, un cuerpo que duele, que ama, que espera, que sufre, son las que llevan a la voz poética a expresar, de forma brutalmente honesta en “¡Shh!”, “yo no soy una naranja / yo no tengo especie” (15) y más adelante en “Obertura”, “yo no tengo bandera sangre ni apellido de terceros / que soy solo repique de deseo” (23); con lo cual rompe con las convenciones heteronormativas establecidas (“yo no soy una naranja”) en el sentido en que la voz poética rechaza al cuerpo que la contiene y reafirma su aislamiento con respecto a otros de su misma especie. Al mismo tiempo, se resiste a cualquier imposición que la obliga a someterse y a convertirse en una más del montón. El título del primer poema —“¡Shh!”— establece una cierta complicidad con el/la lector/a que lo/la invita a mantener el secreto —“No digas nada”— del cuerpo deseante, jadeante, que no puede expresar su deseo, por es contenido, encerrado:

no digas nada por favor a lo que sea
 a quien lo sea
 que la cama se me aleja de esta forma tan mezquina
 y se deshace
 con cada pensamiento que por Dios me pertenece (15).

Entonces, los pensamientos y la búsqueda de sentido/significado alejan a la voz poética de su objetivo, logrando solo destruir aquello que tanto se anhela. Para decirlo con Deleuze,

El cuerpo ya no es el obstáculo que separa al pensamiento de sí mismo, lo que este debe superar para conseguir pensar. Por el contrario, es aquello en lo

cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse, para alcanzar lo impensado, es decir, la vida. No es que el cuerpo piense, sino que, obstinado, terco, él fuerza a pensar, y fuerza a pensar lo que escapa al pensamiento, la vida (251).

Es así como entonces, a través del contacto con el otro, la voz poética expresa lo que desea, pero no puede evitar la ruptura con el cuerpo que la contiene. Esto crea una escisión que genera una búsqueda constante para reparar la pérdida.

Por otro lado, al no tener “bandera sangre ni apellidos de terceros” la voz poética se convierte en un ente deambulante que no pertenece a ningún lugar y en cuyo cuerpo solo existe ese “repique de deseo” como resto que queda, resonancia de lo que no se dice pero se deduce a partir del silencio. Es esta obertura/apertura, la que inicia el tránsito en que la voz poética se muerde la cola, se cuestiona a sí misma, duda, al tiempo que intenta conectarse con el otro sin perder su individualidad. Dichas resonancias pueden percibirse a lo largo de todo el poemario. Pero a diferencia de la poesía de Saraceni, en la que los huesos se quiebran y es a partir de la grieta desde donde se infiere el significado, en Tiniacos los huesos se estiran y llega la hora “de encontrarme / redescubrirme / y saber / finalmente / que soy solo una bala perdida” (11). Es decir, el cuerpo de la voz poética se resignifica a partir del encuentro con un cuerpo otro y toma consciencia de la imposibilidad de aprehenderse, de saberse raíz, de asentarse en un espacio y un tiempo específicos. Por ello, el significado se encuentra en un diferir constante, inalcanzable, que replica constantemente y cuyos ecos le llegan al lector a partir de la problematización del sujeto femenino y de su posicionalidad: “a veces se me ocurre que soy una mujer / a veces” (15), “quiero olvidar que soy ella / y decidir las cosas que son imposibles” (29). La voz poética entonces, produce un cuerpo que se establece como “diferente”, un cuerpo de mujer. Y es desde ese lugar de enunciación desde el que se establece una batalla por ocupar un espacio donde el sujeto se resiste a ser marginalizado por ser diferente.

La escritura se convierte en una herramienta que conlleva a un proceso de des-identificación y de re-identificación del sujeto a través de nuevas significaciones y de un juego de espejos con el otro. El tránsito de la voz poética supone un re-descubrimiento de sí mismo/a ante otra(s) miradas, a partir de un lenguaje plagado de imágenes que cortan, que hacen polvo y arrancan de raíz todo lo anterior, dejando un espacio donde el silencio hace eco,

El ‘silencio’, en efecto, debe entenderse aquí no solo como una privación, sino como una disposición de resonancia: un poco —y hasta exactamente— como cuando, en una condición de silencio perfecto, uno oye resonar su propio cuerpo, su aliento, su corazón y toda su caverna retumbante (Nancy 45).

Asimismo, ese cuerpo que transita buscándose, deseando estar con el otro pero a la vez rechazando lo que ese otro hace de él, es representado en los poemas no como totalidad, sino de acuerdo a la forma como sus partes significan y se conectan con el otro: “Los ojos tientan”, “Milonga que bailan mis uñas” “soy epidermis”, “mi piel enciclopédica”, “cabeza cola y partes inferiores”. Sin

embargo, lo que queda de esta comunión lo convierte en “viento nube aire / prácticamente nada” y por tanto la voz poética sigue buscando afanosamente un punto que le permita aferrarse y ser, definirse como cuerpo y como voz, sin necesidad de que ocurra una escisión que separa lo físico de la razón y el espíritu. El cuerpo se desborda a sí mismo en el deseo hacia el otro y es allí donde los límites se quiebran y donde “El sentido se abre en silencio” (Nancy 54).

Si replanteamos este encuentro entre dos cuerpos desde otra perspectiva, encontramos también en la poesía de Tiniacos una resistencia a la entrega que alude a esa imagen de la naranja que niega la necesidad de encontrar su otra mitad para completarse y formar parte de la misma especie. La escisión de un cuerpo que se erige como muralla, resistiéndose a la entrega, y a la falta de límites propios, conlleva a la pérdida de un asidero, de una guerra “cuerpo a cuerpo” como bien apuntaba Saraceni, en la que la palabra quiere hacerse oír en medio de un coro de voces que pretende acallarla: “que se desvanezca el yo / que se lo trague el tú / que me atropelle el nuestro” dice la voz poética en “A propósito de” (33). Sin embargo, ante la imposibilidad de definir sus propios límites, el cuerpo se deshumaniza, rechazando categorizaciones impuestas por otros discursos y otras voces,

Quisiera ser un número
y no una palabra
descifrar el infinito en un teorema
sin hacerlo leitmotiv de algún verso vagabundo
...
quisiera ser robot y no misterio
quisiera ser fórmula exacta color primario disolvente chip
cambio los ojos por tarjeta de video
quisiera ser pentium y no mujer (43).

Es así como el lenguaje de algunos de los poemas en *Mujer a fuego lento* están plagados de referencias al mundo virtual. Al respecto, la misma autora afirma, en una entrevista con Jacqueline Goldberg acerca de *Historia privada de un etcétera*, que la época en que vivimos está marcada por las ausencias y la crisis de los afectos en el ahora “Estamos amando a través de la pantalla, desdibujando los límites entre la realidad física y metafísica. Este fenómeno modifica la forma en que nos comunicamos y sentimos. La poesía no puede ignorarlo” (Goldberg “Historia privada” s.p.). Por tanto, la poesía de Tiniacos no se aparta de la realidad, sino que la reabsorbe y la incorpora a manera de puente entre la voz poética y el mundo que la circunda. La poesía se convierte en una forma de arraigo, de “hacer nido en una taza de café” (53) y por consiguiente, al final del poemario, la voz poética logra re-definir su corporeidad y aceptarse tal y como es,

Yo soy una mujer lo he dicho mil veces

Yo soy una mujer de palabras rotas de eclipses hormonales
de chillidos en lo adentro

...

Yo soy una mujer suficiente
me quedo con la silueta poco definida del que empieza a vivir
me quedo fugitiva
secretamente rendida a mis pechos diminutos
Yo soy una
mujer a fuego lento (55).

Esta voz poética asume su transitoriedad y su corporalidad, sus chillidos, sus cambios hormonales y sobretodo, su género. Además, se aferra a un lenguaje que, aunque insuficiente, ofrece una oportunidad de encontrar asidero, bien sea en los ecos y resonancias del silencio, en el polvo que queda después de que todo se aleja y se deshace, o en las posibilidades que ofrece el contacto fugaz con otro(s) cuerpos que le devuelven su imagen para reconstruirla a partir del dolor, la fragmentación y la memoria.

Conclusión

Tanto Saraceni como Tiniacos —desde distintos espacios— hacen de sus obras un asidero en el que la palabra corporizada constituye el único punto de arraigo. Irónicamente, la palabra es escurridiza y el sentido elude a quien intenta aprehenderlo: “Para entender esto hay que aceptar la naturaleza viva y mutante del lenguaje cuando expresa, nombra o refleja la también cambiante realidad” (Pantin “Entrar” s.p.), una realidad que corresponde a un país en transición, donde reina la incertidumbre y donde la voz poética se siente extraña y extranjera ante una realidad que la desborda. De allí que en Saraceni, es en la otra orilla —Berlín, Nueva York— donde el sujeto se enfrenta a la memoria y al bagaje cultural para des-decirlo y luego decirlo de otra forma, enfrentando el dolor que eso significa. En el caso de Tiniacos, la voz poética tantea, tanto físicamente como a través de la palabra, espacios y cuerpos otros, para encontrar un lugar dentro del cual la voz poética pueda expresar su dolor, su desencanto y su extravío, toda vez que acepta al cuerpo que la contiene y la retiene. Ambas autoras nombran la realidad desde un lugar que la desestabiliza al señalar lo cambiante de la misma —el tránsito, la pérdida de las raíces, la ruptura— así como la imposibilidad del lenguaje de definirla, delinearla y establecer sus límites. Por otra parte, tanto la imagen del cuerpo de la casa como del cuerpo de la voz poética como lugares de contención, aluden a la escisión entre el cuerpo femenino y la cultura/la razón y al mismo tiempo a la imposibilidad de expresar la ruptura, el quiebre, la rendija y el vacío. Sin embargo, es desde la pérdida desde donde estos poemas logran hacerse oír, aunque eso implique una resonancia sorda que repica en el silencio.

NOTAS

- 1 Le agradezco a Gina Saraceni el haberme enviado una copia inédita de *Casa de pisar duro* para los fines de este trabajo, así como por contestar a mis preguntas sobre la obra. La paginación que utilicé para este artículo corresponde a ese manuscrito.
- 2 En <http://prodavinci.com/blogs/todo-llega-a-su-fin-fotos-florenia-alvarado-textos-natasha-tiniacos-adiossantalucia/>
- 3 <http://natasha-t.blogspot.com/>, <http://natashatiniacos.wordpress.com/>

OBRAS CITADAS

Arráiz Lucca, Rafael. *Veinte poetas venezolanos del siglo XX (antología)*. Caracas: Fondo Editorial de la Contraloría General de la República, 1998. Impreso.

Baptista Díaz, Carlos. “Hacia una teoría del cuerpo o una corporización de la teoría”. *Cifra Nueva*. Web 02.01.2013. saber.ula.ve/bitstream/123456789/18832/2/articulo4.pdf

Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Santafé de Bogotá, Colombia: Fondo de Cultura Económica, 1993. Impreso.

Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1985. Impreso.

Goldberg, Jacqueline. Entrevista. “Historia privada de un etcétera.” *Papel Literario* de *El Nacional* 25 febrero 2012.

Guerrero, Javier. Entrevista. “Gina Saraceni: Escritora Trans.” *Prodavinci*. 30 noviembre 2011. Web. 12 diciembre 2012. prodavinci.com/2011/11/30/artes/gina-saraceni-escritora-trans-por-javier-guerrero/

Marta Sosa, Joaquín. *Poetas y poéticas de Venezuela (Antología 1876–2002)*. Madrid: Bartleby Editores, S.L., 2003. Impreso.

Miranda, Julio. *Antología histórica de la poesía venezolana del siglo XX (1907–1996)*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico: 2001. Impreso.

Nancy, Jean-Luc. *A la escucha*. Horacio Pons, trad. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2007. Impreso.

---. *Corpus*. NY: Fordham UP, 2008. Electronic Book.

Pantin, Yolanda. “Entrar en lo bárbaro: Una lectura de la poesía venezolana escrita por mujeres”. *Kalathos*. Web. 14 julio 2011. kalathos.com/abr2001/letras/pantin/pantin.htm

Prieto, Adlin. Entrevista. “La literatura es una casa de raíces transversales.” *El Hablador*. 20. Mayo 2012. Web. 12 octubre 2012. elhablador.com/entrevista20_prieto.html

Saraceni, Gina. *Casa de pisar duro*. Caracas: Sociedad de Amigos de la Cultura Urbana, 2012.

---. "Comunicación personal." 04 abril 2013.4

Tiniacos, Natasha. *Mujer a fuego lento*. Caracas: Editorial Equinoccio, 2006. Impreso.