

POETAS CENTROAMERICANOS DE FIN DE SIGLO. ANA ISTARÚ Y OTONIEL GUEVARA: CUERPO Y AUTORIDAD

Consuelo Hernández

*Cuerpo es tu vocablo
tan tu casa...*

(Istarú 96)

*Que el horizonte sea tu cuerpo aguacerado/
para ocultar mi sol tras las montañas.*

(Guevara 59)

El año pasado presenté en el Congreso de Literatura Centroamericana un trabajo titulado "Reconstruyendo Centroamérica a través de la poesía," el cual muestra como algunos poetas de este siglo recuperan su pasado y crean conciencia de su historia y de sus raíces étnicas, haciendo de la poesía un modo de transmisión de la memoria, y una forma de conocimiento sin rival de la fauna, la flora, las costumbres culinarias, la historia, etc. Me basé, entonces, en poemas de Roque Dalton (1935-1975), Claribel Alegría (1924), Tirso Canales y Oswaldo Escobar Velado de El Salvador; Werner Ovalle López (1928) de Guatemala; Roberto Sosa (1930) de Honduras; Pablo Antonio Cuadra (1912) de Nicaragua.

Últimamente, he venido leyendo de esta área geográfica y cultural un grupo de poetas y poemarios publicados en los últimos quince años: *Tanto* (1996) de Otoniel Guevara y *Este andar sobre las aguas* (1993) de Mario Noel Rodríguez (El Salvador); *La estación de la fiebre y otros amaneceres* (1991) de Ana Istarú (Costa Rica); *Máscara Suelta* (1994) de Roberto Sosa (Honduras); *Poesía reunida* (1989) de Gioconda Belli (Nicaragua), *Relicario de cojos bergantes* (1991) de Dianas Lydio Pitty, y de Consuelo Tomás sus poemas publicados en *Poesía de Panamá actual* (1981) (Panamá). En este grupo de poetas,

relativamente jóvenes de final de siglo, están Ana María Rodas de Guatemala, Daisy Zamora de Nicaragua y los poetas que responden a la guerra impuesta por la confrontación armada de los superpoderes en escenario y con el pueblo centroamericano (Otoniel Guevara y Ramón Oviero). La imagen de este grupo de poetas de fin de siglo es como una red tejida de poemas y poéticas, que en casos excepcionales no acuden atropos existentes a priori, sino que las imágenes y el lenguaje se inauguran en el proceso de la escritura misma.

Me he limitado a los poetas que han publicado en la última década, un período política y socialmente intenso para Centroamérica y el mundo, cuando hombres y, especialmente, mujeres, respondieron con verdadera imaginación que distintivamente ha marcado la poesía contemporánea. He seleccionado de este grupo a Ana Istarú y Otoniel Guevara, quienes en sus poemas ofrecen una visión de mundo con el lenguaje inaugural, partiendo de una poética del cuerpo. Se asemejan en la conciencia que tienen del cuerpo (femenino/masculino), el escribir desde el cuerpo y el valerse del mismo como referente y laboratorio para expresar otras esferas de la realidad que se afectan recíprocamente. Los caracteriza también la huida del idealismo y de humor tan intencional, y en ocasiones degradantes, en otros poetas como Dimas Lydio Pitty y Roberto Cea.

A partir de 1980 y hasta 1996, la mente humana realizó nuevas conquistas en la comprensión del espacio corporal. Y la poesía, siempre a la vanguardia, fue la primera en anunciarlas y registrarlas: El cuerpo como medio y fin del erotismo, el cuerpo como conciencia, como anfitrión de la enfermedad (SIDA), como mediador entre el mundo exterior y el interior, el acercamiento al cuerpo cambió la perspectiva de fines de siglo pasado cuando, bajo una sociedad más represiva que la actual, los poetas o bien no hablaron del cuerpo o lo hicieron bajo el velo del humor que degrada especialmente el cuerpo femenino, por considerarlo peligroso, pecaminoso o inútil, si la mujer no rendía su cuerpo como objeto sexual (Carlos Luis López, por ejemplo). Fue esa sociedad represiva la que vio el cuerpo idealizado e irreal del modernismo o el cuerpo bajo el lente del humor o la ironía o de la mística incompleta... Hoy estamos frente a la búsqueda de acercar más el cuerpo a la espiritualidad, a la inspiración, a lo racional y la autoridad, a la medida y a la clemencia. Las poéticas de Istarú y Guevara son posiciones inaugurales, concomitantes con la etapa de posguerra en Centroamérica y con la lucha por ingresar a un camino de justicia, mediante los frágiles acuerdos de paz y el proceso de democratización. Mientras tanto Europa y EEUU otra vez respiran el aire ratificado del fashismo y el racismo y apuntan a otro "Otro": los inmigrantes y las minorías.

Intento mostrar cómo el poeta salvadoreño, Otoniel Guevara (1967) con su poemario *Tanto* (1996) y la costarricense Ana Istarú

(1960) con *La estación de fiebre y otros amaneceres* (1991)¹ a) estructuran su poesía en torno al cuerpo y su relación con el placer y con la vida, b) se sirven de lenguaje e imágenes corporales para trazar un puente hacia la representación de otras experiencias y para trascender siglos de dualismo: primero neoplatónico y agustiniano, y luego el falocentrismo patriarcal de la modernidad.

Istarú, quien empezó a publicar desde que era adolescente, ya tiene una presencia internacional. A los veintidós años había ganado el premio del Certamen Latinoamericano "Educa" con *La estación de fiebre*. Se le ha asociado con Storni, Ibarourou, Mistral, Augustini y Pizarnik, asociación inexacta, pues si se estudia a fondo las poéticas de las mujeres anteriores, se encontrará muy poco en común entre la poesía erótica, celebratoria e hibridizante de Istarú, con la poesía depresiva y oscura de Pzarnik, con el erotismo idealizado de Augustini, con la poesía feminista de Storni o la poesía posmodernista y maternal de Mistral. Aunque estas también marcaron una época y tuvieron que enfrentarse a la cultura falocéntrica de su tiempo, se trata de poéticas y momentos muy diferentes. Sería más justo hermanar a Istarú con otras destacadas poetas coetáneas como Gioconda Belli.

Guevara publica desde 1987², pero, como el mismo dice, *Tanto* "es el primer libro gordito," el que ha bastado para que cualquier lector reconozca una voz singular en la que poesía del Salvador, país que, después de Nicaragua, tiene una tradición poética rica (Lars, Herodier, Dalton, Escobar Galindo, Alegría).

A) He organizado este trabajo mostrando cómo se ven en los poemarios los tres momentos que ha vivido el feminismo y sus teorías, a partir de su surgimiento en 1970. El primer momento, según lo expresa Griselda Pollock basándose en Julia Kristeva, el desafío histórico por la emancipación reflejó el deseo de llegar a ser parte lineal, tiempo histórico asociado con la burguesía nación-estado y sus identidades políticas. Este fue el tiempo de las campañas políticas por la igualdad de participación, del deseo de escapar a la diferencia absoluta y unirse a lo mismo, el uno, lo masculino. (76)³

En este primer momento lo vemos en los poemas de Istarú que modulan intrínsecamente la necesidad de alcanzar los derechos que

1. Esta antología recoge lo mejor de sus poemarios anteriores, a partir de 1965: *Pelabra nueva* (1975), *Poemas para un día cualquiera* (1977), *Poemas aliteros y otros amaneceres* (1980), *La estación de la fiebre* (1983), *La muerte y otros poemas efímeros* (1988). Ana Istarú también es autora de excelentes obras de teatro como *Baby boom en el paraíso*, la cual fue ganadora del Premio María Teresa León en España.

2. *El solark* (1987), *El violento hormiguero* (1988), *Lo que ando* (1993), *Lejos de la hierba* (1993), *Tanto* (1996).

3. Las tradiciones son mitas.

el hombre y su rebeldía contra la autoridad patriarcal, la tradición y el falocentrismo: por ello dice: "Es muy difícil ser \ con piel de señorita" "con piel de virgen mansa" (40). Precisa confrontar la tradición impuesta en la cual "El novio se contenta, \ el padre alienta \ que en América Central \ siempre se encuentra \ su hija virgen y asexual." Y para remediar la situación presenta un tratado que enseña "cómo el varón domeña y preña en América Central." De ese poder extrapolado o "fálica omnipotencia," como ella lo llama, nace la "rebelión de las obreras." "Este himen puntual \ que me amordaza \ en escozor machista \ y en la larga lista \ de herencia colonial." Istará se propone borrar este tratado del pensamiento con su "sexo abierto y rojo" desde su "América de rabia Central" (51). Así la poeta descubre en el ejercicio de la fisiología sexual del cuerpo, una capacidad de subvertir las normas impuestas por la sociedad colonial y patriarcal, para así fraguar un hombre "humano," es decir completo que puede prescindir del dolor que no sepa comprender dictaduras porque: "(¡El amor tuvo!) \ y se levanta" (97-98).

En Otoniel Guevara se observa su visión del cuerpo y de la mujer expresados en metáforas afirmativas: "antorcha y mapa vírgenes," "eres ese rayo de las puertas que se incrusta \ en todos mis encierros." Sin embargo todavía se transluce el influjo del falocentrismo al presentar a la mujer en un plano de pasividad, en la selección de las imágenes sugeridas de los símiles y el uso de los diminutivos: "eres copa donde caer sencillo y colosal." "Eres como el niño que no se puede complacer." "Como una flor solita en una gran pared" (20). Lo que sí queda claro es que para lograr esa "mismisidad" que se busca en un primer momento, la guerra y la autoridad obstaculizan el amor, pero en nada pueden contra él, pues el amor flota por encima de la propia lucha y por eso este ritmo alternante en el poema: "pueda que nos quedemos desnudos," "pueda que en el futuro nos agarre de sorpresa \ con los alientos trenzados," "pueda que te bese \ pueda que me muera \ pueda que mañana \ pueda que la guerra" (17). Las reseñas bibliográficas de *Tanto* apuntan a lecturas demasiado generales y lineales que no alcanzan mostrar lo singular de la poética de Guevara. David Morales piensa que es un poemario con tres claves: la guerra, el amor y la muerte (1), (claves que pueden darse en muchos otros poetas) indicándolos como tres momentos disociados, como si se tratara de una historicidad lineal por recorrer, donde el amor es la meta, el fin. Al contrario, en Otoniel Guevara el amor "no tiene que ver con el futuro" porque el amor permea el poemario entero y todas las experiencias de las cuales nos habla. El amor es el arma para enfrentar la autoridad patriarcal mientras vive en la guerra enfrentando la muerte: "hermana hermana \ la guerra no nos llama \ pero nosotros acudimos ... \ para "declararle que sólo la libertad podrá atarnos" (Guevara, 36).

Se podrá decir que en ese primer momento de toma de conciencia de la mujer, el hablante lírico masculino no conoce exactamente

el mundo femenino, pero al menos se plantea su existencia aunque se trate de una incógnita que tendrá que decodificar: "Nadie sabe de vos \ nadie conoce \ el limpio abe diario de tu sangre \ ni el color de tus ojos cuando ardes ni el olor de tus puños contra el hambre. \ Vos mi secreto \ mi oráculo encendido allá en la tarde \ ... para reptar tu piel \ ya ni mis dedos saben las señales" (53). Ante este mundo que de todas maneras le atrae tomará el camino de la apertura para captar el mundo de la mujer, inicialmente, en una visión totalizante no fragmentada: "Te me volvéis hermosa mujer de un sólo cuerpo" (56).

En estos poemas se puede leer tanto un feminismo crítico, como un lugar donde poesía y autobiografía están conjugadas.

Las contradicciones en el corazón del modernismo oficial se fueron retrospectivamente relevando en 1970 cuando un discurso feminista emergió y desafió la mentira liberal con una repolitización de la cuestión del género: arte y política sexual. (Pollock, 69).

Si para lograr esa suerte de "mismidad" con el hombre Istarú revela contra la autoridad patriarcal y falocéntrica a través de un lenguaje visceral. Guevara deja constancia de este desbalance autoritario y la manera como obstaculiza la expresión de su mirada femenina desde un lenguaje más connotado y simbólico: "No sé qué tanto me miran los arbustos \ que no me dejan contarte mis temores" aludiendo con la metáfora "arbusto" a la autoridad arborecente controladora, enemiga de la libertad y opuesta a la luz, pues" \ Ellos invaden y han detenido al sol." No obstante tiene la esperanza de lograr esa unidad: "Espero verte pronto" porque "A la guerra \ la conducimos al altar de los sacrificios". Con ello borra toda duda sobre la necesidad de eliminar el autoritarismo para lograr la identificación, la unión, el yugo. Por otra parte, el dolor del desastre se sedimenta en el cuerpo y el fin de la lucha se metaforiza en el cuerpo. Los poemas como manifestación cultural, muestran un espacio sociopolítico y unas circunstancias económicas y expresan un pensamiento singular que no es reducible a ninguno de los dos. La autoridad y la represión separan, distancian, son contrarias al amor: "Aparte de este crujir de grillos \ ... \ ¿qué música iluminará mi soledad? (16), escribe ahora Guevara.

"Cuando en El Salvador son las diez de la noche y en otra parte hay libertad," título de otro poema que alude al toque que queda, instrumento represivo de las fuerzas militares dice: "la noche se entrega a los lobos \ y si no logro llegar a casa \ me encontrarás \ entre los escombros \ de la madrugada" (38).

A pesar de la recurrencia de crisis similares a través del siglo XX, tales como el periódico crecimiento de la represión, nacionalismo y xenofobia, diferentes tiempos demandan diferentes resoluciones. (Zegher 20)

Y el poema puede ser un instrumento para evidenciar dicha crisis y para modular soluciones.

B) El segundo momento distinto del anterior, el de toma de conciencia de la condición de la mujer, es de la diferencia femenina, ya no la lucha por ser igual y diluirse en un mundo falocrático, sino la necesidad de marcar las características más proclives a los cuerpos. Veamos como lo define Pollock, partiendo de Kristeva:

...es el que abraza la diferencia femenina la cual opera dentro de los ritmos y ciclos de la sexualidad femenina y de las organizaciones arcaicas de reproducción: el tiempo del cuerpo y del sexo. A este momento pertenecen los escritos franceses de Cixous y la casa editorial Des femmes. Este segundo feminismo, asociado con el psicoanálisis y la literatura, el tiempo de lo inconsciente, no es menos histórico: opera con base en una temporalidad más larga..., el tiempo de la reproducción, el cual difiere de las épocas que Marx teoriza como modos de producción en los cuales las naciones y las clases operarían. (76)

Ambos, Guevara e Istarú, expresan este segundo momento en una poética de la otredad corporal y reflejan su preocupación por hallar otras maneras de verbalizar una intensidad de visión, con la que contribuyen a la poética de final de siglo. Istarú empieza su poemario por definir, a partir del cuerpo, la familia: La madre: "caverna tibia y redondeada \ cuna de carne florecida." El padre: "huerto de helechos bajo la luna \ sangre clara de amor en las ventanas \ contra el cuello de lumbre." La hija: "ramazón suave \ sobre su vientre" (17), para detenerse, luego, en su propia identidad como mujer a partir de los ciclos vitales como la menstruación: "Cada luna mi vientre \ se hace fuego y duraznos. Y mi sexo de amapolas \ diminuto verano" (37). Aunque se trata de un hecho biológico este tipo de poemas, por su lenguaje desafía "la mentira liberal -la modernista inconsciente del género-" reafirmando la importancia del género de su poética. Guevara define su cuerpo reterritorializándose en la otredad:

"Me han nacido hombros \ mi pecho se ha cargado de otra sangre \ mi aliento desemboca en otra lumbre \ Mis hombros sosteniéndome la vida \ como un herido se sostiene de un abrazo \ Mis hombros jineteados por un arma." Y evitando a toda costa la autorreferencialidad dice: "Estos hombros donde ayer te columpiabas \ como abeja colgada de una brizna de sol \ hoy muerden dos correas de mochila" (Guevara, 57).

Istarú, en cambio, poetiza sobre las diferencias: "Soy distinta \ en la tibia \ la luna de mi sexo. \ No hay eclipse \ más dulce que tu

cuerpo y mi cuerpo," y después de esa definición antitética de diferenciación descubre en su naturaleza aspectos que la identifican con la condición masculina: "pero soy igual: Tengo la misma \ hambre \ de triguales \ y vientos" (31).

Este salto es significativo porque aún el feminismo fue al principio oposicional, celebrando los signos de la identidad de género de las mujeres y sus proclividades en una simple inversión modernista, momento que sin duda fue y, en algunos grupos sociales, sigue siendo necesario como etapa. Istará se iguala al hombre en su necesidad de satisfacer sus deseos ("hambre de triguales") y de ejercer su libertad ("hambre de vientos").

En este libro tan personal, Istará continúa explorando las diferencias corporales con un lenguaje directo; el pene se expresa en múltiples metáforas: el pene es "flor," "empuñadura de sol," "envidia de antano," "Mástil de las estrellas," "brazo de guerrillero," "Farol de la promesa fecunda sobre el humus," "cuna de la semilla," "panal," "consul de Dios más excelente excelso \ que ninguno," "la delicia," donde las penas se olvidan. Y finalmente concluye el poema al órgano masculino con una paradoja: "tú, muerte viva de la muerte" (88). Como se habrá notado, Ana Istará disfruta usando códigos de diferencia femeninos que inscritos en la cultura y para ello se sirve de espacios y vocabularios liminales antes oprimidos, social, sexual y culturalmente. El cuerpo se metaforiza en otros elementos y otras realidades se metaforizan en el cuerpo. El cuerpo es la consigna porque desde él se puede ver el mundo.

A Istará le interesa el cuerpo del hombre en la misma medida en que se interesa por su propia anatomía, de allí que su poema a las caderas del hombre explotan en imágenes alimenticias que tocan tanto el gusto y el tacto, ellas son: "La suavidad del pan que no ha nacido," "Un lomo terso de venado, \ la curvatura del melón" "higos apretados" Las caderas también pueden ser vistas a través de otras realidades corporales opuestas: "altas mejillas," "detenidos ocasos" (82). En cambio Guevara, al definir esa diferencia, recurre al cuerpo de la mujer, no al del hombre: "tus piernas caen en la tentación \ cuando las besa el viento \ de mi aliento." Como se observará no deja de ser una visión que enfatiza un cierto sometimiento emocional de la mujer ("caen") y una percepción más afirmativa de sí mismo, propia todavía de una visión falocéntrica en los siguientes versos: "tu cintura no soportará más talle \ que mi brazo \ nada puede tocarte como yo" (26), y en ese sentido mantiene la diferencia bajo un eje falocéntrico. La politización del género continúa mediante la marcación de la diferencia sexual.

Istará necesita vocalizar en un lenguaje abierto y directo esta conciencia de las proclividades masculinas: "El sol nace en tu ingle \

eleva con su esfuerzo de dios pequeñito \ la torre de tu cuerpo," "va erigiendo tu pene \ (envidia de arcángel \ sin sexo a que atenerse)... "(73). En Istarú abundan imágenes para expresar el cuerpo, los senos son: "Dos puños en jazmín" "...como lunas \ de oscura simetría" "pezón de pardo polen," "pasión de la saliva" (66), "...dos tigres de Bengala" y a veces la imagen sugerida es determinada por el ritmo no por su correspondencia semántica con la imagen sugerente: "dos \ desquiciados pelicanos en llamas" (49). Para Guevara, los senos son fuente de goce pero menos definibles que para Istarú: "Geografía de ritmos inencontrables," "tambores de locura," "flautas para inhalar el univiento," ellos aceleran la sangre "siseando su redondez como fiera excitada." Y para entenderlos definitivamente concluye igualándolos con la Sierra Maestra "porque de ellos sólo se puede salir muerto \ o libre," de esta manera los remantiza en el escenario de la batalla que marcó un hito de la revolución cubana (24).

El objetivo es trabajar más allá de la oposición –usar una insistencia táctica de la diferencia sexual para romper, estratégicamente, los poderosos sistemas que operan sobre este uso explícito, y algunas veces latente– del género, como un eje de la jerarquía y el poder. El objetivo es buscar vías en las cuales la diferencia de lo femenino pueda funcionar no solamente como una alternativa sino como el resorte dialéctico para liberarnos de la trampa binaria representada por sexo/género. Esto envuelve su propia paradoja creativa: buscar articulaciones de lo específicamente femenino cuyos efectos sobre la totalidad de la cultura estarán para desplazar la homogeneidad en favor de una radical heterogeneidad. (Pollock, 70).

Los poemas de Istarú (frecuentemente autorreferenciales), y los de Guevara no se quedan en el plano de nombrar las diferencias, sino que introducen nociones que se aplican tanto al psicoanálisis como a la sociología, la fenomenología y la historia del arte: la noción de "confusión" o "co-emergencia" (Zegher, 19). "Hermana difícil -escribe ahora Guevara- \ ¿sentis como mi mano \ se besa en el espejo de tu seno?" (36). Istarú agrega: "Mis pezones vertidos desde el sándalo," "dos puntos de ortográfica ternura, \ Besos vistos de espalda" (68). Y Guevara responde: "tus pezones no conocen más lenguaje \ que el de mi lengua" (26).

Además, el cuerpo y sus partes son el texto donde se despliegan todos los sentimientos: "mi frente -dice Istarú- lleva gris el calor \ y va muerta como un terrón de silencios," "el telón de nubes que me entristece la boca \ para mordisquear tus dedos;" "A dentelladas \ me irago los luceros \ que azulmente dejaste \ sobre cada región de mi piel" (23). Mientras que en Guevara el hablante lírico masculino tiene una actitud de activo dador con lo cual todavía mantiene la primacía del género masculino: "Únicamente tu boca \ se arroja libremente," "vistiéndose a mordidas \ con piel interminable" (27).

Ambos poetas, moduladores competentes, reconocen la necesidad de nombrar y simbolizar lo femenino, desarrollando un lenguaje evocativo intrínsecamente directo, visceral, un lenguaje que se aproxima y traduce la experiencia de trabajar a contracorriente de una cultura patriarcalmente codificada, "una especie de hricolage", con lo cual de un lado erosiona significados establecidos y diferencias naturalizadas y de otro desestabiliza géneros fijos... (Zegher, 23).

C) Si bien en un primer momento se apela a buscar la "mismidad", la igualdad con el hombre y en un segundo se apela a las diferencias, en tercera instancia se hace necesario disenter de la regla del falocentrismo radicalmente realineante de la cultura y sus relaciones de diferencia. En "Womens's time" Kristeva habla de un tercer espacio (ya no de tiempo) y llama al movimiento de las mujeres un espacio significante, pues "el género nos contiene dentro de sus ficciones, y necesita ser desbaratado" lo cual, según la propia Kristeva, no implica un futuro androgínato que borraría la especificidad sexual; se trata más bien de imaginarnos fuera del "dimorfismo sexual" (208)⁴, y de la huida de una nueva inversión de términos, tal como se dio durante la modernidad.

La noción de la "mirada matrix" resulta ahora oportuna para estudiar el tercer momento que se descubre en la poética del cuerpo de Istarú y Guesara. "Matrix" de acuerdo con Bracha Lichtenberg Etinger:

es un espacio inocente de la emergencia simultánea y del desvanecimiento del yo y el desconocido no yo; matrix es un espacio fronterizo compartido en el cual la diferenciación —en- co-emergencia y distancia- en la proximidad están continuamente rectificadas y reorganizados por metamorfosis⁵ creadas por -y creando más allá- relaciones- sin relacionar en los umbrales del ser y la ausencia, memoria y olvido, sujeto y objeto, yo y el extraño, yo y el no yo. La conciencia metamórfica no tiene centro, constantemente se desliza a la línea fronteriza, a las márgenes. Su mirada escapa las márgenes y regresa a las márgenes. A través de este proceso los límites, fronterizos, y los umbrales concebidos están continuamente transgredidos o disueltos, permitiendo así la creación de otros nuevos. (Zegher 22)⁶.

Es bajo esta mirada "matrix" bajo la percepción de ese espacio moviente en permanente negociación que se encuentran la mayoría

4. La traducción es mía.

5. Término usado por Bracha Lichtenberg Etinger.

6. Resumen que hace K. Zegher de varias discusiones sostenidas por Lichtenberg Etinger.

de los poemas eróticos escritos por Istarú y Guevara. Veamos como expresan los poemas dicha negociación a través de espacios corporales diferentes.

El hablante lírico de Tanto reconoce y acepta sin conflicto que el cuerpo físico de la mujer le sirve para encontrarse: "Todo fue andar perdido antes de ti:" "después fue tu sonrisa \ tu llanto que no he sufrido \ tus poros ahogados en mi sangre \ tu cabello danzando en toda parte \ tu boca resucitando desastres" (18). Para el hablante poético de Istarú el cuerpo del hombre es más que un motivo de inspiración es una necesidad imperiosa: "Cuál red que me retenga, \...que me imprima en la lengua \ otra sed que no sea esta sed de tomarte." (47). Y es que como lo expresa mejor Guevara, los cuerpos se tatúan recíprocamente, se marcan: "mi-sombra cicatrizó tu piel" y "tu piel se convirtió en mi sombra" (11). Ambos poetas introducen en la noción de "confusión" o "co-emergencia," apuntan a la noción de "eclipse" (Zegher 19), en el sentido que tiene la palabra fenomenológicamente de conjunción transitoria del sol y la luna, sin que ninguno de los dos pierda su individualidad. Ya era tiempo de que escapáramos de los paradigmas (ser \ otro, amor \ odio, agresión \ identificación) y dejáramos de hablar del otro como de un extranjero inmigrante, extraño o desconocido, sea hombre o mujer.

Estábamos entre dos posibilidades: seguir escribiendo con una lógica fálica para ser asimilados a las corrientes dominadas por las falocracias o poetizar sobre diferencias radicales excluyentes y entonces simplemente se invertían los términos y ésta escritura sería puesta a un lado como algo completamente extraño. Las poéticas de Guevara e Istarú que esbozamos aquí son movidas por la observación de múltiples convergencias en la práctica poética de los años más recientes de Centroamérica. Además, en la medida en que consideramos poemas que cruzan diferentes zonas temporales y espaciales, buscando nuevos lectores cada uno con su propia visión simbólica del mundo sufre cambios de significación. Los poemas así apelan a la especificidad del encuentro entre poema y lector y la continua reinvención de la experiencia poética.

El beso para Istarú se define en función de un complementario tú: "para mi sed ruidosa dame tu fuego \ enervada frambuesa de tu encía," "frambuesa y rocío espeso \ tu saliva \ luz distraída que se alojó en tu boca \... \ tu dentadura \ sobre mi lengua desierto que se ha fundado" (49). En cambio, Guevara, casi siempre, territorializa el cuerpo de la mujer en el hombre y a su vez el hablante se define en términos de cualidades femeninas: "En un trozo de mar grabé tu voz \ Lo conservó en un pozo de mi lengua," "siempre estará tu raza tiñendo de figuras estas cuevas." "En mi sudor sos sal. \ En mi violencia tea" (54). Para David Morales, quien ha reseñado este libro de Guevara, "el amor es victoria" lo cual implica meta fin, y una ubicación

temporal que estaría en un futuro. Más bien se trata de interdependencia (Derrida) que permea la vida y de co-emergence (Lichtenberg/Ertinger) nociones básicas en el análisis de estos trabajos, dejando fuera de fuego las oposiciones maniqueas y excluyentes.

"Huellas de caracol \ humedecen la cima \ rosada \ de mis dos pantorrillas" (78), dice Istarí, a su vez para Guevara el cuerpo y sus órganos tiene la importancia de una brújula, son punto de ubicación y de orientación. "Bajo el corazón llevabas un invierno doblado \ y casi te atropella mi sonrisa" "Y te llevé a mi noche \ donde se amaron nuestros esqueletos \ como hermanos \ prófugos de un mismo invierno" (41). En otro poema dice: "voy al norte de tus pasos y al sur de tu destino." Así, desafían los conceptos dominantes del dualismo mente/cuerpo, y los tabúes sociales a través de la investigación de elementos degradados. Lo ambiguo, lo que está "entre" pero no se define, llega a tal punto que no podemos saber si se trata de un hablante femenino o masculino. Es un borrar las fronteras entre ser y otro, lo cual, para Kristeva, se relaciona con ideas psicoanalíticas de lo "inconsciente visceral" y el "ego corporal" y la noción de "maternalismo de base" introducida por Georges Bataille. Esto nos ayuda a explicar teóricamente lo que sucede en las poéticas que estudiamos aquí: el orgasmo del cuerpo femenino cobra sentido en la medida en que está en contacto con el cuerpo del varón, expresado mediante la metáfora espacial: "Mi clitoris destella \ entre las barbas de la noche \ como un pétalo de lava \ como un ojo tremendo" "El útero olvida \ su surse domicilio. Desata \ las cuerdas del espacio. Varón, que te recorre \ mi pubis, fuego y raso" (64).

La poesía sobre el cuerpo femenino y la feminidad fue considerada como una poesía "otra" y esa otredad no ofrecía más que los signos de lo que faltaba comparada con lo que la institución de la modernidad masculina encontraba en la poesía de los hombres. La poesía de Agustini o de Mistral podrían ser eróticas, maternales y femeninas, mientras la de Hudobro o Darío era el triunfo del lenguaje y respuestas rítmica a la naturaleza.

La "mirada matriz" le permite a un hablante poético masculino reconocer su incompletamiento y abrirse, todavía tímidamente, a un espacio donde se aloja lo femenino en el hombre. Guevara dice: "Ahora que no están tus cien libritas \ ni el libro de poemas de tu espalda \ ahora que me muero sin tu falda \ ahora busco el pan de tu mirada" "... dentro de mis venas, \ brota sangre \ Cuando estaba con vos \ brotaba fuego" (52). La necesidad de completarse es aún más intensa en estos versos: "Quiero hacerme de ocote en tu deseo \ y braccar tu piel de lado a lado." "Tenerte \ desnuda para frotarte mis temores mis eclipses \ y toda mi risa amontonada" (28). Decir lo anterior o decir "Hace falta un buen rostro que refleje mi rostro \ es decir tú me faltas." (34) porque más allá de buscar la igualdad en una lógica fálica y

más allá de las diferencias oposicionales hay un salto al tercer eslabón dialéctico al descubrir que somos acción y reacción uno del otro "si tu risa es fornida te nalgueo y te beso \ río y un río de pelos dementes te hacen correr hasta mi fiebre," "lo he notado hoy que falta tu abrazo..." (34).

...Esta teorización femenina no es alternativa en oposición al falo; más bien es la apertura del campo simbólico para extender las posibilidades que en una lógica no fálica no necesita desplazar al otro para ser⁷. (Pollock 1994, 14)

Pollock considera que si logramos desplazar el reino del género que hemos heredado se abrirá la puerta a las confrontaciones críticas con las formas de "xenofobia: miedo a la diferencia, de lo extranjero, del otro" (Pollock, 70).

Al hablante poético masculino de *Tanto* no le resta en nada darse cuenta de su incompletamiento y su necesidad de la mujer como refugio, como madre, como guía y modular su deseo de disfrute; me refugio —dice— "en su angustia, como madre por mi piel" porque necesita "esa prisión horrible \ pero la única \ que no permite que entre la soledad." Luego expresa el valor del deseo más vehementemente: "Voy a su encuentro me refugio muero," "porque no hay más luz que este deseo" (15).

Este espacio femenino que se abre campo en el hablante poético masculino es síntoma de que se empieza a repensar la experiencia de la actividad de la poesía, a través del prisma de una presión de lo femenino sobre lo simbólico "lo femenino como una sombra continua sobre el orden fálico, una dimensión subsimbólica" que estas formas de poesías logran ofreciendo significadores a través de una momentánea mirada y un toque arriesgado que parte del cuerpo (Pollock 80).

La mujer es vista como un remedio para la angustia, para la soledad, para el frío, la locura. En los poemas de Guevara, la mujer, pero sobretudo esas cualidades femeninas que cada hombre tiene la tarea de descubrir y cultivar en sí mismo, son una presencia constante aún en la ausencia, esa presencia es corporizada y emana cualidades que debe tomar de la mujer para hacerlas suyas: "para caminar \ me ilumino con el eco de tu cuerpo \ esa llamada alucinada \ vibrando su misterio ante mi rostro" (19). Por la mujer deja religiones e ignora los relojes, tiranos del tiempo y a los incubos tiranos de la libertad de los espíritus.

7 "This feminist theorization is not an alternative in opposition to the phallus, rather, the opening the symbolic field to extended possibilities which, in nonphallic logic, do not need to displace the other in order to be". (Griseida Pollock, "oeuvres Autistes," Versus 3 1994 (14 - 18) citado por Zegher 22.

Ante el descubrimiento de la subjetividad femenina el hombre se descubre niño: "Vos siempre en la otra frontera del río \ arrullándome con tu alma de talapo \ sosteniendo mi aliento como un niño de pecho" (49). En Guevara, como en Istarú, es posible prescindir del género de la diferencia y pensarla en positivo no en términos reificados, para buscar trabajar en un campo donde "mismidad" y "diferencia" están en un perpetuo estado de mutua negociación, donde ni el hombre ni la mujer se tragan o expelen al otro. Los poetas tienen conciencia de la interdependencia y de la necesidad de negociación y relación en términos de energías, de espacios, a diferencia del primer feminismo a ultranza, o del segundo momento de diferenciación que sin embargo no escapó a la inversión de los términos.

El hablante masculino en este poemario acepta la necesidad de lo femenino. Esa conciencia de incompletamiento de necesidad del otro se exagera en Guevara y no teme aceptarlo y expresarlo: "Despierto sin mi adentro \ como un coco raspado \ sin su agua (no les gustó la imagen? pues ni modo)" "¿En dónde has instalado tu trapiche \ que no le llega jugo a mi razón?" y aludiendo a la etapa más vergonzosa de la historia del Salvador se pregunta qué zopilotes se estarán saciando por donde ella pasa. "Quiero ser Itzpapalot \ para trepar tu templo de pobreza encendida ..." (66).

La matrix habla... a las memorias alucinadas de un espacio fronterizo compartido... Pero tales insinuaciones son excluidas -negadas aun significador- por una cultura que no nos permite hablar de este reino de la subjetividad tan importante al deseo femenino. (Pollock, 80)

El cuerpo adquiere una jerarquía superior a otras realidades, el cuerpo contiene y es medio para comunicarse con lo invisible, por eso Guevara, a la hora de elogiar, privilegia el cuerpo de la mujer frente al lenguaje: "...prefiero tu corazóncito \... a uno de los mejores libros de algún poeta maldito \ jactarme ante las pálidas manos \ de que en la oscuridad puedo leerle" (21). El cuerpo se vuelve de la calidad del libro donde se despliega el texto de su propia inmaterialidad. Tu voz "nomenclatura de mi aliento," "campana que convoca mis sentidos \ el medio día" "cargamento de poesía," "Tu voz corre en mi sangre," Tu voz es un grafito sobre los epitafios," "una intensa sonrisa que asombra hasta la muerte." (22). Tanto Istarú como Guevara rompen con las normas fálicas, normas de géneros fijos, de identidades fijas, de sexualidades fijas, de fronteras fijas. La "mirada matrix" puede ser referida a nuestra experiencia en el presente de la poesía como lectores o escuchas. Como tales experimentamos el espacio de las imágenes del poema como un no yo, y no simplemente como un objeto que estoy analizando bajo unos parámetros teóricos. Las imágenes posibilitan ese encuentro conmovedor con el extraño, o con una figura que resuma algo ya familiar y simultáneamente

descolocante. Entonces comprendemos otras verdades por ese momento de expansión de conciencia o de choque con una nueva experiencia.

Istarú no es menos enfática al poetizar sobre ese espacio ambiguo donde conviven su ser y el otro (cuerpo, naturaleza, animales, plantas, astros): "Que el marido paloma, \ la ciruela rotunda. \ La esposa que soy la caracola. \ La más morena liebre en mi varón se eleva. \ Horizonte me habita de guayaba y de curva. \ El eje de su cuerpo \ de mi cuerpo es el eje" (76).

Hay una sintonía desde una relación de horizontalidad entre el dolor del hombre y el de la mujer expresado en Guevara: "tu cicatriz más dolorosa \ porque increíblemente se parece a la mía \ después de habernos jugado la vida en un abrazo \ que nos queda sino quemar estos pañuelos de aluminio \ desembuzonar el país que hemos soñado" (72). Así el cuerpo es país, la unión es realización de ideales de justicia de convivencia negociada y los pañuelos de aluminio aluden a lo obsoleto desechable para poder compartir en un espacio de comprensión un espacio indefinido y moviente de permanente negociación y relación de interdependencia, en la diferencia.

Aunque las etapas históricas anteriores no nos provean de modelos ni psíquicos ni sociales para este tipo de acercamiento y de entendimiento entre los mundos femenino y masculino, es posible que el cuerpo masculino aloje un significado matrix en su subjetividad, es predecible ese hombre nuevo y es posible porque ya existe un nivel poético y si cabe en la imaginación cabe en la realidad, es imaginando que Dios crea el mundo. Istarú ha definido así al hombre nuevo: "No está sentado a la derecha \ no me prohíbe ni me arrasa ni me encierra. \ No tuvo un látigo, no sabe de la cuerda \ no prende al negro. \ No sucumben sus pies en unas botas. \ No juzgaría aquel gorrion innecesario. \ No lo humilla el viaje a la cebolla \ No puede hacer su flor bajo el tirano" (90).

CONCLUSIÓN

He tratado de indicar como se cumple en estos poetas la hipótesis de: una cierta conciencia de un espacio fronterizo compartido con un extraño íntimo y una articulación de co-emergencia lo que diferencia es una dimensión femenina en la subjetividad. Tal conciencia alterna con la de ser uno, ya sea separado o fusionado. La conciencia matrixial nos acompaña desde la aurora de la vida y es hallada en la psiquis por los modos arcaicos de experiencia-organización, en términos de ajustes y refinamiento de las impresiones sensoriales. Afectados tiempo-espacio-cuerpo, las instancias inducen a eventos psíquicos y registros correspondientes a un nivel arcaico, y el concepto de conectividad y lo subsimbólico sugieren una manera de conceptualizar

las organizaciones de abstracto y subjetivización matrixial. (Litchenberg-Ellinger, 41)⁸

Castrotrivas opina que el poemario de Otoniel Guevara se resume en esta expresión "tiempo de cambiar el tiempo" (90) sólo habría de agregar que ese cambio no es sólo en el sentido exclusivamente político. Lo que más pesa en este poemario es conciencia del cuerpo del "otro," el de la amada y de cómo afecta su propio cuerpo. Guevara expresa a través del cuerpo todas sus experiencias.

El desarrollo de esa dimensión femenina en la subjetividad masculina lo ejemplifica Guevara en un poema donde concede importancia a ese espacio común que se comparte aún en la ausencia y en la falta, el cuerpo otro es "el reposo terrible \...\" y una cuna una cama una plaza una playa \ y un camino escondido entre llanos de guerra." Sabe que únicamente a través de la fuerza del conocimiento amoroso puede acercarse a su subjetividad femenina: "sólo este amor te hace penetrable \ destruye tiernamente tu estructura \ para que así y sólo así pueda llegar hasta vos \ -por sobre los escombros de un tiempo intolerable- para que consolés en mí \ al invencible \ guerrero derrotado (80)." Itará que también sabe de su necesidad del otro nos dice:

*Y no puedo hacer un poema
con sólo la luz de una mano
y los músculos tenues de las palabras...
Yo necesito un sol
para poder trazar los cerros
agua de platas pedregosas...
Y una mañana de bocas
donde iluminar mi cuello. (19)*

Como se ve aquí el contacto con lo femenino en el hombre y con lo de masculino en la mujer funcionan como una ruptura radical. Ya no se trata de una feminidad idealizada, basada en la identificación con la buena madre, con la virgen o la bella o la feminidad contraria de la prostituta. Por otra parte, habría que aclarar que esta manera de entender lo femenino no excluye la agresión y otros impulsos de violencia o ambivalentes de la mujer que siempre están presentes en el corazón de toda subjetividad.

El análisis de la poética corporal de estos dos poemarios nos condujo a algo muy diferente de lo que ya se había producido y confiado por su modo de existencia formal. Sin duda en estos poemarios hay una motivación diferente y es el salir al encuentro en sí mismo en la otredad y con la otredad, en el sentido de una existencia o auténtico ser (hombre o mujer), intentando descifrar la feminidad y

8. Citado por Griselda Pollock 1996, 86.

explorar diferencias, mucho más que la diferencia y los puntos de contacto y de mutua negociación.

Es evidente que a pesar de que ambos poetas nos ofrecen un vocabulario del cuerpo y del sexo las experiencias están todas conectadas con el "otro," la "otredad" donde el cuerpo es un término mediador que conduce a fusionar horizontes más vastos e ilimitados dentro de una totalidad que nunca se cierra, proponiendo así una ética dentro de la poética.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes Primarias

- Belli Gioconda. *Poesía reunida*. México: Editorial Diana, 1989.
- Guevara Otoniel. *Tanto*. San Salvador, El Salvador: Editorial Sombrero Azul, 1996.
- Istarú, Ana. *La estación de la fiebre y otros amaneceres*. Madrid: Visor, 1991.
- . *Baby Boom en el paraíso*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1996.
- López, Luis Carlos. *Obra poética*. Edición Crítica de Guillermo Alberto Arevalo. Bogotá: Carlos Valencia editores, 1980.
- Oviero, Ramón. *Inventariando*. Panamá: Ediciones Formato Dieciséis, Extensión Universitaria, Universidad de Panamá, 1985.
- Pitty, Dimas Lydio. *Relicario de cojos bergantes*. México: Ediciones el unicornio, 1991.
- Rodríguez, Mario Noel. *Este andar sobre las aguas*. San Salvador, El Salvador: Dirección general de Publicaciones e Impresos-Consejo Nacional para la Cultura y el Arte. (1993).
- Sosa Roberto. *Máscara suelta*. Tegucigalpa: Editorial Guymuras, 1994.
- Tomás, Consuelo. "Consuelo Tomás." *Poesía de Panamá actual*. Impresora de la Nación, 1981. 61-83.
- Zamora Daisy. *En limpio se escribe la vida*. Managua: Editorial Nueva Nicaragua, 1988.

Fuentes Secundarias

- Castrotrivas, Ricardo. "Un pájaro anuncia este cambio de tiempo." *Guevara*. 1996. 89-91.
- Griselda Pollock. "œuvres Autistes." *Versus* 3. 1994. 14-18.
- Hernández, Consuelo. "Reconstruyendo a Centroamérica a través de la poesía." será publicado en las memorias del IV Congreso de Literatura Centroamericana.
- Lichtenberg Estiager, Bracha. "The Becoming Thresholds of Matrixial Borderlines." *Traveler's Tales*. Ed George Robertson et al. London: Routledge, 1994. 41.

Morales, David. "Tanto de Che Guevara." *Guevara*, 1996. 1-4.

Lichtenberg-Fittinger, Bracha. "Matrix and Metamorphosis," in *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, No. 3, 1992. 4.

Kristeva, Julia. "Women's time." *Kristeva's Reader*. Ed. Toril Moi. Oxford: Basil Blackwell, 1987. 208.

Pollock, Griselda. "Inscriptions in the Feminine." *Zaghet*, 1996. 67-87.

Zaghet, M. Katherine de. "Introduction. Inside the Visible." *Inside the Visible. An Elliptical Traverse in 20th Century Art*. In *of and from the Feminine*. Ed. Katherine de Zaghet. Cambridge, Massachusetts and London, England: MIT press, 1996. 19-43.