

## EL AUTORRETRATO EN MÍA GALLEGOS: LA INVENCION DE SÍ MISMA

*Jorge Chen Sham*

**E**l desarrollo del autorretrato poético en nuestra literatura en lengua española tiene, como ha analizado María Salgado, su impronta en el pensamiento modernista; en éste, el poeta desea que la obra artística responda a la autonomía y control sobre el lenguaje y explore, principalmente, la transcendencia del artista por medio de esa fusión entre vida y arte como un todo armónico (1996: 219). El autorretrato poético desemboca, entonces, en una forma literaria capaz de reivindicar la subjetividad del sujeto y se inscribe dentro de esas formas de discurso en primera persona cuyas principales funciones son la *askesis*, el conocimiento de sí mismo, y la *inventio* del sujeto en tanto se inscribe con su palabra. Salgado en su artículo señala que el autorretrato ha sido un género preeminentemente masculino (1996: 211), lo cual obedece a que el retrato pictórico nace con el advenimiento de la sociedad burguesa en Flandes y en Alemania en el siglo XV, pues los mercaderes y banqueros empezaron a retratarse con símbolos de su estatus y posición (Amoretti 2000: 20). Con ello no solo evidenciaban la conciencia de grupo y la afirmación de los valores del individualismo, propios a la burguesía naciente, sino también reafirmaban la voz masculina, en tanto el retrato era la pintura de una figura principal y destacable en la vida pública (Salgado 1996: 219). Por su parte, Luis Jiménez nos recuerda que esta preocupación por el autorretrato decimonónico es concomitante al desarrollo de la fotografía y que escritoras finiseculares lo emplean con la finalidad de describir/ inscribir su presencia en la literatura (Jiménez 1998: 79).

De esta manera, en el siglo XX, en ese momento en que la conciencia de las mujeres las conduce a tomar la palabra para ensayar su voz y buscar su propia escritura, muchas poetas empezarán a hacer autorretratos; signo de autoafirmación y de una búsqueda identitaria que sobrepasa cualquier tendencia de género. Desde del siglo XIX, en donde triunfa el liberalismo y el escritor toma conciencia de la subjetividad, la función cognoscitiva de las formas en primera persona desembocará en el discurso sobre sí mismo, mostrando lo que el sujeto había aprendido con tal experiencia, al mismo tiempo iniciática y pedagógica, de manera que la narración asumía el punto de vista de una conciencia que se palpa frente al mundo, en términos de un proceso de descubrimiento y de conocimiento de sí mismo (Picard 1981: 116-7). Ésta es la razón, creo, por la cual el autorretrato sigue llamando la atención como tipo genérico viable en la estrategia de la afirmación lírica de las poetas mujeres, como "procedimiento de concienciación" gracias a la escritura (Ciplijauskaité 1994: 72-3). Mía Gallegos, con su poemario *Los reductos del sol* (1985), destaca los recursos del doble, del espejo y de las máscaras poéticas con las que interroga la hablante lírica el espacio del mito y del erotismo (Ciplijauskaité 1994: 73), como parte de un proyecto poético que intenta redefinir la identidad del ser. Pero para ello, *Los reductos del sol* se vale de varios poemas que son verdaderos autorretratos en lugares claves del libro. Es más, uno de ellos se intitula "Autorretrato" y es el poema décimo de la sección "Los reductos del sol", en donde lo importante es esa imagen que se refleja en el espejo (de la escritura) como desencadenante de la reflexión de la hablante lírica:

Heme aquí/ con mi elemental pobreza:  
dos piernas, dos brazos/ y un cuerpo hecho de agua.  
(1985: 59)

Subrayando la presencia de sí misma en tanto topografía y lugar de identidad, con toda desnudez y reducido a lo más evidente ("elemental pobreza"), la hablante lírica reivindica su cuerpo ("piernas" → "brazos" → "cuerpo") en un movimiento incompleto, porque elide cualquier referencia a la cabeza: tal ocultamiento se aclara en la segunda estrofa del poema:

Si me deslizo entre perfiles/ nadie puede hallar la otra  
cara  
de mi rostro en el espejo. / Mas si muestro lo que soy,

quedan desnudos e intactos los deseos: / Los ojos, la  
frente alta,  
el dedo con el que designo lo que es mío/ y lo que  
amo. (1985: 59-60)

Estamos ante un proceso de ocultamiento voluntario, el verdadero rostro y la mirada auténtica escapan aquí a cualquier observación del otro, los cuales intencionalmente se manipulan en un juego de oposiciones entre el ser y el parecer. Mostrarse tal y cual es, la hablante lírica lo considera una experiencia frustrante; de ahí el vacío y la carencia que conllevan ser ella misma, pues como enfatiza, "quedan desnudos e intactos los deseos". No se trata de una simple insatisfacción reductora a lo sexual y a los afectos humanos, porque ella misma reconoce que es "un cuerpo hecho de agua"; de ahí su capacidad para desear y para amar; se trata de ese malestar de género que supone, en el poema, tener derecho a mirar con decisión y con la confianza que dan "los ojos, la frente alta,/ el dedo con el que [ella] design[a]". La gestualidad de las acciones que lleva a cabo la hablante lírica con su rostro y con sus manos constituyen un sistema proxémico que da cuenta de sus aspiraciones por inscribirse espacialmente en sus relaciones con el otro. En tanto signos que señalan la posesión y la pertenencia, la hablante lírica reivindicaría su derecho a significar lo que le rodea, es decir, a tener un patrimonio, en el hacer ("lo que es mío") y en el querer ("lo que amo"). Por lo tanto, el precio por pagar es alto y la hablante lírica sabe que no puede mostrarse tal cual es y expresar lo que siente y desea abiertamente; por eso, como inicia la estrofa, oculta su verdadero ser y se pregunta si vale la pena hacerlo; la conjunción adversativa "mas" evidencia sus dudas y el debate en que se sitúa la hablante lírica: "Mas si muestro lo que soy". La imagen de la mujer que perfila este "retrato" se encuentra en la encrucijada del sujeto que debe vencer sus temores y sus miedos a reivindicar la subjetividad; de ahí que, en forma retórica, el poema despliegue una paradoja<sup>1</sup>: como ella no es libre de afirmar su propio valor como sujeto femenino, utiliza la misma estrategia de la imposición (¿masculina?) para neutralizar cualquier interdicto y cosificación que pesen sobre ella. Por ello, la última estrofa desmonta el silencio de la mujer mediante la utilización del mismo mecanismo que la aliena:

1. "La *paradoja* consiste en armonizar términos aparentemente contradictorios: una idea verdadera o razonable se disfraza tomando el aspecto de un contrasentido" (Lapesa 1970: 42. Cursiva del autor).

Y por último, / escondida está la boca  
acompañada de pliegues imborrables/ que nadie, ni  
siquiera tú,  
podrá borrar con besos. (1985: 60)

La apelación del destinatario del poema en esta estrofa cobra un sentido especial; esa boca "escondida" a la que no puede acceder el tú, no lo es porque esté escondida, sino porque el otro no puede acercarse a la interioridad de la hablante lírica. Los "pliegues imborrables" de la boca connotan la idea de espesor y de deseos amorosos que el "tú" nunca podrá conocer ni los labios de la hablante develar; hacerlo significaría revelar ese secreto indómito que permanece en el "cuerpo hecho de agua", es decir, de misterio y de deseo. "Autorretrato" niega la imagen pasiva de la mujer; el yo femenino que se dibuja en el poema ensaya la necesidad de una concienciación que únicamente puede pasar por la desarticulación de las trampas de la imposición socio-histórica y se autoafirma en un erotismo claramente reivindicado.

Por otra parte, los otros dos autorretratos se ubican en la sección "Jaguar de agua". Sus títulos evidencian la raigambre autobiográfica del proceso de conocimiento que implican; son los poemas V y XV, respectivamente "Mía de nadie" y "Vitae", en los que sobresale el autoanálisis de la hablante lírica, ubicada en la apremiante necesidad de existir en la escritura. En el poema V, la onomástica permite un juego antitético<sup>2</sup> que, al contraponer en el título del poema la idea de la pertenencia/ no pertenencia, identifica la antonimia conflictiva (Jiménez 1995: 151) en la que se debate la hablante lírica; de ahí la repetición de ambos elementos de la correlación, "Mía" versus "nadie" a lo largo de todo el poema. La reiteración de la antítesis remite, pues, a la insistencia de separación y de distancia que hay en la hablante lírica:

Mía Gallegos. / Mía de nadie. Mía de mí.  
Sin una biografía./ Tierna. Casi ácida.  
Con un destino trazado/ y una cruz. (1985: 94)

La dualidad antitética identifica el conflicto interior y perfila la imagen de una mujer fragmentada o, al menos, polarizada

2. "La *antítesis* contrapone dos ideas. Para marcar el contraste se suele acudir a la repetición de términos en las frases contrapuestas, a dar a éstas forma semejante o a establecer entre ellas alguna correlación" (Lapesa 1970: 41. *Cursiva del autor*).

en dos extremos. Así, el poema se inicia con la autoafirmación que impone el nombre propio, para luego escindirse en dos realidades antitéticas: "Mía de nadie. Mía de mí"; es decir, la negación de la pertenencia versus la afirmación de la identidad desembocan en la siguiente equivalencia:

Mía de nadie	Mía de mí
Sin una biografía	Con un destino trazado
Tierna. Casi ácida.	y una cruz.

El nombre de la hablante lírica y, por ende, ella misma en tanto portadora de esa identidad, funcionan en un espacio de contradicciones que se convocan mutuamente dentro de una complementariedad y una reversibilidad que hacen pensar en la complejidad ontológica de la hablante lírica. El lector está invitado a participar en un espacio en que las repeticiones resuenan para destacar la presencia de quien no está subordinada a nadie; de repente la aliteración transforma la negación en un signo de identidad de la hablante lírica con dos rasgos complementarios: puede ser de independencia en tanto no está sujeta "a nadie" o puede ser la conciencia de soledad, de negación de la compañía:

Mía Gallegos. Mía de nadie, / de nadie, nadie, nadie, nadie.  
Aferrada a la ternura/ como único pan que no consuela.  
(1985: 94-5)

No pertenece a "nadie" porque ella es libre, sin ataduras que la subordinen a otro. Sin embargo, el juego retórico apela, de nuevo a la antítesis, pues ella se sujeta fuertemente a la única cosa que puede fundamentar su existencia, la dimensión de los afectos ("aferrada a la ternura") que no pueden ser colmados, como tampoco puede reconfortar la dimensión anímica de la hablante lírica, ya que ese "pan", alimento, no la puede saciar ni elimina su dolor-carencia. La reiteración cadenciosa de la antítesis inicial da paso, ahora, a una nueva reflexión que dibuja la visión negativa del yo femenino; la carencialidad surge para subrayar el aislamiento ontológico de la hablante lírica, con la doble calificación de opacidad y carencia de vitalismo en "sin aire" y en "umbría":

Mía de nadie. Mía de mí./ Sin aire. Umbría.  
Deja que el tiempo pase./ Deja que la vida pase.  
Deja que el amor pase./ Deja que la muerte pase. (1995: 95)

El lamento llega a su clímax con la anáfora; gracias a ella ("Deja que"), la hablante lírica se dirige a sí misma en forma de orden; el sentido del verbo "dejar", cuyo significado es interrumpir o cesar algo, se transforma en un duro reproche-llamada de atención para no permitir seguir sufriendo o lamentándose de su situación actual. De esta manera, el grito corrosivo de "laissez passer" sirve para descubrirse en la carencialidad más absoluta, como indica el final del poema:

Mía sin biografía y sin abuelo. / Sin un sitio.  
Ni siquiera santa. / Ni siquiera puta.  
Mía de mí. (1995: 95)

Los signos de negatividad se acumulan en este cierre, traslucen el punto álgido de la crisis de la hablante lírica y su incapacidad aparente para describirse como sujeto. La preposición "sin" y la conjunción negativa "ni siquiera" producen la deriva del yo lírico que hablan de la desterritorialización y fragmentación en doble serie gradativa que no se cumple a cabalidad; veamos:

sin biografía → sin abuelo → sin sitio  
ni siquiera → ni siquiera puta → X

X señala el elemento ausente en la gradación y, con ello, se produce en el poema "Mía de nadie" un cierre inesperado que nos obliga a reevaluar el autorretrato equívocamente negativo que se presentaba aquí. Al no continuar la gradación, irrumpe, con la identificación onomástica de "Mía de mí", la conciencia de una hablante lírica que se ha forjado a sí misma y que se manifiesta como lo que es. Observemos que los dos extremos, "ni siquiera santa. / [n]i siquiera puta"<sup>3</sup>, representan los dos estereotipos femeninos más difundidos, que rechaza de plano para reafirmarse en tanto ella, es decir, en tanto sujeto protagónico, libre de ataduras y de convenciones sociales. A la luz de lo anterior, la serie "sin biografía" → "sin abuelo" → "sin sitio" adquiere otra significación; el sujeto galleguiano se ubica en esa encrucijada que involucra su comprensión fuera de todo orden patriarcal, pues rechaza su historia, su origen, su posición, respectivamente. Mía Gallegos se inventa a sí misma y se ofrece esa oportunidad lúcida de forjarse un nuevo destino.

3. Para un estudio de esta dualidad en la configuración del signo "mujer", remito al lector al sugestivo artículo de Javier Herrero "Fin de siglo y modernismo: La virgen y la hetaria". *Revista Iberoamericana* 110-111 (1980): 29-50.

No es casual que este recorrido por el autorretrato en *Los reductos del sol* nos conduzca al poema XV, "Vitae", penúltimo del libro, en donde la poeta costarricense reivindica su derecho a la palabra y a la pasión erótica, inscribiéndose en tanto sujeto femenino. El comienzo de "Vitae" hace pensar no solo en el curriculum vitae en donde se resumen los datos más representativos del yo, sino que, con la inscripción de su nombre en la página en blanco, la hablante lírica reclama su identidad y su condición de género:

Mía, el nombre./ Por lo demás no poseo credencial  
alguna  
que me acredite en este mundo./ Pasaporte no preciso.  
Suelo volar cuando lo anhelo.

Por nacimiento: mujer./ La sabia Diotima me guía.  
Participo del Banquete/ con sólo un invitado al lecho.  
(119)

En primer lugar, las señas de identidad que trazan el poema invitan a la recapitulación autobiográfica con un tono confesional, porque la información complementaria sirve para exponer las circunstancias que condicionan al sujeto en su vida cotidiana: a) rechaza cualquier tipo de atadura como puede ser el "pasaporte", en el sentido de que éste fija con la foto estampada y los datos personales el rostro de la persona; b) reclama su derecho a los sueños y su naturaleza volitiva, cuando, en referencia a *El Banquete* platónico evoca su disposición al goce y al amor. Así, el amor se convierte en la fuerza transformativa que, como asegura Julia Kristeva, "empuja [...] a soñar con la pareja eterna [y en] [...] la promesa de una alianza duradera" (1993: 201). La evocación del amado potencial en quien la hablante lírica desea realizarse y consumirse se yergue, en el poema, bajo el amparo de Diotima, uno de los personajes principales del diálogo platónico. Recordemos que en tanto "gran sacerdotisa de Mantinea [...], dicta a Platón la concepción ideal, idealizada y en este sentido 'platónica', del amor" (Kristeva 1993: 61)<sup>4</sup>. La hablante lírica apela a la unión y aspira al amor en tanto bien cósmico y universal:

El fauno es único./ En mí se hace plural, infinito.  
A través suyo amo a todos los hombres./ Los amo. (120)

4. Agrega Kristeva que ella es "la sabia extranjera cuyos sacrificios habían salvado a Atenas de la peste" (1993: 61).

Así, Mía se transforma en una nueva sacerdotisa del Amor regenerador de lo humano, es sobre todo una intermediaria que unifica a los hombres, "un agente de la síntesis" (Kristeva 1993: 61-2) que, consciente ahora del poder de la escritura y fiel a su condición de "poeta", reivindica la creación poética:

Es la palabra para nombrar la alquimia,/ verso para  
decirle Orfeo,  
música que sólo yo escucho,/ ternura que sólo a él daría,  
caramillo para susurrar su nombre. (120)

La palabra es *poiesis* y la hablante lírica enfatiza el carácter musical (melódico) no solo de la escritura en general, sino también de la mágica armonía que salen de esas palabras amorosas "susurradas" al oído del amante. Por eso, pone en este momento en segundo plano, al trabajo poético y se lanza en pos de ese amor-posesión del que nos habla Platón en *El Banquete*, en una danza que invita al desenfreno y recuerda los tiempos primigenios:

Lo de poetisa es vano./ Nada me diferencia de las otras  
mujeres.  
Amo mi condición pagana,/ el rito de las hierbas acre,  
hilo nutricio/ que une al macho y a la hembra,  
la danza de los cuerpos salvajes, / el vapor en  
crescendo de sus múltiples manos. (120)

Nos encaminamos a una relación amorosa desenfrenada en donde los cuerpos de los amantes se unen haciendo triunfar las fuerzas de la naturaleza y de lo profano; se trata de una liberación que habla de pasiones y de posesión en un movimiento que se acelera. El acto de consumación erótica desemboca, entonces, en un rito iniciático, de regeneración de la vida misma dentro de un ciclo en el que los días y las noches se suceden:

Por lo demás/ nazco cada día,  
me gusta el verano,/ el calor del sol en mitad de la llama,  
la desnudez de los puertos,/ el horizonte en calma como  
un Cíclope dormido. (121)

La regeneración cotidiana se debe al acto de amor que revitaliza a la hablante lírica como si fuera simultáneamente un elemento embriagador y purificador, subrayado por la sinécdoque

“me gusta el verano” y su redundancia de la siguiente imagen, en donde la metáfora de “la llama” traduce ese instante arrebatador en el que la pasión amorosa llega a su clímax durante el día, reflejo luminoso del amor. Esa llama despierta, hace que la piel se erice y que los amantes se reencuentren buscando contacto y acceso; de ahí las tres sinécdoques que subrayan la unión de los cuerpos insistiendo en el acoplamiento espacial de los amantes:

- “el calor del sol en mitad de la llama”
- “la desnudez de los puertos”
- “el horizonte en calma como un Cíclope dormido”

Sin embargo, este arrebatador amor tiene su contraste en la estrofa siguiente. La preposición adversativa “pero” señala un obstáculo y un impedimento para la hablante lírica. No es casual que sea la noche en donde surja la negatividad y que la ausencia de luz precipite una queja por parte de la hablante lírica:

Pero hay noches/ en las que lloro y me desangro.  
 Ascenso en donde ni la palabra ni el grito/ tienen grito  
 o palabra.  
 Diálogo sordo con la almohada y la lámpara,/  
 confesión total  
 con uno y con la nada, / sin la palmada de un dios  
 amoroso.  
 Sin nada. Sin nadie. (121)

La unión de los amantes desemboca en un signo de carencialidad, de distancia ahora descubierta en la que la noche obliga a la hablante lírica a pensar en su soledad, pues la soledad “implica una carencia de compañía y se concibe como ‘la ausencia de contacto *deseado*’ [...] es un síntoma de que algo no funciona, la prueba de un fallo interno” (Béjar 1989: 45, la cursiva es de la autora). La hablante lírica califica, de este modo, su situación actual con imágenes en las que sobresalen los rasgos de lamento, de dolor y de sufrimiento, con la serie de verbos “lloro”, “desangro” y “grito”, lo cual obliga a reconsiderar la profunda soledad que la abate; las imágenes que destacan la incomunicación son sólo parte de una gradación que conduce a una constatación aún más desgarradora:

Diálogo sordo → confesión total → sin la palmada →  
 Sin nada. Sin nadie.

La *lamentatio* a la que asistimos aquí es el preámbulo de una verdad, soledad y abandono se imbrican en este desenlace del poema, con el fin de subrayar el acto de conocimiento recapitulativo de un yo autorreflexivo, abatido en la soledad agónica del aislamiento y de la carencialidad. Ahí en donde el sujeto toca fondo y se hunde en el abismo se invierte la situación y, como el ave fénix que revive de las cenizas, de la crisis profunda, ahora proclama las fuerzas recobradas:

Entonces me incorporo/ y enciendo el secreto de la vela  
y del alba  
y escri[b]o.<sup>5</sup>/ Escribo, muchas veces llorando. (121)

Dicho de otra manera, no se deja doblegar por sus problemas y, con la acción de incorporarse, es decir, de levantarse, insiste en su disposición de lucha para enfrentar las adversidades. En su cierre, el poema enfatiza el ritmo ascendente con la repetición de la coordinación copulativa "y", en un acto que celebra la autoría de la mujer poeta-amante reivindica la escritura poética como símbolo del amanecer ("el secreto de la vela y del alba"). Por ello, el poema insiste en el ciclo perfecto en el que, a la noche, se sucede la luz del nuevo día; la retórica auroal anuncia la transformación posible en la hablante lírica y el poema se cierra con esa certeza de que el dolor y el sufrimiento no se han superado por completo y deben vencerse cada día. Esta idea del ciclo inconcluso hace que *Los reductos del sol* tenga una estructura abierta, en el sentido de que la hablante lírica se encuentra en esa apremiante empresa de comprenderse y de indagar el sentido de una existencia que se construye en tanto proceso. Por ello, el autorretrato de Mía Gallegos da cuenta de la invención del sujeto autobiográfico interpelado por el amor y la palabra poética. La estrategia del yo femenino pasa necesariamente por la inscripción de su presencia, de una imagen auténtica de sí misma, y es lo que Mía Gallegos logra en este poemario en el que los autorretratos ensayan un punto de vista más fidedigno del yo femenino que se palpa como conciencia y como sujeto.

#### OBRAS CITADAS

Amoretti Hurtado, María. "La breve y triste historia de una sonrisa sin fundamento". *Káñina, Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica* 24.1 (2000): 17-32.

5. Corrijo lo que me parece una errata de la primera edición del poemario.

- Béjar, Helena. "Individualismo, privacidad e intimidad: precisiones y andaduras". *De la intimidad*. Carlos Castilla del Pino (Ed.). Barcelona: Editorial Crítica, 1989. 33-57.
- Ciplijauskaitė, Birutė. *La novela femenina contemporánea (1970-1985): Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona/ Bogotá: Editorial Anthropos/ Siglo del Hombre, 1994.
- Gallegos, Mía. *Los reductos del sol*. San José: Editorial Costa Rica, 1985.
- Herrero, Javier. "Fin de siglo y el modernismo: La virgen y la hetaira". *Revista Iberoamericana* 110-111 (1980): 29-50.
- Jiménez, Luis A. *El arte autobiográfico en Cuba en el siglo XIX*. New Brunswick: The Ometeca Institute, 1995.
- \_\_\_\_\_. "Juana Borrero en el autorretrato de la 'Mujer Nueva' fin-de-siglo". *Estudios en honor a Janet Pérez: El sujeto femenino en escritoras hispánicas*. Susana Cavallo et al. (Eds.). Potomac: Scripta Humanistica, 1998. 77-89
- Kristeva, Julia. *Historias de amor*. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 4a. edición, 1993.
- Lapesa Melgar, Rafael. *Introducción a los estudios literarios*. Madrid: Ediciones Anaya, 1970.
- Picard, Hans Rudolf. "El diario como género entre lo íntimo y lo público". *1616 Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* 4 (1981): 115-22.
- Salgado, María A. "Desenmarcando el cuadro: El autorretrato de Luisa Pérez de Zambrana". *Letras Femeninas* 22.1-2 (1996): 211-24.