

NACIONALIDAD, SEXUALIDAD Y LEGITIMIDAD: DINA POSADA Y EL CANON GUATEMALTECO

Jill Robbins

Este trabajo se centrará en la poesía de Dina Posada, como manera de extraer la problemática interconexión que existe en Guatemala entre género sexual, género literario, etnicidad, nacionalismo. Posada se encuentra perfectamente bien situada para representar estas tensiones particulares: nacida en El Salvador en 1946, ha vivido en Guatemala desde 1970 (es decir, toda su vida adulta), y se considera guatemalteca. Sin embargo, la cuestión de su nacionalidad ha emergido repetidamente, contribuyendo posiblemente a su exclusión de las antologías de poesía guatemalteca. Recientemente, estuvo ausente de una antología de poetas mujeres, *Para conjurar el sueño: Poetas guatemaltecas del siglo XX*, editada por Aida Toledo y Anabella Acevedo Leal, que fue publicada por la Universidad Rafael Landívar en 1998. Esta exclusión es un fenómeno curioso, ya que el proceso suele suceder a la inversa, es decir, dos naciones peleándose por el derecho a reclamar a un talentoso poeta como suyo. Este ha sido el caso, por ejemplo, de los escritores guatemaltecos Augusto Monterroso y Luis Cardoza y Aragón, quienes han sido frecuentemente incluidos en las antologías de escritores mexicanos. Más recientemente aún, los casos de Claribel Alegría, reclamada tanto por El Salvador como por Nicaragua, o bien Horacio Castellanos Moya, reclamado tanto por Honduras como por El Salvador.

Posada es una figura problemática en este momento dentro de las letras guatemaltecas porque no encaja en las categorías sociales y políticas que frecuentemente legitimó la producción

artística centroamericana durante el período guerrillero (1960-1990). Estas categorías reclamaban una militancia política, por lo menos retórica, si no efectiva, así como una estrecha adherencia a los conceptos de orden social y de transformación revolucionaria. Mucho de la crítica, o bien del silenciamento, sufrido por Posada tiene que ver, a mi modo de entender, con el deseo manifiesto de un sector cultural por identificarse y representarse como las legítimas voces de los oprimidos, y por lo tanto, las voces de la nación auténtica a pesar de que no incluyan en dicha concepción imaginaria de nación las voces mayas, que representan la verdadera mayoría poblacional de dicho país¹. Homi Bhabha, entre otros, ha señalado ya que los intentos que han aparecido en diferentes sociedades con el objetivo de crear otredades –identidades binariamente opuestas a la empleada por los sujetos que se definen como legítimos representantes de alguna particularidad– son tácticas hegemónicas que frecuentemente surgen o bien en función de discursos nacionalistas, o bien de purismos étnicos. Por lo tanto, cuando una facción de una izquierda, ya de por sí, bastante atomizada se considera poseedora de la suficiente autoridad para condenar la poesía de Posada sobre la base de que la misma parecería representar una imagen retórica de la típica ama de casa burguesa, evidencia más bien un deseo por monopolizar la autoridad que determina lo que pueda considerarse creación culturalmente válida. En este esquema, Posada queda identificada como una otredad opuesta binariamente al discurso revolucionario, que tiene una correspondencia con el discurso nacionalista. Es en esta lógica que su supuesta extranjería se convierte en un elemento adicional para validar su exclusión de una discursividad supuestamente legítima. Desde luego sería

1. Heana Rodríguez ha discutido largamente la paradójica posicionalidad social de las guerrillas centroamericanas: ella afirma que el revolucionario es una reconstitución del héroe romántico, que espera transformar a las masas, identificadas con la mujer, a lo largo de su lucha revolucionaria (Rodríguez 35). El problema es que el revolucionario nunca llega a conocer a fondo a los campesinos, las masas o las mujeres, y por lo tanto nunca confía plenamente en ellos, así que siempre se distancia de aquellos que pretende representar. La distancia es aún mayor cuando la etnicidad es un factor, tal y como fue y sigue siéndolo en Guatemala.

Señalamos algunos aspectos de esta problemática en un estudio anterior, citado al final de este artículo, de los *Poemas de la izquierda erótica* de Ana María Rodas, que intentaron ubicar el elemento revolucionario tanto en lo social como en lo poético, asociando la noción de pueblo con la de mujer y luego extendiéndole una voz militante a la mujer. Esta táctica, aunque efectiva en la producción poética de la década de los setenta, sin embargo se vio limitada por el hecho de que transfería la tendencia poralizante a la mujer hablante, sin problematizar la imagen del guerrillero como una construcción cultural occidental, ni hacía alusión alguna a las diferencias étnicas y culturales del pueblo.

entendible que aquellos intelectuales que combatieron por la justicia, igualdad y libertad, quisieran ahora contribuir a conformar el nuevo imaginario que regirá la Guatemala de postguerra. Muchos, efectivamente, lo están haciendo, modificando de paso sus posiciones más extremistas con el afán de facilitar un cambio gradual y abrir la sociedad y cultura guatemaltecas a influencias heterogéneas. Para otros, sin embargo, los términos del compromiso político que prevalecieron durante el largo conflicto todavía son empleados en esta coyuntura, a pesar de que estos binarismos ya no parecen describir las realidades emergentes. Como críticos, tenemos la obligación de reconocer las contradicciones de las posiciones nacionalistas, que limitan de cualquier manera el espacio político-cultural para la minoría ladina, polarizada entre izquierdistas y burgueses que se disputan un ínfimo espacio de representación. Esta posición es tanto más irónica ahora que la vieja dirigencia guerrillera opera políticamente dentro de otros parámetros. Asimismo, y conjuntamente con lo anterior, los intelectuales, artistas y políticos mayas ganan reconocimiento nacional e internacional, lo cual constituye un importante paso en su adquisición de poder.

La poesía de Dina Posada, como hemos dicho, no puede enmarcarse dentro de ninguno de los criterios tradicionales que recientemente han definido o bien la poesía social, o bien la guatemalteca. No parece representar a ningún grupo social, pero por lo mismo evita los riesgos de la polarización. Su poesía está vinculada exclusivamente a las formas tradicionales de la lírica occidental, y su proyecto la modifica sólo dentro de los límites y convenciones de esta misma tradición. Esto sucede especialmente por medio de la reversión de algunos de los materiales fundacionales que constituyen esta misma forma, y que se encuentran intrínsecamente vinculados a cuestiones de género, como Rachel Blau Du Plessis explica en su ensayo *Corpses of Poesy: Some Modern Poets and Some Gender Ideologies of Lyric*:

Para hablar de la lírica, uno debe decir algo acerca de la belleza, algo acerca del amor y del sexo, algo acerca de la mujer y del hombre y sus posicionamientos, algo acerca del agenciamiento activo versus la maleabilidad. Esto es un conjunto de materiales fundacionales con una preconcepción del género constituida en el corazón de la lírica. El conjunto de materiales fundacionales tiene que ver con la voz (y el silenciamiento), el poder (la apropiación y

la trascendencia), la naturaleza (en oposición a la formación y la cultura), la mirada (enmarcando, especulando, fragmentando), y las fuentes de materia poética – romances, lo sublime, escenas de inspiración, las musas como elemento de conducción (71; mi traducción).

Es esta fundación que Posada desestabiliza, sutilmente alterando esas convenciones de voz, objetividad, naturaleza y mirada, a través de la ilusión, la parodia, el juego del lenguaje, y la disposición gráfica de los textos en la página.

El libro más reciente de Posada, *Fuego sobre el madero* (1996), se centra en la experiencia erótica femenina, un enfoque que la hizo famosa, e infame, en Guatemala cuando el libro fue publicado. Uno puede ver la interiorización de la experiencia en este libro como una evasión de la responsabilidad social, un confinamiento conservador dentro de los límites del tradicional amor conyugal y una experiencia puramente personal y física. En efecto, la crítica inicial de *Fuego* interpretó los poemas con títulos tan sugestivos como *Contacto*, *Orgasmo*, *Plegaria al orgasmo* y *Mi vecina joven ladra a todas horas* como pornografía, un escándalo burgués, insignificante para el conjunto de la sociedad. Esta crítica refleja, al mismo tiempo, un concepto limitado de la sexualidad femenina, una lectura literal de la representación poética, y un concepto anticuado de la función social de la poesía en relación a la militancia. Un enfoque posmoderno (post-Marxista, post-feminista), sin embargo, puede ayudarnos a entender cómo la seducción en la poesía de Posada representa una continuación de los esfuerzos de Ana María Rodas y Luz Méndez de la Vega, entre otras, para redefinir los términos de las relaciones sociales y la identidad femenina.

Dado el tradicional silencio de las mujeres guatemaltecas, particularmente en cuanto a temas sexuales, *Fuego sobre el madero* representa un paso hacia su gestión de poder. Nombrar explícitamente lo que estas mujeres rarísima vez han sido capaces de nombrar, es decir, sus propios cuerpos, su propio deseo, su propio placer sexual, incluso sus experiencias de menstruación y menopausia, y lo hace sin depender de las metáforas clásicas gastadas por el tiempo². Pero el impacto real

2. Luz Méndez de la Vega, en su presentación de *Fuego sobre el madero*, dijo que, al nombrar la biología femenina, este libro asalta la vieja lírica de florecitas, pajaritos y mariposas, aunque retiene un sutil lirismo y una innegable belleza metafórica. Previamente, el cuerpo femenino sólo había sido nombrado por Alaíde Foppa en *Elogio de mi cuerpo* (1970), pero sin su contenido erótico.

del libro no viene de un vulgar listado de órganos y orgasmos: en vez de esto, la manera de nombrar y renombrar a través de la tipografía, el juego de palabras, y la alusión a tradiciones literarias y culturales representa el poder de la mujer para recrearse a sí misma dentro de los límites pre-establecidos del lenguaje y de la cultura occidental, y muestra su habilidad para invertir y/o cambiar los términos genéricos de relación, inspiración y creación.

Posada vuelve al humanismo (al misticismo, para ser más exactos) y al barroco para revertir las relaciones de la creación y del poder. Otras críticas (Méndez, Preble-Niemi, Albizúrez Gil) han comentado los elementos místicos de *Fuego sobre el madero*. Oralia Preble-Niemi, en particular, ha notado la inversión del misticismo en esta poesía, en la cual, en vez de apelar a la imagen sexual como metáfora por el amor a Dios, se emplea la imagen religiosa, incluso la divina, como metáfora por el amor humano de índole sexual (4-5). La alusión a la poesía mística es a veces muy directa, como en Beso I, que se refiere a otras coplas a lo divino:

La idea más gustada
se esconde detrás de mis labios
para que tu lengua
le dé alcance
alzando la confusa sensación
de una alianza recién abierta (43)³

No todas las alusiones son tan directas, pero, a través del libro, la comunión sexual, como el misticismo, representa una manera de trascender los límites físicos, particularmente aquellos que separan los amantes, el hombre y la mujer.

3. El poema de San Juan es como sigue:

Tras de un amoroso lance,
y no de esperanza falto,
volé tan alto, tan alto,
que le di a la caza alcance.

Para que yo alcance diese
a aqueste lance divino,
tanto volar me convino
que de vista me perdiese;
y con todo, en este trance,
en el vuelo quedé falto:
mas el amor fué tan alto
que le di a la caza alcance.

Cuanto más alto subía,
deslumbróseme la vista,

¿Cuáles son las implicaciones del misticismo tal y como aparece representado en la poesía de Posada, y cómo se ata a la cuestiones de género? En la poesía de San Juan, el alma es una mujer que desea intensamente a su amante, Cristo, y deja los confines de su hogar (su cuerpo) para buscarlo. Sin embargo, para encontrarlo y volverse uno con él, para dejar los límites del mundo, tiene que humillarse y purificarse; llega al paraíso a través de sus debilidades, en vez de por medio de su fuerza. Georges Bataille ha sugerido las implicaciones sociales asociadas a esta forma de erotismo religioso, dado que el erotismo siempre implica una ruptura de patrones establecidos, los patrones... del orden social regulado que es básico para nuestro discontinuo modo de existencia que consiste en la conformación de individuos definidos y separados (Bataille 18; mi traducción). La transgresión de las reglas establecidas del orden nos ofrece la oportunidad de ver, más allá de los tabúes sociales, los límites que nos definen para poder así saborear la posibilidad de establecer una continuidad, una fusión con el mundo y con la totalidad de la gente.

En San Juan, como hemos dicho, el amado es Cristo, y el amante, el alma que lo busca. A pesar de ello, existe una relación de igualdad entre los amantes porque la diferencia entre ellos desaparece en el acto de unión sexual; no hay ninguna otredad alternativa, no hay jerarquía: (oh noche que juntaste /

y la más fuerte conquista
 en oscuro se hacía;
 mas por ser de amor el lance,
 di un ciego y oscuro salto,
 y fuí tan alto, tan alto,
 que le di a la caza alcance.

Cuanto más alto llegaba
 de este lance tan subido,
 tanto más bajo y rendido
 y abatido me hallaba.
 Dije: (No habrá quien alcance!)
 Y abatíme tanto, tanto,
 que fuí tan alto, tan alto,
 que le di a la caza alcance.

Por una extraña manera
 mil vuelos pasé de un vuelo,
 porque esperanza de cielo
 tanto alcanza cuanto espera;
 esperé sólo este lance,
 y en esperar no fuí falto,
 pues fuí tan alto, tan alto,
 que le di a la caza alcance.

amado con amada, / amada en el amado transformada! Al contrario, existe la comunicación perfecta, armonía, casamiento espiritual. Desde luego, esta unión toma lugar dentro del paradigma del romance de la lírica occidental, pero la belleza generalmente adscrita al objeto femenino, o bien, a la musa, se refiere por igual al amante masculino en el caso de San Juan. Lo que es más, el diálogo de un poema como el Cántico espiritual refleja una igualdad de status, sugiriendo que los amantes se entienden y reflejan perfectamente el uno en el otro.

La ruptura de los límites, y la identificación e interpenetración con el otro, aparece en todo el libro de Posada, y dicha fusión contrasta fuertemente con los tipos de separación característicos de la poesía política y social de los sesenta y setenta. Esta unión armoniosa se refleja en las estructuras paralelas que emplea Posada a todo lo largo de *Fuego sobre el madero*. Por ejemplo:

Voluntad de labios

sometiendo

labios a su voluntad (Cinta abismal 20)

Vuelves con el alba

como el alba te vuelves

misterioso

sugestivo

vuelves y me envuelves

...

savia

reposando

en otro cuerpo

otro cuerpo

reposando

sin la savia (Ritornello 22-23)

Estos paralelismos sirven asimismo para otro propósito: son unas de las técnicas juguetonas que Posada emplea para seducir al lector, quien es identificado con el hombre/amante/musa de estos poemas. El juego de palabras es una provocación intelectual que implica similaridad, atrayéndonos dentro del juego lingüístico. De allí, el juego mismo, junto con las aliteraciones, las inversiones y los conceptismos atrae su atención al lenguaje, revelando que las palabras no representan transparentemente la realidad, sino que la constituyen, la crean.

Si esto es así, entonces la realidad puede ser reconstituida por una ligera manipulación de los signos lingüísticos, como sucede en este caso. En el primer ejemplo, de *Cinta abismal*, los labios que están literal y figurativamente encima de los otros labios, *Voluntad de labios*, aparecen sin embargo al final del verso, mientras que los labios de abajo, aquellos que aparecen en el tercer verso, *labios a su voluntad*, aparecen al principio del verso. La frase entera comienza y termina con *voluntad*, con su doble sentido de *voluntad activa* y *sumisión voluntaria*, y los dos conjuntos de labios están separados y unidos pero sometiendo, el simultáneo acto de someterse y de someter. Por lo tanto, la jerarquía posicional de los labios (tales como el labio superior y el labio inferior) y el poder conectado con ella es minado por la conexión íntima entre ellos, por las maneras por medio de las cuales se reflejan, se dominan y se entregan el uno al otro.

El mismo tipo de interconexión lingüística, simbólica y física aparece también en *Ritornello*. En la primera estrofa del ejemplo indicado, el verbo *volver*, al ser asociado a *tú*, denota primero un gesto de actividad, *Vuelves con el alba*, y luego uno de pasividad, como el *alba te vuelves*. La segunda ocurrencia de *volver* implica que el *tú* se pierde como individuo y como voluntad individual. La voluntad parece volver en el siguiente verso, pero también la pasividad, esta vez en conexión con el hablante *vuelves y me envuelves*. ¿Pero es el *tú* ahora una otredad independiente, o bien es el *alba* misma, en la cual quedan ambos envueltos? En la segunda estrofa que he citado del poema, el otro aparece marcado de nuevo, pero la estructura de los versos y la repetición de palabras claves implican que también son los mismos. La estrofa comienza y termina con la palabra *savia*, aunque el fluido mismo ha sido transferido de un cuerpo al otro, la primera frase refiriéndose aparentemente al sujeto femenino que lo recibe, y la segunda, al masculino que lo produce. Esta diferencia aparenta representar las explicaciones biológicas de la actividad masculina y la pasividad femenina. Las palabras en ambas frases son casi idénticas, aunque el orden es revertido, una técnica que marca tanto la similaridad como la diferencia. La palabra central en ambas frases es, sin embargo, *reposando*, que implica más aún la similaridad y rompe la dicotomía activo/pasivo-masculino/femenino. Además, ambos cuerpos son el otro, otro cuerpo. Esta estrofa, entonces, mina los preceptos biológicos del binarismo del género al sugerir que la pasividad y la actividad no pueden ser adscritas a

De nuevo, la forma del poema apunta hacia la similitud, aún dentro de la diferencia.

Es esta comprensión que hace que la poesía de Posada sea particularmente apropiada para este período de postguerra que implica transición y compromiso. Al mismo tiempo, está abundantemente claro que sus poemas, atados tan sólo a la lírica occidental, no representan la totalidad de la cultura guatemalteca, ni hablan tan sólo a un público guatemalteco sobre asuntos específicamente nacionales. Pero, ¿podrían hacerlo? Para responder a esta pregunta, tendríamos que definir a Guatemala como un sitio de prácticas culturales homogéneas, idea que fue empleada por ambos bandos durante el conflicto armado, y por lo tanto es menos deseable en un período histórico diferente. Si entendemos la poesía como una práctica cultural más que conlleva un acercamiento plural a la constitución de un imaginario social, en vez de verla sea como un discurso elitista que provenga de una torre de marfil, o bien como un instrumento ideológico con fines limitados, entonces podemos estar agradecidos por ver el surgimiento de este nuevo enfoque en torno a la subjetividad individual e incorporarlo a las variadas voces que emergen en el período de postguerra. Su visión forma parte de una heteroglosia que fue violenta y trágicamente reprimida durante los años de guerra, y que actualmente enriquece la necesidad de complejizar la constitución del nuevo sujeto centroamericano, y muy especialmente, el sujeto femenino, que ha permanecido fuertemente silenciado incluso dentro de los parámetros revolucionarios.

OBRAS CITADAS

- Albizúrez, Mónica. "Postmodernidad y misticismo: *Fuego sobre el madero*, una poesía de amor".
- Acevedo Leal, Anabella y Aída Toledo. *Para conjurar el sueño: Poetas guatemaltecas del siglo XX*. Guatemala: Abrapalabra, 1998.
- Bataille, Georges. *Erotism: Death and Sensuality*. Trad. Mary Dalwood. San Francisco: City Lights, 1986.
- DuPlessis, Rachel Blau. "'Corpses of Poesy': Some Modern Poets and Some Gender Ideologies of Lyric". *Feminist Measures: Soundings in Poetry and Theory*. Ed. Lynn Keller and Cristanne Miller. Ann Arbor: U. of Michigan, 1994. 69-95.
- Foppa, Alaíde. *Elogio de mi cuerpo*. México: Talleres de Litoarte, 1970.
- Méndez de la Vega, Luz. "Palabras y actos: El fuego de Dina Posada". Discurso de presentación. Guatemala. 30 de septiembre, 1996.

- Posada, Dina. *Fuego sobre el madero*. Guatemala, s.e., 1996.
- Preble-Niemi, Oralia. "El Eros redentor de 'Cristo de mis pasiones' por Dina Posada". *Afrodita en el trópico: amor y erotismo en la obra de autoras centroamericanas*. Potomac, MD: Scripta Humanística, 1999. 77-90.
- Robbins, Jill. "La poesía erótica femenina y la inscripción de la mujer en la cultura guatemalteca". *Afrodita en el trópico: amor y erotismo en la obra de autoras centroamericanas*. Potomac, MD: Scripta Humanística, 1999. 153-68.
- Rodas, Ana María. *Poemas de la izquierda erótica*. Guatemala: Testimonio del Absurdo Diario, 1973.
- Rodríguez, Ileana. *Women, Guerrillas & Love: Understanding War in Central America*. Minneapolis: U. of Minnesota, 1996.