

La autoficción en la poesía de Rosario Castellanos y María Mercedes Carranza en la construcción de la identidad femenina

Esneidy Aidé Zuluaga Hernández*
Universidad de Guadalajara
esneidy@gmail.com

Resumen: Los recientes estudios que relacionan la poesía y la autoficción pretenden superar las conocidas lecturas autobiográficas, enfrascadas en asuntos externos al texto literario, que se convierten en una redundante exposición que vincula al autor con eventos del contexto poético. En este panorama pretendo estudiar el sentido y legitimidad de la autoficción en la producción poética de la mexicana Rosario Castellanos y la colombiana María Mercedes Carranza, para aproximarme a su proceso de entenderse y definirse como mujeres en el mundo que les es dado.

Palabras clave: Autoficción – Poesía autoficcional – Nombre de autor – Poesía latinoamericana – Poesía y mujer

Abstract: Recent research on autofictional poetry attempts to go beyond regular autobiographical readings concerned with extraliterary issues, which usually turn out to be redundant illustrations that link the author with events in the world evoked by the poem. Within this context I plan to study the meaning and legitimacy of autofiction in the poetry of Mexican writer Rosario Castellanos and Colombian-born María Mercedes Carranza, with the purpose of approaching their process of understanding and defining themselves as women in the world they lived in.

Keywords: Autofiction – Autofictional poetry – Authorial name – Latin American poetry – Poetry and woman

Esta aproximación a la obra poética de Rosario Castellanos (1925-1974) y María Mercedes Carranza (1945-2003) se da a través de un marco teórico en construcción, en el que se discute la importancia de vincular la autoficción a la poesía, por oposición a la tradicional lectura autobiográfica¹ determinada por la

* **Esneidy Aidé Zuluaga Hernández** es física y filóloga hispanista de la Universidad de Antioquia, institución a la que permanece vinculada como miembro activo del GELCIL (Grupo de Estudios de Literatura y Cultura Intelectual Latinoamericana). Actualmente cursa la Maestría en Estudios de Literatura Mexicana en la Universidad de Guadalajara.

¹ Verónica Leuci en "Poesía y autoficción: una alianza posible" estudia la "necesidad de separar el territorio de la poesía del de la autobiografía" y afirma que la autoficción, "modalidad transhistórica y transgenérica", "representa una llave atractiva también para la poesía, a través

relación entre el texto poético y la vida del autor. Este concepto ha sido asociado en general a la narrativa pero recientemente considerado en la poesía². No pretendo discutir el estado del arte del asunto teórico, sino señalar algunas cuestiones útiles para emplear el término de autoficción por medio de una lectura cruzada, que responde en principio a la aparición del nombre de las autoras en sus poemas.

Esta elección, que además está en concordancia con el origen narrativo del concepto³, remite a la afirmación de Manuel Alberca: “el papel del nombre propio no es cuestión baladí en la autoficción, sino posiblemente su pilar más importante” (17). El nombre propio desestabiliza la lectura ficcional en la medida que el lector se remite al autor, también movido por otras marcas de orden textual: “fechas y demás componentes autobiográficos verificables, remisiones directas a la historia empírica y a las circunstancias de producción real del texto, a sus obras, etc.” (“Metapoeta” 325), explica por su parte Laura Scarano.

De ahí que la inclusión del nombre propio en la poesía legitime en primera instancia la asociación del yo autorial con el yo poético. Esta vinculación nos remite inicialmente a la autobiografía, que Philippe Lejeune asocia a un “efecto de lectura” por la identidad nominal entre autor y narrador (60). Pues si bien es cierto que ver el nombre del poeta en el poema nos activa otra posibilidad de lectura, Túa Blesa aclara que hablar en estos casos solo de

de la co-intensionalidad entre un autor y un lector que se mueven en el vaivén pendular de la vida y la ficción, entre lo real y lo inventado”.

² Además de los textos citados en la bibliografía entre otros recientes están: *Vidas en verso. Autoficciones poéticas* (2013), editado por Laura Scarano, “Palabras escritas con orgullo. Autoficción y compromiso en *Vista Cansada* de Luis García Montero” de María Clara Lucifora y “Autoficciones poéticas: ficción y nombre propio en la poesía social española” (2012) de Verónica Leuci.

³ En 1975 Lejeune publica *El pacto autobiográfico*. Su obra traza un cuadro que relaciona la obra, el autor y el personaje; en esta clasificación queda una casilla vacía, la que corresponde a la novela en la que coinciden el nombre del autor y el personaje. Para llenar esta casilla Doubrovsky escribe *Fils* (1977). En esta novela aparece por primera vez el término de autoficción para designar tal coincidencia. Este contexto es señalado enfáticamente por Pozuelo Yvancos para hacer hincapié en la proliferación de estudios que utilizan deliberadamente el término autoficción para calificar cualquier texto en el que hay muchas similitudes entre el autor real y el personaje, sin que haya coincidencia nominal, “único rasgo distintivo seguro para el sentido de la categoría, independientemente de que el contenido autobiográfico tampoco pueda quedar al margen” (20). De ahí su propuesta de una nueva categoría, “figuraciones del yo”, que incluiría estas obras en las que pese a la no coincidencia nominal exhiben una estrecha relación entre autor y personaje.

referencialidad nos limita a la lectura autobiográfica, olvidando el origen ficcional de todo texto literario, que no opera en los extremos; ni es totalmente referencial ni completamente ficcional (46). Además Blesa remite de nuevo al “efecto de lectura” mediante el cual catalogamos un texto como referencial o ficcional (48), y en este orden de ideas le confiere al lector la posibilidad de asumir el texto literario al que se enfrenta. En esta dirección Scarano señala que el “poema autoficcional le propone al lector un tipo de “lectura vacilante”, pues si su estatuto discursivo lo propone como “pacto ficcional”, al mismo tiempo lo invita –por identidad nominal– a una lectura autobiográfica” (“Poesía y nombre del autor” 230).

Ahora bien, ¿qué importancia tiene la vinculación entre el yo real y el yo poético? ¿Con qué propósito establecemos dicha conexión? ¿Cuál es el aporte de la vinculación a nivel del análisis del poema? Para dar inicio a esta indagación cito a Marta Ferrari que, a pesar de expresar una serie de interrogantes en los que todavía se debate el concepto⁴, señala

la conveniencia y productividad de emplear la noción de “autoficción” para aquellos textos poéticos que juegan con las identidades del sujeto textual y social, que examinan y cuestionan su concepción poética, las estrategias compositivas, la constitución de los enunciados y que lo hacen señalando ostensiblemente el plus de intencionalidad ficcional que guía a estos poetas, poco interesados en contar su biografía lisa y llanamente, y más atraídos por simular identidades alternativas sin borrar la real.

Esa “intencionalidad ficcional” está presente en los poemas seleccionados, sin borrar la figura de la escritora que subyace a los artificios de la creación poética. De modo que la aparición del nombre está dada por un contexto codificado, por el juego de identidades de una o más voces o sujetos poéticos con la autora que se nombra. Según Ana Luengo este juego de

⁴ “Entre muchos otros, urge definir las relaciones entre lírica autobiográfica y poesía autoficcional y preguntarnos si, como sostiene Jacques Lecarme, el término autoficción es sólo una “variante” o una “nueva edad” de la tradicional autobiografía, si ambas categorías tienen la misma intencionalidad, si pertenecen a modelos culturales diferentes. Preguntarnos, también, cuáles son los contextos históricos de aparición de cada rótulo, si debemos o no contraponer radicalmente los pactos de veracidad y ficcionalidad” (Ferrari).

identidades responde a su vez a la creación de un personaje poeta⁵. En esta misma línea Scarano propone el término metapoeta, “el del poeta real como personaje (el “personaje de autor”) que emerge en el texto apropiándose del nombre propio y la biografía del escritor empírico que firma” (“Metapoeta” 322).

Siguiendo estos lineamientos teóricos, y dada la aparición explícita del nombre de Rosario, me remito a la segunda parte de “Dos poemas”, perteneciente al libro *De la vigilia estéril* (1950). Para María Luisa Gil Iriarte es “de imaginaria muy abstracta, críptica, intelectual y libresca, una poesía interiorista” (54). En cambio, Angélica Tornero confirma “la idea de que el yo de los poemas iniciales no es, como se ha dicho en ocasiones mismidad, sino la expresión de las voces de una tradición fuertemente arraigada, asumida como identidad propia” (141). De ahí la mención al “yo ficcionalizado” que resulta emparentado con el concepto de autoficción. Así, la figura doble tiene lugar en el escenario poético: la casa que comparten la voz poética enunciadora y la personificación de la soledad. El inicio del poema marca la doble presencia y la tensa convivencia de un encierro compartido:

En mi casa, colmena donde la única abeja
volando es el silencio,
la soledad ocupa los sillones
y revuelve las sábanas del lecho
y abre el libro en la página
donde está escrito el nombre de mi duelo (58).

Este enfrentamiento doloroso agobia a la voz poética, que se debate en el mismo recinto con esa que nombra: “Soledad, mi enemiga” (58), que la “espera en el fondo de todos los espejos” (58). De modo que el espejo

⁵ De ahí que para Luengo lo “importante para determinar si se da la autoficción es ver si el autor aparece como personaje en el mismo espacio en que está la voz del yo lírico, de forma ficcional y marcado nominalmente” (265). Esto implica que en un poema autoficcional deban aparecer simultáneamente dos presencias, una asociada a la voz poética y la otra al autor, identificado en el texto con el nombre del escritor. Esta definición responde muy bien al poema que Luengo cita, sin embargo mi corpus, de carácter fuertemente ficcional como se verá, no presenta propiamente esa combinación. En “Dos poemas” dos sujetos poéticos: una portadora de la voz y la otra silenciosa se debaten en el cuerpo de la poeta que habitan; en “Tránsito” la doble y única presencia de la poeta y la niña se funden en el mismo cuerpo y en “Patás arriba con la vida” el sujeto poético enunciador es la autora que domina un escenario amplio en el que hay un cambio de voz o bien otra voz aparece para nombrarla. Esto puede evidenciar la variedad de juegos de identidades poéticas que darían origen a la autoficción.

configura la realidad y su imagen en una sola y múltiple presencia. De ahí el sentido de diferenciación que pretende la enumeración que afanosa realiza para romper los vínculos con esa compañía que la atormenta, visualizando el proceso a muerte al que se ha enfrentado para combatirla:

Yo no soy la que toma
en su inocencia el agua;
no soy la que amanece con las nubes
ni la hiedra subiendo por las bardas.
Estoy sola: rodeada de paredes
y puertas clausuradas;
sola para partir el pan sobre la mesa[...]
A veces mi enemiga se abalanza
con sus puños cerrados
y pregunta y pregunta hasta quedarse ronca
y me ata con los garfios de un obstinado diálogo [...]
Nadie mienta diciendo que no luché contra ella
hasta la última gota de mi sangre.
Más allá de mi piel y más adentro
de mis huesos, he amado.
Más allá de mi boca y sus palabras,
del nudo de mi sexo atormentado [...]
Voy a morir de amor, voy a entregarme
al más hondo regazo (59).

El sujeto poético se distancia de Soledad, para trazarse un camino en resonancia con “la mujer de atributos vegetales”, que no cambia de lugar pero responde a las formas posibles del amor que la separan de su enemiga. Por eso se congracia con su casa, con su cuerpo, con el lugar de las múltiples mujeres, como el árbol y sus pájaros:

Yo no tendré vergüenza de esas manos vacías
ni de esta celda hermética que se llama Rosario.
En los labios del viento he de llamarme
árbol de muchos pájaros (59).

El nombre de Rosario aparece para designar la casa habitada a la que el poema alude desde los primeros versos. Una vez que se nombra el recinto se disuelve la contienda. En Rosario se funde la múltiple presencia en un único cuerpo, se cierra el duelo para dar lugar al poema autoficcional que pone de relieve las fuerzas oscuras existentes en el interior de su condición femenina.

Ella se debate entre la condena del aislamiento y las ansias de darse al mundo en la búsqueda del amor.

En un segundo poema de Castellanos aparece también su nombre, en la parte I del poema “Tránsito” del libro *Materia memorable* (1969). De nuevo una doble presencia tiene lugar, dada por la metáfora, y explícita desde el inicio: “Niña ciega palpa mi rostro con mis manos” (204). Una de las imágenes que sugiere el primer verso, en consonancia con el resto del poema, es la de una mujer con los ojos cerrados acariciando su cara, mientras evoca la niña que fue. La niña ciega aún no se ha enfrentado a la desilusión de la existencia, es la marca en principio de un pasado tranquilo e ingenuo. Su aparición en el poema tiene un carácter de sanación, borra las huellas dolorosas de la mujer: “Y con el ademán se iban desvaneciendo / el dolor, la presencia, la memoria” (204).

Y en este tránsito estabilizador, entre el pasado y el presente, aparecen entre paréntesis, al final de la primera parte del poema, tal vez como indicación tipográfica de otro orden, dos versos que bien pueden entenderse como la incursión de la voz de la niña, que expresa la imposibilidad de desaparecer del rostro de la mujer las marcas de la historia vivida contenidas en su nombre: “(No, no moría. No supe / cómo borrar el nombre de Rosario)” (204). Estos dos versos constituirían otra voz poética, que devela la identidad de la escritora en el poema. En los siguientes apartados, II y III, se muestra el verdadero tránsito al pasado. La desobediencia aparece como respuesta a la ley bajo la cual sus padres la engendraron:

No supe mi destino de vegetal, mi nombre
que termina en la punta de mis dedos
y quise dar un paso más allá
donde se ahoga el pez,
donde estalla la piedra.
Más allá de los límites [...]
Subí hasta donde el hombre
movía sus figuras de ajedrez (205).

Para cerrar el poema aparecen de nuevo unos versos entre paréntesis que ponen de manifiesto la fusión de las dos presencias poéticas. La infancia a

la que ha llevado el tránsito domina como escenario en el que cohabita con la mujer. Las huellas de la infancia siguen desde Comitán a Castellanos, muy cerca de la selva de Chiapas en la que vivió con gozosa alegría sus primeros años, pero también en la que padeció “la vigencia del patrón social dominador/dominado y los tres modos de desigualdad [...] la racial, la sexual y la social”, como lo señala Gil Iriarte (170):

(He debido cubrirme el rostro con un velo
por no mostrar este color de selva
—esplendor y catástrofe—
que todavía no me ha abandonado) (205).

Finalmente traigo a consideración el único poema de la obra de María Mercedes Carranza en el que aparece el nombre de la escritora. “Patatas arriba con la vida” está escrito en primera persona del singular. La voz poética femenina se identifica con una existencia corriente que no aspira a la trascendencia:

Moriré mortal,
es decir habiendo pasado
por este mundo
sin romperlo ni mancharlo (78).

Este carácter de disminución se intensifica en el tono irónico que adopta en seguida. La vida en el goce de las virtudes que provee la hipocresía del tráfico de palabras, gestos y silencios; la esperanza y el amor como mentiras y el engaño que acepta en la medida que responde a los cánones de adaptación a la vida social en la que se reconoce como mujer:

acepté el engaño:
he sido madre, ciudadana
hija de familia, amiga,
compañera, amante (78).

Sin embargo, esta declaración se aleja del tono ficcional cuando se introduce el nombre de la escritora. La enunciación cambia de la primera persona a la tercera, o bien aparece otra voz diferente, que pone en evidencia la identidad autoral en el nombre:

Creí en la verdad:
dos y dos son cuatro,
María Mercedes debe nacer
Crecer, reproducirse y morir” (59).

Pero a renglón seguido el efecto del cambio de voces se rompe cuando regresa la voz dominante, para hacerse cargo de la sentencia final con la que cierra el poema:

y en esas estoy.
Soy un dechado del siglo XX.
Y cuando el miedo llega
me voy a ver televisión
para dialogar con mis mentiras (78).

Esta distancia que toma la voz para no autonombrarse “María Mercedes” haría parte de una estrategia autoral, que pretende introducir otro orden en la enunciación, una voz poética responsable, cercana a lo verídico, por oposición a la falsedad en la que se mueve la voz enunciativa. De ahí la alusión a la exactitud matemática de la operación elemental a la que hace referencia antes de los dos versos que señalan el nombre. Parece que la función que cumple esa voz poética instantánea es la de legitimar la identidad de la escritora en el poema, la de develar a la metapoeta. Evento que intensifica la realidad de la figura descreída de mujer arrasada por el engaño y la desilusión de un mundo al que se adapta miserablemente sin cuestionarlo. Y esta realidad vegetal, que dialoga muy bien con las mujeres de los otros poemas de Castellanos, la paraliza, la disminuye, la embota en el miedo que no encuentra otra salida que el falso remedio de las pantallas del televisor.

“Patatas arriba con la vida” pertenece a *Tengo miedo* (1983), libro “escrito en tono conversacional” (13), según apunta Darío Jaramillo Agudelo. Por fortuna el comentario incluye otros matices, que liberan la obra del lastre autobiográfico al que usualmente se le asocia. En cambio vislumbra su carácter especular. De ahí la equivalencia de sus poemas con espejos “en donde se mira así misma María Mercedes Carranza” (13), “el monólogo perpetuo que la poeta tuvo frente a sí misma, siempre despiadado, en el grado cero de la



tolerancia y el amor a sí misma” (13). El desencanto es la respuesta a la esperanza, al amor y a la patria. Esta mujer temerosa se oculta en sus mentiras, en la dinámica social que aborrece, aproximándose a un declive manifiesto en una vida “patas arriba” que augura el final de sus días. Desde el epígrafe que acompaña al poema se manifiesta esta angustia: “Sé que voy a morir / porque no amo ya nada” (Manuel Machado).

A modo de cierre

La obra poética de Rosario Castellanos y María Mercedes Carranza es usualmente catalogada como intimista y confesional bajo el rótulo de poesía o lírica autobiográfica. Esta categoría queda cuestionada además por la variedad de artificios en sus poemas que dan lugar a múltiples y disímiles sujetos o voces poéticas, que pone en evidencia su carácter ficcional, al que Whanón alude ya como “acuerdo generalizado” (99). En mi interés por la construcción de la identidad femenina de estas escritoras, elegí un corpus de poemas en los que están sus nombres, una marca fuerte de autoficcionalidad, pero además, como intuía, fueron apareciendo una serie de elementos que remitían a las autoras, como sucede en un buen número de sus poemas. Estos componentes textuales desestabilizan el pacto ficcional al que nos enfrentamos cuando leemos literatura y nos acercan por tanto al pacto autobiográfico. De modo que nuestra aproximación a los textos fluctúa entre estos extremos, en una zona de intersección en la que opera el llamado pacto ambiguo. Escenario que da lugar a la aparición de la autora en el poema, metapoeta, con conciencia de su carácter ficcional, y en el que nos situamos como lectores capaces de responder a ese movimiento pendular que propone el autor.

Además es importante precisar que en los contextos poéticos en los que es posible hablar de autoficción, además de la identidad nominal y una serie de correspondencias entre sujeto poético y autor, está de por medio un juego de identidades poéticas claramente ficcionales en las que persisten rasgos identificables del autor real. De ahí que estas mujeres aparezcan en los poemas experimentando un proceso individual de entenderse y definirse desde el mundo que les es dado, que posibilita una multiplicidad de relaciones, pero

que además sustenta y legitima un nuevo paradigma de entendimiento de ciertos textos poéticos, en los que no hay verdades ni falsedades sino evidencias de un mundo complejo que escapa a los determinismos clásicos basados en la diferenciación de la realidad y la ficción. Esa Rosario que se debate entre dos presencias o en la que se funden la niña y la mujer, es la autoficción de Rosario Castellanos. De la misma forma que esa mujer dolorosamente sincera y desencantada es María Mercedes como el poema lo advierte, pero la autoficcionalizada por la escritora real.

Bibliografía

- Alberca, Manuel. "El pacto ambiguo". *Boletín de la Universidad de Estudios Biográficos*. 1 (1996): 9-18.
- Blesa, Túa. "Circulaciones". *Poesía historiográfica y (auto)biográfica (1975-1999)*. *Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED*. Eds. José Romero Castillo y Francisco Carbajo. Madrid: Visor, 2000. 41-52.
- Carranza, María Mercedes. *Poesía Completa*. Sevilla: Sibilina, 2010.
- Castellanos, Rosario. *Poesía no eres tú*. México: Fondo de Cultura Económico, 2006.
- Jaramillo Agudelo, Darío. "María Mercedes Carranza en Sibila". *Poesía Completa María Mercedes Carranza*. Sevilla: Sibilina, 2010. 7-20.
- Gil Iriarte, María Luisa. *Testamento de Hécuba. Mujeres e indígenas en la obra de Rosario Castellanos*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999.
- Ferrari, Marta. "La operatividad del concepto de autoficción en lírica (una experiencia de investigación)". *Cuadernos para Investigación de la literatura Hispánica*. 40 (2014). En prensa.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.

Leuci, Verónica. "Poesía y autoficción: una alianza posible". Actas VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius. Universidad Nacional de La Plata, 2012.

Luengo, Ana. "El poeta en el espejo: de la creación de un personaje poeta a la posible autoficción en la poesía". *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Eds. Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2010. 250-267.

Pozuelo Yvancos, José María. *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes, 2010.

Scarano, Laura. "Metapoeta: El autor en el poema". *Boletín Hispánico Helvético. Historia, Teorías(s), Prácticas Culturales*. 17-18 (2011): 321-345.

----- "Poesía y nombre de autor: entre el imaginario autobiográfico y la autoficción". *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. 22 (2011): 219-239.

Tornero, Angélica. "Expresiones de la subjetividad en la poesía de Rosario Castellanos". *Rosario Castellanos. Perspectivas críticas. Ensayos inéditos*. Eds. Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez. México: Tecnológico de Monterrey, 2010. 111-146.

Whanón, Sultana. "Ficción y dicción en el poema". *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Eds. Fernando Cabo Aseguinolaza y Germán Gullón. Amsterdam: Rodopi, 1988. 77-110.