

ELOGIO DE LA POESÍA

Un acercamiento a la obra de Sara San Martín

Raquel Guzmán de Dallacaminá

Coordinadora

Introducción

Debo decir que este libro antes que resultado de una operación es la operación misma, la puesta en discurso del gesto que implica la búsqueda, el asombro, el análisis, la descripción de una obra poética seductora y desafiante. Cada apartado del libro es un recorrido que inscribe un trayecto de lectura, es por eso que a veces el lector se encontrará con que pasa dos veces por el mismo sitio, pero percibirá también que algo ha cambiado.

Son travesías de lectura que asedian el espacio discursivo de la obra poética de Sara San Martín (Tucumán 1921- Salta 2001) procurando trazar perspectivas de análisis, situar la producción en un contexto socio-histórico y abrir la posibilidad de un debate acerca de una obra particularmente significativa. Desde un primer contacto, individual, con poemas sueltos de Sara, fui siguiendo la huella como un hilo de Ariadna, que lentamente se fue desmadejando, el primer acercamiento estuvo en relación con una serie de poemas que se sugerían para leer en la escuela y que se multiplicaron en pequeñas antologías distribuidas en la 1ª Feria Cultural *Mi sabiduría viene de esta tierra* en la Sede Orán de la UNSa (1986), fue luego una Antología (inédita) **Poetas salteños para chicos del país**, y después leer apasionadamente **Yo soy América**, y un artículo en el diario, una llamada telefónica y conocer a Sara, su obra publicada con increíbles dificultades, su pasión por la vida y su dolor frente al mundo.

Lástima la muerte.

El acercamiento teórico siguió el mismo derrotero, la lectura de dos poemas impactantes, *Estampas de Ledesma* y *Señora Luna*, convergencia de voces, de tiempos, de espacios exteriores e interiores bajo un aspecto de inocencia y candor. ¿Cómo se produce ese efecto de sentido? ¿cómo se entran el lenguaje, la cadencia, los silencios en el proceso semiótico del texto? ¿qué hay en esta voz que impacta y que seduce? Poco se había estudiado esta poesía, los artículos de Zulma Palermo y Leonor Arias acercaban una mirada entre la crítica y el afecto y permitieron un punto de apoyo para abordar los textos.

Después, el trabajo realizado a partir del Proyecto 765 del CIUNSa, *Lecturas canonizadas. Reconocimientos y olvidos en la literatura salteña*, dirigido por Elisa Moyano y Susana Rodríguez, permitió otro ángulo de observación de la producción poética de Sara San Martín, era fácilmente observable que se contaba entre los “olvidos”, pocos estudios de su obra, la mayor parte de sus publicaciones en ediciones de autor, poco visible en antologías, una pregunta inevitable ¿por qué?, y una hipótesis: se trata de una obra abiertamente polémica con lo que la tradición imponía como “poesía salteña” y como “poesía femenina”, el orden del discurso hegemónico era constantemente puesto en crisis por un discurso que desde una perspectiva filosófica, política y feminista indagaba el mundo. La poesía entonces se volvía inaudible.

Pero cada respuesta es siempre precaria y genera nuevos interrogantes ¿cómo se produce esa polémica? ¿qué hay en los textos que los vuelve urticantes y revulsivos, pero a la vez investidos de una belleza apasionante? Este libro es otra vez una respuesta precaria y queda abierto el ciclo de los nuevos interrogantes.

Raquel Guzmán

*Quiero un mar verde
con gaviotas y sal y espumas,
un mar de sueños húmedos movedizos.
Quiero un mar con alas, con vientos y lluvia.
Desde que no está el esquife
el mar es llano como una palma húmeda.
Mi desvelo no tiene lágrimas,
porque yo no quiero,
pero el pan es amargo y la vigilia dura.
Por eso sueño un mar. Un mar blando,
para apoyar mi frente en su camino muelle
y gaviotas y sal,
ávidas y lejanas espumas...
espumas y algas para suavizarlo.
¡Quiero un mar!
Un mar amplio de aguas vivas y blandas.
Un mar verde.
¡Que me inunde íntegra!
¡Que me socave toda!*

*Yo quiero un mar en **Yo soy América***

Semblanza de Sara San Martín

María Inés Dávalos

Cuando se me pidió trazar una semblanza de mi madre, Sara San Martín, me vi en la necesidad de reflexionar mucho antes de decidir desde qué punto de vista hacerlo, y cuánta de la variada información incluir. Como sabemos, los datos biográficos básicos se escriben en pocas líneas, pero carecen de vida y dejan una pobre impresión en la memoria. Por otra parte, no creo que haya mejor manera de acercarse a un poeta que conocer su obra, y recíprocamente es cierto que saber cómo fue y vivió puede ser esencial para comprender mejor su poesía¹. Por lo tanto trataré de mostrarla a través de breves pinceladas, haciendo hincapié sobre aquellos aspectos, en las distintas etapas de su vida, que nos permiten entrever tanto su especial sensibilidad como su óptica respecto a la poesía y otros temas. Sara San Martín nació en Bella Vista, Tucumán, el 16 de octubre de 1921, hija de inmigrantes españoles llegados al país cuando se declaraba la primera guerra mundial. La familia se mudó cuando ella tenía cuatro años a Ledesma, Jujuy, en cuyo Ingenio Azucarero su padre, Teodoro, trabajó como contador hasta su temprana muerte, que acaeció cuando Sara estaba a punto de recibirse de Profesora de Filosofía y Pedagogía en la U.N.T

Su niñez, como la mayor de siete hermanos, transcurrió en contacto con la naturaleza y con un mundo que cambiaba frenéticamente ante sus asombrados ojos; con ellos contempló el amanecer -a los dos años- en un campo de cebollines rosados, porque su madre la despertó una madrugada sólo para compartir el breve instante de

¹ Pienso que esta aserción es particularmente verdadera cuando se trata de la poesía de Sara, porque la mayor parte de su lenguaje -cuidadosa y deliberadamente sintético- está cargado de espacios sugerentes, que invitan al lector a participar activamente en la comunicación poética. Puedo atestiguarlo porque me asesoró numerosas veces cuando yo comenzaba a escribir, y me enseñó a quitar las explicaciones y a despojar al poema de todo lo innecesario.

embeleso; con ellos aprendió a leer antes de ir a la escuela, simplemente preguntando a los adultos por las palabras escritas en revistas y libros, y a amar la vida...

Esa mirada a una realidad a veces tremenda e hiriente la convirtió en poeta: enfermó gravemente y sobrevivió a una septicemia por causa de la cual pasó un año entero -los trece años, el comienzo de su adolescencia- en cama, mientras la Poesía comenzaba a hacerla su emisaria. Las largas horas de reposo se vertieron en el papel, en forma de poemas que Sara enrollaba y escondía en huecos cavados con la uña en la pared. Ignoro si la casa aún existe, o si a algún sorprendido operario le habrá tocado descubrir lo que ella mirara entonces.

La enfermedad de Sara consumió buena parte de la economía familiar, a la que su madre aportaba principalmente la cría de numerosos animales de granja, y dado que pronto fue necesario trasladarse a la capital en pos de los estudios secundarios de Sara y sus hermanos, resultó natural que ella -por ser la mayor- comenzara a trabajar a los quince años en la corresponsalía jujeña del diario El Intransigente de Salta, y que llegada la hora de la Universidad su padre le dejara la responsabilidad de sostenerse a sí misma trabajando y estudiando en Tucumán.

Se inscribió primero en Letras, pero por consejo de su profesor el filósofo Eugenio Pucciarelli cambió poco después a Filosofía. Sin embargo siempre lamentó no haber estudiado Química, por la cual sentía gran atracción. Cabe preguntarse cuán diferente podría haber sido el destino de su poesía y su propia vida en ese caso, ya que ella misma creía que su manera de pensar y su cosmovisión hubieran sido otras. ¿Habría continuado escribiendo, conocido a Raúl Galán y fundado con él "La Carpa"? Lejos del movimiento intelectual de la "Universidad de Oro" -como fue conocida la U.N.T. de los años '40 y '50- ¿habría establecido contacto con artistas e intelectuales como para llegar a conocer a los Dávalos y, consiguientemente, casarse con Arturo León Dávalos, también poeta y además músico? ¿Estaría yo aquí escribiendo esto? No es probable, y sin embargo parece muy extraña la idea de que alguien como Sara San Martín hubiese podido dejar de ser lo que fue.

Con la intervención o no del destino, el encuentro con Arturo tenía para mí el encanto de lo maravilloso, tal como ella lo describía. Según sus palabras, siempre pensó que se uniría con un músico, y por eso vaticinó *"haré mi criatura con la tierra/con estrellas y música"* en un poema de *"YO SOY AMÉRICA"*, *"Alzo los brazos"*. La continuación de la historia tenía todos los ingredientes novelescos para atrapar el interés de quienes la escuchábamos: cómo fue conociendo a todos y cada uno de los integrantes de la familia de Juan Carlos Dávalos antes que a mi padre; cómo Ramiro el pintor –su amigo en el taller de Lino Spilimbergo, donde tomó clases de pintura- le habló tanto de su hermano mayor que un día la convenció de acompañarlo a Salta, sin decirle que en realidad Arturo no estaba allí sino trabajando en Córdoba; cómo éste llegó inesperadamente mientras todos compartían un asado que mi abuelo había organizado en honor de la joven poeta recién llegada; y cómo ¡por fin! se conocieron, y ese mismo 22 de noviembre de 1948 –Día de la Música- quedó decidido su próximo casamiento, que se concretó el 11 de enero de 1949 tras un brevísimo noviazgo epistolar, ya que mi madre debía rendir su última materia y graduarse en diciembre de 1948.

No sé si pueden llamarse "razones" a los motivos por los cuales la pareja decidió tan rápidamente su mutua elección. Cuando mi madre lo explicaba –ya con la mirada sensata de los años- señalaba que seguramente habían asumido entonces la filosofía vital de los jóvenes de la posguerra: tal vez no había un mañana, y urgía vivir. Ambos venían de sufrir desengaños amorosos muy fuertes y, por otra parte, la relación con mi padre fue según ella un "encuentro de almas" más que un simple y apasionado amor humano, y realmente así parece describirlo en el poema *"No furia del huracán"*. Como fuera, la vida demostró que tan acelerada manera de actuar no fue un desacierto, ya que ninguno se arrepintió de ella, y además tuvieron poco tiempo para compartir, pues a mi padre le llegó la muerte sólo 12 años después, el 5 de diciembre de 1960.

Aquí conviene aclarar por qué Sara lamentaba no haber sido científica, lo cual tenía que ver con su actitud ante el dolor. Ella hubiese preferido no tener una sensibilidad tan grande, extrema diría yo, ante el sufrimiento, tanto propio como ajeno; creía que desarrollar su intelecto en otra dirección le hubiera hecho la vida más fácil,

porque tal vez habría sufrido menos. Lo cierto es que Sara sentía difícil mantener el equilibrio; posiblemente por esa causa buscó fortalecerse -a partir de la muerte de su esposo- y lo logró, manifestando un carácter particularmente dominante y decidido, con una autoconfianza que distaba mucho de ser tan sólida como aparentaba, según su propia confesión.

La observé hacer cada vez más fuerte su “armadura”, a medida que las decepciones, los cambios y las naturales pérdidas -y en especial las de los seres queridos- la iban golpeando. Tanto, que en las últimas ya no pudo llorar, sino que reaccionó más bien con amargo enojo y guardó las lágrimas en lo profundo, lo cual me parece fue afectando en cierta medida su creatividad, volviéndola más concentrada, reflexiva y espaciada en el tiempo. Creo que el presagio de ese cambio está expresado en el poema “¿Qué harás de tu corazón?”, cuyo título es, creo yo, la gran pregunta que a todos nos hace la vida cuando nos enfrenta con las experiencias traumáticas, sobre todo la muerte de quienes amamos. Está dedicado a su hermana Sergia, fallecida en un accidente automovilístico en 1974, y en él se insinúan mediante símbolos las opciones que su sensibilidad herida tendría en adelante: transmutar en simple belleza (el lirio); sublimar (el aro de oro y la Osa Mayor); refugiarse en la infancia y jugar (el Delfín); evadirse (la Golondrina) o defenderse agresivamente (el Cardo Azul). Todo para que no muriera su corazón ni, con él, su capacidad creadora.

Y desde luego no murió su corazón, sólo se transformó y se escondió tras de una fachada de dureza y espinas, porque cada vez fue tomando más la opción del Cardo Azul. Sin embargo, muchas veces pude observar en acción a su antiguo aspecto de niña ingenua y soñadora, más bien tímida. Generalmente oculta, dicha faceta se volvía claramente visible a la hora de la creación literaria, y la prueba de la coexistencia de estas dos Sara se encuentra en su poema “En dos mundos”. La “niña que sueña” -palabras con que se denomina a sí misma en él- solía aparecer ante mí un día cualquiera, de pie en el living de la casa, con la mirada desenfocada y aparentemente contemplando el jardín a través de la ventana, pero en verdad sólo consciente del de su alma. Yo, necesitada de atención maternal, me impacientaba ante su arrobamiento, y le reclamaba

que dejase de “mirar las ideas” (me refería al acto de pensar, pese a no haber leído a Platón aún).

Junto con la experiencia del dolor personal, individual, mi madre debió sobrevivir emocionalmente al dolor y horror colectivos que trajeron los años de la dictadura; estos se hicieron sentir duramente en la Universidad Nacional de Salta, donde ella trabajaba, con la desaparición de numerosas personas de los cuadros docente y administrativo. Ni ella ni yo pudimos, durante ese periodo aberrante, entregarnos como antes a la actividad creadora; nuestra producción disminuyó drásticamente, y me atrevo a decir que a todos los creadores del país les pasó lo mismo, como consecuencia natural de un hecho comprobado: cuando se trata de supervivencia, todos los seres nos limitamos a satisfacer las necesidades más básicas; no puede haber lugar para más. De ello habla, en el caso de Sara, la significativa escasez de poemas escritos, así como su estilo muchas veces sombrío y enigmático, como se puede apreciar en **Festín del águila**, en la sección denominada “*Proceso interior*”.

No es caprichoso decir, entonces, que la poesía de Sara San Martín es lo que mejor retrata lo que ella fue y vivió, y que estas palabras sólo sirven como referencias para comprenderla mejor. Sin embargo, no debe pasársenos por alto lo más importante, y es que la Poesía signó su existencia, le dio su significado último, un sentido que ella misma alcanzó a ver al final de su vida y que señaló en sus últimos poemas: su papel de mensajera. A la luz de esos versos inéditos, colofón de toda su obra, me surgieron algunos interrogantes.

¿Qué es lo importante, el mensajero o el mensaje? ¿Cuánto importa, realmente, lo que alguien llegó a ser, su estatura humana, a la hora de escuchar lo que tuvo que decir? Sara San Martín se consideraba una mensajera. Es más: la Poesía (escrita así, respetuosamente, con mayúscula) era para ella algo así como el medio supremo para la expresión de un mensaje; esta postura suya puede apreciarse claramente en uno de sus últimos poemas, inédito, titulado precisamente “*Poesía*”, del cual transcribo la última parte: “...No saben, Poesía,/que tus corzuelas emisarias/remontan las edades/descubren la

belleza en las tinieblas, deshiloan su trama/y llevan tu esplendor/a las vigiliass del poeta más allá del azar”.

Aunque es evidente la relación con la filosofía de Platón, en la cual Sara había profundizado ya que estuvo a cargo de la cátedra de Historia de la Filosofía Antigua en la Universidad, no creo que sea exactamente platónica esta forma de observar el propio papel existencial. Es verdad que el poema trasluce una notable predominancia –en el sistema de valores de la autora- del mundo espiritual por sobre el simplemente humano, donde obviamente el poeta no es la instancia más importante, al punto que se llama a sí misma “anónimo emisario” en “Esplendor”, otro poema dirigido a la Poesía. Pero es inocultable la afinidad con un mundo griego antiguo concebido como báquico y apolíneo a la vez, donde los mitos se mezclaban con la Historia y los poetas eran tan sólo los encargados de atestiguarla.

A nadie ha escapado el acento profético de **Yo soy América**, pero creo que muy pocos perciben cómo sus versos parecen surgir de un plano existencial mucho más amplio que el personal, como si una fuerza suprema se hubiera apoderado de Sara para hacerle transmitir su mensaje. Ella me dijo una vez que en su mayoría los poemas nacieron de su honda experiencia de la maternidad, cuando se sintió poseída por un amor sobrehumano hacia toda criatura; literalmente, sus palabras fueron “yo quería abrazar y consolar al mundo”. Aunque numerosas líneas del libro dan fe de semejante deseo, en “Necesito el alma del mundo” es donde lo expresa más directamente. Dice, por ejemplo, “Quiero hacer una hoguera con mi alma/donde el mundo produzca su deshielo”; y en los versos del final es la Madre Cósmica, no la individual, quien habla: “¡Si yo pudiera destruir mi alma/para consolidar el universo!”.

No me toca decidir, ni puedo probarlo tampoco, si todo poeta es o no un instrumento de la Poesía, del Espíritu, de Dios o como quiera que se llame la fuerza trascendente al individuo de la que hablan los libros sagrados; sólo quiero señalar las características de mensaje extraordinario que hacen de **Yo soy América** un libro pletórico de actualidad, pese a haber sido escrito hace medio siglo. Que sea realmente así parece confirmar lo que pensaba mi madre sobre su misión en la Tierra.

En lo que a mí respecta la respuesta a mis preguntas es que lo que importa es el mensaje, pero éste no es tal sin el mensajero: sin su estatura suficiente, parte o la totalidad de lo que debía decirse se perdería. Dicho de otro modo, si el sonido de la trompeta no fuese alto y claro, no llegaría a los oídos de los hombres. Pero Sara lo dice aún mejor en uno de sus últimos poemas, *"Esplendor"*, donde da a entender que el mensaje y el mensajero son uno, porque el primero no es otra cosa que la voz y la piel del segundo: *"Oirán mi voz. Sentirán mi piel/no sabrán de mí,/Poesía (...) Oirán, sentirán/no sabrán de mí/lo que fui en lo Espléndido/tu anónimo emisario"*

GENERACIONES

-¿Cómo era su relación con Manuel J. Castilla?

Íntimos amigos. Yo lo fui a ver un día antes de que muera.

Me decía: "me compongo Sarita y te hago el prólogo de Shusky". Él me quería mucho. Me visitaba en Jujuy cuando iba a Bolivia, él era amigo de la Libertad Demitrópulos, igual que yo. Lo he querido mucho a Manuel. Él y Galán, fueron mis dos amigos de La Carpa, (...)

(De una entrevista a Sara San Martín, marzo /02)

Belleza, afirmación y vaticinio

Margarita Ludwig

La historiografía literaria ubica a Sara San Martín de Dávalos en el Grupo Literario “La Carpa”, del que fue co-fundadora y que se formó en Tucumán hacia 1943. En la demarcación que establece la Historia de la Literatura Argentina², se reconoce a la Generación del 40 como esa etapa en que aparecen voces de las provincias con espíritus serenos, convencidos de que “*la poesía es la flor de la tierra, en ella se nutre y se presenta como una armoniosa resonancia de las vibraciones telúricas*”³; así se expresaban quienes se reúnen alrededor de la revista “La Carpa”: Raúl Galán , Manuel J. Castilla, Jorge Calvetti, María Adela Agudo, Sara San Martín, Nicandro Pereyra, Raúl Aráoz Anzoátegui. Se asientan sobre las raíces de un neorromanticismo influenciado por Antonio Machado y Federico García Lorca, de quienes Sara San Martín se considera seguidora y que implosionan en su obra.

La corriente neorromántica cuenta con dos polos de tensiones:

a) los elegíacos, con quienes las tensiones románticas se diluyen en un mundo interior puramente subjetivo expresándose dentro de un orden y de acuerdo con las normas clásicas. Proponen una visión atenuada de la realidad, una visión transfigurada, apartada, dentro de la cual obran símbolos de la intemporalidad, problemática presentada armoniosamente, sin sobresaltos. Dentro de esta corriente encontramos a Juan Rodolfo Wilcock, uno de los escritores más leídos por Sara San Martín. Sus representantes son poetas que delegan su tristeza al llanto.

b) los surrealistas, con quienes el romanticismo se exaspera hasta llegar a la desintegración y al caos, a las asociaciones involuntarias, a un lenguaje enumerativo y metafórico. La Generación del 40, se muestra admirada y tocada por Pablo Neruda con **Residencia en la tierra**, con *Alturas de Machu Pichu*. Así, mientras Neruda manifiesta con violencia y angustia la desintegración de un mundo caótico hasta destruir el orden

² Giordano Carlos (1968) *La poesía social después de Boedo* en **Historia de la Literatura Argentina .Tomo III**. Buenos Aires: CEAL.

³ Op cit, 1169

lógico del lenguaje, los neorrománticos se expresan con voces elegíacas. Prevalece el simbolismo donde el dolor encuentra el refinamiento, la metáfora adquiere un valor esencial, como así también la vivencia en cualquiera de sus formas. La poesía surrealista como la de Enrique Molina, cuenta con una gran amalgama metafórica capaz de violentar con un cuidado lenguaje poético, simbólico y musical las grandes antítesis del pensamiento que están en un caos constante entre la belleza y la verdad, entre lo religioso y lo racional, en un orden reestablecido a través de un enlace dialéctico. Cobra vitalidad la búsqueda de equilibrio entre el intelecto y el sentimiento, la elevación y la caída.

Este esquema de periodización se basa en la teoría generacional que considera con Ortega y Gasset que, en el accionar de un grupo de escritores que comparte una misma época, hay una fase activa de producción donde manifiestan un momento de innovación - lucha con la generación anterior - y otro de ejercicio del poder ganado - lucha contra la etapa anterior. Giordano⁴, cuando analiza la generación del 40 cita a Henri Peyre que sostiene que “el concepto de generación es el más eficaz para sistematizar el proceso literario, es la manera de ver en conjunto a los nombres nacidos aproximadamente en la misma fecha y que crecen en la misma atmósfera intelectual”, también hace referencia al estudio de Emil Ermatinger, **Filosofía de la ciencia literaria**, donde se incluye el trabajo de Julios Petersen que considera - junto con Dilthey - que en una generación se conjuga la fecha de nacimiento con la herencia, la educación, la comunidad y experiencia personal, un lenguaje y una experiencia generacional y la presencia de un caudillo o guía que generan el anquilosamiento de la vieja generación.

Este esquema generacional resulta insuficiente en razón de que se organiza a partir de una variable histórica que se percibe como determinante en la configuración de los modos y modelos de producción estética. Como dice José Carlos Mainer “el concepto mismo de “generación” tiene algo de comunión irracional de los sujetos concernidos con la historia” (1998:270). Pero a la vez se trata de un concepto operativo, que ha funcionado para caracterizar ciertos momentos de la producción literaria - Generación del 80, del 98, del 27 - con bastante acierto y claridad.

⁴ Op.cit. 1161

En el caso que nos ocupa – Generación del 40, del 60 – las experiencias comunes de los escritores del Noroeste argentino remiten a Encuentros de poetas, participación en publicaciones, reuniones, espacios de intercambios relacionados con la música en los que, desde el 40 al 76, puede seguirse un movimiento más o menos activo que llevó a la presentación de libros de autores de una provincia en otra y que incluso puede observarse la inclusión de salteños en el canon tucumano – Agustín Bas Luna, en los estudios de Nilda Flawiá y Josefina Serra⁵ – jujeños en el canon salteño – Carlos Hugo Aparicio -, ejemplos de un movimiento cultural que, por cierto, no puede limitarse por las arbitrarias fronteras geográficas provinciales.

También las Universidades aportaron para dinamizar esa etapa de intercambios, a través de Cursos, Congresos, homenajes. La actividad docente, de investigación y de creación poética de Sara San Martín es paradigmática de este particular ensamble entre lo académico y lo creativo, que puede seguirse también en la figura de Holver Martínez Borelli, un poco más joven que Sara.

Ese momento histórico, excede lo generacional, hay un movimiento social y político que configura un cambio cultural, donde la escritura se constituye como activa y potente configuradora de nuevos sentidos, no sólo por lo que se dice, sino porque en los discursos se observa también un contradiscurso – más allá de las disculpas a Juan Carlos Dávalos.

La obra poética de Sara San Martín pone en escena estas transformaciones, porque no sólo se trata de una producción de unos cuarenta años, sino que estuvo siempre en la vanguardia de las preocupaciones éticas y estéticas de cada momento.

Bibliografía:

- Aráoz Anzoátegui Raúl (1998) **Por el ojo de la cerradura**. Salta: Ed. Del Robledal
Giordano Carlos (1968) *La poesía social después de Boedo* en **Historia de la Literatura Argentina .Tomo III**. Buenos Aires: CEAL.
Mainer José-Carlos (1998) *Sobre el canon de la literatura española del Siglo XX* en Bloom H. y otros **El canon literario**. Madrid: Arco libros.

⁵ Flawiá Nilda y Josefina Siera (1995) **Tradición y renovación de la lírica en Tucumán 1955-1990**. Tucumán: IILAC UNT.

PASIONES

*“Y cuando digo: Yo soy América, digo:
América ha confundido en un crisol a todos los continentes,
a todos los pueblos de la tierra.
Y su yo es el yo de todos los hombres del universo.
Un yo de amor. Un reclamo de retorno al ser eterno
Cuando digo: No sé de qué escombros tengo que sacudir mi canto
Digo que América, el yo de todos los pueblos.
Tiene que sacudir de entre escombros el canto del hombre.
Porque América ya no está únicamente aquí,
Donde limita un continente con su nombre,
sino que está por toda la tierra confundida.
Allende el mar... por todo occidente, por todo oriente,
está América.
América no es un esquema geográfico,
Sino una posición del espíritu en el siglo
y el espíritu es trascendencia de la vivencia eterna universal
desde aquí convoca para todos los pueblos,
porque es aquí renuevo de todas las viñas de la tierra.”
(Prólogo a **Yo soy América**)*

Yo soy América. América es una mujer.

Margarita Ludwig

Sara, construida de palabras, de paisajes, de filosofía, de miradas y caminos bifurcados con relación al espacio físico que le tocó vivir. Su ser eterno, abarcativo, efímero, indefinido, trasgresor de las imposiciones de la tradición salteña encuentra, como tantos humanos, su propio código para conectarse con el mundo a través del lenguaje poético que a la vez irrumpe contra lo canónico. Con una mente abierta y expectante a lo nuevo, a lo crítico, a lo contradictorio, buscó ávidamente la palabra que pudiera nombrar este gran interrogante que es el mundo.

Viajera - tanto en los caminos como en los libros - migrante de espacios físicos, de palabras, de pensamientos, de tiempos, Sara San Martín vivió y se multiplicó hasta hacer de su "yo" un ser infinito, tan inconmensurable como América, incontenible ser que es vivencia para despojarse de su geografía y ser historia o devenir; voz y silencio, grito y susurro, interior y exterior, unidad y pluralidad, todo en una estética que tiene como eje la imagen, la metáfora, la metonimia...

Sara San Martín, constituye un hito en la geografía e historia de la poesía y representa una avanzada de la poesía femenina en el norte argentino, nos invita en cada una de sus libros, en cada poema, en cada verso, a sumergirnos en la búsqueda de significaciones, de tensiones entre la palabra y el silencio, la voz y la escucha, el sustituido y el sustituyente.

Yo soy América, es un libro de poemas con el que obtuvo el Primer Premio en el concurso anual de obras inéditas, organizado por el Instituto provincial de Arte y

Cultura de la Provincia de Jujuy en 1962 y es reeditado por la Editorial Juan Carlos Dávalos en Salta en 1982. Reúne poemas escritos desde 1942 hasta 1959.

Este poemario, desde el título inicia una polémica. ¿Quién es América? ¿quién es ese yo soberbio que se apropia de un continente con todo su contenido?. La duda y la certeza inician y atraviesan un enunciado transitado por el devenir como un ser construido de un ir siendo, cambiante, el del acontecer, dinámico, en constante movimiento dialéctico.

Para el grito y el silencio de América la voz poética elige la palabra que desborda la obra desde el Prólogo. Con este acto se posiciona en una búsqueda, que le permitirá luego restaurar la imagen de una América, no alineada, no estereotipada, sino plural y heterogénea; pero también es posible ver en esa huella la propia historia humana, sus contradicciones, sus angustias frente a un mundo que trata de construir un orden con los jirones del caos primigenio.

El *Prólogo* es la apertura al eje conceptual, a las significaciones imbricadas, inmersas en un papel desde donde se levantan para ser grito, acuerdo, cuestionamientos retóricos para encontrar junto al lector la mirada, el camino, para “convivir” en ese lenguaje convocante de la unicidad del ser de América.

En Yo soy América leemos:

*¿Quién cree cuando dice, Yo, que se nombra a sí mismo?
Cuando digo Yo, soy el universo el que se nombra.
Cada uno es el universo. Cada yo una referencia de todos.
No somos cada uno, somos todos los hombres uno, todas las
criaturas. Somos toda la tierra.
Yo no soy yo, una criatura, sino toda la criatura universal.
Cuando digo: YO AMO, digo que todo el hombre ama.
Es la criatura de la creación la que sueña.
Toda la criatura es la que canta.
No es mi yo el que llama, sino el yo único, eterno en su
tránsito. El yo común.
El yo individual no es mismidad, no canta, no sueña, no ama.
unicamente vegeta, no permanece, pasa.
Porque el sueño y el canto, el credo y la fe,
la agonía y la esperanza, el dolor y la alegría,
son la comunidad del ser: el amor.
(...)
Cuando digo América, digo pues: América mater y amazónica.
Digo: Que la madre del hombre, amamantará a su hijo
con el pecho izquierdo, mas cercenará el derecho para tomar el arco
y disparar la flecha que atravesase el blanco,*

*indicando al hombre el camino perdido.
Conducirá la madre.
Hacia el ser, simple, único, eterno, vivencial.
Ello será nuncio,
balance,
hasta que el hombre reconozca su itinerario y regrese.
Más los pueblos de la tierra pasarán y no oirán.
Pasarán generaciones.
Pero se hará un oído infinito
y sonará la campana para llevar su voz
a lo más recóndito de la sangre.
Distintas a las en subasta,
Serán las directivas de la tierra.*

(Prólogo)

El uso del verbo decir, manifestante de la palabra, ruptura del silencio, posicionamiento del hablante será constante en un proceso gradual hasta convertirse en el eje de la argumentación y la afirmación puesta en relieve a través del grito. Así se genera la tensión entre la voz y la escucha como un decir colectivo con pulsiones sociales de una ideología basada en la igualdad y con la certeza de que en América es posible. La pregunta inicial y su inmediata respuesta constituyen la palabra reveladora de la incógnita. No se trata de un “yo” egocéntrico, soberbio, es una América desdibujada de su trazo geográfico, hecha mujer, es lo indomable, lo incontenible, metáforas y metonimias de un todo cargado de palabras y voces que exceden a lo definible con palabras no imitadas ni gastadas, sino siempre nuevas o en constante gestación.

La imprecación, la convocatoria y aún la arenga se despliegan en el poemario a través de una voz femenina que se manifiesta en múltiples imágenes: madre, niña, hija, raíz del mundo, piedra, voz, enigma y en metáforas que estallan ante el lector para operar más que una conmutación semántica “la unificación entre la voz y el ser de la cosa” (Requena 1994: 81) en una permanente conjugación de relaciones.

Yo soy América, nos invita a descubrir el universo del que somos portadores en el reconocimiento de un yo colectivo donde cada uno de los habitantes, cada átomo que lo constituye es parte de una totalidad integrada interdependiente desde la madre, la mujer amazónica hasta la esencia de cada yo americano.

Bibliografía:

Requena Julio (1994) **El principio metafórico. Del sentimiento poético del mundo.** Córdoba: Alción.

Parra, Mabel, Natalia Ruiz de los Llanos, Susana Saicha (1998): “De la armonía al desencuentro” en *Actas. VI Symposium Internacional de Crítica Literaria y Escritura de Mujeres de América Latina.* EUCASA, Salta.

Yo soy América o sacudir el canto del hombre

Marta Ofelia Ibañez

*Escuchad este alarido:
Para cantar mi canto tengo que odiar al odio
y acaso entre sus ruinas pueda encontrar mi acento**

El título del segundo poemario de Sara San Martín condensa una estrategia verbal donde el encuentro de dos términos que designan entidades inconfundibles quiebra las convenciones del lenguaje cotidiano al recortar una presencia humana — “yo” — que se define por una figura espacial. Ese gesto de hablante poético de identificarse con un espacio concreto, además de proscribir el pensamiento lógico que distingue entre lo que es y no es, anticipa la constitución de un sujeto deseante: ser *otra* refugiándose en una identidad colectiva. Se inicia así el periplo de una subjetividad que, en sucesivas transformaciones, transitará un camino de emociones y sentimientos que nacen de duelos íntimos pero que, enclavados en un momento “de Leviatanes sordidos” (*Vendrán los enviados*), de armas y de lágrimas⁶, transformará el dolor en un instrumento de otro signo:

*Transita en mí..., busca en mí
Mi reclamo es un arma que esgrime mi tristeza
ni Dios mismo es más grande cuando invade mi angustia
entonces como un mármol me duele la existencia.
Busca en mí... llega a mi alma hombre amplio.*

⁶ En una entrevista que hicimos con Raquel Guzmán, Sara evocó los sentimientos que le provocaban los relatos sobre la guerra civil española.

(Reclamo)

Ese elemento pasional se encauza en la fuerza emotiva de los enunciados a través de las estrategias enunciativas de una voz que se va articulando con alturas diferentes entre los extremos de lo individual y lo social en una sostenida búsqueda por reinventar la historia reinventándose a sí misma. La emotividad, por lo tanto, no se reduce a una reacción psicológica (Parret, 1995:45-48), porque es en el lenguaje mismo donde se inscribe la intensidad pática de un sujeto que percibe al mundo desde su cuerpo y lo revierte sobre él. Las fronteras entre el objeto percibiente y el percibido se desdibujan progresivamente en el poemario para fundar una nueva realidad como la sugerida en la definición del título. Los poemas convocan en forma imperativa a la humanidad, y resaltan el valor creador de la palabra humana. Mi lectura indaga este aspecto a fin de mostrar ese espacio de significación donde el cuerpo femenino – por medio de la voz – y el cuerpo social buscan fusionarse en una unidad ilusoria aunque no menos esperanzada.

Dos epígrafes y un prólogo encabezan el poemario. En ellos aparecen los ejes semánticos que organizan la significación –el amor, el sueño, el retorno– entramados en una afirmación constante: la del poder creador de la palabra humana.

El poder del amor

Todos de él tomarán lumbre

En el primer epígrafe, un pasaje de “El Cantar de los Cantares”, irrumpe una voz femenina en los versículos finales, cuando la Esposa, dirigiéndose al Esposo, exalta la fuerza del amor: “Porque fuerte es como la muerte el amor / duro como el sepulcro el celo: sus brasas, brasas de fuego. / Fuerte llama” para luego advertir: “Si diese el hombre toda la hacienda de su casa por este amor, de cierto lo menospreciarán” (8: 6-7)⁷. La voz autoral de *Yo soy América* rescribe la sentencia bíblica, introduciendo una doble transformación: de la imagen del amor asociada al fuego (“brasas”, “fuego”,

⁷ El título que la poeta añade a la cita, “El poder del amor”, no figura en la versión que manejo.

“llama”) particulariza el aspecto luminoso (“candela”, “antorcha”, “estrellas”, “lumbre”) y ante el tono admonitorio que previene, afirma:

*Digo:
cuando las viñas de la tierra le fueran prohibidas,
Si el hombre hiciera bandera de su amor:
Se negare a sí mismo
Y renunciase a la hacienda de su casa,
De cierto será:
Que de las brasas alzaré candela,
De su corazón antorcha,
Estrellas de su sangre.
Señal habrá:
Dejará en la tierra huella,
Viñedos de eternidad saciarán su sed,
Consumará su amor en todos,
Todos, de él tomarán lumbre.*

En este diálogo intertextual, a la palabra inapelable del “libro sagrado” se opone la palabra humana (“Digo”) que encomia los beneficios de la renuncia en nombre del amor, procedimiento que reaparece en las composiciones siguientes.

El Prólogo se presenta como un texto programático que explica el título, expande la significación de los epígrafes, expone la concepción panteísta de la hablante lírica, y mantiene múltiples correspondencias con los poemas. La pregunta retórica del primer verso desencadena una extensa reflexión donde se diferencia el “yo individual” del “yo común” o el “yo eterno”, “la conciencia” de la “vivencia”, para situar al amor en “un ámbito irracional e íntimo” que contrasta con “la lucidez de la conciencia”:

*¿Quién cree cuando dice Yo que se nombra a sí mismo?
Cuando digo: YO AMO, digo que todo el hombre ama
Es la criatura de la creación la que sueña
Toda la criatura es la que canta
No es mi yo el que llama, sino el yo único, eterno en su
Tránsito. El yo común.*

*El yo individual no es mismidad, no canta, no sueña, no ama.
Únicamente vegeta, no permanece, pasa.
Porque el sueño y el canto, el credo y la fe,
La agonía y la esperanza, el dolor y la alegría
Son la comunidad del ser: el amor.
[...]*

*Desde un ámbito irracional, íntimo nos comunica.
Oscuramente convoca.
La conciencia es lucidez hacia fuera, percibe, acciona
Sitúa y limita, formula al yo individual.
[...]
Porque el dolor y la alegría no son conciencia
[...]
Vivencias son.
Vivencias de lo eterno, de la unidad.*

Las huellas del pensamiento neoplatónico⁸ en este texto liminar remiten al sistema axiológico del poemario, que puede leerse como un único poema, impregnado de una intensa religiosidad que la cita bíblica del “Cantar de los Cantares” anticipa y de un fundamento filosófico:

Según la concepción cosmológica-religiosa neoplatónica, el conjunto de lo existente procede de Dios, que a su vez origina las hipóstasis divinas. La primera es lo Uno, del que procede la segunda hipóstasis: el Nous o Intelecto. A su vez, el Alma del mundo es la tercera hipóstasis que procede del Nous y engendra las diversas almas individuales en un pleno y continuo proceso de degradación” (Diccionario Herder: 1966)⁹

Los principios filosóficos enunciados aparecen en el poemario según lo comprueban las estructuras binarias observadas en el Prólogo que tienen precisamente como uno de los términos Dios –implícito a nivel léxico en las constantes referencias a lo eterno–, el intelecto¹⁰ y el alma “coeterna” por la que el yo clama en uno de los poemas: “*necesito el alma del mundo para llenar mi vida*”.

Existe una continuidad de estas nociones con otro sistema semántico que se construye en el Prólogo: el que refiere explícitamente a la dimensión pasional. El amor, definido como “la comunidad del ser” contiene la “agonía”, la “esperanza”, el

⁸ Algunos sostienen que el neoplatonismo es una forma de panteísmo, sobre todo cuando se lo asocia al sistema de Plotino, en cuya filosofía el emanatismo es una noción central que “mantiene el continuo entre lo Uno y la materia informe, en una jerarquía de seres que forman esta gradación sin saltos, en una gran cadena del ser”

⁹ Mi lectura privilegia esta genealogía filosófica influida acaso por la formación profesional de la poeta. Pero advierto al lector que es posible leer una filiación con el hinduismo, posibilidad nada errática si atendemos a las referencias al oriente, a Mahatama Gandhi que hay en los poemas. De todos modos el neoplatonismo es un movimiento que debe entenderse “en el marco del sincretismo religioso de los primeros siglos de nuestra era” (Diccionario Herder)

¹⁰ El término conciencia remite a la actividad intelectual

“dolor” y “la alegría”, según leemos en el fragmento transcripto. Coherente con los valores religiosos y filosóficos que sostiene, la hablante lírica expresa:

*Y cuando digo: Yo soy América, digo:
América ha confundido en un crisol a todos los continentes,
A todos los pueblos de la tierra.
Y su yo es el yo de todos los hombres del universo.
Un yo de amor. Un reclamo de retorno al ser eterno.*

Ese “yo de amor” no es un *yo* descarnado porque para arribar a la fusión con *lo que está más allá* de lo individual parte ciertamente de las percepciones de un cuerpo que está “‘en contacto’ con la carne del mundo” como diría Parret. Así se enfrentan la declaración programática del Prólogo con la inscripción en algunos poemas de dolor y agonías íntimas:

*Quiero un mar verde
con gaviotas y sal y espumas,
un mar de sueños húmedos, movedizos.
[...]
Mi desvelo no tiene lágrimas,
porque yo no quiero,
pero el pan es amargo y la vigilia dura.
[...]
¡Quiero un mar!
Un mar amplio, de aguas vivas y blandas.
Un mar verde.
¡que me inunde íntegra!
¡Que me socave toda!*

(Yo quiero un mar...)

*No pude ser por eso el guardián de sus bosques
ni pude ser tampoco el leñador de su alma.*

(He recibido la hojarasca...)

*Enjuiciad mi delirio...Yo le canto a la vida.
Vengo desde un desierto parecido a la muerte.*

*En oscuras derrotas mi corazón anduvo
y sin embargo... canto.
Ya no vendrán más sombras a oscurecer mi grito
porque en todas las muertes cabalgó mi agonía*

(Llamo...no sé a qué llamo)

Pero el yo, “un curso infinito de amor inconsolable” resiste el ensimismamiento para salir “al verano sin praderas / ni comarcas andadas”, “para motivar un sueño” cuya clave es el encuentro fraterno entre los hombres y sobre todo, el canto a la vida. El cuerpo individual, (“esta erosión de amor para tenderme sobre el mundo”) necesita extenderse para nombrar el encuentro con los otros, en las regiones trazadas por el sueño de un mundo posible. El sujeto abismado, volcado sobre sí mismo (“Yo estuve como líquen en la piedra /olvidada a la orilla de un río solitario”) se metamorfosea y junto a él, el registro que refiere al amor. En efecto, cuando el yo lírico dirige la mirada hacia su tiempo, entra en escena una subjetividad que parece percibir el llamado de un “designio” o “vaticinio”.

Los primeros ocho poemas sugieren la travesía de un progresivo encuentro del yo lírico con un mandato ético:

*Con silencio tenso
oscura y ovillada...
impasible
contra las paredes grises
mientras la tierra sangra.
A veces
entreabro una ventana
y me retengo apenas
Desenredo mis brazos
y me estiro en la vida y en sus grietas
¡Pero vuelvo... con mis gajos quebrados
apresurada de silencio!
Necesito huirme
para tolerar mi vida sobre el tiempo*

(Estoy aquí)

La vivencia del despertar que leemos en este poema – obsérvese la imagen fetal que sugieren los dos versos iniciales – marca el inicio del itinerario narrativo donde se

sucedarán las transformaciones¹¹ del sujeto poético, pero también señala una experiencia situada en la temporalidad: “mientras la tierra sangra”; “necesito huirme / para tolerar mi vida sobre el tiempo”.

Decíamos que en estos primeros poemas se configura una *escucha* que no pertenece al orden de lo sensorial sino de lo ético: el sujeto *siente* el llamado de “su” tiempo que compromete su conciencia moral: “El secreto de lo terrible está en el silencio [...] Nadie sabe de su órbita estática / lacerando mis segundos íntimos” (En mí acontece la noche). Una primera transformación comienza a insinuarse cuando el yo, “sola con su designio”, acepta el “vaticinio”:

*La retina del mundo se ha detenido en mí
y a mi costado está cayendo algo.
Sé que debo tomarlo,
porque el vaticinio agujerea el universo de mi médula
pero aún no sé como iré transcurriendo
para lanzar el grito, ni sospechar la sonrisa
que haga latir de nuevo el corazón del mundo.
[...]
Yo aún no he transitado...
Todavía no sé
¡Pero voy a tomarlo!*

(La retina del mundo se ha detenido en mí)

El tránsito de un estado pasional donde el yo poético parece volcado sobre sí mismo, a otro caracterizado por una afectividad que anhela desbordarse sobre los hombres de todas las latitudes, pero en particular de América, se encuentra en un poema que ya hemos citado, “He recibido la hojarasca...”. En esta composición las formas verbales trazan la parábola existencial de un sujeto que desde un *aquí* y *ahora* vuelve la mirada al pasado y se proyecta hacia el futuro:

*He recibido la hojarasca...
caída de todos los árboles, junto a mi corazón ardiente
donde también anduvo el viento.
Pero no se llevó nada...
Lo que no estaba en mí cuando llegó el amor
tampoco estuvo nunca.*

¹¹ Uso el término en el sentido de Fontanille quién aclara “que un texto puede comportar transformaciones figurativas, o transformaciones pasionales, que afectan la identidad afectiva de los sujetos” (2001:177)

[...]
 Pienso en mí como en el viejo leñador de los bosques,
 en los troncos caídos que truncaron mis manos...
 en las ramas quebradas, sin paisajes.
 Viéndome así, aterrándome de mí misma.
 Con todo esto que quedaba en mí,
 Prisiones y puertas entornadas en mitad de la vida,
 Con fuerza suficiente para enloquecer al mundo.
 Más la hojarasca que todos los árboles despojaron en mi alma,
 es muelle. Muelle como una barca balanceándose.
 Y no sé sobre qué mar,
 ni hacia que horizontes parte.
 [...]
 ¿Cómo podré quedarme sola?
 No. Habrán de venir, quiero que vengan
 rodando más otoños sobre los altos árboles.
 Yo apercibiré alta
 el amor que abandonen en mi alma y un viento habrá de llegar
 ávido de regiones.
 Trayendo un nuevo rumbo para lanzar la barca.

Observamos que ese futuro anunciado en el nivel enuncivo¹² (“... un nuevo rumbo para lanzar la barca”) se hace presente en el acto de enunciar, cuando el *yo* convoca a un interlocutor explícito en otro conjunto de poemas. Junto a la transformación del sujeto aparecen las mutaciones de la voz, “ese pedazo de cuerpo que se escurre” según Parret, que habrá de registrar múltiples vibraciones en un arco que abarca del susurro al grito.

Retomemos un procedimiento que aparece en la réplica de la hablante a la cita bíblica y el Prólogo porque nos descubre una nueva zona de significación. El “digo” que encabeza el segundo epígrafe describe la acción del hablante en el mismo acto de habla y reaparece anafóricamente en el Prólogo, “cuando digo”. Si ese recurso, que se reconoce con sólo desplazarnos por el texto, intensifica por un lado una determinada posibilidad del lenguaje, la función performativa del lenguaje que permite ejecutar acciones “socialmente relevantes” en el sólo hecho de “decir algo” (Lozano et al, 1986:188), por otro atribuye a la palabra humana la capacidad *creadora* que puede inventar otra *realidad* donde el “yo”, según vimos, cambia de signo:

¹² Tomo esta denominación de Filinich quién amplía la teoría de la enunciación formulada por Benveniste y postula que en todo enunciado se reconocen dos niveles: el enuncivo designa “lo expresado, la información transmitida, la historia contada”, mientras que el nivel enunciativo atañe al “proceso subyacente por el cual lo expresado es atribuible a un *yo* que apela a un *tú*” (1998:18)

*Cuando digo: Yo soy una mujer
Digo que soy toda la mujer. La mujer. La madre
[...]
América no es un esquema geográfico,
sino una posición del espíritu en el siglo
.....
Más, convoca con voz de mujer
Para señalar el camino del retorno*

¿Qué es esto de “decir” en forma tan obstinada? Los teóricos de la enunciación, que estudiaron los mecanismos que inscriben la subjetividad en el lenguaje, llaman a ese procedimiento “enunciación enunciada”¹³. Para nuestra lectura tiene una importancia capital, porque es el modo en que el poder del amor encuentra en el poder del lenguaje el cauce para desplegar la fuerza pasional de un sujeto femenino que arrebatada, en un ademán prometeico, las prerrogativas de la palabra divina.

Una voz de mujer

*Tengo el itinerario de tu viaje...
Lo tengo yo.
Me llenaron de amor para entregártelo.*

*Ya no vendrán más sombras a oscurecer mi grito
Porque en todas las muertes cabalgó mi agonía*

Estamos entonces ante la palabra proferida por una mujer. Al instaurarse un *yo* que refuta la palabra sagrada y precisa su identidad genérica, se inscribe en el verbo que encabeza su respuesta la voluntad de *poder decir*, o sea la voz, soporte material de la irrupción del sujeto en el mundo. Dice Raúl Dorra:

Podríamos definir la voz como la modulación individual del habla entendiendo que en esta modulación toma forma su disposición pasional. La Voz es una manera de procesar la sustancia fónica para introducir en el mensaje el signo de una presencia deseante (1997: 20).

¹³ La especialista mencionada acota ese procedimiento como aquél “que remite a otras enunciaciones pasadas o futuras o bien actúa como modalizador del resto del enunciado” (Ibíd.:29)

La afirmación de la voz, bajo las formas de canto, grito, clamor, llamada, funda la significación de todo el poemario en una actitud de rebeldía ante la sumisión y el silencio. El verbo “decir” graba con sus continuas apariciones un recorrido isotópico, que opera en varias direcciones: hacia el texto porque modaliza el enunciado, hacia el destinatario por la fuerza perlocutiva implícita en la expresión “yo digo” y hacia la construcción de un sujeto enunciativo que busca proyectarse simbólicamente como fruto en la germinación de una vida nueva (“vine a extenuar mi corazón y mis senos en el mundo”), reivindicando el poder generador del lenguaje humano y el deseo.

El “digo” designa el acto de habla, con lo que se produce el paso del enunciado a la enunciación que señala ese *suceso* en el que el hablante se apropia del lenguaje para romper el silencio. No es azaroso que el poemario se abra con un exordio, procedimiento que en la oratoria clásica cumplía diversas funciones: predisponer a los destinatarios, anticipar los temas, comenzar una trama y que en términos de Barthes “plantea uno de los problemas más interesantes de la retórica en la medida en que es la codificación de las rupturas del silencio y una lucha contra la afasia (166).

El acto de decir enunciado comunica la actitud de la hablante poética respecto a la palabra, los otros y la historia:

*Yo te conmino siglo!
Ven a voltear mi canto!
Ven a decirme calla
Yo no tengo más límites,
Que la soledad sin gritos de mi alma.
Yo canto por mi misma
Canto por todas las hijas de la tierra.
[...]
Siglo estólido...
Ven a voltear mi canto.
Como una esfinge estoy. Permuta en mi tus huellas.
¡Yo soy mañana!
Ven a detenerme...
Ven esposar mi alma o mi trayecto.*

(Yo te conmino siglo)

*Liberemos su rótulo tremendo
de páramo en vertiente, de piedra en jugo, en árbol.
Hombre ayúdame a auscultar esos pantanos ónticos,
auscultemos la gleba de la tierra.
Vamos a las nuevas consignas*

de las espadas a los libros.

*Proclamemos un tiempo audaz, una muerte más viva,
una edad más preclara. Una verdad que no sea ya esto,
vislumbre muerta, axioma concluido.*

*¡Ah, hombre!...
estoy viendo caer hemisferios de carne,
universos de lágrimas,
parábolas y costados y mapas.*

[...]

¡Salvemos a la vida!

Haz que nazca esa hora que esgrimen tus entrañas.

Hay que salvar el sueño de la tierra.

[...]

(Hombre aquí está la tierra)

En el devenir textual, la hablante busca la alianza de un “tú” según se constata en el “nosotros” y el vocativo, que designa un sujeto masculino, del último poema citado. En el poema más extenso, “Hablemos Capitán”, el interlocutor se identifica con un actor histórico: José de San Martín, que figurativiza la dimensión heroica. El poema, que oscila entre la expresión de un deseo, “Te hablaría a ti capitán...” y el diálogo ficticio: “Hablemos Capitán [...] será preciso un hombre nuevo / no un distinto llamado” culmina en un enunciado que nuevamente señala el acto de decir: “Lo digo, Capitán: /próximo es el aullido y aflora la raíz un firme tallo. / Puede sellar mi sangre el inmenso presagio, /pero... hablaste conmigo, Capitán de los Andes”.

Se conforma entonces un segundo conjunto de poemas marcados por la convocatoria, por la demanda de construir una historia diferente. El predominio de la función apelativa testimonia esa fuerza preformativa a la que ya nos referimos, y de la que Parret dice:

Performativizar un texto es introducir la *fuerza emotiva* que anima a todos los actos del lenguaje (...) “La emoción ya no es un contenido que se expresa de algún modo, sino un operador que modifica todos los contenidos, incluso aquellos expresados en frases aseverativas o declarativas”. Parret reconoce la existencia de un grado de fuerza (...) variable que ‘va de la performatividad fuerte (*mandar, ordenar, insistir*) hasta la performatividad débil (*sugerir, avisar, recomendar*, con posiciones intermedias, *pedir, apelar*”¹⁴

¹⁴ Cito por María Eduarda Mirande (s/d, 46)

En las composiciones que integran el grupo referido se acumulan estados pasionales que a veces se tiñen de júbilo ante la certeza del *poder hacer*, y el deseo (querer hacer) pero también de desencanto o de dolor:

*Puedo abrir anchos caminos y motivar el sueño
sobresaltarme de estaturas y cimas
Crear la criatura terrestre como el mejor presagio
porque ella está hilvanando ya desde mi sangre
todas las comarcas que habitaré mañana*

(Alzo mis brazos).

*Aquí estoy si es preciso acudir a la muerte,
Si es preciso que incline mi rostro sobre el trébol.
[...]
Pero es el mismo sol el que sale a mi ocaso
[...]
Llamo... No sé a qué llamo.
Lo que me duele advierto.
Lo que me duele es esto: el sueño abandonado
Y por este dolor es que abro la herida
Y me lanzo a rebato por la estrella más pura.
Enjuiciad mi delirio... Yo le canto a la vida*

(Llamo... no sé a qué llamo)

En este segundo grupo que no necesariamente sigue la linealidad de su presentación en el libro (rasgo que puede leerse como los altibajos emocionales del sujeto poético) la voz enunciativa, altisonante en algunos pasajes, se aquieta progresivamente anunciando de ese modo otra transformación del sujeto, que transita hacia “su propia voz oscurecida”, que parte “serenamente inválida, / hacia los otros caminos que abandonó el cansancio”. Quizás “Limitación” sea el poema más representativo de una nueva actitud que se distribuye en otro conjunto:

*¡Ah... no siempre es posible.
No se imponen en mi alma
siempre las grandes voces.
No en todo minuto
me adueño de la tierra,
ni grita a cada instante
el Dios desmesurado.
Si habría de sentirme
como una lira inmensa*

*a cada aire que muevo,
si en todo instante en mí
anduvieran los siglos...
Si con tanto estallido
de pasiones, el alma
se desplegara siempre
a espacios infinitos,
yo sé que estallaría
mi corazón en Dios.*

Al final del poemario, se reafirma la esperanza, la posibilidad del sueño y del retorno a la unidad. La identidad afectiva de la enunciativa no se ha modificado. Los núcleos semánticos que aparecían en el Prólogo, “el sueño y el canto, el credo y la fe, / la agonía y la esperanza, el dolor y la alegría” y que están diseminados en los poemas, reaparecen para acentuar el antagonismo entre las figuras actoriales. El sujeto enunciativo –cuyo *oído* y *voz* se mantienen siempre expectantes– había iniciado su periplo en conjunción con esas dimensiones afectivas; no sucede lo mismo con los destinatarios según se infiere de los textos. Porque en el “decir” se funda la presencia de un otro, el interlocutor, al que el hablante lírico de *Yo soy América* promete, convoca, llama, interpela, o exhorta. La función conativa del lenguaje aparece una y otra vez en los niveles que constituyen la instancia de la enunciación. No encontramos en el poemario sujetos que respondan al llamado, a la convocatoria de la hablante:

*Lo que ya teníais no era el faro,
ni su luz era la llama redentora.
De otro relumbrar es el origen que traigo
y otro el alimento de su fuego
[...]
Si busco el paso que he perdido
¿es que todavía creeréis que busco mi alimento?
La mies para vuestro pan me ha sido consabida
y su dulzor no alcanza a solventar mi hambre.*

(Me voy hacia mi grito)

Esa voz intensa, que sabe de ascensos y caídas, y que dice “Los que sueñan están de pie en el umbral eterno / Y si no... Dejad que me vaya hacia mi grito / retornaré con el inmenso oído / de las generaciones venideras” culmina su travesía en una canción de cuna:

[...]
*Los niños de la tierra me llaman sonriendo
Yo me voy por sus ojos a juntar las estrellas.
Le haremos caminitos
de azúcar y albayalde
para que ella vuelva
a caminar el aire.*

(Canción del retorno)

Este significativo título y el poema completo, recuperan los tópicos que el exordio había anunciado. No obstante el *fracaso* que el desencuentro sugiere, el sujeto enunciativo ha logrado construir y afirmar una voz diferente, que se autolegitima y se apropia del valor performador del verbo divino. Herman Parret destaca que la voz no siempre “es hablante, puede ser canto o grito” además puede cumplir “múltiples funciones: la comunicación, la nominación y la performatividad” que corresponden a tres tipos de enunciación: la angélica, la humana y la divina (1995:11). La palabra de Dios, que tiene la capacidad de un *hacer* absoluto, carece de voz como la de los ángeles; en cambio la humana está limitada por ese soporte material y corporal.

La palabra humana sólo puede nombrar o predicar para “administrar la tierra”. A Adán, el primer hombre, le fue otorgada también la posibilidad de la derivación morfológica: llama *isha* (*mujer*) a Eva, pues ha sido sacada de *ish*, hombre (Parret:14). La enunciadora de *Yo soy América* subordina el gesto adánico a un deseo superior: apropiarse de la palabra divina según observamos en la invención de una nueva *geografía*, transformando poéticamente los lugares estereotipados. La hablante profética, que roba la palabra de Dios “dotada de un poder de performatividad absoluta (Parret:12), humana al fin queda atrapada en la contingencia y arbitrariedad del lenguaje de los hombres, y de ese recorrido lleno de contradicciones, aún puede decir:

*Que me alcance la sangre para virar los barcos
hacia la gran bahía del mito y del asombro
Dejadme que camine junto a la luna muerta
voy a tornar su rostro, hidalgos de la clave.
[...]
Esta tarde ha caído para siempre en mis manos
y con ella la sombra de la clausura eterna.*

(Canción del retorno)

La conciencia lúcida de la hablante *sabe* de sus límites; la invención de una nueva historia queda en el nivel del deseo, no así el descubrimiento de sí misma. Su voz, poblada de otras voces (la divina, la histórica, la de otros textos), puede volverse hacia la interioridad en el encuentro consigo:

*Pausa de Dios en mí.
Encuentro de mi rostro.
Vuelvo por ti, hacia la más dura estrella.*

(Señal)

Los momentos que se han señalado siguen una curva de intensidad acompasada a los estados pasionales del sujeto, algunos de cuyos rasgos creemos haber mostrado. Pero además reparan la borradora del sujeto femenino en los actos fundantes, que la cultura occidental ha sancionado, porque en la poesía de Sara San Martín, no sólo se proclama y hace texto el derecho a la palabra sino que se reinventa la capacidad generatriz del cuerpo femenino volcada hacia la historia en un gesto de amor inacabable. El “corazón”, centro de los sentimientos, es la fuente de donde surge el vasto proyecto de fundar un diálogo y un mundo diferentes:

*Porque cada estatura o cada molécula,
Pertenecen al amor. Es el único arquitecto.
Y es en mi corazón donde Dios dejó olvidado,
El amor que está faltando al mundo.*

(Soy una mujer)

Cuerpo femenino, cuerpo social

*Nada vengo a decirte sino que soy una mujer
me han llenado el corazón de anchura
y tengo para dar desde él
la creación del orbe*

Hemos seguido la trayectoria de una voz inmersa en un juego discursivo hecho de retrocesos —hacia los elementos paratextuales— y de avances en que se repiten

figuras espaciales y temporales (la tierra, América, el orbe, la creación; un presente de la enunciación en el que “la tierra sangra”, actores (un sujeto femenino, maternal a veces, que interpela al hombre cotidiano o heroico; a la humanidad, o a una dimensión temporal, el siglo), las mismas palabras o frases. La estructura temática y formal del poemario, es tan fuerte que en el cuerpo textual observamos una distribución tipográfica que acuerda con los momentos de la travesía narrativa y los tonos (suplicante, exhortativo, admonitorio, desencantado) que acompañan las tensiones y distensiones del sujeto. La extensión resulta significativa por el contraste que se observa entre los dos poemas iniciales (14 y 10 versos) con los que siguen; la mayoría de ellos oscila entre veinte y sesenta versos. El texto se cierra con tres poemas que tienen más de veinte versos, pero precedidos de dos composiciones breves (18 y 12 versos)¹⁵.

Esa distribución espacial, su volumen, diseñan las (c) simas por las que transita el sujeto construido en los textos y que son la imagen de “un ser de pasiones, de motivaciones opacas y difícilmente confesables, un ser de cuerpo (...), un ser de fiesta y de duelo” (Parret, 1995:6). En la imagen de la escritura, en el cuerpo textual se proyecta la imagen del cuerpo sensible,

[...] el discurso refleja la vida pasional del sujeto; el sujeto está investido de una competencia pasional y esta competencia es estructurada, expresiva y no caótica y solipsista. Sostendré que el sujeto de pasiones se hace presente en su “discurso”, ‘se mete en su discurso’, esencialmente a través de la performativización y por la figuración de los enunciados” (Parret 37)

También observamos la tensión que instaura el título a partir de la indicación lingüística del pronombre “yo” y la con-fusión con una figura espacial. Esa pareja yo / América reaparece en los poemas, pero la representación de un sujeto humano desplaza al segundo término para afirmar definitivamente la presencia de un sujeto femenino que escribe desde un cuerpo que experimenta afectivamente el cuerpo social.

Entre las diversas significaciones que el texto promete, dos soportes sensoriales, la voz y la escucha, operan como sinécdoques de ese cuerpo deseante, que se enriquecen con las referencias constantes a otros elementos del cuerpo sensible: sangre,

¹⁵ Se observa un error en el Índice de la tercera edición (2000): incluye un título, “El hombre es el límite de Dios”

rodillas, lacerar, costado, médula, ojos, lágrimas. La presencia de esos lexemas convierte al sujeto lírico en actor situado en un espacio y tiempo reconocibles (Parret: 51) y la incisión de la historia se concreta en *imágenes del mundo* percibidas desde la subjetividad femenina:

*¡Cantaré por mi misma y por todas las hijas de la tierra!
Que mi voz la escuches, siglo, has de oírla
[...]
Yo haré que te duela mi sangre...
Que te duela mi muerte de hombres y de cosas,
que te duela todo el dolor que vuelque en mi camino.*

(Yo te conmino siglo)

Ciertamente, anotamos la contradicción entre las declaraciones del Prólogo y la consolidación de un sujeto individual que se atenúa cuando admite los límites de su proyecto, construir un mundo distinto. En los textos se dibujan recorridos en los que comanda la voz en sus variantes verbales “digo”, “canto”, “grito”, o la convocación, el llamado, la interpelación; y su otro necesario: el oído. Sin embargo, esas percepciones sensoriales no están volcadas hacia una intimidad solipsista, sino que son fragmentos de del pulso colectivo de un momento histórico atravesado por experiencias que amenazan con la disolución.

Toda poesía emerge de un tiempo situado, recortado en el flujo de la temporalidad. En la palabra poética se dicen las otras voces del conjunto social, se dice el antes y el ahora del sujeto que escribe; en el presente del texto que analizamos, se actualiza la imagen de una humanidad arrebatada por las guerras, sumergida en las disonancias destructoras de las armas. Contra ese fondo, se impone la voz de una mujer que arrebatara al poder divino, aunque sea en el plano de la ficción, la capacidad de un *hacer* que afirme el imperio del amor y de los sueños.

La poesía de Sara San Martín es inaugural en el panorama de las letras salteñas, en lo temático y en lo formal. Poesía admonitoria, doliente, también celebra el advenimiento de un orden nuevo, consumando en el espacio escritural la construcción

que es en realidad epígrafe del poema “El sueño nos vigila” y que no aparece en la primera publicación (1982).

de una subjetividad femenina en franca ruptura con la tradición del ámbito próximo a la escritora.

La línea de interpretación que he desarrollado hasta aquí deja de lado un aspecto que merece mencionarse: la afinidad del poemario con la poesía mística. Un nuevo ordenamiento de los poemas, la atención a campos semánticos no trabajados en esta lectura, sugieren la búsqueda de un camino de perfección que arranca de la práctica del bien para, a través de la contemplación de la belleza y el conocimiento de la verdad, alcanzar el éxtasis. Observemos que es otro modo de acercarse a la divinidad, aunque el requisito es liberarse de la pasión, esa dimensión tan humana y terrestre a la que la hablante poética no renuncia.

BIBLIOGRAFIA

- Barthes, Roland (1987), "El discurso de la historia" en *El susurro del lenguaje. Más allá de las palabras y la escritura*, Barcelona, Paidós.
- Bossi, Elena (2001), *Leer poesía, leer la muerte. Un ensayo sobre el lenguaje poético*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Bover, José María y Cantera Burgos, Francisco (traductores, 1957), *Sagrada Biblia*, Madrid, Ed. Católica
- Cortés Morató, Jordi y Antoni Martínez Riu (1996) *Diccionario de filosofía en CD-ROM*. Barcelona, Herder S.A.
- Dorra, Raúl (1997), *Entre la voz y la letra*. México, Plaza y Valdéz Editores.
- Filinich, María Isabel (1998), *Enunciación*, Buenos Aires, EUDEBA.
- Mirande, María Eduarda, (s/f), *La puesta en discurso del sujeto pasional en coplas cantadas en Jujuy: el advenimiento de un mundo hecho figura*. S/d
- Fontanille, Jacques (2001), *Semiótica del discurso*, Lima, FCE.
- Lozano, J. et al (1986), *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid, Cátedra.
- Parret, Herman (1995), *De la Semiótica a la estética. Enunciación, sensación, pasiones*. Buenos Aires, Edicial.

La pasión por la poesía

Raquel Guzmán
Margarita Ludwig

Esos caminos que tiene la vida llevaron a Sara San Martín a vivir en distintos lugares del NOA, o mejor dicho *a vivir el NOA*, acercándose a cada una de sus manifestaciones, desde la naturaleza pródiga hasta los múltiples modos de la cultura. Con una mente abierta y expectante a lo nuevo, a lo crítico, a lo contradictorio, buscó ávidamente la palabra que pudiera nombrar este gran interrogante que es el mundo.

En su poemario **De amor deshabitada**, traza círculos concéntricos que tienen como eje el dolor que sucede a la pérdida del amado. Esto, lo amado que se pierde, aparece bajo imágenes y metáforas que re-viven el pasado, el lugar lejano, la mirada transparente, la mano tendida, el beso enamorado. Los poemas aparecen atravesados por la pérdida y el extrañamiento, como el río de Heráclito todo fluye y ya nunca vuelve a ser lo mismo.

Treinta y nueve poemas componen **De amor deshabitada** y en ellos las fatigas del amor y la palabra que surge para restañar los vacíos, se despliegan con tonos de ternura:

*¡Señora luna...!
Venga esta noche junto a mi cuna,
traiga a su duende de cal y lana
por los cristales de mi ventana.
Señora luna,
Yo, no sé como, fui sin fortuna
sólo una niña desconsolada
sólo una niña deshabitada.*

(Junto a mi cuna, 17)

en tonos interrogativos o apelativos

*No tengo templo, Dios
ni oraciones ni nada,
Y soy buena, tan buena
como una niña mala.*

...

*¿Dónde estás señor Dios?
Tocaré las campanas:
tal vez una paloma
lo guarde bajo el ala.*

(Tocaré las campanas, 73)

hasta explorar los límites de la vida y la muerte:

*¡Ay amor! Al fin amor
se han dormido tus manos
sobre esta sangre que soy.
Tenue sobre tenue tengo
mi corazón tembloroso.
¡Al fin...! Ay, al fin amor
se han cerrado las ventanas
que agarraban tanto sol!
Lirio sobre lirio está,
mi corazón silencioso.
Se han cerrado las ventanas.
Se han dormido tus manos.
Tenue sobre tenue el alma
en la sangre lirio blanco.
Tenue sobre lirio tengo
el corazón sollozando.*

(Lirio sobre lirio está. 161)

Las reiteraciones, los paralelismos, las interjecciones posibilitan la significación de un mundo que postula la poesía como una resistencia frente al tiempo y a la muerte. Las metáforas del fin son sutiles por su configuración pero intensas en la significación que proyectan en el poemario, y permiten percibir la idea de la muerte como un momento más de la vida, de una vida que es terrible:

*¡Qué venga la muerte digna
tan impecable y distinta!*

*Sin la opacidad que tiene
lo culpable de la vida.
(...)
¡Es la misma maravilla
que nazca o muera la vida!
(Maravilla.49)*

La palabra poética habla desde su propia precariedad, como decía Mallarmé, y desde allí expande su plenitud. Palabra plena que bucea los intersticios de la significación, que juega con su propia dispersión, que nombra para ocultar y calla para develar. Se traza así una trayectoria del despojamiento; como Juana, la Loca, la voz poética deambula en busca del amor:

*¿Dónde va la reina loca,
la destronada del alma?
¡Juana la Loca!...
Amante
loca de amor
Amante enloquecida
por castellanos campos,
desgreñada.*

(Juana, la Loca. 25)

A lo largo del poema sólo aparecen dos verbos - “querer” e “ir” - el segundo, inserto en dos interrogaciones retóricas, *¿Dónde va la reina loca?* que abre el poema, y *¿Dónde vas, Juana español / posesa y desposeída?* que cierra el poema, entre ambas una sucesión de frases nominales cuya cadencia sigue el derrotero de Juana por los campos de Castilla. Observemos también que la primera pregunta se dirige a un tú implícito, mientras que la segunda está dirigida a un destinatario explícito, Juana la Loca; esto nos lleva a observar cómo el yo fue progresivamente acercándose a esa “otra” que pone en escena el poema, la distancia histórica se anula y el yo y el tú están co-presentes. En este caso la composición poética instala una figura histórica femenina como símbolo de la locura por amor:

*En un aullar de lobos
-noches frías y oscuras-
a caballo
de taberna en taberna golpeando.
¡Amor!
¡Amor!
¡Amor!*

(Id.)

Pero hay también otra figura femenina, Alfonsina Storni, que sigue su derrotero en el agua:

*¡Mira el mar, Alfonsina; abre tu llaga!
¡Sueña el mar Alfonsina; negra cuna
en salado vaivén te ofrece arcano!
Vierte en su sal tu sal de desventura.
Ya están ahitos en caudal de lágrimas
tus ojos, bajo el mar que los contuvo.*

(Alfonsina Storni.153)

Alfonsina y Juana, dos figuras unidas por la rebeldía frente a un mundo que quiso adocennarlas y al que ellas enfrentaron con todo lo que tuvieron a su alcance, el cuerpo en Juana, la palabra en Alfonsina. La voz poética apostrofa a ambas, las alienta, las acompaña, las incita a mantenerse en la lucha, Juana es la *amante* y Alfonsina la del *corazón puro*. Ambas pautan direcciones, trayectos que la voz lírica continúa en el derrotero poético que ofrece el libro.

El lugar de la obra de Sara San Martín en la poesía del NOA, decíamos antes, es un lugar excéntrico, como resultado de los resabios de un nominalismo extremo. Aquel aforismo de *llamar a las cosas por su nombre* había rotulado el mundo poético, orientando la interpretación en sentidos legitimados por el uso o por la acción silenciosa e imperturbable del poder; la palabra de Sara fue hilando la posibilidad de lo múltiple, lo heterogéneo, lo fragmentario, lo inapresable.

Destellos de asombro, de maravillamiento frente a lo ínfimo, de interrogación y búsqueda frente a lo absoluto, de ironía y nostalgia frente a las contradicciones del mundo, trazan una trayectoria poética que fue celebrada o silenciada, pero no reconocida.

¿Qué hay en esta poesía para reconocer? La rebeldía frente a los temas y las formas, el descentramiento de la mirada que cuestiona, la frescura de una palabra que siempre aparece remozada, la fuerza de una voz que sale de las convicciones y no de las conveniencias, en fin una palabra que pugna por ser escuchada en una sociedad cada vez más sorda.

POLÉMICAS

*Este es pues el momento de entender la poesía como lo que siempre fue:
el acto de recuperación de una totalidad negada que, fluyente, polimórfica, restituye lo sensible –
el cuerpo, la palabra, el trabajo, el deseo – como fuente de sentido.*
(Raúl Dorra)

El poema como arena de conflictos

Raquel Guzmán
Margarita Ludwig

El estudio del discurso lírico nos pone en situación de algunas especificaciones que funcionan como marco de este trabajo. El texto poético es una complejidad significativa que se define en la intersección entre el silencio y la palabra, palabra que se expande desplazando el blanco de la página, palabra insuficiente que muestra y a la vez oculta lo indecible, palabra que en la medida que habla de sí borra la huella de su negatividad acechante. Este espacio significativo permite la puesta en escena de conflictos discursivos e ideológicos que atraviesan el texto y sostienen la pluralidad de lecturas. Conflictos del discurso lírico con su propia tradición, cada nuevo poema es un acuerdo y a la vez una polémica con la tradición a la que adhiere o confronta; conflicto con los discursos imperantes en la sociedad y la época que determinan la canonización o el olvido; conflictos entre los discursos que atraviesan el texto. El hablante lírico no es una voz homogénea ni uniforme, sino un sujeto que se construye en el entramado múltiple del texto, en la posibilidad siempre presente de ser él y ser otro, de decirse a sí mismo y de hablar por otros, de sostener una mirada y las opuestas, que se corresponde con la lógica de la construcción del poema: develar ocultando.

En este trabajo analizamos tres momentos de la producción poética de Sara San Martín¹⁶, a través de los cuales podemos observar cómo el poema se convierte en un espacio polémico, ya que las perspectivas en conflictos se sitúan como fenómenos intradiscursivos: la polémica con la tradición literaria de la que es deudora y a la vez trata de escaparse en **Shusky y otras soledades**; la polémica entre la religión y la filosofía que aparece como constante en los poemarios, aunque nos detendremos en **En**

¹⁶ El presente trabajo fue leído en el Congreso **Orbis Tertius**, La Plata 2003..

una eternidad descomedida, y la polémica contra las prácticas y las convenciones sociales en **Festín del águila**.

La tradición frente a la vanguardia

La poesía de Sara San Martín, como ya dijimos, fue considerada como “representativa” de la estética definida por el *Manifiesto de la Carpa*, “creemos que la poesía es flor de la tierra en ella se nutre y se presenta como una armoniosa resonancia de las vibraciones telúricas”. Sin embargo esta perspectiva de lectura resulta reductiva y “normalizadora” de una voz que queda subsumida en la de sus compañeros de ruta, mayoría de varones.

Por el contrario es posible leer esta poesía desde otros lugares que permitan observar cómo la vanguardia puja frente a la tradición¹⁷ dominante abriendo otros espacios de significación que se inscriben en el texto como rupturas, como negatividades. **Shusky y otras soledades** (1988) es un poemario que reúne textos escritos entre 1939 y 1959.

El poemario se abre con un soneto de neto cuño clásico *Despertar*, donde la pluralidad significativa se expande en un doble sentido *despertar en la muerte y despertar a la vida*. En los tercetos dice:

*Y no sé a quién más temo, si a la muerte
o a ti, realidad dura y sombría.
¿O fue el terror, acaso, al conocerte,
después del sueño hermoso en que dormía,
lo que me muestra tu verdad más fuerte,
que la que aguarda allá en la tumba fría?* (p.10)

¹⁷ “La longevidad de los textos en el interior de la cultura configura una jerarquía que se identifica corrientemente con la jerarquía de los valores: los textos que pueden considerarse más valiosos son aquellos de mayor longevidad. La longevidad del código viene determinada por la constancia de sus elementos estructurales y por su dinamismo interno: por la capacidad de cambiar conservando al mismo tiempo la memoria de los estados precedentes y, por tanto la autoconciencia de la unidad. La memoria, que permite la longevidad, toma su contenido del aumento del volumen de los conocimientos, la reorganización continua del sistema codificante que reordena los códigos particulares, y el olvido, proceso de selección que opera en la construcción de la memoria.

La cultura puede presentarse como un conjunto de textos o más exactamente como mecanismo que crea (y a la vez puede excluir) un conjunto de textos. La historia de la destrucción de los textos, de su exclusión de las reservas de la memoria colectiva se mueve paralelamente a la historia de la creación de nuevos textos. Todo nuevo movimiento artístico cuestiona la autoridad de los textos sobre los que se basaban las

Este poema funciona como una especie de bisagra que liga a al poemario con la tradición, la forma estrófica, el ritmo medido, las imágenes, el intertexto *la tumba fría* que remite el discurso a Darío, Bécquer, Quevedo. Sin embargo aparece aquí un elemento sorpresivo, la realidad, sinécdoque de la vida, pero a la vez expansión del discurso filosófico e histórico: lo real es duro y sombrío, conocerlo da terror y su verdad es peor que la muerte. En la *Aclaración* que funciona como prólogo la autora señala que es un poema de 1939; ya nada volvería a ser como antes. Es la antesala a una serie de poemas en los que la polémica con la tradición se va instalando como rupturas formales, inclusiones sorpresivas, asociaciones libres, presencia de lo cotidiano.

La ruptura formal resulta evidente en el segundo poema, que a la vez le da título al libro, *Shusky*, que lleva la aclaración: (*poema episódico*). El límite que la tradición había dado a los géneros queda rápidamente neutralizado en la expresión parentética que liga lírica y teatro, pero a la vez el poema comienza con un texto en prosa titulado *Prólogo*:

*Un sueño de una realidad, cayendo sobre la ilusión de lo eterno en la carne del hombre.
Shusky es una ilusión. La ilusión es como una mujer ridícula o sublime.
Lo sublime engrandece y sobrecoge, lo ridículo empequeñece y desola.*(p. 11)

El carácter narrativo que se anuncia en la denominación *prólogo*, no se corresponde con el cuerpo metafórico del texto que instala la dualidad realidad / sueño en un silogismo particular donde las premisas son saturadas significativamente por los conceptos en juego. Sucesivas disyunciones y fusiones sostienen la metáfora de la caída anunciada en el sintagma nominal que abre el texto y que aparece como leit- motiv del poema episódico.

Después del prólogo la serie se continúa con cinco poemas, que si nos atenemos a la expresión parentética anterior son los *episodios*:

1. *El recuerdo de Shusky*
2. *Cómo vino por primera vez*
3. *El amor que la acercó a la tierra*
4. *Su primera ausencia y su retorno*

5. ..y cuando se fue al silencio

El recuerdo...comienza diciendo:

*Alguien debió hablarle desde antes:
la vida no es un sueño, pero lo inefable sí.*

*Ella conoció ya esos portales, y su alma también
cayó en las piedras.*

Ahora que ya no está, me acuerdo de sus cosas.(p.12)

La voz poética presenta a “ella”, que ya no está, pero a la vez es una voz que recuerda y conjetura, alguien debió hablarle desde antes ¿Qué debió decirle? que la vida no es un sueño, inversión de la afirmación de Calderón donde la enunciación se vuelve hacia el discurso literario consagrado para oponerse, deconstruirlo¹⁸ diríamos en términos de Derrida. Se construye así una voz heterogénea que abre el enunciado en varias direcciones: la afirmación, la duda, la discrepancia. Traer un discurso otro para invertirlo será uno de los procedimientos constantes que sitúan la polémica como fenómeno intradiscursivo, se replica, se ironiza, se parodia para corroer los discursos consolidados.

La sucesión de los *episodios* destruye la cronología, en el primero se recuerda la trayectoria de Shusky, en el segundo se despliegan las imágenes de la primera vez que vino:

*Ella vino trayendo el ramo de los sueños
como un montón de horas arrojadas del tiempo.*

*Era rara como algo.
Tenía un alma larga y fresca como un niño,
y triste como un hombre
y sola como un signo.(p.15)*

En el tercero aparece la experiencia del amor:

*Alguien desde nosotros, tuvo que lastimarla
y la golpeó con el amor de los que estamos solos en la tierra.(p.14)*

En el cuarto se produce la ausencia y el regreso como una instancia transformadora:

estética de la diferencia, que sostiene Iuri Lotman en su análisis de la dinámica de la constitución de la cultura.” (Lotman 1976)

¹⁸ El juego de la escritura, el juego de la presencia – ausencia, el de la indecibilidad, evitan la posibilidad de enmarcar el texto, de situar el poema entre un exterior y un interior. El sentido es siempre alegórico, lo que nos permite afirmar que en el poema hay una conciencia de la escritura como archiescritura en la provocación, en la contradicción, en el libre juego de la pluralidad.

*Se volvió hacia sí misma con toda su tristeza.
Ausentándose de nosotros, retornó sonriéndose.*

Pero ella ya no está.

La que ha venido es otra.(p.16)

En el quinto la ausencia ya es definitiva:

*Sí, ya no está
y nos duele.*

*En nuestras latitudes
se crispa la nostalgia con un vacío enorme.*

*Shusky nos llama a veces.
Shusky gira en el viento
y se agita en las ramas cuando llega el invierno.*

*Sí, ya no está y nos duele.
Nos tocó como sombra, sin adherirse a nada.
Nos queda su recuerdo como una pausa enorme
y blanca sobre el tiempo.(p.15)*

La trayectoria poética que traza el sujeto se nutre de dos líneas de referencias, la presencia del yo / la ausencia de Shusky; ambas se entrecruzan, se reiteran, se complementan, configuran nuevos signos en el oxímoron constante (*golpear con el amor, tocar como sombra, ella duele en todo lo que está vacío*) pero a la vez se repelen en un constante juego de pulsión de vida y pulsión de muerte. Las imágenes del frío que atraviesan el poema configuran la isotopía de la separación (*invierno, congelados, helativo*) cuya significación se ve intensificada por la isotopía de la oquedad (*vacío, nada, hueco, pausa, herida*), entre ambas fluye el yo sonámbulo, en partidas y regresos incesantes de la palabra al silencio.

Poemas amétricos, plenos de gritos y silencios, de búsquedas y desencuentros, de afirmaciones y dudas, construyen la significación en representaciones ajenas a la lógica del paisajismo donde la crítica pretendió situarlos. ¿Quién es Shusky? ¿acaso la mujer sublime? ¿o quizás la ridícula? ¿o es la imagen de la ilusión? ¿o todo al mismo tiempo? La posibilidad de las múltiples significaciones que abre el poema consolida su imagen polémica donde lo afirmativo y lo negativo se tensan en una nueva significación; pero a la vez la lectura anecdótica a que puede ser sometido el poema, entra en confrontación con el análisis del discurso lírico que no apunta a generar certeza sino incertidumbre.

Carne que sueña y Logos que aparece

El poema marca su sentido poético y polémico en la tensión misma que la define en su estructura formal y en su perspectiva semiótica. Entre el silencio y la palabra. Entre los opuestos que se absuelven a sí mismos y se transforman, en una lucha interior que intenta encontrar el equilibrio a partir de la incertidumbre.

En una eternidad descomedida es una obra atravesada por lo religioso, lo filosófico y lo cotidiano. Desde el título, el discurso resulta polémico por la tensión generada en la semantización del término “*eternidad*”, entonces, surge la pregunta: ¿con cuál de los sentidos abordarlos, considerando la formación filosófica¹⁹ de la autora? Eternidad, según el diccionario de Filosofía de José Ferrater Mora, en un sentido común, significa el tiempo infinito o la duración infinita, y, en un sentido filosófico, lo que no puede ser medido por el tiempo, ya que lo trasciende. Siguiendo el mismo autor, podemos decir que desde la filosofía, lo *eterno* es un ser total no compuesto por partes sino más bien engendrador de las partes, se distingue de lo engendrado, pues como lo engendrado, segrega el devenir. Lo engendrado pierde su ser, mientras que si se otorga un devenir a lo no engendrado experimenta una “caída” de su ser verdadero (Ferrater Mora.1994:131-132).

La utopía poética aparece como la opción entre aprender a vivir o morir en lo polémico, entre las diferencias o la unificación de las mismas, vive en la lucha generada por la tensión del juego de los contrarios que habita en su interior y que encuentra morada en el discurso polémico poético: la arena de conflictos.

Las distintas dimensiones que constituyen **En una eternidad descomedida** (1992) y que marcan distintas manifestaciones, movimientos del espíritu y la conciencia, son en definitiva la búsqueda de la verdad, de lo absoluto, de la muerte. La eternidad descomedida por la que transita la voz poética se observa en esa búsqueda constante de *comedidos* que llenen sus silencios o cantidades *descomedidas* de incertidumbres que son

¹⁹ Notamos en la producción poética de Sara San Martín una perspectiva hegeliana, que en este caso puede entenderse en la idea de Dios “como un momento del proceso dialéctico omnicompreensivo mediante el cual la divinidad se realiza a sí misma”. (Virasoro M (1932): **La lógica de Hegel**. Buenos Aires: Gleizer)

convocados por las dimensiones que configuran la obra, atravesadas también por la religiosidad: *Dimensión del sueño, Áspera dimensión, Dimensión agónica, Definitiva dimensión.*

Cada *Dimensión* plantea una convocatoria, un itinerario existencial que transita desde la infancia revestida de ilusiones, de búsquedas, de preguntas, de juegos, hasta la muerte como confrontación y angustia. En la primera opta por el verso-librismo, combinado con cuartetos asonantes que transitan por expresiones que se aproximan a la literatura infantil:

*¿Dónde está el trino, verdor,
la espera y la lejanía
que la rosa contenía?...
¿dónde ,verdor...,dónde está?*

*-Que sueñe la rosa el sueño
donde los sueños se dan.
-¡Sueña rosa...sueña, sueña!
¡Rosa...rosa!...¿dónde estás?
(En el sueño. 22)*

Áspera Dimensión es una serie compuesta por ocho poemas, en cinco de los cuales aparece *Dios*. Es un Dios polémico que responde a las tres ideas principales que ha tenido el hombre occidental: religiosa, filosófica y vulgar (Ferrater Mora 1994). La primera perspectiva remite a la relación entre Dios y el sentimiento de la “creaturidad”, la dependencia absoluta, es sentida en el fondo de la propia personalidad que se considera indigna de Él. La segunda subraya la idea de Dios con respecto al mundo, es visto como un absoluto, fundamento de las existencias, como causa primera y finalidad suprema, Dios es pensado como Ente supremo. La tercera responde a la existencia cotidiana como horizonte permanente de la vida o de una forma ocasional, Dios es convocado como Padre. Las tres ideas van entramándose en el poemario.

En contraposición a la Dimensión anterior, *Áspera dimensión* está compuesta en su mayor parte por sonetos que responden a la estructura clásica en su formato, con reminiscencias de los clásicos españoles.

Con *Heredera es la luz* comienza una serie de poemas con aseveraciones sobre la fatalidad de la vida y el destino del hombre. Descubrimientos y axiomas profundizan esta "áspera dimensión":

*Igual la más cabal incertidumbre,
el acierto feliz o el desatino,
de vuelta van al único destino
que arrastra todo, ira o mansedumbre.*

.....
*por más oscuro caos que lo anegue
todo afanar flamígero se torna.
Eternidad es la heredera sorna.
Porque no hay fuego que al fulgor se niegue,
Y aún el hombre que su fe reniegue,
Siempre a la fragua de la luz retorna.*

En *Pero está en él* aparece Dios según dos concepciones, la religiosa y la filosófica: con la idea de dependencia absoluta y como un absoluto, como causa y finalidad suprema, que se enfrenta con un hombre que no puede hallar su propia esencia:

*Es imposible no increpar al cielo
desde un heraldo vivo en la conciencia,
cuando la soledad trae la ausencia
del rostro que ocasiona el desconsuelo.*

*Rostro de Dios distante. Sobre el suelo
-en que no puede hallar su propia esencia-
el hombre vivo, ausente, su presencia
y en sueño más ciego, su desvelo.*

*Pero está en él. Y está para dolerle
En la mirada de su rostro, preso.
Absurdo de que esté para no verle
Y no poder sino reconocerle
En la condena de tenerlo impreso,
La impotencia fatal de no tenerle. (p.29)*

Quizás el poema con mayor tensión en esta eternidad sin tregua, donde la voz poética se define y clama por el Dios-Padre, es *Y ello el infierno es*. Aparece aquí el Dios de todos, el de la religiosidad popular, de los mortales comunes no marcados a fuego por el devenir, el hablante espera la absolución pero sin despojarse de su impulso de negación a la dependencia y entrega:

*Me vuelvo a ti, mi Dios, presa de espanto.
Irónica y rebelde en mi tortura,
A la vez desvalida e insegura.
Vierte amargura el vaso de mi canto.*

*Nada te ofrezco. Nada en mi quebranto
Tiene del lirio la fugaz ternura,
Ni es clara el agua a que la sed me apura
Ni me someto a la humildad del llanto.*

*No. No quiero llorar. Mi desafío
Es del sarcasmo impertinente grito.
Sólo en la ira el corazón ahíto
De su agonía, escapa al desvarío.
Y ello el infierno es de mi delito,
Porque anhelo ser mansa a pesar mío. (p. 33)*

En la *Dimensión agónica* es donde reside lo absoluto, es una dimensión en la que el hablante se despoja de todo para entrar en la eternidad ya en el sentido filosófico-religioso donde cabe distinguir de lo sempiterno. La sempiternidad, que transcurre en el tiempo y la eternidad, que constituye lo eterno estando y permaneciendo.

La progresión en la intensidad de las polaridades, produce una caída en la negatividad, los despojos que quedaban de lo positivo en los poemas anteriores desaparecen y ya no encuentra *ni tímpanos de Dios* para sus gritos. El conflicto se instala a través de imágenes de la confusión, el quiebre entre las ideas y la fe que cae en *eternas soledades*. El poema culmina en ese lugar (que nos abre múltiples intertextos) donde se produce el contraste entre el límite de la voz poética y la búsqueda de infinito:

*Sé que estoy lacerada de infinito
...
ardiendo el alma en singular conflicto
...
quiebra el dolor los límites del suelo
sin tímpanos de Dios para mi grito.
...
Y mientras ciñe con amor sus lazos
cae mi fe salvaje hecha pedazos
en desierto de eternas soledades.*

(Sin tímpano de Dios, 40)

La agonía, la lucha por alcanzar lo absoluto es constantemente reiterada, el existir es desesperante y se retorna a la ilusión y los sueños de la primera dimensión. Las ideas, los conceptos retornan a los conceptos populares, a los límites humanos, pero con

una preocupación constante por la eternidad: el yo se sitúa en un estar sin respuesta que es también una forma de la eternidad.

Aquí aparece el acuerdo, como un bálsamo precario: el yo trata de igual a igual a Dios, se interroga y lo interroga en expresiones encabalgadas, como si las palabras salieran a borbotones:

*He de morir aullando, por querer encontrarme
en la oscura pregunta que me has dado habitar,
seré este duro asombro de caer y de alzarme
y el afán infinito de quererte alcanzar,
y la amarga ironía de no desesperarme
cuando en mi propia llaga te pudiera encontrar.*
(Seré este duro asombro, 43)

Trayectoria agónica cuya acentuación puede observarse en el título de dos de los poemas de la serie: *¿Cuál es tu eternidad?*(42) *¿Y es esto eternidad?*(44). La búsqueda concluye en *Hallado Dios*:

*Sólo en la gracia de la risa plena
nos libra Dios de su inmortal condena
y nos descubre el juego de la vida. (p.49)*

Nótese, sin embargo que a pesar de la promesa del título la polémica no se neutraliza, Dios es el responsable de la inmortal condena, oxímoron en el que el yo poético deja planteada la dualidad a la que no se resigna.

Las águilas y los cuises

Para analizar esta dualidad, como ya lo dijimos, recurriremos a **Festín del águila**, obra publicada en 1995 a través del sello Editorial Cumacú de Buenos Aires y que está dedicada a Arturo León Dávalos "*quien el 5/12/60 se ocultó con Dios en el paisaje*", lleva un Prólogo de Raúl Saint Mezar, y consta de cinco partes, cuyos títulos son:

- Itinerario y límite (siete poemas episódicos)²⁰
- Tríptico alucinado
- Proceso Interior (1973 - 1983)

- El tiempo del solsticio
- Huéspedes y miradas.

La escritura, en este poemario, se plasma como migración de un yo que enfrenta la cotidiana tragedia de vivir, es el trayecto de un cuerpo signado por la sensibilidad frente a la hipocresía del mundo, asombro de una mirada que devela el mundo y en ese develar se encuentra a sí misma. Este tránsito poético adquiere dimensiones épicas por el dolor que cada instante le infiere al yo / héroe, en una guerra con la vida.

Cada una de las partes del poemario es como un movimiento musical que pone en escena el cuerpo, en algunos momentos es el cuerpo habitado por Dios que se hace tangible para vivir la peripecia humana, en otros el cuerpo es el mundo, es la vorágine de la vida en la naturaleza; luego es el cuerpo que sufre el acoso del mundo, cuerpo lacerado que, sin embargo sostiene una mente libre, ávida, capaz de vencer las ataduras y mirar críticamente lo que acontece a su alrededor. Esta trayectoria del cuerpo culmina en la mirada, lugar único de cada ser humano y que le permite al yo reclamar su espacio en el mundo:

*¿Qué haré con lo que he mirado?
 ¿No soy yo, acaso, la que soñando
 ha planeado como las águilas
 sobre los altos riscos?
 La que surcando la inmensidad
 atisbó desde las cumbres
 la comarca del éxtasis en lo originario?
 Entonces yo miraba la eternidad.
 (Miradas I,62)*

El cuerpo permite el tránsito *vida / muerte, yo/ otros, presente / futuro, dolor / libertad, mundo visible / mundo interior*. Estos pares de correspondencias se anudan en dos dimensiones, una que se manifiesta en la superficie del texto y que esta imbricada con las imágenes de la naturaleza y otra que se trasunta como sostén del texto y tiene su presencia como teoría sobre el mundo.

Ese doble recorrido se abre ya en la Dedicatoria por un lado, que pone en evidencia un panteísmo que concibe a la naturaleza como la unidad del mundo y la metáfora que

²⁰ Cfr con la caracterización de *Shusky* como poema episódico.

da título al poemario, **Festín del águila**, que se expande en el texto para dar cuenta del mundo del miedo y del acecho.

Las metáforas de la naturaleza son una afirmación de la vorágine y la complejidad de ese orbe, las contradicciones, los fracasos, las soledades, y aquí es donde el poemario se aleja ya de la estética predominante en la llamada Generación del 40: no es un mundo edénico ni armónico, sino contradictorio y cruel²¹.

*“Vuelven las águilas.
Desde mis álamos miran
y descienden voraces
a rapiñar los cuises del potrero.
Se alzan nuevamente las solitarias
con su presa en las garras
regresan a las altas cumbres.
Yo miro
desde el alto árbol de la vida.
También desciende ávido mi corazón
hacia los hombres.
En las humildes casas
en los aledaños
del potrero de los cuises
aún atrapo el amor por lo pequeño.
En el afán diario de las urbes
Sólo hay caza mayor.
(De caza, 56)*

Las águilas persiguiendo a los cuises es el punto de partida de una red de significaciones que ensambla al yo persiguiendo la maravilla de lo pequeño y a la sociedad de hombres que se persiguen entre sí, resonancia de la teoría del materialista inglés Hobbes. El lugar en el que el hablante sitúa su discurso está en permanente movimiento, desde lo inmediato, lo cotidiano, hacia las tensiones sociales perceptibles en la vida individual y más allá hacia la propia constitución de la sociedad y las contradicciones del alma humana. De esa dinámica emerge la mente, dimensión de la libertad que rompe las ataduras del espacio y el tiempo para constituirse a sí misma en esplendor y sostén de un yo que pugna por una vida distinta sin encasillamientos, sin prescripciones: *la salvaje libertad que cabe en una brizna y que permite la plenitud de anonadarse / el desafío a lo grandioso / ser otra vez parido / Un pánico de crecer/ el estupor.*

²¹ En este punto cabe aclarar que nos remitimos a reseñas y prólogos que se escribieron en relación con la obra poética de la autora quien, al haber suscripto el Manifiesto de La Carpa, fue leída en relación con ese grupo, mientras se ignoraba que su producción poética continuaba en diferentes direcciones. Este aspecto fue analizado en un Proyecto de investigación anterior *Lecturas canonizadoras y diferencia en la constitución del campo literario salteño* (Ciunsa 1999-2002)

Esas dualidades y tensiones permiten atisbar una perspectiva ideológica fundada en la carencia, la mirada que observa desde arriba, *como las águilas*, ve el mundo como campo de batalla, como confrontación, como espacio dividido entre poderes en pugna, *las águilas y los cuises*. Mirada que no es casual en la sociedad partida, fragmentada con la que vivimos cada día, una ciudad hecha de diferencias y abolengos, de poseedores y desposeídos. Hay un yo que ha visto y ha vivido demasiado, a veces desde la soledad, a veces desde lo plural:

*Miramos:
La irritación de los indigentes,
El sometimiento de las hembras difamadas
Y los vientres hinchados
del hambre.
Y Dios verá
todo eso a través de nosotros.*

(Lo que sola he mirado,65)

La pobreza, la marginalidad, la discriminación son moneda corriente en un mundo donde Dios está en el paisaje, pero no en los hombres ni en las mujeres que cada día *voltean los altos álamos*.

Arena de conflictos

Sara San Martín transita por el silencio y la palabra, la duda y la certeza. Es allí donde es posible plantearse si lo polémico lo es por su propio devenir o se monta sobre la incertidumbre que sólo se silencia con la muerte. Vivir es el devenir en la muerte y viceversa: un devenir como proceso del ser o el ser como proceso, y esta dualidad impregna toda su obra. En ese devenir, transita todas las formas del llegar a ser, del ir siendo, del cambiarse, del acontecer, del pasar, del moverse, de la caída, de la elevación. Es aquí donde se cristaliza su obra poética-polémica-filosófica: el devenir constante, uno de los problemas capitales de especulación filosófica.

Para Hegel el devenir representa la superación del ser puro y de la pura nada, los que son finalmente idénticos. Dice Hegel en *La Ciencia de la Lógica*:

“la verdad no es ni el ser ni la nada, sino el hecho de que el ser se convierta o, mejor, se haya convertido en nada, y viceversa. Pero la verdad

no es tampoco su indiscernibilidad, sino el hecho de que no sean lo mismo, de que sean absolutamente distintos, pero a la vez separados y separables, desapareciendo cada uno en su contrario. Su verdad es, por consiguiente, este movimiento del inmediato desaparecer de uno en el otro: el devenir, un movimiento en el cual ambos términos son distintos, pero con una suerte de diferencia que, a su vez, se ha disuelto inmediatamente".(1925. Tomo I)

Los polos que sucesivamente pone en escena el discurso se repelen en una oposición y en un conflicto pero a la vez en una interdependencia discursiva donde la constitución semántica de uno se define en la contrastación con el otro. Lo dialéctico opera como saturación discursiva tanto a nivel de los significados como de los significantes, en una acumulación caótica de redes de oposiciones, pero también a nivel ideológico en una tensión que podríamos caracterizar como la permanente confrontación entre la fe y la razón, el individuo y la sociedad, la ficción y la realidad.

Desde el punto de vista semiótico el discurso aparece como materialización de los enfrentamientos y las luchas de la vida social. El hablante lírico rompe unilateralmente el contrato en un desdoblamiento enunciativo que va del querer saber a la palabra negada, oculta, investida de un tú siempre elusivo. La razón libra una lucha constante contra el misterio, las lógicas sociales y las articulaciones ilógicas que construyen el mundo cotidiano. Podría considerarse aquí la intención de un hacer persuasivo del enunciadador, sin embargo los límites del texto lírico (en su configuración genérica) no abren posibilidades de ese funcionamiento, pero sí en cuanto todo texto prevé un enunciatario, y en esa relación se configura un intercambio cognoscitivo.

La polémica puede leerse también como resistencia a un mundo que busca aplanar las diferencias; el sueño utópico es, entonces aprender a vivir en el *polemos*, en las polémicas internas y en las que emergen de la praxis humanas. Nada es en sí mismo sino en la tensión, la lucha es la expresión del devenir.

Bibliografía

Ferrater Mora J. (1994) **Diccionario de Filosofía**. Madrid: Ariel.

Greimas - Courtés (1990) **Semiótica**. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje.
Madrid: Gredos.

Moliner María (1997) **Diccionario de uso del español**. Madrid: Gredos.

San Martín Sara (1988) **Shusky y otras soledades**. Ed de la autora.

----- (1995) **Festín del águila**. Buenos Aires: Cumacú.

----- (1992) **En una eternidad descomedida**. Buenos Aires: Cumacú.

DISCURSO

*Esperando que el mundo sea desenterrado por el lenguaje, alguien canta
el lugar en que se forma el silencio.
Luego comprobará que no porque se muestre furioso existe el mar, ni tampoco el mundo. Por eso cada
palabra dice lo que dice y además más y otra cosa.
Alejandra Pizarnik*

El trabajo de la escritura

Raquel Guzmán

La cuestión del género

La palabra poética encuentra su lugar allí donde el lenguaje cotidiano y el lenguaje de la ciencia ejercen su silencio; en ese lugar donde lo no decible se transforma en mandato, en orden, en vacío, las esquirlas del yo disparan la poesía. Es por eso que se trata de una palabra violenta, dicha para rasgar el espacio de lo inaudible. La poesía es el lenguaje hablando de sí mismo, de sus límites y sus carencias y la metáfora es ese espacio que va de una cosa a otra, con un poder evocador que proviene de todo lo que calla. Se instala así el ejercicio de un doble poder del lenguaje, funcionar en lo dicho pero también en lo sustituido.

El trabajo poético consiste así en una “compensación de la imperfección de las lenguas”²², y el efecto de esa manipulación del lenguaje es el placer poético. En el poema el lenguaje pierde su falsa transparencia y se convierte en un obstáculo entre el sujeto y su deseo de decir(se), por eso el sentido se articula entre la palabra y el silencio, entre lo expuesto y lo desplazado, entre lo dinámico y lo suspendido.

La construcción del sentido se transforma entonces en un ejercicio de hablantes, sopesar los tonos, los acentos, las intenciones, es necesario leer y releer para dar con la expresión, el sonido que dispare el sentido y permita articular una interpretación. Aquí juega también un papel importante la mirada, el yo se sitúa y se desplaza, mira, devela, oculta, pliega y despliega el velo de las cosas, elige, selecciona y va configurando así el mundo del poema.

Veamos un ejemplo:

*Parir.
La palabra es difícil.
La convención condena
a no abastecernos de la voz
sino de lo pensado.*

*Es un grave esfuerzo rastrearla
asumir el oído,
modularla en silencio
con su infinita carga.*

*Es preciso
decir la palabra para oírla.
Oír el acto de ser y dar el ser
al mismo tiempo.
Para ser precisamente
permanencia
de parir, lo parido y lo pariente.
(Oirla FA, 55)*

La palabra que la sociedad objeta es la que se elige para iniciar y cerrar el poema, esto pone en escena dos aspectos, por un lado la voluntad de escandalizar, sentido que se acentúa con las repeticiones. Por otro el poder de la palabra, su sonido, decirla / oírla como acto de *dar el ser*, la palabra poética conjura la nada, en el silencio la palabra

²² Al respecto véase la tesis de Octave Mannoni, “Un Mallarmé para los analistas” en Kristeva J. O. Mannoni y otros (1994) *El trabajo de la metáfora*. Barcelona: Gedisa.

prohibida se instala, no para decir “dar a luz” sino para articular un sonido que la sociedad no quiere escuchar.

Esta es una de las formas de construcción de metáforas que aglutina la obra de Sara San Martín, poner las palabras socialmente prohibidas, toda su obra es el contra – silencio, sonidos que están ahí quebrando la costumbre, rompiendo la “calma chicha” de un mundo que cuesta comprender.

Sobre la enunciación

Por otro lado es necesario también llamar la atención sobre la concepción del lenguaje como dador del ser, que puede correlacionarse con la tradición bíblica, que ya desde el Génesis identifica palabra y creación. Hablar es como parir, el acto de dar a luz, es instituir y constituir el ser, que es un modo también de constituir el mundo.

Decir es engendrar, es generar, es también identificar y el yo al decir(se) se genera a sí mismo, genera su propia identidad. En el Prólogo de *Yo soy América* leemos:

Cuando digo: YO AMO, digo que todo el hombre ama

(...)

El yo individual no es mismidad, no canta, no sueña, no ama.

Únicamente vegeta, no permanece, pasa.

A través de la singularidad de la voz lírica, el contenido deviene plural haciéndose cargo de la totalidad del espíritu del pueblo, el yo es el resultado de la dinámica constitutiva de la sociedad²³. Es importante señalar aquí que en la obra poética de Sara San Martín se puede seguir una teoría de la creación poética que reivindica la dimensión subjetiva del texto; en el poema citado hay un sujeto que se expresa y que busca producir en el lector la misma disposición anímica que provoca en él un objeto o un acontecimiento, de tal modo que se busca mostrar que el centro está en el estado de ánimo, el fervor, la pasión que los hechos suscitan.

²³ Recordemos lo que dice Hegel, en cuya perspectiva consideramos que abrevia nuestra autora: [en la lírica] se presenta ahora, por un lado, lo universal como tal, lo más elevado y profundo de la fe humana, de la representación y del conocimiento, el contenido esencial de la religión, del arte y por cierto del mismo pensamiento científico, en la medida en que se adaptan a la forma de la representación y de la intuición y entran en el sentimiento.” (1985:191)

Los hechos, los acontecimientos, la historia son para el poeta la oportunidad de exteriorizarse, manifestar su modo de pensar y su visión de la vida. De esta forma es el propio sujeto quien proporciona al texto la forma y el contenido, como resultado de una toma de posición frente a la creación poética. Siguiendo a Hegel, la poesía lírica es vista como la manifestación total de un individuo, según su movimiento poético interno (1985:209).

Si bien este acercamiento a la obra poética de Sara San Martín, no adscribe a ese concepto de autor, es importante señalar de qué modo se manifiesta en los poemarios una teoría de la creación literaria, lo que pone en evidencia la densidad constitutiva de los textos.

Si volvemos sobre el ejemplo anterior, observamos que la complejidad de contenido se sustenta también en una complejidad enunciativa que atraviesa el poemario. En la expresión:

Cuando digo: YO AMO, digo que todo el hombre ama

puede observarse un juego discursivo que se desplaza en distintos niveles, un primer nivel corresponde al /yo/ implícito en cuanto sujeto de "digo", donde la enunciación pone en escena a una primera persona que se apropia de la palabra, asume el enunciado y se afirma en el manejo del universo poético. Un segundo nivel corresponde a la incrustación YO AMO, donde /YO/ es sujeto de un enunciado que se erige como ejemplo de la mismidad, corresponde al sentido habitual de la individualidad. La segunda inclusión del verbo decir en primera persona, enfatiza la fuerza enunciativa para redirigir el enunciado en un nuevo sentido, lo que podría leerse como *cuando el enunciado dice esto en realidad está diciendo otra cosa*.

La temporalidad que imprime el adverbio *cuando*, manifiesta la duración del efecto discursivo que correlaciona YO > *todo el hombre*, el paso de la individualidad a la pluralidad, de lo perceptible a lo inteligible, de lo uno a lo diverso. Remitiéndonos a Benveniste podríamos decir que estamos frente a un aspecto anárquico del lenguaje ya que hay a la vez una identificación y una des - identificación. Este procedimiento que es a la vez una asunción ideológica, manifestada como afirmación a lo largo de **Yo soy**

América, ubica a la poesía de Sara San Martín a la vanguardia de la poesía política del 60.

En el mismo poemario, podemos leer:

*¡Yo te conmino siglo
ven a voltear mi canto
ven a decirme calla!
Si ya ambula mi queja transferible las regiones precisas.
Di que no oyen esos, los que vendrán,
Amaneciendo a un río de orillas tan oscuras.
¡Ven a voltear mi canto!*

*Yo no tengo más límites
que la soledad sin gritos de mi alma.
Yo canto por mí misma
canto por todas las hijas de la tierra.*

(Yo te conmino, siglo 36)

Aquí el proceso de construcción del texto se apoya en la imagen del enunciatario, ese otro que se nombra como *siglo*, metonimia de un “algo” que quiere silenciar, acallar, imponer y que puede leerse como la represión, la persecución, prácticas prototípicas del siglo XX. La voz poética asume la mismidad pero para cederla de inmediato como voz, a *todas las hijas de la tierra*, las que sufren el silencio, las que siempre deben callar

Hay aquí además una regresión a un aspecto arcaico del lenguaje, más allá (o más aquí) del sentido es el grito lo que se impone, el aullido del miedo o el estrépito del desafío.

El sentido de lo fónico

La conciencia de la palabra que pone en escena la obra poética de nuestra autora, orienta también este recorrido de lectura en otras direcciones, como la exploración de la dimensión fónica del lenguaje a través de las formas métricas populares, versiones remozadas del octosílabo y el hexasílabo, recuperación de las nanas y las canciones de cuna, inclusión de exclamaciones e interrogaciones intensas para pautar el ritmo poético, variedad de aliteraciones, que añaden un plus significativo en el universo de una poesía que trasunta la pulsión de la vida.

Naranjelito y el aire
Ya viene el tiempo tibio.
¡Azahar, azahares,
naranjel y el aire!
Octubre, tañendo, para mí,
Rosas de sangre,
Y tú y yo, que tenemos
el pecho como ajustado,
y un vidrio, naranjelito,
quebrado.
Adiós Tucumán...
¡Aire y jardines!
Naranjel a perfumar,
Yo me voy como me vine.

(Naranjelito SY 38)

El eco de Lorca y de los romances populares españoles resuena en el texto, imbricado con alusiones a un espacio específico y centrado en la imagen de un hablante lírico quebrado por un desplazamiento que le hace sentir *el pecho como ajustado*. Es interesante observar la ubicación del adjetivo *quebrado*, quebrando a su vez el ritmo de versos más largos (que van del hexasílabo al decasílabo); este procedimiento da una vuelta de tuerca sobre la tradición mostrando también los efectos de rupturas y asimetrías.

En *Ronda infantil* leemos:

Pájara de arroz, pluma
Velloncito de luna
¡Soplo, soplo! Yo lo he visto primero
danzarás en el aire panadero.
(...)
Polverita, sombrilla
palomita de harina.
¡Soplo, soplo! No caerás al suelo.
Sube, sube, panaderito al cielo

(DAD 115)

El carácter lúdico del poema está organizado en torno a un ritmo que se distribuye simétricamente en las estrofas, contrastando las dos primeras con las dos que le siguen, pero a la vez hay un juego semántico en la sutil denominación de la flor, objeto en movimiento y en una metamorfosis con las sucesivas imágenes que adopta. El ritmo del soplo se manifiesta también en el ritmo del verso, donde las pausas interiores reproducen el movimiento entrecortado de la respiración.

El trabajo de adecuación entre los elementos fónicos y semánticos revela la construcción de una poesía reflexiva e intensa, un trabajo sobre la palabra para organizar un mundo poético que se expande como una gran pieza musical, con tonos ligeros y alegres, andantes o...

Acerca del contexto

La construcción de la escena poética es otro aspecto que nos interesa señalar en la obra de Sara San Martín. La situación pragmática que se establece en la comunicación yo / tú adquiere diversas formas en cada uno de los poemarios. En **Shusky**, desde el primer poema *Despertar*, se anuncia “la realidad” como un tú. La realidad no es sólo una delimitación del contexto en cuanto espacio epistémico del yo, sino también es el otro al que se provoca. La relación yo / tú / él, se transforma en un sistema binario yo >tú, yo> él, de este modo el espacio no es sistema referenciado sino una construcción del propio texto.

En el poema episódico que da título al poemario, otra vez se instala ese procedimiento donde el espacio va delineándose como una dimensión del tú y aún del yo cuando utiliza la primera persona del plural como un *nosotros* inclusivo.

*En nuestras latitudes
Se crispa la nostalgia con un vacío enorme*

*Shusky nos llama a veces
Shusky gira en el viento
Y se agita en las ramas cuando llega el invierno.
(Y cuando se fue al silencio, 15)*

La extensión del lugar y el tiempo está relacionada con un “espacio de percepción” (Pozuelos 1999:189) que instala al lector en un nuevo espacio, intemporal, sin restricciones concretas. El texto adquiere así una intensidad significativa dada por la complejidad discursiva con que el sujeto poético traza un marco pragmático desde la fuerza ilocutiva de la interrogación al mundo. Cada poema es una sed de absoluto y el

hablante procura también absolutizar el texto dispersando primero los elementos y recogéndolos luego en un cierre discursivo singularmente amargo.

La violencia de la confrontación entre la realidad y el deseo en **Shusky**, la metamorfosis del cuerpo individual en territorio plural en **Yo soy América**, la violencia de lo eterno sobre lo efímero en **En una eternidad descomedida**, la palabra como conjuro de la soledad en **De amor deshabitada**, y la repulsa ante a un mundo donde las águilas persiguen a los cuises en **Festín del águila**, trazan un derrotero poético donde tiempo y espacio se definen en el movimiento del yo, siempre en actitud de búsqueda, en un movimiento intelectual que se ficcionaliza en caminos, en la tierra marcada por las huellas y mojada por las lágrimas, en las puertas que se acosan con golpes que nadie escucha, en la mirada ansiosa por descubrir en el mundo un gesto de humanidad.

Pero también es posible observar una dimensión espacio temporal que se despliega como red de sentido, en función de las relaciones intertextuales que se abren en el espacio poético. El lenguaje, en cuanto elemento estructurante, permite organizar un sistema concéntrico donde pueden verse las huellas de la cultura, la memoria cultural que se activa para generar nuevos textos en un proceso constante de reescritura, donde imágenes, figuras, gestos, ponen en escena otras obras, otras épocas, otras miradas.

*Como figuras de puentes a través de la bruma de Castilla
derrotada; o viejas miniaturas de rostros grises con polvo y
telaraña...
detrás de qué rincón oculto, vienes a surgir ahora,
con la seda y el gusto de las uvas de la ciudad de Tebas
mirada desde lo alto de una siesta,
dulce imagen un poco triste del enigma.
He visto en sueños danzar a las pequeñas Tanagras de Beocia,
y creí comprender el viaje entre los paredones y las urnas.
Ellas me hablaban con el lenguaje de los sarcófagos y los
vientos, mientras bailaban para mí una danza del tiempo de
otro mundo*

(Enigma, SY 35)

La memoria actualiza percepciones del mundo, recupera el tiempo a través de la palabra que instaura un presente donde el *enigma* se percibe con toda la fuerza del pasado, potenciando el carácter fundacional del pensamiento griego. El lenguaje primigenio del texto poético, recortando un mundo lejano a partir de sus aspectos esenciales, permite fundar un mundo intratextual que

fusiona y torsiona el tiempo. Es posible percibirlo como un lenguaje autoritario, en términos de Bajtin, que se propone a sí mismo como singular y único.

El sueño, el recuerdo, las comparaciones son las estrategias del hablante para establecer un diálogo que diluye el tiempo y manifiesta la permanencia de los gestos y las percepciones. En el poema la historia del hombre individual y la historia de la humanidad se interpretan homólogas, ambas concluyen en capas de polvo que se dispersan en el aire.

El *tú* imprecado está investido de diversos rostros, de diversos nombres que provienen de la historia y de la experiencia contemporánea; particular importancia tiene la presencia de la historia argentina, deshilada en imágenes y metáforas que cuestionan una heredad en permanente conflicto. Este es el caso de *Hablemos Capitán* (YSA 27):

*(...) Hablemos Capitán:
Desde aquí veo el Ande y veo el camino de Uspallata
por donde tú has llevado el oráculo firme.
Sobre ese mismo umbral puede nutrirse el ámbito
de la cerviz doblada y el círculo de hierro.
¡Ah! es preciso un hombre nuevo, no un distinto llamado.
La vieja herrumbre cae de las viejas doctrinas
los claros jóvenes leen un nuevo silogismo
y las mujeres están temblando... pero no de amor...
tiemblan de ira.
(...)*

La historia se expande desde su territorio, como sustrato para comprender y afrontar el presente, pero a la vez las imágenes del hierro fortalecen la importancia de la decisión, la firmeza, la fuerza, campo semántico que atraviesa los poemas incitando a dejar atrás el conformismo, la tibieza, la comodidad. Los dos últimos versos citados ponen en escena una nueva imagen de mujer que es permanente mente sostenida en el discurso de nuestra autora, la mujer que asume el compromiso no sólo con la razón sino poniendo el cuerpo, poniéndose a sí mismas en acción frente a las responsabilidades de su tiempo.

No es objeto de este trabajo describir exhaustivamente la expansión intertextual de la obra que estamos estudiando, pero sí enfatizar que esa expansión se sostiene en un marco ideológico amplio que lleva a poner en tela de juicio las afirmaciones sostenidas

en la costumbre o en el aplanamiento de un horizonte de lectura que no cuestiona el pasado y lo absorbe y lo repite para conservar un cierto sistema sin fisuras.

La poesía mística, la poesía popular, la poesía del noventa y ocho y del veintisiete español resuenan en la obra de nuestra poeta. Whitman, Rilke, la vanguardia francesa también dejan su huella en una producción que rompe los estereotipos, indaga las posibilidades de la palabra y se compromete, en el sentido sartreano, con su lugar y con su tiempo.

El discurso metapoético

Todo poema es un discurso pero a la vez es una teoría sobre el poema, es decir se propone a sí mismo como metapoesía, como discurso auto-reflexivo. Si bien hay una construcción de sentido de carácter referencial, como ya lo hemos señalado, simultáneamente hay un discurso que proyecta una hermenéutica propia en la medida que posee una matriz semántica que orienta la interpretación; como dice María Corti “el poema se comunica a sí mismo al proponer su <operación significante> como el principal de los significados²⁴.

El Prólogo de **Yo soy Amérca** tiene una clara dimensión metapoética, el poema se ofrece a sí mismo como una teoría de la palabra, cómo se la dice y cómo debe leerse, hay en él un cierto carácter prescriptivo que atañe a la totalidad del poemario. La organización de los otros, sus títulos y subtítulos también señalan una concepción de la poesía, por ejemplo el quiebre de las fronteras genéricas (el caso de organización de los poemas como episodios) la inclusión de prólogos poéticos en **Shusky**, y en el ya señalado **Yo soy América** y las estrategias de reescritura como contra-argumentación en algunos poemas como *Espanto* en **Festín del águila**.

Pero también hay un discurso metapoético que se despliega en los textos, y que se acentúa en este último poemario a través de referencias a cuestiones poéticas específicas como las siguientes:

²⁴ Citado por Pozuelo Yvancos (1991:181)

- a) un concepto amplio de texto, la naturaleza, la cultura pueden ser leídas, son un sistema significativo, como así también los gestos, las costumbres, las prácticas sociales (v.gr. *Signo* FA).
- b) Complementariamente los sujetos son percibidos como seres que escriben con su vida un código que modifica el espacio en que viven. Ese espacio, geográfico y cultural, aparece como una página plena de inscripciones donde múltiples códigos dejan su huella configurando la cultura (v.gr. *Confinamiento (Norte argentino) - Comunión* FA 13 - 42).
- c) La palabra excede su dimensión lingüística y es percibida como un objeto, *nuestra propia canción y nuestras palabras se aparecen de golpe/ chillando, como demonios en un cráter* (*Estancia en la luna* FA 22).
- d) El lenguaje poético es el material necesario para investirse, para ocultarse, para cobijarse, para defenderse en un mundo que acosa, pero también es la posibilidad de decir lo que nadie quiere escuchar (V.gr. *Oírla* FA 55).

Consideraciones finales

El análisis del discurso fue el eje de este trabajo que tuvo como objeto de estudio la producción poética de Sara San Martín y nos permitió observar un entramado de redes isotópicas que se dispersan y fluctúan en los poemarios.

Sobresale la isotopía de **la polémica**, los polos que sucesivamente pone en escena el discurso se repelen en una oposición y en un conflicto pero a la vez en una interdependencia discursiva donde la constitución semántica de uno se define en la contrastación con el otro. Lo dialéctico opera como saturación discursiva tanto a nivel de los significados como de los significantes, en una acumulación caótica de redes de oposiciones, pero también a nivel ideológico en una tensión que podríamos caracterizar como la permanente confrontación entre la fe y la razón, el individuo y la sociedad, la ficción y la realidad.

Desde el punto de vista semiótico el discurso aparece como materialización de los enfrentamientos y las luchas de la vida social. El hablante lírico rompe unilateralmente el contrato en un desdoblamiento enunciativo que va del querer saber a

la palabra negada, ocultada, investida de un tú siempre elusivo. La razón libra una lucha constante contra el misterio, las lógicas sociales y las articulaciones ilógicas que construyen el mundo cotidiano. Podría considerarse aquí la intención de un hacer persuasivo del enunciador, sin embargo los límites del texto lírico (en su configuración genérica) no abren posibilidades de ese funcionamiento, pero sí en cuanto todo texto prevé un enunciatario, y en esa relación se configura un intercambio cognoscitivo.

También puede observarse la presencia de metáforas que constituyen, en un sistema recurrencias, líneas isotópicas; se destacan en la obra las metáforas de la caída, la ausencia y el origen. La caída se construye a través de campos semánticos asociados a *pozos, otoño, culpa, descenso, oscuridad*. La ausencia está asociada a la carencia y es un sistema isotópico tan intenso que hasta le da título a uno de los poemarios **De amor deshabitada**. Son ausentes el amor, la imagen desdibujada del amado, los recuerdos, la madre, pero también la justicia, la dignidad, la solidaridad; el sujeto se sitúa entonces en el espacio de la búsqueda, pero es un camino que se sabe inútil, es un trayecto agobiante y desesperado.

La preocupación por el origen campea en los poemas, el origen de la vida, la muerte como origen de otra vida, el principio creador, la palabra como germen de la construcción poética. Afirmaciones e interrogaciones acerca de lo germinal, el principio de las cosas y el sentido.

Esta construcción semiótica se apoya en una retórica que conmueve al lector, lo confronta, lo sacude con enunciaciones afirmativas y preguntas retóricas que desafían al otro. Hay un tono de provocación y burla, de ironía frente a las contradicciones de la vida, del mundo, de la sociedad.

Hasta aquí algunos de los múltiples recorridos que la escritura poética va deshilando para construir una obra que fluye entre las palabras y los silencios, una mirada del mundo que se detiene en los objetos en su mismidad y en el extrañamiento, un discurso que se manifiesta entre la afirmación y la pregunta, una poesía en fin, consciente de su propia precariedad y de su inefable poder.

Muchos escritores dijeron lo que la sociedad de su tiempo quiso escuchar, otros en cambio, vieron en la poesía la posibilidad de trabajar contra la desalienación del sentido.

Bibliografía:

- Aráoz Anzoátegui Raúl (1998) **Por el ojo de la cerradura**. Salta: Ed. Del Robledal
- Arias Leonor (1992) Prólogo a Sara San Martín: **En una eternidad descomedida**. Buenos Aires Cumacú.
- Barthes Roland (2003) **Mitologías**. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bossi Elena (2001) **Leer poesía, leer la muerte**. Buenos Aires: Beatriz Viterbo
- Bourdieu Pierre (1988) **Cosas dichas**. Buenos Aires: Gedisa.
- de Certeau Michel (1995) **La toma de la palabra**. México: Universidad Iberoamericana.
- Eco Umberto (1990) **Los límites de la interpretación**. Barcelona: Lumen.
- Fiorin José L. (1997) **Linguagem e ideologia** Sao Paulo: Atica
- Ibáñez Marta (2001) **Cuerpo femenino, cuerpo social** (mimeo)
- Kristeva Julia et al. (1994) **El trabajo de la metáfora**. Barcelona: Gedisa.
- Martínez Dueñas J.L. (1993) **La Metáfora** . Barcelona. Octaedro.
- Palermo Zulma (1995) Comentario en Sara San Martín: **De amor deshabitada**. Salta: COBAS
- Requena Julio (1994) **El principio metafórico**. Córdoba: Alción
- Ricoeur Paul (1977) **La metáfora viva**. Buenos Aires: Megápolis.
- Rowe William (1996) **Hacia una poética radical**. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Trevi Mario (1996) **Metáforas del símbolo**. Barcelona: Anthropos.
- Virasoro M (1932) **La lógica de Hegel**. Buenos Aires: Gleizer.
- Zizek Slavoj (2003) **El sublime objeto de la ideología**. Buenos Aires: Siglo XXI

DIÁLOGO

- ¡Pero mamá! ¡Vas a romperte el alma!...

- ¿El alma?...

Sara San Martín: *Tiempo para mirar* en **De amor deshabitada**

En marzo del año 2001 tuvimos, con Marta Ibáñez, la posibilidad de conversar con Sara en su casa de Palo Marcado (Cerrillos - Salta). No se trató de una entrevista con fines de investigación, sino de un largo intercambio, con momentos de discusión también, en los que fuimos acercándonos al mundo poético de esta singular escritora. Digo singular por su mirada excéntrica, por la pasión y convicción con que construía sus ideas del mundo, de la sociedad, de la escritura, singular también por ese movimiento crítico de su discurso siempre dispuesto a indagar lo múltiple, a revisar el orden constituido, el tedio de la costumbre.

La lectura de sus textos, complementado con esta conversación, nos permitió trazar un perfil de la autora en la medida que su discurso va situando una posición ideológica y estética que, consustanciada con el noroeste argentino de la segunda mitad del siglo reflexiona sobre el contexto que le toca vivir y dialoga y polemiza con los discursos hegemónicos que tratan de instituir un modelo poético, la palabra permitida, los límites del pensamiento.

Cuando quiere caracterizar su obra, menciona los cinco libros publicados y su presencia en antologías pero especifica “*la que hace Aráoz²⁵ no me incluye*”. Esta referencia permite situar su discurso en los márgenes de un proceso de canonización que se llevó a cabo en Salta desde la década del 60 donde, si bien se reconoce a autores importantes, también hay un significativo margen de negaciones y condescendencias. Esta separación provenía ya de diferencias internas en La Carpa, a la hora de situarse políticamente y en las relaciones interpersonales. Sara rescata su cercanía con Manuel J. Castilla y Raúl Galán:

-¿Cómo era su relación con Manuel J. Castilla?

Íntimos amigos. Yo lo fui a ver un día antes de que muera. Me decía: “me compongo Sarita y te hago el prólogo de Shusky”. Él me quería mucho. Él me visitaba en Jujuy cuando iba a Bolivia, él era amigo de la Libertad Demitrópulos, igual que yo. Lo he querido mucho a Manuel. Él y Galán, los dos amigos de La Carpa, yo era menor pero estaba ahí, pensionada (se refiere a la época en que estuvo en pensión en Tucumán, mientras estudiaba). Manuel J. Castilla ha sacado unas cosas lindas de La Carpa. Pero ahí en La Carpa cuenta todo sobre mí. Yo lo tengo a todo eso”

De la época posterior la autora recuerda “*Yo publico en La Carpa sólo en la Muestra colectiva, nada más. En el '60 se muere mi marido y entonces me zambullo en la poesía y hago un libro Yo soy América y lo mando a Jujuy*”. Su historia poética pasa por distintos momentos, estudiante en Tucumán, profesional luego, casada con Arturo Dávalos²⁶ después y destacada docente de la Universidad de Salta.

De su incorporación a la familia Dávalos destaca el reconocimiento que tuvieron por su tarea, “*a mi suegro le ha gustado siempre lo que yo he escrito, incluso cuando César Tiempo le hace una entrevista y le dice dame algo para publicar, él le dice “llevate de la Quenofrona (él me decía así), también es poeta. “Traé tus cosas que se las haga leer” y César*

²⁵ Hace referencia a Raúl Aráoz Anzóategui

²⁶ Músico, hijo de Juan Carlos Dávalos.

Tiempo publica, en el 55, "Cacique de Ledesma". Aquí me han mirado muy por sobre el hombro los demás poetas como haciendo o diciendo que esta es la casa de ellos, que para qué vengo acá. El localismo es abrumador..."

Para trazar una imagen más abarcativa de la voz autoral de Sara San Martín paso a transcribir fragmentos de la entrevista agrupados temáticamente en relación con la poesía, las lecturas y la región que permiten observar de qué modo se funda un sujeto en la definición de la propia instancia de enunciación.

La poesía

- Decía Sara que tiene más experiencia con la poesía, experiencia de escritura, ¿por qué?
- Nunca podía terminar los cuentos.
- Pero, ¿por qué con la poesía, esa particularidad?
- Porque yo he nacido poeta, eso es inútil, allá a los 8 años yo miraba las plantas y le hacía alguna metáfora, o bailaba contra los etolios de mi mamá que separaban puertas con unas figuras negras. Eso es así. Yo he nacido así, es evidente.
- O sea, percibiendo lo que es poético.
- La poesía, y a veces, como ahora. Ya viene el custodio se llama, ya viene, ya viene, ya lo voy a pensar en estos días (y comienza a recitar unos versos: *hay otros custodios / remotos, contiguos a lo originario...*) yo voy haciendo ese libro según como tenga inspiración. Yo no soy una creadora de versos. No le puedo hacer una poesía a mi mamá, y se la he hecho, ni a mi papá, ni a nadie que me pida, no puedo versificar. Yo tengo ideas. Hoy he leído una cosa linda en el diario "la ciencia-dice- está después que la poesía. La poesía está primero." Nace el pensamiento cultural, occidental con el testimonio escrito de la Iliada y La Odisea. Ahí ya está todo: el mito, la metáfora, las costumbres y las formas de vida de ambos pueblos, del que acosa y del que está debajo. Después de eso, en Grecia empiezan los poetas, que los han separado a los llamados presocráticos que escriben sentencias de los otros que escribían sobre una legitimidad psicológica, sobre los sentimientos. Pero los primeros poetas son los presocráticos, que dicen verdades y sentencias que no se pueden probar en ese momento.
- Sara, ¿Ud. piensa que hay alguna diferencia entre la poesía escrita por mujeres y la poesía de hombres, a nivel de la escritura o de la percepción...?
- A nivel de la expresión. Los trágicos, los primeros poetas de Occidente, los presocráticos, los griegos, hacen las sentencias que son una belleza, son cortas, son máximas y sentencian la verdad. Está la Safo con versos de amor, le escribe a sus alumnas. Es el camino de la mujer. Lo mío es un alboroto porque yo no entiendo, mi mente tal vez sea racionalizada como la de un hombre, a lo mejor, no sé. Pero vos ves que yo estoy entre la verdad y la belleza. Pero eso tiene su razón de ser, en las vivencias. Yo era chica y viene mi mamá y me dice "levántate, pónete el abrigo y ven a ver esto". Me abre la puerta y yo veo un mar ancho lleno de hortensias, de florcitas rosas, porque cuando salga el sol, como tú estás viendo ya no va estar así, así que míralo ahora, y te vuelves a la cama". Esa para mí es una experiencia irrepetible, la emoción que yo siento hacia la belleza. Ella me ha entregado eso. Es la naturaleza, ella leía mucho, pero ella leía folletines de La Nación, novelistas publicaban. A mí me ha mostrado la vida, la belleza de la vida...

- *Es también a través de una mujer que aprende esa belleza. Es otra mujer la que la pone en contacto con la belleza.*
- Claro, mi madre era una artista que no se ha realizado. Me conduce por el camino de la belleza.
- *¿Y eso condicionará le escritura?*
- Yo creo que sí. Pero más que nada cuando yo pienso filosóficamente yo nazco poeta. El filósofo sedentario los llama ángeles de la guardia son lo originario, son penetrables. La evocación tiene que hacerse a través de uno para llegar, porque el hombre es lo primero, hay personas que hacen versitos y hay personas que no pueden no hacer, porque ya nacen para que lo hagan, como la Cuqui²⁷, después de su chiquito recién ha empezado a escribir y ella tiene una cultura preciosa y es buena poeta, talentosa.
- *No se está dando en Cuqui un fenómeno muy parecido al suyo en el sentido de que, si bien es cierto se la reconoce pero con bastantes prejuicios...y con bastante distancia...*
- Ella ha hecho su vida cómo ella ha querido...
- *¿Me refiero con el grupo de escritores, no hay una resistencia también contra ella?*
- Al contrario, ahora los escritores la reconocen a ella, está en todas las presentaciones de libros, todos los jurados la convocan...Sí, a mí ya no me convocan. Otra que se hizo un espacio así es Liliana Bellone, pero ahí yo creo que son otros factores.
- *Sara, insisto con la literatura femenina...*
- ¿Sabés quién me gusta aquí de Salta? La chica Coll. A mí me gusta lo que escribe. Hay dolor, en esa chiquita. El dolor abona la tierra, la ablanda...
- *a veces no depende de las cosas que se viven sino la pasión con que se viven.*
- Exacto.

Lecturas

- *¿Cuáles son los escritores que más te han interesado de todos los que conociste, que pueden haber impactado en tu poesía?*
- En mi poesía creo que vas a encontrar a Federico García Lorca en alguna figura, porque yo lo leía. Pero el que más leo y no vas encontrar nada aunque lo tengo de cabecera es de Antonio Machado. Ése es para mí el dilecto. Lo leo. Lo vuelvo a leer cuando quiero gozar: Después no mucho de los extranjeros y el autor argentino es Molinari, pero no me impacta. El que me impacta profundamente es Conrado Nalé Roxlo.
- *¿Ud: cree que su poesía tiene mucha impronta filosófica?*
- Yo creo que tiene esto que te cuento, que tiene esa originalidad. No que me ha tomado la filosofía a mí, sino que yo he rastreado ya por lo original, he empezado a sentirlo como verdad y belleza, como vos decís. Yo lo he ido poniendo.

La región

- *O sea Sara, que Ud. tuvo ese problema de la no pertenencia..*

²⁷ Se refiere a la escritora Teresa Leonardi.

- Por supuesto. Me discriminan y aún ahora, no. Me han discriminado siempre.
- *¿Y a qué atribuye esa discriminación? ¿tuvo que ver algo con causas políticas, intelectuales?*
- No, no, no. Dentro del terreno de mis pares estoy hablando, de los escritores y poetas. Ahora, que me discriminen pares de derecha o de izquierda, eso ya no sé.
- *Pero, la discriminación proviene justamente de otros escritores ¿a qué se debe?*
- Se debe a lo arrogante que soy, de ser foránea. Yo creo que les ha molestado que a lo mejor sí soy fanfarrona como yo digo, y la seguridad mía, además he tenido cargos altos. Me he jubilado como titular full time. Yo pienso que no me comprendían, nada más. Y pienso que no me comprendían porque yo soy un poco autista. no estoy enferma de autismo, pero mi infancia era tan desequilibrada. Estaba con el único chico que he jugado en mi vida en la casa de mi abuela, mi primo, Germán Mallagray, el curita. Yo soy chiquita y me acuerdo el momento más alegre de mi vida, es cuando corremos por entre las sillas jugando, y de ahí me pregunto y con quién más juego yo?, me llevan a Ledesma donde está la reducción con mis hermanos que ya andan a caballo como locos por ahí y yo empiezo a contemplar la vida, a mirarlos, no me acerco para hablar, no me invitan los otros chicos. ¿y esto que es?. pero tengo que recordar con quién he jugado, y pienso, y pienso, y sólo recuerdo que buscaba las revistas que podía hallar y que había subido a una silla con libros para sacar unas que estaban arriba del ropero, de la habitación de mis padres y tiro todo, vienen a ver, yo lloro, y dice mi mamá "Teodoro yo te he dicho que iba a agarrar las revistas", eran revistas de hombres. Yo tenía cuatro años. Entonces mi mamá dice, pues si no se la puede mandar a la escuela, que aprenda. Yo ya estaba aprendiendo a leer, a los 4 años ya leía bien, me enseñaban ellos. Hasta que mi papá dice comprale una revista, comprale Billiken, le va a costar todavía leer porque no sabe, pero comprale que llegaba por suscripción con el correo. Yo me emocionaba, me ponía colorada. No tuve contacto con amiguitas, con eso hasta más grande. A los 9 en Ledesma yo era muy feliz, porque jugábamos todos. Eso se ve en la poesía.
- *Sí, si "Estampas de Ledesma" es una alegría enorme.*
- Ahí, empiezo a comportarme como un ser como los otros. No es culpa mía que yo hay sido contemplativa.
- *¿cree que puede haber incidido su formación profesional en aquella discriminación?*
- Puede haber incidido, pero si yo soy arrogante, no era por eso, no era porque era preparada para la universidad sino porque era sencilla y he nacido comiéndome al mundo, atropellándolo sin preguntar por qué, a esa arrogancia me refiero. No tengo miedo, como diciéndole ¡vamos!, ni cautela como decía mi papá. Sin cautela y mi seguridad ante cualquiera me hacía perder.
- *Es inevitable porque lo que pasa es que el que escribe dice cosas que los demás no ven o que no se animan a decir y genera mucha resistencia.*
- Eso es. cuando yo vengo aquí a Salta hago una exposición de poesías escritas en letra gótica por una alumna a quien quería ayudar, le dije "vos hacela, yo las pongo y la venta es para vos", y lo hizo. Ahí se acercó una mujer alta y grande y me dice: "yo soy Ema Solá de Solá". "-Señora qué gusto. Ud es una gran poeta, una gran cultora del folklore" y me dice: "pero yo estoy maravillada con lo que usted escribe,, yo escribo así también y lo escondo". O sea que ella se limitaba a lo que aquí querían. Ha escrito del Milagro, del cholito, de la tierra, del desdichado...
- *O sea que había un condicionamiento con respecto a los temas...*
- Te cuento esto a otro nivel, de edad, de Ema Solá de Solá, que podría ser mi madre, no he hablado de los jóvenes todavía.

- y, ¿con relación a los jóvenes?

Los jóvenes, cuando yo llego en el '49, empiezo a publicar en el diario y me reciben las cosas. Yo ya escribía para el diario, desde Ledesma le mandaba cuando era chiquilina nomás. Después de unos años empezó a aparecer la nueva generación. El más joven de los poetas, por ejemplo, el Teuco formaba un grupo que se llamaba Presencia. Estaban también Brizzi, Aparicio, Andolfi, Ovalle...y con una intención negativa contra La Carpa.

- *A Ud la reconocen como perteneciente a la generación del '40...*
- Bueno, porque que vamos a hacer, estamos en el medio. Pero Galán estaba bien, pero yo estaba aprendiendo a escribir, a estudiar y a hacer poesía. Yo publico mi primer libro en 1962, "Yo soy América", cuando me lo premian ¿Entonces yo también soy del '60? Tengo diez años o más que ellos, por lo menos, más que un Castilla, más que un Andolfi .
- Entonces, ¿cómo reacciona el grupo "Presencia"?
- Se pone en la edad. Después surge la Cuqui Herrán.
- *Cuqui Herrán comienza a producir en la década del '60, pero la publicación recién se ha dado en el 80 más o menos.*
- La Cuqui era alumna mía en la Escuela Normal y después en la Universidad y se va un tiempo con su marido, cuando vuelve, termina aquí la carrera y todavía no escribía nada ella empieza a escribir cuando tiene su hijo. Ella escribe y qué cosas buenas que tiene. Hay algunas en las que se zafa. No sé si vos has leído esa poesía en diálogos, que no sé donde estará, en qué libro, que habla de juegos prohibidos, se destapa, como diciendo "yo soy así...", no soy esto o lo otro, no lo dice, pero se destapa con la poesía. Ella es aceptada por el grupo Presencia, pero es salteña. Yo ni soy salteña ni soy amiga de ellos.

La función autor

Estos tres temas desglosados de la entrevista permiten, como ya dijimos, construir una voz autoral que se define en la confluencia de una época, una situación y una formación donde se diseña un marco de referencias complementario con la producción poética.

"¿Importa quién habla?" es un interrogante ético a partir del cual se ha discutido la presencia del autor en la obra literaria, importantes corrientes de la crítica han decretado su desaparición y sólo reconocen al sujeto textual que se prefigura en los intersticios del texto. Foucault parte de este interrogante en su ya célebre conferencia de 1969 en la Sociedad Francesa de Filosofía, y llama la atención acerca de que esa desaparición no destruye el problema sino que genera un "lugar vacío - a la vez indiferente y coactivo" (Foucault 1999:329) desde donde se ejerce esa función.

Cuatro son los aspectos que pueden distinguirse en relación con el autor:

1. El nombre.
2. La relación de apropiación.
3. La relación de atribución.
4. La posición del autor.

Si analizamos la posición de nuestra autora en relación con estas variables podemos observar que nos permiten profundizar de manera interesante el análisis de su obra. Por un lado el registro de su nombre tiene dos momentos, el de su nombre *Sara San Martín* y el de la inclusión de su apellido de casada *de Dávalos*, lo que no sólo la inserta en una nueva familia sino en una tradición, en un prestigio y en una instancia de reconocimiento. La literatura forma parte de la cotidianeidad de esta nueva familia que la reconoce y la valora. Sin embargo es llevar también la carga de una herencia que implica entre sus elementos simbólicos la continuidad de una poética que Sara desbarata y hasta contradice. La carga de reputación e influencia de la familia se sostiene no sólo en la figura patriarcal de Juan Carlos Dávalos, sino también en la de sus hijos, prestigiosos escritores, Jaime y Baica Dávalos. Por otro lado su primer nombre se corresponde con un “fuera” de Salta, mientras que la designación que adquiere al casarse la incluye en una estirpe que implica no sólo un “dentro” de Salta, sino que funciona como elemento constitutivo de la salteñidad. En esta perspectiva las fracturas, las polémicas, los quiebres de la obra de Sara se potencian y resignifican. Como dice Foucault “el nombre del autor no va como el nombre propio del interior del discurso al individuo real que lo ha producido, sino que corre, en algún modo, en el límite de los textos” (1999:338)

Otra variable la constituye la apropiación, la función autor resulta de un proceso a través del cual el autor resulta propietario del texto en la medida que ese texto circula en el mercado, y garante del lugar que su discurso propone y dispone en relación con otros discursos sociales. En este caso la voz autoral se propone a sí misma como transgresora, poniendo en evidencia esa voluntad y las consecuencias (no sólo) discursivas que le acarrea, esta impronta unifica y consolida su producción. La delimitación del espacio de la obra que así resulta está saturado de vaivenes y dislocaciones, distancia extrema entre el tiempo de la

escritura y la publicación, mínimos circuitos de difusión, discriminación en antologías, de los cinco libros publicados cuatro fueron en ediciones de autor de limitada calidad. El acto transgresivo de apropiación de una palabra excéntrica era sancionado a través de actos simbólicos (claramente marcados en la entrevista) que entorpecían su circulación, en este lugar de choque, paradójicamente, se está forjando su reconocimiento.

La función autoral implica también un proceso de atribución que, sostenido y a la vez ocultado por la escritura, permite visualizar la unidad de la obra en relación con un conjunto de perspectivas que se ponen en juego en la instancia de enunciación: construcción del yo lírico o configuración de la relación yo / tú, por ejemplo. Se manifiesta así un discurso que se recorta en el interior de la sociedad pero no sólo como atribución “fulano es el autor de tal texto”, sino como resultado de una compleja operación, se trata de “dar un estatuto realista a este ente de razón que se llama autor” (Foucault 1999:340).

Complementariamente con su valor expresivo la obra de Sara San Martín se ofrece a sí misma como paradigma de aquellos discursos que deben pugnar por llegar a la superficie y sufren la incompreensión, la descalificación o el reconocimiento con salvedades, constituyendo una modalidad de existencia resultante de los esquemas conservadores de una sociedad. Pero a la vez instaura un discurso en los intersticios de la cultura, y en ese sentido se ofrece como paradigma de la lucha contra la hegemonía de los discursos, enfrentándolos con su trabajo en la ardua fragua de la libertad.

BIBLIOGRAFÍA:

Foucault Michel (1999) **Entre filosofía y literatura**. Buenos Aires: Paidós.

Pozuelo Yvancos J.M. (1999) *Pragmática, poesía y metapoesía en “El poeta” de Vicente Aleixandre* en AAVV: **Teorías sobre la lírica**. Madrid: Arco libros.