

TRANSGRESIONES AL DISCURSO POETICO AMOROSO: LA POESIA DE ANA ISTARU

POR

MARGARITA ROJAS G.
Universidad Nacional, Costa Rica

I

En torno al sexo, silencio (Michael Foucault).

La investigación más reciente sobre la poesía costarricense señala que no es sino hasta después de la mitad del presente siglo cuando se producen en Costa Rica los primeros intentos de ruptura de los códigos estético-poéticos en el tema del erotismo¹. En 1963, Jorge Debravo publica *Devocionario del amor sexual*, con el que provoca un rompimiento temático-estético respecto del tema amoroso, al oponerse, por vez primera, dice Monge, de manera radical, al pudor y el conservadurismo en la poesía amorosa (pp. 131-137). En 1974 aparece *Cima del gozo*, de Isaac Felipe Azofeifa, un canto al amor físico desde una posición transgresora y radical, aunque los poemas de tema estrictamente erótico constituyen sólo una de las partes del libro.

En general, y salvo escasos intentos como los señalados antes, Monge considera la poesía amorosa costarricense «recatada y conservadora». Entre los poetas contemporáneos, el amor ha sido entendido de diferentes maneras: como salvación, fundador del mundo, prolongación ontológica de los demás, como medio para expresar la nostalgia de la armonía. En la poesía erótica de Debravo, Monge lee un amor «cohesionador del mundo y de la realidad humana» (p. 67), concepción que constituye la moral política de la generación de Debravo. Desde esta perspectiva, considera

¹ Carlos Francisco Monge, *La imagen separada* (San José: Instituto del Libro, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1984). Las siguientes citas corresponden a las páginas de esta edición.

el crítico que Debravo elaboró una nueva poética, cuya originalidad radicó en unir «la negación y la crítica a la poesía de lo inefable» (p. 100), si bien, desde otro ángulo, se puede decir que al englobar el tema erótico dentro de una concepción más generalizadora, éste pierde la fuerza transgresora que podría alcanzar presentado como tópico principal.

Ocho años después del libro de Azofeifa aparece *La estación de fiebre*, de Ana Istarú, nombre literario de la poetisa costarricense Ana María Soto Marín². Este libro, al cual se dedica el presente artículo, ganó el Certamen Latinoamericano EDUCA (Editorial Universitaria Centroamericana), en la rama de poesía, en 1982, y se inscribe dentro de la temática erótica de la poesía amorosa costarricense, con elementos originales que profundizan el movimiento de ruptura iniciada por Debravo en 1963. Este, en las palabras primeras de su libro, solicitaba: «Oremos un poco por nuestros cuerpos, ya que tanto hemos orado por nuestras almas»³, y pareciera que Ana Istarú recoge este aspecto de la herencia poética de Debravo e intenta colaborar en el cumplimiento de aquel llamado. Un sujeto femenino es quien habla en *La estación de fiebre*, y habla de los cuerpos de los amantes en los diferentes momentos del rito amatorio, en la estación de la fiebre amorosa. Todo el libro posee un tópico y, por esto, hay en él una fuerte unidad no sólo estilística, sino también temática.

Estos cuerpos-amándose se presentan desde la visión de un sujeto erótico activo, crítico, que afirma con plenitud su feminidad en el sexo. Además, hay a lo largo del libro un tiempo-amor con un orden y una unidad propios. Los treinta y tres poemas están organizados según una temporalidad que simula los diferentes momentos del encuentro sexual de un hombre y una mujer, una temporalidad que no remite a las medidas astronómicas de minutos, días o años. Es el tiempo del antes, el durante y el después amorosos, un tiempo específico y con medidas distintas.

El libro empieza con el movimiento de la amante hacia él (I), continúa hacia un momento climático (XXVI) y termina con la separación física de ambos: «Y se levanta» es el último verso del último poema (XXXIII). Esta temporalidad está construida por el movimiento propio del libro y da una especie de supraorganización al conjunto de los treinta y tres poemas, ya agrupados por el tópico del amor sexual. Además, cada uno de estos momentos amorosos está marcado semánticamente por un poema

² Ana Istarú, *La estación de fiebre* (San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1983). En adelante, los poemas se designarán con los números ordinales entre paréntesis, seguidos por la indicación de la página correspondiente en números cardinales.

³ Jorge Debravo, «Devocionario del amor sexual», en *Milagro abierto* (San José: Editorial Costa Rica, 1969), p. 102.

cuyo tema es un órgano del cuerpo: el «antes» es en el poema II la boca; el «clímax» (XXVIII) es el pene erecto; el «después» (XXXII) es el pene no erecto.

El tópico del amor sexual está expresado de tres maneras: el amor como encuentro, exploración y goce de los cuerpos (predominante en los poemas V, IX, X, XI, XV, XVII, XVIII, XIX, XX y XXIV); el sexo como código amoroso que el emisor opone al código tradicional machista (sobre todo los poemas III, IV y XVI) y el amor por hombre como persona total (poemas VII, VIII, XXIX, XXX y XXXIII). El amor-sexo está estrechamente relacionado con el tema de los cuerpos (poemas II, XII, XIII, XIV, XXIII y XXVIII), tema con el que se produce otra transgresión: en *La estación de fiebre* se nombran, con un léxico novedoso para la poesía costarricense, las diferentes partes de los cuerpos que intervienen en el juego erótico, un léxico que abre en este libro un original mundo de referentes nuevos.

No es una novedad decir que sobre el sexo, especialmente en las sociedades católicas, se ha tejido un espeso silencio. El tema «sexo» constituye un sistema modelizador conflictivo para las artes, y el sujeto que lo profiere está debidamente controlado, delimitado, seleccionado. En *El orden del discurso*, Michel Foucault postulaba, como hipótesis, que

... en toda sociedad la producción del discurso es juntamente controlada, seleccionada, organizada y distribuida mediante un cierto número de procedimientos que tienen la función de conjurar los poderes y los peligros, de adueñarse del acontecimiento aleatorio, de esquivar su pesada y temible materialidad⁴.

Según Foucault, existen tres tipos de procedimientos de control de los sujetos hablantes. Uno de los procedimientos de exclusión es la prohibición o interdicto sobre lo que se puede hablar en cada circunstancia. En nuestra época, las regiones del discurso más prohibidas son las del sexo y la política, prohibiciones ligadas con el deseo y el poder.

La estación de fiebre burla algunos de los procedimientos de control del discurso amoroso tradicional: infringe una restricción sobre el sujeto productor del discurso erótico y, al mismo tiempo, supera la prohibición del «objeto sexo». Estas transgresiones se operan desde un espacio bien definido, el discurso poético, y es así, como dice Foucault, que «el discurso no es simplemente lo que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino mediante lo cual se lucha, el poder del que se trata de adueñarse» (p. 10).

⁴ Michel Foucault, *L'ordine del discorso*, trad. de Alessandro Fontana (Torino: Einaudi, 1972), p. 9 (trad. nuestra).

II

Es en y por el lenguaje como el hombre se constituye como sujeto; porque el solo lenguaje funda en realidad, en su realidad que es la del ser, el concepto de 'ego'. (Emile Benveniste).

El sujeto hablante de la poesía erótica costarricense ha sido masculino, el cuerpo poetizado ha sido el femenino, aunque siempre con la pudorosa timidez que caracterizó la poesía amorosa costarricense. La amante que habla en *La estación de fiebre* no sólo se descubre como mujer, sino que afirma su feminidad en el sexo y desde su cuerpo:

Yo soy el día.
Mi pecho izquierdo la aurora.
Mi otro pecho es el ocaso (XII, 27).

Este sujeto se presenta activamente, es la amante en el momento del sexo:

Cuál red que me retenga,
dónde un mástil como a Ulises,
dónde un muro de algas pérfidas
que me corte este vuelo,
que me imprima en la lengua
otra sed que no sea
esta sed de tomarte (I, 13).

Te arribo,
te conjuro,
te fermento (XVIII, 34).

Es también un sujeto crítico con respecto a los códigos amorosos, los tradicionales y los modernos. En el poema II se opone irónicamente a la tradición machista defensora de la virginidad en la mujer, identificada tanto en hombres como en la Iglesia católica:

Y no lastima
al parecer
las intenciones puras
de tantos curas.
El novio se contenta,
al padre alienta
que en América Central
siempre encuentra
su hija virgen y asexual (III, 16).

En el poema IV, el YO poético afirma su feminidad contra un código moderno que opone amor y sexo y niega la ternura, la coquetería y la procreación:

Ahora que el amor
es una extraña costumbre,
... ..
y se censura el oficio
de la entrega;
... ..
Rescato la palabra primera
del útero
y clásica y extravagante
emprendo la tarea de despojarme.
Y amo (IV, 18-19).

El emisor de estos poemas no es alguien que habla del sexo, sino alguien que se define en y por su cuerpo sexual, es un SUJETO SEXUAL:

Porque tomo la punta de mis senos,
... ..
y destierro
este himen puntual
que me amordaza
... ..
Yo borro este tratado de los cráneos
... ..
lo mato y lo remato
con mi sexo abierto y rojo (III, 17).

Se trata de un *sujeto sexual* que practica una *ars erotica* y no una *scientia sexualis*, según la oposición señalada por Foucault en la sociedad occidental⁵. La *scientia sexualis* es una práctica discursiva, productora de una verdad sobre el sexo, desarrollada a partir del siglo XIX. Su correlato es la «sexualidad», es decir, el dominio de una verdad específica:

La sociedad que se desarrolla en el siglo XVIII... no opuso al sexo un rechazo fundamental a reconocerlo. Al contrario, puso en acción todo un aparato para producir sobre él discursos verdaderos. No sólo habló mucho de él y constriñó a todos a hacerlo, sino que se lanzó a la empresa de formular su verdad regulada... Como si tuviese necesidad de esa producción de la verdad. Como si fuese esencial para ella

⁵ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad*: 1. *La voluntad de saber*, 11.ª ed. (México: Siglo Veintiuno Editores, S. A., 1984), pp. 85-92.

que el sexo esté inscrito no sólo en una economía del placer, sino en un ordenado régimen de saber (p. 87).

El yo sexual de *La estación de fiebre* aparece necesariamente frente a un receptor representado. En algunos poemas, el receptor es el yo desdoblado, en otros es su cuerpo y en otros es un tú masculino, igualmente activo y crítico, caracterizado como no machista, antirracista, antimilitarista, no pragmático, humilde, solidario, humanitario:

No está sentado a la derecha,
No me prohíbe ni me arrasa ni me encierra.
... ..
Sangra en el árabe.
Su corazón se raja como un cántaro en la guerra (XXIX, 45-46).

El carácter semántico «masculino» del receptor se presenta básicamente en el nivel léxico: tema de varios poemas es el cuerpo del amante (II, XIII, XVIII, XXIII, XXVIII y XXXII). Es en este nivel donde el carácter conflictivo de *La estación de fiebre* toca más directamente la sensibilidad del lector, acostumbrado a oír hablar y hablar del sexo con determinados léxicos, según las circunstancias y los interlocutores. Para hablar de sexo hay términos científicos, vulgares, cotidianos, poéticos. Hay también un silencio, el no-verbo, que cubre por igual estos discursos y les impone un doble sentido alusivo y moralista.

Todo lector, dice Lotman, posee sistemas de relaciones de conceptos, consolidados por la autoridad de la lengua natural y de su estructura semántica. Estos sistemas son la expresión más real de los modelos de mundo y constituyen el fondo contra el cual entra en conflicto el texto artístico. El conjunto de los modelos se expresa en oposiciones semánticas, derivadas y facultativas. El texto percibido como el más fuerte es aquel que infringe esas oposiciones. El sistema modelizador que se halla en conflicto con el texto puede ser artístico, por ejemplo las normas de construcción de un determinado género, o no artístico, por ejemplo las normas de la moda de una clase social⁶. La conciencia femenina que habla del cuerpo de su amante en *La estación de fiebre* debía romper con esos cercos léxicos que rodean el discurso erótico. La ruptura que produjo fue doble: por un lado, con el sistema modelizador poético, sus normas léxicas, y por otro, con el sistema modelizador del discurso erótico general.

⁶ Yuri Lotman, «Elementos y niveles de la paradigmática del texto artístico», en *Estructura del texto artístico* (Madrid: Ediciones Istmo, 1978), pp. 128-248. Las siguientes citas corresponden a las páginas de esta edición.

III

Porque escribir es 'ya' organizar el mundo, es 'ya' pensar... (Roland Barthes).

Según Lotman, cada texto artístico está constituido por dos tipos de estructuras: una intratextual y otra extratextual. Ambas pueden entenderse como tensión, movimiento, conflicto, apertura, aunque pueden existir regularidades que aisladamente produzcan sistemas cerrados, sincrónicos, sin dinamismo interno.

La tensión intratextual es la generada por la no correlación de las diferentes subestructuras que conforman cada texto. La tensión extratextual es la producida por las transgresiones semánticas del texto con respecto al sistema de prohibiciones preexistentes al texto⁷.

Otro motivo de tensión es la no correspondencia entre el sistema de significados de la lengua natural y su división relativamente estable entre unidades significantes (léxicas) y unidades relacionales (sintagmáticas). La semántica de las palabras de la lengua son el material del texto poético, el cual construye sobre aquellas estructuras supralingüísticas, nuevas conexiones y nuevos límites basados en ordenaciones por equivalencias de determinados segmentos del texto.

El sistema de significados poéticos establece relaciones semánticas que están prohibidas en el sistema de significados de la lengua. De aquí que la superación de la prohibición adquiera una «característica energética de fuente» (p. 245). La energía del texto artístico proviene de esa otra tensión, generada por la superación de las prohibiciones. La lucha entre la semántica de la lengua natural y las equivalencias y oposiciones poéticas crea el efecto artístico.

La estación de fiebre posee un sistema de significados basado fundamentalmente en la asociación de dos tipos de códigos pertenecientes a la lengua natural: uno que podría llamarse anatómico, a falta de otro nombre mejor, y un código de lo natural: elementos animales, vegetales, meteorológicos. La asociación de los términos lingüísticos de ambos códigos es, ya de por sí, si bien no completamente original en la poesía costarricense, una sólida plataforma que brinda homogeneidad estilística a todo el libro. Una regla de percepción sensorial (palpar, gustar, oler, ver, oír, sentir) es el que permite asociar términos pertenecientes al cuerpo humano con elementos naturales:

⁷ Lotman, *op. cit.*, pp. 243-247.

Que el marido paloma
la ciruela rotunda.
Esta esposa que soy
la caracola (XIX, 35).

Las equivalencias así establecidas en los diferentes poemas colocan los términos en nuevas coo-posiciones semánticas. Los archisemas, unidades construidas, reúnen como elementos invariantes las partes comunes de los pares reunidos en las coo-posiciones. Esto es lo que se puede llamar una semántica sintáctica, que produce los archisemas por el ordenamiento de los términos en los versos. En el poema IX, las palabras «amainará» y «ondea» remiten al archisema «viento»:

mi dulzor de vagina
amainará en tu cuerpo.
Si del sexo te acuerdas
que ondea bajo mi manto (IX, 24).

El sistema semántico propio de *La estación de fiebre* no se limita a esta asociación específica: hay una sintaxis semántica que recorre los versos y organiza la asociación *cuerpo-naturaleza*. En el poema V, por ejemplo, la asociación sigue un orden *naturaleza-cuerpo-naturaleza* en los primeros versos:

Cuando tu amor fecunde pródigamente
el silencioso germen de la tierra y suba
un camino de espigas a mi atento cuerpo
colocando su ámbar en mi pezón de lis (V, 19).

La sintaxis particular de este libro presenta rasgos como la reiteración y las conjugaciones inusitadas dentro de una misma estructura:

me pasa y sobrepasa,
me concierne,
me ama
muy precisamente (VIII, 23).

La sintaxis semántica se realiza en diferentes niveles: entre los distintos poemas del libro hay referencias internas que, por un lado, ayudan a construir el sistema de significados propios, y por otro, producen una especie de recurrencia o iteración dentro del discurso⁸:

⁸ A. Greimas-J. Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (Madrid: Editorial Gredos, S. A.), p. 333.

Soy un rayo perfecto (I, 13)

soy la tierra
y el rayo para tu sexo erguido (IX, 25)
 (subrayados míos)

El poema XIX se descodifica intertextualmente con el poema XVII:

En sus muslos se dora,
corcel, el sol naciente (XIX, 35)

y en el poema XVII se produce la equivalencia pene-sol.

La sintaxis semántica se lleva a cabo también en el nivel de los temas. Por ejemplo, la relación del código machista con la Iglesia católica aparece en los poemas III y IX:

Y no lastima
al parecer
las intenciones puras
de tantos curas (III, 16)

he destruido el lamento
final de los obispos (IX, 24)

Hay metáforas que se repiten a lo largo del libro: el pene es nombrado igual en varios poemas:

niño
creciente
y decreciente
que tus ingles corona (IX, 24)

—tu fruto que decrece
niño derruido— (XVIII, 34)

El poema XVI rompe con la tradicional simbología que hace corresponder el color blanco con la virginidad. El sujeto se define en términos de lo que le cubre: «pañó», «sábana», «atuendo», «tela», «vestida», «cubierta», «desnuda», y en términos del espacio donde se muestra y ve hacia fuera, es decir, la oposición espacial que se sugiere por medio de las palabras «ventana» y «balcón». Estos son los espacios donde los de afuera pueden mirar hacia dentro. El vestido es lo que permite ser mirado por los demás, lo que permite mostrarse. Hay una semántica en este poema

que organiza todos los distintos niveles y que está relacionada con la simbología tradicional de lo «blanco» en el amor: la sábana blanca de la desposada es el signo de la no-virginidad. En el poema se establecen las siguientes oposiciones:

BLANCO:	PURPURA:
pañó	sangre
yo	oscuridad
tela	manchas
vagina	dolor
amor	

Al asignarse a sí misma la calidad de «blanco» y hacerlo también para «vagina» y «amor», el sujeto poético invierte la relación tradicional: amor virginal: blanco/amor sexual: púrpura. Ella, la amante, se muestra desnuda y cubierta por la sábana de desposada; ella es su balcón, se enfrenta así:

Y por las calles de España
y a mi América cansada voy,
para mostrar mi blanca tela,
vagina blanca. Blanco el amor (XVI, 32).

Los distintos grados de transgresiones al código poético que pone en conflicto *La estación de fiebre* alcanzan la máxima superación al sistema de prohibiciones en el poema XXVI. Este está constituido por treinta y dos palabras, distribuidas en veintiún versos. Dos son adverbios de tiempo, una es conjunción, ocho adjetivos y el resto sustantivos. No hay verbos ni otras partículas relacionales. Sustancialmente, el poema es un período de sustantivos yuxtapuestos, con sólo dos índices de temporalidad, deícticos, que simulan la situación discursiva. Aparte de estos dos adverbios, no hay otra indicación explícita del sujeto hablante.

Las subestructuras fonológicas no concuerdan entre sí —la distribución de las vocales, las consonantes, las rimas, los acentos—, debido a lo cual el poema mantiene viva la tensión y la ambigüedad. En el nivel léxico, los términos remiten a los mismos códigos que se señalaron antes, uno anatómico y otro natural. En el poema se establecen pares correlativos como torsos/maremos y «vello nocturno». Los últimos cinco versos poseen una estructura particular, inclusive por la disposición tipográfica en la página:

ahora rosado
 rosado
 rosado
 rosado siempre (XXVI, 43)

El poema no posee puntuación, de manera que la segmentación corre casi completamente por cuenta del lector. Los dos límites que regularizan las treinta y dos palabras son un «pero» en el verso 13, con un sentido restrictivo para los versos anteriores:

estas enhiestas
 estambres
 pero sudor
 terso sudor (XXVI, 42)

Y la oposición ahora/siempre, con el entorno «rosado»: rosado ahora/rosado siempre, lo cual produce una idea de temporalidad en la situación discursiva.

Esta falta de regularidades representa la superación de fuertes prohibiciones lingüísticas de distintos tipos; además, aumenta la posibilidad de elección, el número de alternativas estructurales y, a diferencia del texto no artístico, permite mayores posibilidades informacionales⁹. Desde el punto de vista semántico, el poema sugiere el significado «líquido», por la reiteración del sema: «maremotos», «sudor», «lengua», «cardúmenes», «húmedo», «bahías desatadas».

IV

... haría falta nada menos que una transgresión de las leyes, una anulación de las prohibiciones, una irrupción de la palabra, una restitución del placer a lo real... (Michel Foucault).

Las transgresiones de fuertes prohibiciones, tanto de la lengua común como del código poético, llevadas a cabo en *La estación de fiebre*, y que se han tratado de ejemplificar en este artículo, producen un efecto artístico de alto grado. El cambio de la palabra poética, como todo cambio, es una liberación de la palabra de normas y sujeciones, una transgresión de sistemas de modelización y de control del discurso. *La estación de fiebre* permite una lectura que va más allá del análisis de cada poema indepen-

⁹ Lotman, *op. cit.*, p. 240.

diente, una lectura que relaciona discursos, el del conjunto del libro con el discurso amoroso extratextual, que funciona como un sistema modelizador conflictivo para la palabra poética. Lo específico de este conflicto es que el espacio discursivo que construye *La estación de fiebre* es, al mismo tiempo, otra estructura tensa y dinámica: el intratexto del libro produce un «efecto poesía» porque opone, en los diferentes niveles estructurales del texto, una semántica del erotismo distinta a la semántica de la poesía amorosa costarricense anterior, y, al hacer esto, entra en conflicto, como texto artístico, con el sistema de significados de la lengua común.

La superación del control sobre el sujeto hablante del discurso erótico y del procedimiento de control externo sobre el «objeto sexo» ha obligado a Ana Istarú a romper igualmente con ese discurso poético, a cambiar su palabra y transgredir las normas. En otras palabras: las transgresiones al código poético costarricense han servido a la escritora para producir transgresiones en el nivel extratextual.

Si el poema XXVI es el clímax, en todo sentido, del libro y de la actividad amatoria allí simulada poéticamente, la liberación de la palabra es la conquista del placer. Parafraseando a Foucault, se puede decir que *La estación de fiebre* irrumpe con una nueva palabra para restituir un placer silenciado, o, lo que es lo mismo, el placer se restituye transformando la palabra que lo nombra.