



Acta Literaria

ISSN: 0716-0909

lguenant@udec.cl

Universidad de Concepción

Chile

Cussen, Felipe

Satén: Una lectura de género

Acta Literaria, núm. 41, 2010, pp. 141-146

Universidad de Concepción

Concepción, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=23716368010>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Satén: Una lectura de género^{*}

Satén: A satinated reading

FELIPE CUSSEN

Universidad Diego Portales. Santiago, Chile

felipe.cussen@udp.cl

Yo sé muy poco de género, y menos de géneros. Para preparar esta presentación correctamente tuve que llamar a la única autoridad mundial que conozco en la materia, mi suegra, que vive en Concepción. Le dije que tenía que presentar un libro titulado *Satén*, y no sabía qué era el satén. El satén (así lo pronunció ella, como se escribe en francés), es una tela como el raso, pero más delgado, que tiene mucho brillo, me dijo. Profundicé mis investigaciones sobre el satén en el diccionario de la Real Academia y corroboré su definición; mi suegra nunca se equivoca. Yo siempre me equivoco: a las blusas las llamo camisas, no distingo más que una gama de 8 colores, y soy demasiado escrupuloso al intentar combinar mis calzoncillos con mis calcetines. Este libro pone a prueba mi escasa sofisticación: junto con faldas, túnicas, mantos, capas y lentejuelas, se mencionan el raso, el terciopelo, el tisú y el lamé. Tuve que llamar nuevamente a mi suegra para preguntarle qué es el lamé: una tela para fiesta, me dijo.

Hoy, en que estamos de fiesta por el lanzamiento de *Satén*, recuerdo el día en que conocí la poesía de Marina Arrate. Las circunstancias no pudieron ser menos glamorosas: en el Parque Arauco, en la Librería Antártica, en una repisa convenientemente oculta de poesía, estaba buscando al azar y encontré *Uranio*. Me llamó la atención la nota inicial: “Todas las páginas en blanco hacen parte de la concepción de la edición del libro por parte de su autora” (1999: 4). Se toma las cosas en serio, pensé, no deja que le pasen gato por liebre. En la solapa aparecía una foto de ella, muy veraniega, con un

^{*} Este texto fue leído en la presentación de *Satén* de Marina Arrate el 30 de julio de 2010, en el Museo Nacional Benjamín Vicuña Mackenna, Santiago, Chile. Este libro es una nueva versión del libro *Tatuaje*, lanzado el año 1993 en la Casa Colorada.

pantalón blanco del que no sabía decir de qué género era, pero sí que tenía muy buena caída. Poco después, gracias a los misteriosos caminos de la música, no de la poesía, pude confirmar en persona su elegancia, y a partir de entonces he tenido la enorme suerte de contar con su amistad y sus consejos. Entre largas conversaciones han aparecido sus nuevas publicaciones, *Trapezio* y *El libro del componedor*, y hoy, cuando se relanza *Tatuaje*, me encuentro rodeado de expertos y expertas en género y géneros para presentar la nueva versión de ese libro que ahora se titula *Satén*.

Al compararlos, aparte de algunos detalles y una disposición gráfica más concentrada, los cambios relevantes son dos: la eliminación del poema “Tatuaje”, que presidía la versión original, y el reemplazo de los encefalogramas que dominaban la antigua portada por una reproducción muy pequeña, casi como una estampita, de “El beso” de Klimt. A diferencia de otros poetas que prefieren ir abultando sus volúmenes reeditados, Marina (quien ya sabemos que valora el poder de las páginas en blanco) ha optado por la sustracción. Así, le da mayor preponderancia al poema “Satén”, cuyo sonoro inicio ahora retumba mucho mejor: “Destellos en el bosque./ Fulgores rojos son” (2009: 5). El efecto es provocado por dos operaciones: la división de una oración y la alteración de su sintaxis, que frecuentemente se sumarán al uso de arcaísmos y alteraciones de género en algunas palabras (“Noéa”, 2009: 10, “colmilla”, 2009: 11) para proyectar el tono oracular de todo el libro. Este tono contribuye, además, a la creación de un espacio textual de límites difusos, donde confluyen el impulso lírico, los diálogos y las escenas narrativas. Nunca está claro qué ocurre exactamente: hay un estado de permanente metamorfosis, cambios de foco, sujetos que se mezclan, transiciones absurdas, propias de los sueños. Hacia el final, en el poema “La danzadora”, el ritmo envolvente nos convence que hemos asistido a un espectáculo, al despliegue artificioso y a la vez desenfrenado de las historias que pueblan el inconsciente, particularmente sus estímulos eróticos. La autora ha dispuesto con mucho cuidado las telas que cubren y descubren el cuerpo.

Esta primera descripción coincide con los ejes principales que la crítica ha destacado no sólo en este libro, sino en toda la obra de Marina Arrate. Ella misma ha reflexionado desde los estudios de género y el psicoanálisis, tanto sobre su obra como sobre la de otros autores. Como acabo de resaltar, sin embargo, estas herramientas teóricas nunca han frenado o rigidizado su poesía, ni la han limitado a una expresión simplemente emotiva o programática, más bien le han permitido conocer y volver a su favor las reglas del juego de la escritura. Tal como destaca Eugenia Brito al presentarla en su *Antología de poetisas chilenas*, prima la conciencia de “lo femenino, como

artificio [y] la cultura como juego de seducciones y máscaras” (1998: 324). Una fotografía suya en una entrevista de 1991 lo ilustra muy bien. Aparece con los labios pintados de rojo furioso y responde lúcidamente: “¿La reivindicación de la mujer pasa por dejar el maquillaje? No. En la hermosura de construir una imagen y un cuerpo, ahí en ese plano, no me ato a norma de ninguna especie” (1991: 6).

Quisiera intentar situarme en ese contexto, en los años en que la primera versión de este libro fue concebida y editada. Es un ejercicio que me resulta complicado, pues me cuesta imaginar las tensiones y expectativas cruzadas ante la aparición de cada poema. Marina pertenece a una generación que estuvo en todas, mientras que yo pertenezco a una generación que no ha estado en ninguna... Dentro de ese panorama lúgubre y opresivo, o bajo la sonrisa forzada de los inicios de la transición, ¿cómo habrán sido leídos sus primeros libros? La modelo de pasarela que atraviesa la portada de *Máscara negra* (1990), ¿habrá sido considerada una provocación, una ironía, una reivindicación? ¿Cómo se habrán entendido las lujosas y sensuales escenas de *Tatuaje* (1992)? Ustedes podrán responder mejor estas preguntas. Pero al revisar las numerosas notas periodísticas y artículos académicos que mereció este libro, se constata una mezcla entre la sensación de sorpresa ante su radicalidad, con la unánime valoración ante su modo complejo de representar el sujeto femenino. En mayor o menor medida, creo que todos avizoraron una nueva tendencia, o al menos una nota distintiva en esta escritura. Luis Ernesto Cárcamo, en su excelente nota, es particularmente preciso, al relacionarla con “un Lezama Lima, un Sarduy o un Perlongher, entre los más recientes de nuestro barroco latinoamericano” (1993: 202)¹.

El paso del tiempo nos permite establecer afinidades azarosas, tejer vínculos previamente inexistentes. Desde la perspectiva que nos abre este segundo nacimiento de *Satén*, es posible corroborar la intuición de Cárcamo al situarla dentro de la corriente neobarroca latinoamericana, una de las oleadas más fértiles en la literatura de las últimas décadas. Tras la aparición de la muestra *Medusario*, y la mayor circulación de los libros de sus autores, es posible darse cuenta que Marina Arrate no sólo dialoga muy bien con la tradición poética chilena, o con referentes más conocidos como Clarice Lispector y Alejandra Pizarnik. También se encuentra cerca de otras autoras tan

¹ También Adriana Valdés resaltará la condición barroca de esta poesía, en la nota que ocupa la contratapa de *Uranio*: “La poesía de Marina Arrate se mueve entre el maquillaje y la calavera (más allá y más acá del rostro), entonces, entre la ilusión y el desengaño, como en una especie de barroco. Barrocos también son el lujo, el exceso, el brillo de piedras (¿preciosas?), la suavidad táctil de las texturas, que proliferan como para contrarrestar el vértigo y la fascinación de la nada”.

valiosas como la mexicana Coral Bracho, igualmente arriesgada en su apertura semántica, o la uruguaya Marosa di Giorgio, que también desarrolla un erotismo casi inocente y salvaje, aunque filtrado por la mirada infantil. Cito apenas unas líneas de Marosa para propiciar esta comparación:

Las telas plateadas y doradas.
Hilos de oro con brillantes.
Hilos de plata con rubíes.
Las arañas las colgaban delante de la casa.
Mi madre y yo les desprendíamos, sin quebrar un hilo, sin que cayese una gota. Mi madre las pasaba por un tamiz mágico que sólo ella conocía. Era cuando la necesidad, la guerra a los hurones, sangrienta, interminable, con palos y restos de ollas (Di Giorgio, 2000: 317).

Hay otro vínculo, sin embargo, que quisiera poner de relieve, porque creo que nos permitirá valorar no sólo la pertinencia de la etiqueta del neobarroco, sino, aún más importante, fijarnos en algunos detalles técnicos que hacen tan espesa la textura de esta escritura. Se trata precisamente de Néstor Perlongher, fallecido en 1992. Advierto de antemano que no cabe hablar de una influencia, pues ambas poéticas se desarrollaron sin contacto directo, pero sí de una sintonía que me llama poderosamente la atención.

Un rápido vistazo a los libros del poeta argentino nos permitirá encontrar menciones igualmente numerosas a aquellos géneros misteriosos que tanto me han atribulado. He aquí algunos versos: “el fijo merodeo de los rabos en el fulgor del parque oscuro, cuevas curva el bretel, lumina, reconoce en lo blanco de las gasas la ceguera del ánade, guiándolo” (2003: 144); “El chapaleo de las bordas de tul, que se salpican de un/ gomoso tisú” (153); “micropuntos de tul, iridescente estela del echarpe,/ volados macramé, burila o brilla/ la hebilla de voluta quisquillosa” (333). Pero, como veremos, hay mucho más que una coincidencia en el uso de ciertas palabras; es el uso excesivo de ellas lo que los aproxima.

Dentro de una crítica muy elogiosa a *Tatuaje*, Jaime Valdivieso sólo reprochaba que “lo meramente sonoro y eufónico . . . a veces, sólo a veces, bordea lo retórico pues hay un regodeo con el puro juego verbal” (1993: 18). Leído desde la estética neobarroca o neobarrosa, este supuesto defecto puede ser evaluado de una manera distinta. Perlongher manifiesta, en diversas entrevistas, que una de sus mayores preocupaciones era la posibilidad de transmitir la sensualidad: “¿qué hace que una escritura pueda ser llamada sensual? No es solamente cierta acumulación de palabras, sentidos y signifi-

cantes sino, más bien, cierta acumulación de sonidos que pueden producir la sensación de ciertos flujos” (2004: 290). Muchos pasajes de *Satén* podrían ejemplificar esta afirmación, particularmente el poema “Sed”, en el que se libera la mayor cantidad de energía dentro del conjunto. Junto con la insistente reiteración de la palabra “sed”, las aliteraciones se atropellan como si quisieran activar las papilas gustativas del lector:

Sed de mis labios, sed de su boca, sed de su lengua y su aparato palpal,
sed de mis poros y su golosa gustura, sed de mi gusto, y de su lengua, grácil
gimiente gruesa gélida gasa y gula grillo grillete grava gravamen de mis
senos y su áulica mistela, mistela de mi mies sageada y sorda a sus gemidos
a su goce (Arrate, 2009: 9).

Otra de las técnicas que utiliza Marina es la paronomasia: “La piel que roza, riza y ora” (5) y “la tela de mi vestido se pliega a mí como arpa y como arpía” (7). Pero en algunos casos también opta no por la contigüidad de términos similares, sino por el reemplazo, como cuando escribe “enervando las agujas” (5) en vez de “enebrando”, superponiendo a la palabra dicha el fantasma de la palabra ausente. Este procedimiento habría sido celebrado por Perlongher, quien también lo utilizaba: “Creo que además del texto del sentido, está el de la sonoridad y las asociaciones; y para ser fiel a él hay que arriesgar, ir siempre hasta la distorsión, la contorsión, si viene una palabra que no es aquella que debería ir sino otra que es fónicamente cercana, optar por ella” (*Papeles insumisos* 329).

Como aquellos futbolistas que juegan de memoria, Néstor Perlongher y Marina Arrate parecieran no necesitar mirarse para darse pases. Al reunirlos no he querido borrar sus especificidades, sino proponerlos como ejemplos de poetas que descubrieron “en la gomosa superficie del surf”, como diría Perlongher (2004: 136), la profundidad última de sus significados. La encontraron en el resplandor de las lentejuelas, de las telas, de los géneros, aunque yo aún no sepa nada de ellos.

REFERENCIAS

- Arrate, Marina. 1990. *Máscara negra*. Concepción: LAR.
_____. 1991. “Poesía en torno al maquillaje”, entrevista en *La Tercera*,
27 de agosto, p. 6.
_____. 1992. *Tatuaje*. Santiago: Ediciones del Mirador.

- _____. 1999. *Uranio*. Santiago: LOM Ediciones.
- _____. 2009. *Satén*. New York: Pen Press.
- Brito, Eugenia (Ant.). 1998. *Antología de poetas chilenas. Confiscación y silencio*. Santiago: Dolmen Ediciones.
- Cárcamo, Luis Ernesto. 1993. "Impresiones de un lector en torno a un libro de Marina Arrate", en *Acta Literaria* 18, pp. 199-202.
- Giorgio, Marosa di. 2000. *Los papeles salvajes*. Vol. II. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Perlongher, Néstor. 2003. *Poemas completos*. Ed. Roberto Echavarren. Buenos Aires: Seix Barral.
- _____. 2004. *Papeles insumisos*. Eds. Adrián Cangi y Reynaldo Jiménez. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Valdivieso, Jaime. 1993. "En la huella de Gabriela", en *Punto Final* 294, 11 de julio, p. 18.