



Susy, secretos del corazón. Críticas al discurso amoroso desde la voz poética

Julieta Gamboa Suárez¹  

¹ Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, Ciudad de México, México

Resumen

El presente artículo analiza cómo el poemario *Susy, secretos del corazón* (1989) de la poeta, dramaturga y gestora cultural argentina Susana Villalba (Buenos Aires, 1956) establece un diálogo crítico con la historieta del mismo nombre, publicada en Latinoamérica en los años sesenta y setenta. El poemario dialoga, además, con otros referentes culturales, a partir de un proceso de enunciación que hace evidentes los constructos sociales que buscan definir y fijar la feminidad. La posición crítica del texto emerge al manifestar cómo está codificada la experiencia del amor romántico en las mujeres. A nivel discursivo, a partir del empleo de mecanismos textuales relacionados con el collage y el pastiche, se genera una voz poética abierta, móvil, múltiple, lúdica, que se despliega para develar el rol de lo social en la construcción de la subjetividad.

Palabras clave: voz poética, crítica, amor romántico, enunciación, subjetividad, feminidad.

Historia del artículo / Article Info

Recibido/Received

8 de septiembre de 2023

Aprobado/Accepted

13 de marzo de 2024

Publicado/Published online

19 de junio de 2024

✉ Correspondencia/Correspondence:

Julieta Gamboa, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, Av. Ferrocarril San Rafael Atlixco, núm. 186, Edificio F, Col. Leyes de Reforma primera sección, Alcaldía Iztapalapa, C.P. 09310, CDMX. jugasu@gmail.com

Citación/Citation: Gamboa Suárez,

Julieta. "Susy, secretos del corazón. Críticas al discurso amoroso desde la voz poética". *La Palabra*, núm. 49, 2024, e16521. <https://doi.org/10.19053/upte.01218530.n49.2024.16521>



Susy, secretos del corazón. Criticism to the Loving Discourse from the Poetic Voice

Abstract

This article analyzes how the poetry collection *Susy, secretos del corazón* (1989) by the Argentinian poet, playwright and cultural manager Susana Villalba (Buenos Aires, 1956) establishes a critical dialogue with the comic strip of the same name, published in the sixties and seventies in Latin America. The collection of poems also engages in dialogue with other cultural references through an enunciative process that reveals the social constructs aiming to define and establish femininity. The critical stance of the text becomes evident as it illuminates how the experience of romantic love in women is codified. At the discursive level, from the use of textual mechanisms related to collage and pastiche, an open, mobile, multiple, playful poetic voice is generated— it unfolds to reveal the role of social factors in the construction of subjectivity.

Keywords: poetic voice, criticism, romantic love, enunciation, subjectivity, femininity.

Susy, secretos del corazón. Crítica ao discurso amoroso deste a voz poética

Resumo

O presente artigo analisa como a coletânea de poemas *Susy, secretos del corazón* (1989) da poetisa, dramaturga e gestora cultural argentina Susana Villalba (Buenos Aires, 1956) estabelece um diálogo crítico com a história em quadrinhos de mesmo nome, publicada na América Latina nos anos sessenta e setenta. A coletânea de poemas também dialoga com outras referências culturais, a partir de um processo de enunciação que evidencia as construções sociais que buscam definir e estabelecer a feminilidade. A posição crítica do texto emerge ao manifestar como é codificada a experiência do amor romântico nas mulheres. A nível discursivo, a partir do emprego de mecanismos textuais relacionados com a colagem e o pastiche, gera-se uma voz poética aberta, móvel, múltipla, lúdica, que se desdobra para revelar o papel do social na construção da subjetividade individual.

Palavras-chave: voz poética, crítica, amor romântico, enunciação, subjetividade, feminilidade.

Introducción

Las formas en las que las mujeres han sido y son representadas en la cultura popular se relacionan de manera íntima con las narrativas sociales dominantes sobre el género. Mirar de cerca cómo se despliega aquello que se asume como propio de la feminidad en soportes masivos nos permite tomar conciencia de los discursos que hacen pasar lo cultural como natural en lo concerniente al género y observar cómo se generan determinadas políticas de representación. Al reconocer estas políticas podemos advertir sus efectos en la experiencia material de las mujeres.

Ante tales procesos de representación, las distintas producciones estéticas elaboradas por mujeres han sido un espacio fértil para generar contradiscursos críticos, al evidenciar el peso de las construcciones genéricas en la experiencia de las realidades. Una producción que muestra las fisuras y límites en las representaciones del signo “mujer” presentes en las narrativas de la cultura popular es el poemario *Susy, secretos del corazón*, de la poeta argentina Susana Villalba (Buenos Aires, 1956), titulado a partir de la historieta del mismo nombre, con la que establece un diálogo crítico.

Susy, secretos del corazón, tercer poemario de Villalba, publicado en 1989 por la editorial independiente Último Reino¹, forma parte de las muestras de experimentación poética generadas en los años ochenta, momento en el que se amplió y diversificó el campo de la poesía en Argentina, a partir de la búsqueda de nuevos códigos estéticos, en concordancia con la reestructuración del tejido cultural y social que había sido fracturado por la dictadura.

En esta ampliación de las actitudes frente al lenguaje poético en la década, la poesía producida por mujeres encuentra más espacios de difusión y socialización, y deja ver procedimientos escriturales que indagan en las dimensiones por las que puede transitar el sujeto poético. La poesía de mujeres en los ochenta “arma y rearma nuevas configuraciones subjetivas y las identidades sexuales y de género atra-viesan y movilizan los textos” (Genovese 202).

La problematización del espacio desde el que se dice “yo” en el poema, unida a la representación de un sujeto femenino que muestra las marcas de género sobre sí –que deja ver el carácter social y cultural del género–, está presente en el poemario de Villalba a partir de un proceso enunciativo en el que la

¹ El proyecto editorial Último Reino se originó a partir de la revista del mismo nombre, cuyo primer número se publicó en 1979. Junto con *Xul* y *La Danza del Ratón*, fue una de las revistas de poesía con mayor actividad durante la década de 1980 en Argentina. Jorge Fondebrider apunta que buena parte de los poetas más significativos activos en esa década pasaron por las páginas de esas tres revistas. Cada una proponía una poética particular, y sus planteamientos estéticos (y políticos), en ocasiones contrapuestos, llevaron a discusiones abiertas desde sus páginas. Mientras que *Último Reino* buscaba reinventar los postulados del romanticismo, *Xul* se movía en un registro más experimental o “concretista”. *La Danza del Ratón* exploraba la experiencia coloquial del lenguaje poético desde una perspectiva social. Susana Villalba formó parte del grupo Último Reino desde sus inicios, y fue transformando su poética hacia derroteros más experimentales. Con el paso del tiempo “los poetas agrupados en cada una de las revistas diversificaron sus propuestas y parecían haber abandonado la estética que se les atribuía en un principio, al explorar la escritura bajo otros parámetros” (Fondebrider 14).

voz poética dialoga con un conjunto de referentes intertextuales con los que establece una interlocución crítica².

La posición crítica que se desprende del poemario no es uniforme. El lenguaje poético permite espacios de ambigüedad y multiplicación de sentidos. La voz femenina que configura el discurso poético genera procesos significantes que van cuestionando la identidad fija depositada en la feminidad.

Articulaciones críticas de la voz poética

En una mujer que escribe poesía, las elecciones para confeccionar la voz poética pasan por reconocer que en las representaciones discursivas de un sujeto femenino está presente el efecto de las barreras sociales y culturales que han influido y determinado los procesos de enunciación. El problema de las mujeres por identificarse desde una posición de sujeto es relevante por ser este uno de los lugares que les han sido socialmente negados:

Mientras para el hombre la identificación con la posición de sujeto es inmediata y ya inscrita en el discurso, para la mujer está obstaculizada, no por una imposibilidad ontológica, sino por una concreta imposición histórica, que ha hecho de una de las posibles formas de subjetividad, la masculina, la forma universal, y ha expulsado de su discurso la diferencia, por lo tanto, para las mujeres el problema del lenguaje estará siempre conectado con la posibilidad de definirse como sujetos (Violi 95).

Cabe preguntar, entonces, cómo puede generarse esa identificación con una posición de sujeto desde un ejercicio poético, considerando la relación conflictiva con el lenguaje y la construcción de la subjetividad antes delimitada. Para ello, conviene mirar cómo en el poemario de Villalba se confecciona un discurso poético que no oculta la particularidad genérica y cómo se articula la voz poética al ordenarse en diálogo con un repertorio de discursos sociales³ que han enmarcado restrictivamente la identidad femenina. Si cuando hablamos de “sujeto” el concepto se identifica de manera automática con la idea de un sujeto-varón-universalizado, la construcción de una voz poética feminizada pasa por cuestionar la misma idea de “sujeto”, para trabajar desde un espacio móvil y abierto. La posición de una voz subjetivada se va articulando y desarticulando en la producción misma del texto.

Como mencioné antes, *Susy, secretos del corazón* toma su nombre de una historieta que circuló en los años sesenta y setenta en Latinoamérica, con amplios tirajes. Se trataba de una adaptación de cómics rosas estadounidenses de la compañía *DC Comics*, tales como *Secret Hearts*, *Young Love* y

² Como fue publicado en 1989, *Susy, secretos del corazón* se puede relacionar con las propuestas poéticas que surgieron en la siguiente década en Argentina. Alicia Genovese caracteriza la poesía argentina de la década de 1990 bajo los siguientes parámetros: “Una de las señalizaciones internas que se pueden ir visualizando a través de la lectura de los poemas es la producción poética como discurso híbrido que niega o restringe cada vez más la poesía como discurso puro, cerrado. La interrelación de materiales provenientes del cine, del cómic, de las series televisivas, conviven entremezclando y anulando la tradicional distinción entre lo culto y lo popular, lo alto y lo bajo” (204). En el poemario de Villalba está presente tal hibridación textual. La poesía no se presenta como un espacio cerrado y la expresión poética se estructura a partir de una acumulación de referentes, de manera tanto implícita como explícita.

³ Entiendo el discurso como “un conjunto múltiple de prácticas significantes inscritas en materialidades diversas (no exclusivamente lingüísticas) y, también, el campo de realización simbólica, material y comunicativa de las ideologías en el que surgen los conflictos de interpretación que se libran en torno al uso social y político de los signos” (Richard, “La crítica” 75).

*Heart Throbs*⁴. Su narrativa textual/visual se centraba en la educación sentimental femenina; allí se representaban, de manera sostenida, los roles tradicionales de género atribuidos a las mujeres: el matrimonio, la fidelidad, la virginidad obligatoria, el amor des-sexualizado, las expresiones emocionales de lo femenino arraigadas, la heterosexualidad forzosa, así como las imposiciones en torno a las relaciones de género y la presentación constante de las mujeres como figuras arquetípicas, basadas en la dualidad Eva/María (Rodríguez 5). El contenido versaba sobre los enredos amorosos de protagonistas femeninas, perfiladas a partir de una extrema candidez. Sus acciones y tribulaciones emocionales se presentaban exclusivamente centradas en la experiencia amorosa: estar perdidamente enamoradas, debatirse entre dos amores, dudar de ser verdaderamente amadas, elegir el mejor hombre para casarse y formar una familia. Aunque las historias estaban pensadas para un público femenino juvenil, fueron creadas e ilustradas por hombres, de ahí que la representación de las mujeres estuviera ligada a las fantasías masculinas de belleza y de carácter: mujeres cuya razón de ser es el vínculo amoroso con un varón. Así, nos encontramos ante una manifestación de cómo la mirada masculina en la construcción de lo femenino en los productos culturales populares configura un campo inconsciente que tiene consecuencias materiales en lo social⁵.

Villalba ha señalado que el cómic *Susy, secretos del corazón* es uno de muchos referentes intertextuales que aparecen en el poemario, pero lo reconoce como parte importante de una educación sentimental de juventud. En el poemario estaría presente una gama amplia de contenidos discursivos sobre el amor romántico y las relaciones amorosas, sustentadas en una idea de amor arraigada que resulta ser limitante y restrictiva para las mujeres, pues en esta construcción suelen ocupar roles muy poco flexibles (Franco y Mileo).

Susana Villalba ha expresado el origen de una posición enunciativa ambigua en el texto, que es problematizada en las realizaciones de la voz poética:

Yo siento que en mí hay dos personajes en pugna. Uno es Susy, la del barrio, la que espera que un tipo le solucione la vida, la ampare, la que fue educada para esperar al príncipe dorado, ese tipo que venía, en aquellas historias, en un coche ridículo, brillante, un Julián Ruiz, por ejemplo. En el otro extremo esta Susana V., que es lo contrario. Resolterosa, hiperindependiente, la que no transa con nada. Es difícil para las mujeres saber dónde ponernos. Especialmente en estos países donde tenemos un lugar muy bobo y otro lugar moderno. Somos roles fijos: o la madre o la amante. El libro intentaría plantear ese conflicto (Bravo 166).

También ha manifestado su distanciamiento –en su poética en este y otros poemarios–, de la expresión confesional. Se ha interesado por construir espacios textuales que vayan más allá de lo autobiográfico o autorreferencial, y puede identificarse con una poesía de ideas y temas, investigación o construcción ficcional de personajes. Si bien lo personal –la experiencia individual como material subyacente– está

⁴ *Susy, secretos del corazón* fue publicada en México por editorial Novaro y distribuida a lo largo de toda Latinoamérica. Sumó 1165 números. Las fuentes originales estadounidenses comenzaron a publicarse desde la década de 1940, de ahí que la representación de las mujeres estuviera ligada con una moral más restrictiva, de algún modo divergente de las transformaciones de la época en torno al lugar social que iban ocupando las mujeres. Al mismo tiempo, al tratarse de una importación cultural, la representación física de las mujeres correspondía a un ideal de belleza extranjero.

⁵ La noción de “mirada masculina” fue acuñada por Laura Mulvey (1975). En una estructura de género dicotómica, el hombre como productor de contenidos culturales se coloca en una posición activa y es quien mira e impone una mirada al espectador.

presente, su interés es que el poema trascienda el reflejo del yo empírico⁶. El poema se mueve entonces en un campo social del lenguaje y desde esta posición se hace posible extender una mirada crítica.

En *Susy, secretos del corazón*, la voz poética se percibe como un flujo de conciencia que, a partir de mecanismos de corte y sutura, manifiesta un pastiche⁷ que atrae los clichés de la cultura (presentes en canciones, series de televisión, películas, cómics) en torno a la experiencia del amor romántico. El acomodo particular de estos materiales, después de un proceso de asimilación y reconfiguración, abre un campo semántico del que emana un discurso crítico. Para acompañar el efecto del flujo de pensamiento, en el poemario está ausente la puntuación y el uso de mayúsculas en el cuerpo de los poemas. Por otro lado, los títulos se presentan tipográficamente en mayúscula sostenida, con lo que se subraya el peso de los contenidos culturales fijados con solidez en la conciencia.

La voz que enuncia pone en cuestión que en la conciencia se estén construyendo o reproduciendo materiales íntimos, personales, plenamente subjetivos, y se distingue, en cambio, la voz social en la repetición de los clichés culturales. No se está ante una crítica unidireccional, con correspondencias directas con un campo específico de sentido; más bien, hay una crítica que está mediada por la presencia del collage de discursos sociales que se entremezclan con las imágenes poéticas.

Desde la voz poética se van dando cambios de una primera a una tercera persona, desde un discurso que puede percibirse subjetivo a otro más distanciado emocionalmente. La voz poética estaría sosteniendo el peso de los discursos sociales, las frases hechas, los lugares comunes sobre el amor y haciendo evidente la performática del género en torno a las relaciones amorosas entre hombres y mujeres, al exacerbar las actitudes que se leen como prototípicamente femeninas.

Mutlu Konuk Blasing, al analizar los efectos textuales del sujeto poético, habla de la ilusión de un yo proyectado en el texto a partir del acomodo de ciertos contenidos lingüísticos. En la poesía, el lenguaje produce al sujeto y no al revés (16). Es relevante que esta ilusión del yo en el poemario se dé a partir de la reproducción de los discursos fijados en la cultura. Una de las marcas genéricas de la poesía es que confirmaría la necesidad de un yo para internalizar un código lingüístico; este código elegido estaría representando una ética del lenguaje vinculada con una textura emocional y con una historia social-comunitaria. En este caso, el código lingüístico internalizado está revestido del lugar común que se reproduce de manera irónica o paródica y, por lo tanto, certifica la máscara subyacente en el lenguaje común. La comunidad se refuerza a partir del estereotipo.

El poema que abre el poemario focaliza la presencia de un “yo” presentado de manera anafórica, a partir del que se va extendiendo el campo semántico del amor romántico y los rituales sociales femeninos en torno a este:

⁶ El origen del poemario, en palabras de Villalba, se da cuando decide, con una amiga, iniciar un intercambio epistolar para tratar sus temas de pareja por escrito. Esas cartas pasan a convertirse en poemas, y ahí mismo surge la decisión y el impulso deliberado de trabajar el humor en los textos (Bravo 167). De este modo, aún cuando existe un germen experiencial, el desborde que propone el texto lo distancia de una traducción autobiográfica de la experiencia.

⁷ Frederic Jameson señala que el pastiche es, como la parodia, “la imitación de un estilo peculiar o único, idiosincrásico; es una máscara lingüística, hablar un lenguaje muerto; pero es una práctica neutral de esta mímica, no posee las segundas intenciones de la parodia y, amputado su impulso satírico, carece de risa y de la convicción de que, junto a la lengua anormal que hemos tomado prestada por el momento, todavía existe una sana normalidad lingüística” (75). Considero que, al aproximarnos a *Susy...*, es difícil sostener el carácter inocuo del pastiche o su falta de potencia crítica. En este caso, el pastiche evidencia que el flujo de un discurso normativo repetido logra fijarse y tiene consecuencias materiales en el campo emocional y en las maneras de relacionarse de las mujeres.

yo
 yo y mí
 yo y mi cuerpo fuimos a esa fiesta
 yo bailé
 hermoso rico y poderoso rozaba mi cuerpo
 mi betty boop mi reina mi descalza
 mi nombre es yonimeri yo también
 fuego furia ¿fumás? fuimos a su casa
 estás mojada no sé no hemos sido presentados
 sumergidos suma de noches estera estambres estaba aterrorizada
 profeta centinela sentí un automóvil rojo rubio el tabaco
 su espalda fuerte trepaba mi caída infinitos funestos cafés piedras para dormir me acompañaba a casa y
 olvidé decírselo
 las palabras son monedas clavadas a la tierra
 historias de susy siempre lo he sabido
 cómo explicarte hubiese cupido calendario
 perdida en los andenes al día siguiente mi sombra caía del piso 29
 olvidé decirle que siempre nadie y yo nunca los amores cobardes lloraba no llegan porque los hombres
 etcétera
 él era despiadado todo un hombre quemado de belleza⁸ [...] (9).

Aún con la presencia explícita del yo, no se emite un discurso personal subjetivo, sino que se enuncian los gestos, acciones, escenarios y situaciones comunes ante el otro masculino en la experiencia del amor romántico, presentes desde la voz del lugar común antes mencionado o la repetición de actos y palabras. El cliché —como un contenido que forma parte de la configuración individual de manera inconsciente— emerge en la conciencia a partir de la teatralización de la situación amorosa⁹. La impostación evidente en las actitudes “femeninas” ante el amor da cuenta de la fragilidad de los discursos detrás de tal constructo social.

Desde el inicio del poemario hay una propuesta desde el tono textual, lúdico e irreverente, que se contrapone a la solemnidad instalada en los discursos sobre el amor. Al respecto, uno de los referentes intertextuales visibles en el poema de apertura es la canción “Óleo de mujer con sombrero”, del cantautor cubano Silvio Rodríguez, que refiere a una pérdida amorosa desde un tono vinculado a la experiencia de lo sublime y en la que la figura de la mujer está mitificada. En contraposición, Villalba

⁸ Todas las citas de los poemas de *Susy, secretos del corazón* están tomadas de la edición de Ruinas Circulares, de 2012.

⁹ Mari Luz Esteban define el pensamiento amoroso como “un conjunto articulado de símbolos, nociones y teorías en torno al amor, que surge en la modernidad y va transformándose y reforzándose hasta nuestros días y que permea todos los espacios sociales, también los institucionales, e influye directamente en las prácticas de la gente, estructurando unas relaciones desiguales de género, clase y etnia, y un modo concreto y heterosexual de entender el deseo, la identidad y, en definitiva, el sujeto” (23).

corta abruptamente el verso de la canción –“los amores cobardes no llegan”– y lo coloca en un contexto representacional, teatralizado, que lo resignifica.

El poemario pone en juego un proceso de enunciación en el que se focaliza la representación de la feminidad como un espacio cargado de significados impuestos, y, en ese sentido, la voz poética no se percibe fija. En el proceso enunciativo se generan distintos niveles semánticos. Por un lado, se trabaja con los discursos sociales sobre el amor y se revela el lugar que ocupan las mujeres en esta contrucción, mediada por el pensamiento amoroso. Por otro lado, el espacio sensorial que se ordena a partir de las imágenes poéticas introducidas y mezcladas entre los discursos sociales suscita significados ambiguos, vinculados con la expresión irónica y paródica de las fuentes de la cultura.

La forma como se presenta la voz poética en *Susy...* podría asociarse con ciertas expresiones de mujeres escritoras cuyo interés es cuestionar o criticar el lugar fijo de lo femenino desde la enunciación. “A propósito de escritura, existe un segmento de mujeres poetas que pone en entredicho un *yo* y articula una poesía más fragmentaria, poniendo en duda el mismo acto de escribir, distanciándose del yo de la tradición lírica utilizado como eje articulador de un sujeto femenino invariable” (Berenguer 46-47).

La voz enunciativa desde un *yo* expresa también la posibilidad de un “diálogo” con otras figuras femeninas –la madre, las amigas– reconociendo una situación de complicidad en el escenario heredado y compartido de las concepciones del amor romántico¹⁰. En “MAGIA TROPICAL” el sujeto poético se dirige a la madre:

mami si vas a prestarme ese bolso tan lindo violeta azulado fragancia sin par entre pares de medias can can bailaré prestaré atención que mi corazón pertenece sólo a papi diré cuidado al volver poco antes de que den las diez borrando las manchas de rouge de mi nombre goteaban los vidrios del viejo café sin escena sin daño se asume escenario se atiende sin juego sin quedar prendado el clavel arrojado al camino al volver los hijos pródigos carneros expiando ascendiendo solos al altar un aire soplando de vals desata la guerra tejer mañanitas cuidar los soldados peinar las muñecas del álbum [...] (23).

La apelación inicial a la madre se va diluyendo a lo largo del texto, y lo que queda es la presencia de una serie de rituales que deben seguirse en el juego amoroso, en atmósferas específicas también ritualizadas. Está también presente la enunciación de acciones o juegos diferenciados entre el género masculino y femenino (muñecas/soldados) dentro del espacio de la configuración familiar, que se percibe como un territorio socialmente codificado.

Así, nuevamente observamos cómo la voz poética se coloca desde un *yo* constituido por los dictados de la cultura. El sujeto del discurso ocupa una multiplicidad de posiciones dentro del texto y su experiencia se produce discursivamente (Golubov 118). Lo “femenino” no sería un contenido ya formado previo a su representación verbal, una identidad ya resuelta, sino algo a modelar y producir: “una elaboración múltiple y heterogénea en una combinación variable de significantes otros para entrelazar diferentes modos de subjetividad” (Richard, “La crítica” 740).

¹⁰ En el cómic, en muchas de las historias la madre o las amigas fungen como confidentes y refuerzan las ideas o preceptos de la educación sentimental sobre las protagonistas femeninas.

En muchos de los poemas hay cambios en la posición enunciativa, y puede transitarse entre la tercera, la segunda y la primera persona, lo que produce un quiebre discursivo. En “TODAS LAS RUBIAS TIENEN UN NO SÉ QUÉ” se genera un desdoblamiento del yo, que se presenta en tercera persona para ir introduciendo en la enunciación los rituales del cortejo:

Susy ama a él la tiene así preséntamelo escribiendo porquerías a estudiar la revolución estúpida todas putas las mujeres me gustan a mí también llámame al nuevedosuno venite a mi taller de busca gallito ciego una cantinerita no sabía coser ni tramar la hilandera tiene fama de araña y de bruja la sibila del primero paseaba algunos gatos subían al mercedes a luján virgencita ayúdame que estoy sola de tanto soñar la ataron a la ruca y nadie la besa en primavera estúpida búscate una bien sucia anda a estudiar una piel nueva hacete una pollera y traelo de los pelos con la nueva colección de rubores despiadados (22).

En este caso, podemos reconocer la presencia de la dicotomía entre la mujer de casa y la mujer sexualmente libre, esta última señalada y colocada en una posición particular en el escenario social. Se juega entonces con una moral doble que opera de manera imprecisa y vacilante. La idea de libertad sexual estaría entonces también siendo revestida por un cúmulo de discursos sociales restrictivos.

Cabría en este punto pensar cómo puede generarse una posición crítica hacia los patrones de la feminidad, aún sin desarrollarse una voz poética individualizada, desde esta reproducción y reacomodo de discursos en los que el yo subjetivo se sumerge. Desde la crítica literaria feminista se han planteado posiciones contrapuestas para pensar la representación de distintos sujetos femeninos y posiciones enunciativas en los textos literarios. Por un lado, la vertiente derivada de la primera tradición estadounidense considera importante que desde los textos se caractericen sujetos femeninos con claridad, que permitan generar nuevas imágenes de las mujeres, más allá de las concebidas desde los textos masculinos, que estarían reflejando prístinamente el sistema de opresión sexual. Esos sujetos podrían asumir más fácilmente una posición clara respecto a la crítica sexo-genérica que emiten al manifestarse sin ambigüedades, con lo que se delimita una concepción de la literatura como reflejo de la realidad. Así, la literatura es vista como un territorio en el cual sería posible buscar y encontrar información coherente sobre nuevos “modelos” de feminidad.

Por otro lado, existe la vertiente de la crítica literaria feminista emparentada con el posestructuralismo. Esta cuestiona la relación directa, sin mediaciones, del texto con la realidad, y complejiza la idea de representación subjetiva en los textos. El conflicto se presentaría al considerar habitar literariamente un “afuera” del sistema patriarcal, y caracterizar un sujeto libre de todos los significados culturales que le han sido impuestos. La literatura no queda configurada como espejo, sino como un espacio donde se generan procesos significantes desde los que aparecen nuevas subjetividades que no se ven enmarcadas en un sistema de valor que considera correctas o incorrectas determinadas estrategias textuales¹¹. En el texto no hay estabilidad en la instancia de enunciación. Sería en conformidad con esta segunda aproximación que podemos acercarnos al poemario de Villalba.

¹¹ Al respecto, considero relevantes los elementos que Gisela Ecker examina al hablar de la subjetividad en las expresiones artísticas de mujeres: “Hay que observar la subjetividad como un compuesto de lo que se expresa a través del orden simbólico (...) y en el que el inconsciente emerge a través de las brechas y fisuras de lo que se expresa en el lenguaje. El arte es un campo privilegiado en el que se ha estudiado al sujeto *in progress* y, además, ha sido considerado como el campo principal en que tales brechas del orden simbólico pueden producirse con mayor probabilidad (...). Lo imaginario es el reino interno donde todas estas contradicciones pueden encontrar su expresión más plenamente que en ningún otro contexto social” (22).

En “TE ECHÉ DE MENOS”, por ejemplo, nos encontramos ante una disolución del yo, pues no hay un sujeto textual identificable, y el proceso enunciativo se sostiene desde la teatralización dramática de la pérdida o ausencia amorosa a partir de preguntas retóricas:

qué fue del aire de la garra apretada del amor arrojado en la copa zafiros ausencias furiosas festejadas con un golpe de timón palabras como frutas reventando el cristal corazón qué fue de la piedra grabada con el puño con la leche derramada la sombra del calor tras una estera el murmullo del oro desasido y la caída de todo lo visible como seda en el alma una culpa fantástica [...] las sábanas cayendo jirones de palabras brotadas casi al borde la mordida de sal en la garganta (52).

Frente a los textos de Villalba podemos abrazar entonces la posición que considera que, en un texto poético, la percepción de un yo que se proyecta en el texto tiene que ver con la subjetivación de un sistema de discurso; el sujeto en el poema emerge al ocupar la posición de transformador del discurso. El sujeto en el poema es la subjetivación misma del lenguaje (Meschonnic 45) y, en ese sentido, promueve una liberación de las relaciones y asociaciones semánticas de antemano decididas en el lenguaje habitual. En este caso, tal liberación pasa por cuestionar cómo esas asociaciones semánticas han sido fijadas como verdades que definen los papeles sociales de los géneros.

Rachel Blau DuPlessis, al pensar en los discursos poéticos de las mujeres, subraya el hecho de que el uso y adquisición del lenguaje no es genéricamente neutral, sino que está marcado por los valores culturales acentuados por el sexo. De este modo, el lenguaje está “sobrepoblado por las intenciones de otros” (247), por lo que la práctica creativa implica ya de por sí una escritura de palimpsesto, de saturación en la significación: “Si cada palabra ha vivido una vida socialmente cargada, cada palabra tiene una narración o dos que trae consigo. ¿Cuáles son las tácticas que pueden ya sea reafirmar la(s) narración(es) que cuenta la palabra o que pueden tratar de interrumpir en ella distorsionando o deformando, abriendo las palabras historiadadas?” (248). Así, las operaciones realizadas con los intertextos presentes en el poemario tendrían que ver con esta des-historización de las formas de nombrar –y por lo tanto de encarnar– la experiencia de la feminidad. La explosión significativa desplegada como multiplicidad, fluidez, simultaneidad, zonas sinestésicas, implica un cuestionamiento de la convención que nombra a las mujeres y les otorga lugares específicos en el entramado social.

Diseción del discurso del amor romántico

La crítica a los roles femeninos en la experiencia del amor romántico que emana del poemario –vistos como expectativas específicas que esperan respuestas concretas– pone en primer plano los rituales presentes en la configuración y manifestación del género y, en ese sentido, puede leerse en relación con la teoría de performatividad de género de Judith Butler, para quien la expresión de género es resultado de una construcción-producción social, histórica y cultural; desde esta perspectiva, no existen roles de género biológicamente inscritos en la naturaleza humana. Lo natural se entiende como una “naturalización” de la cultura y el género se performa por medio de la repetición ritualizada de actos de habla y de todo un repertorio de gestos corporales que responden a los roles asignados a uno de los dos géneros. Esta repetición ritualizada no es opcional, sino que se basa en discursos introyectados, basados en la exigencia social (Butler, *El género*).

En “EL LARGO ADIÓS” la ritualización de las relaciones amorosas es escenificada. La voz poética se multiplica y parece ocupar simultáneamente dos posiciones, a partir de un diálogo amoroso:

después de usted yo pago no pago yo pongo el cuerpo la cabeza pongo el corazón sobre el yunque y duro olvidar oficio de platero refinado el juego me tocás te asumís te das cuenta vueltas sobre el sofá de terciopelo gotas de polvo translúcido es el ámbar cenizas vos ponés el cuerpo no pago yo vení tocame decime qué sentís latiendo qué ves la belleza me sentó en sus rodillas y me injurió me llenó de saliva translúcido es el ámbar la lluvia en otra parte es limpia sobre el óxido amor mirá los gatos están mojados y no tengo cobijo con mi mano toqué su espalda tan hermosa mis piernas alrededor la noche está vencida decime lo que pase por tu mente yo pago al fin y al cabo sólo merendamos un poco de té (40).

De nuevo nos encontramos ante una estética de la superposición, en este caso, de acciones genéricamente cargadas que reproducen un encuentro entre los dos amantes. Al mismo tiempo, se superpone también en este escenario un referente intertextual de la tradición poética: el verso canónico de Rimbaud sobre la belleza, pero intervenido con una intención paródica. El texto se va cargando de referentes y al efecto de la superposición se suma el de la acumulación. “Lo que hay es, pleno y plano a la vez, la exposición de una suerte de inconsciente lingüístico, de un ‘yo’ compuesto por estos rumores, fragmentos desordenados de cultura en el más amplio sentido, alta cultura y cultura de masas” (Mallol 14).

Al respecto, la voz enunciativa del poemario contrasta de manera radical con las “voces” de los personajes femeninos del cómic, pues los diálogos de estos son presentados a partir de una simplificación extrema de los campos psíquico, verbal y emocional. Basta con extraer algunas de las sentencias presentes en la narrativa textual de la historieta para ilustrar el vínculo del pensamiento y emocionalidad de las mujeres representadas en el cómic con el cliché de la frase hecha sobre el amor: “Un solo beso nos había unido para siempre”, “Moriré si tú me dejas”, “Prométeme que no te irás”, “Cuando me besas, todo es maravilloso”. En la efusión de la voz poética, por el contrario, se presenta la acumulación de referentes antes mencionada, unida a una acumulación de imágenes y escenarios. En la oposición abundancia/simplicidad entre la voz poética y los diálogos de la historieta estaría funcionando la intervención crítica sobre el referente, a la vez que una potencia expresiva barroca que muchos de los discursos poéticos latinoamericanos pusieron en práctica¹².

En torno a la práctica de la acumulación, Susana Villalba explica:

Algunos planteos “posmos” me parecen acertados. Creo que el posmodernismo es más un cuadro de situación, no me parece sólo el desencanto o el fin de la utopía. Es un cuestionamiento de las formas y los instrumentos, y eso me parece vital. Si bien me burlo de la “onda posmo” sus planteos los aplico en la acumulación y yuxtaposición de estilos [...] el hecho de que todo puede ser usado. Éste es el recurso. En el libro se mezclan el tango, los juglares del *langue de Oc*, el bolero, los lenguajes del rock y el cómic, el psicoanálisis. Trate de hacer un caos donde estos discursos se mezclan generando algo crítico (Bravo 167).

¹² Severo Sarduy caracterizó el movimiento del arte y la literatura latinoamericana vinculado con el barroco histórico, pero transformado desde una expresión contextual como “neobarroco”; a partir de ese concepto planteó elementos que pueden distinguirse en *Susy*...: “El espacio barroco es el de la superabundancia y el desperdicio. Contrariamente al lenguaje comunicativo, económico, austero, reducido a su funcionalidad –servir de vehículo a una información–, el lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasia y la pérdida parcial de su objeto... se trata de textos que en la obra establecen un diálogo, un espectáculo teatral cuyos portadores son otros textos; de ahí el carácter polifónico, estereofónico diríamos, de la obra barroca, de todo código barroco, literario o no. Espacio del dialogismo, de la polifonía, de la carnavalización, de la parodia y la intertextualidad, lo barroco se presentaría, pues, como una red de conexiones, de sucesivas filigranas, cuya expresión gráfica no sería lineal, bidimensional, plana, sino en volumen, espacial y dinámica” (175, 181).

La emisión de los discursos sociales incorporados al poemario se da a partir de una suerte de drenado textual y la crítica se hace presente al reconocer los efectos materiales de los contenidos verbales almacenados en la pique, que estarían funcionando como los cimientos de determinada educación sentimental.

La voz poética reproduce tales enunciados a partir de la repetición y la superposición. La performatividad amorosa se sustenta en un programa interno del que se derivan acciones y concepciones automáticas. A lo largo del poemario, la escenificación del amor romántico se despliega desde la repetición de espacios, decorados, tonos. La anáfora y la aliteración son figuras empleadas con constancia: la repetición subraya los mecanismos del hábito, del protocolo.

En “EL PARAÍSO DE LOS ENAMORADOS”, la voz poética describe una escena amorosa, esta vez vista desde afuera, pero reconociendo la experiencia física y sensorial del encuentro:

lo vio y lo amo inmediatamente él cambió mi vida de lino en seda china de oriente era extranjero donde el sol es más potente recio rico fuerte duro casi piedra guardando el secreto de masculinidad estatua en la placita del pueblo me sentaba a la sombra de su proa señalando el más allá del mar llévame a las tienditas de marruecos a bailar hasta las doce campanadas se miraron largamente caminaron enlazando sus pañuelos en la zamba de la fertilidad que dan los hechos cuando echados a la mala luz de los reflejos vacilantes de los huesos que abandonan los amantes ya roídos de murmullos incesantes [...] en la playa se miraron largamente enrojecidos sus pezones cual corolas de frambuesa sobre proa con cabeza hacia la libertad la fragata se frotaba en esas tetas de dulzura inigualable como nísperos maduros para amarse se miraron largamente se compraron la casita era un nidito recamado en terciopelo donde entraba su bultito como espada tachonda de rubíes y fanfarrias festejaban otra vuelta y otra vuelta en el pañuelo escarapela de la escuela se escaparon a la siesta se miraron largamente bajo el sauce se durmieron enlazados [...] (45).

La experiencia en el ritual amoroso está también presente en forma de una memoria corporal y afectiva. El discurso de lo amoroso implica gestos y roles corporales que dependen del género; el lugar del hombre y la mujer en la relación está marcado y diferenciado a partir de prácticas, reglas y una extrema codificación: “rituales sociales, donde se enfatiza la heterosexualidad y donde (sobre todo las mujeres) aprenden lenguajes, técnicas y actitudes que tienen que ver con la presentación de una misma y con la educación de los sentidos, el movimiento y la ocupación del espacio, todo ello aderezado con dosis importantes de artificio” (Esteban 87).

Y esta extrema codificación queda fijada, dado que el amor romántico es el sostén de un modo de organización social centrado en la pareja conyugal. La mujer sin pareja es percibida como carencial, y en ella se arraiga una ecuación sólida identidad-amor. En esta construcción de la pareja, hombre y mujer se conciben como tipos de personas opuestas, complementarias, jerarquizadas, a través de la repetición de actos y discursos que son siempre encarnados, incorporados y reproducidos. (Esteban 49).

En este sentido, la representación de los cuerpos y los rostros en el cómic *Susy, secretos del corazón* obedece a la retórica visual de las ecuaciones binarias actividad/pasividad y debilidad/fuerza. Las mujeres aparecen reiteradamente siendo sujetadas por los hombres y, al mismo tiempo, ocupando un espacio dimensional menor que ellos en la imagen. Asimismo, los códigos gestuales de espera, indecisión, confusión, llanto, que significan metonímicamente debilidad física y psíquica, son una constante. En el espacio narrativo del cómic hay una fijación en mostrar la dificultad de las mujeres para reconocer por qué actúan como actúan, en una suerte de infantilización emocional.

En la presentación de los rituales corporales que cumple cada género hay también una posición crítica de la violencia. En “LA PUERTA SE CERRÓ DETRÁS DE TI” se deja en suspenso la dimensión paródica para emitir una perspectiva de la violencia en las relaciones:

golpeó la puerta la noche golpeó mi cara en caída pedí que me salvara pedí más golpeó mi cara oscura nuevamente golpeó la puerta cuando entró salvajemente hasta sangrar pedí cámara escena que marcara el final de la memoria pedí un pantano que hiciera lo que quisiera pedí que no quisiera quedarse después vi antes de la sangre virgen pedí altar de luna en el espejo me vi pidiendo que cortara el aliento como un lobo cortara la carne enterrara bajo espigas la sed se precipita hacia la tierra pedía que me atara a la puerta no escuché el silencio el viento golpeando la ventana se fue y no había sol que celebrara tigre de una dentellada ni cuerpo que llevara la muerte hacia la copa [...] (12).

La enunciación de un escenario en el que la violencia de género está presente –el trance amoroso como acto de violencia–, implica un cambio de tono de la voz poética, que de nuevo expone la presencia de un cuerpo que recibe la violencia que se percibe naturalizada en los discursos. En este caso, distinguimos que “el significado de las palabras está fuertemente vinculado a su experiencia de ellas; el significado se genera en el proceso global de la propia significación” (Eagleton 33), y el reconocimiento de la violencia de género como una realidad social funciona como un subtexto que modifica el significado de la escena.

La activación de la ironía desde la voz poética requiere que los textos sean leídos desde una posición que se distancie de la idea de no contradicción. Se pide considerar la facultad discordante de los discursos puestos en juego y atender, asimismo, las relaciones entre los faltantes del texto y el texto mismo como zonas de tensión. Ello implica, necesariamente, la toma de postura de quien lee, al funcionar como cocreador del contenido irónico (Colebrook 173). Esta activación está presente en “ENJUGARÉ TUS LÁGRIMAS”:

yo amé era un pasado imperfecto violeta al verde de sus ojos perfilado mentón sobre el cual destacaba una boca sensual así quiero más o menos siempre me da lo mismo creaba para sublimar la chacra cuarta ascender a la quinta casa del matrimonio veo un hombre que no está en conjunción con venus lo amaba porque era el oso de mi desconcierto descubierto en el desván que ha dejado la herencia trashumante de mis genes frenéticos sus besos son mi oral el veneno cigarrillos mentolados una tarde en la placita el cayó narcisista del mapa entrañable no deseaba inconsciente navegando en las aguas de la fertilidad [...] (46).

En el texto observamos una proliferación de discursos provenientes del psicoanálisis, la espiritualidad y la astrología, perfilando el discurso irónico desde la relativización de lo dicho. La ironía es, entonces, a la vez que un recurso retórico, una estrategia que desnaturaliza la relación significado-significante y puede funcionar como una herramienta de intervención crítica.

Villalba ha mencionado que una vez que releyó el poemario en su última versión reconoció una especie de movimiento circular en el texto, pues en la última oración del poemario se percibe una vuelta al yo, como si el yo pudiera emerger solo bajo el reconocimiento de que se encuentra encerrado en esos discursos:

...era yo o era quién el gato que trató de respetar algún recuerdo de la que era yo la misma el mismo día siempre en una sola noche sola pariendo un aprendiz de luna menstruando una sola vez y para siempre rasgada la trama se devana en lado oscuro y sólo un huevo fecundado de locura blanca pasa a la luz de los acontecimientos confirmo que era yo (71).

El yo se hace presente en el cierre del texto para corroborar el diálogo y la alineación entre subjetividad y cultura, entre discurso propio y discurso del otro. La posición enunciativa en *Susy, secretos del corazón* descubre que estamos formadas con los lenguajes culturales que nombran lo femenino, a partir de una serie de imaginarios sobre el amor, el cuerpo, la sexualidad.

El proceso enunciativo estaría evidenciando cómo los discursos sociales públicos inciden en el espacio personal, subjetivo, en la construcción identitaria. Si hablamos de género, implica el reconocimiento de que lo público y lo privado son dos ámbitos que difícilmente pueden aislarse uno del otro. El discurso del amor es algo privado, pero no puede separarse de su construcción pública. La experiencia corporal del amor también se manifiesta tanto en lo privado como en lo público:

El cuerpo tiene invariablemente una dimensión pública; constituido como fenómeno social en la esfera pública, mi cuerpo es y no es mío. Desde el principio es dado al mundo de los otros, lleva su impronta, es formado en el crisol de la vida social; sólo posteriormente el cuerpo es, con una innegable incertidumbre, aquello que reclamo como mío (Butler, *Deshacer* 35).

Conclusiones

El poemario *Susy, secretos del corazón* despliega una iniciativa poética transformadora al reescribir los estereotipos que pesan en la construcción de lo “femenino” y producir una poética transgresora. Forma parte de las propuestas que han ensanchado el canon de la poesía latinoamericana y han puesto en juego elementos de la convención literaria, al desmarcarse del lirismo en sus sentidos más tradicionales.

Se trata de una propuesta en la que la poesía se presenta como un discurso crítico de la realidad, del lenguaje y de las convenciones culturales y sexogenéricas.

Los poemas analizados son campos de acción para diversificar los significados que le han sido otorgados al signo “mujer”. Son provocaciones en las que el lenguaje como herramienta disruptiva cobra sentido. La cultura y sus materiales no son un espacio separado de la conformación de identidades y subjetividades, que se modelan a la vez en relación y resistencia a los parámetros culturales, y el texto poético da cuenta de ello.

Implicaciones éticas: La autora declara que no hubo implicaciones éticas en la redacción y publicación de este artículo.

Conflicto de intereses: La autora declara que no existieron conflictos de intereses en la redacción y publicación de este artículo.

Financiación: El artículo forma parte de la investigación desarrollada gracias a la beca posdoctoral que otorga el Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías, Conahcyt, de México.

Referencias

- Berenguer, Carmen. “Poesía\Texto\Escritura\Femenina\Feminismo”. *Literaturas y feminismos. Discursos, conferencias y debates de Afest*. Sangría Editora, 2018. Impreso.
- Bravo, Luis. *Nómades y prófugos. Entrevistas literarias*. Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2002. Impreso.
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós, 2007. Impreso.
- . *Deshacer el género*. Paidós, 2006. Impreso.
- Colebrook, Claire. *Irony*. Routledge, 2004. Impreso.
- DuPlessis, Rachel Blau. “Otramente”. *Otramente: lectura y escritura feministas*. Coordinado por Marina Fe. Fondo de Cultura Económica y Universidad Nacional Autónoma de México, 1999, pp. 243-265. Impreso.
- Eagleton, Terry. *Cómo leer un poema*. Akal, 2007. Impreso.
- Ecker, Gisela. “Sobre el esencialismo”. *Estética feminista*. Icaria, 1986. Impreso.
- Esteban, Mari Luz. *Críticas del pensamiento amoroso*. Bellaterra, 2001. Impreso.
- Fondebrider, Jorge. “Treinta años de poesía argentina”. *Inti: Revista de literatura hispánica*, núm. 52, 2000, pp. 5-32. Impreso.
- Franco, Gabriela, y Eduardo Mileo. *Poesía en la casa*. Entrevista a Susana Villalba, 2020. Web. 10 de agosto de 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=AvM9qtuKUxw>
- Genovese, Alicia. “Marcas de graffiti en los suburbios: poesía argentina de la posdictadura”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXIX, núm. 202, 2003, pp. 199-214. Impreso.
- Golubov, Nattie. “La crítica literaria feminista, entre el esencialismo y la diferencia”. *Debate Feminista*, vol. 5, núm. 9, 1994, pp. 116-126. Impreso.
- Jameson, Fredric. *Teoría de la postmodernidad*. Trotta, 2020. Impreso.
- Konuk Blasing, Mutlu. *Lyric Poetry: The Pain and the Pleasure of Words*. Princeton University Press, 2007. Impreso.
- Mallol, Anahí. “Hacia una subjetividad pop: poesía, ficción y sujeto en algunas poetas argentinas”. *Cuadernos del Sur. Letras*, núm. 34, 2004. Impreso.

Meschonnic, Henri. *La poética como crítica de sentido*. Mármol Izquierdo, 2007. Impreso.

Richard, Nelly. “La crítica feminista como modelo de crítica cultural”. *Debate Feminista*, vol. 20, núm. 40, 2009, pp. 75-85. Impreso.

Rodríguez, Zeyda. “Susy, secretos del corazón en la educación sentimental en México”. *Entre historietas y libros. Literatura popular para la educación sentimental*. Editado por María Peredo Merlo y Zeyda Rodríguez Morales. El Colegio de Jalisco y Paidós, 2014. Impreso.

Sarduy, Severo. “El barroco y el neobarroco”. *América Latina en su literatura*. Editado por César Fernández Moreno. Siglo XXI, 1972. Impreso.

Violi, Patrizia. *El infinito singular*. Cátedra, 1991. Impreso.