



Descentrada

Descentrada, vol. 9, núm. 1, marzo-agosto 2025, e264. ISSN 2545-7284
Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género (CInIG)

Puppo, María Lucía (2024). *Con los ojos abiertos. Escrituras de lo visual en las poetisas sudamericanas*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 193 páginas

 Alicia Salomone

Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía y
Humanidades, Universidad de Chile, Chile
alicia.salomone@u.uchile.cl

Recepción: 16 diciembre 2024

Aprobación: 15 febrero 2025

Publicación: 01 marzo 2025

Cita sugerida: Salomone, A. (2025).
[Revisión del libro *Con los ojos abiertos. Escrituras de lo visual en las poetisas sudamericanas* por M. L. Puppo].
Descentrada, 9(1), e264.
<https://doi.org/10.24215/25457284e264>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Con los ojos abiertos. Escrituras de lo visual en poetisas sudamericanas, de María Lucía Puppo, publicado en Madrid Iberoamericana/Vervuert, es un libro que, a partir de las obras de las poetisas uruguayas Amanda Berenguer y Marosa Di Giorgio, las chilenas Cecilia Vicuña y Elvira Hernández y las argentinas Alejandra Pizarnik, Juana Bignozzi y Alicia Genovese, interroga en profundidad los vínculos entre poesía de mujeres y visualidad en la modernidad cultural latinoamericana. Se trata de una relación que, yendo más allá de la éfrasis tradicional, donde una poesía describe una pintura, da lugar a intercambios productivos que posibilitan la emergencia de múltiples poéticas y políticas de la mirada.

El enfoque desde el que se posiciona este estudio parte del supuesto de que, a diferencia de los lenguajes instrumentales, que transmiten información factual sobre el mundo, la poesía moderna no pretende hablar de aquél directamente, ni siquiera de la manera programática como lo hicieron en el pasado los vates visionarios. Sin embargo, al mismo tiempo, la poesía afirma un poder propio que se afina en la capacidad que tienen las voces y sujetos que la habitan para referir algo sobre la realidad: “una visión, una idea, un suceso, una frase, un tono, un recuerdo” (Puppo, 2024, p. 163), dice la autora. De esta forma, “[c]omo le ocurre al pintor frente a la tela en blanco, cada poeta se enfrenta con ese vacío que constituye la lengua despojada de su uso automático y utilitario” (Puppo, 2024, pp. 163-164). Al mismo tiempo, desde esa precariedad o desapoderamiento, la poesía emprende la difícil tarea de modelar ciertos *actos de ver* que ofrecen perspectivas sobre la experiencia del ser y estar en el mundo, generalmente rescatando voces o vivencias silenciadas o invisibilizadas por los sistemas de poder.

El análisis que propone el libro de María Lucía Puppo se sostiene en tres pilares esenciales. El primero, apunta a la potencialidad que tiene la poesía para incorporar, no de forma mimética o transparente sino compleja, y de interactuar con las tecnologías de la imagen: desde la pintura y la escultura, a la fotografía, el cine y la performance, alcanzando incluso la variación de tipo musical.

El segundo pilar afirma la disposición de la poesía para *elegir ver* o, en palabras de Nadia Prado en *El poema acecha en los intervalos*, para *velar*; es decir, para estar atentos o “en vilo ante lo ilegible” o lo que pudiera acontecer y para acogerlo desde un vínculo paritario de “un tú a un tú” (Prado, 2021, p. 14). De esta forma, la poesía puede contradecir “los mecanismos visuales sobre los que se asienta el ejercicio del poder” (Puppo, 2024, p. 166) y expandir hacia otros sujetos aquello que Nicholas Mirzoeff llama el “derecho a mirar” (Puppo, 2024, p. 167). Para la autora, junto con Julio Premat en *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina* (2009), ese derecho resulta fundamental pues allí radica la función utópica de la poesía, a la que ambos asumen como un lugar enunciativo que amplía y proyecta en múltiples direcciones las relaciones entre lo que existe, lo que podemos pensar y, también, lo que podemos idear o bosquejar individual y colectivamente. Por esta vía, también, la poesía habilita la posibilidad de establecer nuevos lazos, reconocimientos e imágenes en medio de los escenarios empobrecidos del capitalismo tardío.

Finalmente, un tercer pilar de este libro introduce una perspectiva de género que argumenta acerca del tráfico de larga data que la poesía de mujeres, en particular la de las poetisas del Cono Sur, ha mantenido con la visualidad, problematizando la conexión entre poesía e imagen, entendida esta última desde la doble connotación lingüística y visual y la apertura conceptual propuesta por autores como Aby Warburg, en su *Atlas Mnemosyne* (1924) y, más contemporáneamente, William J. T. Mitchell, desde la iconología crítica que desarrolla en el libro *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual* (1994).

Para dar cuenta de estos cruces y combinaciones entre poesía, visualidad y escritura de mujeres, este libro incorpora un enfoque de género que está informado por la crítica literaria feminista. En este sentido, dialoga con las proposiciones de autoras como Susana Reisz, Sylvia Molloy y Adrienne Rich, entre otras, quienes se preguntan por la conexión estructural que hay entre los procedimientos textuales y los discursos socioculturales que enmarcan la escritura de mujeres, derivando en una reflexión sobre las formas en que tiene lugar la representación y autorrepresentación de la experiencia y la subjetividad femeninas. Al respecto, María Lucía Puppo afirma que la inclusión de la perspectiva de género en su estudio procura descubrir “las estrategias de escritura, las representaciones y las opciones estéticas e ideológicas que se articulan en las poéticas abordadas” (Puppo, 2024, p. 20) y cómo ellas cuestionan los discursos hegemónicos. De este modo, la autora destaca la fértil confluencia que se da en esta poesía entre sus procedimientos y los de la poesía moderna, en tanto esta última porta “invariablemente un discurso complejo que muchas veces abreva en la opacidad, la indeterminación y el cuestionamiento de su propio sentido” (Puppo, 2024, p. 20); una característica que, a su vez, resulta afín al develamiento y desmontaje de la subordinación sexo-genérica que arraiga en el lenguaje. María Lucía Puppo concluye, entonces, que, incluso más que otras textualidades, la poesía de mujeres constituye un espacio donde pueden encontrarse evidencias de que *el ojo es el Otro*, como propone Adrienne Rich en *Eye is Another*, en tanto es un dispositivo que permite cuestionar los saberes establecidos y hacer nuevas preguntas desde los sujetos heterogéneos que se expresan en los poemas.

En cuanto a la propia poesía de mujeres, la autora sostiene que, frente a la larga y prestigiosa tradición literaria de la ceguera masculina, representada por autores tales como Homero, John Milton, James Joyce y Jorge Luis Borges, entre otros, es posible seguir un itinerario de poéticas de mujeres que instalan una “genealogía femenina de la mirada” (Puppo, 2024, p. 14). Dentro de esta tradición, menos visible y legitimada en la historia literaria y cultural, la poética de la mirada - *the errand of the eye* [el encargo del ojo] y la mirada al sesgo - *Tell all the truth but tell it slant* [di toda la verdad pero dila al sesgo]-, que dibujó Emily Dickinson en lengua inglesa en el siglo XIX, instalan un poderoso dispositivo que muchas poetisas incorporan en sus escrituras.

Por otra parte, junto a los aportes de Dickinson, también es preciso iluminar el de Delmira Agustini, la poeta uruguaya, quien, desde el poema “Otra estirpe”, de su libro *Los cálices vacíos* (1913), da inicio formal a una genealogía de poesía moderna de mujeres del Cono Sur; trayectoria que, atravesando todo el siglo XX, se proyecta hasta el XXI. Así, junto con los nombres de Delmira Agustini, Alfonsina Storni y Gabriela Mistral, de la primera mitad del siglo XX, se enlazan los Alejandra Pizarnik, Amanda Berenguer y Juana Bignozzi, quienes inician su labor poética hacia el medio siglo. Y a estas autoras se suman, desde los años 1980 en adelante, poetisas como Marosa Di Giorgio, Elvira Hernández, Cecilia Vicuña y Alicia Genovese, entre muchas otras.

Si para las poetisas modernistas y postmodernistas de las primeras décadas del siglo pasado, la relación entre escritura y visualidad se centró en trabajar con las isotopías del color, el destacado de los ojos y la mirada, la inclusión de retratos y autorretratos, y la utilización de estructuras efrásticas y sinestésicas (Puppo, 2024, p. 17) para afirmar una subjetividad que no estaba habilitada en su contexto cultural, las poetisas de finales del XX y comienzos del XXI cuentan ya con el respaldo de una tradición reconocible y con un repertorio consolidado de recursos y estrategias discursivas. De esta forma, pueden aventurarse por territorios más arriesgados, desafiando las formas dominantes de representación del sujeto femenino a través de la creación de innovadoras poéticas y políticas de la mirada que combinan distintos sistemas semióticos, trabajando desde una intermedialidad transestética que asumen de manera exploratoria y fluida.

Los capítulos que conforman el libro tienen por objetivo analizar de forma comparativa cómo las poetisas conosureñas componen poemas “en donde lo visual condensa un haz de referencias, temas y procedimientos clave de la escritura” (Puppo, 2024, p. 28). De esta forma, indagan, por un lado, en ciertos dispositivos como los espejos y telescopios; por otro lado, en el uso particular de ciertas tecnologías de la imagen que están en la base de su configuración poética, como la pintura, la fotografía o el cine; y, finalmente, en procedimientos como el encuadre y el montaje que ayudan a delinear de manera más precisa la escena de la enunciación. En cuanto a la hipótesis que procura –y logra– comprobar esta investigación afirma que las obras de las autoras estudiadas construyen una suma de poéticas, cuyas particularidades, variaciones y finalidades no son reducibles a un modelo único, y que, por eso mismo, deben ser dilucidadas caso a caso. No obstante, también surge del análisis que entre estas poéticas hay suficientes zonas de proximidad, confluencia y contacto como para afirmar la existencia de una genealogía femenina de la mirada que tiene consistencia en el tiempo (Puppo, 2024, p. 164).

Entre los nuevos modos de mirar que se descubren en este estudio se encuentra la poética exuberante, neobarroca, de Marosa di Giorgio, compilada en el libro *Los papeles salvajes* (2008), donde se pone en escena una naturaleza y una eroticidad desbordadas que hacen estallar los contenidos reprimidos del inconsciente, plasmándose en inéditas formas de lenguaje. Como advierte María Lucía Puppo, en la obra de di Giorgio son ineludibles los reenvíos a pintores como Arcimboldo, que arma figuras a partir del maridaje entre vegetales, animales y humanos; a la iconografía de Marc Chagall y Max Ernst; así como a la obra de pintoras surrealistas como Leonor Fini, Remedios Varo, Kay Sage y Leonora Carrington. Así, concluye que, en la obra de Marosa, “la pulsión del Eros es tan fuerte [...] que descoloca a los receptores interpelando sus modos de entender la corporalidad y la materialidad de los objetos y los espacios” (Puppo, 2024, p. 58).

En contraste con la propuesta anterior, una mujer mayor, Juana Bignozzi, en *Las poetisas visitan a Andrea del Sarto* (2014), vuelve la mirada hacia el pasado para reflexionar sobre su trayectoria vital, política y literaria, desde un contrapunto discursivo con el pintor tardo-renacentista florentino. Al respecto, dice Puppo (2024, 62): “En tercera persona y filtrado por la voz de Del Sarto, el lugar de enunciación que Bignozzi construye para sí es el de una poeta de mucha edad, sabia y comprometida”. Por otra parte, al diálogo entre la poeta y el pintor también se suma el recuerdo de una figura femenina: la escritora inglesa Elizabeth Barret, quien vivió y murió en Florencia, desde la cual la hablante se pregunta acerca de la conformación de tradiciones y la transmisión de los legados estéticos.

Amanda Berenguer, fascinada por la ciencia y la astronomía, así como por la fotografía y la cinematografía, desplaza su mirada entre el cosmos y los espacios cotidianos donde se desenvuelve como mujer y artista. La exploración en la imagen y el sentido de la mirada es una constante en su obra, pero, como afirma María Lucía Puppo, alcanza su mayor concreción en el poemario *Composición de lugar* (1976), donde la poeta juega con la disposición y combinación de elementos en la página desde una estética afín a la poesía cinética, evidenciando la proximidad entre palabra y visualidad. Por otra parte, en una serie de poemas que Berenguer elabora a lo largo de cuatro décadas dirige la mirada hacia sí misma para representar su cuerpo y su subjetividad según evolucionan en las distintas etapas de la vida.

Elvira Hernández y Cecilia Vicuña coinciden en su crítica a la devastación que las dictaduras, el neoliberalismo y el Antropoceno imponen a la vida en nuestra región y al planeta en la actual fase civilizatoria, pero lo hacen apelando a distintos recursos poéticos y diálogos con la visualidad. En “Seña de mano para Giorgio de Chirico” (1996), Elvira Hernández se inspira en la pintura inquietante del italiano para dibujar con la palabra su propia desazón frente al escenario apocalíptico que percibe tras el ritmo frenético y el exitismo postdictatorial chileno. En un gesto complementario al anterior, en “Pájaros desde mi ventana” (*Los trabajos y los días*, 2016), Hernández opta por detener el movimiento y aguzar la mirada y, desde la condensación verbal que impone el *haiku*, hace un homenaje a los seres extinguidos.

Por su parte, Cecilia Vicuña, trabajando desde una estética de lo precario, recupera memorias en un intento por suturar las heridas de un pasado trágico y un presente incierto desde una reflexión poético-crítica descolonizadora. Para ello, recurre a la confluencia entre la poesía, el arte visual y la performance, creando nuevas palabras (PALABRARmas) y definiciones (“Somos el pulso de lo posible”; en Puppo, 2024, p. 133) desde la valorización de materialidades y referentes de la tradición cultural de los pueblos originarios de América Latina y, en particular, del área andina, con los cuales construye su arte en base a quipus, tejidos y elementos de la flora y de la fauna.

Finalmente, desde el contrapunto entre la poesía de Alejandra Pizarnik y Alicia Genovese, María Lucía Puppo indaga en cómo la mirada y la visualidad operan en los procesos de desintegración y/o reconstitución subjetiva que se dan cita en sus poemas, así como en los procedimientos que hacen posible esa representación, que siempre dejan puntos de fuga, desafíos y preguntas para las y los lectores.

De la poesía de Pizarnik se destaca la marcada presencia de lo visual, que crea una suerte de museo apócrifo, cercano al atlas warburgiano, donde se descubren máscaras y personajes que dan cuenta de una progresiva desintegración del sujeto poético y de la pérdida de referencialidad más allá del lenguaje mismo. Puppo observa estos procesos en la poesía tardía de Pizarnik, en particular, en *Extracción de la piedra de la locura* (1968), a través de la utilización de tres procedimientos poéticos. El primero, al que denomina “éctrisis pura y degradada”, expone las asociaciones libres de la hablante mientras observa un cuadro, evidenciando su “interpretación personal, contingente y afectiva del arte”. El segundo mecanismo, la hipotiposis, consiste en representar la textura de la pintura en la escritura, como si se tratara de poetizar a través de pinceladas. Finalmente, el tercer procedimiento, la metalepsis, le permite a la hablante generar una ficción de sí como observadora mientras dialoga con el objeto representado en el cuadro. En definitiva, concluye Puppo, estas estrategias dejan en claro no solo el desplazamiento producido en la poesía desde el plano del enunciado al de la enunciación poética, sino la configuración de una escena paradójica, donde el cuadro, la visión, el sujeto y el mundo se han desvanecido, evidenciando que “solo queda el vacío” (Puppo, 2024, p. 145).

Finalmente, en cuanto a Alicia Genovese, se señala la importancia que tiene “la escritura de lo visual y el despliegue de una mirada crítica en la apuesta estética y política de la poeta” (Puppo, 2024, p. 146). Haciendo un recorrido panorámico sobre su obra, Puppo descubre que la dimensión visual es una constante en ella, aunque puede adoptar modalidades diferentes en cada libro. En la serie “Museos” de *Anónima* (1992), por ejemplo, la referencia a las escenas representadas en las pinturas está enlazada con los propios recuerdos y, sobre todo, con la reflexión en los procesos de producción y circulación del arte. En *El borde es un río* (1997) lo que prima es el sentido de la vista y los parámetros para representar lo percibido, dos elementos que operan como disparadores de lo lírico (Puppo, 2024, p. 149). En *Puentes* (2000) y *Oro en la lejanía* (2021), por su parte, se incorporan imágenes fotográficas que instalan un contrapunto intermedial con la discursividad desplegada en los poemas. Otra instalación es la que propone *Química diurna* (2004), un poemario en el que, desde la observación detenida sobre la fauna y flora del Delta del Paraná, se descubre y plasma un sorprendente universo cromático. Por último, en *La Contingencia* (2018), es el renacer de la naturaleza, tras los rigores del invierno, el que con su despliegue de formas y colores posibilita el retorno de la hablante a la vida tras experimentar el duelo por la muerte del padre y el hermano.

Referencias bibliográficas

Prado, N. (2021). *El poema acecha en los intervalos*. Santiago: Bisturí 10.

Puppo, M. L. (2024). *Con los ojos abiertos. Escrituras de lo visual en las poetisas sudamericanas*. Madrid: Iberoamericana – Vervuert.