

# Poética de Marina Arrate. Escritos sobre la piel, escritos desde el espejo

Gloria M. Sardeña

*La exuberancia es belleza*  
William Blake

Incursionar en la poética de Marina Arrate es emprender un viaje de increíble goce estético a la esencia misma del alma. Sorprende gratamente el contraste de su voz lírica fuerte y su porte de mujer bien plantada que dialogan con lo etéreo de su mundo de ficción. La voz lírica susurra, sugiere, se escancia por los intersticios de la escritura, dicta, se instala en los poemas, grita con fuerza arcana, restalla para darnos su visión. Visión de lo mundano y de lo trasmundano, de lo femenino, de lo masculino, para abolirlo y re-crearlo en la visión mítica de lo transgénero. Infierno y paraíso se dan cita en el interior de algunos de los poemas de *Máscara negra* (1990), *Tatuaje* (1992) y *Satén* (2010) que se presentan aquí.

Nos proponemos en este trabajo seguir la huella de una poética del cuerpo como escritura que se sitúa en la escena(rio) y en lo ritual; son poemas del deseo que se instalan en un tiempo y espacio mítico y se realizan a través de un lenguaje vibrante, barroco y erótico. La escritura de Arrate se perfila como poesía en prosa; su elección adviene como fortaleza y estrategia empleadas por la autora para desterritorializar la palabra, el arte, la memoria, el sujeto, el origen del saber humano y su propia cosmogonía, reterritorializándolas en un emplazamiento heterotópico otro, errante y fijo a la vez.

El camerino y el escenario de teatro se configuran como espacios dobles: personales e íntimos, compartidos y espectaculares a la vez; en ellos el sujeto deviene errante, cambiante, camaleónico, inapresable e increíblemente polimorfo. En estos espacios la subjetividad multifacética deambula y se (re)presenta en juegos sucesivos de ocultamiento y de (re) nacimiento. Así tienen lugar la máscara, el disfraz, el maquillaje, las joyas de pedrerías, las filigranas y los géneros vaporosos que (des)visten al cuerpo que deviene intocado, mágico, arcano, femenino y Único.

Marina Arrate, chilena, contemporánea, es psicóloga y magíster en arte con mención en Literatura Hispánica. Sus textos *Este lujo de ser* (1986), *Máscara negra* (1990), *Tatuaje* (1992), *Uranio* (1999), *Trapezio* (2002), *El libro del componedor* (2008) y *Satén* (2010) dan cuenta de una poesía de belleza singular.

Como muy bien afirma Carolina Muñoz: “En Arrate el espacio de escritura es una imbricación de textualidades, desde donde surgen espacios de sentidos múltiples y se manifiestan en flujos de subjetividades, corporalidades y espiritualidad” (1).



En *Máscara negra* Arrate poetiza:

La mano entinta el pincel.

La mano izquierda cruza el rostro, estira el  
[párpado derecho].

Con su pincel impregnado la pintora  
audaz y más confiada tiñe  
ahora horizontal progresiva apegada a la piel  
una línea perfilada  
sobre las pestañas del párpado superior.

Al igual que con el izquierdo  
se desliza algunos milímetros más  
alargando la comisura exterior del ojo  
y simulando una extraña oblicuidad  
penetra en el espejo el símil soñado  
de una idea figurada.

La boca emite guturales sonidos placenteros,  
una boca mojada y untuosa  
desde ese ojo y medio semeja.

El poema “La modelo rojo” del mismo libro también da cuenta del rito ancestral de maquillarse los ojos: “2. Se desliza el pincel precioso / sobre las pestañas del párpado superior / Desde el lagrimal gentil hasta el vértice / una línea se extiende aún más allá. [...] / 4. Se acerca el rostro al espejo. / La misma mano estira el mismo ojo / pero ahora enfatiza el párpado inferior. / La mano derecha hace correr la negra tinta / buscando un delta hipnótico que / desde el lagrimal bajo las pestañas / hasta el vórtice llega en un viejo ritual”.

El poema avanza así, poco a poco, cuadro a cuadro, mostrando los detalles que hacen al todo: “toma el pincel”, “ladeado el rostro”, “se acerca el rostro al espejo”. La voz descarnada, salvaje y erótica, recorre todo el poemario.

El acto de maquillarse que se (d)escribe con pinceladas se vuelve un hecho íntimo, realizado a solas aunque se esté en grupo. En ese acto femenino tiene lugar lo doble: mientras que por un lado con el pincel se realiza la mirada para que se vuelva atrayente,

“hipnótica”, magnética, por el otro se oculta y (des) cubre sobre la piel –órgano de nuestro primer contacto con el mundo– del ojo en una línea donde se lo diseña nuevamente. Y esto se vuelve parte de un ritual ancestral que se realiza a conciencia, meticulosa y lentamente.

El espejo es el lugar desde donde el sujeto se mira y es mirada. Es el doble juego de lo especular: a la vez que el lápiz (re)inventa el ojo a través del trazo consciente y disciplinado, la pintura se vuelve escritura en la piel. Y siempre es la mano la que guía el trazo fino de la escritura en la piel-papel.

Un cuerpo femenino maquillado es un cuerpo ritualizado en el que la voz poética se contempla a la vez que se transforma. El maquillaje llama la atención porque visibiliza el cuerpo que puede exagerarse o ridiculizarse con esta acción; oculta la parte transformada en una dinámica del antifaz que simula y que se disimula en el espejo. Da cuenta de un ritual del orden de lo religioso, de lo sagrado y lo antiquísimo, que incluye los actos del vestirse, la máscara y el disfraz. Es decir, actos de transformación del cuerpo y del alma dentro de lo teatral, del espacio del escenario como mundo heterotópico.

Parafraseando a Sarduy en *Escrito sobre un cuerpo*, podría decirse que existe cierta analogía entre los procesos de escritura y el cuerpo como una forma otra de escritura; maquillaje y tatuaje incluyen la escritura sobre el cuerpo en lo performático del maquillaje y el tatuaje. A propósito de ello, en su obra *Tatuaje* Marina Arrate nos envía al acto-espectáculo teatral del tatuaje como acto de transformismo y expectación del cuerpo en el espacio del escenario. Describe el ritual del tatuaje a la manera de escritura desde la piel y sobre fragmentos del tejido del alma, y por lo tanto es escritura de sí. Aparecen en los poemas y libros de Arrate panteras, lobos, animales salvajes que contrastan con el lugar esperado, el sitio de sus cuerpos, el lugar del vestido, el disfraz, los cosméticos y las joyas. La cultura, ese universo de significaciones creadas por el ser humano, nos aparta de esa naturaleza que hoy percibimos como enemiga.

El poema “Tatuaje” se inicia así: “Se taracea / por pulsión / con aguja o punzón / lezna o espina, / cortando con cincel, / o con peine de espinas de palma, / o con laja de obsidiana, / o por el fuego, / o con huesos de ave marina y / un pequeño martillo de madera, / [...] / por medio de cortes profundos, / las cicatrices / por medio de las heridas, / amorosas y artificialmente abiertas / los queloides / por medio de trasplantes / de piel de antílope y jaguar / las nuestras / tiñéndose la herida / simultánea o frotándose después / [...]”.

Para Carolina Muñoz, en el texto poético titulado *Tatuaje* se lee el cuerpo como “una experiencia del

## Gloria M. Sardeña

Es maestra de Educación Primaria desde 1985 y Licenciada en Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Actualmente cursa la Maestría en Literatura Latinoamericana en Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República.

bisturí”, ya que “se rememora el acto performático de rasgarse el cuerpo como acto de magia” (7-8). Nómez y Moraga opinan que: “La «máscara» del maquillaje y la marca superficial del «tatuaje» serán los elementos constituyentes de una rebelión que se instala en el goce del gesto de rehacerse a sí misma como pura superficie lúdica, pero también como reposición del discurso y del cuerpo en el acto de enmascararse” (62-63).

En el ritual del maquillaje y la puesta en escena se va develando la imagen de sí que abre la posibilidad de la otra –la nómada–, ya que a la vez que teje su escritura, su tejido diferente es también errante y siempre en fuga. La mirada a través del espejo –en tanto imagen oblicua pero también pura– le devuelve una imagen de lo primigenio en el acto iniciático del maquillarse o del tatuarse, del vestirse, travestirse y enmascararse, autocontemplación y goce, expectación y espectáculo, cuando, como escribe Marina: “Se despeja el rostro de las manos / Dos ojos en el espejo / hechizados se contemplan. / Detrás de ese antifaz / de serpiente empalizada / dos ojos absortos / embebidos de asombro / palidecen”.

El ensayista cubano Sarduy dice que “La literatura es [...] un arte del tatuaje: inscribe, cifrada en la masa amorfa del lenguaje informativo, los verdaderos signos de la significación” (1154).

Y yo pienso en la validez del acápite que da el tono a este trabajo: “La exuberancia es belleza”, como afirma William Blake; belleza y exuberancia denotan y connotan la escritura del cuerpo en la poética de Marina. Su escritura es experiencia de lo quinestésico, es extrañamiento de la mirada, es espacio de lo táctil, de lo leve de las telas y las texturas en movimiento, la delicada y a la vez intensa película del maquillaje, de polvo de arroz, y el orden antiquísimo de lo ritual en el escenario, en el teatro. Ser el mimo que se desea ser. Actriz que deviene vampira, cadáver exquisito de ojos negros, deseo, escritura, “mujer oculta” –que dialoga intertextualmente con la “*La femme cachée*” de Colette–. Mujer-actriz de negro rostro, de negros guantes en las manos y cuyo cuerpo con el vestido negro ceñido se autocontempla guiado por la mirada analítica de ojos negros que lo describen todo especularmente. El escenario es una suerte de espejo donde la voz poética, Narciso-vampira, se contempla bajo la luna redonda y el sendero de plata que lleva hasta él. El cuerpo se duplica en el guante que se ajusta perfectamente a los brazos níveos de porcelana y cristal; el abanico en movimiento y la estola verde son armas de seducción de Eva-Eros. Los continuos contrastes y tonalidades de lo rojo y negro en la luz iluminan y ocultan a la vez que limitan y vuelven difuso el espacio del escenario. Es el esplendor, una increíble orfebrería hiperbólica que es radiante a la vez que oscura y solar; barcos

peregrinos y la profusión interminable de una tapicería barroca y milenaria de telas de sol, chifón, seda, rocas y “roncas caracolas marinas” (como su nombre), en un diálogo de pedrería y filigrana imperial. Es entonces el territorio del terror, de lo monstruoso (con el sentido específico del mostrar) y lo grotesco propios del espectáculo lo que hace a la sensualidad, al misterio de la escritura y al erotismo como belleza de los cuerpos-escrituras. Eros y Thánatos en contrapunto se dan cita en el escenario de teatro en tanto mimo del terror en el doble significado de “ser”: como verbo en infinitivo: “(quería) ser” y “ser” que fascina, criatura y creatura fascinante. El maquillaje funciona como piel porque se carece de ella o porque es piel en capas superpuestas que tapan y dejan ver la “otra” piel, la del alma, que traviste al sujeto. Desde el no color, desde la negación y el deseo se nace, y la descripción inicia en el rostro, recorre el cuerpo, la espalda, los brazos, las manos, la muñeca, los accesorios femeninos que embellecen el cuerpo perfecto, y vuelve al rostro que es máscara del suyo propio en el deseo de ser amada, ascendiendo a esa luna plateada que está en el suelo y que es arena del espectáculo, lugar donde reside el poder de la mujer: el escenario, donde “es suya la palabra”. Juego y placer se dan cita en la escritura instalada en el centro del deseo, del artificio y del erotismo de un cuerpo “bordado de pedrería de seda y chifón”, adornado de “roncas caracolas y locas piedras marinas [...] para su lujo dorado”, como poetiza Marina.

De “La dorada muñeca del Imperio”, poema que se organiza en siete partes y que pertenece al libro *Máscara negra*, transcribo aquí algunos fragmentos:

1- Es el esplendor. / Hay una oscura orfebrería radiante / elaborando una tela solar. / Para su cuerpo, para su piel / bordado en pedrería de seda y chifón. / La mujer es alta, dorada y fuerte. / Sus largas manos elevan / lentos cantos abisales. / Para los círculos / del Mundo y por su imperio. / Es la estela matutina la que alumbra / su alto entramado corporal y su modo / magnífico de ser / esculpida y ser vibrante. [...] / 3. La mujer es alta, dorada y fuerte. / Su desnudez parece recamada y brilla, pero / es tan suave como una amatista. / Sin embargo, / está viva y la veo. / Recostada en los espejos, devana su / paciencia peinando su rubia cabellera / y esperando el turno / para salir al escenario y pasear / la tela imperial. [...] / 5. La mujer se coloca una media. / Ella acerca sus dos brazos a su pie. / Su pelo rubio cae / cae hacia adelante. / Pero ella en un gesto colosal / lo ordena tras su oreja.

/ Torsión de su torso hacia atrás. / Sus dos ávidos pequeños pezones / un instante bailan / a pleno sol. / Muñeca dorada. / 6. Coronas para mi amada, / coronas azules para su cabellera dorada / vasos frágiles y fuertes para sus largas manos / telas tenues y misteriosas para la seda de sus dedos / versos puros y perfectos para su boca / y películas de arroz, escapularios ardientes / roncas caracolas y locas / piedras marinas para su lujo / dorado, historias de barcos / en infinito peregrinaje / y telas y telas / en telas imperiales. / 7. La mujer sorprende mi mirada. / A través del espejo observo como espía / mis dos pupilas inmóviles. / Quieta, continúa su lento maquillaje, / pero ahora sé / que cuando ella gire el cuerpo hacia mí / habrá terminado la larga fiesta, / esta vieja ansiedad de parecerme, / mi profundo deseo de tenerla. / La mujer ha salido al escenario. / Es suya la palabra.

El erotismo recorre la geografía del deseo en la piel de los poemas de Marina Arrate, donde se hacen presentes la hermosura, el goce y la sensualidad del cuerpo espectacular y expectante que sale al escenario. Su poema “Máscara negra” también da cuenta de ello:

Para que me amaras / maquillé yo mi rostro de negro / y así pintada / ascendí de nuevo al escenario / monstruosa y deformada. / Quería mostrar lo negro / de mi oculto rostro / (Atrás las maquilladas capas). / Quería ser / mimo del terror, / ser fascinante. / Ahora, / de espaldas a ti, / miro el guante negro que cubre / la superficie blanca de mi brazo / de mi brazo níveo de pura porcelana / cristalina de China / y en el cuerpo / delgado y nervioso / el vestido negro que ajusta / como otro guante / la silueta contoneante / de la predilecta lujuriosa. / Un abanico antiguo de conchaperla / remolineo en mi muñeca / y en el aire se muestran / los revueltos pelos de mi axila. / Pero es mi espalda la que te enfrenta, observa, / mi espalda curva / insinuante y desnuda. / Enrosco mi verde manto / de Eva y acometo: / Qué placer éste de bajar lenta, / suave, sensualmente / el cierre éclair que encierra su grupa. / Todo el vestido cede / Y su contorno bruno. / Esta es la entrada triunfal / de la carne en el estrado: / blanca es y redonda, / firme y suave. / Y en derredor todo es / rojo y oscuro. / Plateada es la caminata en el sendero / Y su redonda

luna. / Es hora, date vuelta, princesa, / enséñame tu rostro. / –Momento –murmuro con voz ronca– / que no hay nada / Sino un giro violento de mi oculto rostro. / Primero: vampira con dientes de sangre y ojos / negros de cadáver y / después la consumida. / Y todo nada más que un espectáculo / para que vieras a esta deformada / y la amaras / con terror y piedad.

El primer poema de “Satén” del libro *Tatuaje* es bellísimo a la vez que exuberante:

Destellos en el bosque. / Fulgores rojos son. / Un fulgor rojo. Un rayo furtivo estremeciendo la arboleda. Sedoso y brillante. Satén es enervando las agujas del vasto pinar. / Satén que mancilla carmín entre la hierba y sobre el musgo. Prendido carmín ardiendo en el hueco de las hiedras. Carampangue carmesí de satinada sangre tersando la piel de raso. La piel que roza, riza y ora acariciando con su cola de murta la esmeralda, el centelleo del follaje verde que azota el viento a golpes, al borde de la ele azul de los abismos aquí al principio de este valle. / Satén es de sangre y lustroso y de traicionero terciopelo el tejido de las figuras que ahora llamean al sol como la luz de los cuchillos. / Bajo el esplendor aterradas en los filos que corta el haz figurando cavidades santas entre las redes rumorosas del bosque. / Qué silencio. / De verde firmamento o campana interior. / Aguza la mujer su oído en el asombro. Flama es el vestido que la cubre, de incendio la falda pasmosa. / En el lamé se raja lo húmedo, puro hechizo del reflejo, alterando a sangre la virginidad verde del bosque. En el verde se rasga el lamé, produciendo llamaradas azules en su espejo. En el símil, erizamiento de una tapicería milenaria y radiante: / Babas largas de un sileno, Belcebú, se arrastran y las bífidas corrientes lenguaraces de una turba agitada de enroscadas serpientes / Ay, los ojos leontinos y egipcios de garzas y lechuzas hieráticas. / Todo es terciopelo. / La sinuosa cabellera de una mujer antigua / la seda negra de una mariposa vibrante / los músculos sagrados de las panteras nocturnas. / Irisados volcanes tornean sus esputos a lo lejos / a lo lejos / como grandes y enormes colas de cometa. / De sangre y de oro la bella en su memoria.



de sensación y conocimiento” (5). La crítica literaria percibe en la escritura de Arrate “aquellas zonas autoveladas por la conciencia del sí mismo y, al develar lo oculto, surge una percepción directa del conocimiento espiritual. La gnosis emerge desde zonas oscuras, las zonas de los arcanos, hacia zonas más lumínicas como transmigración hacia un estado de conciencia visionario” (Ib.: 5).

La repetición de vocablos e incluso la variación de intensidades, tonos y de conceptos al interior de los versos duplica, multiplica el efecto de la imagen. Además, la variación en el uso del verbo rasgar: “En el lamé se raja lo húmedo / [...] / en el verde se rasga el lamé” en “Satén”, aporta un plus a la significación del poema. La metáfora del espejo y el reflejo parte de lo general instalándonos en el espacio mítico del bosque gracias al efecto de zoom y al foco fotográfico en “destellos, fulgores, fulgor, rayo”, lo que fortalece progresivamente la idea. El empleo de la paronomasia en “La piel que roza, riza y ora” que golpea con su cola de arrayán la vegetación intensamente verde aporta a la sonoridad y a lo táctil; además, las asociaciones – aunque no por contigüidad –, como en el cambio de “enervando” en lugar de “enhebrando”, “las agujas del vasto pinar”, crean un efecto distorsionador. Es bien interesante advertir la musicalidad y los juegos de palabras: “gasa y gula grillo grillete grava gravamen”, “fruto, feraz y ferino”.

Como afirma Carolina Muñoz, la escritura de Arrate es “polifonía de las supracodificaciones de los sentidos; una zona fértil de sentidos posibles de crear entre los mecanismos de artificialización de la lengua y la escritura como acto-máscara, que enmascara nada más que el hecho mismo de ser máscara” (9). Y agrega que “La escritura es una abertura, una falla entre lo nombrante y lo nombrado que provoca el surgimiento de nuevos procesos de significación” (9).

Arrate alude a las mitologías griega, hebrea y egipcia. Sileno, hijo de Hermes, era para los griegos un sátiro, viejo alcohólico y gordo, dios menor de la embriaguez. Era el padre adoptivo, preceptor y leal compañero de Dioniso, el dios del vino. Se cree que Belcebú o Beelzebub deriva etimológicamente de “Ba'al Zvuv” que significa “El Señor de las Moscas”. Por otro lado el nombre Beelzebub era usado por los hebreos como una forma de burla hacia los adoradores de Baal, debido a que en sus templos la carne de los sacrificios se dejaba pudrir, por lo que estos lugares estaban infestados de moscas.

La poética de Arrate es una visión preciosista del paisaje, una poesía donde conviven géneros y joyas en una presencia armónica de lo suntuoso y de la naturaleza. Es así territorio de lo sensual y lo cenestésico; lugar de lo visual, lo auditivo, los perfumes

propios del paisaje y el movimiento, e incluso el aroma de las distintas telas, así como las diferentes texturas, todo en vivo y vertiginoso contraste entre lo natural y lo suntuoso de los géneros. Incluso el bosque de pinos y arrayanes, sonoro y silencioso a la vez, está hecho de géneros en movimiento. Tanto el cuerpo nómada como lo femenino devienen paisaje.

El carmín hace referencia a una coloración rojo-purpúrea intensa, que antiguamente era elaborado como polvo que resultaba de triturar los cuerpos secos de los insectos llamados quermes (*Kermes vermilio*) que se recogían principalmente de los arbustos y se comercializaba como pigmento para teñir telas. Con el agregado de grasa y moldeado en forma de barrita, el carmín alude también al lápiz labial.

En cuanto a las texturas nombradas y para decirlo someramente, el satén es un tejido de algodón, brillante, liso al tacto y consistente, empleado en la confección de lencería, ropas de cama y de dormir, así como de vestidos de noche. El chifón es una tela ligera, transparente, hecha de algodón, seda o fibras sintéticas. El lamé es una tela de apariencia metálica, brillante, utilizada para confeccionar prendas de noche, blusas, vestidos, bufandas, bolsos y lencería. La seda tiene una textura suave y lisa, no resbaladiza, a diferencia de las fibras sintéticas. Las fibras de seda tienen una sección transversal triangular con esquinas redondeadas, debido a ello se refleja la luz a diferentes ángulos, dándole un brillo natural. Asimismo, el raso es un tipo de ligamento empleado para realizar un tejido de seda muy liso, pastoso y lustroso, cuya urdimbre es muy fina y saliente, y la trama, que es más gruesa, está oculta; todo ello le da el lustre y brillo.

En Marina Arrate el origen parece centrarse en el pasado. La sujeto de su poesía teje su propio cuerpo al vestirse con máscaras, tatuajes, telas, accesorios, pedrerías y adornos; a través de lo lúdico construye la imagen de sí misma; es una imagen que la desdobra y la autoconstruye, donde además se posee a sí misma y se autoreconoce, pero su escritura se construye –según Nómez y Moraga– “también como gesto de rebeldía contra un orden que condena el autoerotismo” (62).

Poetiza Arrate: “Ya no el plumaje vistoso / de aves del paraíso. / Ya no el pelaje lustroso / de los felinos cebados. / Ya no la parsimonia / de animales soberbios, / sino la sangre / sino la muerte / sino el desgarrar / de las telas corporales, / daño vertiéndose de las heridas / y belfos sucios / y dolor / y saña”.

Nómez y Moraga opinan que: “La «máscara» del maquillaje y la marca superficial del «tatuaje» serán los elementos constituyentes de una rebelión que se instala en el goce del gesto de rehacerse a sí misma como pura superficie lúdica, pero también como reposición del discurso y del cuerpo en el acto de enmascarse” (62).

Pienso que un tatuaje es ya una máscara que se incrusta en el cuerpo y se funde en él. Entre erotismo y lenguaje, entre signo y cuerpo, Marina Arrate va develando la tela de su alma. Su escritura enlaza a un tiempo memoria, cuerpo, lenguaje y existencia. La misma descubre para sí y para otros el goce de construir la carne frente a la carne, el placer de crear(se) a sí misma aunque a modo de página de un texto que, como muy bien afirman Nómez y Moraga, “se desplaza constantemente entre el destiempo de la memoria y el de su imaginario. Este desplazamiento tiene como pasadizo la metáfora del espejo que desdobra a la hablante entre la memoria olvidada y primigenia que busca reconstruirse y el espacio escritural-simbólico desde donde se explora el deseo” (63).

La transformación del sujeto femenino de Arrate se produce frente al espejo y es en este donde los trozos van conformando la máscara que se desea para sí. La voz lírica se desliza: “En el espejo la mujer... / ojo con ojo se miran en profundidad [...] penetra en el espejo / el símil soñado / de una idea figurada [...] Dos ojos en el espejo / hechizados se contemplan”.

Nómez y Moraga afirman que “El espejo se constituye en el espacio multidireccional que se escinde en diversas posibilidades para la protagonista, entre ellas el deseo de ser la Otra pero desde ella misma, asistiendo a su propia representación” (63). Así Marina escribe: “Es hora, date vuelta, princesa / enseñame tu rostro. / –Momento –murmuro con voz ronca– / que no hay nada. / Sino un giro violento de mi oculto rostro”.

Asimismo, en la poética de Marina Arrate, y como afirman Nómez y Moraga, “el gesto de reconstrucción corporal y discursivo se traduce en recuperación de un contacto con la mujer ancestral, la maga de un ritual original que retiene los secretos de la sabiduría perdida” (63). Al referirse a la retórica barroca que sostengo connota la poética de Arrate, el propio Sarduy afirma que:

Juego, pérdida, desperdicio y placer: es decir, erotismo en tanto que actividad puramente lúdica, que parodia la función de reproducción, transgresión de lo útil, del diálogo “natural” de los cuerpos. En el erotismo la artificialidad, lo cultural, se manifiestan en el juego con el objeto perdido, juego cuya finalidad está en sí mismo y cuyo propósito no es la conducción de un mensaje –el de los elementos reproductores en este caso–, sino su desperdicio en función del placer (1251).

El mismo Sarduy habla de relaciones barrocas donde en el propio campo del lenguaje la abundancia y la desmesura son muy pronunciadas. De todos modos y como afirma Carolina Muñoz: “La escritura es una abertura, una falla entre lo nombrante y lo nombrado que provoca el surgimiento de nuevos procesos de significación” (9).

A través de la escritura poética, Marina nos conduce en viaje vertiginoso a todo aquello que recubre al cuerpo, cuerpo que proviene de un estado salvaje, apartado de su fondo común, individualizado y domesticado. Por un lado, los maquillajes, los vestidos, las telas; por otro, las máscaras, los tatuajes como taraceas, como arte del adorno realizado con la incrustación de pequeños dibujos. Tatuaje como escritura y escritura como tejido compuesto por fragmentos, signos y trazos que se acuñan sobre la piel y el cuerpo. La escritura de la poesía de Marina Arrate es de increíble erotismo, fuerza e invita al goce estético y al disfrute.

En síntesis, la poética de Marina Arrate es una escritura del cuerpo que nos reenvía a ritos ancestrales, a escritos en espejos y puestas en escena gracias a la palabra, al maquillaje, las máscaras y el satén.

## Bibliografía

- ARRATE, Marina (1990): *Máscara negra*. Santiago de Chile: LAR.
- (---). (1992): *Tatuaje*. Santiago de Chile: LAR.
- (---).: “La dorada muñeca del Imperio”, “Satén”. Consultado en: [http://www.respiro.org/Issue17/Poetry/latin\\_poetry/poetry\\_Arrate.html](http://www.respiro.org/Issue17/Poetry/latin_poetry/poetry_Arrate.html)
- CONTRERAS BUSTAMANTE, Marta (2002): “Puntada maestra y Marina Arrate poeta”, en revista *Logos*, n.º 12, Chile.
- MUÑOZ, Carolina (2009): “Sujeto, cuerpo y espiritualidad en la escritura de Marina Arrate”, en la tesis de grado *Serie poéticas de Mistral y Arrate. Lectura cinética de las figuraciones del cuerpo-alma*. Concepción, Chile. Consultado en: CYEENLA SUJETO- [revistas.uchile.cl](http://revistas.uchile.cl)
- NÓMEZ, Naím y MORAGA, Fernanda (2006): “Historia y escritura corporal en la poesía chilena y canadiense contemporánea”, en revista *Atenea* 494 (Segundo Semestre), año 2006, Concepción, Chile. Consultado en: <http://www.scielo.cl/pdf/atenea/n494/ATENEA>
- SARDUY, Severo (1999): *Obra completa*. Edición crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl. Tomos I y II. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

# El carácter disruptivo de la escritura de Sor Juana Inés de la Cruz

Claudia Cerminatti  
Servando Corbo

*Sostengo, sin equívoco, que hay escrituras marcadas; que la escritura ha sido hasta el presente, de una manera mucho más extensa, represiva, de lo que se sospecha o se confiesa, gestionada por una economía libidinal y cultural —por lo tanto política, típicamente masculina—, un lugar en el que se ha reproducido más o menos conscientemente, y de manera temible pues a menudo ocultada, o adornada con los encantos mistificantes de la ficción, el rechazo a la mujer; un lugar que ha acarreado groseramente todos los signos de la oposición sexual (y no de la diferencia) y en el que la mujer nunca ha tenido su palabra, y esto es tanto más grave e imperdonable cuanto que justamente la escritura es la posibilidad misma del cambio, el espacio desde donde puede elevarse un pensamiento subversivo, el movimiento anunciador de una transformación de las estructuras sociales y culturales.*

Hélène Cixous: *Deseo de Escritura*.

## Claudia Cerminatti

Profesora de Idioma Español egresada del Instituto de Profesores “Artigas”. Egresada del Primer Curso de Posgrado en Filología Hispánica (Cátedra Dámaso Alonso, Montevideo, 2005). Ha realizado publicaciones en *Cuadernos Hispanoamericanos* y en la revista de la SPEU (Sociedad de Profesores de Español del Uruguay).

## Servando Corbo

Egresado del Instituto de Profesores “Artigas” en la especialidad Idioma Español. Egresado del Primer Curso de Posgrado en Filología Hispánica (Cátedra Dámaso Alonso, Montevideo, 2005).

Ha realizado presentaciones en distintos foros y congresos nacionales.

La escritura de Sor Juana se recorta enunciativamente como no habilitada por el falologocentrismo inherente a su contexto socio-histórico y cultural. Concomitantemente, escribe desde una pulsión de saber secular no religiosa. Cuestiona, no programáticamente, pero sí con contundencia, las limitaciones impuestas a su género, es decir, las limitaciones de su “identidad sexual adquirida culturalmente” (K. Millet, en Selden et al.: 163). Propugna, aunque no sin conflicto, una visión moderna del universo.

La voz de Sor Juana discurre con poderosa singularidad en el contexto de su época. Comenta Octavio Paz que, en particular *Primero sueño* y *Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz*, son textos de temática infrecuente entre sus contemporáneos de habla hispana. Entre las mujeres contemporáneas en otras lenguas, por ejemplo las francesas Mme. de Sevigné o Mme. de Scudéry, tampoco hay aproximación, debido a que estas escriben en torno a lo íntimo y a lo doméstico. Hay que buscar a sus semejantes en la Antigüedad, muchas de las cuales nombra en *Respuesta*, como Hipatia, cuyo despedazamiento físico se solapa con su “despedazamiento simbólico”: del cuerpo físico al textual disperso en el silencio.

Desde el sesgo falologocéntrico es difícil incluir su escritura en el rango de las preocupaciones o intereses atribuibles a su género: su mención al ámbito doméstico (su “filosofía de cocina”) es del orden de un impulso a conocer, a saber, a filosofar y no reviste carácter *per se*. Esta peculiaridad la hace interesante para la lectura contemporánea desde las teorías o políticas culturales feministas, como discurso que reconstruye