

**LAS OTRAS, NO LA MISMA: AIMÉE G. BOLAÑOS  
Y LA TRA(D)ICIÓN POÉTICA FEMENINA**

*Dr. Jesús J. Barquet  
New Mexico State University*

*Sólo hay originales en la imaginación.  
Aimée G. Bolaños*

Comentando las memorias sarmentianas *Recuerdos de provincia*, Borges afirma que el Sarmiento que hoy conocemos y admiramos o detractamos no es el personaje histórico que escribió dichas memorias sino una creación de ellas<sup>1</sup>. Lo mismo podría decirse entonces del Cervantes creado por el *Quijote*, del Lezama Lima creado por las *Sucesivas o coordenadas habaneras*, del propio Borges creado por *El hacedor*.

---

<sup>1</sup>“Hay quienes juzgan que este libro [*Recuerdos de provincia*] debe su autoridad a Sarmiento y buena parte de su fama a la de su autor; olvidan que Sarmiento, para la generación actual de argentinos, es el hombre creado por este libro”, afirma Jorge Luis Borges, *Obras completas. 1975-1988*, Barcelona: Emecé, 1996, p. 123.

Sabido esto, no debe sorprendernos, pues, que la poetisa y ensayista cubana Aimée G. Bolaños, actualmente residente en el estado brasileño de Rio Grande do Sul, entregue ahora una “antología” de poetisas cuya real existencia histórica resulta irrelevante ante la capacidad del texto literario de reemplazar y, especialmente, crear a su autor: *Las Otras (Antología mínima del Silencio)*<sup>2</sup> es el título de este libro, escrito “así con mayúsculas, para que alcan[ce] alguna notoriedad”, como se sugiere en su prólogo “Palabras al lector” (12). Una vez creadas por los poemas escritos por La Autora que firma dicho prólogo, numerosas escritoras, que en otro análisis se tendrían como apócrifas, llenan con sus voces el silencio histórico que las hizo escasas o invisibles en diversas tradiciones poéticas de la literatura mundial. La Autora reconoce esta capacidad genitora del lenguaje cuando afirma que el “espacio imaginario” del poema parece “no sólo fundar [a sus poetisas], sino [también] sustentarlas en sus descentramientos y trasiegos vitales” (17).

---

<sup>2</sup>Aimée G. Bolaños, *Las Otras (Antología mínima del Silencio)*, Madrid: Torremozas, 2004. Todas las citas del texto son de esta edición y presentan entre paréntesis o corchetes la página correspondiente.

Como una cuidadosa investigación de La Autora no logró hallarlas en dichas tradiciones y encontró sólo inventarios hegemónica y hasta exclusivamente masculinos, su “vocación filoarqueológica” (12) ha decidido aquí y ahora completar y enriquecer tales inventarios al crear y darles voz a 24 escritoras de diferentes coordenadas tempo-espaciales. Con esta propuesta La Autora persigue fundamentalmente dos objetivos. El primer objetivo consiste en ganar mayor coralidad creativa para las voces históricas de autoras tales como Safo, Sor Juana Inés de la Cruz, Delfina Benigna da Cunha, Julia de Burgos y Dulce María Loynaz: en torno a estas, cobran vida ahora, respectivamente, Cleis y Atthil en Lesbos, las conventuales Sor Clara de la Gracia en Colombia y Sor Filomena da Eucaristía en Portugal, Carla Teresinha de Souza en Brasil, Loriana Menéndez de Ayala en Puerto Rico, y Calixta Rey y Maria de los Ángeles Cela en Cuba. El segundo objetivo consiste en complementar con mujeres las prácticas poéticas hegemónicamente masculinas o patrilineales cuando, según nos explica La Autora, registra voces tales como las de Salmà Yazib en la poesía árabe clásica de la época Omeya,<sup>3</sup> Aika Kiu en el jaikú japonés, y Gertrudes

---

<sup>3</sup>“Omeya es una época de la poesía árabe, más o menos siglos VII y VIII d.C. Al Walid Ibn Yazib (m. 744) [citado en el prologo] es real y era primo, marido y viudo de la tal Salmà Yazib, la cual, según parece, también existió, pues él le dedica un poema muy hermoso en el que conversa con un pájaro acerca de la muerte de ella”, me confiesa Aimee@vetorial.net en correo electrónico del 5 de abril de 2005. “Diálogo” se titula ese poema de Al-Walid, con el cual dialoga intertextualmente Salmà al retomar la imagen de los pájaros y el vuelo en su poema: “Amado primo: / los pájaros me llaman. / (...) / Devuélveme la vida deliciosa / que no volaré / sino cuando haya fallecido” (23).

da Veiga en la poesía popular nativista de las tierras gauchas brasileras. El poema de da Veiga remeda, curiosa pero justificadamente, los temas de la poesía gauchesca decimonónica hispánica (“Sea el sonido trovado / en la faena rural sencilla / cuando el baquiano ensilla / y el cantor canta callado”) y, por esta vía, el tono de los *Versos sencillos*, de José Martí:

Nada se torna distante  
para el caminante osado:  
amo tu aire arriesgado  
amo tu fuego constante. (39-40).

Para enriquecer la propuesta del libro, aparecen en él mujeres de verdadera naturaleza histórica, tales como la italiana Artemisa Gentileschi y la cubana Aimée G. Bolaños. En este sentido, la propuesta creativa de La Autora es presentar como poetisa a la pintora barroca Gentileschi y hacer objeto de un doble *mise en abyme* a Bolaños (Bolaños/Liaños, Bolaños/La Autora), ya que no renuncia ni teme La Autora a los corolarios lúdicos de su propuesta, sino que con gran placer creativo los invoca, provoca y exacerba, como explicaré a continuación. Ya ella misma lo indica indirectamente en la dedicatoria: “le gusta jugar” [9].<sup>4</sup>

Entre sus creaciones más lúdicas está, pues, la *mise en abyme* de Aimée G. Bolaños, figura supuestamente histórica si

---

<sup>4</sup>En correo electrónico del 16 de marzo de 2005, Aimee@vetorial.net me confesó que ninguna de las poetisas antologadas en su libro es “real como poeta. Algunas tienen referencia histórica como Artemisa Gentileschi, Jeanne Duval, Ulrica von Lewenzov [sic], Aimée G. Bolaños) .”

confiamos en la página titular (incluida la portada del libro) y dos paratextos: biografía y fotografía de ella [5-7]. En este juego participan también La Autora de “Palabras” y la poetisa Vivien Liaños. La página titular, la biografía, la fotografía, el prólogo y los poemas de Bolaños y de Liaños conforman, quizás, el más ingenioso y sugestivo juego o diálogo intratextual del libro debido a su objetivo metatextual y a la dimensión existencial que arroja sobre todo el poemario-antología, que es como prefiero clasificar este libro. Si bien La Autora confiesa sus diferentes funciones como “prologuista, antóloga y autora” (13) dentro del libro, nada dice al respecto de Liaños.

Nacida en Cuba en 1943, Bolaños, la poetisa *real*, parece ser la sobreviviente o alter ego de la creada Vivien Liaños, también nacida en Cuba en 1943, pero fallecida en 1997, año en que Bolaños, según el paratexto biográfico, pasa a residir fuera de su “país natal” (55). Además de las fechas y lugar de nacimiento, asoma otra identificación entre ambas figuras: la composición del nombre de la poetisa creada. En primera instancia, Vivien Leigh, protagonista (Blanche DuBois) de la clásica versión fílmica de *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams, así como de *Lo que el viento se llevó*, ofrece intacto su nombre de “Vivien” (La Autora rechaza transformarlo en su versión hispánica Vivian), así como su apellido “Leigh”, cuya pronunciación [li] en inglés La Autora transcribe como “Li” en español; en segunda instancia, le añade a “Li” el segmento final “-años” de Bolaños, con el cual hace una referencia implícita al irrevocable paso

del tiempo sobre un mismo sujeto que ahora resulta ser dual. En carta a mi persona del 14 de abril de 2005, la autora Bolaños confiesa sus vínculos con la mencionada actriz, pero sólo en relación con el segundo film: “La Vivien Leigh es, sobre todo, la de *Lo que el viento se llevó*, con su clásico melodrama de la tierra. Pero no, no fue por eso, la verdad es que mis padres adoraban el filme y me llevaron a verlo cinco veces.”

El referido juego nominal incluye un comentario doloroso sobre la condición del desterrado, comentario que resulta ser común a cierta literatura cubana de destierro (José Martí, Reinaldo Arenas): presentar el abandono del país natal como el final de una existencia física, lo cual se evidencia, desde el título, en el poema “Epitafio”, de la finada Liaños, poema este de clara intertextualidad con *La isla en peso*, de Virgilio Piñera: “Isla infinita, / dame tu piedra quieta, / devuélveme el peso” (50).

Pero en la siguiente página, visualizándose espacialmente en la disposición de las páginas 50-51, un mismo sujeto dual reaparece, al paso de los “años”, bajo el nombre de Bolaños, de naturaleza tanto histórica como ahora ficcional, quien reconoce al inicio del poema que “ya fui hija/ de una isla/ mediterránea” (51), y quien podría repetir con la poetisa Ana Teresa Ayres que “muertos / ya fuimos antes / O siempre” (41).

Con su poema, Bolaños no sólo testimonia el final de una existencia que el tiempo se llevó, sino que también anuncia su necesaria y urgente reconstrucción dentro de unas coordenadas más

abarcadoras, nacidas ahora de su condición de desterrada en diáspora, de los “infinitos fuegos / de mi lengua viajera” (52): la leve Liaños/DuBois de *Las Otras* se despide de su mundo original muriendo con él y en él. De esta forma, La Autora trasciende su locura y reclusión hospitalaria (formas de anulación y silenciamiento) al sacrificarla y hacerla reencarnar lúcidamente en Aimée G. Bolaños, autora además, según la página titular, de *La Autora* y de todas “las otras” poetisas y poemas del libro. Contrarios a Bolaños, varios autores cubanos desterrados (Arenas, Gustavo Pérez Firmat, Dolores Prida, Lourdes Fernández de Castro) han mostrado ya en sus obras la difícil conservación de la sanidad mental en el ser desterrado y, dentro de esto, la tendencia particular a una mentalidad esquizofrénica. La Autora misma confiesa el carácter terapéutico y, en este sentido, salvador, que *Las Otras* tuvo sobre ella al afirmar que “el hallazgo de estos textos y su versión al español, cuando fue necesaria, me ha consolado de no pocas derivas y naufragios” (12).

En su poema sin título, la poetisa Bolaños se confiesa fragmentada (“partida”), pero esto no resulta ser en ella una patología sino una cualidad positiva pues dicha partición le revela su verdadero ser genésicamente diaspórico, hecho de “innumerables trajes”, “trozos” y puertos, hecha de “todas las letras” o esporas del mundo: estamos ante una “celebración de identidades en tránsito, asumidas sin líneas territoriales”, según afirma La Autora (17). Se halla entonces la poetisa Bolaños en plena capacidad para, una vez salvada del naufragio y de los azarosos desvíos, rehacerse a través

de la autoinvención y el travestismo creativo en su escritura: “Me hago de retazos / de innumerables trajes / vestida” (51). Leída como sustantivo, una “vestida” significa un travesti. Con esta afirmación, la autora Bolaños arroja una luz metatextual sobre la necesaria génesis y escritura de su poemario, travestido como antología.

Cubana desterrada, la poetisa Bolaños trasciende ahora sus marcas identitarias nativas (usualmente limitadas por la geografía y la historia, “telón de fondo / patético” donde “no me busco”, nos confiesa) para buscarse, rehacerse y redefinirse en términos diaspóricos dentro de los géneros literario y biológico a los que pertenece: la poesía escrita por mujeres en todo el planeta, la cual, como podría apuntar La Autora a través de Bolaños, resulta ser una “ausencia” o “trasiego” / de (...) menudos olvidos” (51-52). Ante la levedad o déficit de gravedad identitaria que podría ocasionar el desarraigo que entraña todo destierro (tema este también apreciable en Pérez Firmat, Fernández de Castro, Rita Geada, Alina Galliano), encontrará pues Bolaños-La Autora un nuevo “peso” en la construcción de este poemario-antología anclado lúdicamente en el sentimiento solidario de hermandad (*sisterhood*) legitimadora presente en mucha escritura de mujeres latinoamericanas desde la famosa *Respuesta a Sor Filotea*, de Sor Juana Inés de la Cruz.

Pero si en Sor Juana y otras autoras dicha hermandad funciona como estrategia discursiva de reafirmación identitaria por cuanto se basa en figuras y obras históricamente documentadas, en la lúdica Bolaños la hermandad solidaria es también creación en sí



misma: crea las propias figuras y poemas que antologa y hermana<sup>5</sup>. Con esto, Bolaños-La Autora revisa y corrige, aunque sea hipotéticamente como hace también la cubana desterrada Juana Rosa Pita, la perspectiva fallogocéntrica de la historia. Y además la histórica Bolaños, quien publica su primer poemario, *El Libro de Maat* (2002), a los 59 años, se legitima como poetisa, ya que un doble movimiento legitimador está en la base de este procedimiento escritural femenino: una autora (por ejemplo, Sor Juana) reconstruye y legitima figuras femeninas olvidadas o marginadas por la historia (las doctoras y santas de la Iglesia) para que estas, una vez rescatadas y conformadas como tradición de valor, puedan funcionar ahora como agente legitimador de su propia vida y obra.

Dentro de esta notable e ingeniosa utilización de la hermandad solidaria, pero exhibiendo las peculiaridades creativas aquí descritas, *Las Otras* muestra una relevante consonancia con los poemarios *Oscuridad divina* (1985) y *A las puertas del papel con amoroso fuego* (1996), de la desterrada Carlota Caulfield, nacida en Cuba en 1953, lugar y año que conforman curiosamente las coordenadas biográficas que La Autora asigna a la última poetisa de *Las Otras*: Alina César. Sobre la poesía de Caulfield, la ensayista Bolaños ha escrito “Dulce María Loynaz y Carlota Caulfield escriben cartas de amor” y

---

<sup>5</sup>Una vez aceptado, como parece ser hoy día, que el discurso que pretende nombrar una identidad genera, en el propio acto de nombrar, el campo de dicha identidad, *Las Otras* propone un paso más adelante en ese proceso genésico al crear las entidades físicas (sus poetisas y poemas) que pueblan dicho campo.

“Conversando con Carlota Caulfield”, ambos textos aparecidos en la revista *Caribe* (invierno 2004).

Si, además del ya mencionado concepto dinámico de identidad (“identidades en tránsito, asumidas sin límites territoriales”), fue la condición de destierro de Bolaños (autora y poetisa) lo que ocasionó, como he señalado, la concepción y escritura de este libro mediante la autogénesis y el travestismo, el paso siguiente en su conformación de un sujeto poético femenino en diáspora se hace más explícito en las ocho poetisas cubanas y puertorriqueñas agrupadas al final del libro, entre las páginas 43-52 y 55-56. Ellas conforman una “otra” antología o subantología en torno al tema del destierro y, de esta forma, le otorgan al sujeto poético del libro un marcado carácter traspersonal. Que La Autora nos informe que estos poemas ilustrarían “lo que quizás un día llamaremos poética de la *errancia*” (18) resulta ser un dato bibliográfico curioso, ya que concibe en términos de futuridad una práctica poética de destierro que, en el caso cubano, existe desde inicios del siglo XIX y ofrece una relevante presencia femenina a partir de 1959, con las poetisas antes citadas y otras tales como Pura del Prado, Uva de Aragón, Gladys Zaldívar, Nivaria Tejera, Magali Alabau, Isel Rivero, María Elena Cruz Varela, Lourdes Gil, Maricel Mayor Marsán, Belkis Cuza Malé, Silvia Curbelo, Damaris Calderón y Zoé Valdés, entre muchas otras que, en ocasiones, escriben no sólo en español sino también en las lenguas de sus países de adopción. Además, desde los años 80 dicha producción poética ha contado con un acercamiento crítico (en muchas

ocasiones por parte de ensayistas mujeres tales Madeline Cámara, Olimpia González, Carolina Hospital y Yara González Montes, entre muchas otras) en el que los temas del destierro y la errancia han sido primordiales. En este reciente período de la poesía y de la crítica literaria cubanas, La Autora no tenía que crear sobre un mayúsculo Silencio femenino, porque no lo ha habido.

Como señalé, La Autora exagera creativamente los corolarios lúdicos de su propuesta. Siguiendo la inversión que opera en mucha literatura de mujeres (Pita), La Autora (que se califica como “occidental” para criticar precisamente el eurocentrismo que muestran la crítica y la recepción literarias) invierte la dirección de las influencias literarias, al insinuar que, en vez de ella inspirarse en Borges, fue este quien se inspiró en la versión de la viuda Ching hecha por su antologada Luo Sa para escribir una de las “imágenes fulgurantes” de su *Historia universal de la infamia* (15).

Lúdicamente también, La Autora propone un posible heterónimo femenino de Fernando Pessoa:<sup>6</sup> Ana Tereza Ayres, quien en su poema “Requiem” cita, con similar familiaridad, tanto la referencia de Pessoa al poeta como fingidor (“tus palabras / fingen disfrazadas”)<sup>7</sup> como las *Coplas a la muerte de su padre*, de Jorge

---

<sup>6</sup>A principios del siglo XX, el escritor de origen judeo-ucraniano y nacionalizado argentino Israel Zeitlin, además de aparecer bajo el seudónimo de César Tiempo, tenía un heterónimo femenino: Clara Beter.

<sup>7</sup>Coincidiendo con los objetivos del libro, Ayres asocia la idea del fingimiento con la del travestismo o disfrazamiento realizado por las palabras.

Manrique: “este yermo de aguas, / que habrán de ir a la mar / de las coplas inmemoriales” (41). De esta forma, Ayres y, como ya vimos, da Veiga, sin ser autoras de habla española, revelan así una curiosa pertenencia a (o familiaridad con) el canon poético hispánico, aspecto que probablemente se deba a cierta interferencia de La Autora en su traducción de los textos, tema al que volveré más adelante.

Siguiendo sus ingeniosos juegos, La Autora nos asegura también que grandes poetas como Goethe, Kavafis y Baudelaire tuvieron a su lado a sus antologadas Ulrica von Levetzow (¿o Lebentzow?), Kiria Hafis y Jeanne Duval, respectivamente. Un hermoso poema de la actriz y prostituta haitiana Duval, musa de Baudelaire en *Las flores del mal*, es traducido al español por La Autora y, basado en sus dos partes, reafirma y cuestiona, a la vez, la construcción masculina de la mujer según el modelo de Baudelaire y, por extensión, de los posteriores poetas modernistas hispanoamericanos. Poemas como este entre los 24 que conforman el libro, para ser más plenamente degustados por el lector, demuestran la necesidad de los contextos descritos por La Autora en su prólogo.

En la primera parte del poema sin título de Duval, el yo poético afirma su identidad femenina al describirse y fijarse siguiendo fielmente el registro retórico de la mujer hecho por el hombre-poeta (“tú”, en el poema):<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup>Similar fijeza busca Salmà Yazib en su poema cuando le dice a su “amado primo” lo siguiente: “Nunca dije no / cuando me invitaste a tenderme. / (...) / Échame tu

Pero tú me transformaste  
en ágata y metal  
en tabaco y benjuí  
bajo tu mirada.  
Desde los tibios pies  
hasta mi sexo desolado  
me cubriste con palabras.  
Fui ya para siempre  
amable bestia,  
maga de ébano,  
ángel intacto.  
Besaste todos mis labios  
y duermes a mi lado. (34)

Pero en la segunda parte del poema, la voz poética femenina se rebela al revelar la inefabilidad e imposible prendimiento de su identidad verdadera (tema este presente en el poema “La mujer de humo”, de Dulce María Loynaz: “Levantaste un muro. / ¡Yo me fui volando! / (...) / Hombre que me ciñes: (“¡Nada hay en tus brazos!”)<sup>9</sup>, es decir, su ser femenino no apresado por las construcciones imaginístico-verbales masculinas sobre la mujer:

Tus palabras  
no eran yo.  
Ya fui todas tus metáforas  
y me perdí en algunas.  
Intenté parecerme a ellas  
pero tenían fondo.  
Nunca me viste  
cuando imaginabas.  
Me volviste salvaje.  
Consagraste mi ámbar.  
Me transformaste  
en Venus negra  
en divina gata.  
Fui todos los perfumes  
pero el mío de hembra  
quedó innombrado,  
así de sencillo era.  
No fui un tigre amansado  
ni mi busto era de efebo.<sup>10</sup>  
Detrás de la esfinge fría  
aguardé siempre  
la metamorfosis.

---

<sup>9</sup>En Jesús J. Barquet y Norberto Codina, eds., *Poesía cubana del siglo XX*, México: Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 132-133.

<sup>10</sup>Este rechazo de la mujer a ser representada en términos hermafroditas incluye una referencia a cierta atracción homoerótica dentro del imaginario sexual masculino.

Permanecí estéril.  
Y porque era retórica  
no sacié tu sed.  
Nunca fui en tus metáforas. (35)

Mi opinión sobre este poema no se refiere a su versión original en francés. *Las Otras* no recoge de ninguna forma los originales no escritos en español. La Autora sólo nos entrega su traducción de estos y comenta en su prólogo la reapropiación implícita e inevitable que existe en todo texto traducido. Irónicamente, pues, este histórico y cosmopolita rescate coral de múltiples voces se transforma, de repente, en la conformación, en el caso de las poetisas no-hispánicas, de una sola voz contemporánea: la de La Autora ahora en su avatar o “traje” de traductora-traidora. Si inicialmente ella fue la compiladora de estas voces, la que “encontró” y rescató estos testimonios de “zonas de silencio creativo” en las diversas tradiciones poéticas, su traducción al español de las autoras no-hispánicas resulta ser ahora un silenciamiento de (o imposición sobre) las voces originales. Parece como si las plurales “identidades en tránsito” nos remitieran a un mismo y único sujeto enunciador, ahora travestido en traductor.

Sus supuestas traducciones de los originales no-hispánicos, confiesa La Autora, “se parecen demasiado” y, de alguna forma, revelan su reapropiación autoral: hay en ellas, dice, “un aire de familiaridad y contemporaneidad, acaso tranquilizador, que asumo plenamente” (18), así como también un conocimiento del canon poético hispánico que, como ya señalé en los casos de Ayres y da

Veiga, aparece a veces como intertexto debido únicamente a la traductora-profesora de literatura hispánica.

En el caso de las autoras de habla portuguesa Carla Teresinha de Souza y Gertrudes da Veiga, se observa esta traición en el sentido formal. La traducción de La Autora propone, al inicio, respetar la forma estrófica empleada en los originales al anunciar que el poema de de Souza está compuesto por “octavas” y el de da Veiga por “cuartetos nativos” (38-39). Mas en las octavas de de Souza, con su rima consonante ABABABCC, La Autora se permite rimar irregularmente [-umbra] con [-ombra] y, desatendiendo los parámetros métricos y rítmicos tradicionales de la época, los versos oscilan excesiva e inusualmente entre el eneasílabo (“un ay que enhebra el sentimiento”) y el pentadecasílabo: “navegas libre por el mar de la melancolía” (38).

Por su parte, los “cuartetos” de da Veiga, de rima consonante abba, incluyen un caso de rima abab, justificable dentro de su fingido tono popular gauchesco, y una injustificable constante oscilación entre el verso heptasílabo (“te amo en la lluvia justa”) y el decasílabo: “en la orilla del mar luminosa” (39-40).

A los deliberados descuidos métricos de las traducciones de La Autora, se suman los de ritmo interno del verso, descuidos estos que exceden los ámbitos de la experimentación poética brasileña del siglo XIX y les dan a sus traducciones un aire de “contemporaneidad” (18). Dicha contemporaneidad traiciona los textos, sus fuentes y sus



contextos originales al acercar formalmente los poemas a la época retórica (siglo XXI) de La Autora.

Sin embargo, *Las Otras* presenta una significativa contradicción, la cual aparece como virtud creativa por parte de La Autora. A pesar de la traidora homogeneización lingüística y epocal provocada por la traducción de los textos no-hispánicos y de las cohesivas poéticas de la *errancia* y conventual que ofrecen los poemas hispánicos, en mi lectura no sentí que los poemas pudieran ser leídos y asimilados como “pertenecientes a” La Autora del siglo XXI que se presenta en el prólogo. Es decir, una vez rescatados de la invisibilidad o del silencio histórico por La Autora, los textos se resisten a todo nuevo hurto o reapropiación, defienden su autonomía, su voz al fin visible, y para ello no se desarraigan de sus contextos respectivos, es decir, de sus patrias y épocas retóricas de supuesta o potencial producción. Las “otras” se niegan a ser disfrutadas como (o reducidos a) meros heterónimos, alter egos o desdoblamientos de La Autora; por eso, la obligan a traicionarse: en contra de su voluntad y criterio (“ahora haré lo que no quiero ni apruebo”, afirma La Autora [11]), esta se ve obligada a escribir un prólogo donde describa la “situación (...) contextual y de cierta manera existencial” (13) de cada antologada. De esta forma, dicho prólogo funciona no como una recomendable sino obligatoria guía de lectura del poemario-antología.

Si Liaños y Bolaños reclaman su falta de peso y urgente travestismo, respectivamente, y si ambas, a través de La Autora, proponen para su voz y reciente desarraigo una futura poética o

espacio gravitacional signado por la *errancia*, la razón de ser en el libro y en la poesía de las “otras” poetisas antologadas se debe al supuesto tiempo-espacio que las generó o pudo (o debió) haber generado. Es decir, sus contextos respectivos no son una carencia sino un “peso”, una gravitación que opera ineludiblemente sobre sus poemas y condiciona nuestra recepción y mejor degustación de los mismos, como hice notar al respecto del poema de Duval y podría verse en el detenidamente erótico poema efrático de Artemisa Gentileschi:

Tus duras nalgas son rosas  
blancas,  
desangradas,  
húmedas.  
Entre los muslos ávidos  
te abres  
apuntando al universo. (25)

Diferente a Duval, quien buscaba reafirmarse y, a la vez, escapar de las eróticas construcciones imaginístico-verbales masculinas sobre la mujer, Gentileschi busca registrar y, eventualmente, apresar la figura masculina en los confines igualmente eróticos de su construcción imaginística tanto plástica como verbal:

Sólo sé que te transformas.  
Tus músculos estallan en tensión,  
la delicada curva de las caderas  
tan tuya como de Praxiteles,  
se asemeja entonces  
a un círculo en llamas  
y como una cinta roja

se adelgaza tu figura. (...)  
Te miro y sólo así te detengo  
en tu estampida de animal de fuego.  
Entras en la eternidad del boceto  
infinitamente carnal  
divinizado tu cuerpo de la vida  
que dibujo. (25-26)

Por otra parte, este poemario-antología autogenésico conoce bien las revisiones y ajustes históricos que impone su propuesta. Si, en primera instancia, quiere revisar o estremecer “no importa cuán levemente, el atribulado canon de la historia de la literatura occidental patrilineal y metropolitana” (12)<sup>11</sup>, reconoce que, tras lograrse esto, habrá que revisar también la establecida historia de la poesía escrita por mujeres. Por ejemplo, una vez creada la japonesa Aika Kiu en el Japón del siglo XVIII, las modernas practicantes del jaikú japonés resultan ser sus deudas; e igualmente la adición de Carla Teresinha de Souza a la poesía del remoto São José do Norte brasileiro, donde la histórica Delfina Benigna da Cunha es considerada la iniciadora de la literatura regional, llevará al futuro investigador a concebir “una práctica literaria femenina sorprendentemente temprana” en dicha región, nos afirma también lúdicamente La Autora (16), es decir, la investigadora Bolaños.

---

<sup>11</sup>Por ejemplo, mientras en la segunda mitad del siglo XVI el soneto romance de origen renacentista continúa, en manos mayormente masculinas, fijando sus patrones clásicos como composición de arte mayor, una mujer, la paduana Angélica Stanza (1553-1589), no espera a los siglos XIX y XX y renueva, muy tempranamente, dicha composición poética con un soneto fundamentalmente de arte menor (12 de sus versos son octosílabos o heptasílabos) y un inusitado esquema de 6 rimas consonantes: aBBa:cddc:cec:fef (24).

*Horizontes* es la Revista de la Facultad de la Pontificia Universidad Católica de Puerto Rico. Los lectores pueden imprimir, bajar el contenido o enviarlo por correo electrónico para uso individual. No se autoriza el uso comercial del mismo. Se solicita que citen correctamente los datos bibliográficos de cada artículo de acuerdo con un manual de estilo. Para su conveniencia incluimos los dos formatos mayormente utilizados en el mundo académico.

Referencia bibliográfica del artículo (según APA):

Barquet, J. J. (2005). Las otras, no la misma: Aimee G. Bolaños y la Tra(d)ición Poética Femenina. *Horizontes*, 47(93), 99-116. Recuperado de <http://www.pucpr.edu/hz/071.pdf>

Referencia bibliográfica del artículo (según MLA):

Barquet, Jesús J. "Las Otras, no la Misma: Aimee G. Bolaños y la Tra(d)ición Poética Femenina." Horizontes 47.93 (2005): 99-116. Horizontes. 3 Sep. 2009 <<http://www.pucpr.edu/hz/071.pdf>>

Las referencias anteriores se basan en los siguientes manuales de estilo:

American Psychological Association. (2010). *Publication manual of the American Psychological Association* (6<sup>th</sup> ed.). Washington, DC: The Author.

Gibaldi, J. (2009). *MLA handbook for writers of research papers* (7<sup>th</sup> ed.). New York, NY: Modern Language Association of America.