

**LA POESÍA: UN ASPECTO POCO CONOCIDO DE LA
OBRA DE LIBERTAD DEMITRÓPULOS***

(*POETRY: A LIKE KNOWN ASPECT ABOUT THE
WORK OF LIBERTAD DEMITRÓPULOS*)

Herminia TERRÓN DE BELLOMO

Lo que esperamos saber y revivir a través del poema no es una cosa, sino un sentido.
Käte Hamburger.

RESUMEN

La obra de una escritora interesa en todas sus manifestaciones, sin embargo, en el caso de Libertad Demitrópulos, su producción poética ha quedado relegada por la crítica, que se ocupó muy poco o nada de ella. Como consecuencia de esto, además de las conocidas falencias de difusión de obras literarias, muchos lectores y también críticos, desconocen que la autora se inició escribiendo poesía, con buena acogida por sus pares y que en su momento fue reconocida como una de las "voces nuevas" de los años 50, a quien se le vislumbraba un camino importante dentro de la literatura.

Nuestro propósito en este trabajo es rescatar de ese olvido la poesía de Libertad Demitrópulos y lo hacemos con el conocimiento de que lo realizaremos desde una mirada distinta de la de quienes se ocuparon de esta obra en su momento de publicación; nuestro estudio está influido por los aportes de teorías literarias que tuvieron su apogeo en la segunda mitad del siglo XX, e, inevitable pero en forma enriquecedora, por la perspectiva histórica que el tiempo transcurrido nos proporciona.

Libertad Demitrópulos publicó solamente un libro de poesía: *Muerte, animal y perfume*, que resulta suficiente para demostrar el valor de su labor poética. Nuestro estudio abarcará dos aspectos: en un primer momento intentaremos demostrar cómo se realiza el significado poético en el nivel semántico dentro del poema mismo. En un segundo momento, estudiaremos el lugar del sujeto en la actividad significativa, centrada en la muerte como isotopía del poemario.

Palabras Claves: generación, lenguaje poético, nivel semántico, muerte.

ABSTRACT

The work of the woman writer is appealing in its revelations. However, in the case of Libertad Demitrópulos, her poetic production has left behind by criticism which has taken works or no interest in it. Consequently, besides the characteristic

* Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Jujuy - Otero 262 - CP 4600 - San Salvador de Jujuy - Jujuy - Argentina.
Correo Electrónico: hermiterron@gmail.com

lack of circulation of works of literature, many readers as well as critics, are unaware that the author started her career writing poetry, was welcome by her peers, acknowledged as one of the “new voices” in the 50’s, and regarded as an author with a relevant future in literature.

Our purpose in this paper is to rescue Libertad Demitrópulos’ poetry from oblivion, with the realization that we will adopt a different stance from the one taken by those who worked with her work at the moment of publication. Our contribution is influenced by the literary theory that bloomed in the second half of the twentieth century, and inevitably but in an enriching way, by the historical perspective that the passing of the time has bestowed upon us.

Libertad Demitrópulos published only one book of the poetry: “Death, animal and perfume” that is sufficient to demonstrate the value of her poetry. Our study will comprise two aspects. Firstly, we will attempt to show how poetical meaning is realized at the semantic level within the poem itself. And secondly, we will analyse the place of the subject in the signifying activity, centred on death as isotopy of the poetical work.

Key Words: *generation, poetry language, death, level semantic.*

POR QUÉ ESTUDIAR LA OBRA POÉTICA O: “LOS PRIMEROS LIBROS” DE ESTA ESCRITORA

Cuando se da por cerrado, es decir, concluido el ciclo productivo de un escritor, se puede observar con cierta perspectiva su obra y establecer entre los distintos libros publicados, diferentes redes de significados que se expanden y se conectan entre sí.

No es el caso de Libertad Demitrópulos, escritora jujeña, de quien su último libro editado, *Un piano en Bahía Desolación* (1994), sólo significa el fin de su narrativa, ya que hasta su muerte, ocurrida en 1998, no volvió a publicar. Investigaciones recientes presentan (1) nuevos aportes al conocimiento de estos textos, que están poniendo luz sobre su producción poética, oculta o poco conocida durante mucho tiempo. Y, si bien la poesía corresponde a la primera etapa de su vida literaria, al ser objeto de estudio recién en los últimos años, aparece – en cierto sentido – como una nueva producción que, ahora sí, completa su obra literaria.

De manera que hoy se está en condiciones de “(efectuar) una puesta en relación de los textos entre ellos”. El estudio de su poesía permite, siguiendo en esto a Foucault en su teoría acerca del “autor”, caracterizar su modo de ser, y además, referir “el estatuto de este discurso en el interior de una sociedad y en el interior de una cultura”.(2)

Los poemas que se han podido recuperar del olvido fueron publicados en diarios y revistas literarias de la época, por ello se puede inferir que comenzó a escribir en la década del ’40. Su relación con otros escritores no está registrada en el sentido de haber pertenecido a un grupo o escuela, ni en Jujuy ni en Buenos Aires, adonde se trasladó para estudiar Letras. Sin embargo, conocía a otros

escritores, como Néstor Groppa, Jorge Calvetti y Mario Busignani en Jujuy y en Buenos Aires conoció a Joaquín Giannuzzi con quien luego contraería matrimonio. Fue Busignani quien la alentó para editar su primer y único libro de poesía.

Conocer escritores no significó para Libertad Demitrópulos compartir pautas estéticas o pertenecer a determinados grupos literarios, conducta que mantuvo durante toda su vida, lo que no significa que en su obra no puedan detectarse rasgos que caracterizaron las distintas épocas en que aparecieron sus libros, como una condición lógica del escritor como ser social. Por ello, en este artículo no me detendré en buscar las conexiones de su poesía con la generación del 40 o del 50, investigación que ya intenté en un trabajo anterior.(3)

La propuesta de esta primera etapa del trabajo se centrará en la recuperación de la obra poética de la escritora y su análisis. Esto permitirá sentar las bases de una hipótesis que permitirá detectar las relaciones de sentido en el entramado textual de su obra, producto de sus convicciones, su visión de mundo y su compromiso con la realidad latinoamericana. Todo esto dará como resultado comprobar la unidad de su escritura, aun teniendo en cuenta las diferencias por la maduración, las influencias y los distintos géneros practicados.

Esta tarea permitirá rescatar del olvido la poesía de Libertad Demitrópulos y su estudio, realizado desde una mirada distinta de la de quienes se ocuparon de esta obra en su momento de publicación, se apoya en los aportes de teorías literarias que tuvieron su apogeo en la segunda mitad del siglo XX, e, inevitablemente, pero en forma enriquecedora, por la perspectiva histórica que el tiempo transcurrido nos proporciona.

PARTIR DE LA REGIÓN

Antes de tratar el tema propuesto como hipótesis de trabajo, me parece pertinente comenzar con algunas reflexiones acerca de la situación de los escritores que realizan su obra en provincias. Este es el caso, en sus momentos iniciales, de Libertad Demitrópulos, escritora jujeña, nacida en Ledesma. Su obra no puede ser considerada *regional*, entendiendo por esta acepción una condición que diferencia los textos producidos en las provincias, de aquellos producidos en la Capital Federal, en tanto centro cultural.

Si esta situación, que muchos teóricos han denominado como un fenómeno que responde a las características de centro / periferia, aun hoy subsiste, cabe preguntarse cuáles serían los problemas que tendrían que enfrentar los escritores en los años 40' y 50', época que interesa por la publicación del primer libro de esta escritora.

Jujuy no ofrecía en esos años un ambiente propicio para la publicación de libros. En la época mencionada, los escritores recurrían a publicaciones colectivas, del tipo "revistas culturales" para publicar sus escritos, sitio preferido sobre todo para la publicación de poesías, en su mayoría escrita por mujeres.(4) Estas poesías continuaban con cánones tradicionales en cuanto a la temática: el hogar, la familia, el paisaje, en fin, todo aquello que naturalmente era aceptado como producción

poética femenina. Lo mismo en cuanto a las formas: se continuaba con las clásicas o simplemente con series de versos rítmicos y rimados.

Es evidente que en este ambiente la fogosa –también novedosa- poesía escrita por Libertad Demitrópulos no encontraba un lugar para la publicación y por lo tanto, tampoco para la recepción. Es comprensible entonces su viaje a Buenos Aires, donde se conecta con escritores jóvenes y es leída (y escuchada) por los mayores(5).

Ante su libro, son numerosas las preguntas que se pueden formular: la editorial que lo publicó ¿qué importancia tenía en ese momento en la provincia? La edición estuvo a cargo de la Agrupación Cultural Renacimiento, que estaba formada por artistas y funcionarios de gobierno de la provincia y que realizaba una acción cultural amplia: organizaba conferencias, muestras pictóricas, publicaciones de libros, aunque estas últimas fueron pocas.

Si un poeta de la talla que ya había alcanzado en esa época Mario Busignani apadrinó la publicación, y siendo él parte importante de la revista *Tarja*, nos interrogarnos: por qué no hay en ninguno de los números de la revista una mención a este libro ni a su autora.

En segundo lugar, ¿quiénes leyeron este libro? Seguramente su familia, sus amigos y lectores anónimos. Pero la documentación de la época -diarios, revistas – no registra qué recepción tuvo el libro en la provincia, aunque por los datos citados por Cambours Ocampo(6), podemos deducir que su poesía tenía la difusión propia de la época de una voz reconocida como valiosa.

De forma muy casual, me puse en contacto con la Profesora Carmen Morán, de la Universidad de Valladolid: ella está buscando documentación sobre las presentaciones de poetas jóvenes que realizó Juan Ramón Jiménez en su estadía en Buenos Aires entre los años 1948-1950, Libertad Demitrópulos es una de ellas. La investigadora me pidió datos, pero desgraciadamente, sobre lo que ella necesitaba, fueron muy pocos los que pude darle. Sin embargo, nuestras conversaciones vía internet fueron muy ricas, pues por ella supe que este libro de poesías de Libertad Demitrópulos está en la Biblioteca Nacional de Madrid, seguramente llevado por Juan Ramón Jiménez y hay otro ejemplar en Puerto Rico, en poder de la escritora Paulina Ponsow, que integrara el grupo de los jóvenes poetas presentados en aquella oportunidad.

De manera que el libro tuvo un itinerario inesperado para mí como investigadora y tal vez también para la escritora. Tuvo razón el poeta español cuando, refiriéndose a la producción de estos poetas, la llamó “La joven poesía escondida de la Argentina y Uruguay” y de la que se refirió específicamente en uno de los textos rescatados que lleva como epígrafe “Introducción para el acto del Ateneo” realizado en el Ateneo de Washington en 1949: “En Argentina y Uruguay, oasis tan extraordinarios para mí, cuando estuve el año pasado en las repúblicas, me sorprendió con tanta poesía escrita escondida que decidí darla a conocer en un acto público, y así lo realicé en la Sociedad Argentina de Escritores de Buenos Aires” (7)

Entre otros datos, siempre obtenidos del trabajo de Carmen Morán, encuentro que uno de los primeros textos de presentación dejado por el poeta español, se

titula "Libertad la unjida" (sic), (8) seguidos por escritos que pertenecen a la poeta jujeña. Allí, Juan Ramón Jiménez advierte: "Empiezo con estos poemas de Libertad Demitrópulos" (9)

Se podría pensar que las condiciones socio-culturales de la provincia no eran propicias para la aparición de un libro que significaba una ruptura con lo que hasta ese momento publicaban las poetas. Entonces surge otra pregunta: ¿lo leyeron las escritoras jujeñas de ese momento? Y si así fue, ¿por qué no trascendió? Advertimos el silencio que rodea a este libro, pues son muy pocos los que saben de su existencia. El hecho de introducir innovaciones temáticas y formales ¿habrá sido una causa de rechazo?

LA FORMACIÓN DEL CORPUS

Iniciamos la investigación sobre la faz de Libertad Demitrópulos como poeta prácticamente sin bibliografía sobre ella, lo que nos significó un desafío, pues la tarea se presentaba con todas las características de lo impreciso, casi como un juego de azar.

Consultamos el libro de Arturo Cambours Ocampo, *El problema de las generaciones literarias*, y allí encontramos un poema o más bien, un fragmento de poema de nuestra escritora, que fuera incluido en la revista *Nombre* de 1949. Este hallazgo sirvió para confirmar que Libertad había escrito y publicado poemas con anterioridad a su libro y, como más tarde pudimos verificar, también publicó con posterioridad a él. En el libro consultado, aparece un fragmento de poema de Libertad publicado en una antología que data de 1957: *Argentina poética*, de las Ediciones Oeste, pero para males nuestros, Cambours Ocampo sólo incluye un verso:

Su corazón a caballo cruza un cementerio de sol.

Pero lo bueno de consultar este libro es que permitió comprobar que su poesía tenía suficiente difusión para ser incluida en este capítulo y que se la consideraba partícipe de la generación del 50'. (2)

La revista *Argentina poética* de 1957, (10) es importante no sólo porque en ella publicó Libertad sino porque según palabras de sus organizadores, se trata de "una pequeña antología argentina (en la que) reunimos algunos de los numerosos valores que pueblan el vasto territorio poético del país". Visto desde nuestra perspectiva actual, este intento de integrar los poetas de las provincias nos parece realmente de avanzada para la época.

César Fernández Moreno en su estudio sobre la poesía contemporánea (1), realiza una clasificación estilística de la poesía producida por esta generación y la divide en dos tendencias. Una, hacia "el arte hipervital, un nuevo surrealismo hermético" y otra hacia "el arte puro, el movimiento invencionista", además, contempla la posibilidad de un tercer grupo, el del "centro", que es, obviamente, un grupo intermedio. El crítico considera que la novedad básica de esta generación está constituida por la doctrina invencionista, que buscaba una poesía "representativa y no representativa, comprometida a crear realidad lingüística al margen de la realidad preexistente (2). Los poemas de Libertad tienen rasgos de las tres tendencias.

Llama la atención que al tratar la generación del 50, Guillermo Ara (3) realice un apartado con el título “La poesía femenina”, si tenemos en cuenta que en la época de publicación de su libro, todavía no estaba en auge esta denominación ni había tomado forma el intento de su estudio en forma separada de la poesía producida por hombres. En ese párrafo que antecede a una breve antología de escritoras de la generación que estamos tratando, Ara da algunas características de sus poemas, poniendo el acento en que en ellos “la experiencia existencial se declara en términos agónicos”. Libertad Demitrópulos no está incluida en este capítulo, pero sí figura en el segundo tomo, donde se han seleccionado poemas de los escritores de distintas épocas; allí Ara incluye un poema de los ya publicados por Libertad en su libro, el que titula: “Zapla”, y arriesga algunas apreciaciones sobre la poesía de la escritora jujeña, destacando que “registra una inflexión rítmica muy poderosa y original” (4) El poema seleccionado es muy representativo del modo en que la poeta siente la tierra, experiencia que se hará más profunda luego, en sus novelas.

Este seguimiento nos permitió comprobar, además, que la poesía fue para Libertad Demitrópulos su primer paso como escritora. Luego optó por la narrativa y escribió cuatro novelas importantes, siendo *Río de las congojas* la más difundida y la que le permitió ocupar un lugar destacado dentro del ámbito de las Letras argentinas e internacionales. Escribió también ensayos, relatos para jóvenes y cuentos, pero nunca más poesía.

En realidad, no escribió poesía en la forma convencional, es decir, en verso, pero es suficiente con leer algunos párrafos de sus novelas para reconocer que nunca abandonó su modo de expresión poética. Alguna vez ella explicó su abandono de la lírica diciendo que la narrativa le permitía expresarse con mayor amplitud; tal vez esa haya sido la razón: ahora todas son conjeturas.

Las preguntas que anteriormente formulamos, y otras, tal vez puedan ser contestadas a medida que avance nuestra investigación. Por ahora, realizamos el estudio de esta poesía, en el convencimiento de su valor literario y como justo homenaje a la escritora.

ALGUNOS POEMAS ANTERIORES, NO INCLUIDOS EN EL LIBRO

Como lo anunciamos anteriormente, en la revista *Nombre* (1949), dirigida por Fermín Chávez, Marcelo López Astrada y Ramiro Tamayo, entre las “voces nuevas” se incluye un poema de Libertad, que, en el libro de Cambours Ocampo que estamos consultando, sólo aparece lo que podría ser una estrofa. (122). No lo sabemos. Es la siguiente:

Esto es lo que se ama: un soplo
que en rosadas ciudades permanece,
la luz que está cavándote a sus puertas
y en nuestra oscura imparidad florece.

Si el crítico seleccionó la estrofa que le pareció más acabada, más representativa de una nueva manera de expresión, nos deja a la deriva en el proceso

de análisis, ya que la falta de contexto se presenta en este caso como un obstáculo. Nos inclinamos a creer que se trata sólo de un fragmento, ya que de cada poeta incluido en la revista, se cita un verso o una estrofa.

De este fragmento interesa la seguridad con que el yo lírico enuncia, ya que toda la estrofa es una oración aseverativa, en la que observamos la ambigüedad con que se determina al "tú", a quien se dirige el enunciado: "cavándote", para luego incluirlo en un "nosotros" en el verso final. Es un delicado juego donde se pasa de lo singular de un tú (que también puede incluir al yo y no por eso dejar de ser singular) a un plural que apunta más hacia lo colectivo: "nuestra imparidad" puede aludir al género humano, si entendemos por "imparidad" la discontinuidad de la vida frente a la homogeneidad de la muerte.

El poema está realizado con una expresión austera y conceptual que expresa en forma dramática la efímera existencia humana; se logra un ritmo preciso y se destaca que cada palabra está seleccionada hacia la sugerencia, no hacia la referencia, que son algunos de los lineamientos que predominaron en la poesía de la generación en que se incluye a la escritora, como así también el poder de síntesis.

EL YO LÍRICO EN MUERTE, ANIMAL Y PERFUME

Ante la imposibilidad de contar con otros poemas publicados con anterioridad o posterioridad a 1950, centraremos el análisis en el libro. Nuestro estudio abarcará dos aspectos: en un primer momento intentaremos demostrar cómo se realiza el significado poético en el nivel semántico dentro del poema mismo. En un segundo momento, estudiaremos el lugar del sujeto en la actividad significante, centrada en la muerte como isotopía del poemario.

En las tres partes que conforman el libro podríamos decir que el yo poético "dialoga" con la muerte, a veces enfrentándola, a veces evitándola y otras doblegándose ante su presentida proximidad. Es decir: no hay un solo concepto de muerte o tal vez no se trate del significado no poético de ella; estaríamos más bien ante una acepción ambigua, que, como dice Julia Kristeva (5) con respecto al significado poético, "goza de un estatuto ambivalente: es a la vez concreto y general", pero estos términos no se oponen, sino que "el significado poético los engloba en una ambivalencia, en una reunión no sintética".

De modo que las referencias a la muerte en este poemario están realizadas evidentemente en lenguaje metafórico cuya verdad no debe interpretarse con criterios del lenguaje cotidiano, pues de hacerlo así, se destruiría el poder poético de la expresión, como lo han demostrado algunos estudiosos del tema. Cuando leemos: "el rostro helado", "tu alejarte insombrado" "paisaje frío, dentadura bermeja", son expresiones que constituyen una señal de que el lenguaje no está siendo utilizado en forma habitual y con él se invita al lector a participar del mundo poético; si el lector acepta, comparte la sensibilidad propuesta y entra en el mundo del poema.

Pero llegar al sentido del poema requiere de algo más que la aceptación de que el poeta se vale de un lenguaje metafórico, que es un código de la retórica tradicional, ya que se ponen en juego otros códigos que pueden provenir de variada naturaleza como "códigos de época, de género, de escuela e incluso, del artista

individual" (6). Es así que la significación poética no es unívoca sino que es el resultado de una combinación de códigos en una operación compleja que puede producir numerosos efectos de significación. Con esto quiero decir que las conclusiones a que arribaremos en este estudio no son definitivas ni las únicas posibles vías de acceso al significado del poema, sólo son aproximaciones.

Por ejemplo –y siguiendo en esto a Kristeva – cuando en un poema se repite una unidad sémica, dicha unidad no es la misma cada vez que aparece, "se puede sostener que una vez repetida es ya otra" (7) y además, "es un efecto de sentido propiamente poético y consiste en leer en la secuencia (repetida) ella misma y otra cosa" (8). Es lo que sucede en el poema "El espacio imposible" (p.10) del libro que estamos estudiando: las tres primeras estrofas terminan con el mismo verso: / Ardor. Ardor conturbado/, y en cada una de ellas adquiere diferentes sentidos al relacionarse con la palabra nuclear o clave de cada estrofa: en la primera, el "ardor" es producido por el "olvido", en la segunda por el "beso", en la tercera por "el rostro helado"; en cambio en la cuarta, el mismo verso con otra puntuación está colocado en el penúltimo lugar y, al no tener punto final, pasa a formar parte de la significación del el verso final:

Ardor, ardor conturbado
En jardines amarillos.

Con cierta frecuencia aparece en los poemas la actividad onírica del hablante lírico. Por la época en que fueron escritos estos poemas, puede pensarse que se trata de resabios surrealistas que consideraban que el sentido de nuestra existencia no puede explicarse sólo por la realidad vivida efectivamente, ya que el hombre no es el total de sus horas de vigilia.(9). Esta dualidad atribuye al mundo de la vigilia la inteligencia lúcida, mientras que en el mundo del sueño reina lo inexplicable, lo insólito y el inconformismo ético y social.

En la poesía de Demitrópulos la actividad onírica resulta muy interesante, ya que va unida a un recurso que consideramos innovador para la época y para la zona: el desdoblamiento del hablante: "/ En medio de la noche estoy soñando / que yo me cuento un sueño en el que he muerto:/ me veo en tres espacios y me vierto/ en sucesivos cuerpos, transitando./ , dice en la primera estrofa de "Cuadro de la muerte" (p.23)

El sueño prefigura un tiempo: "en medio de la noche" y un sujeto de la acción: "**yo** me cuento un sueño" y un espacio experimentado tridimensionalmente; la referencia al cuerpo es múltiple y móvil: "en sucesivos cuerpos transitando". En la siguiente estrofa, en cambio, la multiplicidad corporal se reduce a dos: el cuerpo del sueño y el de la vigilia. El yo se sitúa ahora entre el sujeto que actúa y el objeto cuerpo observado "a la luz del sueño" y además hace actuar al objeto / cuerpo de vigilia / puesto que –despierto / solloza -, el "triste cuerpo", de ahí la visión del hablante en tres espacios.

Se podría inferir que este cuerpo, por los matices "azul, amarillando", se trata del cuerpo ya cadáver. Sin embargo, el sueño le otorga movimiento: "tiembla en la

luz del sueño". Hacia el final del verso, la expresión "como abierto" sugiere connotaciones eróticas, que se relacionarían con el temblor con que es visto el cadáver, en el sueño. Esta imagen amedrenta al yo que rompe el hechizo del sueño, para volver al plano de la vida "con este triste cuerpo".

En las estrofas finales, el "terrible cuerpo muerto" se aleja de la escena, el cuerpo de vigilia pierde su estatuto protagónico y aparece más nítida la voz del hablante lírico. No resulta sorprendente, ya que la propiedad locativa del "allá" y luego "más allá" iba desdibujando los cuerpos y dando lugar a la voz.

En la estrofa siguiente, el cuerpo es comparado con un animal, como ya lo hiciera en un poema anterior; aquí es "un perro loco delirando", lo que implica una contradicción entre la rigidez de un cuerpo muerto y el movimiento que conlleva la imagen del perro loco. Esta irrupción manifiesta la tensión con que se estructura la poesía en el anhelo de ir perfilando el plano triangular de significaciones sugerido en el título del libro: -muerte – animal- hasta ahora.

El verbo "parece" rige también al último verso "una siesta de pascua y aguacero", con evidentes reminiscencias de la poesía de Vallejo, que no es mera suposición, ya que evidentemente la poeta leyó su poesía, hecho confirmado por la inclusión de un verso vallejiano como epígrafe de un poema. Este verso conforma una nueva contradicción: del estallido de la locura del perro se pasa a la quietud de una siesta y al agua como modo de calmar la locura.

La clausura del poema resulta desconcertante: el yo lírico habla con certeza de su existencia: "soy un monstruo", pero nada indica que se haya vuelto a la vigilia, de manera que se sigue en un contexto intangible, como el sueño. Aquí lo inasible está acentuado, ya que todo el entorno es volátil y negativo: lluvia blanca, desierto, ausencia indefinida de dios, para terminar con una nueva contradicción: el silbo de un chalchalero, que denota vida, belleza, placer.

"Soy un monstruo" es una expresión que golpea al ser leída; vemos en ella el objeto 'cuerpo' visto sin piedad por el yo que se ha ido construyendo a lo largo del poema, utilizando sucesivamente deícticos posesivos que indican la primera persona, y que llegan a su culminación al centrarse en el "yo" (elidido) al decir "soy", de manera que esta imagen final es la construcción del sujeto mismo.

En este poema, como también en otros, la visión de la muerte y la visión de la vida coinciden y se le ofrecen a la poeta como inseparables; la visión fúnebre que domina en el poema se sustenta en algo más complejo y ambiguo, capaz de dar lugar a la pulsión de vida, en la presencia del canto del pájaro.

Estas reflexiones nos permiten considerar que la otredad presente en la mayoría de los poemas deviene de esa conciencia de vivir para morir o morir viviendo, idea que se resume ya en el título de uno de los poemas: "Dos vidas para una sola muerte", aunque continúa dando lugar a la trilogía, esta vez predominando la vida.

En este poema, la muerte como parte de la vida se expresa mediante figuras como "*ángeles negros* en mi cuerpo" (10) que acucian al yo viviente hasta llevarlo a la convicción de que puede ver (su) "espectro", como resultado de un erotismo desenfrenado, expresado en el tercer verso: "Tumultuosos *espíritus del crimen* / locamente me oprimen". Las dos expresiones señaladas aluden inequívocamente

a la muerte, real o simbólica, en este caso más a esta última, por la correspondencia fonética que podría existir entre esperma y “espumas”, lo que nos llevaría a pensar que tanta exaltación (“Tumultuosos espíritus del crimen / locamente me oprimen/”) provienen de un acto sexual concluido luego de una gran tensión.

Se vuelve, entonces, a lo intangible, a lo evanescente, a lo inasible del tiempo, este último concepto reforzado por la clásica imagen del río, que aquí no fluye simplemente, sino que está “revuelto de tristeza”.

En la última estrofa de este conmovedor poema, pareciera surgir la clave del desdoblamiento del yo. Para vivir, como se expresa en el verso anterior, es necesario optar por ponerse “el dedal y las pasiones”, es decir, ser una mujer común, sumisa a las obligaciones que la sociedad, y tal vez la familia, le exigen; y ser también esta otra, capaz de transgredir apasionadamente lo establecido. Es la decisión tomada y así culmina el poema: “Me pondré, como era, la otra parte”.

A medida que nos internamos en el poemario, resulta más complejo tanto, llegar al significado ontológico de la muerte, como determinar cuáles son las relaciones que se establecen con la existencia en estos textos. Aclaremos que las preocupaciones de la poeta no se centran sólo de esta oposición, (vida / muerte), se puede advertir también la inmaterialidad del “tú” a quien se dirigen los poemas de amor, tema que también trabajaremos.

Lo que hasta aquí hemos analizado nos permite afirmar que la muerte en la poesía de Libertad Demitrópulos es algo más que un sentido figurado, que una mera imagen literaria. Se trata de una búsqueda, tan intensa que lleva a la entrañable convicción de vivir para morir. Este modo de sentir, lleva al hablante lírico al convencimiento de estar violando un tabú -entre algunos posibles- el referido a la idea cristiana de la muerte. Ese estado de transgresión explica la exaltación y la angustia por lo no logrado que acompaña continuamente al yo poético. Según Elena Bossi, “el lenguaje poético, por su polisemia y su carga simbólica, es el que más nos aproxima a la muerte”, sin dejar de tener en cuenta que lo que hace al discurso poético “es aquello que permanece no hablado... porque no se puede poner en palabras (11). De manera que la angustia percibida en este y en otros poemas, es constitutiva de la creación poética.

Convenimos en que no se trata de morir físicamente, sino de experimentar a través de otras vías -de las cuales la más privilegiada es el sueño- el pasaje o la transición a un estado similar a la muerte y cada intento de respuesta oculta la ansiedad de una nueva interrogación, más urgente que la anterior.

Es amplia la investigación realizada sobre la relación muerte / erotismo. Bataille ha ahondado en este tema y entre las múltiples definiciones de erotismo que propone en sus libros, seleccionamos una: “(es) una sustitución del aislamiento del ser – su discontinuidad – por un sentimiento de profunda continuidad” (12). El paso del estado cotidiano al de deseo erótico supone una disolución relativa del ser. Llegar al punto máximo del erotismo produce un desfallecimiento que se aproxima a la muerte. Dice Bataille que “hay en el paso de la actitud normal del deseo una fascinación fundamental por la muerte” (13).

Existe además, una relación entre erotismo y violencia, que aparece en los momentos de intensidad erótica, donde la violencia, generalmente bajo la forma de

sadismo (negado o sublimado), se hace evidente. Cuando la muerte va ligada al erotismo, lo que está en juego es siempre la disolución de las formas constituidas, que no sólo pueden entenderse como muerte corporal, sino como disolución simbólica de instituciones, formas de vida, llámense religión, familia, estado, que imponen reglas y por lo tanto, prohibiciones. Estos impulsos de disolución (muerte) aparecen en esta poesía como forma de violencia controlada: “Un día mataré desamparada / la sórdida rosa que me calma”/ (“Dos vidas para una sola muerte”) Estos son versos plenos de contradicciones que permiten ver las consecuencias de una actitud violenta: “Y he de quedar por siempre en el desierto / más triste que dios muerto”. Y en “Bailarina de Delfos”, el clamor desesperado la lleva a la violencia del grito y del asesinato de sí misma, en un nuevo juego de desdoblamiento del yo: “Quiero gritar, irme volando, / retenerme en mi espíritu / amarme como nunca, asesinarme” Además, el amor es sentido como un combate, como algo siniestro, propio del erotismo de los cuerpos, según Bataille (14); dialogando con su interlocutora constante, la muerte, le dice: “clama al viento blanco del amor en guerra”.

Esta resistencia a lo que hoy llamaríamos en términos del habla conversacional “entrar en el sistema”, la rebeldía que en esta poesía es propia de la juventud de la poeta, acompañó a Libertad durante toda su vida, como rasgo de su personalidad que la caracterizó, tanto en sus escritos como en la vida cotidiana. En los versos finales del poema ya citado, se puede encontrar la clave de su inconformismo básico: “Me pondré el dedal y las pasiones”/(25): resignadamente acepta el “dedal” como símbolo de obligaciones propias de la mujer, pero no abandonará lo que su alter ego le impone: las pasiones. En realidad, estos versos que podemos considerar “confesionales”, ya estaban prefigurados en un poema previo, “Final del amor en guerra”. Allí decía la voz poética al dirigirse al “maldito amor”: “por mi juventud rendida y mi vida ocupada / por tus hambres azules y terrestres”, donde predomina la resignación y el reclamo.

Volviendo a las preguntas con que inicié este trabajo, es evidente que esta poesía necesita de un lector que no es el mismo modelo de lector que construye la poesía romántica o la poesía que se venía escribiendo en la provincia hasta la década del ‘50. Puede entonces comprenderse la falta de difusión del libro. Por otra parte, la crítica literaria no tenía todavía un espacio para expresarse; recién lo logrará años después con la aparición de la revista *Tarja* que incluyó en todos sus números un lugar para el comentario de libros.

Los efectos logrados en este poemario por una serie de procedimientos, algunos de los cuales hemos tratado de analizar, demuestran la valiosa intuición poética que poseía nuestra escritora, que es el vehículo adecuado para expresar una postura nueva – para la época- ante la vida, la muerte, el amor, enigmas que siempre han acuciado al hombre.

PERFUME

Al comenzar el estudio de la tercera parte del libro de poemas de Libertad Demitrópulos, es fácil advertir que aquí se completa su visión de mundo, pues

vuelve su hacer poético hacia la tierra en que nació. Lo que demuestra su conciencia latinoamericana, la que parte de la tradición poética universal y se nutre de las actuales corrientes literarias de su época.

Así como se verificó la importancia de cierta temática (amor, tiempo, muerte), cuyo tratamiento muestra la naturaleza heterogénea de la cultura latinoamericana, en este capítulo se detectan puntos de tensión dados por contrastes entre el lenguaje coloquial y otro específicamente poético, como el comienzo de uno de los poemas:

Huancoiro, arroz azul, pelo de choclo
Bajo la lluvia (...)

Se encuentra aquí un procedimiento importante al utilizar expresiones que corresponden a diferentes registros lingüísticos de procedencia popular (huancoiro en lugar de abejorro o moscardón) y otros de procedencia culta, que alternan en el poema. Estas estrategias, que no utilizó en los textos anteriores, y además, la nominación elegida para el insecto, no instaure solamente una expresión del habla coloquial, sino que se trata de la inclusión de lo cultural en los procesos de conformación del lenguaje.

En este poema, el sujeto enunciativo lírico en primera persona no se da a conocer, se hace referencia a un insecto sin establecer la relación yo / tú, por lo tanto, no hay marcas que puedan individualizar al hablante.

De manera que se elige como protagonista un insecto típico de la región, pero de implicancias poco comunes, ya que se trata de la “mosca azul” tantas veces nombrada en la obra de Arguedas y que tiene, además, una larga trayectoria histórico-cultural, tanto que, en un poema quechua registrado por Arguedas y traducido luego por Edmundo Bendejé, se dice:

Cuido una mosca
Con alas de oro,
Cuido una mosca
Con ojitos de candela.
Trae la muerte
En sus ojitos de fuego,
Trae la muerte
En sus pelitos de oro,
En sus lindas alitas. (15)
.....

Sabemos que se trata del mismo insecto porque la autora lo describe con imágenes y metáforas que pueden sintetizarse en una sola: “su corazón / en tornasol” que es la que contiene los colores mencionados en el poema quechua, y además, la mínima narratividad que sostiene a ambos poemas es coincidente en lo fundamental: el insecto es portador (o anuncia) muerte.

Entonces, volviendo al efecto del poema en el lector, este texto apela a la “memoria cultural”, considerada ésta en su aspecto semiótico (16), según el cual,

lo pasado “no es aniquilado ni pasa a la inexistencia, sino que, sufriendo una selección y una compleja codificación, pasa a ser conservado, para, en determinadas condiciones, de nuevo manifestarse”. Estas palabras nos permiten detectar que un mismo elemento, a través de los tiempos y con las distintas lecturas que ellos implican, mantiene su simbolismo primigenio y de esta manera, religa los dos poemas y a la vez, actualiza la presencia del insecto con su carga mortuoria. Pero para ello fue necesario nombrarlo con su nombre quechua – huancoiro -, nombre que es relativamente común en la actualidad y esto es lo que logra que en ciertos lectores, “la información se despierte”, de manera que, traído al lenguaje del presente, inevitablemente deja de tener la vigencia simbólica que tuvo en un principio. Además, siguiendo a Bajtín, la aparición de este símbolo puede tener un carácter inconsciente, “lo que no le impide...en textos artísticos, actualizarse y convertirse en un vínculo plenamente consciente de las culturas” (17).

El insecto, que pertenece a la vida cotidiana de una región, adquiere aquí, por obra del lenguaje poético, una figura diferente, pues en palabras de Silvia Barei, “el poema es el espacio en el que la “huella de lo real” se inscribe, el lugar en el que lo audible se hace legible” (18). Y ¡vaya si en este poema se cumple esta premisa! “Lo audible” está tan presente que el poema al evocar ruidos (¿o música?) en el lector, va conformando un trasfondo cadencioso que acompaña lo funesto que el insecto aporta. Es probablemente la impresión que originó el poema: “Los perros están ochando”/ el huancoiro tiene “su corazón a caballo”, emite una “música retinta” que evoca el color negro. Esta sugerencia de zumbidos y colores culmina en los murmullos propios de letanías o rezos ya que “convoca velorios”.

El insecto, que así ha sido retratado, está muy lejos del referente “real”, se convierte en símbolo de un amor ardiente, que encuentra en la figura del huancoiro una vía para hablar de sí mismo.

Si se realiza una lectura comparativa entre el poema “El espacio imposible” que pertenece a la primera parte del libro y “Huancoiro bajo la lluvia” incluido en la tercera parte, se detecta que en el primero, la subjetividad está claramente expresada a través del pronombre “me”, un yo lírico en primera persona. Además, también hay referencias corpóreas, aunque son imprecisas ya que sólo se alude a piel, manos y rostro, seguidos de complementos metafóricos:

Piel: *perfecta de olvido.*

Manos: *se quedan solas.*

Rostro: *helado / del horizonte del beso.*

Son tres alusiones a partes del cuerpo, pero una de ellas, “rostro” no conforma el escueto diseño de cuerpo, ya que integrado a su complemento, metaforiza probablemente a la muerte. De manera que las dos alusiones restantes no son suficientes para delinear una imagen corpórea; las dos están referidas al sentido del tacto: piel y manos; la piel abarca el cuerpo en su totalidad y es el límite entre lo exterior y lo interior, mientras que las manos son las que reciben primero las sensaciones que vienen de “afuera”, las más sensibles. Están relacionadas entre sí, pero ¿cuál es la relación con el yo lírico?

Al ser enunciados que carecen de referencias a relaciones reales del objeto “cuerpo” al que apenas se esboza, se infiere por ello que no es al cuerpo como tal

al que apuntan, sino que están ordenados de manera que se refieren a un contexto de sentido que el yo lírico quiere expresar en ellos. Al no conformarse el cuerpo, queda sólo la voz del yo que enuncia.

Hay un sentimiento de carencias que ya está sugerido en el título del poema que surge de la relación entre una vivencia (imposible de conocer a través del poema) y el objeto, que resulta ser el *estado de ánimo* cuya formulación permite reconocer la relación lírica entre sujeto y objeto. Este último se caracteriza por enunciados negativos: destrozado, olvido, solas, morir, entre otros; lo que fortalece ese sentimiento de carencias que predomina en el poema, hasta que aparece en la última estrofa el título, ampliado en su valor semántico, confirmando la hipótesis de lo inalcanzable: "Demorado / espacio imposible, ya ido"/. Desechado ya el cuerpo como objeto en este poema, este último verso sugiere el espacio como objeto y para ello, en una nueva lectura, se comprueba que este poema ha sido construido mediante formas verbales como:

morir

flanquear

Y por los adjetivos derivados de verbos:

demorado

destrozado

Todos ellos ejercen su acción sobre objetos intangibles: mediodía, el beso, horizonte del beso, espacio. El verso seleccionado revela que todo este juego de palabras, no alude al espacio sino que indica temporalidad. La imagen de "Demorado/ espacio imposible" es completada con "ya ido"/ es así que, el sintagma que coincide con el título del poema está modificado por dos expresiones que indican tiempo (demorado / ya ido). El tiempo ha sido construido por el sujeto que al hacerlo se construye a sí mismo como ser temporal, por lo tanto, mortal, como se sugiere en los versos anteriores.

CONCLUSIONES PARCIALES

Del estudio de la poesía de Libertad Demitrópulos que hasta aquí hemos realizado, podemos decir que hemos alcanzado sólo en parte nuestros objetivos. En cuanto a la recuperación de su obra poética, pensamos que aun pueden aparecer otros poemas, y su rescate es fundamental para continuar con nuestro trabajo.

El corpus logrado permitió apreciar y valorar la calidad poética, como así también, lograr establecer algunas redes de sentido que dan unidad a la obra, tales como su evidente compromiso con el hombre, su arraigo a la tierra, su respeto y devoción por los ancestros.

También hemos podido detectar el cuidadoso uso del lenguaje, que demuestra un trabajo consciente y continuo, que denota una constante búsqueda de una voz y de un tono que transmita su manera de mirar el mundo.

NOTAS

- 1) Fernández Moreno, C.: 1967, *La realidad y los papeles*, Madrid, Edit. Aguilar.
- 2) Op.cit. pág. 327.
- 3) Ara, Guillermo: 1970, *La poesía argentina*, Tomo 1 Crítica, Tomo 2 Antología, Editorial Guadalupe, Buenos Aires.
- 4) Op.cit. pág. ...
- 5) Kristeva, Julia: 1978, "Poesía y negatividad", en *Semiótica I I*, Madrid pág. 63.
- 6) Lázaro Carreter, Fernando: 1987, "La literatura como fenómeno comunicativo", en *Pragmática de la comunicación literaria*. Editorial Arco/ Libro, Madrid, pág. 89.
- 7) Op.cit. pág. 70.
- 8) Op. Cit. pág. 71.
- 9) Cfr. Langowski, G.: 1982, Pág. 47.
- 10) El destacado en cursiva es mío.
- 11) Bossi, Elena: 2001, *Leer poesía, leer la muerte*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, Argentina, pág. 14.
- 12) Bataille, G.: 1977, *El erotismo*, pág. 20.
- 13) Íbid, pág. 23.
- 14) Íbid, pág. 24.
- 15) Bendezú, ..., 19..., *La literatura quechua*, Editorial Ayacucho.
- 16) Bajtin, Mijail: 1999, *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI Editores, México pág. 153.
- 17) Op.cit.
- 18) Barei, Silvia: 2005, *Reversos de la palabra. Poesía y vida cotidiana*, Ferreira Editor, Córdoba Argentina. Pág 76.

BIBLIOGRAFÍA

- ARA, G (1970) Suma de poesía argentina, Guadalupe, Buenos Aires. Tomo I Crítica. Tomo II Antología.
- BATAILLE, G (1977) El erotismo, Tusquets, Barcelona.
- LÁZARO CARRETER, F (1987) El poema lírico como signo. En: La crisis de la literariedad. Taurus. España.
- BAREI, SN (2005) Reverso de la palabra. Poesía y vida cotidiana. Ferreira Editor, Córdoba, Argentina.
- BAJTÍN, M (1982) Estética de la creación verbal, cito por la 10ª edición de 1999, Siglo XXI Editores, México.
- BOSSI, E (2001) Leer poesía, leer la muerte, Beatriz Viterbo Editora. Rosario. Argentina.

CAMBOURS OCAMPO, A (1963) El problema de las generaciones literarias, Peña Lillo Editor, Buenos Aires.

CASTRO, M y JUROVIETZKI, S Una escritora de "perfil bajo" Entrevista a Libertad Demitrópulos, en Revista Femiramia, año VIII, N° 13, p. 66-69, Buenos Aires.

DEMITRÓPULOS, L (1950) Muerte, animal y perfume, San Salvador de Jujuy.

FERNÁNDEZ MORENO, C (1967) La realidad y los papeles, Aguilar, Madrid.

HAMBURGER, K (1995) La lógica de la literatura. Editorial Visor, Madrid.

JAMESON, F (1989) Documentos de cultura. Documentos de barbarie. Editorial Visor, Madrid.

KRISTEVA, J (1978) Poesía y negatividad. En: Semiótica II, Madrid.

MIGNOLO, W (1981) La figura del poeta en la lírica de vanguardia. En: Textos, modelos y metáforas, Univ. Veracruzana, México.

MIGNOLO, W (1998) Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?) En: El canon literario. Editorial Arco/Libros, Madrid.

SOSA, H y CASTELANELLI, M (2007) Del grupo La Carpa a la revista: continuidades de un proyecto cultural. En: Por la huella de Manuel J. Castilla, Ediciones del Robledal, Salta Argentina.

ANEXO

DOS VIDAS PARA UNA MUERTE

*Ya va a venir el día, ponte el alma.
César Vallejo*

TENGO ángeles negros en mi cuerpo
con bocas de la mujer y brumas.
Tumultuosos espíritus del crimen
locamente me oprimen
hasta que veo mi espectro en las espumas.

Ya no puedo amar sino en sombrío
callejón del sueño que desmaya;
amar mi dolor a muerte junto a un río
revuelto de tristeza,
cuando dios, mi enemigo, mira y calla.

Un día mataré desamparada
la sórdida rosa que me calma.
Y he de quedar por siempre en el desierto,
más triste que dios muerto.
Es hora de vivir, me pondré el alma.

Me pondré el dedal y las pasiones,
la zamba del olvido y del dejarte,
y los perros, los gatos, los ratones.
Yo sola todavía
me pondré, como era, la otra parte.

HUANCOIRO BAJO LA LLUVIA

HUANCOIRO, arroz azul, pelo de choclo
bajo la lluvia. Los perros están ochando,
y el huancoiro sigue
su corazón
en tornasol.
Su corazón a caballo
cruza un cementerio de sol.
Su música negra retinta,
lento dolor.
El huancoiro, ya ciego, se huele
su corazón
en tornasol.
El huancoiro tiene alas de infierno,
convoca velorios
y llama en la lluvia su toro de amor.

ODA DE AGOSTO AL RÍO SAN FRANCISCO

MEDIODÍA que llora sus gacelas,
el viento que lo dora al borde del olvido
y muerde sus costados donde muere
sus penumbras el río San Francisco.
Río San Francisco, animal y dorado,
solo en el instinto y sobre tu lomo ciego,
estupor de tu brote, duerme – tornasolado –
la sangre de tu ímpetu.
Río San Francisco, sobre Ledesma
las arenas de los indios muertos con la tembeta
y oscuro de tambores, duerme desamparado,
desamparado y solo
río cristiano y padre.
Y duerme
ungido por la cruz de los jesuitas.
Río San Francisco, tras el vaho de tu cuerpo
ruedan bocas marchitas
que como sueño vienen de tu oro invadido.
Y por entre tus pies de cedro
todo ha sido detenido,
todo ahogado por el viento
de Ledesma. Dorado de bambúes el viento
de Ledesma. Miel caliente, libre,
este viento de Ledesma.

SEGUNDA ODA DE AMOR

*“Tengo un dolor telaraña
y un sentimiento cuaresma;
el dolor está en la caña
y el sentimiento en Ledesma.”*

AH! padres, si Ledesma
vive o si se muere
con vuestra sangre y dioses
y amarillos parientes,
habrá que sepultarla
y enterrarnos por siempre
bajo sus callejones,
esperando que lleguen
de Calilegua como
esperábamos siempre,
con hombres de la sangre,
mujeres de la muerte.

En carnaval quedaba
un tendal de indios muertos;

para la zafra todos
no poníamos huesos
y el Chañi, como ronca
eternidad, tendiendo
una mano va la caña
y la otra agorero.
Y por los callejones
los bombos y mis perros.

Yo tenía mis hermanos,
a cada uno un duende
la casa nos dejaba
junto a los urendeles.
Por un tiempo de azúcar
venía otro de muerte
las almas se gritaban
desesperadamente
la tierra y el espíritu,
soledad de agua ardiente.

El trágico pin-pin
y los ríos cristalinos
me han doblado en la sangre
temblores de maticos.
Por Ledesma se viene
el trópico braceando
y nos arrastra a todos
en bocas del verano...

¡Qué se cumpla la vida,
qué se cumpla la muerte!
¡las puntas de mi sangre
que sin dioses se pierde!
Y los polvaredales
y los bambúes verdes
y si Ledesma vive
y si Ledesma muere.