

**ILCL**  
INSTITUTO DE  
LITERATURA Y  
CIENCIAS DEL  
LENGUAJE



**PONTIFICIA  
UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DE  
VALPARAÍSO**

**“UNA SUJETA INCÓMODA:  
EL ENTRE-LUGAR DE LA SOLEDAD EN ANA CRISTINA CESAR”**

**TESINA PARA OPTAR AL GRADO DE LICENCIADO EN LICENCIATURA EN LINGÜÍSTICA Y  
LITERATURA (MENCIÓN LITERATURA HISPANOAMERICANA)**

**ALUMNO:  
ALICIA HIDALGO CONTRERAS  
PROFESOR GUÍA:  
MÓNICA GONZÁLEZ GARCÍA**

**VIÑA DEL MAR, ENERO DE 2019**

## Resumen

En este trabajo proponemos una nueva perspectiva de lectura de los poemas y ensayos de la poeta brasileña, traductora y crítica literaria Ana Cristina Cesar, publicados en los textos *Álbum de retazos* y *El método documental*. El primer libro corresponde a una edición de antología crítica bilingüe de poemas, cartas, imágenes e inéditos seleccionados y traducidos por Luciana di Leone, Florencia Garramuño y Carolina Puente y publicado por Ediciones Corregidor en Buenos Aires en el año 2006.

El segundo libro es una selección y traducción de sus ensayos realizado por Teresa Arijón y Bárbara Belloc y publicado por Editorial Manantial en Buenos Aires en el año 2013.

El objetivo principal de este trabajo es dar a conocer el espacio simbólico desde el cual Ana Cristina Cesar configura su obra poética y las reflexiones metaliterarias que se desprenden de la misma desde la perspectiva de una sujeta incómoda con el contexto político y cultural del Brasil de los años 70 y 80. Ana Cristina Cesar forma parte, como única exponente femenina, del grupo de artistas pertenecientes a la generación “mimeógrafo” o “marginal” denominados así por la forma artesanal y autodidacta de publicar sus escritos constituyéndose al margen de las editoriales oficiales de la época, las que se encontraban censuradas por la dictadura militar. Esta incomodidad desde la cual Cesar reproduce su obra nos permite afirmar que, el espacio en el cual se posiciona su discurso poético y se configura su literatura no es otro que el espacio del “entre-lugar” simbólico de la soledad, desde donde se ven representadas las nuevas sensibilidades y minorías de su época.

## Agradecimientos

A Dios por escuchar mis oraciones.

A mis hijos, Antonia, Álvaro y Gustavo por la paciencia y el amor incondicionales.

A Luis, compañero en esta aventura que ya llega a puerto.

A mis padres y hermana por el constante apoyo y la complicidad que me dieron.

A mis amigos y compañeros en la universidad por su estímulo y optimismo permanentes, sin ellos no podría estar hoy cumpliendo un sueño; en especial a Gabriela por su generosidad y cariño.

A mis amigas y compañeras de Seminario por toda la ayuda recibida, las respuestas a mis dudas y la compañía permanente.

A mi profesora guía por su amabilidad, paciencia, tiempo y claridad en entregarme certeros consejos que permitieron concluir este trabajo.

A los profesores de literatura que me dieron parte de su tiempo para responder mis dudas con gentileza y respeto.

A la profesora Carolina López por su certero consejo.

## Índice

Introducción.....	5
Capítulo primero:	
De literatura femenina y nudos en la obra de Ana Cristina Cesar.....	10
Capítulo segundo:	
Del entre-lugar y otros espacios representativos de la soledad en la poesía de Ana Cristina Cesar.....	23
Consideraciones finales.....	34
Obras citadas.....	37

## Introducción:

“La literatura ha sido muy pensada. ¿Qué es la literatura? ¿Qué es poesía? ¿Qué no es? ¿Qué es eso de la literatura? ¿Qué texto loco es ese que dice y al mismo tiempo no dice, que tiene un tema y en realidad no tiene tema, y es diferente de nuestro discurso cotidiano, es diferente de la correspondencia, es diferente del diario íntimo?”

Ana Cristina Cesar, *El método documental*

Ana Cristina Cesar (1952-1983), poeta, traductora, intelectual y única exponente femenina del movimiento Poesía Marginal o “generación mimeógrafo” de Brasil, suscita el interés en profundizar sobre el estudio de su poesía, del espacio simbólico desde donde se configura su obra y de la reflexión metaliteraria que elabora sobre la literatura desde una perspectiva distinta a las ya abordadas, las que se relacionan con la premisa del lenguaje y de los estados del yo.

Por tanto, las razones que motivan este trabajo se refieren, en primer lugar, a la escasez de análisis críticos sobre su obra y al desconocimiento de su poesía en nuestro país. Desde esta perspectiva podemos decir que en Chile solo se encuentra disponible en librerías un compendio de ensayos traducidos e impreso en Buenos Aires en el año 2013 bajo el título de *El método documental* y que corresponde a una selección y traducción de Teresa Arijón y Bárbara Belloc, cuya edición original se realizó en San Pablo en el año 1999 bajo el título de *Crítica e tradução*. Fuera del ámbito académico universitario, donde tuve el privilegio de conocer a esta autora y parte de su prosa poética, no existen instancias formales de difusión de su obra. De ahí el interés en contribuir, a través de una nueva perspectiva, al estudio de su poesía y a la expansión de la crítica literaria de la misma.

En segundo lugar, nos motiva el análisis de las estrategias discursivas de las que Ana Cristina Cesar se sirve para configurar su escritura, las que se desarrollan fuera del canon oficial de la década de los setentas y dentro del contexto político y cultural de la dictadura brasileña, la que se perpetuó desde el año 1964 hasta 1985, reconociéndose como una de las dictaduras más prolongadas del Cono Sur y validándose, en sus inicios, del apoyo de los medios de comunicación privados la Iglesia Católica, sectores de la clase media y alta del país, entre otras cúpulas que bajo el alero de Estados Unidos gestionaron el entrenamiento anti-izquierdista de dictadores en la Escuela de las Américas. En este lugar

se promovía la tortura y la ejecución sumaria, además de colaborar con la expansión regímenes totalitarios en países como Chile, Argentina, Paraguay, Uruguay y Bolivia en la denominada Operación o Plan Cóndor.

En oposición a la censura militar producto de la dictadura brasileña, surge, como manifestación artística y literaria, un grupo de jóvenes poetas denominados “poetas marginales” por no pertenecer a los circuitos de difusión poética de las bellas letras, pero no desde una marginalidad económica, sino más bien cultural (Cabañas, 2014).<sup>1</sup> Esto se evidencia en la forma artesanal, autodidacta y fuera de las editoriales oficiales en que editaban sus poemas, en una especie de folletines, fanzines o fotocopias que hacían circular de mano en mano. Por esta misma razón se les conoce, también, como “generación mimeógrafo” y a la cual Ana Cristina Cesar perteneció como única exponente femenina. ¿Por qué? ¿Cómo llega a pertenecer a este movimiento conformado por jóvenes poetas hombres? ¿Qué hay en su poesía que la distingue de otros poetas? ¿Qué valor simbólico tiene su poesía? Son algunas de las interrogantes que pretendemos aclarar y profundizar en el transcurso de este trabajo.

Cabe destacar que una de las estrategias discursivas empleadas por Ana Cristina Cesar se relaciona con la reflexión metaliteraria que realiza de su propia obra, la que le permite posicionarse dentro de un espacio estético y discursivo tanto intimista como existencial, donde la originalidad y marginalidad potestativa de su poesía le permiten aseverar que “el poema es el espacio donde uno inventa todo, donde uno puede decir cualquier cosa” (Cesar, *El método documental* 135), porque para ella la poesía es un tipo de “locura” y esa locura es la que impacta al lector y lo hace cómplice de su sensibilidad estética y dejándolo libre a la interpretación del poema. Por eso, uno de los temas que se pretende desarrollar en este trabajo se relaciona con lo simbólico de su prosa poética.

En tercer y último lugar, este trabajo nos motiva a reflexionar sobre el espacio simbólico desde donde se configura su poesía, que no es otro que el espacio de las nuevas sensibilidades agudizadas con la dictadura; el espacio de aquellos que se identifican con las

---

<sup>1</sup>Véase artículo de Teresa Cabañas. “ Os supreendentes caminhos de estética: a poesia marginal dos anos 70”. *Revista Chilena de Literatura*, vol. 88, 2014, 9 – 36.

minorías debido a las diferencias ideológicas, políticas y de género; el espacio simbólico de la soledad, de la rebeldía silenciada, del discurso latinoamericano, aquel discurso literario que se produce y se lee desde un espacio distinto al de “el silencio de los colonizados” o del “nacionalismo estrecho y autosuficiente” como afirma el escritor brasileño y crítico literario, Silviano Santiago y que él denomina como “entre-lugar”, terminología que deriva de su apropiación de los estudios postcoloniales de la literatura y que alude a aquella literatura que no se limita ni a lo europeo ni a lo nacional, entendiendo por nacional aquello que es propio de una nación y que no es extranjero.

Desde nuestra postura de investigadoras vamos a profundizar sobre la obra de Ana Cristina Cesar, conscientes del estilo simbólico de su poesía, y vamos a postular la hipótesis de que una de las formas más representativas del pensamiento metaliterario en la poesía de Ana Cristina Cesar es el espacio del entre-lugar simbólico de la soledad. A partir de esta premisa, los objetivos de este trabajo son dos. En primer lugar, redefinir el concepto de entre-lugar pero desde la perspectiva de una mujer incómoda, que se desplaza y se margina de manera consciente, porque su obra no calza en los paradigmas poéticos dominantes de la época en su país. En segundo lugar, argüir sobre la importancia de la reflexión metaliteraria que Ana Cristina Cesar realiza de su propia obra y cómo el concepto de soledad está presente en su poesía, específicamente en la selección, traducción y notas de los poemas y cartas en la antología crítica bilingüe del libro *Albúm de retazos* (2006), realizada por Luciana di Leone, Florencia Garramuño y Carolina Puente.

Es importante hacer mención de la obra de esta autora brasileña, ya que no solo se limita a la poesía, sino también a la crítica literaria y la traducción, por ejemplo, de escritoras y poetas como Emily Dickinson, Katherine Mansfield y Sylvia Plath, entre otras autoras y autores. Sus primeros libros, *Cenas de Abril* (1979) y *Correspondencia Completa* (1979), se publicaron en editoriales independientes; el libro *Luvas de Pelica* (1980) fue escrito en Inglaterra y a su regreso a Brasil se publica *A Teus pes* (1982). Toda la obra posterior de Ana Cristina Cesar es póstuma, publicada luego de su suicidio en Copacabana en el año 1983.

Debido a la escasa publicación en español de su obra y a la dificultad para encontrar reediciones actualizadas de sus libros, se ha optado por trabajar esta tesis con la selección

de poemas del libro antes mencionado, *Albúm de retazos* (2006) y, además, con el libro *El método documental* (2013), ya que dispone de una importante selección de sus ensayos que darán sustento teórico a esta investigación.

Asimismo, es importante destacar que nuestra hipótesis se sostiene en base a la teoría literaria que se recoge de las teorías feministas de autoras como la chilena Julieta Kirkwood en sus libros *Ser política en Chile: Las feministas y los partidos* (1986) y *Tejiendo rebeldías* (1987) y, además del libro *Escribir en los bordes: congreso internacional de literatura femenina latinoamericana 1987* (1990) de las compiladoras: Carmen Berenguer, Eugenia Brito, Diamela Eltit, Raquel Ortega, Eliana Ortega y Nelly Richard, de los cuales se abordarán conceptos como “nudos”, aplicados a la forma en que Ana Cristina César construye sus poemas y su literatura femenina. Añadir que desde los estudios postcoloniales se abordarán conceptos importantes para el desarrollo de este trabajo, como la noción de “entre-lugar” propuesta por el escritor brasileño y crítico literario Silviano Santiago en su ensayo “El entre-lugar del discurso latinoamericano” (1971). Finalmente y desde la teoría literaria también se abordarán conceptos como “marginalidad”, según la interpretación que realiza la misma Ana Cristina Cesar en su ensayo “Literatura marginal y comportamiento desviante” (1979) y la crítica colombiana Mary Luz Estupiñán en su artículo “Una escritura propia. Anotaciones sobre literatura marginal en Brasil” (2014).

Los conceptos anteriormente señalados se profundizarán en los dos capítulos que estructuran el presente trabajo. En el primero, nos referiremos a los conceptos de nudos y literatura feminista analizados desde la perspectiva de distintas autoras chilenas y latinoamericanas y que evidenciamos en el discurso poético de la autora brasileña. En el segundo capítulo se abordarán los conceptos de entre-lugar y marginalidad literaria y cómo estos interactúan entre sí representándose en su obra poética desde lo simbólico.

Además, es relevante abordar las reflexiones metaliterarias que la autora realiza en relación a su propia prosa poética y al concepto de soledad, el que se presenta transversalmente en su obra. Para este fin, se analizarán los poemas más representativos, a nuestro parecer, del discurso poético de la autora en una selección destinada al análisis y desarrollo de este trabajo.

Finalmente, cabe señalar que este trabajo investigativo espera aportar con una perspectiva de análisis diferente al estudio de la poesía de Ana Cristina Cesar, así como contribuir a la difusión de su obra en nuestro país, valorizando su breve pero intensa trayectoria literaria.

## Capítulo Primero

### De literatura femenina y nudos en la obra de Ana Cristina Cesar

“La mujer es inalcanzable y sensual al mismo tiempo. Carne y luz. Carne y luz.  
Poesía también. Lo poético y lo femenino se identifican.”  
Ana Cristina Cesar, *El método documental*

El lugar de la literatura latinoamericana escrita por mujeres se configura dentro de un espacio periférico en donde las voces femeninas se desprenden de las voces masculinas dominantes, pretendiendo equilibrar el territorio de la producción literaria, el que histórica y culturalmente ha sido de dominio exclusivo de los hombres. Este espacio no es solo periférico sino también marginal, ya que el lugar que ocupa la literatura latinoamericana femenina ha sido predominantemente invisibilizado y solitario.

A esta marginalidad y soledad hacen referencia algunas escritoras y críticas literarias latinoamericanas<sup>2</sup> cuando señalan que la literatura femenina latinoamericana se ha constituido desde una sutil “división espacial” entre el discurso histórico y el discurso político, y desde la manera como estos discursos dialogan entre sí (Berenguer *et al.*, 1990). Pero, ¿cómo se construye este diálogo? ¿Cuál es su propósito? ¿Quiénes son sus interlocutores? Estas son algunas de las interrogantes que surgen de la reflexión de las lecturas de distintas autoras latinoamericanas en general, pero en particular del movimiento poético brasileño del cual se hace parte Ana Cristina Cesar.

La misma autora reflexiona sobre el debate que surge de los cambios históricos y políticos de la poesía en su país y es concluyente cuando señala que: “La nueva producción y el feminismo militante se dan la mano y mutuamente se conminan a despoetizar, a desmontar el código que define lo femenino y lo poético” (Cesar, *El método* 90). Y también cuando se refiere al lugar en el cual se posiciona la mujer para reconocerse como tal, que para ella no es más que una “inversión” o un “dar vuelta la taba”, en alusión al juego de revertir una situación que puede ser adversa o no, y cuando dice que la problemática del espacio en que la mujer debe producir su obra no ha variado. Retomaremos este problema

---

<sup>2</sup> Diamela Eltit en el Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana, 1987 [1990].

más adelante en nuestro trabajo, a través del análisis de las reflexiones de Julieta Kirkwood sobre los “nudos” de la literatura femenina latinoamericana.

Para Ana Cristina la “poesía de mujeres” tiene a nuevas protagonistas sobre las cuales se va a escribir configurando así una nueva literatura, lo que se evidencia en la presentación de la siguiente cita extraída del ensayo “Literatura y mujer: esa palabra de lujo”, escrito en 1979 y compilado en el libro *El método documental* (2013).

Pero las niñas buenas ya no están a la orden del día. La militancia instrumenta con furia una pirueta circense, una dialéctica del conflicto, una errata diabólica. Donde antes se leía flor, claro de luna, delicadeza y fluidez ahora se lee sequía, rispidez, violencia sin pelos en la lengua. Entran a escena la chica libre de malas costumbres, la prostituta, la lesbiana, la masturbación, la cojida, el orgasmo, la palabrota, la protesta, la marginalidad (Cesar, *El método* 90).

Además, analiza y reflexiona sobre el rol de la mujer moderna y la presenta tal cual es, sin dobleces ni pliegues ocultos, porque para ella esta nueva sujeta lleva su propia bandera. Al respecto dice: “La mujer ya no se pone sentimental: escupe a los cuatro vientos que ayer se masturbó en la cama y es desafiante, chispeante, perniabierta” (Cesar, *El método* 91). En nuestro rol de investigadoras y críticas de la literatura es importante aclarar que Ana Cristina no utiliza el concepto de “sujeta” en su obra, sin embargo resulta imperioso presentar esta nueva concepción con el propósito de reformular el nuevo léxico propuesto por los movimientos feministas recientes en nuestro país. Se presenta este concepto en oposición al concepto de sujeto que refiere tanto a lo masculino como a lo femenino. Consideramos pertinente su uso para este trabajo por ser consecuente con la propuesta de lectura feminista del discurso poético de la autora. De aquí en adelante se sostiene la idea de sujeta y sujeta lírica, la que será desarrollada en una ampliación posterior del presente estudio.

En relación al rol de la mujer moderna, Cesar lo reafirma en su obra y nos invita a cuestionarnos sobre la poesía y la postura de la poeta con la siguiente pregunta: “¿La poesía femenina es la que hoy nos grita en la cara todo lo que jamás podíamos esperar de una dama?” (*Idem*).

Aunque la anterior corresponde a una pregunta retórica por parte de la autora, nosotros recogemos su pregunta y nos atrevemos a responder que la poesía femenina a la que hace referencia Cesar no solo nos grita, sino que además nos escupe, nos vomita y nos abofetea en la cara. El mejor ejemplo lo encontramos en su propia poesía, la que además es capaz de configurar a su autora como una sujeta multifacética, controversial, marginal y solitaria. El poema está escrito en una sola estrofa compuesto por veintiséis versos y se titula “Samba-canção”. Es importante destacar que este tipo de samba surgió a finales de 1920 como un subgénero del samba urbano de Brasil, también conocida como “samba de meio de ano” y se caracteriza por estar compuesto de un ritmo más lento y abordar temáticas sentimentales en su letra. De ahí la relación con el poema, ya que desde su título, compuesto por dos palabras que al unirse producen una sola sonoridad que evoca lo femenino en la belleza de los fonemas “Sa” y “çã”, porque nos permite develar las referencias del poema al ritmo, movimiento, baile y música carioca en una analogía entre mujer y poesía desde el primer verso:

Tantos poemas que perdi,  
 tantos que ouvi, de graça  
 pelo telefone – taí,  
 eu fiz tudo para você gostar,  
 fui mulher vulgar,  
 meia-bruxa, meia-fera,  
 risinho modernista  
 arranhado na garganta,  
 malandra, bicha,  
 bem viada, vândala,  
 tal vez maquiavélica,  
 e um dia emburrei-me,  
 vali-me de medidas  
 (era uma estratégia),  
 fiz comércio, avara,  
 embora um pouco burra,

porque inteligente me punha  
 logo rubra, ou ao contrário, cara  
 pálida que desconhece  
 o próprio cor-de-rosa,  
 e tantas fiz, talvez  
 querendo a glória, a outra  
 cena à luz de spots,  
 talvez apenas teu carinho  
 mas tantas, tantas fiz... (73-74).

El tema del poema es la mujer y desde nuestra lectura consideramos que al inicio hace alusión a la artista brasileña de los años treinta la portuguesa emigrada a Brasil, Carmen Miranda<sup>3</sup>, que con su gracia, baile y destrezas en el arte escénico es capaz de transformarse para divertir y agrandar a un otro, que en el poema se alude como al “poseedor de su cariño”. Esta mujer brasileña es capaz de realizar una “performance” exportable a Hollywood y con su arte personificar a múltiples mujeres a la vez: la bailarina de samba, la cantante, la actriz, la coqueta, la que se somete a “las necesidades del hombre anglosajón” (González 61). Es además la mujer hermosa y la musa inspiradora dueña de múltiples cualidades femeninas enmascaradas detrás del maquillaje, las luces y el vestuario y que forman parte del espectáculo, el cine, la publicidad y la música.

Sin embargo, el poema desarticula el modelo anterior y propone a la nueva mujer carioca, la que se muestra tal cual es sin necesidad de caretas ni performance, que se distancia del estereotipo de la buena mujer y tiene la capacidad de reinventarse a través de sus acciones con el fin de recuperar lo extraviado, porque su lectura también da testimonio de la pérdida y la soledad de la sujeta lírica.

También en su inicio el poema alude a la pérdida de la poesía y a la fácil adquisición de la misma en un pasado que suponemos distante, para luego dar cuenta de las distintas facetas de su poesía en la metáfora de la nueva mujer moderna, aquella que puede ser poeta, puta, vándala, bruja o delincuente y que se reinventa en cada una de las acciones

---

<sup>3</sup>María do Carmo Miranda da Cunha (1909 – 1955) cantante, actriz, bailarina y musa inspiradora del movimiento artístico y cultural la Tropicália (Brasil, 1960) cuyo máximo exponente es Caetano Veloso (1942).

que realiza, las que son opuestas a la anterior porque tal y como analiza Cesar en la poesía de la antigua mujer moderna “todo resbala, fluye y camina. Y en todo esto hay una delicadeza femenina, que aflora en las cosas, en los seres, con dedos fugitivos que hechizan al tocar” (Cesar, *El método* 83). Hacia el final del poema refuerza la idea del cambio tantas veces realizado con el fin de recuperar aquello que perdió y que la somete al abandono y a la soledad de la nueva artista y que, tal vez, al igual que su antecesora, busque, quizás, la “gloria”.

El lector no queda indiferente ante la multiplicidad de mujeres que son representadas en la poesía de Ana Cristina Cesar y mucho menos a los poemas autoreferidos en los que podemos evidenciar el diálogo consigo misma, con su soledad y su marginalidad.

Además, como estrategia discursiva la autora utiliza la estructura clásica de la poesía culta en algunos de sus poemas, como por ejemplo el que lleva por título “Soneto” y que está compuesto por catorce versos de arte menor, propio de la poesía oral, divididos en cuatro estrofas donde la primera y la segunda están conformadas por cuartetos, mientras que las dos últimas están conformadas por tercetos. Por tanto, el uso de versos menores en este poema representa un acto de rebeldía por parte de la poeta, la que se burla de las tradiciones poéticas de su país, como en este poema soneto del diario “Inconfessões”, fechado el 31 de octubre del año 1968:

Pergunto aqui se sou louca  
 Quem quem saberá dizer  
 Pergunto mais, se sou sã  
 E ainda mais, se sou eu (Estrofa 1)  
 Que uso o viés para amar  
 E finjo fingir que finjo  
 Adorar o fingimento (Estrofa 2)  
 Fingindo que sou fingida  
 Pergunto aqui meus senhores  
 Quem é a loura donzela  
 Que se chama Ana Cristina (Estrofa 3)

E que se diz ser alguém

É um fenômeno mor

Ou é um lapso sutil? (Estrofa 4) (Cesar, *Álbum* 191).

En el análisis de este poema, podemos señalar que la sujeta lírica duda de su identidad, la que se presume perdida y quiere recuperar, lo que pretende hacer por medio del poema y apelando a la sabiduría del lector, el que debe avalar si está loca, sana o solo finge. La particularidad del poema recae en la referencia que hace de sí misma identificándose con su propio nombre, “Ana Cristina”, definiéndose como “loura donzela”, pero de quien pone en duda su categoría de persona o cosa; entonces ese “alguém” o algo al que hace referencia la autora también podría ser un “fenômeno” o un “lapso”.

Resulta conmovedor que la misma autora le pregunte a un otro sobre su propia identidad y se represente como una posible “fenômeno”, palabra que podemos atribuir a las características monstruosas de una persona o animal y que se relacionan con la apariencia o el aspecto que nos presentan las cosas al primer contacto<sup>4</sup>. Por otra parte, la definición de “lapso” se relaciona con la porción de tiempo que transcurre entre dos hechos o momentos en donde algo sucede y que, en el caso de Cesar, se relaciona con su discurso poético, la fugacidad de su vida y la trascendencia de su poesía.

Entonces, cabe la reflexión de este poema en donde coinciden la sujeta lírica y la autora configurándose en una sola entidad que finge y sesga para amar, y que en el arte de representar encuentra su esencia. Porque para Cesar fingir es salir del ámbito de la “Verdad con mayúscula”, porque la verdad no existe y no puede ser transmitida.

Como poeta marginal, Ana Cristina Cesar pertenece a una generación y a un grupo de jóvenes poetas a los cuales alude en su poesía y de cuyas estrategias se sirve. Tal y como mencionamos en la introducción, la reflexión metaliteraria de Cesar está siempre presente en sus poemas, como por ejemplo en “A lei do Grupo”, poema que alude a la poesía de Oswald de Andrade (1890-1954) creador de la poesía antropofágica y de los

---

En este sentido la literatura decimonónica hispanoamericana nos presenta como protagonista a una mujer joven, deforme, pobre, fea y de buenos sentimientos, capaz de sacrificarse por amor como en la novela *Marianela* (1878) Su protagonista es una joven mujer fea, deforme, pobre y de buenos sentimientos que es la lazarillo de un joven ciego y rico que le promete vivir juntos hasta que recobre la vista y se casa con su prima, creyendo que es Marianela.

discursos piada o poemas bromas que tienen como propósito burlarse de los poemas fundacionales de Brasil. Este poema en particular alude a la fugacidad del tiempo con

versos como “fazendo poemas-bobagens”.

todos os meus amigos

estão fazendo poemas-bobagens

ou poemas-minuto (266).

A continuación retomamos la problemática anteriormente expuesta sobre el espacio en el cual se posiciona la mujer escritora latinoamericana para producir su obra. Este espacio se relaciona con la noción política, que bajo el concepto de “nudos” propuesto por la socióloga chilena Julieta Kirkwood (1937-1985), explica cómo se relacionan el saber y el poder dentro del feminismo, el cual es asumido como “el hacer política *desde las mujeres*” (Kirkwood 169). Estos nudos tienen la particularidad de conformar “la política feminista” que Kirkwood intenta explicar a través de la metáfora del “árbol feminista”, ese árbol que está conformado por nudos que sugieren “tronco”, “planta”, “crecimiento” y, en definitiva, “movimiento”.

Cabe destacar que tanto el nudo del saber y el nudo del poder se relacionan entre sí y ambos han sido “expropiados” a la mujer en su condición de marginal por parte del patriarcado; en el caso de Cesar, a través de los paradigmas hegemónicos de la poesía y que Kirkwood también expone en su propia poesía al pretender derribar el mito de “*las buenas salvajes*” en su poema “El otro problema”, escrito en el Seminario Greclu en Montevideo, Uruguay en el año 1984 y publicado en su libro *Tejiendo rebeldías* (1987). Entonces, cabe la pregunta, ¿cómo la mujer latinoamericana recupera ese saber?, ¿Qué hacer para provocar la “inversión” como bien lo plantea Ana Cristina? Y para Kirkwood la solución está en el concepto de “bricolage” y la re-apropiación. Dice la socióloga: “el saber recreado por las mujeres presenta aires de ‘bricolage’: se toman conceptos de otros saberes y contextos, atribuyéndoseles un sentido diferente” (Kirkwood, *Ser política* 173).

El sentido de esta re-apropiación, no es otro que el de configurar un nuevo espacio literario, hacer una nueva lectura, construir un nuevo paradigma o, como mejor lo dice Kirkwood, “cambiar unas mismas notas en una nueva disposición: otra clave que resuena mejor en la nueva armonía” (173).

Creemos que es precisamente este “bricolage” el constituyente de muchos de los poemas de Ana Cristina Cesar y el que hace de su poesía una nueva construcción. Así lo reconoce ella cuando señala: “Todo autor está muy atento a lo que lee, a lo que escucha, y lo incorpora a su propio texto” (Cesar, *El método* 136), porque para ella el tema de la autoría es “extraño y vacilante” ya que “nunca se sabe bien quién es el autor”.

Esto se concretiza en muchos poemas de Cesar y nos remite a la reflexión del lugar que ocupa la literatura latinoamericana escrita por mujeres porque, ¿qué sería de la poesía de Cesar sin Walt Whitman, Charles Baudelaire y Oswald de Andrade, entre otros? En su calidad de traductora, la poesía de Ana Cristina también se ve influenciada por la obra de otras autoras y con seguridad podemos señalar que su poesía no sería la misma sin sus trabajos de traducción de las escritoras Emily Dickinson, Katherine Mansfield y Sylvia Plath.

Cesar es consciente de la importancia del trabajo del traductor y de la ideología que conlleva la realización de este arte. Así lo manifiesta en la preparación del curso “Lectura de poesía moderna traducida” para la Pontificia Universidad de Rio de Janeiro y que nunca llegó a dictarse por la falta de inscritos. Dice:

Un poeta traducido será siempre un poeta traducido por alguien, de cierta forma, con cierta dicción, a partir de determinadas opciones estéticas e ideológicas, a partir de una lectura específica. Traducir poesía es un trabajo de lectura: cuando se traduce se opta siempre por un proyecto literario, aunque éste no sea explícito (Cesar, *Álbum* 365).

En estos espacios que se configuran como intertextualidades, encontramos, en los poemas de Ana Cristina, referencias explícitas a otros poemas y autores, como por ejemplo la alusión al escritor francés Charles Baudelaire (1821-1867) de quien deriva la concepción de “poeta maldito” por su oposición a los prejuicios morales y sociales de su época y la propuesta de un poeta consciente del mal y que experimenta con su cuerpo las drogas y vicios que le llevarán a la autodestrucción. En *Las flores del mal* (1857) Baudelaire propone el concepto de “Spleen” para referirse al tedio en el cual está inmerso el poeta y desde el cual pretende redimirse a través de la experimentación.

Esta experimentación con el cuerpo y la fragmentación de la escritura es a lo que nos remite el siguiente poema de César, “Flores o mais”; nótese la reiteración de la palabra “devagar” seguida de acciones que se deben realizar: “escreva”, “*meça*”, “imponha”, “imprima” y “*peça mais*”, sobre una voz femenina solitaria que se va enunciando sucesivamente en el transcurso del poema: “letra escrava”, “pássara bisonha”, “das marés”, “olhar”, para terminar en una reiteración suplicante:

devagar escreva  
 uma primeira letra  
 escrava  
 nas imediações construídas  
 pelos furacões;  
 devagar meça  
 a primeira pássara  
 bisonha que  
 riscar  
 o pano de boca  
 aberto  
 sobre os vendavais;  
 devagar imponha  
 o pulso  
 que melhor  
 souber sangrar  
 sobre a faca  
 das marés;  
 devagar imprima  
 o primeiro  
 olhar  
 sobre o galope molhado  
 dos animais; devagar

peça mais  
 e mais e  
 mais(Cesar, *Álbum* 209-210).

Finalmente, cabe destacar las referencias a la poesía romántica de las cuales Ana Cristina se sirve para configurar su propio poema a través de la invocación de imágenes de exaltación y desborde de la naturaleza, como por ejemplo: “imediações construídas pelos furacões”, “riscaro pano de bocaabertosobre os vendavais”, “souber sangrar sobre a facadas marés” y “o primeiro olhar sobre o galope molhadodos animais”, y que ineludiblemente evocan la pasión y soledad del cuerpo fragmentado de la hablante lírica en el poema.

Ana Cristina Cesar también dialoga con una de las principales representantes de la literatura femenina del siglo XX en Brasil y América latina, Clarice Lispector (1920 - 1977). Aunque no coincidieron en tiempo ni generación, la influencia de la obra de Lispector sobre la de Cesar se puede evidenciar en poemas donde la subjetividad femenina y la cotidianidad se transforman en ficción. Porque como César señala, cuando escribe literatura: “no trazo rasgos de verdad, opto por la construcción; o mejor dicho, no logro transmitir al lector una verdad acerca de mi subjetividad. Eso es imposible” (Cesar, *El método* 142). Y así presentamos el siguiente poema sobre Clarice y que lleva por título el mismo nombre, “CLARICE 6.4.68”:

Clarice,  
 Minha cara:  
 você toda uma só e toda uma porção,  
 você é toda redonda e toda cheia de pontas,  
 você é cúbica e estrelada,  
 Transparente e opaca.

Clarice,  
 você é um caso perdido  
 (... e achado também)  
 As vezes eu fico pensando que você é uma senhora de

meia-idade

De olhos grandes e boca pequena e rugas esparsas

E tenho vontade de entrar numa loja branca

Comprar um mil-folhas um pouco doce de menos

Embrulhar um papel como mil pontos de interrogação

E bater na sua porta,

E dar o mil-folhas para você,

E me conscientizar que não posso chamar você de você,

E cada vez que eu disser: “você...”

Corrigir para “a senhora”

E pensar mesmo é “você”

E assim eu ia embora,

Andar pela Av. Atlântica uma tarde úmida

E você (perdão) comendo a mil-folhas de folha em folha

E daí a 3 dias

Na sua crônica no JB

Não havia uma referência, apenas un PS exaustivo:

“Comi um mil-folhas, estou folhuda e desfolhada” (Cesar, *Álbum* 253-254).

Este poema nos habla del anhelo de encontrarse con un ser querido y admirado que nunca estuvo a su alcance, pero que lo siente propio; por tanto este poema representa la búsqueda de un sueño que solo puede ser realizado a través de la ficción. Esa es la relevancia de este poema. Ana Cristina una vez más, a través del cuerpo y la percepción de los sentidos, nos acerca a Lispector, mientras ella duda en mantenerse cercana o distante por medio del juego de palabras producidas por la figura literaria de la polisíndeton que le concede movimiento al poema entre el “você” de “você”. Por tanto, a través de esta estrategia discursiva y la aliteración formada por las palabras “mil-folhas”, “folhuda” e “desfolhada”, Cesar nos representa a dos mujeres solitarias y distantes pero unidas en la acción, porque mientras una come, la otra pasea por las avenidas de Rio de Janeiro.

Para cerrar este capítulo y como último análisis de la poesía fragmentada de Ana Cristina queremos destacar el espacio simbólico de la muerte y la soledad con el cual Ana Cristina Cesar nos interpela como lectores en su poema “FUNERAL”:

sou sou só sem seu eu  
 sou            sem            quem  
 sou    só            eu  
 sou            sem            quem  
 só            eu  
 quem  
 4.6.68 (255).

Para quienes conocemos su poesía no nos es indiferente el título del poema, por lo que esta palabra representa en nuestra cultura: pérdida, abandono, tristeza, desconsuelo y soledad. Estas características son parte de la poesía de Ana Cristina, y de este poema en particular queremos destacar la estructura fragmentada del mismo, lo que representa el quiebre subjetivo de la sujeta lírica en la reiteración del verbo “sou”, de los pronombres “eu” y “quem” y de la preposición “sem”, los mismos que producen cierto juego en la aliteración y la representación visual a través de la construcción lingüística y gramatical del poema. Esta fragmentación, que se opone al pensamiento del filósofo francés René Descartes (1596-1650), y su célebre expresión “yo pienso, luego soy” citada en el *Discurso del método* (1637) nos hace afirmar: que la poesía de Ana Cristina se construye desde un pensamiento fragmentado y no un continuo racional que implica el pensar en este filósofo.

Es importante destacar que solo una vez hace referencia a un “seu”, lo que nos hace cómplice de su interpelación a un otro transitando de lo explícito a lo implícito.

De esta manera podemos señalar que la poesía de Ana Cristina Cesar es un permanente diálogo, ficticio o real, con otros y consigo misma abarcando diversos espacios y tópicos universales desde una marginalidad consciente, tal y como ella señala: “Se trata de una poesía y de una vivencia fragmentarias, frecuentemente marcadas por la locura, por el uso intenso de drogas como estrategia liberadora, por los desvíos sexuales, por la afirmación de la marginalidad” (Cesar, *El método* 60). Y donde ella es la única mujer en su

país y de su época en optar por esta postura revolucionaria que de cierta manera recuerda a la postura del grupo de escritores jóvenes estadounidenses -todos hombres- de la década de los cincuenta conocidos como la generación Beat<sup>5</sup>. Este grupo y movimiento literario se caracterizó por oponerse a los valores más representativos de la época en su país, además de proclamar la libertad sexual y el consumo desmedido de drogas. Lo anterior se asemeja al estilo de vida de Cesar, lo que se ve reflejado, en ambos exponentes, en sus escritos transformándolos en textos semi autobiográficos.

---

<sup>5</sup>Uno de sus exponentes fue el escritor Jack Kerouac (1922- 1969) a quien Ana Cristina admira y hace protagonista en su poema "La otra noche en el cordón de la vereda" editado por primera vez en José, n°8, de mayo de 1977.

## Capítulo Segundo

### Del entre-lugar y otros espacios representativos de la soledad en la poesía de Ana Cristina Cesar

“Las mujeres tienen alguna otra cosa para decir que todavía es medio extraña. Otra habla.  
¿Cómo decirlo? El habla de la minoría.”  
Ana Cristina Cesar, *El método documental*

En este capítulo se profundizará sobre los conceptos de entre-lugar y marginalidad desde la perspectiva de una poeta que desafía las dicotomías izquierda versus derecha dentro del contexto político de su país, rebelándose a las propuestas estéticas del momento y optando por representar las nuevas sensibilidades y minorías desde espacios literarios y culturales alternativos.

El concepto de entre-lugar tiene su autoría en la figura del escritor y crítico literario brasileño Silviano Santiago (1936), quien desde los estudios postcoloniales en su ensayo “El entre-lugar del discurso latinoamericano” (1971) explica cómo debemos leer nuestra literatura. Allí propone el debate sobre “el lugar que ocupa el discurso literario latinoamericano en su confrontación con el europeo” (Santiago 57) en el contexto de la apropiación, por parte de Europa, de todos aquellos espacios sociales y culturales de América otorgándole así una jerarquía inferior de primogénito (Santiago 63). Esta propuesta supone la transgresión de la norma eurocéntrica y propone la desarticulación de los binarismos como formas representativas del pensamiento en occidente a través del fenómeno de la duplicación.

Uno de los binarismos a los cuales hace referencia Silviano se relaciona con el “elemento europeo” y el “elemento autóctono” que permite el mestizaje y rompe con la noción de “*unidad*”. Ambos elementos van a permitir la destrucción del concepto de unidad porque hablar y escribir tendrán otra connotación; entonces, desde este nuevo lugar del discurso latinoamericano “[h]ablar, escribir significa: hablar contra, escribir contra” (Santiago 65). Es precisamente la desarticulación de los binarismos el que encontramos en el siguiente poema de Ana Cristina Cesar compuesto por una sola estrofa de seis versos y

que tiene por título “Poema obvio” donde la poeta se refiere a sí misma y a una “otra” en un juego de aceptación y negación de su propia identidad. Leemos en *Álbum de retazos*:

Não sou idêntica a mim mesmo  
 Sou e não sou ao mesmo tempo, no mesmo lugar e sob  
 o mesmo ponto de vista  
 Não sou divina, não tenho causa  
 Não tenho razão de ser nem finalidade própria:  
 Sou a própria lógica circundante  
 junho/69 (Cesar, *Álbum* 193).

En nuestra interpretación de este poema podemos advertir cómo la sujeta lírica enmascara su propia identidad haciendo uso de esta estrategia discursiva para configurar el lugar de enunciación en que el poema se hace evidente, y que no es otro que un “entre-lugar” donde ella es una sujeta sensible y “lógica” a la vez, siempre solitaria, que va transgrediendo las dinámicas del “tempo” y “lugar”, del “sou” y “não sou” para, finalmente reconocerse tal cual es: una obviedad.

La duplicación además, se refuerza en las aliteraciones producidas por la negación “não”: “nãosou:”, “não tenho”; la palabra “mesmo”: “mesmo tempo”, “mesmo lugar”, “mesmo ponto” y el verbo “sou”: “sou idêntica”, “não sou divina”, “sou a própria lógica circundante”, confirmando de esta manera la fragmentariedad de la sujeta lírica.

El fenómeno de la duplicación propuesto por Silviano Santiago como “única regla válida de civilización” (Santiago 63), nos permite afirmar que el lugar desde donde los escritores producen su literatura y desde donde los lectores se posicionan para completar la obra es la “copia” creativa de Europa, pero copia al fin y al cabo. Así se configura un nuevo texto en contraposición o negación del anterior. Santiago profundiza este análisis a través del cuento de Jorge Luis Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote”, publicado en 1939 que refuerza la idea, para Santiago, de que “[e]l artista latinoamericano acepta la prisión como forma de comportamiento, la transgresión como forma de expresión” (Santiago 75).

En este sentido, y como ya lo mencionamos anteriormente, la poesía de Ana Cristina Cesar transgrede los cánones de su época, es fragmentaria y confusa. Es tal y como ella misma la define: “Mi poesía me parece un poco difícil, es muy...[e]laborada, es

espontánea, tiene un poco de todo” (Cesar, *El método* 139). Y en ese “poco de todo”, también alude a reminiscencias de otros poemas y otros autores, como el poema “Nada, esta espuma”, cuyo título corresponde al primer verso del poema “Salut” del francés Stéphane Mallarmé (1842-1898) y que está escrito en una sola estrofa compuesta por seis versos. Leemos:

Por afrontamento do desejo  
 insisto na maldade de escrever  
 mas nao sei se a deusa sobe à superfície  
 ou apenas me castiga com seus uivos.  
 Da amurada deste barco  
 quero tanto os seios da sereia (108).

Este es un poema cargado de imágenes míticas, que en una primera lectura evoca a personajes mitológicos marinos como las sirenas o a diosas que representan la soledad de la sujeta lírica. A través de las palabras “espuma”, “desejo”, “deusa”, “uivos”, “barco” y “sereia” la poeta nos transporta a un mundo enigmático donde lo femenino aflora en los sustantivos “espuma”, “maldade”, “deusa”, “amurada” y “sereia”. La sujeta lírica es solitaria y vehemente, una maldita que escribe desafiando al deseo y a la diosa oculta, en lo profundo del mar, que la atormenta y castiga mientras anhela los senos de sirena, lo que alude a una en particular y que es única.

Esta sujeta lírica es también transgresora de la poesía y podemos interpretar del poema la maldición de ser poeta en versos como “quero tanto os seios da sereia”. Podemos inferir que se refiere a los “versos de un poema” que permanecen ocultos a la espera de que la “deusa”, que no es otra que la “musa inspiradora”, se digne a aparecer y así dejar de castigar a la poeta, liberándola del silencio, de la nada, de la poesía que evoca efervescencia.

Como podemos evidenciar en el anterior poema, Ana Cristina Cesar se sirve de estas nuevas sensibilidades y en este nuevo espacio de escritura para articular su propia poesía, que se ve representada a través de lo simbólico de la soledad. Aquella soledad que se evidencia en las imágenes que evocan sus versos, tanto “barco” como “sereia”, son interpretados como elementos representativos del mar y la soledad respectivamente. Allí lo

masculino y lo femenino se acoplan para configurar a esta nueva sujeta lírica que en su persistencia en la “maldade de escrever” va a desarticular “desde su prosa poética” el poema original con su “hablar contra” y “escribir contra” y va a construir un nuevo texto, según lo plantean las reflexiones de Silviano Santiago, cargado de su ideología y autoría. Así de categórico lo señala el escritor carioca:

El segundo texto se organiza sobre la base de una mediación silenciosa y traicionera del primero, y el lector, transformado en autor, intenta sorprender al modelo original en sus limitaciones, en sus flaquezas, en sus lagunas, lo desarticula y lo rearticula de acuerdo con sus intensiones, según su propia dirección ideológica, su visión del tema presentado inicialmente por el original (Santiago 69).

Para profundizar en lo anterior, apelaremos a una Ana Cristina lectora y autora que “desde su oficio de traductora y crítica literaria” posee un nutrido bagaje literario que la posiciona como una intelectual y poeta prolífera que rearticula sus propios textos y otros “originales”. Estos textos son tan dispares como suelen serlo las diversas estéticas o artistas, congéneres, compatriotas, escritores y amigos, algunos reconocidos en su poema “Índice onomástico” y que en estricto orden alfabético componen el poema los siguientes personajes configurados en versos:

Alvim, Francisco/Augusto, Eudoro/ Bandeira, Manuel/ Bishop, Elizabeth/ Buarque, Helo/ Carneiro, Angela/ Dickinson, Emily/ Drummond, Carlos/ Freitas F°, Armando/ Holiday, Billie/ Joyce, James/ Kleinman, Mary/ Mansfield, Catherine/Meireles, Cecilia/ Melim, Angela/ Mendes, Murilo/ Muricy, Katia/ Paz, Octavio/ Pedrosa, Vera/ Rhys, Jean/ Stein, Gertrude /Whitman, Walt// Dedicatoria/ Y este es para Armando (Cesar, *Álbum* 88).

Ana Cristina, en su ponencia para el curso de “Literatura de mujeres en Brasil” (1980), se refiere a este poema reconociendo que: “En este índice hice una especie de homenaje. No solo hay escritores, también incluí a algunos amigos” (Cesar, *El método* 136).

El ejercicio de la traducción es también un quehacer solitario y afanoso que da cuenta de la tensión que se produce entre el texto original y el nuevo texto. Tal y como mencionamos anteriormente, Ana Cristina se reconoce como traductora y para ella

“traducir un poema es como nadar contra la corriente”, porque el “acto de traducción” es capaz de extrapolar el texto original en la dinámica de aquello que “dice mucho por miedo a decir muy poco”.

Por ejemplo, Ana Cristina en su ensayo “Traducir un poema corto” (1980) analiza y compara su traducción de los poemas “DO NOT GO GENTLE INTO THAT GOOD NIGHT” (1947) y “Words” (1963), de los autores Dylan Thomas (1914 - 1953) y Sylvia Plath (1932- 1963) respectivamente, para explicar las dificultades del ejercicio de la traducción y posicionarse entre la tensión que produce la “literalidad” y el “desciframiento interno” del poema. Aún cuando ambos hablen del destino, el determinismo y la condena haciendo alusión al lenguaje, para Cesar el primero es considerado una “obra abierta” por su estructura repetitiva y por su organización, además de ser “analítico y objetivo”; mientras que el segundo es considerado una “obra cerrada” por su hermetismo, movimiento y evocación de imágenes “complejas y contradictorias”, donde es necesario apelar al “desciframiento interno” por parte del lector para su interpretación.

Finalmente, da cuenta de que el primer poema puede considerarse “una buena traducción” aun cuando no sobreviva sin “el original”, mientras que el segundo sobrevivirá porque, precisamente, en su dificultad está el “camino a la traducción” que lo desarticulará y lo rearticulará en “un poema en otra lengua y no ‘solamente’ una traducción” (Cesar, *El método* 170).

En este sentido, creemos que la traducción se constituye como un espacio de entrelugar donde se representa la soledad del oficio de traductor y traductora, porque para que surja un nuevo texto no basta con conocer y comprender el texto original, sino que más bien debe producirse un juego de seducción entre el texto y la persona que traduce. En este caso se trata de un seductor juego en solitario entre el poema y la poeta traductora, lo que para Silviano Santiago es lo que realiza el escritor latinoamericano cuando “juguetea con los signos de otro escritor, de otra obra”. Para Santiago: “[l]as palabras del otro tienen la particularidad de presentarse como objetos que fascinan a sus ojos, a sus dedos, y la escritura del segundo texto es, en parte, la historia de una experiencia sensual con el signo extranjero” (Santiago 70).

Lo anterior lo confirmamos, a manera de ejemplo, en la primera estrofa del poema “Words” de Sylvia Plath traducido por Ana Cristina y donde ella especifica su trabajo de traducción poética añadiendo, lo siguiente: “mi traducción logró, sin pérdidas sustanciales, ser incluso más condensada que el texto original en algunos aspectos” (Cesar, *El método* 170). Ella lo demuestra de la siguiente manera:

Axes  
 After whose stroke the Wood rings,  
     And the echoes!  
     Echoes travelling  
 Off from the centre like horses.

Traducción

Golpes  
 De machado na madeira,  
 E os ecos!  
 Ecos que partem  
 A galope (Cesar, *El método* 177).

Explica Cesar que “Golpes/de machado na madeira” es la traducción que ella realiza de “Axes/ after whose stroke the wood rings” y “Ecos que partem/ a galope” es la traducción de “Echoes travelling/ off from the centre like horses”, por tanto justifica así que la traducción permite que un nuevo texto pueda manifestarse en una nueva lengua, en este caso un nuevo poema (Cesar, 2013).

Otro concepto que se evidencia en la poesía de Cesar es aquel que alude a la marginalidad y que tiene diferentes acepciones, según la época y la postura crítica a la cual adhiere. Por ejemplo, para la crítica literaria Mary Luz Estupiñán el término “marginal” durante los años sesenta y bajo la dictadura militar en Brasil se utilizó como “una etiqueta” por parte de la crítica literaria brasileña, para referirse a todas las manifestaciones artísticas que “rompían con la vanguardia de la época y que incorporaban nuevas temáticas” (Estupiñán 97), en especial la poesía que incorporaba el tema de la libertad sexual y el consumo de drogas. En este sentido, añade la crítica:

La marginalidad en esta variante estaba definida por el distanciamiento de las formas estéticas, de los circuitos editoriales y de las prácticas culturales que dominaban en ese entonces. En otras palabras, “literatura marginal” aludía, de un lado, a aquellas producciones que no eran avaladas por la dictadura y, de otro, a aquellas estéticas que buscaban convertirse en una amenaza al sistema instalado en 1964 (Estupiñán 98).

También se alude a la marginalidad literaria como aquella literatura que se encuentra fuera de los cánones establecidos, y en ese sentido para Ana Cristina Cesar la producción literaria marginal se define a partir del cambio que se produce en la poesía y en sus exponentes luego de la llegada del “tropicalismo”, movimiento artístico y cultural brasileño de los años sesenta que ayudó a crear conciencia crítica y abrió nuevos espacios a otras formas de expresión artística, las que se desviaban de la norma establecida. Así lo señala a continuación:

Los nuevos poetas proclamaban en sus textos la necesidad de subvertir el comportamiento para cambiar el sistema, y al mismo tiempo, manifestaban una falta de compromiso total con las reglas y los valores de ese sistema en sus vidas. ... [s]e trata de una poesía y de una vivencia fragmentarias, frecuentemente marcadas por la locura, por el uso intenso de drogas como estrategia liberadora, por los desvíos sexuales, por la afirmación de la marginalidad, por la exasperación ante el así llamado “sofoco”, y por la descreencia en los mitos de la derecha y la izquierda (Cesar, *El método* 60).

Entonces podemos argüir que esta idea de marginalidad le sirve a Ana Cristina para experimentar desde distintas subjetividades y estrategias que le permitirán configurar su poesía desde otros espacios y otras sensibilidades, los que como ella señala son más bien específicos e incluso reales. Así se evidencia en los siguientes poemas, primero en “Estou vivendo de hora em hora” y luego en “O tempo fecha”, cuando dice:

“Estou vivendo de hora em hora, com muito temor.  
Um dia me safarei –aos poucos me safarei, começarei  
um safari”.

1.8.83. (Cesar, *Álbum* 237).

Sou fiel aos acontecimentos biográficos.  
 Mais do que fiel, oh, tão presa! Esses mosquitos que não largam! Minhas saudades ensurdecidas por cigarrs! O que faço aqui no campo declamando aos metros versos longos e sentidos? Ah que estou sentida e portuguesa, e agora não sou mais, veja, não sou mais severa e ríspida: agora sou profissional (38).

En el primer poema la sujeta lírica crea un juego visual y sonoro con la palabra “safarei” que da paso a la palabra “safari” a través del desplazamiento, aludiendo al espacio y también a la noción del tiempo con las palabras “hora” y “dia”. Cabe destacar la angustia que padece al vivir cada hora “com muito temor” y nos preguntamos, ¿a qué se debe ese temor? En nuestro análisis podemos inferir que le teme a la soledad, a ese espacio y a ese estado de incomodidad del cual busca zafarse, pero en el cual está permanentemente y que vemos manifestado en su poesía; no obstante, en este poema la sujeta lírica toma una decisión y escoge una nueva alternativa para escapar de su temor, diciendo: “começarei um safari”.

En el segundo poema, la sujeta lírica se presenta en un espacio físico particular: el campo, y mientras a su alrededor pululan “mosquitos” y “cigarrs” ella declama, porque ahora es una “profesional” de la poesía, es una poeta, pero ¿se reconoce como tal?. La duda surge del cuestionamiento que se hace a sí misma: “que faço aqui no campo declamando aos metros versos/ longos e sentidos? ”; sin embargo, lo que sabe a ciencia cierta es que es sensible y reafirma su identidad de portuguesa. Entonces, desde ese espacio de creación del ser y no ser, comienza la búsqueda de la identidad en el que la hablante lírica se configura entre lo que fue: “severa” y “ríspida” y lo que ahora es: “profesional”, en ese espacio solitario de entre-lugar es donde se articula su escritura.

Casi para finalizar este capítulo, es importante hacer mención de aquella marginalidad que alude a la elección del estilo literario y a las estrategias discursivas de las que Ana Cristina Cesar también se hace cargo en su prosa escrita, como por ejemplo en sus cartas y diarios íntimos. En este sentido, se destaca la reflexión que realiza el crítico

literario Manuel Alcides Jofré (1947) en su ensayo “El estilo de la mujer”<sup>6</sup> del año 1987 cuando señala:

Las mujeres han sido siempre marginadas de los desarrollos principales de la sociedad occidental [...] La mujer ha tenido que asumir en literatura géneros incluso más marginales, tales como epístolas, diarios de vida, historia para niños, etc. Las mujeres han tenido que cambiar su nombre y usar pseudónimo para escribir y publicar en numerosos casos (Berenguer *et al.* 69).

En este sentido, Ana Cristina Cesar es una exponente clave del género epistolar y diarios de vida, los cuales ha desarrollado de manera consciente y profesional, sobre todo porque en ellos se depositan confesiones que uno solo se atreve a relatar en la intimidad de una amistad o en sesiones terapéuticas. Tal como ella señala: “uno escribe un diario para suplir a ese interlocutor que le está faltando. Uno necesita con locura hablar con alguien, uno necesita con locura confesar unas cuantas cosas” (Cesar, *El método* 125).

Para Ana Cristina un diario de vida “sustituye al confidente” y es por esa razón que ella escribe en su diario. Esa escritura también se configura desde un espacio de entre-lugar de la soledad, porque para escribir en la intimidad la sujeta lírica se encuentra sola y “no tiene un confidente” real con quien desahogarse. Así lo expresa Ana Cristina en la siguiente cita:

Hay algo que uno tiene atragantado, que es necesario contarle a alguien, y así, muchas veces, por puro atragantamiento, por necesidad, uno recurre al diario íntimo. Y ese diario también es un interlocutor, aunque no tenga forma de persona. En el diario uno se dirige a alguien, aunque ese alguien sea más bien abstracto (*Idem*).

Además, el diario y la correspondencia, para Ana Cristiana, se posicionan en un espacio distinto a la poesía y la literatura que, creemos, podría configurarse como un entre-lugar y que ella reconoce que forma parte solo de “un momento” dentro de su producción literaria. Entonces la importancia que el diario y la correspondencia le otorgan a este interlocutor “abstracto” es una característica obstinada y visible en una que otra “literatura femenina”, según Cesar, y que reconoce le “incomoda” y que forma parte de su escritura.

---

<sup>6</sup> Manuel Alcides Jofré en el Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana, 1987 [1990].

Este último poema, que lleva por título “Carta de despedida”, manifiesta la importancia de una misiva como estrategia discursiva, y no solo por el contenido que transmite, sino también por la forma en que se da a conocer ese contenido. Podemos reconocer que lo hace a manera personal apelando a otro que es su interlocutor “abstracto”, “meu caro”, familiar, y al cual hace cómplice de su confesión. En ese otro nos sentimos representados los lectores. Ella escribe:

eu me tinha iludido! Eu me tinha iludido! A repetição é fundamental, meu caro, a repetição é fundamental, mas eu me sinto um pouco assim assim, vamos embora, vamos dizer que tudo não passa, vamos dizer que medéia te espera: medéia tem um aspecto mais moderno do que se podia imaginar. Ando tal como um hamster, corro pra lá e pra cá qual eatamente um hamster (e não um hamster ferido). Chega um ponto, eu sinto falta, digamos que é hora de começar a escrever ‘as memórias’. Imaginárias memorias boreais. Tudo tão antigamente sugestivo. Imaginá-las auroras, munir-se de exemplos, contando-as críticamente, este projeto ma atrai, o que é a metafísica? Eu sinto que me desgarrro, me des-garra rútila no portal.

Eu tinha me iludido!

Espero qualquer chegada com uma frase: eu tenha me desiludido.

Acho que vou me suicidar (Cesar, *Álbum* 274).

En el análisis de esta carta-poema, podemos reconocer, una vez más, la alusión a las figuras mitológicas esta vez a la “bruja y hechicera” representadas en una “medéia” con apariencia moderna que espera. En este juego de roles, también está presente la idea de la duplicación y la desarticulación de los binarismos como una forma de validar el discurso. Cabe aquí la pregunta, ¿qué espera? Interpretamos que espera la muerte de la sujeta lírica a

través de su suicidio que al final de la carta-poema anuncia sin ambigüedades y a manera de resolución frente a la desilusión.

El uso de signos de exclamación e interrogación dan fuerza al poema-carta junto a palabras que se repiten reiteradamente y que podrían ser la clave para interpretar la soledad de la sujeta lírica, aquella que va asimilando con desesperación y angustia, pero a la vez con delicadeza y elegancia en versos como “[i]maginárias memorias boreais” o “tudo tão antigamente sugestivo”, en donde el ritmo que determina la acentuación de estos versos evoca un sopor rítmico seductor en el que cae la sujeta y que la conduce al suicidio.

En nuestra interpretación podemos afirmar que esta carta-poema está llena de misticismo y es exquisitamente filosófica, en el sentido de que relata y cuestiona experiencias inalcanzables que van configurando la unión de lo sagrado con lo terrenal explicando a través de la fenomenología la experiencia humana de la sujeta lírica.

Esta sujeta que en su fragilidad se reconoce ilusa y marginal y que dentro de su espacio lírico, solitario y abstracto se siente “um pouco assim assim”, representanda así el entre-lugar en el que “tudo não passa”, un entre-lugar en el que se siente sola, porque “eu sinto falta” y en el cual ya no quiere permanecer pero, sin embargo, es el lugar en el que se hace necesario que ella permanezca para comenzar a escribir lo que interpretamos como sus memorias, aquellas “imaginárias memórias boreais” que le son atrayentes y seductoras desde tiempo remotos.

Entonces cabe preguntarse si el suicidio, en este poema, también lo es y tal y como ella lo expresa interpretamos que si es atrayente y seductor, no solo por el ritmo de los acentos internos de los versos que evocan letargo y sopor, sino también porque la muerte se configura como el lugar más representativo de la soledad.

Finalmente, queremos cerrar este capítulo retomando el epígrafe del mismo para concluir que Ana Cristina Cesar es poseedora de esa “habla extraña” con la que la minoría de su época se identificaba. Es la poeta marginal que se posiciona, por opción propia, en un entre-lugar que le acomoda solo a ella y que, según creemos, no es otro que el de la soledad, el que se expresa en su discurso poético, especialmente en los poemas seleccionados para este trabajo.

## Consideraciones finales

En este apartado tenemos la intención de dirigir nuestras consideraciones finales de este trabajo a la poeta que inspiró la realización del mismo. Ana Cristina Cesar, al despedirse de su audiencia en su ponencia sobre “Literatura de mujeres en Brasil” en el año 1983 manifestó a los presentes su deseo de comunicarse con todos, quizás como una estrategia para aminorar ese sentimiento de soledad que la embargaba permanentemente y que se evidencia en sus escritos aquí analizados. Dijo: “Quiero recibir cartas. Escribanme cartas con lo que ustedes piensan, encabezadas así: ‘Querida autora’. Ah, cómo me gustaría recibir esas cartas”.

Pues bien, cumpliendo su voluntad y en los roles de lectora y crítica literaria de su obra, la que hemos conocido, reflexionado y buscado divulgar en este trabajo, consideramos pertinente cambiar el registro del discurso hasta aquí elaborado, y continuar así:

Querida autora:

Desde un país remoto al sur de nuestro continente, tuyo y nuestro, te escribo con el fin de presentarte este trabajo de investigación sobre parte de tu obra literaria, la que pude conocer en este proceso investigativo y que abarca una selección de aquellos poemas escritos en tu natal Brasil y en el extranjero, la correspondencia enviada a tus amigos y colegas, tus diarios íntimos e inéditos y tus ensayos divulgados en distintos artículos de revistas, periódicos y ponencias, etc. Todo lo que se pudo recolectar, leer, investigar y analizar sobre tu obra, se hizo con el fin de contribuir al conocimiento de tu prosa poética y ensayística entre los lectores hispanohablantes.

Es importante que sepas que en Chile, a través de este trabajo se abren nuevas posibilidades para estudiar con mayor profundidad tu estética literaria. Por mi parte, quise hacer una relectura de la misma proponiendo nuevos conceptos como el de “sujeta lírica” y acuñar otros como el referido al espacio del “entre-lugar” de tu compatriota y profesor, Silviano Santiago, para redefinirlo como el espacio del “entre-lugar de la soledad” desde donde, según creo, te posicionas como una sujeta incómoda para configurar tu escritura.

Con estos conceptos esperamos ofrecer otras posibilidades para la lectura de tu obra entre futuros lectores de ella. Precisamente, la importancia de este estudio radica en ofrecer

nuevas opciones de lectura de tu poesía como la que aquí se propone y que se relaciona con el espacio del entre-lugar simbólico de la soledad desde el cual escribes muchos de tus poemas. Lo enriquecedor de esta investigación consistió en seleccionar y analizar algunos poemas que nos permitieron constatar que una de tus estrategias discursivas más recurrentes es la reflexión metaliteraria y que se evidencia en tus poemas, ensayos, cartas y diarios, y que nos permiten conocer lo que la literatura significa para ti. ¿Qué es literatura? ¿Qué es poesía?, son las preguntas que forman parte de tus constantes reflexiones.

Entiendo que la literatura es para ti aquella “palabra no dicha”, porque en ella, según afirmas, “siempre hay algo que se escapa”. Entonces, para comprender tus escritos hay que conocer tu sensibilidad y entender desde qué postura te posicionas para producir tu literatura, y creo haberme aproximado a ese entendimiento por medio de este trabajo. Porque tal y como lo manifiestas en tus textos, la poesía es “un lenguaje que en un punto te enloquece un poco, un lenguaje que te saca de eje” (135), y la propuesta aquí planteada es afirmar que aquellos espacios en los cuales la produces y la configuras son los espacios de la minoría y de las nuevas sensibilidades que surgieron en tu país y que fueron parte de tu época y de tu generación.

Quiero reconocer que coincido contigo cuando aseguras que a través de tu libro, en *A teus pés*, todos los lectores sin bagaje literario podemos “ser iniciados” en la lectura de la poesía porque ella nos abre un mundo de interpretaciones y representaciones, todas válidas según los fines para los cuales se lea. Al menos eso entiendo ahora de tu poesía ya que en ella no hay una sola lectura ni una sola verdad, porque como bien lo señalas tu poesía “tiene un universo propio” del cual pretendo hacerme cargo en parte con este trabajo y del cual, confío, proliferarán nuevos estudios literarios y nuevas lecturas.

Finalmente, quiero señalar que la reflexión y profundización del estudio de tu poesía, de tus textos críticos y tu estética literaria realizada en este trabajo puede abrir una ventana para aquellos lectores hispanohablantes que aún no te conocen y que podrían comenzar a hacerlo.

Mientras, deseo poder reencontrarnos en nuevas lecturas, para seguir profundizando, pero desde otras aristas, tu poesía y demás obra literaria para encontrar en

todo aquello que aun no has dicho a una nueva Ana y develar así nuevas interpretaciones de tus poemas.

Gracias.

## Obras citadas

- Berenguer, Carmen, et al. *Escribir en los bordes*, Editorial Cuarto Propio, 1990.
- Cabañas, Teresa. “Os supreendentes caminhos de estética: a poesia marginal dos anos 70”.  
*Revista Chilena de Literatura*, vol. 88, 2014, 9 – 36.
- Cesar, Ana Cristina. *Álbum de retazos*. Traducido por Florencia Garramuño, Corregidor Editores, 2006.
- . *El método documental*. Traducido por Teresa Arijón y Bárbara Belloc, Ediciones Manantial, 2013.
- Descartes, René. *Discurso del método*. Traducido por J. Rovira Armengol, Editorial Losada, S.A, 1977 [1]
- Estupiñan, Mary Luz. “Una escritura propia. Anotaciones sobre literatura marginal en Brasil”. *Revista Chilena de Literatura*, vol. 88, 2014, 95 - 111.
- González, Mónica. “Eros imperial: Carmen Miranda y los “cuerpos imaginados” de la Buena Vecindad”. *Cine Cubano* 201, 2017, 60 – 63.
- Kirkwood, Julieta. *Ser política en Chile*, LOM Ediciones, 2010 [1986].
- . *Tejiendo rebeldías*, CEM, LA MORADA, 1987.
- Santiago, Silviano. “El entre-lugar del discurso latinoamericano”. En: *Una literatura en los trópicos*, Escaparate, 2012.