

ISSN 2602-8476

Carácter

UNIVERSIDAD DEL PACIFICO



2



UNIVERSIDAD
DEL
PACIFICO

ESCUELA DE NEGOCIOS
ECUADOR

DESEO DE TOTALIDAD Y TRASCENDENCIA EN LA POESÍA DE AMPARO AMORÓS*

Yolanda Rosas, Ph.D.
Universidad Del Pacífico
Ecuador

Recibido: junio 2014 / Aceptado: noviembre 2014 / Publicado: diciembre 2014

Los trabajos de las poetisas de la década de los ochenta confirman la posmoderna descentralización de la poesía española (Sharon Keefe Ugalde, 1999). Sus obras no siguen una línea dominante sino que la distintiva perspectiva femenina coexiste con una variedad estética: intimismo, poesía del silencio, simbolismo-impresionismo, neo-surrealismo, tradicionalismo y poesía metafísica.¹ Esta diversidad expande el ámbito para la inscripción del ser femenino pero no elimina la dicotomía (hombre) dominación- (mujer) subyugación, característica de la producción cultural. Por lo tanto, muchas poetisas intentan desmantelar esta jerarquía, unas ocultando su discurso de oposición, otras atacándolo abiertamente. Un estado de transición en la tradición poética femenina, que va desde la inconsciente aceptación de las estructuras patriarcales hasta un esfuerzo por de-construirlas y moverse hacia adelante se refleja en el trabajo de otras autoras. Entre estas últimas se encuentra

*Poetisa y ensayista española, nacida en Valencia el 4 de febrero de 1950. Volcada desde su juventud a la creación literaria y al conocimiento de las disciplinas humanísticas, cursó estudios superiores de Filología Hispánica y, una vez licenciada, orientó su vida profesional por el sendero de la docencia. En la actualidad reside en Madrid, donde imparte clases en calidad de profesora de Literatura Española de Enseñanza Media.

1. Sobre la pluralidad de las tendencias, la de García Martín es la más completa hasta el momento. Después de definir la coherencia de la poesía intimista, García discute siete giros diferentes (258-262).

Yolanda Rosas, Ph.D.

- 111 -

Amparo Amorós, cuya estética dominante en su obra está al servicio de su intimismo, mas ella elimina toda marca anecdótica, reteniendo solamente la esencia emocional de la experiencia. Amorós ha dicho al respecto: “Para mí, la vivencia interior es determinante a la hora de buscar una forma u otra de expresarse” (Ugalde, 80).

Al estudiar la evolución de su poesía quedará de manifiesto su particular intimismo y su combinación única de tendencias poéticas, lo cual también es importante para comprender el contenido genérico de su obra.

En la poesía de Amparo Amorós se plasma una condensación de la llamada “poesía del silencio” y una emoción destilada de su experiencia que captura los momentos que huyen a la percepción. Hay también un deseo de totalidad y trascendencia que, como afirma Biruté Cipliauskaitė, es una tendencia presente en las obras de

Amorós, en su ensayo “La retórica del silencio,” describe brevemente:

(...) silencio, vacío, noche, espacio abierto, desierto, página en blanco, muro. Todo parece confluir hacia una tendencia que cuestiona la capacidad expresiva del lenguaje, que adopta una postura más modesta, menos enfática, ante la efectividad del decir y -acorde con el nihilismo y el desencanto de su momento histórico- vuelve los ojos a calar, al insinuar, al aludir/eludir, a la desnudez, la concentración y la síntesis. (21)

En la poesía de Amorós, esta noción de inadecuación del lenguaje es una constante que aparece temáticamente en sus poemas de *Ludia* (1983). En el poema “La estatua yacente” la hablante expresa la preocupación que la domina ante el límite que le impone el lenguaje:

Descrita en cada gesto

las palabras
van trazando los límites
demasiado precisos
nunca trascenderán ese confín
que exalta la carencia. (1-6)

Las palabras limitan la plasmación de la emoción, no alcanzan a describir la experiencia y la hablante se siente frustrada por la falta de trascendencia. En otros poemas, la forma es abrupta y fragmentada como consecuencia de la inhabilidad para aprehender la totalidad:

Ya todo se ha cumplido.
Perdura sólo el rastro.
Hay ahora un sosiego
que se llama silencio. (“Juana...,”44-47, 32)

La inhabilidad de aprehender la totalidad se plasma en el largo poema “Juana. Las voces y el fuego”. En los versos 20-32, afirma Andrew Debicki, se nota la diferencia de todos sus poemas anteriores publicados porque trata de una figura histórica (“Life as Art, Art as Life; the Poetry of Amparo Amorós,” 41). La forma del largo poema es abrupta y fragmentada como consecuencia de la frustración de no capturar la totalidad.

y aprendo una canción que se llama destino
pero aún no comprendo
porque el vaho del miedo ha empañado la letra.
Otros días me angustian a aletazos
y un cuervo torrente despeña el corazón
en un vertiginoso molino de tormenta.
¿Es así la locura_
¿Es sentirse extraña,
quererlas arrancar
arañando a puñados
pero cómo

si dentro
este saber saber que entonces
me marcharé con ellas? (22-33, 32)

De igual manera, la presentación de una percepción súbita de lo efímero, en conflicto con la enunciación, procura la anticipación creativa del lector, un proceso que Clara Janes describe así: “es una poesía que no sólo inventa, sino que es en sí generadora de creación. Leemos el poema, y el poema vibra, se mueve, sigue su génesis en nuestra mente, ampliando nuestros horizontes” (Contratapa de *De barro la memoria*).

La poética del silencio

En su primer libro, *Ludia*, se expresa el gozo del juego al igual que las sutilezas del proceso creativo y los juegos del lenguaje. La poética del silencio tiene un riesgo, ha dicho Amorós, porque cuando se lleva a las últimas consecuencias, es un nihilismo que nos lleva a la anulación de la palabra, incluso es un auto suicidio creativo del artista (Ugalde, 86). La poeta advirtió muy pronto el peligro y se mantuvo dentro de los parámetros donde es posible “huir de las trampas” en las que han caído otros poetas. En consecuencia, su poesía no llega a la insignificancia y su libro concluye con una defensa de la palabra poética desnuda y esencial, carente de retórica. El silencio, por lo tanto, sería el “correlato” de la palabra poética.

En “Visiones I,” en doce estrofas cortas, se plasma este desnudismo de la palabra. La simplicidad de Amorós lleva a la supresión de toda retórica superflua, como lo ilustra esta parte del largo poema:

Raíz. Mineral. Astros.
Negaciones del tiempo
que nos finge el espacio. (24-26)

Esta imagen evoca una meditación sobre el espacio y el tiempo que pasa, en la memoria y aún en el pasado personal del lector. Su tema es la búsqueda de un tú que podría ser el amante del hablante lírico o la fuente interna de inspiración (Debicki 1995: 38).

Un motivo recurrente en este poema es el de la inefabilidad:

Inútil perseguirte.
Por las frondas
te buscas y te encuentras incesante,
exenta como torre de campanas. (1-4)

La palabra no necesita que la encuentren, ella fluye sola. La poeta solamente es el “testigo del hallazgo.” Es donde se “funden”/ las huellas y los pasos de un instante” (4-6) es el lugar donde se funde el pasado y el presente para plasmar la emoción inaprehensible. En otra parte del mismo poema, la hablante lírica llega a la conclusión de que:

Nosotros somos el lugar de la cita.
El encuentro de un águila bifronte
que ha cegado el destino. (37-39)

La obra poética es posible por la existencia de la palabra pero es ésta quien elige dónde hacerse presente. El deseo de trascendencia, más que la desolación por la ineficacia de la creación, es lo que predomina en este poema. La trascendencia se logra por medio de la contemplación del quehacer poético. Desde la perspectiva feminista, esta contemplación da paso a una fuerza abarcadora que contribuye a expandir el espacio femenino. La poeta deja de lado los tópicos definidos por los hombres sobre la poesía femenina para lograr lo que Amorós llama “una fuerza abarcadora e integradora que diera cuenta de una manera profunda y total de la realidad” (Ugalde, 78). De igual manera, Amorós presenta un YO como parte de un NOSO-

TROS, capaz de ser sujeto en el poema: “Nosotros sólo somos el lugar de la cita.”

La intimidad

La búsqueda de la trascendencia y la totalidad lleva a Amparo Amorós a crear una voz poética femenina que elimina la anécdota, reteniendo la esencia emocional pura. Con precisión expresa la maravilla y el gozo del despertar sexual. Por medio del pronombre “nosotros,” tanto para mencionar al hombre y la mujer juntos como para hablar genéricamente de la mujer, Amorós plasma la trascendencia del amor carnal desde la perspectiva de la mujer. Los poemas de *La honda travesía del águila* se enriquecen con la incorporación de los paradigmas simbólicos tradicionales dentro de su lenguaje poético, por ejemplo: agua-enseñada, “manantial,” manojos de agua,”- y altura- “cielo,” “pájaro,” “alas,” para definir el erotismo y la trascendencia. En el siguiente poema, “Criaturas del gozo,” (54-56) se canta el descubrimiento de su propia sexualidad y también se plasma con firmeza la fuerza del deseo femenino:

Fuera inútil ahora preguntarnos
por qué el estío nos reunió entre sus manos claras
como cabellos que trenzaran un nido,
descifrar el emblema del nombre sobre campo
de trigos,
abrir los gajos
las estelas del azar
o la cita acordada
y ¿por quién?
que allí nos convocaba. (1-10)

Amorós, hace uso de una referencia subordinada de los amantes desde una perspectiva que trasciende la vida y se enfoca en la trascendencia de la poesía y la memoria:

¿Conocer? ¿Para qué?
Sentir, saber y basta.
Todo está vivo aún
y es suficiente
porque vuelve la palabra
la piel de esta certeza
y traslúcido tiempo. (11-17)

Para el hablante lírico, la comprensión o la verdad toca al ser humano como una caricia (Hart, 179). Este placer queda marcado por el paso del tiempo:

Como aquella mañana
hoy trasmina la tierra y era música
su blanco aroma a lienzos en el arca
de la memoria
que reconoce idéntico el espacio
y tan distinto. (20-25)

Un cambio dramático en el tono ocurre cuando la hablante extrae la emoción de la experiencia de la separación por medio de la memoria del instante amoroso. Sin embargo, la voz poética recupera el gozo del instante evocado:

aquí creció una yedra
de venas asombradas,
estalló la ensenada
en un clamor de cuarzos
y el remanso crujió
de flores amarillas. (27-32)

El éxtasis erótico impregna el temple de ánimo de la hablante. El uso de un sujeto plural es una tendencia hacia un sujeto universal. Estamos de acuerdo con Anita Hart cuando afirma “Criaturas para el gozo”² “ (...) ofrece una declaración determinante de la inmortalidad”

Ya nunca moriremos.
A pesar del dolor, ya nunca moriremos.
Aunque es la entrega huida
de manos llenas y pies ligeros
y apenas dura un mundo
la caricia total con que nos roza
como transparente la verdad.
¡Qué triste acorde fugaz de lo perfecto!
(33-39)

La brevedad de lo perfecto a nivel universal conlleva un mensaje de logro de totalidad a través de la fugacidad de un momento logrado. Hart concluye que, en los poemas de Amorós, “el tiempo se detiene por un instante para luego reafirmarse en su marcha creciente.”³

La voz poética está consciente de que la posición de sujeto femenino tiene un largo camino por recorrer, que el sujeto universal ha sido siempre masculino, por eso, la dicotomía Yo-sujeto/ Tú-objeto se re-escribe como “nosotros” o sea como la esencia sin género del amor:

Éramos puramente criaturas del gozo
a salvo del dolor por un instante,
no intactos sino indemnes
porque al regreso ya de tantas cosas,
entregados y plenos
a la tea que sacia momentánea
la escasez del exceso,
a la rama extrañada que corona de dicha,
con el mandil cuajado de manojos de agua,
en la fresca inocencia
de lo que ha derramado su medida

-
2. Anita Hart “(...) offers a determined statement of immortality” (Traducción de Ms. Hart).
 3. “(...) time stands still for a moment and them reaffirms its increasing march” (179)

y grávido rebasa y se concede
por gracia de esa tregua
con que a veces la vida nos regala:
ser y sernos tan sólo
y serlo todo
para justificar el universo. (55-72)

Para concluir, Amparo Amorós logra la totalidad y la trascendencia por medio de la contemplación del quehacer poético y su particular intimismo donde se combinan, en forma única, varias tendencias poéticas.

Esta contemplación del interior da paso a una fuerza abarcadora que contribuye a expandir el espacio femenino. La trascendencia del amor carnal se plasma desde la perspectiva de la mujer. En consecuencia, su poesía es una defensa de la palabra poética desnuda y esencial, carente de retórica. El silencio, por lo tanto, ha sido el “correlato” de la palabra poética.

BIBLIOGRAFÍA

Amorós, Amparo. *Ludia*. Ediciones Rialp. 1983.

----- *Visiones*.

----- *La honda travesía del águila*. Barcelona: Ediciones del Mali, 1986.

----- "Retórica del silencio" Cuadernos del Norte 16 (1982).

Buenaventura, Ramón. *Las Diosas Blancas*. Madrid: Hipérion, 1985.

Ciplijauskaitė, Birutė. De Melusa a Melusina: Recuperación de lo mágico.

Paolini, Claire J. (Ed. and Prologue. *La Chispa, 97: Selected Proceedings*; Tulane University, New Orleans; 1997.

Debicki, Andrew P.- Life as Art, Art as Life; the Poetry of Amparo Amorós. Nigro, Kristin F. (ed.) and Cypress, Sandra (ed.); *Essays in Honor of Frank Dauster*. Newark; 1995. 33- 49.

----- Intertextuality and Subversion: Poems by Ana Rossetti and Amparo

Amorós. *Studies in 20th Century Literature*.- Vol. 17, No.2. 1993. 173-180.

García Martín, Luis. La generación de los ochenta. *Antipodas: Journal of Hispanic Studies of the University of Auckland*. Vol. 2, 1989. 255-263.

Hart, Anita M. Amorós, Amparo: Challenging and Reaffirming Time. *Monographic Review Revista Monográfica*. Vol. 6. 1990. 170-182.

Janes, Clara. Contratapa de *De barro la memoria*. Manchú Gutiérrez, Editorial Ayuso, 1987.

Rico, Manuel. *Poetas del nuevo milenio*, Cuenca, 2000.

Siles, Jaime.- La poesía como contextualización: *Ludia*.
Autora Amparo Amorós.- Ínsula.- Vol.38, No. 444-445. 1983.

Ugalde, Sharon Keefe. *Conversaciones y poemas. La nueva poesía española en castellano*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1991.