

NARRACIÓN, ACTUACIÓN Y POESÍA: EL HÍBRIDO FEMENINO VS. CANON¹

NARRATION, ACTING OR POETRY?
FEMALE HYBRID VS. CANON

Loreta DE STASIO

Universidad del País Vasco

Resumen: ¿Cuáles son los rasgos que definen la producción literaria femenina? ¿Es posible cambiar el canon de la literatura teniendo en cuenta la producción femenina con sus características sin incurrir en transgresiones? ¿Se puede abrir el canon a nuevas formas de literatura? Intentando hacernos estas preguntas, definimos el estado de la cuestión sobre el concepto de canon y elaboramos propuestas para su subversión en términos de fusión de géneros, analizando un caso concreto de producción literaria-teatral femenina, también bastante aislada —y aún más si se declina en lo femenino—, en el contexto de la poesía.

Palabras claves: Poesía slam, femenino, deseo, deconstrucción del canon, parateatralidad

Abstract: What are the traits that define female literary production? Is it possible to change the canon of literature by inserting female production with its characteristics without incurring transgressions? Can the canon be opened to new forms of literature? In attempting to ask ourselves these questions, we define the state of the current question on the concept of canon and draw up proposals for subversion of the canon in terms of fusion of genres, analyzing a concrete case of female literary-theatrical production —quite isolated too, and even more if declined in the feminine— in the context of slam-poetry.

Key words: Slam-poetry, feminine, desire, canon deconstructionism, para-theatricality

¹ Este artículo es una traducción ampliada y actualizada de un anterior estudio para la mesa redonda sobre «Letteratura italiana e studi di genere: il canone», presentado en el Congreso anual del ADI (Asociación de los italianistas italianos) que se celebró en la Universidad La Sapienza de Roma, el 10 de septiembre 2015. El estudio, del que deriva el actual que aquí se presenta, llevaba el título “Teatro e poesia recitata: Il canone e le nuove forme”, y se publicó on-line en *L’Italianistica oggi: ricerca e didattica Atti del XIX Congresso dell’ADI - Associazione degli Italianisti* (Roma, 9-12 settembre 2015), eds. .B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon, Roma, Adi editore, 2017, Isbn: 978-884675137-9. Url = http://www.italianisti.it/Atti-diCongresso_pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896. El objeto de la publicación de este estudio en *Tropelías* se debe a la traducción en castellano del poema que aquí se presenta y al deseo de divulgar la producción literario-teatral de la artista en cuestión, cuyo poema aquí se analiza.

Como sabemos, el uso de la literatura es un factor importante en la creación de naciones y sus identidades y, por lo tanto, en el comportamiento de la comunidad. Este uso tiende a estandarizar o cancelar las disidencias culturales, a transformar la heterogeneidad (y el conflicto potencial) en una homogeneidad armoniosa. El canon institucionaliza el valor cultural —y, por consiguiente el estético también—, y así condiciona y determina lo que se considera buena o mala literatura; lo que se considerará un clásico, un texto comercial, un texto sin interés especial o un libro de mal gusto; lo que tiene que ser alabado, ignorado o censurado; lo que puede considerarse un entretenimiento progresista, conservador, superficial y/o simple o un trabajo puro. El canon no es solo el resultado de un juicio formal de crítica académica (del cual somos parte profesores e investigadores, como sus mediadores), sino una red compleja de prácticas sociales y culturales que se revelan en las relaciones de poder y otras que existen dentro de una comunidad y sus relaciones con otras sociedades.

En esta perspectiva se debe tener en cuenta la evaluación o, más bien, la subestimación de la producción textual de mujeres a lo largo de la historia. Si consideramos la cultura como un sistema dinámico de valores, signos, actitudes y comportamientos compartidos, ¿cuáles son las condiciones de producción del canon cultural? ¿De quién es el canon?

En los últimos años, los estudios han insistido a menudo en que la exclusión del canon de la literatura escrita por mujeres implica la necesidad de construir un canon alternativo, más acorde con la realidad. Sin embargo, para cuestionar el canon consolidado (el *Canon*), y proponer un canon alternativo, para elaborar una historia de literatura diferente a la tradicional, la tendencia teórica más compartida es que debemos repensar nuestro papel como receptores o intérpretes de dicho *Canon*.

De hecho, con las teorías de la diferencia y el género, cambia la perspectiva y, por lo tanto, la posición en la que los lectores y los académicos deben colocarse con respecto a los textos. El interlocutor de un discurso, que escucha o lee, se transforma en ese momento, no solo en la persona de contacto, sino en el centro de comunicación. En las primeras décadas del siglo XXI, la conciencia de esta posición como sujeto es sin duda un aspecto determinante para los estudios sobre el canon que el feminismo puede y debe proponer.

Ya en el interesante ensayo de Tatiana Crivelli “Riflessioni sul rapporto fra scrittura femminile e canone”² —presentado en una conferencia celebrada en el St. Catharine's College, en Cambridge, el 9 y 10 de septiembre de 2005—, se mencionó la necesidad de cambiar la estrategia con respecto a la relación con el canon. En nuestra profesión de filólogos, no solo es el caso comprometernos con la ampliación del canon, dado que el reemplazo de un canon por otro no garantiza la supervivencia del nuevo. Crivelli, entonces, insiste en interrogar el texto, es decir, cultivar y desarrollar una nueva forma de enfoque crítico para poder ejercer y proponer la lectura de todos esos mecanismos complejos que subyacen en el texto, sin temor a la contaminación con otras humanidades más o menos experimentales

² Publicado en el volumen *Dentro/fuori, Sopra/sotto, Critica femminista e canone letterario negli studi di Italianistica*, eds. Alessia Ronchetti y Maria Serena Sapegno (Ravenna, Longo editore, 2007). El volumen recoge las contribuciones presentadas en el Congreso del mismo título que el libro.

y con afirmaciones científicas (Crivelli, 2007: 51). Para hacer esto es necesario salir de los compartimientos habituales de la filología o la crítica literaria.

Según Derrida, el principal lugar de subversión y escape del poder del discurso falogéntrico es el propio cuerpo femenino. Este lugar, quizás más que cualquier otro —dado el silencio impuesto por la moral tradicional y su censura—, se ha revelado la fuente de múltiples significaciones en la nueva literatura femenina, en sus géneros tradicionales como la ficción, la poesía y el teatro: pero también con formas híbridas, como la que tomamos en consideración para este estudio y que presenta la experiencia infinita y generalizada del cuerpo femenino teorizado por el primitivo feminismo francés, especialmente por Luce Irigaray. En nuestro tema, en Europa, la primera ola de reflexión y propuestas deriva del concepto de *l'écriture féminine*, un concepto que fue uno de los más influyentes del postestructuralismo: impugnó la interpretación de Freud de la sexualidad femenina como privación, como una versión inferior de la sexualidad masculina; provocó polémicas sobre las controvertidas afirmaciones de Lacan; se identificó más con la figura de la madre; trató de crear formas de expresión fuera de los discursos dominantes paternos. *L'écriture féminine*, por lo tanto, trata de escribir la diferencia como una transgresión de la ley paterna y como una toma de poder de los roles de madre e hija. De este modo trata de usar un lenguaje más apropiado y vinculado al cuerpo femenino. Todo esto para que las mujeres puedan convertirse en agentes de su propio destino a través de la gestión de su lenguaje y sus voces.

Julia Kristeva (1969, 1974, 1992) insiste en la subversión del orden masculino de la lógica, de la dominación y de la verosimilitud a través de la 'jouissance maternelle'. Helene Cixous (1986) pide la evasión del "deseo masculino de dominación" a través de la revisión de la posición de las mujeres en la historia. Luce Irigaray (1984, 1991) alienta a las mujeres a afirmar su diferencia a través de una nueva mitología de "madre-tierra-naturaleza-(re)productiva" (Culler, 1983: 173 *et passim*)³. En España, en 1983, con motivo de la Feria del Libro de Madrid, Carme Riera presentó un proyecto cultural heredero de la teoría feminista francesa, basado en asumir y cultivar la conciencia del estado marginal de la mujer, en la reivindicación de "una nueva palabra de mujer, conectada con el propio cuerpo, para subvertir leyes, códigos y clasificaciones"⁴. Dada la característica de conexión, pasaje, transculturalidad y apertura pluricultural de la idea de la literatura femenina, también se podría pensar en un estudio de este tipo que resalte las diferencias de las aportaciones mediterráneo-europeas en un sentido más concretamente sensual.

En el ámbito italiano que controlo mejor, por ejemplo, ya desde unos años, hay interesantes investigaciones sobre la relación entre cuerpo sexuado y lenguaje —naturalmente llevadas a cabo por estudiosas—⁵, mientras que las literatas de hoy descubren aspectos de la cultura femenina y no solo aquellos que han sido sumergidos y silenciados por el otro. Ellas asumen una posición que declara su voluntad de independencia de los códigos consagrados y los discursos dominantes. Estas escritoras

³ Cfr. Jonathan Culler (1983) para una discusión esclarecedora de las teorías feministas influenciadas por el deconstruccionismo.

⁴ Carme Riera, "Literatura escrita por mujeres" Mesa redonda 4, Feria del Libro de Madrid, verano 1983.

⁵ Vease, por ejemplo el amplio ensayo de Luisa Muraro, *Maglia o uncinetto: racconti linguistico-politico sulla inimicizia tra metafora e metonimia* (Feltrinelli, 1981), reeditado en 1998 por Manifestolibri, dedicado a la problemática relación entre lenguaje y cuerpo femenino.

permanecen abiertas a las teorías de la diferencia como estímulos para la creación. Al manifestar su libertad, multiplicidad y heterogeneidad, están predispuestas a innovaciones verdaderamente inusuales.

La literatura femenina puede buscar vínculos renovados con diferentes figuras maternas o vistas desde diferentes perspectivas; puede someter los mitos tradicionales a un análisis profundo, penetrante y nuevo, y luego subvertirlos; puede incluir la exhibición y liberación del cuerpo de la mujer y del hombre de la represión estética, erótica y textual masculina; puede representar un elogio del descubrimiento del deseo masculino no machista. Estas investigaciones pueden encontrar su expresión en un discurso otro.

Es necesario separar los conceptos de canon y del valor literario. Cuando hablamos de los textos del canon, asumimos en ellos un alto valor literario. Desafortunadamente, el canon implícitamente también elabora una axiología y una deontología artística para autores y lectores. Por lo tanto, el canon pertenece a la regulación social de las prácticas de escritura y lectura (históricamente determinadas).

Y es en este aspecto y sentido donde me gustaría proponer un caso de transgresión del canon y, al mismo tiempo, una forma relativamente nueva de vivir y expresarse como mujer. Se trata de un discurso producido en el contexto de la llamada “poesía slam”, que consiste en la actuación/interpretación de un poema compuesto por el propio interprete, concebido desde el principio para ser recibido y disfrutado parateatralmente.

Este tipo de producción (a caballo, por ejemplo, pero no solo, entre poesía, narración de cuentos e interpretación teatral de actores) tiene un *leitmotiv* frecuente: el deseo. Esta es la razón por la cual la poesía que lo manifiesta a menudo se vuelve apasionada o, más bien, erótica⁶.

“Calypso (o del secreto de la Diosa)”, de Marthia Carrozzo

El poema “Calypso (o del secreto della Dea)”, de Marthia Carrozzo, aparece en la sección titulada “Del dono totale”, dentro de *Unghie. Piccola ode all'amare più estremo*. “Calypso” ya apareció en la antología compilada por Dome Bulfaro, *Guida liquida al poetry slam. La rivincita della poesia*, con la introducción de Lello Voce, Agencia X (distribuido por Mimesis), Milán, 2016, pp. 206-208. Este poema, así como otros en este libro, ha sido recitado muchas veces por su autor en reuniones de poesía nacionales e internacionales y en reuniones de poesía⁷. A continuación presentamos el texto original del poema a la izquierda, con la traducción en lengua castellana a la derecha⁸.

⁶ La gran empresa y producción poética del siglo XX estaba controlada por hombres. Y, a propósito del deseo y del objeto del deseo, ellos escribieron especialmente para hombres. Evidentemente, como lectoras y críticas, no podemos seguir cayendo en el error de evaluar la poesía con el mismo criterio que ha tratado de “desequilibrar” la mujer en su interpretación, así como sugiere Judith Fetterley (1978).

⁷ En internet existen links audio-visuales, de diferentes interpretaciones de “Calypso”: por ejemplo en

www.youtube.com:

<https://youtu.be/fTobmWtDRWI>

https://youtu.be/zy8TO_r1ICM

<https://youtu.be/jYdQdQIGMZs>

⁸ Traducción hecha por quien escribe este artículo.

CALYPSO (O DEL SEGRETO DELLA DEA)

E che scrivevo molto bene.
 E che la scrittura non poteva restare solo mia.
 E che bisognava condividere.
 E che era arrivato esule, dal mare.
 E che c'era la guerra dall'altra parte.
 E che c'era il mare tra noi e la guerra, per fortuna.
 E che lui adorava il mare per questo.
 Per la distanza che mette tra le cose.
 E che lui amava l'immersione. - Almeno trenta metri sotto, disse.
 Niente passato. Niente futuro. Solo il mare.

Poi le mani sui fianchi e la bocca sugli occhi
 e la pelle, la pelle, il sudore salato della pelle,
 il sapore di mandorle amare fin sotto le unghie
 e le dita a cucire la pelle
 a sgranare ogni vertebra tesa, a contarmele, una per una.
 E poi il bilico esatto e tagliente di quando decisi a che
 altezza salire,
 da che piano cercare finestre a strapiombo per dove
 buttarmi,
 e buttare i vestiti di sotto e i nastri e le buone maniere.
 Poi le calze di seta intriganti,
 a lasciare scoperto più sotto la gonna,
 il triangolo rosa di cielo.
 Che i suoi occhi si bevvero tutto,
 incollati a leccare l'odore.

Che il pudore è cattivo costume,
 se la pelle ha già scelto la strada.

E gli chiesi di dirmi il suo nome,
 raccontarlo alla corsa del sangue che ubriacava la carne.
 Che sapeva, sì! Dio, se sapeva toccarla, la carne!
 Sì, la carne, più sotto la pelle
 e ogni piega, ogni poro, mio Dio, se lo sento, anche ora.
 Le caviglie, le anche, le cosce.
 Le sue pelvi sul mio pentagramma.
 Che sapeva di musica, disse.
 La faceva afferrando i miei fianchi,
 poi le braccia e i miei seni ed il collo, i capelli, la bocca.
 Poi la lingua, ah, la lingua!,
 che sapeva d'amaro e di fumo.
 Lo detesto, in un uomo, pensavo,
 ma la bocca restava incollata.

E' così, che fui io che gli chiesi la lingua
 e il leccare, leccare, più dolce,
 fin nel centro del cielo al contrario
 fino a smuoverlo, pregno e sieroso,
 a bagnarci e bagnargli la faccia.

Me lo tirai addosso un'altra volta,
 e un'altra volta, e un'altra volta ancora.
 Gli diedi quanto più piacere mi riuscì,
 fino ad imprimergli il mio odore sulla pelle.
 Stesa e scosciata che pensavo agli occhi di mia madre
 e al poco tempo che restava per temerli.
 "Rinunciataria della pelle", le avrei detto

CALYPSO (O DEL SEGRETO DE LA DIOSA)

Y que escribía muy bien.
 Y que la escritura no podía seguir siendo solo mía.
 Y que tenía que compartirla.
 Y que había llegado exiliado del mar.
 Y que había guerra en el otro lado.
 Y que afortunadamente había el mar entre nosotros y la guerra.
 Y que él adoraba el mar por esto.
 Por la distancia que pone entre las cosas.
 Y que le encantaba bucear. - Al menos treinta metros por debajo, dijo.
 Nada de pasado. Nada de futuro Solo el mar.

Luego las manos en las caderas y la boca en los ojos.
 y la piel, la piel, el sudor salado de la piel,
 el sabor de almendras amargas justo debajo de las uñas
 y los dedos para coser la piel
 desgranando cada vértebra tensa, contándolas, una por una.
 Y luego el vilo exacto y agudo de cuando decidí a qué altura subir,
 desde qué nivel buscar ventanas en precipicio por dónde lanzarme,
 y tirar la ropa abajo y los lacitos y los buenos modales.
 Luego las intrigantes medias de seda,
 dejando al descubierto más debajo de la falda,
 El triángulo rosa del cielo.
 Que sus ojos se bebieron todo pegados para lamer el olor.

Que el pudor es un mal hábito,
 si la piel ya ha elegido el camino.

Y le pedí que me dijera su nombre,
 contarle al torrente de sangre que emborrachaba la carne.
 ¡Que sabía, si! ¡Dios, si sabía cómo tocarla, la carne!
 Sí, la carne, más debajo de la piel.
 y cada pliegue, cada poro, Dios mío, si lo siento, incluso ahora.

Los tobillos, las caderas, los muslos.
 Su pelvis sobre mi pentagrama.
 Que sabía a música, dijo.
 Lo hizo agarrando mis caderas,
 luego los brazos y mis senos y el cuello, el cabello, la boca.
 Entonces la lengua, ¡ah, la lengua!
 que sabía a amargo y humo.
 Lo odio, en un hombre, pensé:
 pero la boca permaneció pegada.

Es así que fui yo quien le pidió la lengua.
 y el lamer, lamer, más dulce,
 de vuelta hasta al centro del cielo
 hasta despegarlo, lleno y seroso,
 mojándonos y mojándose la cara.

Lo arrastré de nuevo

e mi coprivo del suo corpo sulla rena.

Fino alla fine respirava forte,
come di uno che ha già scelto di morire.
E lacerava lentamente ogni mio lembo
e saturava poi le vene di saliva.
C'era anche il mare, isterico voyeur,
ad invidiare i nostri gemiti e le urla.
Adesso tace e la mia mano è stanca.

- Scrivi davvero bene, disse. - Devi pubblicare!

Lo riempi io per prima, di me. Mi riempi. Debordò oltre me.
Lo riempi io per prima, di me. Mi riempi. Debordò oltre me.
Lo riempi io per prima, di me. Mi riempi. Debordò ancora oltre.

Ma poi...

Ma poi, di giorno la scrittura si ritira.
Ma poi, non si può scrivere di vene in piena luce.
Ma poi, la linfa resta verde e fresca solo in primavera.
Ma poi, anche il mare si ritira e trema.
Ma poi, dall'altra parte, c'è la guerra a numerare.
Ma poi, contare sulla pelle è troppo grande e ti sovrasta.

L'intelligenza della pelle benedice e bagna.
L'intelligenza pungola da dentro, si rovescia.
Il mare scappa, si prosciuga, langue.

Dice di nomi, blatera ritorni.
Dice di chiudere la pelle in un sacchetto.
Stanza iperbarica di vetro affumicato perché la luce non
arrivi, né l'odore.
Una vertigine, un gran salto nella carne.

- Scrivi davvero bene, disse. - Devi pubblicare!⁹

y otra vez y otra vez más.

Le di tanto placer como pude
hasta que puse mi olor en su piel.
Estirada y a piernas sueltas, abiertas, pensando en los
ojos de mi madre
y en el poco tiempo que me quedaba para temerles.
"Renunciataria de la piel", le habría dicho
y me cubría con su cuerpo en la arena.

Hasta el final respiraba ansimando.
como alguien que ya ha elegido morir.
Y poco a poco me arrancó todos los colgajos
y luego saturó las venas de saliva.
También estaba el mar, voyeur histérico,
envidiando nuestros gemidos y gritos.
Ahora está en silencio y mi mano está cansada.

- Escribes realmente bien, dijo. - ¡Tienes que publicar!

Lo llené yo primero, de mi. Me llenó Se desbordó más allá de mí.
Lo llené yo primero, de mi. Me llenó Se desbordó más allá de mí.
Lo llené yo primero, de mi. Me llenó Se desbordó aún más.

Pero entonces ...

Pero luego, durante el día, la escritura se retira.
Pero entonces, uno no puede escribir de venas a plena luz.
Pero entonces, la linfa permanece verde y fresca solo en primavera.
Pero entonces, el mar también se retira y tiembla.
Pero luego, por otro lado, está la guerra para contar.
Pero entonces, contar con la piel es demasiado grande y se cierne sobre ti.

La inteligencia de la piel bendice y se baña.
La inteligencia empuja desde adentro, se pone boca abajo.
El mar se escapa, se seca, languidece.

Dice nombres, blatera regresos.
Él dice que hay que cerrar la piel en una bolsa.
Habitación hiperbárica de vidrio ahumado para que no entre la luz ni el olor.
Un vértigo, un gran salto en la carne.

- Escribes realmente bien, dijo. - ¡Tienes que publicar!

⁹ Los libros anteriores de Marthia Carrozzo, son *Utero di luna* (2007), con prefación de Alda Merini; *Pelle alla pelle. Dimore di mare e solo sensi* (2009), con prefación de Gabriela Rusticali; *Di bellezza non si pecca eppure. Trilogia di Idrusa* (2012), con prefación de Lello Voce; y *Piccolissimo compianto all'incompiuto* (libro con pistas de audio, 2016), con prefación de Danio Manfredini. Desde marzo de 2019, Marthia Carrozzo es directora de *Camminamenti, piccola collana di scritture in movimento*, editado por Kurumuny, Lecce. Para datos sobre las ediciones, consultar las referencias bibliográficas.

El análisis

“Calypso” actúa sobre su espectador implícito para atraerlo y bloquearlo en la lectura gracias a los siguientes recursos:

- La anécdota, la historieta o la narración (“storytelling”). La poesía cuenta una historia entre una mujer y un hombre.
- El espectador se involucra muy rápidamente. La historia no se nos cuenta desde el principio, sino que comenzamos a advertirla cuando los dos protagonistas, la narradora y el hombre que vino del mar, ya se han encontrado, ella (asumimos) le ha mostrado sus poemas y han conversado sobre ellos, sobre el pasado reciente de él y sobre sus (de él) intereses.
- La historia es, en una pequeña parte, una historia conocida, que pertenece a la mitología y a literatura griega clásica: la aventura entre Calypso y Ulises. El hecho de que sea una historia antigua no quita su interés, porque la parte mitológica está completamente absorbida y diluida en la historia actual. Por el contrario, alienta al espectador a interesarse por la nueva reinterpretación o variación del tema clásico (el amor entre un hombre que ya ama a una mujer, y otra mujer que ha aparecido de repente, atractiva, divina, completamente dedicada a él); y (para el nuevo tratamiento) y de la versión clásica de la acción (el hombre finalmente se va para regresar con su amada de siempre, su compañera oficial; deja, por lo tanto, a la mujer encantadora; y esta última reacciona con incompreensión desesperada).
- La novedad en un tema y una historia parcialmente conocida, el poema lo vende a su lector modelo ya desde el título: la diosa Calypso tiene un secreto. Este anuncio actúa como una intriga y como una promesa de (su) revelación.
- En cierto modo, el discurso es en gran parte “poesía de experiencia”, poesía que cuenta eventos significativos en la vida de la narradora, como si fueran reales. Ya sea ficción o no, estos hechos se nos presentan como si fueran hechos reales. La experiencia atrae porque revela reacciones íntimas y pone al espectador frente a situaciones en las que él también puede encontrarse. En el texto del poema aparecen el yo (de la mujer) y el él (del hombre): nunca Calypso y Ulises. Excepto por el título, que se refiere al mito, nada permite ubicar ni a los hechos ni a los protagonistas fuera de nuestro período actual.
- Sin lugar a dudas, la aventura erótica contribuye lo suficiente al deseo del espectador implícito de querer seguir el discurso.
- Como se trata de una mujer que cuenta una historia erótica, lo que es mucho menos habitual en nuestra cultura, aumenta la voluntad del espectador implícito de querer ser espectador.
- El espectador implícito se siente atraído por el ritmo y por el cambio de ritmo, que el poema logra con distintos mecanismos (ciertas tendencias de la cantidad silábica en diferentes partes importantes; el uso de la repetición de algunas palabras o grupos de

palabras; continuidad y ruptura inesperada de los modos de referir el discurso de los protagonistas; etc...).

- Otro recurso que utiliza el poema “Calypso” para capturar y mantener a su receptor es el énfasis y su “crescendo”. Algunas veces este énfasis progresivo ocurre a través de la repetición intensificada.
- Toda la red intensa de figuras retóricas sirve para despertar continuos y diferentes tipos de placer en el espectador: estésico, estético, intelectual, cultural, narcisista.
- La declinación de las partes del cuerpo durante el ejercicio amoroso, especialmente del cuerpo de la mujer protagonista, no solo activa una forma de placer erótico en el espectador, sino que también actúa como una atracción para la dimensión plástica muy figurativa (perceptible) de la representación que se construye.
- Los momentaneos cambios abruptos, inesperados en la manera de contar poética, evitan el riesgo de monotonía en el receptor implícito del discurso. Esto reactiva la escucha y la atención del receptor implícito. Básicamente se obtiene con alteraciones instantáneas; por ejemplo, con la aparición repentina (casi libre) de alguna frase singular y manifestada como discurso directo del narrador segundo (el hombre), en el discurso primero de la narradora (en el que se alternan los estilos ordinarios e indirectos). Así, una sucesión de frases de estilo indirecto (“y que”, “y que él”, etc.) explota con un “Al menos treinta metros por debajo, dijo”.
- Otros cortes de fuerza menor, pero que también fomentan el deseo de seguir la historia por el espectador modelado por el poema, aparecen para los incisos de reflexión vital intercalados durante la historia de la acción del tipo de: “Que el pudor es una mala costumbre, / si la piel ya ha elegido el camino”.
- Incluso la singularidad del estilo de escritura atrae la atención del enunciador implícito hacia el texto. Esta originalidad o extravagancia del estilo se basa en la elipsis frecuente de los verbos lingüísticos (decir, contar, etc.); en el consiguiente uso continuo del discurso indirecto sin la presencia de la preposición sintácticamente principal; en las abundantes anáforas al comienzo de los versos; en la explotación obsesiva y secuencial de los procedimientos, etc.
- La poesía captura al espectador desde el principio, ofreciéndole la fiesta clara y luminosa del amor, incluso en medio de la oscuridad; cuando los eventos se desvían hacia un debilitamiento del amor, y la acción y el pensamiento de los amantes son vacilantes y confusos, el lector ya está involucrado y no se retira a pesar de la oscura ambigüedad del prefinal.

“Calypso” y la transgresión de la tradición

Si en la actualidad la escritura femenina a menudo emplea los temas del deseo y de la sexualidad, recategoriza así el ser de la mujer a través de algunas acciones —pragmáticas, cognitivas y

pasionales— de un cuerpo realmente propio y sensible—, “estésico”, encargado, por su propia voluntad, de un hacer —no solo de un deber hacer—, y de un poder y saber hacer propio.

Más significativo aún es el hecho de que en estos textos la mujer se convierte no solo en un sujeto propio del hacer, un sujeto propio del hacer hacer, del proponer la acción a realizar, una receptora de su propia acción, de su propio programa, de su propia misión, y también de la de los demás, un verdadero sujeto total, que interactúa con plenos derechos, que persuade, que se hace persuadir, que contra-persuade, que negocia, que impone sus propios valores con estas proposiciones, que trata sobre los valores de los demás, a quienes a veces contrata como remitente y otras veces como destinatario, y a menudo en los dos roles a la vez.

Pero, por supuesto, no es suficiente: la mujer se materializa no solo como una operadora de *performances* y como receptora de la acción, sino que también asume el papel de receptora de la evaluación de su propia acción y de la acción de los demás, como receptora final, entonces. La sintaxis narrativa de A. J. Greimas, a cuya metodología nos referimos, nos permite comprender y describir estos cambios en el “canon” tradicional de manera pertinente.

Aquí, en “Calypso”, parecería que el destinatario final (el evaluador) y también el inicial (el manipulador) de la parte de la anécdota que se presenta (solo parcialmente, de una manera razonablemente cuestionable) como marco narrativo, es un hombre (dado el desarrollo del resto de la anécdota): “Y que escribía muy bien. / Y que la escritura no podía quedar solo mía. / Y que tenía que compartirla”. (1-3) “- Escribes realmente bien, dijo. - ¡Tienes que publicar!” (60) “- Escribes realmente bien, dijo. - ¡Tienes que publicar!” (78). Desafortunadamente, no es así si, en lugar de mirar la diégesis representada, nos referimos al discurso en sí, al poema como una acción implícita.

En este discurso, el enunciador implícito es femenino: es una enunciativa implícita, una autora modelo (sí, el enunciador implícito puede tener género), y es ella quien hace que el hombre del posible marco narrativo de la anécdota le diga a la mujer protagonista que escribe muy bien y que debería publicar. En este sentido, los elogios y consejos dados al protagonista dependen de la enunciativa implícita. Por lo tanto, es una “mujer” (una mujer implícita, una figura femenina) el destinatario final de la sanción positiva dada a la mujer que es la protagonista de la diégesis como creadora de la buena escritura; y la misma “mujer” es siempre el destinatario de la misión de publicar asignada también a la protagonista. Podemos afirmar todo esto sin siquiera decir que es auto-sanción (auto-alabanza), sin necesidad de interpretar el discurso como no ficción, es decir, sin necesidad de establecer una correspondencia (o un cierto grado de correspondencia) entre la protagonista y la enunciativa empírica o efectiva (la del mundo natural).

Durante mucho tiempo, la sexualidad de la mujer había estado presente solo a través del deseo masculino, cuando no estaba censurada. En una estructura social como la nuestra, aún patriarcal, “la sexualidad femenina es solo para el deseo del otro, no para desear al otro” (Castellanos, 1995: 13), de modo que hablar directamente sobre una sexualidad femenina representa un paso hacia la formación de una identidad nueva y completa del sujeto femenino.

En el caso del texto examinado, el uso en el párrafo anterior del verbo “parlare” (hablar) es muy pertinente, porque el texto fue escrito para ser hablado, recitado, interpretado¹⁰. El signo que pretende dejar no es solo el texto, sino también la oralidad actuada. Como medio de expresión de la literatura primitiva, esta oralidad impidió la disponibilidad actual de sus primeros discursos artísticos, conllevando, por lo tanto, la ausencia de su consideración en los cánones históricos.

La “poesía slam” es un tipo de discurso que puede relacionarse no solo con la poesía habitual, como la literatura escrita, y con el teatro habitual, sino también, *mutatis mutandis*, con fenómenos como los recitales de poesía, el “rap”, los monólogos teatrales, los monólogos cómicos, los concursos y los festivales poéticos del Renacimiento y de otros períodos históricos; y, de cierta manera, también con los concursos de poesía popular improvisada del folklore español: en el País Vasco, por ejemplo, los “bertsolaris”, y también con las canciones folclóricas de poesía improvisada. a veces en diálogo entre hombres y mujeres (por ejemplo, con algunos tipos de “jotas”), con los “concursos” de discursos políticos en el parlamento y en debates televisivos, así como con festivales de música. Los rasgos diferenciales son: con intencionalidad artística / sin, interpretada / no interpretada, con público presente / sin, intérprete autor del texto / no autor, improvisado / no improvisado, con música / sin, diálogo / monólogo, ficción / no ficción, discurso autónomo / no autónomo (integrado en un discurso principal), etc.

Dado que la expresión oral es una de las cualidades comúnmente atribuidas hoy en día al género femenino (sobre bases biológicas y culturales), la poesía escrita para ser “hablada” por la propia autora, parece ser un tipo de discurso doblemente femenino¹¹ y, al mismo tiempo, aún no muy canónico, inquietante, transgresor, útil en la complejidad de nuestros tiempos.

Referencias bibliográficas

- BUFARO, D. (2016): *Guida liquida al poetry slam. La rivincita della poesia*, con introducción de Lello Voce. Milano, Agenzia X.
- CARROZZO, M. (2007): *Utero di luna*, con prefación de Alda Merini. Lecce, Besa.
- CARROZZO, M. (2009): *Pelle alla pelle. Dimore di mare e solo sensi*, con prefación de Gabriela Rusticali. Como, LietoColle.
- CARROZZO, M. (2012): *Di bellezza non si pecca eppure. Trilogia di Idrusa*, con prefación de Lello Voce. Lecce, Kurumuny.
- CARROZZO, M. (2016): *Piccolissimo compianto all'incompiuto* (libro con tracce audio), con prefación de Danio Manfredini. Lecce, Besa.
- CASTELLANOS, G. (1995): «¿Existe la mujer? Género, lenguaje y cultura», en *Género e identidad. Ensayos sobre lo femenino y lo masculino*. Bogotá, Tercer Mundo.

¹⁰ El diccionario de lengua italiana Treccani, a la voz “parlare” (“hablar”) refiere las siguientes definiciones: “[...] 2. a. Esprimere, per mezzo del linguaggio articolato, pensieri e sentimenti”. Y, poco antes, con respeto a lo que ya se ha citado: “b. Con sign. vicino a quello del n. 2, ma mettendo in rilievo più il fatto dell’emissione della voce che non l’espressione del pensiero”. Recuperado de: <http://www.treccani.it/vocabolario/parlare2>, Consultado el 14 de mayo de 2020.

¹¹ De todas formas, actualmente, en la “slam poesía” hay una mayoría masculina de autores y de público: este aspecto conduce a otras reflexiones.

- CIXOUS, H. (1986): *Entre l'écriture*. Paris, Des femmes.
- COUTURE-GRONDIN, E. (2011): «Hacia un lenguaje más igualitario: El aporte de la literatura femenina», *Tinkuy*, Section d'études hispaniques, Université de Montréal, 15, Février.
- CRISPINO, A. M., ed. (2003): *Oltre canone: per una cartografia della scrittura femminile*. Roma, Manifestolibri.
- CRIVELLI, T. (2007): «Riflessioni sul rapporto fra scrittura femminile e canone», en A. RONCHETTI y M. S. SAPEGNO, eds., *Dentro/fuori, Sopra/sotto, Critica femminista e canone letterario negli studi di Italianistica*. Ravenna, Longo.
- CULLER, J. (1983): *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca, Cornell University Press.
- FETTERLEY, J. (1978): *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington, Indiana University Press.
- FORTINI, L. (2010): «Critica Femminista e Critica Letteraria in Italia», *Italian Studies*, 65/2, pp. 178-191.
- GREIMAS, A. J. – COURTÉS, J. (2007): *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Paolo Fabbri ed. Milano, Mondadori.
- IRIGARAY, L. (1974): *Speculum de l'autre femme*. Paris, Minuit.
- IRIGARAY, L. (1984): *Éthique de la différence sexuelle*. Paris, Minuit.
- IRIGARAY, L. (1991): *Parlare non è mai neutro*. Roma, Editori Riuniti.
- KRISTEVA, J. (1969): *Sémeiotiké. Recherches pour un sémanalyse*. Paris, Seuil.
- KRISTEVA, J. (1974): *La révolution de langage poétique*. Paris, Seuil.
- KRISTEVA, J. (1992): *Il linguaggio, questo sconosciuto: iniziazione alla linguistica* (con una entrevista de Augusto Ponzio). Bari, Adriatica.
- MURARO, L. (1998): *Maglia o uncinetto: racconti linguistico-politico sulla inimicizia tra metafora e metonimia*. Roma, Manifestolibri.
- VIOLI, P. (1986): *L'infinito singolare: considerazioni sulla differenza sessuale nel linguaggio*. Verona, Essedue.
- WOOD, S. (2002): «L'altra biblioteca: la problematica della scrittura femminile», en Amedeo QUONDAM, ed., *Il canone e la biblioteca: costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana*. Roma, Bulzoni, pp. 143-153.
- ZIAREK, E. (1992): «At the Limits of Discourse. Heterogeneity, Alterity, and the Maternal Body in Kristeva's Thought», *Hypatia*, 7/2, pp. 91-108.