

Representaciones emergentes en *Rosas Matinales* de Nelly Fonseca

Judith Mavila Paredes Morales

Universidad Nacional Federico Villarreal. Lima - Perú

Nelly Fonseca Recavarren (1922-1963) publica a los doce años su primer poemario denominado *Rosas matinales* (1934). En este poemario la poeta construye un autor masculino para que sea su voz y su máscara (o quizá su real rostro). Este autor construido es Carlos Alberto Fonseca. Este aparece en la portada del libro como autor de *Rosas matinales*, pero no es solo el nombre masculino de la autoría, sino que el locutor de los poemas asume también una voz masculina que pasa por el amor, el desamor, el dolor y el sufrimiento.

Entonces observamos un travestismo literario. Al respecto Krzysztof Kulawik nos dice, en su libro *Travestismo lingüístico*, a partir del análisis de textos narrativos de Sarduy, Eltit, Lamborghini y Hilst que "la representación textual exuberante de sujetos sexualmente ambiguos y transgresivos – el <travestismo lingüístico>- tiene varias implicaciones estético-filosóficas y políticas [...] Significa la apertura de nuevos espacios conceptuales que le permiten al lector y al crítico formular una nueva idea, flexible y móvil, de la sexualidad y, por extensión, de la identidad en diferentes contextos, como el étnico, racial, nacional, social, etc." ¹

Como vemos el travestismo en la literatura representa un carácter flexible de los géneros, en la posibilidad de crear un nuevo espacio que resemantiza los tradicionales y cambia el modo de entender lo estético.

En este primer poemario, la autora se traviste de Carlos Alberto Fonseca, y su poesía, a su vez, se traviste con una voz masculina: los poemas son enunciados por un yo masculino. Esta parodia que desarrolla Nelly Fonseca Recavarren parece estar llamando la atención sobre la situación de la escritora en un mundo patriarcal, donde la mujer aún no votaba, un mundo donde el canon se construye a partir de la escritura de varones y donde la escritura de mujeres es un anexo o un capítulo "interesante", o quizá la poesía es un espacio para ficcionalizar los deseos y crear unos nuevos. Después de todo como afirma Sylvia Molloy en *Poses de fin de siglo*: "exhibir no solo es mostrar, es mostrar de tal manera que aquello que se muestra se vuelve más visible, se reconozca".²

Con la máscara de Carlos Alberto Fonseca, Nelly Fonseca parece estar diciendo que el ejercicio escritural es propio de los varones y al asumir esa voz está cuestionando no solo al canon literario sino el lugar de la mujer en una sociedad, en una cultura, de ese modo, produce una desestabilización del género y la sexualidad a través del nombre. En términos de Judith Butler, estamos ante una autora que escenifica la afirmación del reclamo a los derechos de autor transfiriéndolos a alguien

¹ Kulawik, Krzysztof. *Travestismo lingüístico. El enmascaramiento de identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2009, p. 305.

² Molloy, Sylvia. *Poses de fin de siglo: Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2012, p. 44.

que representa la ley, una transferencia que, en su doblez, es una especie de impostura que facilita la pretensión al texto al que solo renuncia aparentemente³.

Como afirma Butler en *Cuerpos que importan* (2002), lo significativo de esta dinámica es leer el nombre como una oportunidad de reteorizar el entrecruzamiento que está presente en toda práctica identificatoria.

En el poemario se construye como habíamos mencionado un locutor que se asume como un personaje masculino que discurre sobre el dolor, la ruina, la muerte pero también sobre el amor. Estos temas se constituyen bajo la forma tradicional aparentemente, prefiriendo el endecasílabo, el alejandrino, el octosílabo y el soneto. Esto es importante porque estamos ante una poeta que se moviliza con una escritura melancólica⁴ no solo en su forma sino en el desarrollo de los contenidos. El objetivo de este artículo es dilucidar por qué estamos ante una escritura melancólica, cómo el pasado habita la escritura de Fonseca, cómo esa identificación con el pasado se logra mediante un travestismo de la palabra.

Fonseca se alimenta de la tradición literaria y lo que viene con ella: una tradición creada por escritores varones donde se canta a una amada, y esta representación femenina pasa por las imágenes patriarcales del ángel y el monstruo⁵. Ya sea por práctica literaria (recordemos que es su primer poemario) o por la necesidad de pertenecer a lo que el canon reconoce como poesía o literatura, Fonseca nos muestra las ruinas, los vestigios de un pasado que con su mismo accionar, con su travestismo parece cuestionar bajo un desplazamiento habilitante.

Para examinar estas ideas comenzaremos con dos de los primeros poemas de *Rosas matinales*: "Ruptura" y "Confidencia". Observamos en estos poemas el desarrollo de un vínculo edípico entre el locutor personaje y la madre (cuestión que ya se evidencia en el poema que abre *Rosas matinales*, "Ofrendas" el cual está dirigido a la madre).

Los dos poemas "Ruptura" y "Confidencia" de *Rosas matinales* están compuestos por catorce versos endecasílabos distribuidos en cuatro estrofas, formando un soneto.

En el soneto "Ruptura" la voz masculina se alimenta de la configuración del varón relacionada al amor, pero uno no correspondido, y debido a eso la amada será representada como la que desprecia el cariño del locutor.

³ En este apartado, Butler se refiere a la escritora Willa Cather. La obra de esta autora es trabajada en el capítulo "'Cruce peligroso": los nombre masculinos de Willa Cather" del libro *Cuerpos que importan* (2002).

⁴ Avelar en su libro *Alegorías de la derrota* (2000) apunta acerca de la distinción freudiana entre el duelo y la melancolía que "el duelo designa el proceso de superación de la pérdida en el cual la separación entre el yo y el objeto perdido aún puede llevarse a cabo, mientras que en la melancolía la identificación con el objeto perdido llega a un extremo en el cual el mismo yo es envuelto y convertido en parte de la pérdida" (19).

⁵ Para Gilbert y Gubar a la mujer se le ha negado la autonomía "que representa la pluma, no sólo es excluida de la cultura (cuyo emblema muy bien pudiera ser la pluma), sino que también se convierte en una encarnación de los extremos de la Otriedad misteriosa e intransigente que la cultura enfrenta con adoración o temor, amor o aversión. Como <fantasma, demonio y ángel, hada, bruja y espíritu>, media entre el artista masculino y lo Desconocido, enseñándole pureza e instruyéndolo en la degradación de forma simultánea" (1998: 34-35)

En la primera estrofa, la amada es figurada a partir de la furia mientras que la voz masculina es trazada por la pasión. Estados representados por el color rojo, por un lado el "enojo" y por otro el "amor ardiente".

En la segunda estrofa él pretende preservar la fortaleza masculina, disminuyendo la queja femenina a simples "antojos". En las dos últimas estrofas, después que la amada se ha retirado "serena, altiva...", el "orgullo del hombre" fue vencido por el dolor. Esta última estrofa es sintomática porque se muestra el efecto paródico de la representación de la masculinidad, fijado a través de semas como "orgullo", "hombre", "voluntad", "acero" pero que se quiebra ante la ausencia de la amada.

En el segundo soneto "Confidencia", la voz masculina desde los primeros versos se muestra sufriente. Las metáforas ontológicas nos revelan un varón disminuido por el dolor: "la cansada frente", quitándole el signo de superioridad, y la amada es trazada con la sinécdoque de "pecho", lo cual dejar ver una relación edípica, donde ese fragmento del cuerpo funciona como espacio de protección otorgado por la amada/madre a su amado/hijo.

La amada al ser representada como un ser protector se le añade semas que ya provienen de la literatura renacentista, del *dolce stil nuovo*, ya que es una figura angelical, de ahí que ella se encuentre en una posición superior al varón, ella tiene el "alma diáfana", mientras que el alma de la voz masculina sufre de una terrible angustia.

En la segunda estrofa nuevamente la sinécdoque de protección se nos revela con el verso: "oprímeme en tus brazos dulcemente", y también se repite la facultad de la *donna angelicata* de esta amada ya que ella es capaz de proveer "luz" que "ilumine" su "corazón desfalleciente". Esta última sinécdoque a diferencia de la de la amada nos hace prestar más atención a la materialidad del cuerpo, de cómo el dolor se ubica en este órgano como enfermedad; en cambio "pechos" no llega a mostrar la corporalidad de la amada sino más bien su estado etéreo.

Estamos ante un amor sublime que se torna "fraterno" para devenir en "materno", configurado a partir de términos como "pureza", "suavidad" y "armiño".

Nuevamente la voz masculina se traza como una figura desvalida y en carencia: "sediento de cariño" que busca en la amada/madre alivio a su angustia: "Que la caricia de tu acento tierno / olvidaré mi angustia, igual que un niño / calma su llanto en el calor materno...". Vemos como la retórica masculina se reactiva a partir de la cita de la tradición que proviene de las primeras configuraciones estético-poéticas.

El locutor de los dos poemas se concibe como un sujeto enamorado, pero sufriente marcado por la melancolía, como leemos en la segunda estrofa de "Ruptura":

"Todo el dolor de mi pasión latente,
trocado en llanto, se agolpó a mis ojos,
pero ceder no quise a tus antojos
y sonreí tranquilo, indiferente.."⁶

⁶ Fonseca, Carlos Alberto. *Rosas matinales*. Lima, s.e., 1934, p. 11.

De igual modo, se lee en la primera estrofa de "Confidencia":

"Harto estoy de sufrir...Deja recline
sobre tu pecho mi cansada frente....
Quiero que tu alma diáfana adivine
la angustiosa opresión que mi alma siente..."⁷

Estos dos poemas tienen como alocutaria a la mujer amada que toma la forma de la madre, a ellas se dirige esta voz masculina, pero se dirige a ellas por su ausencia. Roland Barthes nos dice en su *Discurso amoroso* (2011) que cuando el sujeto que ama dirige el discurso de su ausencia a la persona ausente, esta persona amada está presente como alocutaria pero ausente como referente, colocando a la voz masculina en dos tiempos, el de la referencia y el de la alocución, tornando el presente en un fragmento de angustia:

Al respecto leemos en la cuarta estrofa de "Confidencia":

"Sediento estoy, sediento de cariño...
Quiero un amor, como tu amor, fraterno,
de una pureza y suavidad de armiño..."⁸

Encontramos la misma ausencia en la tercera y cuarta estrofa del poema "Ruptura":

"Te alejaste después, serena, altiva...
Solo cuando un recodo del sendero
te ocultó a mi mirada inquisitiva

dominó la pasión mi orgullo de hombre,
venció el dolor mi voluntad de acero,
y entre sollozos balbucí tu nombre..."⁹

Barthes nos dice que la ausencia se vuelve en una práctica activa, en el que se crea una ficción de múltiples funciones (dudas, reproches, deseos, melancolías). Esta escena del lenguaje no acepta la muerte del otro, ya que existe un momento breve donde hay una separación del tiempo entre la idea de la ausencia de la madre y la creencia de su muerte.

Manipular la ausencia es aplazar este momento, retardar tanto tiempo como sea posible el instante en que el otro podría caer descarnadamente de la ausencia a la muerte, por eso la estrofa final de "Confidencia" dice "Que a la caricia de tu acento tierno / olvidaré mi angustia, igual que un niño / calma su llanto en el calor materno..."

La transfiguración de la ausencia de la amada ("Ruptura") en la figura materna ("Confidencia") coloca a la voz masculina en la posición del niño que extiende sus

⁷ Ibídem, p. 13.

⁸ Ibídem, p. 13.

⁹ Ibídem, p. 11.

brazos de un modo fálico hacia la amada / madre, de quien espera sostén, calor, cariño y sobre todo un espacio donde la angustia no habite.

Históricamente, nos dice Barthes, el discurso de la ausencia pertenece a las mujeres, ya que estas eran sedentarias, en cambio, el hombre era el cazador; la mujer es fiel y está en estado de espera, el hombre es rondador y viajero. ¿Pero qué sucede si el que espera no es la mujer sino el hombre? Barthes afirma al respecto que en el hombre que dice la ausencia del otro está presente lo femenino: "este hombre que espera y que sufre, está milagrosamente feminizado. Un hombre no está feminizado porque sea invertido, sino por estar enamorado".¹⁰

Sin embargo, qué implicaría esta idea en la propuesta poética de Fonseca, tenemos una voz masculina enamorada, pero esa voz es la creación de otra ficción que es Carlos Alberto Fonseca. Estamos ante un cruce de géneros que gracias al tópico del amor ausente uno deviene en otro, es decir en la ficción una mujer puede transmitir sus deseos de espera en la imagen del hombre enamorado. Hay un espacio entre este cuerpo enamorado donde la mujer puede habitar y ficcionalizar. El amor permite una pose donde se da una disfunción de género.

Volviendo a la transformación de amada/madre, es importante anotar aquí lo que expresa Julia Kristeva en *Historias de amor* (2006) acerca de la figura materna. Kristeva expresa que esta figura que da vida, conduce paradójicamente a la muerte para explicar esta idea cita al personaje Fray Lorenzo de *Romeo y Julieta*: "La tierra, madre de la naturaleza, es también su tumba; lo que es en ella tumba y sepultura es también regazo". Continúa Kristeva aseverando sobre este punto:

"El desvanecimiento jubiloso de la identidad en el seno de un amor nostálgico de un abrazo materno es visto, sin embargo, por el adulto como una pérdida, incluso como un peligro mortal. Entonces reaccionan los mecanismos de defensa, formados de pulsiones y odio yoico y superyoico, para dar de nuevos contornos, identidad, existencia al mismo tragado por el otro".¹¹

Entonces, si bien la figura materna en los poemas se torna un espacio de consuelo, no necesariamente es perpetuo, ya que estamos ante una mirada alegórica y de ahí que los dos poemas terminen (¿en realidad terminan?) en puntos suspensivos, dejando en la elipsis quizá el vacío, la ausencia, la muerte, la melancolía no resuelta.

Volviendo a la elaboración de una pose de enunciación y, a su vez, pose marcada por el género masculino vinculada en una relación con lo femenino, advertimos en el poema de verso alejandrino, "Enigmática", la concepción de la mujer como un objeto inasible, oscuro, arcano debido que se moviliza entre lo inocente y lo prohibido, las dos primeras estrofas revelan esta dicotomía:

"¿En qué piensas, mi vida, en qué piensas o sueñas,
cuando enciendes tu rostro con graciosos sonrojos,
cuando inclinas la frente, cuando bajas los ojos,
bajo el leve abanico de pestañas sedeadas?..."¹²

¹⁰ Barthes, Roland. *El discurso amoroso*. Madrid: Paidós, 2011, p. 46.

¹¹ Kristeva, Julia. *Historias de amor*. México, D. F.: Siglo XXI, 2006, p. 200.

¹² *Ibidem*, p. 62.

En esta primera estrofa vemos como la mirada masculina intenta penetrar en los pensamientos de su objeto, y este es concebido a partir de la inocencia y de la vergüenza. El cuerpo de la amada, enfocado en el rostro, se asume por un comportamiento asociado a la vergüenza y que precisamente por eso se oculta. La metáfora de una posición "baja" parece ser la perspectiva del locutor del poema. En cambio en la segunda estrofa ese objeto se torna peligroso, porque ahora la metáfora ha variado su posición a la de una superior ("mirar a los cielos", "con divinos antojos") de ahí que la denominación "loca" resalte:

"¿En qué piensas, querida, cuando, loca, te empeñas
en mirar a los cielos con divinos antojos,
cuando muerdes tus labios, que son pétalos rojos,
en qué piensas, mi vida, en qué piensas o sueñas?..."¹³

El sema rojo aquí adquiere otras connotaciones más peligrosas porque parece estar revelando un acto ilegal, una afrenta de un ser femenino que se atreve mirar arriba, al cielo, a dios, a la par que se "muerde los labios". Mientras en la primera parte lo femenino es asociado a lo inocente y puro, en la segunda parte esto cambia a una configuración más peligrosa y erótica.

Este poema revela una relación que muchos se niegan a ver y esta es que el orden patriarcal y el logos mantienen un vínculo tan íntimo que hasta se podría decir que es obsceno, el sujeto masculino está asociado a la razón ilustrada; mientras que la mujer, a la irracionalidad y a lo inefable. De esta manera, en el texto poético, encontramos a un locutor masculino que intenta descubrir por medio de la lógica de la razón, el pensamiento y el accionar de su objeto amado, el cual desborda los límites de su entendimiento. A lo largo del poema, el locutor percibe a la mujer como un ser inasible que lo desarticula como sujeto racional. Al sentirse amenazado por su amada, la voz masculina la interna en el espacio de lo no definido, de la ambigüedad y de la ininteligibilidad. El cuerpo femenino adquiere características oscuras e inescrutables que consigue arruinar la mirada de la razón que el locutor masculino elabora desde el logos, tal imagen la encontramos en la última estrofa del poema:

"No lo sé, pero pienso: si pudiera, alma mía,
asomarme a tus ojos por un rato, sabría
lo que llena tu pecho tras tu insólita calma..."¹⁴

Revela al final la imposibilidad de acercarse a lo que desde la mirada patriarcal es lo femenino. De este poema llama la atención el nivel de mimesis con el que trabaja la autora, a tal punto de hacer incomprensible su propia imagen femenina.

En otro poema del mismo poemario, *Rosas matinales*, se aborda el tema de la feminización y la exotización del territorio americano, este es "Flor indiana". Como sabemos muy bien, producto de la colonización, los discursos que empiezan con el almirante Cristóbal Colón nombran a América como espacio donde la naturaleza fértil domina y donde la materia prima existe en abundancia. Reparamos aquí que al momento en que se traviste la autora, es decir, toma una pose masculina también toma la voz de la tradición. En este texto poético, encontramos a un locutor masculino

¹³ Ibídem, p. 62.

¹⁴ Ibídem, p. 62.

que aclama las riquezas naturales de la tierra americana y presenta un bosquejo de nación a partir de su propia figura masculina; en cambio la configuración de América pasa por la del cuerpo de la mujer:

“Flor de fértil suelo indiano,
¿dónde hay cuerpo como el tuyo?
Piel de mango, talle enano,
ojos áureos, de cocuyo.”¹⁵

La mujer dentro del discurso patriarcal y colonial es concebida como parte de la tierra fértil de América, es una extensión de la naturaleza, de ahí que sea nombrada a partir del cuerpo y este devenga en elementos naturales. En otras palabras, en el cuerpo del poema, lo femenino es construido como un espacio exótico:

“Como tú, grácil capullo,
amo el sol que tuesta el llano,
como tú, tengo el orgullo
de sentirme americano!”¹⁶

El locutor asocia a América con el símbolo de la flor indiana y a su vez él también se siente parte de la tierra americana, y esa pertenencia le produce orgullo. Advertimos en este poema como al momento de darse la operación de travestirse de Nelly Fonseca en Carlos Fonseca, es decir una mujer vestida de varón, la autora necesita cubrirse del discurso masculino y con este viene una serie de discursos que forman parte de la tradición, de ahí que este poema evidencie las relaciones terribles que existen entre una cultura patriarcal y la colonización, manifestando cómo los ejes de deseo y dominación se cruzan, al momento de crear este poema con una voz masculina, Nelly Fonseca revela una mirada y un deseo masculino que no puede dejar de lado la mirada patriarcal y colonizadora. De ahí que la escritura de Fonseca se torne melancólica, ya que deja que la tradición literaria y cultural la habite.

Como ya habíamos mencionado *Rosas matinales* presenta un sujeto melancólico. Para Julia Kristeva, la melancolía y la depresión funcionan de manera similar. Estas son definidas en su libro *Sol negro* a partir de su paradoja:

“si la pérdida, el duelo, la ausencia desencadenan el acto imaginario y lo alimentan sin interrupción en la misma medida en que lo amenazan y lo arruinan, cabe notar también que se trata de negar esa tristeza movilizadora erigida en fetiche para la obra. El artista que se consume de melancolía es, a la vez, el más encarnizado guerrero cuando combate la renuncia simbólica que lo envuelve... Hasta que la muerte lo toca o el suicidio se le impone como triunfo final sobre el vacío del objeto perdido...”¹⁷

Como observamos Kristeva propone una melancolía habilitante, mientras se escriba la poeta lucha contra el vacío y la afasia para poder simbolizar su dolor, su pérdida.

¹⁵ Ibídem, p. 62.

¹⁶ Ibídem, p. 62.

¹⁷ Kristeva, Julia. *Sol negro. Depresión y melancolía*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1997, pp. 13 -14.

En el poemario de Fonseca se muestra como decíamos líneas arriba un sujeto melancólico que contempla la historia como la historia del dolor y de lo caduco. Y esta caducidad llega hasta sus doce primaveras (recordemos que la autora tiene doce años cuando publica este texto), como dice en los cuatro primeros versos del soneto "Prematuro":

"Te siento corazón viejo y cansado,
y apenas cuentas doce primaveras....
¿Qué serás corazón cuando te mueras
por el fiero pesar atormentado?"¹⁸

Para desarrollar esta idea sobre el sujeto melancólico y la alegoría nos enfocaremos en el ya señalado poema "Prematuro" y también en otro soneto titulado "Corazón", del poemario mencionado.

El poema "Prematuro" mediante una metáfora ontológica, el corazón del locutor se configura como "viejo y cansado". Este locutor asume desde el inicio una voz lastimera y afligida ya que se conduce de sí mismo, esto cobra fuerza con una mirada antitética de la vejez con respecto a sus escasos doce años.

Llama la atención el uso de los cuatro puntos (...), qué puede manifestar esa elipsis: ¿el silencio ante esta contrariedad? o ¿lo absurdo de esta antítesis? Estamos ante una mirada alegórica, se observa la caducidad en la primavera. Para Walter Benjamin en la alegoría el instante, lo fugaz se petrifica, se expone la fugacidad eterna, presencia viva y significativa de la decadencia de la historia, de su carácter transitorio. Es la alegoría la muestra petrificada de la naturaleza mortificada, que muestra como ruina en el presente lo que en un pasado existió y del que ahora solo vemos sus restos.

Entonces se podría pensar ese intervalo (...) como la muerte, Kristeva explica al respecto que "[...] el trabajo como tal de la muerte en el grado cero del psiquismo se detecta precisamente por la disociación de la forma, cuando la forma se de-forma, se abstrae, se des-figura, se vacía [...]".¹⁹ Cuando el melancólico es su dolor en ese momento ya no produce, solo queda el silencio, la asimbolía.

Como la/el poeta desea luchar contra la nada, luego del silencio aparece la interrogante de los versos 3 y 4:

¿Qué serás corazón cuando te mueras
por el fiero pesar atormentado?"²⁰

La interrogante reitera el absurdo si ya la caducidad ha hecho su aparición a sus doce años, imaginemos, parece decir el locutor, cómo esa ruina será en la vejez o en la muerte. La alegoría vuelve a aparecer porque lo que está arruinando a ese corazón es el pesar y la tristeza.

¹⁸ *Ibidem*, p. 11.

¹⁹ *Ibidem*, p. 29.

²⁰ *Ibidem*, p. 11.

En la segunda estrofa se nos desenmascara un poco más la información acerca de este pesar, este proviene de la soledad a la que el locutor se ha dirigido por voluntad propia: "Tu voluntaria soledad te ha dado / madurez prematura, [...]".

Este aislamiento muestra otra vez la figura melancólica, puesto que no se avizora ni un sueño o alegría: "[...], y aunque quieras, / ventura no tendrás, ni otras quimeras, / pues te has hecho tú mismo desgraciado!"

El rostro cadavérico de la muerte hace su aparición en la siguiente estrofa a partir de los términos "helado" y "pesares", parece ser el soplo del inframundo que extingue cualquier fe o esperanza.

En la última estrofa de "Prematuro" los versos melancólicos anuncian que la ruina continúa y que esta proviene del sufrimiento que producen los desengaños. El locutor se sigue condoliendo de su situación. Y el poema termina con la interrogante "¿Cuál será la vejez de tus veinte años?..." Pero que solo se responde con los puntos suspensivos, con un hueco, un vacío que representaría una grieta en el texto a partir de la cual se asoma la muerte.

Los poemas de Fonseca se tiñen del negro luto, tornándolos alegóricos, ya que se fija y se detiene en lo que de ruinoso y decadente tiene el curso de la historia transitoria y fugaz como en "Corazón", que desde el primer cuarteto, la voz masculina clama:

"Te ha lastimado corazón la vida
sumiéndote en terrible desencanto?...
¡Oculta, altivo, la sangrante herida;
ríe, aunque mueras de pesar tanto!"²¹

Continúa con la misma idea en el segundo cuarteto:

"Olvida tu dolor, tu pena olvida...
¿No puedes?...¿Te consuela, acaso, el llanto
de la falsa ilusión, pronto pérdida?...
¡Ríe! ¿Qué importa, dí, tanto quebranto?"²²

Observamos aquí, que como afirma Benjamin en *El Origen del Trauerspiel alemán*, La risa es la cara oculta obligada del luto. Estas son indesligables, una depende de la otra, como muy bien expone el locutor personaje en el último verso: "y riéndote, también, corazón muere!" La voz de este poema evidencia su carácter melancólico, sabe muy bien que a pesar de la risa redentora, esta es una máscara de "una constante carcajada/ amarga y dolorosa, pero breve..."

Estamos ante el emblema de la calavera, ya que los poemas nos muestran la decadencia de la vida, su transitoriedad y corta duración. La vida decadente que va hacia la desaparición, que es devorada por la marcha destructiva y devastadora de la historia. En otras palabras, la alegoría es la representación de una historia

²¹ *Ibidem*, p. 12.

²² *Ibidem*, p. 12.

decadente y perjudicial donde la destrucción impera y cualquier atisbo de redención es negado.

A modo de conclusión, podríamos afirmar sobre estas ruinas, esta caducidad, este diálogo de lo fugaz con otra ruina, la del pasado poético, como la pose de Fonseca al momento de travestir su voz, al hacerla grave y masculina alegoriza su discurso. Esa alegoría muestra una naturaleza fosilizada y el rostro cadavérico de la masculinidad. Se puede pensar como ruina este tipo de construcción masculina con respecto a la refulgente máscara de *otra* masculinidad, la de Nelly/Carlos. La nueva voz generada no se encuentra en la vetusta voz de Carlos Alberto Fonseca ni en la autora Nelly Fonseca sino en la actualización que hace la poeta de la decadencia de fin-de- siècle que América latina asumió de Europa, para, de ese modo, cuestionar el lenguaje modernista bajo el cual se moviliza pero no para presentar el miedo a los cuerpos que no entran en la norma sino para a partir de ese miedo elucubrar un nuevo cuerpo, ese que quizá habla desde la grieta de una elipsis. Ese nuevo yo no está en los poemas donde la palabra ha sido colonizada sino en los *otros* poemas donde se muestra el dolor, la ruina y el espacio vacío de la muerte.

Bibliografía

ARDUINI, Stefano. *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad, Servicio de Publicaciones, 2000.

BARTHES, Roland. *El discurso amoroso*. Madrid: Paidós, 2011.

BENJAMIN, Walter. "El origen del *trauerspiel* alemán". Obras. Libro I / vol. 1. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (ed.); Jorge Navarro Pérez (tr.). Madrid: Abada Editores, 2007. pp. 217-459.

BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos aires: Paidós, 2002.

FONSECA, Carlos Alberto. *Rosas matinales*. Lima, s.e., 1934.

GILBERT, Sandra M. y GUBAR, Susan. *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 1998.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro. Depresión y melancolía*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1997.

_____. Julia. *Historias de amor*. México, D. F.: Siglo XXI, 2006.

KULAWIK, Krzysztof. *Travestismo lingüístico. El enmascaramiento de identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2009.

LAKOFF, George y JOHNSON, Mark. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 1995.

MOLLOY, Sylvia. *Poses de fin de siglo: Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2012.