

I.

Iuri Lotman señaló que el espacio es, como la lengua natural, un lenguaje primario. Es por eso que toda cultura se construye mediante formas fundamentales de caracterización espacial tales como linealidad, trayectoria, acercamiento y alejamiento (Lotman 1998: 98-100). En el texto literario coinciden ambos lenguajes –la lengua y el espacio– con las múltiples codificaciones propias del texto artístico, de modo tal que “la estructura del espacio del texto se convierte en modelo de la estructura del espacio del universo, y la sintagmática de los elementos en el interior del texto, en el lenguaje de modelización espacial” (Lotman 1982: 270-271).

En literatura el espacio es, al mismo tiempo, signo y referente. Tomemos en consideración lo que ocurre, por ejemplo, cuando leemos una novela decimonónica como *Historia de dos ciudades*. Desde las primeras páginas nos resulta fácil situar las acciones de los personajes en París de fines del siglo dieciocho, que conocemos a partir de grabados, pinturas, descripciones de los libros escolares, o incluso de la experiencia de haber caminado por sus calles más de doscientos años después. Pero a medida que transcurre nuestra lectura, observamos que esa ciudad real o empírica, referencial, se funde con otra ciudad imaginaria o “de papel” que pensó y diseñó Dickens en cada detalle, una ciudad que comenzó a existir –y existirá por siempre– “en el interior” o “a partir de” su gran novela. En el texto literario la ciudad es en principio un anclaje referencial, pero además es un signo complejo y polisémico, capaz de generar múltiples interpretaciones.

La doble condición de signo y referente del espacio ficcional genera un juego de espejos falsos que contribuye a la riqueza del fenómeno literario. La libertad creadora del autor desafía constantemente las expectativas miméticas de los lectores, ya sea que el espacio textual refiera mediante un contrato toponímico a una ciudad real como París, a una ciudad imaginaria como la Yonville de *Madame Bovary* –transfiguración literaria de Ry, aldea cercana a Rouen–, o bien a un territorio impensable en nuestro mundo como Utopía o Erewhon (Westphal 2000). Situado en algún punto entre los polos de la máxima referencialidad y la total autonomía imaginaria, el espacio resulta un factor decisivo en la configuración del pacto literario.

En el discurso lírico la categoría espacial se manifiesta generalmente como el ámbito donde reside el hablante poético. Puede ser un espacio fijo o cambiante, puede ser un punto de partida o un destino (Puppo 2008). Como lo han demostrado Darja Pavlič y Michel Collot, los distintos tipos de vínculos que se establecen entre el sujeto poético y el espacio implican diferentes concepciones de la lírica que corresponden a contextos histórico-culturales disímiles. Si en la poesía romántica inglesa el paisaje buscaba reflejar el mundo interior del poeta y su ego desbordante, en la lírica modernista la atomización del espacio daba cuenta de una identidad inestable o perdida (Pavlič 2004). A partir del “Yo es otro” de Rimbaud y la desaparición ilocutiva del poeta buscada por Mallarmé, que no excluía sin embargo la expresión de la afectividad por vía de las palabras y las cosas, la poesía moderna ya no opone subjetividad-objetividad, sino que une “alteridad y exterioridad” en el propio sujeto (Collot 2005).

Los espacios diegéticos del poema pueden ser sometidos a diversas clasificaciones: exteriores e interiores; naturales y artificiales; virtuales, fantásticos, mitológicos, abstractos u oníricos... También pueden surgir espacios de segundo grado o representados a partir de la mención de un cuadro, un dibujo o un tapiz (Puppo 2009a). Como bien señala Gonzalo Abril (2009), el discurso poético está siempre íntimamente comprometido con una experiencia del espacio. Podemos agregar que la poesía guarda una relación tan estrecha con la categoría espacial como el teatro, pues el acto poético es ante todo un acontecimiento de habla que inaugura una instancia pragmática de "aquí y ahora", es decir, "su propio espacio y su propio tiempo" (Puppo 2009b: 194).

Ahora bien, "la poesía no explora solo el significado de lo próximo y lo lejano, sino más bien su confusión o indeterminación; no solo el sentido de lo interior y lo exterior, sino la transformación recíproca del adentro en afuera y viceversa; no solo la diferencia entre continente y contenido, sino su mutua sustitución" (Abril 2009: 180)¹. En los poemas podemos hallar un referente espacial más o menos identificable o, en cambio, una *problematización del espacio* a través de la experiencia del margen, el umbral y el vacío.

Detrás de la estructuración morfosintáctica de los espacios se despliega su valor semántico, que debe ser dilucidado a la luz del contexto de la obra y los códigos peculiares de cada autor. En esta dirección se desarrollan los estudios que indagan acerca de un espacio o cronotopo específico, como el jardín en Antonio Machado (Gullón 1987) o el café en la poesía argentina del siglo veinte (Zonana 2007). En ocasiones la representación espacial remite a motivos y tópicos de larga data en la literatura (la ruina, el laberinto, la selva, la casa como prisión, la ciudad babélica), asociados a determinadas imágenes e isotopías más o menos codificadas.

La deixis espacial estructura el poema con relación a una persona gramatical y a una instancia particular del tiempo, el "ahora" de la enunciación. Aquí resulta pertinente la pregunta acerca del *locus* del hablante poético: si se sitúa dentro o fuera de ese espacio, si lo hace desde la quietud o el movimiento, desde el bienestar o desde el rechazo. Por otra parte interesa explorar las modalidades que asume la escritura para dar cuenta del lugar. ¿El espacio es evocado mediante una mención, una alusión, una descripción o una alocución? ¿Qué registros sensoriales convergen en la representación espacial? ¿Mediante qué tropos – comparaciones, metáforas, metonimias, sinécdoques – se expresa, en términos de Michel Collot (1989), la "estructura de horizonte" que inaugura el poema?

Insertos en la economía del texto lírico, los espacios diegéticos o referenciales adquieren un auténtico carácter de *imágenes poéticas*. Para su análisis pueden resultar muy útiles las diferentes conceptualizaciones de la poética del imaginario que invitan a preguntarse si se trata de una expresión

¹ Abril relaciona esta fluctuación entre lo cercano y lo lejano propia de lo poético con lo que Walter Benjamin llamó el *aura* de la obra de arte, "la manifestación irrepetible de una lejanía" en la cercanía de la obra (Benjamin 1989: 24). A esto mismo se refería Iuri Lotman cuando escribió que "en el mundo artístico el 'otro' es siempre 'propio', pero al mismo tiempo, lo 'propio' es siempre 'otro'" (Lotman 1999: 163).

de "topofilia" o "topofobia", de una imaginación miniaturizante o de inmensidad, de una dialéctica del adentro y el afuera o de imágenes de redondez (Bachelard 1998); si prima en el poema un reflejo postural, asociado a los esquemas del ascenso y la caída, o en cambio un reflejo digestivo o copulativo, vinculados ambos con la posesión y la penetración (Durand 1993); si acaso el espacio de lo imaginario se organiza a partir de un impulso de conquista, de repliegue o de progreso (Burgos 1982).

II.

El espacio puede ser concebido como ese *continuum* de objetos o extensión material en la que se sitúa el hablante poético (espacio-objeto), pero además existe una doble dimensión espacial del poema entendido como signo material (gráfico y sonoro) y como universo semiótico. En el texto poético "el imaginario juega con plenitud" y "la escritura se *espacializa* encontrando su significación en el volumen que ella misma ocupa y anima a la vez" (Burgos 1982: 86).

Un antecedente clave en esta línea de reflexión es *El espacio literario* (1955) de Maurice Blanchot. Influenciado por la ontología de Heidegger, Blanchot definió el espacio literario como la zona donde confluyen el espacio de la escritura y el de la lectura (Cuevas Velazco 2009): "...la obra solo es obra cuando se convierte en la intimidad abierta de alguien que la escribe y de alguien que la lee, el espacio violentamente desplegado por el enfrentamiento mutuo del poder de decir y del poder de oír" (Blanchot 1969: 31). El poema aparece entonces como "un objeto de lenguaje", "un poderoso universo de palabras cuyas relaciones, composiciones y poderes se afirman por el sonido, la figura, la movilidad rítmica, en un espacio unificado y soberanamente autónomo" (35). A propósito del verso de Rilke "El espacio nos excede y traduce las cosas", Blanchot describe al poeta como el transfigurador que se apropia del "espacio del poema", allí donde "en el seno de la ausencia todo habla" (132). El poema es el exilio y el poeta es el extranjero que pertenece al afuera sin intimidad y sin límite, ese espacio que en su locura Hölderlin reconoció como "el espacio infinito del ritmo" (226).

La poesía crea las condiciones para que el tiempo se detenga y las palabras parezcan abandonar su fluir cotidiano (Martín Ortega 2009). Allí el lenguaje explora la potencia inusitada de los significantes, pues como señaló Jakobson,

En poesía, una sílaba está en relación con cualquier otra sílaba de la misma secuencia; todo acento de palabra supone que es igual a cualquier otro acento de palabra, así como toda átona es igual a cualquier otra átona; linde verbal igual a linde verbal; la pausa sintáctica es igual a otra pausa sintáctica, la falta de pausa, a otra falta de pausa. Las sílabas se convierten en unidades de medida, y lo mismo ocurre con las moras o los acentos (Jakobson 1975: 356).

La noción espacial del texto poético en tanto escritura, es decir, conjunto de signos dispuestos sobre el espacio físico de la página, fue magistralmente

puesta de relieve por *Un coup de Dés...* (1897) de Mallarmé, al que luego siguieron los *Calligrammes* de Apollinaire, los *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau y los *Alphabets* de Perec (Camarero 1994). A través del uso consciente de la disposición de las palabras sobre el soporte, de la inclusión de los espacios en blanco y de la combinación de variantes tipográficas, el poema de Mallarmé obliga a una lectura no lineal y dispersa, no caótica sino *espacial*, que en lugar de imponer un solo orden de lectura promueve una lluvia de sentidos múltiples que se entrecruzan formando una red o tejido (Camarero 1993). Al tiempo que deconstruye su propia lógica de configuración formal y semántica, el poema subraya su carácter de objeto material, que lo dota de iconicidad y lo constituye como meta-representación de la escritura. Como señaló en varias oportunidades Derrida (1989, 1997), la poesía de Mallarmé es una puesta en acto de la indeterminación del significado poético. En ella están prefiguradas las diversas posibilidades que exploraría el espacio poético y pictórico moderno: el desdoblamiento y la multiplicación del espacio en planos múltiples; el pliegue y el despliegue de cada uno de esos planos; el desdoblamiento, la multiplicación y la transposición de elementos entre ellos (Mendelson 1999: 224).

Si el poema que recurre a la éfrasis busca una fijación espacial añorando aun la libertad del flujo temporal (Krieger 2000), la espacialidad del poema resultaría absoluta o plena en la equivalencia de forma y contenido que busca la poesía concreta y en la síntesis lingüístico-estética que plantea la poesía visual (Perloff 2007, Ciprés Palacín 2003). En la materialidad de los significantes se destaca particularmente su textura fónica, pues si el espacio del poema es visual, no es en menor medida sonoro. Aliteraciones, repeticiones, paralelismos son recursos que distribuyen simetrías estructurales y posibilitan asimismo los desvíos de la forma poética. A ellos se los llama "juegos de superficie" en poesía concreta (Onetto Muñoz 2004).

III.

Las disquisiciones expuestas hasta el momento responden al objetivo de plantear un marco hermenéutico transdisciplinario en el que nos interesa leer los posibles vínculos entre poesía y espacio. El trabajo paciente, riguroso y –por qué no decirlo– tantas veces ingrato de los teóricos de la literatura nos permite al menos ser conscientes de la compleja red de fenómenos espaciales que están en juego al momento en que alguien escribe o lee un poema.

Como suele ocurrir, las largas reflexiones de la crítica buscan expresar aquello que la intuición del poeta y del lector apasionado supo desde el comienzo. Propongo entonces que prestemos atención a las palabras con que la canaria Elsa López Rodríguez (nac. 1943) define su quehacer poético:

A partir de la reestructuración empírica del espacio en que vivo, he llegado a la organización de mis propios paisajes interiores; a la construcción mágica de un paisaje íntimo mediatizado por la memoria. Poder atrapar el espacio y dejarlo reducido a unas coordenadas que identifico como mis sensaciones más primarias, es la conquista más importante que he hecho gracias a la poesía. Me describo en

el paisaje y el paisaje me sirve de excusa para retratarme en él o a través de él. El poema mismo se convierte en paisaje y en la enumeración de los seres que lo habitan aparece una cosmogonía que define claramente cómo concibo el mundo. Gracias a la poesía he ocupado lugares que serán solo míos. Ellos forman mi universo personal y poético y ya nadie podrá arrebatarme ese poder (López Rodríguez 2005: 207).

De la declaración de esta poeta rescato dos conceptos fundamentales a la hora de abordar los textos líricos desde una perspectiva espacial. Primero, el doble proceso mediante el cual la reestructuración del espacio empírico desemboca en la plasmación del poema como un *paisaje interior*, entendiendo por este un espacio inédito e indisoluble de una subjetividad, que solo existe a partir de la alquimia poética. Segundo, la capacidad del poema, común a toda escritura, para vehiculizar *un poder que se agencia del espacio*. Particularmente me interesa analizar el rol que juega el género en esta apropiación; es por eso que he elegido dos textos escritos por mujeres donde se hace visible lo que Lucía Guerra ha denominado "una espacialización genérica que contradice la noción tradicional de espacio como entorno pasivo y mero escenario" (Guerra 2010: 38).

Así dice el poema "Paisaje", de la uruguaya Amanda Berenguer (1921-2010):

Una estrella suicida, una luz mala,
cuelga desnuda desde el cielo raso.
Su cerrada corona acaso sangra.

5 Acaso su reinado es este instante.
Crecido el mar debajo de la cama
arrastra los zapatos con mis pasos
finales. Sacan los árboles vivos
un esqueleto mío del espejo.

10 En el techo los pájaros que vuelan
de mis ojos brillan fijamente.

Acaso no esté sola para siempre.

15 La mesa cruje bajo el peso usado
de las hojas secas. Un viento adentro
cierra la puerta y la ventana y abre
de pronto, entre cadáveres, la noche.

También mi corazón. Ya voy, tinieblas.

Lo primero que llama la atención es que se trata de una serie de versos de igual longitud –endecasílabos–, con la excepción del verso 10 que es un decasílabo. Visualmente el texto aparece como un bloque compacto, que no permite entradas de "aire" (espacios blancos) entre las letras. En la superficie sonora del poema se observa la repetición del adverbio "acaso" (versos 3,

4, 11) y del nexos coordinante “y” (14). La cadencia musical alterna entre un ritmo quebrado al interior del verso (1, 7, 13, 15, 16) y la fluidez natural de las frases que solo algunos encabalgamientos más o menos bruscos (7, 10, 13) logran entorpecer.

Ciertos verbos, expresiones adverbiales y adjetivos remiten a las coordenadas espaciales arriba/abajo (“cuelga ... desde el cielo raso”, “debajo de la cama”, “en el techo ... vuelan”, “bajo el peso”) y adentro/afuera (“cerrada”, “sacan del espejo”, “un viento adentro / cierra la puerta y la ventana y abre / ... la noche”). Ambas coordenadas superponen o (con)funden las dos imágenes espaciales en torno a las que gira el poema: el paisaje natural y la habitación cerrada. El otoño implacable al que remiten el mar, los árboles, los pájaros, las hojas secas y el viento invade el espacio privado de la hablante poética e introduce “la noche”. El paisaje exterior no libera al escenario interior, pues no se trata del nocturno romántico sino de un reino de “tinieblas” inaugurado por “cadáveres”, como ya lo presagiaba la “luz mala” de la “estrella suicida” en el primer verso.

La percepción claustrofóbica del espacio descansa sobre un impulso de repliegue que da cuenta de la inmovilización del tiempo, la fijeza del instante de agonía: “Acaso no esté sola para siempre”. La reclusión de la hablante desembocará finalmente en la huida o entrega al espacio amenazante. El mar arrastra sus zapatos, los árboles le entregan su esqueleto, los pájaros vuelan de sus ojos y el viento abre su corazón a la noche: desde la exterioridad le ha sido arrebatado aquello que le es más propio, su cuerpo. Jugando con las expectativas de los lectores e invirtiendo el sentido tradicional de cada imagen, en este caso el espacio protegido de la habitación (metonimiada de la casa) deviene al mismo tiempo en naturaleza y cárcel, en bosque y patíbulo. La hablante poética se entrega a esa fuerza tenebrosa y resulta al mismo tiempo víctima de sacrificio y sacerdotisa de un enigmático ritual.

La sintaxis imaginaria del poema de Berenguer subraya la función primordial que cumple el espacio en la configuración de una subjetividad lírica femenina que es invadida y traspasada por fuerzas poderosas, al tiempo que nos obliga a “ingresar” en el poema como un universo semiótico que se rige por sus propias leyes. Este se revela en suma como un “paisaje interior” seductor y peligroso, en donde misteriosamente se mezclan e identifican lo exterior y lo íntimo, lo natural y lo artificial, lo cósmico y lo doméstico.

IV.

De acuerdo con la percepción del espacio que traduce el texto poético –desde la descripción del caos hasta la experiencia inefable de lo sublime, pasando por la calidez del hogar o la hostilidad que rodea al sitio extranjero–, su efecto sobre los receptores oscilará entre la perturbación y la armonía, el humor y el *pathos*, la adhesión y la distancia irónica. En la configuración de los espacios literarios están íntimamente implicados los códigos ideológicos, al punto que podemos afirmar que no existen lugares literarios “neutros” (Álvarez Méndez 2003).

Quisiera presentar al menos un área de investigación que hoy contribuye especialmente a la comprensión del espacio poético como tejido semiótico

donde se vuelven patentes los vínculos que unen la literatura y la sociedad. Me refiero a la *poesía urbana*, expresión que de modo general designa un ingente corpus de textos poéticos que, apelando a una infinidad de estrategias, dan cuenta de la experiencia de habitar la ciudad contemporánea. Puede tratarse de una gran capital o de una ciudad de provincia, de una urbe europea donde se acumulan los signos del pasado o de una megalópolis latinoamericana cuyo vértigo ignora su historia reciente: en todos los casos el discurso poético invitará a una percepción plural del espacio y a la percepción de espacios plurales (Westphal 2000), donde el dinamismo de la sincronía se verá atravesado por líneas diacrónicas que remitirán a un sinfín de mitos, símbolos afectivos y codificaciones de la memoria cultural (Lotman 2004).

Transcribo a continuación algunos fragmentos iniciales del libro *Puentes* (2000), de la argentina Alicia Genovese (nac. 1953):

Hay un pozo imantador
en este cruce
de puentes suburbanos
que en cada pasada
me desvía
hacia tiempos suspendidos
como hacia un carril
de detención

Petróleo muerto, desgastes
erosión obsesiva
que no ha logrado disolver
cierta hora de niebla temprana
y cielo opaco para llegar
al sitio de los comienzos

Más allá, del otro lado
el viento para en los oídos
y empieza la gravedad, la filigrana
de pequeños actos perecederos
y su trazo enmarañado

Pero aun sobre el puente, suspensa
puedo asir del trayecto
el goce a futuro
de la expectativa,
ese rocío ensoñado que fue
siempre a escondidas, una forma
instantánea de la felicidad

Napas geológicas de la memoria
en la napa oscura del río, mezcla
donde no llegan grandes obras
de saneamiento
y ninguna partida es concluyente

Manchas de brea y plomo
paisaje quemado que tiembla (10-11)

Todo *Puentes* puede ser leído como un largo poema que tiene como epicentro la zona fronteriza que separa la ciudad de Buenos Aires de los suburbios del Sur, donde se erigen Puente Avellaneda, Puente Pueyrredón, Puente Alsina y Puente de La Noria. Al comienzo del libro se nombran estas enormes construcciones sobre el riachuelo, hoy en desuso, que dominan el paisaje urbano como signos anacrónicos y emblemas de un pasado de esplendor –cuando fueron construidos– o de una estirpe proletaria –en líneas generales, el Sur está habitado por clases trabajadoras, en tanto que las más pudientes se ubican en la Zona Norte²–.

En el fragmento citado se evoca y describe los puentes sin idealizarlos, apelando por el contrario a una estética de lo feo: ellos se alzan sobre aguas turbias que alojan petróleo “muerto” y desechos, prolongando con su gris el cielo “opaco”; su pervivencia está signada por el abandono y la espera de obras de saneamiento que nunca llegan. Resultan los protagonistas mudos de una postal suburbana, el escenario imponente e inconfundible de un film latinoamericano. La contundencia de estas moles de hierro se impone icónicamente en la escritura: de allí la necesidad de la autora de incluir en el libro una serie de fotografías tomadas por ella misma. Era preciso que los/las lectores/as pudiéramos ver estos colosos en sus reales dimensiones, que imagináramos que los recorreremos y los palpamos, en fin, que nos sintiéramos abrumados por ellos.

La hablante del texto de Genovese se sitúa físicamente en el cruce de puentes y ese lugar *crucial* la “desvía / hacia tiempos suspendidos”. No podríamos hallar un ejemplo más exacto del cronotopo bajtiniano, “conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (Bajtín 1989). El puente es para la sujeta un “sitio de los comienzos”, un espacio germinal que dispara los recuerdos de infancia. Es un *lugar* que la posiciona nuevamente en el *locus* de la niña que se entrega al “goce a futuro”, porque cruzar al otro lado era –y sigue siendo– una promesa de felicidad. También es puente la vida entendida como relato identitario, discurso que dota de unidad a los “pequeños actos precederos”. Y es otro puente de “trazo enmarañado” la escritura, viaje o travesía de una voz que rompe el silencio para llegar a otros/as.

“Napas geológicas de la memoria / en la napa oscura del río”: están aquí las claves de una biografía espacial, un modo de referirse a ese “espacio vivido” del que hablaba Bachelard. En esta apropiación afectiva del espacio urbano coinciden los trayectos íntimos o autobiográficos (puentes que unen a la poeta y su madre, luego a ella con su hija), y los hitos de la conciencia histórica (la proscripción del peronismo en el 55, la juventud de los 70 sesgada por la dictadura militar, la experiencia del regreso al país después de vivir en el extranjero). El puente aparece entonces como núcleo de una semiosfera, el neologismo de Iuri Lotman que, en analogía con el término biosfera, designa al “espacio semiótico fuera del cual es imposible la semiósis” (Lotman 1996: 24). La semiosfera está conformada por “un conjunto de distintos textos y de lenguajes” defendidos por *fronteras* que implican

² El tamaño colosal de los puentes y su carácter anacrónico es puesto de relieve en dos versos que leemos más adelante: “Estructuras de acero / como fósiles de dinosaurios” (37).

“la separación de lo propio respecto de lo ajeno, el filtrado de los mensajes externos y la traducción de estos al lenguaje propio” (26). La semiosfera suburbana que describe *Puentes* se revela como una incesante “interacción entre signos verbales y materiales” (Mihkelev 2003), donde las “historias vueltas a contar” (42) se superponen con una “arqueología / de la mirada” (38) que registra los camiones que pasan, un barco fantasma abandonado en el agua o un “cementerio de trenes” donde confluyen los rieles (40).

Este “paisaje quemado que tiembla” delimita el universo semiótico de la hablante poética. La zona de los puentes es al mismo tiempo referente topográfico, espacio público y territorio entrañable, al punto de constituirse en medida de todos los otros puentes, aquellos que se alzan sobre el río Quequén o en el delta del Tigre, en Ciudad del Este o en Colorado... La sujeto de Genovese se apropia del espacio urbano mediante una estrategia que consiste en leer lo público en clave familiar o íntima y, a la inversa, en subrayar el carácter político de toda acción individual. De este modo se acerca a la actitud que Magda Sepúlveda denominó “de reconocimiento”, por la cual las mujeres poetas toman posesión de las calles de la ciudad tras examinar los papeles que tuvieron en ella sus ancestros femeninos (Sepúlveda 2010: 194)³. Tres páginas más adelante leemos en *Puentes*:

me negué a coser
a ser mi madre:
hierro apuntillado
en la orfebrería de Puente Alsina,
criar mujeres fuertes
y que todo pase
por ellas. La entereza,
un modo de hacer la continuidad:
entregar, y decir
en diferido;
pero ávida
la hija huye para desear (13).

En la autoafirmación de la mujer que rompe la tradición heredada es posible vislumbrar una nueva faceta del puente, que es también posibilidad de alejarse en libertad, apertura a lo desconocido. En cierto momento la avidez

³ Al analizar los textos poéticos de varias autoras chilenas publicados durante el período de la Transición Democrática, Magda Sepúlveda (2010) distingue tres grandes modos de pensar y representar la ciudad: el primero consiste en “ocupar lo marginal” a través de personajes femeninos desplazados como la prostituta o la fantasma; la segunda tendencia es la “del reconocimiento”, que identificamos en la obra de Genovese en cuanto que recupera figuras femeninas ancestrales y entiende el espacio público a partir de la historia familiar; por último, algunos textos presentan una tercera corriente que Sepúlveda denomina como “de-velar la clausura”, que pone la mirada sobre lugares olvidados de la ciudad y saca a la luz diversas experiencias de maltrato (193-194). La primera y tercera tendencias no están ausentes en *Puentes*, porque el poemario recorta deliberadamente una zona periférica, poco prestigiosa y no turística de la ciudad, que en la memoria se superpone con los centros clandestinos de detención montados por la última dictadura militar: “Alrededor se deshacía / el espacio urbano / en centros y campos inhallables / de detención / Lo poco que nacía / parecía deshecho / en cada esquina, un patrullero” (18).

del deseo exige negar el espacio primordial, porque es necesario *partir* para poder *volver* algún día.

Este breve examen de los poemas de Berenguer y Genovese nos remitió a palabras como enigma, misterio, cruce, pasaje, tránsito. Con imaginarios y estéticas divergentes, los textos poéticos dan cuenta de distintos trayectos vitales apelando a los espacios que acompañan y estructuran nuestro estar en el mundo. Podemos arriesgar que junto a esas formas primarias que nos seducen –cuerpo, habitación, casa, ciudad, paisaje–, el poema se ofrece como espacio ya no para el reposo, sino para el encuentro desafiante con los/as demás y con nosotros/as mismos/as.

Obras citadas

- Abril, Gonzalo. "Hacia una poética del espacio. Espacios poéticos en *Tinta preta*, de Eloísa Otero". En Miguel Casado (ed.). *Cuestiones de poética en la actual poesía en castellano*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2009, pp. 175-198.
- Álvarez Méndez, Natalia. "Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea". En *Signa*, Número 12, 2003.
- Bachelard, Gastón. *La poétique de l'espace*. París: PUF, 1998.
- Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1989, pp. 15-57.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Buenos Aires: Paidós, 1969.
- Burgos, Jean. *Pour une Poétique de l'imaginaire*. París: Seuil, 1982.
- Camarero, Jesús. "La página de Mallarmé o el signo material". En *Signa*, Número 2, 1993.
- _____. "Escritura, espacio, arquitectura: una tipología del espacio literario". En *Signa*, Número 3, 1994.
- Ciprés Palacín, María Ángeles. "Pierre Garnier". En *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 18, 2003.
- Collot, Michel. *La Poésie moderne et la structure d'horizon*. París: PUF, 1989.
- _____. *Paysage et poésie*. París: José Corti, 2005.
- Cuevas Velazco, Norma Angélica. *El espacio poético en la narrativa: de los aportes de Maurice Blanchot a la teoría literaria y de algunas afinidades con la escritura de Salvador Elizondo*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2009.
- Derrida, Jacques. *La diseminación*. Madrid: Fundamentos, 1997.
- _____. "Mallarmé". En *Anthropos*, Suplementos 13, 1989, pp. 59-69.
- Durand, Gilbert. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*. París: Dunod, 1993.
- Genovese, Alicia. *Puentes*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 2000.
- Guerra, Lucía. "Tramas del poder en las interrelaciones de género y espacio". En Alicia Salomone, Lorena Amaro y Ángela Pérez (eds.). *Caminos y desvíos: lecturas críticas sobre género y escritura en América Latina*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2010, pp. 37-52.
- Gullón, Rafael. *Espacios poéticos de Antonio Machado*. Madrid: Fundación Juan March / Cátedra, 1987.
- Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral, 1975.

- Krieger, Murray. "El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo –y la obra literaria". En A. Monegal (ed.), *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros, 2000.
- López Rodríguez, Elsa. "El espacio poético". En *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, número 149, 2005, pp. 207-216.
- Lotman, Iuri. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1982.
- . *La semiosfera, I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra, 1996.
- . *La semiosfera, II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Cátedra, 1998.
- . *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- . "Símbolos de Petersburgo y problemas de semiótica urbana". En *Entretextos*, Número 4, 2004.
- Martín Ortega, Elisa. *Cábala y poesía. Ejemplos hispánicos*. Tesis Doctoral, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2009.
- Mendelson, David. "Picasso, Mallarmé et l'élaboration de l'espace scriptural et pictural moderne d'"A la nue" à "Ulysse et les sirènes"". En *Applied Semiotics, Sémiotique appliquée*, Vol. 3, Numéro 8, 1999, pp 217-225.
- Mihkelev, Anneli. "City and Poetry: Interaction between Material and Verbal Signs". En *Koht ja Paik. Place and Location III*. Tallin: Proceedings of the Estonian Academy of Arts, 2003, pp. 345-360.
- Onetto Muñoz, Breno. "Una mirada escéptica a la poesía concreta. Eugen Gomringer: ¿publicista o poeta?". En *Estudios Filológicos*, Número 39, septiembre 2004, pp. 191-202.
- Pavlič, Darja. "The lyric subject and space. A comparison of traditional and modern lyric poetry". En Jola Škulj y Darja Pavlič (eds.). *Literature and Space. Spaces of transgressiveness*. Ljubliana: Slovenian Comparative Literature Association, 2004.
- Perloff, Marjorie G. "Writing as Re-Writing: Concrete Poetry as Arrière-Garde". En *Ciberletras*, 17, 2007.
- Puppo, María Lucía. "Postales de La Habana: de Dulce María Loynaz a Nancy Morejón", En *Nonada Letras em Revista*, Número 11, 2008, pp. 73-90.
- . "Espacialización del sujeto poético en *Bayart* (1995) de Pascal Monnier". En *LETRAS*, Número 59-60, volumen I, 2009a, pp. 305-312.
- . "Semiosis espacial y teatralidad en *Noche y día* (2005) de Arturo Carrera". En Altamiranda, Daniel (ed.). *Narratologías (post)clásicas*. Buenos Aires: Dunken, 2009b, pp. 183-196.
- Sepúlveda Eriz, Magda. "Las poetas y la ciudad de Santiago en la posdictadura chilena (1989-2006)". En Alicia Salomone, Lorena Amaro y Ángela Pérez (eds.). *Caminos y desvíos: lecturas críticas sobre género y escritura en América Latina*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2010, pp. 171-196.
- Westphal, Bertrand. "Pour une approche géocritique des textes". En *La géocritique: Mode d'emploi*, Limoges, PULIM, 2000, pp. 9-39.
- Zonana, Víctor G. "Cafés, confiterías, bares, fondas de la lírica argentina contemporánea. Aproximación a *Café Bretaña* (1994) de Santiago Sylvester". En Javier de Navascués (ed.). *La ciudad imaginaria*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2007, pp. 303-327.