



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

**CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL CON MENCIÓN EN LITERATURA Y
COMUNICACIÓN**

TEMA:

El neobarroco en La Mujer de Helio de Dina Bellrham

AUTORA:

Lecaro Briones Andrea Jackeline

Trabajo de titulación previo a la obtención del grado de

**LICENCIADA EN COMUNICACIÓN SOCIAL CON MENCIÓN EN LITERATURA Y
COMUNICACIÓN**

TUTORA:

Ojeda Franco, Mónica

Guayaquil, Ecuador

24 de agosto del 201



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

(FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN)

(CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL CON MENCIÓN EN LITERATURA)

CERTIFICACIÓN

Certificamos que el presente trabajo de titulación fue realizado en su totalidad por Lecaro Briones Andrea Jackeline, como requerimiento para la obtención del Título de Licenciada en Comunicación Social con mención en Literatura y Comunicación.

TUTORA

f. _____

Ojeda Franco Mónica

DIRECTOR DE LA CARRERA

f. _____

Luna Mejía, Efraín

Guayaquil, a los 24 días del mes de agosto del año 2016



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL CON MENCIÓN EN LITERATURA Y COMUNICACIÓN

DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD

Yo, Lecaro Briones Andrea Jackeline

DECLARO QUE:

El Trabajo de Titulación, *El neobarroco en La Mujer de Helio de Dina Bellrham*, previo a la obtención del Título de **Licenciada en Comunicación Social con mención en Literatura y Comunicación**, ha sido desarrollado respetando derechos intelectuales de terceros conforme las citas que constan en el documento, cuyas fuentes se incorporan en las referencias o bibliografías. Consecuentemente este trabajo es de mi total autoría.

En virtud de esta declaración, me responsabilizo del contenido, veracidad y alcance del Trabajo de Titulación referido.

Guayaquil, a los 24 días del mes de agosto del año 2016

AUTORA

(Firma)

f. _____

Lecaro Briones, Andrea Lecaro



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL CON MENCIÓN EN LITERATURA Y COMUNICACIÓN

AUTORIZACIÓN

Yo, Lecaro Briones Andrea Jackeline

Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil a la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación, *El neobarroco en La Mujer de Helio de Dina Bellrham*, cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

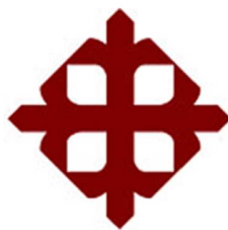
Guayaquil, a los 24 días del mes de agosto del año 2016

LA AUTORA:

(Firma)

f. _____

Lecaro Briones, Andrea Lecaro



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL CON MENCIÓN EN LITERATURA Y COMUNICACIÓN

TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN

f. _____

MÓNICA OJEDA FRANCO

TUTOR

f. _____

Efraín Mejía

DECANO O DIRECTOR DE CARRERA

f. _____

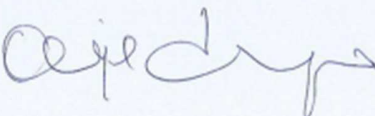
Carolina Andrade

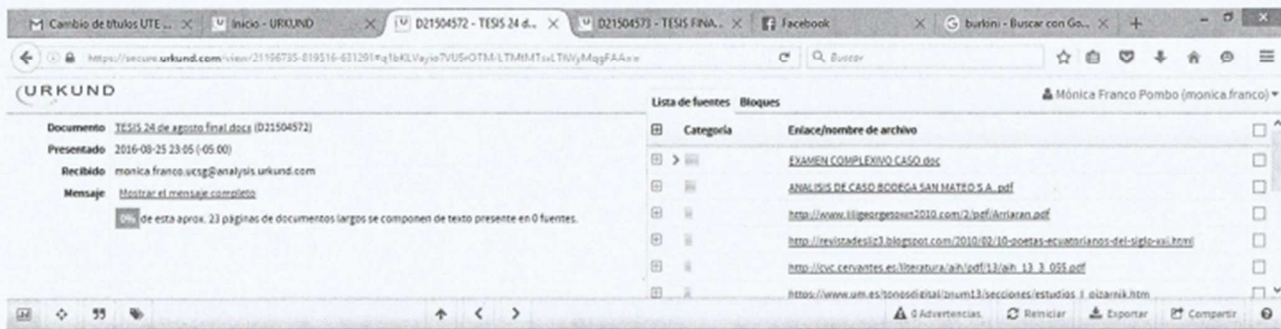
COORDINADOR DEL ÁREA O DOCENTE DE LA CARRERA

Alumna: Andrea Lecaro Briones

Tesis: El neobarroco en La Mujer de Helio de Dina Bellham

Tutora: Mónica Ojeda

Firma: 



FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL CON MENCIÓN EN LITERATURA TEMA: El neobarroco en La Mujer de Helio de Dina Bellham AUTORA: Lecaro Briones Andrea Jackeline Trabajo de titulación previo a la obtención del grado de LICENCIADA EN COMUNICACIÓN SOCIAL CON MENCIÓN EN LITERATURA TUTORA: Ojeda Franco, Mónica

Guayaquil, Ecuador 24 de agosto del 2016 (FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN (CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL CON MENCIÓN EN LITERATURA

CERTIFICACIÓN Certificamos que el presente trabajo de titulación

fue realizado en su totalidad por Lecaro Briones Andrea Jackeline, como requerimiento para la obtención del Título

de Licenciada en Comunicación Social con mención

en Literatura. TUTORA: f. _____ Ojeda Franco Mónica

DIRECTOR DE LA CARRERA: f. _____ Luna Mejía, Efraín

Guayaquil, a los 24 días del mes de agosto del año 2016 FACULTAD

DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN CARRERA



ÍNDICE

RESUMEN.....	8
INTRODUCCIÓN	9
1. Datos biográficos de Dina Bellrham	10
2. La escritura de Dina Bellrham en <i>La Mujer de Helio</i> , <i>Con Plexo de Culpa</i> , <i>Je suis Malade</i> e <i>Inédita</i>	15
2.1. Aspectos formales de la escritura de Dina Bellrham.....	15
2.2. La terminología médica presente en <i>La mujer de Helio</i> , <i>Con plexo de Culpa</i> y <i>Je Suis Malade</i>	22
2.3. Temas recurrentes.....	23
2.4. Influencias	26
3. El Neobarroco: la cortina latinoamericana de mitad del siglo XX	28
3.1. Severo Sarduy y sus enunciados sobre el Barroco – Neobarroco.....	30
3.2. La concepción histórica neobarroca de Omar Calabrese.....	32
3.3. El sujeto lírico Neobarroco.....	35
3.4. El influjo Neobarroco en América Latina	36
3.5. ¿Neobarroco o neobarroso?.....	39
4. El neobarroco en la poesía de Dina Bellrham	41
4.1 La mujer de helio, una alternativa de sujeto poético neobarroco.....	41
4.2 La codificación del lenguaje de Dina.....	44
4.3 La alteración de significantes en <i>La Mujer de Helio</i>	46
CONCLUSIÓN.....	47
BIBLIOGRAFÍA	49

RESUMEN

El objetivo de este trabajo de titulación consiste en relacionar *la Mujer de Helio* desde distintos postulados teóricos de la concepción artística del Neobarroco con la propuesta poética de la autora ecuatoriana Dina Bellrham. El sentido de los versos de Dina, por ratos hermético, se encuentra traspasado por cierta terminología médica que obliga al lector a enmarcarse en el universo poético de la autora. Dina construye a través de *la Mujer de Helio* el sujeto arquetipo neobarroco, quien es el que concreta cosas o dice discursos escondidos en la psiquis de la poeta. Este trabajo de búsqueda de elementos neobarrocos se logra a través de las aportaciones de Omar Calabrese, Severo Sarduy, Eduardo Milán, Jacobo Sefamí, Luis Martín Estudillo y Roberto Echavarren, quienes reformulan el espectro barroco y proponen una realidad estética nueva denominada “neobarroco”.

PALABRAS CLAVE: Dina Bellrham, neobarroco, Omar Calabrese, Severo Sarduy, barroco, poesía ecuatoriana.

INTRODUCCIÓN

En el sector literario ecuatoriano existen nombres consagrados como Medardo Ángel Silva, Pablo Palacio, José de la Cuadra (al igual que sus otros compañeros de los cinco como un puño: Enrique Gil Gilbert, Joaquín Gallegos Lara, Demetrio Aguilera Malta y Alfredo Pareja Diezcanseco), etc., —en su mayoría hombres— que han logrado influir en el desarrollo de propuestas estéticas y movimientos. Estos, a su vez, han contagiado la escritura de algunos autores neófitos quienes continúan desarrollando ese estilo o siguen otro camino bajo su influencia. Pocas escritoras ecuatorianas como Dolores Veintimilla de Galindo, María Fernanda Heredia, Edna Iturralde de Howitt, Nela Martínez Espinoza, Ilena Espinel Cedeño, Sonia Manzano Vela, Maritza Cino, Gilda Holst, Solange Rodríguez, etc., han conseguido encontrar visibilidad en la producción literaria ecuatoriana.

En América Latina se han dado a conocer distintos escritores a través del surgimiento de grupos o publicaciones en revistas. En nuestro país importantes agrupaciones como la Generación Decapitada, el Grupo de Guayaquil, los Tzántzicos, etc., han generado propuestas importantes. En primera instancia se formuló escritura costumbrista o realista en donde la ideología socialista imperaba en la mayoría de las obras y el perfil de los trabajadores, al igual que personajes de la clase media, eran expuestos desde distintas visiones. Más adelante figuras individuales adquirieron un mayor reconocimiento como Fernando Cazón Vera, Jorge Enrique Adoum, Efraín Jara Idrovo, entre otros. Una de las décadas más prolíficas de la literatura ecuatoriana se encuentra en los años 60 y 70, porque aquí se comienza a gestar una nueva mirada de compromiso social que fue producto de la corriente revolucionaria que venía de Cuba y de las distintas luchas que se iban formando en contra de las dictaduras (el grupo Sicoseo en Guayaquil y el grupo La Bufanda del Sol en Quito, por ejemplo). Entre las voces narrativas que destacaron durante esta etapa se encuentran: Jorge Velazco Mackenzie, Abdón Ubidia, Fernando Balseca, Huilo Ruales, Ivan Egüez, etc. Es a comienzos

de los años 80 cuando los grupos se empezaron a disolver y cada miembro optó por desarrollar una concepción estética de forma individual.

En los noventa surgieron escritores jóvenes que buscaron reformar e innovar el discurso nacional y lo lograron a través de actividades culturales que hasta ese momento no se habían potenciado mucho. Algunos miembros de grupos como Buseta de Papel, Fe de Erratas, Locomotrova, Machete Rabioso, participaron en distintos certámenes literarios internacionales que les permitieron intercambiar perspectivas e información con los productores literarios de otros países. En sus textos se potencia una mirada que cuestiona la vida y el papel del arte, al igual que “temas como la música punk, la picaresca, el juego de palabras, cuestionamientos a las sexualidades hegemónicas, entre otros” (Iturburu, 2015). Es en medio de las tertulias de uno de estos grupos (Buseta de Papel) que surge la voz poética de la escritora ecuatoriana Dina Bellrham, quien desde antes de pertenecer a ese colectivo ya había desarrollado su propia concepción poética.

En el siguiente trabajo se dará a conocer la obra poética de Dina Bellrham, autora desconocida en el medio ecuatoriano, cuya profundidad versal encriptada en su sentido semántico merece ser reconocida. De igual forma se fomentará un acercamiento académico a su obra para generar un espacio de diálogo que dé apertura a otras aproximaciones y sea el comienzo para indagar más en su obra. El lenguaje codificado de Dina será desentrañado parcialmente, ya que al estar enmarcado en la poesía, nos encontramos con ciertos límites de expresión complicados de abarcar en su totalidad. Al encuadrar la obra poética de esta autora ecuatoriana bajo el influjo del neobarroco, se buscará enlazar planteamientos teóricos con los elementos líricos que esta propone y de esta manera se demostrará la base sobre la que se encuentra erigido su texto poético.

1. Datos biográficos de Dina Bellrham

Edelina Beltrán Ramos, conocida bajo el seudónimo de Dina Bellrham en el mundo literario, nace el 6 de julio de 1984 en la ciudad de Naranjito. Desde muy pequeña tuvo un acercamiento a los libros (a los dos años comenzó a leer). Más adelante desarrolló un apego por la escritura influenciada, en parte, por la herencia paterna de un tío abuelo suyo que tenía cierta afición por la escritura, y la reunión ritualista con su abuelo, quien la sentaba a su lado y le tomaba de forma aleatoria los significados de las palabras que aparecían en el diccionario. Esto posiblemente la motivaría luego a utilizar en su propuesta poética un abanico de vocablos que para el lector común iban a significar un ejercicio intelectual y de constante búsqueda. Fue una asidua lectora de Baudelaire, Becquer, Campoamor, Mistral, Benedetti, Pizarnik, Neruda, Storni, Gironde, Maillard, entre otros.

En su educación primaria y secundaria se destacó siendo una de las mejores alumnas en su aula de clases. Más adelante estudió Medicina en la Universidad Católica Santiago de Guayaquil, en donde obtuvo el segundo mejor promedio de su clase entre sus compañeros de curso. Sin embargo, por motivos personales tuvo que cambiarse a la Universidad Estatal. Durante ese tiempo se vinculó con el colectivo Narices Rojas, ahí trabajó como voluntaria en eventos con niños, jóvenes y adultos mayores en estado de vulnerabilidad. De cierta forma esta actividad se convirtió en su zona segura ya que había sido diagnosticada con el trastorno de bipolaridad mixta, por lo que pasaba rápidamente por períodos de euforia y desánimo.

Mientras Dina cursaba sus últimos años en la Facultad de Medicina se propuso ir a Argentina y estudiar Literatura en la UBA. En el 2008 entró en contacto con el colectivo literario Buseta de Papel, que en ese tiempo estaba conformado por Augusto Rodríguez, Solange Rodríguez, Siomara España, Tyrone Maridueña, Rodrigo Carrasco, Rafael Avilés, José Núñez del Arco y Miguel Antonio Chávez. A partir de ese momento comenzó a reunirse con ellos y empezaron a entablar tertulias en torno a la Literatura. Ese mismo año ganó la primera mención del concurso de poesía Ileana Espinel Cedeño, por lo que se confirmó de esta forma su inserción en el sector literario ecuatoriano.

Dina estuvo sometida a un tratamiento de pastillas de flouxetina que la ayudaban durante sus largos períodos de frecuentes cambios de ánimo. Sin embargo, los efectos letárgicos que producían coartaban el frenesí poético de la escritora, generando en ella un desánimo exacerbado. Más adelante su familia utilizaría, en su afán de salvaguardar su vida y como última instancia, tratamientos de electrochoque cerebrales.

En un poema publicado en su libro “Inédita” (2013), que se asemeja más a la nota de un paciente en su diario, vemos el pensamiento contrapuesto de la poeta y su visión dubitativa frente al tratamiento psicológico que tenía que seguir:

Estoy desempolvando mis alas
-me ayuda la flouxetina-
(...) No hubiera marcas fibrosas en mis muñecas
ni agrietadas las venas
ni pastillas en mi mano de ave...
Porque no es justo que seamos tan tristes
-todo es culpa de la pérdida memoria-
Doctor nuevo: me cae bien
a veces no sé si es sincero
o su papel es elevar mi autoestima (Bellrham, 2013, p. 17)

El 27 de octubre del 2011, a las 5:45 am, sube el poema “Las iguanas ya no me turbaban” en su perfil en Facebook y 6: 15 am es encontrada muerta en su casa en Guayaquil.

LAS IGUANAS YA NO ME TURBABAN

Las iguanas ya no me turbaban:
Pensaba en su cola
y en mi cuello
y en la muerte.

Pero una de ellas me sonreía.
—los gringos seguramente pensaban en una selva
(pero era sólo un parque)—

Ya no sé cómo tragarme el llanto
y corrí
mientras la iguana estaba intacta
y el dolor, aquí
en la mitad del parque
cuando la iguana por primera vez
no quiso lanzar su cola.

Y corrí
y el dolor, aquí
arde todo el espacio del humo
y la sonrisa de la iguana
pero duele
esa fotografía de los gringos
y su ropa histriónica...

Debe ser
eso, que arde
virutas
en esa foto
y en la sonrisa
debe ser
que todas mis partes
ese día se perdieron
en ese parque.

(Bellrham, 2013, p.27)

De forma individual Dina publicó dos libros. El primero, *La Mujer de Helio*, tuvo una mención de honor en el Premio Jorge Carrera Andrade en el 2011), fue concebido

en el 2006, a la edad de 18 años. Sin embargo, este no fue su primer libro publicado: debido a la falta de recursos económicos que tenía en ese momento y el contenido sensible en torno al ambiente familiar, no encontró tampoco el apoyo de sus padres. El segundo, *Con plexo de culpa*, lo publicó en el 2008 con la ayuda financiera de su familia y fue presentado en la FIL de Guayaquil de ese año. Su última obra *Je SuisMalade* (estoy enferma) fue publicada de forma póstuma en el 2012. Su madre, Cecibel Ramos, recopiló de forma muy acuciosa sus poemas inéditos escritos desde los 16 hasta los 20 años (en total más de 200 poemas), que ejemplifican la evolución que tuvo su escritura. Sus primeros esbozos líricos son expresiones miméticas de sus lecturas, pero en sus trabajos posteriores se evidencia una independencia y madurez en su escritura. Siomara España, quien escribe dos de sus prólogos, plantea que aunque en el Ecuador se conoce poco sobre ella y su amplio quehacer literario:

su poesía fue solicitada para una gran cantidad de antologías en Brasil, España, México, Argentina, Bolivia, Canadá, Estados Unidos, Francia (...) Adicional a esto, Dina también acabó un libro titulado "*Los Delirios de Alicia* (inédito) y en sus archivos personales se encuentra su *Epistolario*, *Dinamitada*, *Cartas* y *Poemas sueltos*(inéditos), tres blogs, dos cuentas en redes sociales(la propia, y la de ese alter ego que la acompañó desde siempre: La Mujer de Helio. (España, 2012)

Hasta el término de este trabajo de titulación, no se han encontrado ensayos académicos virtuales ni físicos que profundicen en la obra de la poeta Dina Bellrham. Es posible que existan algunos textos publicados en torno a su escritura, pero me ha sido imposible acceder a ellos, los escritores que tenían contacto con estos, por el momento, no se encuentran en el país o todavía no han difundido sus artículos. En distintos blogs personales se han pronunciado de manera somera sobre su formación poética y hacen más bien pequeñas antologías de poemas suyos. Este trabajo es una suerte de plataforma para comenzar a indagar más en un sector de las letras ecuatorianas aún no descubierto y para seguir construyendo o deconstruyendo una identidad de la poética ecuatoriana.

2. La escritura de Dina Bellrham en *La Mujer de Helio*, *Con Plexo de Culpa*, *Je suisMalade* e *Inédita*

2.1. Aspectos formales de la escritura de Dina Bellrham

En el poemario *La Mujer de Helio* la mayoría los versos están contruidos a través de una prosa poética que no desarrolla una propuesta espacial ni lúdica. En cambio en sus otras obras con *plexo de Culpa* y *Je SuisMalade e Inédita*, sí encontramos textos en donde caen las palabras y se utilizan ciertos recursos visuales como los dibujos hechos por la poeta:

El olor del grito

p

e

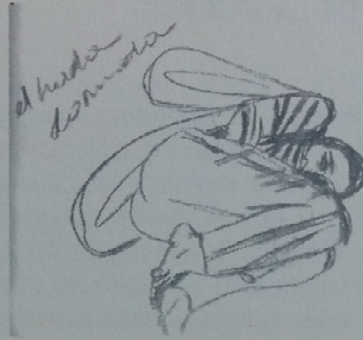
n

d

e

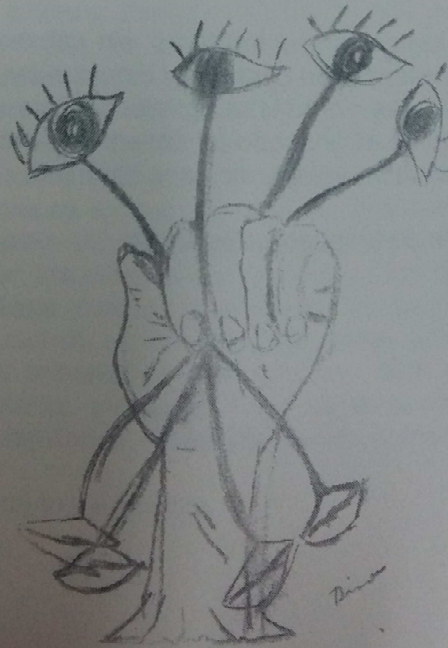
entre los cilios poblados de bacterias. (Bellrham, 2012b,p. 15)

DIARIO



DESPEDIDAS

Disfruto del hada. Ella no lo sabe. No es bueno advertirla. Así el tiempo de amor se pinta futurístico, amable. Arde el oxígeno, despeina los pasos. Lo peor es que nadie lo nota. Total, las despedidas no son más que superfluos incestuosos.

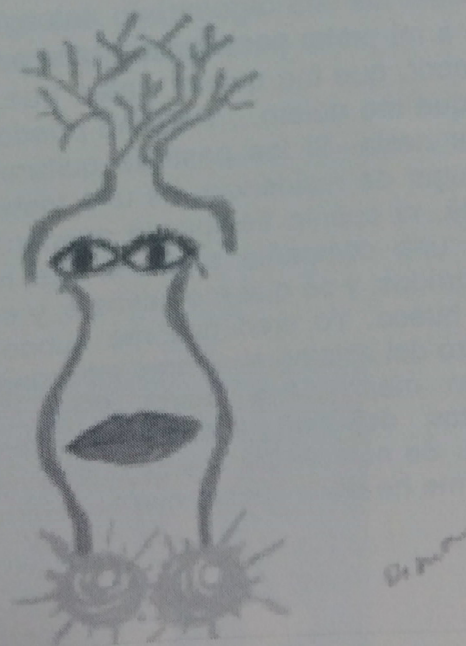


(Bellrham , 2013, p.181)

(Bellrham, 2013, p.180)

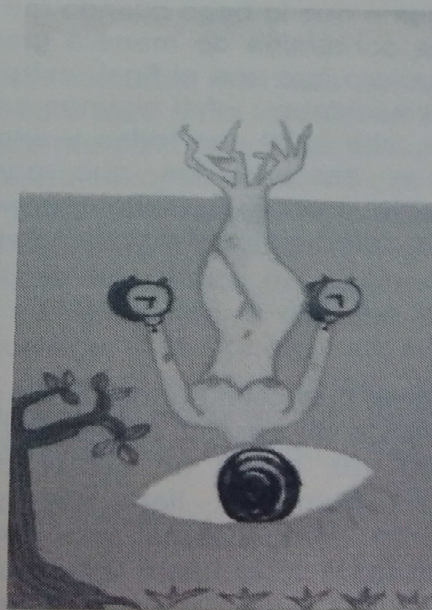
MERCADO DE CARNE

Nosotros no somos más que un préstamo bancario. Yo debo portarme bien para todo, comer bien, vestirme bien, soñar lo necesario. Ver películas no influyentes, donde nadie se suicide. Se supone que eso me hará bufón sin maquillarme el rostro y sin ser funámbulo en ningún circo. Ahora, sobre todo, debo llevar enaguas en mis lados oscuros para viajar en abril. No sea que me roben ese mes, como me sucedió en octubre. Debo ser el maniquí, sin que me de cuenta y cernir las pastillas como lluvia. Todo es «debo», porque a veces, no puedo.



COMO UNA MUJER

Dices que eres como una mujer con cartera y tacones. Suplicaste que los besos vayan al sur pues el norte está dinamitado, proclamas tu alameda, nunca siembras y andas repartiendo frutos que apenas son digeribles, pequeñas orugas repletas de cuervos y niños orinando sobre sus tareas escolares. Dices que no eres poeta, ni escritor. Me gustaría prestarte mi útero una noche, y que cavén en ti todos los ogros que se piensan mayúsculos, los soberanos de cuentos formolizados. Dices que eres una mujer. ¿Te acordarás que siempre lloramos?, sobre todo yo, que soy una especie en extinción, esa, la que rompiste y pegaste sus pedazos en lugares incorrectos. Tal vez porque nunca nos conocimos, tal vez porque el cuerpo no era lo que estaba roto.



(Bellrham, 2013, p.183)

Alameda

Yo.
Desde
el génesis
érase ciénaga:
Fanerógamo vuelve
al cigoto atestado de ósculos.
Dicotomízate cual *coitus interruptus*,
vos árbol, raíz y huesos. Deshoja el manto
otoñal y acre -tu estambre siempre fue un espectro-
Y ahora me alimento de sépalos que juegan a la ronda
(arranco dientes: te-mato-no-te-mato; me-mato-no-me-mato)
Ésta rama
haraganea
embriones
letár-gicos
y el hálito
despolariza
(((gritos)))
Vos sauce: Vuelve al salobre cúmulo donde persigo espinas.

(Bellrham, 2012b, p.55)

En su primer poemario publicado, *Con plexo de Culpa*, de acuerdo a la escritora Sonia Manzano, la poeta se introduce en el mundo de la literatura ecuatoriana con una "actitud de agresiva ruptura, capacidad creativa de manifiesta originalidad y

códigos lingüísticos de sorprendente cuño” (Manzano, 2012b). Dina elabora un cosmos semántico que surge de los intersticios de su mente y este la acompañará en sus obras posteriores. Sin el ánimo de hacer un ejercicio hermenéutico y eidético de su poesía, se puede identificar cierta terminología repetitiva en su escritura. A simple vista da la impresión de que la poeta juega de forma lúdica con palabras extraídas del diccionario, que lejos de permitir una lectura rápida y reflexiva, condicionan al lector para que su lectura sea más atenta y demande un ejercicio de escrutinio. Constantemente utiliza las palabras regurgitar, febrícula, urdimbre, proscenio, epicúreo, etc. En las siguientes citas podemos observar cómo en sus poemarios se reapropia de una misma palabra con la intención de poseerla:

Te soy foránea, y mis telarañas regurgitan sismos para alcanzarte.
(Bellrham, 2012b, p. 20)

A veces necesito regurgitar las moscas que me habitan. (Bellrham, 2012c, p. 46)

El sol regurgita su grito de fotones. (Bellrham, 2012a, p. 25)

La lectura secuencial de las tres obras publicadas nos permite inquirir un poco más en la psiquis de la autora. Ella lentamente va deconstruyendo su identidad en la escritura. Su primer poemario plantea un diálogo con su alter ego La Mujer de Helio y exterioriza el subconsciente de Dina. Es a través de su figura que la poeta se atreve a expresarse: “soy la culpa de los hijos de Eva porque la tristeza es grande entre los párpados, cuando hay tantas manos que me arrastran a la orilla mientras maldigo mis bolsillos de piedras” (Bellrham, 2012a, p. 35). Aunque en *Con Plexo de Culpa* desaparece—aparentemente— este alter ego, la poeta acoge el sentimiento cristiano de la culpa y desarrolla esta idea de forma obsesiva, aludiendo constantemente a una sombra impuesta que se cierne sobre ella: “Yo soy la culpa (...) yo soy un sueño desplumado, un verso agónico, un rosario de esperas, un suicidio anticipado” (Bellrham, 2012b, p. 63). En *Je Suis Malade* se encuentra una mirada que espera la última llamada y que ha sucumbido al

espectro de la culpa. Su mismo cuerpo se nos muestra como una prisión que solamente la muerte podrá liberar:

Siempre la custodia apresurada, siempre la culpa en los ojos,
allá no habrán cruces, ni diezmos siempre yo, Freud tenía
razón El “yo” pretende huir de las masas (...) se acerca el fin
de mis ciclos, y me voy danzando (...) sólo quiero asesinar
segundos, cenas, fiestas de compromisos, abrazos
predecibles, sólo son las ganas, las recargadas ganas de jalar
el gatillo (...) Quiero fe en la muerte”. (Bellrham, 2012c, p.16)

La escritora Siomara España, en el prólogo de *Je Suis Malade*, resume el sentido final de esta obra posterior: “nos arremolina hacia el infierno de la última hecatombe, estremece con la certeza de la huida, estremece con la pasión de quien se reconoce en el fracaso de las alas rotas del amor, y se abandona por completo al mundo de los sueños y las premoniciones” (España, 2012c).

El uso del lenguaje en Bellrham puede leerse como caótico, aleatorio e intrincado, pero en sus poemas nada es puesto de forma arbitraria. A lo largo de sus textos hay palabras que son escogidas por su sonoridad: “La tumba me zumba desde la epiglotis” (Bellrham, 2012c, p.13). También enlaza las palabras bajo la figura de la ironía para pronunciarse en contra de las otras mujeres y su visión resignada a lo banal “hay princesas en la alacena de la casa carente de espectros. He vistos sus faldas, cual campanas de iglesias retumbando pentagramas prolijos...mientras el agua inunda maceteros, las princesas salen a buscar dragones alopécicos” (Bellrham, 2012 a, p.25), o “es linda la muñeca de trapo, con su cabello sangre barroco, y sus flequillos tan cortos como su voz en las catacumbas. Ella es buena, come y gasta lo indispensable” (Bellrham, 2012 a, p. 15).

Lo interesante de su poesía radica en el pacto de confianza que hacemos con sus textos. Todo el tiempo recibimos cambios de sentido de los términos usados por Dina, que difícilmente se pueden coligar semánticamente, en su lugar estos construyen expresiones oníricas: “Las manos hablando estrellas, casi fui un fantasma mientras me enjuagaba los labios con besos de hormiguitas

pseudohumanas” (Bellrham, 2012c, p. 73). “Termino el día mientras los árboles de cemento aún tiritan luciérnagas metálicas, y los grillos buscan estómagos donde suicidarse” (Bellrham, 2012b, p. 51).

2.2. La terminología médica presente en *La mujer de Helio, Con plexo de Culpa y Je Suis Malade*

El helio es el segundo elemento más ligero en su estado gaseoso y también el menos reactivo. Enlazar este gas y su volatilidad con un sustantivo precedente, en este caso “la mujer de Helio”, condiciona al lector a acercarse al universo de Dina Bellrham con cierta predisposición a tender puentes entre las propiedades de dicho elemento químico y la propuesta lírica de la autora.

El influjo de la cosmovisión médica se ve presente en su creación poética, es decir, los códigos lingüísticos se relacionan estrechamente con la terminología del campo de la medicina y el lector debe plantearse desde el comienzo, como condición *sine qua non*, la búsqueda del significado de los distintos términos ofrecidos en la obra. Dina hace una suerte de bosquejo anatómico y lo concatena con situaciones propias de la urbe, alusiones surreales o del mundo subconsciente: “nuestro hipoglosoⁱ recibe la lluvia de mayo” (Bellrham, 2012 a, p. 31), “veo omóplatos y vértebras, tu mialgiaⁱⁱ desde los péndulos” (Bellrham, 2012 a, p. 51), “los tranvías, los descarriados caminos relinchan polidipsicosⁱⁱⁱ” (Bellrham, 2012 a, p. 57) o “la mielina^{iv} es un fantasma en mis axones^v vagabundos” (Bellrham, 2012 a, p. 21). Sin duda sus estudios en el campo de la medicina le permitieron establecer un panorama en donde los fluidos corporales, órganos internos, enfermedades, etc., son usados para dinamitar el lenguaje corriente.

Los tres obras se encuentran estructuradas —en mayor o menor grado— desde una mirada visceral en donde células, fluidos (sangre), órganos internos, uniones óseas, delimitaciones nerviosas, apéndices de piel (uñas), etc., constituyen el ornamento de una poética propia.

Desde que vi su fémur sostenido de placentas supe que sería un peligro saludarlo, porque las cuerdas vocales se condensan en esnobismos (...) mi Parkinson hacía juerga en mi dermis (...) Soy ovarios e intestinos. Costal de huesos y sinapsis. (Bellrham, 2012 a, p. 45)

Vocifero una espuma de hematíes. (Bellrham, 2012 c, p. 13)

Respiro con la falange, que oscila vértigos y grietas, regurgito piélagos para exentarme de oxígeno cuando esta disnea araña el frémito protegido de nervios. (Bellrham, 2012 a, p. 15).

Su escritura se siente condicionada por momentos a expresar ciertas patologías o síndromes que nos confirman la cosmovisión médica y literaria de Dina. Diagnósticos de disnea, afasia, acatisia, E.P.O.C (Enfermedad Pulmonar Obstructiva Crónica), etc., son usados como nombres de capítulos o como parte de la construcción de ciertos versos.

2.3. Temas recurrentes

Todo enunciado lírico puede ser traspasado por ciertos tópicos que estuvieron consciente o inconscientemente en la psiquis del poeta. En las tres obras puede apreciarse un marcado cruce de diálogos entre el elemento del Eros y el Tánatos. La fijación obsesiva que impulsa hacia la muerte unida a un desencantamiento de la realidad, nos permite rastrear anuncios premonitorios de la decisión final de la poeta:

Todos me piensan agnóstica por creer en la muerte tanto como en las lenguas que han pasado por mi boca (...) Qué más da si esto de respirar me vuelve un globo aerostático, si es tan simple que prefiero la disnea de las sobredosis (...) Las pastillas hacen fila para sucumbir a mi garganta. A veces pensamos que es el fin y sonreímos de muelas. (Bellrham, 2012)

¡Déjenme ir! Suelten mis alas desde hace tanto soy un espectro.
(Bellrham, 2012c, p. 17)

He querido zarpar un último vuelo en el filo de mi bisturí predilecto no abrir más los ojos no verte, no así. Siempre es bueno morir de vez en cuando (...) Porque mi realidad siempre venía absorta y enredada en camillas blancas. (Bellrham, 2012c, p. 22)

En el prólogo de su libro póstumo, *Je SuisMalade*, Siomara España confirma el ánimo ambivalente de la voz lírica entre la vida y la muerte, y cómo sus textos están cargados por esta angustia que invade toda su producción poética: “la poesía es un modo de salvaguardia, de retardar el viaje ante la doliente contemplación de Tánatos, y es éste quien otorga indulgencia, y le permite caer provisionalmente bajo los lúdicos delirios de Hipnos (...) pero otras veces las palabras no alcanzan a repeler la antorcha invertida que sentencia la partida” (España, 2012c).

El cuerpo se establece como un espacio de resistencia frente a un ambiente hostil en el que la voz lírica no se encuentra segura, sino exhausta y determinada a huir. Se nota cierto inconformismo que parte de la realidad abyecta que se plantea ante ella y podemos comprender que la voz lírica está en una constante búsqueda de respuestas a preguntas que increpan al cosmos, a los distintos sucesos contemporáneos, al determinismo biológico, etc.:

Hay demasiados esqueletos caminando a mi alrededor no me dejan llorar. Me encierro en el baño desnudo el riñón simulo lo indispensable. Lloro. Maldigo. Lloro. Doy círculos. Hay humanos, demasiados humanos. Cerebros fábricas. Quiero huir. Debo huir. (...) ¿Por qué no soy como los esqueletos ambulantes? Hay felicidad insecticida en sus vientres flores oficinas anteojos carteras. Nunca entendí eso de usar tacones y periódicos.
(Bellrham, 2012 a, p. 21)

Sí, seguro es el calentamiento global, la coca cola hervida, la estrategia planetaria, el cosmos, la bruja de color culo-de botella, el tercer pie que besó la cerámica, la eyaculación precoz del cielo, las cigüeñas (...) Todo lo que siento es ridículo. (Bellrham, 2012 a, p. 23)

Otro tópico que se encuentra muy presente en la propuesta poética de Bellrham es la infancia y el apego a la figura materna concebida desde una mirada cuasi fotográfica en la que la voz lírica sólo se convierte en espectadora de lo que va sucediendo:

La placenta me quedó chica cuando me arrancaron la raíz del ombligo (...) Desde el génesis que despegué las pestañas supe que había llegado al lugar equivocado (...) mis ojos de ramas y la pupila estufa de mi padre, aún veo sus garras beodas de la infancia, y no tanta infancia: el miedo, las ganas de huir. Va en pausas el rostro de mi mamá, mamá se desviste, esconde heridas, los hijos son más importantes que el cuerpo mutilado de esquinas, de la infidelidad del ogro. (Bellrham, 2012 a, p. 9)

Desde el vientre he sido un péndulo, y al final, volver a las costillas de menos, volver a la simbiosis dentro de la panza de un perro, acariciar el fuego y la sartén de dónde vengo, demasiada buena para ser real, demasiada locura para los ventrículos del orbe, demasiado sufrimiento a ellos, a todos, a ella. (Bellrham, 2012 c, p. 15)

Vuelvo al feto donde mi dolor era inexorable quizás haraganeé donde no hay asfalto. (Bellrham, 2012 b, p 20)

El espacio primigenio de la placenta materna se convierte en ese sitio seguro donde el dolor era casi inexistente y el mundo real no había conseguido generar sentimientos contrapuestos en la voz lírica. Hay cierta visión crítica a un período de la infancia, ya que la figura de la madre es ponderada (se la ve con una visión de mártir y espíritu doliente) y se encuentra cierto desapego, al

igual que desaprobación, frente a la figura paterna (quien es relacionado con el término “ogro”).

2.4. Influencias

En el poemario *La Mujer de Helio* se recrean escenas, por momentos surrealistas e inconexas, que parecen más producto de un decir errático y alucinógeno que realista. Las palabras acogen nuevos significantes que promueven una visión pictórica del caos interno de la escritora. Nos sumergimos en los miedos y sueños que la aquejan. Su misma condición de artista es asiduamente cuestionada por ella misma: “Si para ser artista ahora hay tornillos que ponerse, hamburguesas que tragarse como pelotas de béisbol. Si la lógica gobierna la mano que los masturba, entonces el artista es un quimérico orgasmo. Entonces qué soy” (Bellrham, 2012 a, p. 15). La voz poética es consciente de la actitud desalineada del artista, por lo que prorrumpe en una queja formal contra la poesía metódica y rígida, que es hecha bajo el influjo de la razón.

En el capítulo IV (influencias-lecturas: La espontaneidad dadaísta) del libro *La Mujer de Helio*, se hace una suerte de apologética del artista contemporáneo, que no está determinado a cumplir con los paradigmas clásicos sino que encuentra su motivación en el quiebre lógico del lenguaje que emerge por azar: “Habrá que disecar la palabra que nace en las tinieblas, clavarla cual falos, fotocopiar su guilo. Porque es tan puta como un hombre enamorado, porque de incoherencias saldrán los nuevos vocablos” (Bellrham, 2012 a, p. 15).

Bellrham tuvo mucha afición por la lectura de ciertos poetas, en los que destaca la figura de Alejandra Pizarnik. Esta proposición no resulta inverosímil cuando encontramos una clara alusión a la poeta en el epígrafe que preside al poema titulado “estación I”:

Había olvidado el rostro en la ciudad de mi infancia, mientras tantas plegarias transitan esófagos y nos mentimos todos a corto plazo. Mi cuerpo tartamudeaba al compás de los voltios; ellos no hablarán jamás de la sordera lúdica en vientres y báculos, ni de la lluvia que fermenta el grito acunado en las camisas de fuerza. Habrá miedo en los inviernos y la cosecha contemplará hambre mordiéndose los dedos. Cada tanto mi cuerpo reposará en la sogas, andará descalzo, camuflará su mandíbula de hiena. El edificio sin orejas me alejará del helio de los suburbios. Volveré al caos disfrazada de cordura, a vomitar el irrefrenable silencio que me dejan las palabras. (Bellrham, 2012 a, p. 15)

Dejando a un lado la decisión final de ambas poetas y su pulsión hacia la muerte, se pueden rastrear en sus textos líneas parecidas de tópicos como la infancia y el viento (en este caso el helio y su ligereza en el aire).

En la poesía de Dina se urden situaciones de un entorno familiar hostil y un continuo deseo de regresar al estado fetal, porque es ahí donde ella encuentra el reposo al desasosiego:

Muestro la máscara a la familia pequeña burgúes que disimula fantasmas, preocupada por las doce uvas frescas e hipertróficas y, espera que sean las cero horas para soltar las lágrimas contenidas tantos meses, yo los abrazo, les regalo las muelas y se las guardan en sus pelucas". (Bellrham, 2012 a,p. 9)

Vuelvo al feto donde mi dolor era inexorable quizás haraganeé donde no hay asfalto. (Bellrham, 2012b, p. 20)

Alejandra Pizarnik no reproduce de manera cruda su infancia, o se refiere a ella con cierto recelo separatista, pero aparentemente este período ejerce cierto influjo sobre su desenvolvimiento poético posterior: "la infancia entra a formar parte del hecho poético como si se tratara de una luz radiante y cegadora, cuya añoranza y recuerdo van a configurar un perfil terriblemente sombrío y oscuro: "La hermosura de la infancia sombría, la tristeza imperdonable entre muñecas, estatuas, cosas

mudas, favorables". La voz poética tiñe su canto de amargura: "el cielo tiene el color de la infancia muerta" (Fuentes, 2007).

Ambas poetas escogen elementos volátiles (el helio y el aire), que son difíciles de aprehender, para denotar el carácter etéreo que las envuelve y cómo su propia escritura es traspasada a través de una bruma de sentidos:

... Adentro el viento. Todo cerrado y el viento adentro. La tragedia del viento en el corazón. (Pizarnik)

Soy la mujer que levita en las noches blancas (...) Soy Helio, la sombra de su sombra. (Bellrham, 2012 a, 51)

Aunque se encuentran ciertas convergencias temáticas en la poesía de ambas, no se puede decir que hay una estricta correlación o influjo de parte de la escritora argentina sobre la ecuatoriana. La propuesta poética de la primera no es muy compleja ni hermética, su lenguaje claro nos permite visualizar un camino, al entrar en contacto con su obra. Si bien es cierto que hay constantes ejercicios de cuestionamiento en su voz poética, esto no se convierte en un impedimento para el lector. En cambio Dina utiliza recursos y terminología médica que dificultan el entendimiento completo del lector.

3. El Neobarroco: la cortina latinoamericana de mitad del siglo XX

Cada movimiento artístico que se ha reformulado en la historia, como el clasicismo/neoclasicismo y el barroco/ Neobarroco, se tiende a comprender como una simple proyección de etapas que se vuelven a reflejar en los productos artísticos posteriores. Es por esto que es necesario resumir las diferencias en torno a lo que se conoce como barroco y Neobarroco y neobarroso.

En los tres primeros cuartos del siglo XVIII, siendo más intensa entre los años 1605 y 1650, se comenzó a gestar una nueva concepción artística que surgió a partir de distintos acontecimientos históricos: la renovación llamada contrarreformista de la Iglesia, el fortalecimiento de la autoridad del papado, la

expansión de la Compañía de Jesús, etc., lo cual llevó finalmente al sistemático planteamiento del Barroco como “arte de la Contrarreforma” (Maravall, 2008)

El objetivo artístico de los textos literarios barrocos radicaba en la valoración del ímpetu creativo que ponderaba el cambio de formas y el carácter complejo de la palabra. Es durante este período que dos corrientes estilísticas se entrecruzan: el culteranismo y el conceptismo. El primero, cuyo máximo exponente fue el escritor Luis de Góngora, tenía una especial preocupación por la forma de expresión. Se evidencia durante esa etapa, cierta inclusión de términos latinos y la colocación excesiva de metáforas. Esto se llevó a cabo mediante *“el uso intensivo del hipérbaton (...) cultismos y neologismos (...) El encadenamiento de metáforas o series de imágenes tiene el objetivo de huir de la realidad cotidiana para instalarnos en el universo artificial e idealizado de la poesía”* (Batista, 2014).

Por el contrario el segundo, cuyo exponente más estudiado es el escritor español Francisco de Quevedo, buscaba alcanzar los recónditos del pensamiento y para esto se valía de distintos recursos retóricos como la anfibología, la antítesis, la zeugma, la paradoja, la paronomasia, la dilogía, etc.

En la Antología sobre poesía latinoamericana, Medusario, el escritor uruguayo, Roberto Echavarren, se pronunció sobre la producción barroca y la finalidad que esta tenía de trastocar la esencia de las palabras para generarles un nuevo sentido. El lenguaje al verse traspasado por una cantidad singular de figuras retóricas, es llevado al límite:

El furor constructivo del barroco rompe el engaño de una hipótesis "natural" de las palabras y las cosas. Constriñe hasta el dolor. La acumulación de materiales hace que se pierda el hilo, causa risa o vértigo al exhibir los procedimientos retóricos y las ambiguas resonancias de la lengua. (Echavarren, 2010, p.11)

La escritura barroca altera el sentido de un fin. No se trata de encontrar un remate cabal y necesario a una historia única. La escritura barroca obedece a la noción de proceso indefinido, si no infinito. (...) (Echavarren, 2010, p. 12)

A partir de la mitad del siglo XX reapareció esta etapa pero reformulada por una nueva concepción y término. A comienzos de la década del 50, en Brasil se desarrolla lo que sería considerado como la última expresión vanguardista “la poesía concreta”. Los brasileños Haroldo de Campos y Augusto formularon una poesía más controlada, que se alejaba del desborde de imágenes y expresiones propio de la vanguardia y en su lugar buscaron aprehender más el lenguaje. Estas proposiciones poéticas hacían énfasis en la funcionalidad del poema, que se contraponía a las expresiones de caligramas de Apollinaire, en donde lenguaje y espacio físico tenían marcada sintonía, al igual que con el paradigma experimental de Mallarmé.

Es en medio del desarrollo de esta poesía, que en el año 1955, Haroldo de Campos, alude por primera vez a lo neobarroco y más adelante en 1972, Severo Sarduy, vuelve a remitirse de manera más profunda a esta nueva concepción barroca.

3.1. Severo Sarduy y sus enunciados sobre el Barroco – Neobarroco

El crítico cubano Severo Sarduy desarrolló a mediados de los setenta una teorización en torno al nuevo alumbramiento del Barroco. Su enfoque no estaba predeterminado por el estigma histórico que este traía sobre sí, ni tampoco quería reivindicar su alcance en el contexto latinoamericano. En sus proposiciones teóricas se encontraba una búsqueda por entender la reinserción barroca en la posmodernidad.

Sarduy no aborda ya el Barroco como su predecesor, todavía en parte preocupado por caracterizar los rasgos formales que considera más representativos de un estilo o de una época, ni busca sus rasgos diferenciales en América que le otorguen legítima originalidad frente a la persistente sombra de su estigma de “mala copia”. En sus ensayos, el cubano-francés se inclina más bien por el análisis de lo que podríamos llamar lo barroco, entendido como una serie de manifestaciones que señalarían una revolución en el modo de aproximarse a lo visible y a lo invisible, una nueva cosmología. (Giménez, p.4)

Sarduy se enfoca en estudiar la concepción barroca desde dos conceptos que regirían su trabajo investigativo: 1) la idea del barroco como reflejo de una ley de la termodinámica, es decir como teoría del caos; 2) la idea del barroco como parodia de la economía burguesa, como fiesta y derroche (Arriaran, p.8).

En el ensayo “El Neobarroco y el barroco”, Sarduy reconoce en el génesis de este último su carácter difuso y aleatorio en el ámbito semántico: “lo barroco estaba destinado, desde su nacimiento, a la ambigüedad, a la difusión semántica” (Sarduy, p. 5).

El crítico cubano establece que el lenguaje barroco es producto de una *artificialización* de las palabras, que se reordenan a través de nuevos ejes de sentido y se reestructuran en la mente del escritor. Es ahí donde se crea la necesidad de concebir a estos textos desde la particularidad de un metalenguaje, cuyo alcance viene determinado por la comprensión de las metáforas poéticas so pena de no alcanzar la totalidad de la acepción. El crítico cubano establece tres mecanismos que se convierten en la osatura del barroco:

- Mecanismo de la sustitución se altera el significante en un contexto.
- Mecanismo de la proliferación: se forma un nodo de significantes y se borran los conceptos previos, reescribiendo de esta forma las ideas que secundan una proposición.
- Mecanismo de la parodia: los diálogos y tonos se entrecruzan generando una amalgama de decires. Los textos adquieren un sentido intertextual, en donde se alinean distintos discursos.

Es interesante cómo Sarduy concibe al Neobarroco como una reformulación moderna del barroco y:

...lo caracteriza como modo de pensamiento donde la propia distinción natural-artificial tiende a desaparecer, o, mejor, donde

por medio del artificio lingüístico, por ejemplo –la metáfora–, se pone de manifiesto la fragilidad de la noción de lenguaje primero o literal. (Giménez, p.4)

Su teoría neobarroca lejos de proponer un acercamiento desde el descubrimiento, nos sitúa ante la visión reiterativa de una corriente literaria.

Digamos que Sarduy ante la disyuntiva del silencio o del simulacro, encuentra con el Neobarroco, una tercera vía que los engloba a ambos: la plena asunción del simulacro en tanto simulacro, como objeto paródico de un discurso autoconsciente y reflexivo que marcha hacia su propia disolución, es decir hacia el silencio. (Guerrero, 1663)

3.2. La concepción histórica neobarroca de Omar Calabrese

El semiólogo y crítico de arte Omar Calabrese configuró una mirada socio estética a finales de los años 80, en donde se propuso “buscar las huellas de la existencia de un gusto (...) por objetos más dispares, desde la ciencia hasta las comunicaciones de masa, desde la literatura hasta la filosofía, desde el arte hasta los comportamientos cotidianos” (Calabrese, 1987, p.11). En el libro *La era Neobarroca*, Calabrese expone un modelo de análisis que trata de ejemplificar la cultura en la última etapa del siglo XX y que sin duda sigue vigente todavía. Se apropia de la concepción de *dimensión fractal*: los cuerpos fractales que mantienen cierta irregularidad permiten crear una nueva geometría con múltiples dimensiones que se repiten incesantemente. La cultura adquiere este modelo de reflejo continuo y se adhiere a estas formas fractales irregulares que se manifiestan a través de ciertos esquemas de producción y recepción.

En primera instancia el semiólogo italiano se pregunta ¿en qué consiste el Neobarroco? y luego se responde: “en la búsqueda de formas— y en su valorización- en la que asistimos a la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mudabilidad” (Calabrese, 1987,p.12). Esto es un

concepto somero ya que después irá dilucidando de mejor forma esta afirmación. Al igual que Severo Sarduy, cree que se pueden repetir etapas (lo barroco se subvierte a Neobarroco) y que estas pueden encontrar entre sí líneas análogas, “fenómenos análogos pueden presentarse en cualquier época (...) y su repetición puede juzgarse como un lapso de época aunque sea con todas las limitaciones expuestas en las líneas precedentes” (Calabrese, 1987, p.26). Si bien es cierto que el prefijo *neo* indica la posibilidad de repetición –reciclaje de la etapa anterior, también adquiere una nueva conceptualización. Más adelante Calabrese se adhiere a otra afirmación sarduyana para argumentar a favor de esta visión secuencial “Sarduy define barroco, no sólo o no tanto un periodo específico de la historia de la cultura, sino una actitud general y una cualidad de los objetos que lo expresan. (...) puede haber algo de barroco en cualquier época de la civilización. Barroco llega a ser una categoría del espíritu, contrapuesta a la de clásico” (Calabrese, 1987, p.31).

De las tres afirmaciones sobre el origen del término *Neobarroco*, nos quedaremos con la que se ofreció desde los años 60 y que pretendía probar que “ciertos productos literarios no consistían en la experimentación (...) sino más bien en la reelaboración, en el pastiche, en la desarmadura del patrimonio literario (...) inmediatamente precedente” (Calabrese, 1987, p.28).

El crítico italiano ofrece seis tópicos meramente Neobarrocos que son tratados en su libro. En primer lugar encontramos la estética de la repetición y el ritmo: la producción en serie de múltiples objetos culturales cuyo sentido estético se predetermina por el consumo masivo que este tenga. Para Calabrese se ha estandarizado “la repetición desde la filosofía de la industrialización, la repetición como mecanismo estructural de textos y la repetición como condición de consumo por parte del público de los productos comunicativos” (Calabrese, 1987, p.46).

A continuación hace un recorrido por el tema de la resignificación de los excesos y el ensanchamiento de los límites. Los sistemas culturales antes centrados, ahora

tienden a desligarse cada vez más de la mitad y optar por hallar nuevos puntos de fuga. El exceso se erige como una alternativa para traspasar un límite.

La cultura contemporánea está viviendo fenómenos de exceso endógeno cada vez más numerosos, que van desde la producción artística a la mediológica, hasta los comportamientos políticos y sociales (...) hay un exceso representado como contenido, hay un exceso como estructura de representación y hay un exceso como fruición de una repetición. (Calabrese, 1987, p.75)

Esta característica se ve reflejada en los textos que tratan temas sobre el erotismo, la violencia y el horror pero de forma desmesurada. La evasión de lo normativo y el resalte de estos apartados solo confirman el desapego a los paradigmas anteriores. En cierta forma se busca crear cierto asombro o escándalo: "Representar un contenido excesivo cambia la estructura misma de su contenedor, y requiere una primera modalidad de aparición espacial: la desmesura, la excedencia. Desmesura y excedencia están entre las principales constantes formales de los contenedores Neobarrocos (Calabrese, 1987, p.79).

Hay una constante en las producciones artísticas de este tiempo y es el quiebre del perímetro regulado o el límite que se ha impuesto. El gusto Neobarroco constantemente altera las terminaciones y va reformulando los parámetros:

El gusto Neobarroco parece promover un procedimiento doble o mixto, tal vez intercambiando los términos de la oposición o tal vez anulándolos. Por ejemplo: usa el límite haciéndolo parecer exceso porque las salidas de las fronteras acaecen solo en el plano forma; o bien, usa el exceso, pero lo llama límite para hacer aceptable la revolución solo del contenido. (Calabrese, 1987, p.83)

El Neobarroco tiene otras dos formas estéticas que se desarrollan en las distintas propuestas culturales y artísticas: la del detalle y el fragmento. En un deseo por primar ciertos aspectos y por desdeñar otros, se singulariza la mirada y se resalta lo "más importante". Al no existir realidades totalitarias se priorizan extractos fragmentados que permiten una vuelta al pasado y un resurgimiento de propuestas anteriores. Es por esto que: "detalle y fragmento

aún tan diversos entre ellos, acaban por participar del mismo espíritu del tiempo, la pérdida de la totalidad” (Calabrese, 1987, p.105). En la poesía particularmente se desarrolla una búsqueda por la fragmentación:

Para encontrar reencontrar tanto una paleta de palabras y frases, como para recuperar la poeticidad connatural a la anulación del principio de orden y de sus geometrías regulares. El fragmento se hace autónomo, pero el sentido de integridad de la obra fragmentaria es diferente del de antes, pone el acento en la irregularidad y en la asistematicidad, tiene el sentido de estar hecho pedazos. (Calabrese, 1987, p.103)

Calabrese también se pronuncia sobre la inestabilidad y metamorfosis que sufren ciertos elementos en la era neobarroca, para esto escoge la figura del monstruo como base de su afirmación. Las formas cambiantes propias de esta etapa se ven presentes en la evolución de esta figura. Para Omar es importante establecer que esta evidente inestabilidad sucede en las expresiones neobarrocas en al menos tres niveles distintos: Uno: el de los temas y figuras representados. Dos: el de las estructuras textuales que contienen las representaciones. Tres: el de la relación entre las figuras, textos y tipo de fruición de los mismos (Calabrese, 1987, p.119).

El semiólogo italiano alude también al caos y desorden que rige a los distintos objetos culturales, quienes a través del elemento de los fractales reproducen de una forma enredada distintas aportaciones expresivas. Esto ejercerá cierto influjo sobre la aproximación del receptor y el desarrollo del mensaje:

No es solo la apariencia accidentada de la forma la que califica el caos, sino también su aspecto de turbulencia (...) cualquier fenómeno comunicativo (es decir cualquier fenómeno cultural) que tenga o una geometría irregular o una turbulencia en su propio flujo es un fenómeno caótico; por tanto, no solo los objetos, sino también su proceso de producción y el de recepción. (Calabrese, 1987,p.141)

3.3. El sujeto lírico Neobarroco

El sujeto lírico ha evolucionado a lo largo de las distintas etapas de la historia de la Literatura. En una época en donde se encuentra difuminada la noción de sujeto y el “yo” es cuestionado, se encuentra en la poesía cierta incertidumbre en la identidad del yo poético. Se crea un desequilibrio ontológico y el poeta se oculta detrás del resquebrajamiento de su identidad:

El fenómeno de despersonalización lírica no consiste solamente en disfrazar u ocultar la voz del poeta, sino que también pone de manifiesto que esa voz no es ni puede ser la de un yo íntegro; es la de un ser que se expone por medio de estos recursos como un sujeto dividido, escindido, descentrado, en numerosas ocasiones consciente de que su identidad es quebradiza. (Estudillo, 2007, p.38)

El fenómeno de la falta de identidad que se cierne sobre la sociedad posmoderna influye en la producción lírica y el individuo subyacente abandona su yo a la vez que es traspasado por lo híbrido y el cuestionamiento del ser: “La manera en la que esa «pérdida de identidad» se manifiesta en la poesía neobarroca es más compleja que el simple abandono del sujeto en primera persona” (Estudillo, 2007, p.41).

El sujeto poético se disuelve y se dirige hacia una re-construcción del Otro. Para llevar a cabo esto utiliza experiencias reales o ficcionales que lo sitúan en otros espacios o bajo otras interrogantes: “la alteridad dentro del propio yo, o un yo que se busca y reinventa en espacios ajenos a sí mismo. Mediante una experiencia vivida (e inventada) a través de unos ojos otros, llegamos a una versión distinta de la realidad” (Estudillo 2007, p.43).

3.4. El influjo Neobarroco en América Latina

A partir de la mitad del siglo XX en América Latina se acuña una palabra que englobaría distintas posturas y sería reapropiada al igual que resignificada por algunos escritores. Aunque en primera instancia se la utilizaba para enmarcar

ciertos productos narrativos, más adelante también se sumerge en la poesía. La influencia del escritor cubano José Lezama Lima y la mirada postestructuralista de Severo Sarduy son el punto de partida para varios autores que se preocuparon por desentrañar nuevos discursos alejados de cánones clásicos. En su lugar las oraciones que secundaron a los textos tuvieron un orden más caótico y visceral. Después de la propuesta extendida de las vanguardias, el Neobarroco propone desapegarse de la retórica centralizada oficial:

Es un “salirse” de una concepción poética desestructurante de lo que podía concebirse como “visión estética de las vanguardias” que, aunque múltiple, plural, contradictoria incluso en sus efectos, se revelaba como global, total, omniabarcadora en la medida de su jugada final: la disolución del arte en la práctica social. No es que el Neobarroco (o neobarroso) sea un saldo de aquella visión, lo que quedó. (...)El Neobarroco (o Neobarroco) recupera el compromiso verbal de las vanguardias, la crítica cultural. Pero no la actitud de compromiso humano. (Medo, 2005)

También el escritor dominicano Félix Batista en su ensayo “Barro y borra: del Neobarroco al postbarroco en la poesía latinoamericana actual”, compara a la vanguardia con el Neobarroco y los sitúa bajo el elemento de la experimentación sin embargo es consciente de las divergencias:

“evita el didactismo ocasional de ésta, así como su preocupación estrecha con la imagen como icono, que lleva a remplazar la conexión gramatical con la anáfora y la enumeración caótica. Si la vanguardia es una poesía de la imagen y de la metáfora, la poesía neobarroca promueve la conexión gramatical a través de una sintaxis complicada”. (Batista, 2014)

Más adelante el mismo escritor, parafrasea a Roberto Echavarren, y agrega que difícilmente se puede entender al Neobarroco como un espacio o movimiento que tenga características determinadas sino más bien con un lugar en donde los escritores constantemente se deslizan entre distintas propuestas literarias:

“Los poetas Neobarrocos (...) pasan de un nivel de referencia a otro, sin limitarse a una estrategia específica, o a cierto vocabulario

(...) Puede decirse que no tienen estilo, ya que más bien se deslizan de un estilo a otro sin volverse prisioneros de una posición o procedimiento. (Batista, 2014)

Sin embargo en la escritura neobarroca pueden notarse ciertos patrones que se ven configurados en las distintas propuestas narrativas y poéticas. De acuerdo a Jacobo Sefamí (1998, p. 420), estos se dividen en 4:

- 1) énfasis en el aspecto fónico del lenguaje y, por ende, de la superficie, como modos de acceder al «significado» de las cosas;
- 2) rebelión en contra de los sistemas centrados y simétricos;
- 3) uso de múltiples registros del lenguaje, acudiendo a códigos que vienen de la biología, las matemáticas, la cibernética, la astrología, etc., y a la vez usando jergas dialectales, palabras soeces, neologismos, cultismos;
- 4) uso de una sintaxis distorsionada, donde los signos de puntuación se emplean mayormente con finalidades prosódicas.

De igual forma existen ciertas propiedades que se encuentran visibles en los textos Neobarrocos en donde se encuentran cruzados distintos discursos en los cuales se hace una parodia y crítica el lenguaje, al igual que se pueden notar ciertas expresiones lúdicas de paronomasia y aliteración. Los autores neobarrocos optan por usar un léxico lleno de cierto carácter artificial y adornado, se trastocan los sujetos clásicos, se examina lo banal y superfluo como formas alternativas de encontrar lo profundo (Sefamí 1998, p. 421).

En América Latina durante la década de los ochentas y noventas, se gesta en la poesía la condición neobarroca, en donde se formula una crítica al concepto de identidad cultural. La poesía adquiere esa singularidad de pastiche textual y el discurso que elabora se contrapone a cualquier ideología o límite geográfico que impida su libre desarrollo. A lo largo de estos años se han efectuado distintas antologías que buscan recopilar la producción poética de autores latinoamericanos y catapultar su escritura bajo la sombra de lo neobarroco, de estos compendios resalta la voz de los poetas Néstor Perlongher, José Kozer, Roberto Echavarren y Eduardo Milán:

Caribe transplatino (1991), de Néstor Perlongher y Josely Vianna Baptista; Transplatinos (1991), de Roberto Echavarren, Medusario, muestra de poesía latinoamericana (1996), de José Kozer, Roberto Echavarren y Jacobo Sefami; Jardín de Camaleones (a poesía neobarroca na América Latina (2003), de Claudio Daniel; y País Imaginario, escrituras y transtextos, poesía en América Latina (20XX y 2014), de Mario Arteca, Benito del Pliego y Maurizio Medo, que incluye poetas nacidos entre 1960 y 1979. (Batista, 2014)

3.5. ¿Neobarroco o neobarroso?

Definir un movimiento estético bajo un nombre es un poco arbitrario, ya que cada región o grupo literario trata de concederle al término las características, conceptos o denominaciones de acuerdo a su percepción, la cual muchas veces está influenciada por su cultura o extensión geográfica de procedencia. Algunos teóricos han mantenido el vocablo concedido por Haroldo de Campos y estudiado de forma más profusa por Severo Sarduy, mientras que otros optan por acogerse más al término "neobarroso", que fue otorgado en el año 1986 por el poeta argentino Néstor Perlongher en una tertulia que tuvo en conjunto con dos poetas: Roberto Echavarren y Eduardo Milán. Esta noción surge desde la mirada a la obra poética que se da en los alrededores del Río de la Plata, que separa Uruguay de Argentina.

...a barroco le corresponde el neologismo "barroso", no algo hermético que oculta un tesoro especialmente querido y caro sino algo resbaladizo y no sólido que presupone un hundimiento si no una "caída". "Neobarroso" es el nombre idóneo para la empresa poética, destinada, para Perlongher, a hacer bajar de estatura a la grandilocuencia proveniente de Europa, de toda suerte de europas. (...) Un poema, el "neobarroso", sólo soporta ser definido por aproximación; un "movimiento" poético que no puede considerarse como tal en la medida en que sus posibles integrantes no juegan a la necesidad de responder a un orden de cosas poético y cultural -

y social - en grupo; los trazos de una poética que se delimitan por comparación o por rechazo ante modelos fijos. (Milan, 2013)

En el poema neobarroso prevalece el uso de la metonimia sobre el de la metáfora. Al no existir propiamente una imagen a la que se pueda aludir o sustituir ya que los grandes discursos culturales e ideológicos han cesado, esta figura retórica se erige como una contra imagen o una reformulación del sentido de la imagen que critique cualquier propuesta abarcadora. De igual forma busca desplazarse del centro hegemónico y logo céntrico de la palabra y su significante. Cuando los versos son trastocados y siguen un rumbo ondulante, adquieren un carácter incivilizado y la norma que rige la palabra al igual que su sentido se aleja de la episteme occidental. Asimismo hay una suerte de manejo lúdico del lenguaje, por lo que los límites semánticos se difuminan por el deseo de perpetuar una forma artística e impactar en el espectro social:

El poema, como juego del lenguaje, adquiere el derecho a desbordar cualquier área semántica pre-establecida en cuanto a la construcción de un objeto de arte. Entre la lógica proliferante del lenguaje y sus posibles asociaciones fónicas y el señalamiento del mundo establecido como una organización que merece ser cuestionada no media la necesidad o la obligación de un objeto de arte, en este caso el poema. (...) El poema "neobarroso" desconfía del orden poético a partir de la desconfianza en un orden mayor, el del mundo. (Milán, 2003)

Los poetas neobarrosos se meten en los lugares más recónditos del lenguaje y tratan de llegar a su corporeidad. En su afán por unir lo físico con lo lingüístico tratan de trascender el sentido, para eso recurren a saltos textuales cuya meta es regresar al origen primigenio de la palabra y recrearla. Es ahí donde la palabra "poiesis" se vuelve a actualizar y se entiende la cualidad polisémica detrás de la construcción del significante que muchas veces se otorga de forma despótica a las palabras.

Si hay puntos de convergencia en los términos “neobarroco” y “neobarroso”, que a primera instancia pueden separarse un poco, estos son “la capacidad de ensimismamiento textual, de sonambulismo autorreferencial, de posibilidad paradójica, de proliferación y de encierro significativo” (Milan, 2013).

4. El neobarroco en la poesía de Dina Bellrham

4.1 La mujer de helio, una alternativa de sujeto poético neobarroco

En *La Mujer de Helio* se encuentra la voz poética diseccionada en tres agentes que intervienen como narradores-personajes del universo lírico de Dina. La poeta no se expone en su totalidad al lector, sino que configura tres miradas hablantes, quienes ejecutan las acciones desplegadas en su prosa poética. Siomara España (2012 a), en el prólogo, establece las figuras que van hilvanando las acciones y que al final se intersectan para develar la mente de la escritora:

- 1) La creadora-poeta
- 2) La narradora omnisciente
- 3) La mujer de helio

La poesía de Dina revela una parte escondida de su subconsciente que la empujaba constantemente a recrear una y otra vez diversas formas de acabar con su vida. La representación que más resalta y que transgrede los límites de lo “correcto y la moral” es la voz de este ser alado formado en su totalidad por el elemento del helio. El origen de esta mujer es relatado desde una mirada un poco enajenada y a través de los versos notamos un comienzo hostil unido a una sensación de extrañeza frente al mundo al que se ha venido: “Desde el génesis que despegué las pestañas supe que había llegado al lugar equivocado”

(Bellrham, 2012 a, p. 9). La mujer de helio se eleva sobre su entorno tradicional y cuestiona aún desde su primera mirada infante a una familia que “vive bajo las apariencias” y prioriza lo pomposo “los vestidos y sus pinzas de seda ayer me dieron la espalda” (Bellrham, 2012 a, p. 9) o “muestro la máscara a la familia pequeña burgués que disimula fantasmas” (Bellrham, 2012 a, p. 9).

Es por medio de la formulación de este narrador-poetizador, que ella puede adquirir valor para finalmente ejecutar las acciones que se ciernen sobre ella. No existe simplemente un intercambio de papeles entre ambas, sino una auténtica transfiguración que deriva de la violencia que esta mujer ejerce sobre la voz de Dina. Lo interesante es el encuentro intenso entre estas dos voces que se mantienen en aparente conflicto y, sin embargo, al final la actitud de una de ellas cambia, mostrándola más calmada y fuerte que la otra:

La mujer de helio me enreda en sus piernas, mastica mis pezones hasta arrancarlos. Está enferma de rabia y con el perro atravesado en sus costillas. Debo soportar sus días de ténpano, desde acá observo a los escritores, abandonar el suicidio anticipado (...) Ella cura mis muñecas, adormece la anemia. Ella es fuerte. Ella apretará el gatillo en el desierto. (Bellrham, 2012 a, p.13)

A medida que se va desarrollando cada capítulo, los sujetos líricos se van alterando, si en un comienzo había cierta reacción negativa o desconocimiento del otro, sus diálogos se comienzan a cruzar hasta el punto de no solamente moverse en la misma dirección sino también hablar desde una postura en conjunto. Ya no son sujetos que permanecen solitarios o se expresan de forma individual, sino también se detienen a contemplar esos espacios de disidencia en los que convergen:

Llevo horas buscándola. Ella duerme en las cloacas, en las faldas de las putas, en las damas de casas aglomeradas de muebles (...) me aferro a ti mujer de helio, nosotras las insurrectas, las alevillas que se incendian en las lámparas. Porque nos gusta cazar

ascensores, de alejarnos de ellas que duermen asténicas, que nos resguardan el relejo, que nos prefieren mundanas, insómnicas, vivas. (Bellrham, 2012 a, p. 29)

La intervención de las primeras dos figuras se ve muchas veces opacada por la aparición de la mujer de helio, quién no solo profundiza en su condición de extraña sino también se pronuncia sobre el arte, contra la banalidad de las mujeres enmarcadas bajo la ironía de las princesas que “salen a buscar dragones alopécicos” (Bellrham, 2012 a, p. 25) o “no entiendo eso de pescar en la tumbas de los antros a las niñas que ríen como hienas prendidas a sus tacones de agujas” (Bellrham, 2012 a, p.25) , y contra la moral o el decoro “en las tardes me raptan a iglesias, colocan crucifijos en mis senos, como si fuera Sodoma o la codicia de la siembra de los inviernos” (Bellrham, 2012 a, p. 51).

En el capítulo anterior hubo un pronunciamiento sobre el “fenómeno de despersonalización lírica” que sufre el sujeto neobarroco, en donde se efectúa una “especie de enmascaramiento en torno a la voz del poeta”. En esta obra de Dina se entrecruza la participación de una especie de alter ego con las afirmaciones internas divididas de la escritora. Bellrham es consciente que detrás de la creación de esta mujer se encuentra su verdadera esencia, pero es por medio de las sentencias de ella que logra dar premoniciones de sus deseos escondidos y generar un chivo expiatorio en el texto que cargue con lo que se cierne sobre la escritora:

Mujer reconozcamos que la muerte en comprimidos a veces viene caducada (...) ni las drogas nos salvan de este túnel retrógrado que nos pronuncia con sílabas epilépticas. Tenemos que ser fuertes, porque tú mujer (si nos tiembla la ironía de ser mundanas) siempre has tenido el arma en tus encías como plan B. (Bellrham, 2012 a, p. 37)

Me quieren poner en un en medio de la sala, justo donde está Ella. Ayer me observaba aterrorizada mientras jugaba con el hilo que la sostiene. *Estamos árboles, pero de estáticas*; y yo abría mis piernas para callarla. Estamos mudas, viciadas, no somos nada.

Siempre fui sola y me inventé a la otra para culparla de loca, a veces quisiera ser ella. (Bellrham, 2012 a, p. 59)

Su identidad por ratos algo quebradiza y tambaleante se acoge al elemento volátil del helio para tratar de encontrar cierto sentido en medio del caos interno que se rige sobre ella y es por eso que ambas: la mujer de helio y la autora entran en distintas transposiciones que finalmente llevan a Dina a quitar el velo y decir “a veces quisiera ser ella”.

4.2 La codificación del lenguaje de Dina

En el capítulo uno se descubrió cierta terminología médica presente en el desarrollo de los versos de Dina. Lejos de afirmar o negar el contexto de la vida de la escritora, se pudo notar que la aproximación a los vocablos clínicos y diagnósticos médicos, ejercieron cierto influjo en la construcción de su obra poética. Para desentrañar el sentido de estas palabras no basta con simplemente buscar su significante sino también se debe decodificar la intención de la autora.

Aunque en primera instancia se podría entender la inclusión de estos términos como una actitud impositiva por parte de Dina, a medida que se sumerge uno en el texto comienza a comprender que estos forman parte de su discurso habitual o universo poético. De cierta manera existe un núcleo cerrado al que nos cuesta acceder, pero la labor crítica debe no solo separar vocablos sino desentrañar los motivos detrás de la reiteración de palabras o su inventiva.

Como se expresó en el capítulo dos, la postura de Jacobo Sefamí (1988) plantea que los escritores neobarrocos, al encontrarse limitados por el lenguaje tradicional, deben recurrir a puntos de fuga en donde sientan más libertad creativa. Para esto implementan nuevos términos o códigos lingüísticos que “vienen de la biología, las matemáticas, la cibernética, la astrología, etc., y a la vez usando jergas dialectales, palabras soeces, neologismos, cultismos”. Dina se apropia de estos códigos que conoce a cabalidad para esclarecer cosas o entablar diálogos consigo misma:

Yo extendo mi regazo en las horas que dura el cielo sin su cinética de dinosaurios ególatras. (Bellrham, 2012 a, p. 13)

Debo arrancarme las lágrimas y la bilis del ánfora. (Bellrham, 2012 a, p. 19)

Cómo si no fuera la mujer que te crece en los omóplatos. (Bellrham, 2012 a, p. 13)

La mielina es un fantasma en mis axones vagabundos. (Bellrham, 2012 a, p. 21)

Nuestro hipogloso recibe la lluvia de mayo. (Bellrham, 2012 a, p. 31)

Desde que vi su fémur sostenido de placentas (...) antes de que empiece su monólogo de hemodiálisis. (Bellrham, 2012 a, p. 45)

La palabra regulada le queda muy estrecha a Dina, quién no solo implementa de forma novedosa estas expresiones para configurar lo que siente, sino también las usa para opinar con ironía sobre sucesos a su alrededor:

mientras el agua inunda los maceteros, las princesas salen a buscar dragones alopécicos. (Bellrham, 2012 a, p. 25)

porque nos gusta eso de cazar ascensores, alejarnos de ellas que duermen asténicas. (Bellrham, 2012 a, p. 29)

los de piernas largas y voz de saurio siempre han tenido una severa parálisis del nervio hipogloso. (Bellrham, 2012 a, p. 45)

Es por medio de esta singularidad en su lenguaje, centrado mayormente en el uso de términos biológicos, es que Dina explora a profundidad distintos modos de

acceder al significado de las cosas. Su propuesta, lejos de querer ser hermética o intrincada, es un ejercicio de despliegue de léxico y conocimiento propio de un sector pocas veces incluido en la poesía.

Los versos de Dina analizados en conjunto podrían por ratos resultar una oda a la nada o al flujo de ideas caótico, sin embargo cada texto que se va armando ante nuestros ojos es una secuencia que hasta podría resultar algo narrativa. La poeta va evolucionando ante nuestra lectura y su propia contraposición de palabras es una plataforma para que en algo podamos entender su inevitable aprehensión del significante al igual del manejo lúdico de las palabras.

4.3 La alteración de significantes en *La Mujer de Helio*

Sarduy y Calabrese entran en un acuerdo teórico al establecer el carácter polisémico de la palabra en la cosmovisión neobarroca. Su valor habitual e integridad se vuelven a concebir gracias a la mutabilidad propia del siglo en que se vive. Como se estableció en el capítulo dos, los escritores neobarrocos transigen los límites semánticos y en su lugar se acogen a sus propios conceptos.

En *La Mujer de Helio*, Dina da muestras de adherirse a esta concepción cuando en sus versos quiebra el sentido frecuente de las palabras y crea sentencias que prácticamente dicen nada. La poeta hace un nudo de significantes alterados que invitan al lector a tratar de extraer la lógica de su uso, esta lógica debe salirse del aspecto racional y entrar en el único plano donde es posible comprender algo sin oponerse, el universo de los sueños:

Asesina los cortocircuitos de las alacenas, y cada gota que
derrama del techo-córnea al suelo-mejilla ebulliciona, no llena la
copa de Átropos. (Bellrham, 2012 a, p. 41)

El brujo sacrifica su miocardio y en la fase REM Satanás le reclama
sus desventuras. (Bellrham, 2012 a, p. 47)

El invierno se masturba con las cicatrices de esqueletos sobrepoblados de tuercas. (Bellrham, 2012 a, p. 47)

Los bisturíes hacían sus barahúndas proletarias y pedían un día de guardar. (Bellrham, 2012 a, p. 57)

Bellrham se acoge al “mecanismo de la proliferación”, que como previamente se explicó en el capítulo dos, “borra los conceptos previos, reescribiendo de esta forma las ideas que secundan una proposición”. No solamente es la migración del concepto de una palabra sino que en este caso, se efectúa también un total desplazamiento de la corporeidad de la expresión.

CONCLUSIÓN

Después de analizar los versos de *La Mujer de Helio* y relacionarlos con las aportaciones teóricas de Severo Sarduy, Omar Calabrese, Eduardo Milan, Roberto Echavarren, Jacobo Sefamí, entre otros, podemos concluir que se encuentran atravesados por un discurso neobarroco. Este está visible en los siguientes elementos previamente tratados: el sujeto identitario que construye la poeta, la terminología médica como efecto innovador y la alteración de los significantes.

La mujer de helio se establece como el alter ego de la escritora y se estructura como un ser alado cuyo elemento compuesto le permite mantenerse a flote en medio de un entorno en el que se siente foránea. Es por medio de esta figura que se demuestra la identidad algo dubitativa y quebradiza de la voz lírica, quien habla gracias a las intervenciones de esta mujer y consigue reflejar sus miedos sobre ella.

La terminología médica, usada en su totalidad, se plantea como un elemento innovador que afecta el sentido de las proposiciones poéticas. Dina no solo ejerce una total comprensión de los términos sino también nos demuestra la importancia estética que se cierne sobre su creación poética. Lejos de mantener una postura cerrada que dificulte la interpretación de su propuesta, ella recupera la esencia de las palabras y les da un valor literario que se aleja de las frías locaciones de clínicas y hospitales.

La alteración de los significantes confirma la actitud de Dina de traspasar los límites de la palabra y urdir vocablos que se encuentren lejos de la episteme occidental al igual que del centro tradicional otorgado por cualquier institución lingüística. Su intención lúdica nos permite reconocer en ella un ejercicio estético y afán disidente por el arte.

BIBLIOGRAFÍA

Arriarán, S. (2010). La teoría del Neobarroco de Severo Sarduy. Recuperado de <http://www.iilgeorgetown2010.com/2/pdf/Arriaran.pdf>

Batista, L. (2014). Barro y borra: del Neobarroco al postbarroco en la poesía latinoamericana actual. Matavilela. Recuperado de <http://www.matavilela.com/2014/09/barro-y-borra-del-Neobarroco-al.html>

Bellrham, D. (2012a). La Mujer de Helio. Guayaquil-Ecuador. El Quirófano Ediciones.

Bellrham, D. (2012b). Je SuisMalade. Guayaquil-Ecuador. El Quirófano Ediciones.

Bellrham, D. (2012c). Con plexo de Culpa. Guayaquil-Ecuador. El Quirófano Ediciones.

Bellrham, D. (2013). Inédita. Canadá. Monsier James Ediciones.

Calabrese, O. (1987). La era Neobarroca. España. Ediciones Cátedra.

Echavarren, Roberto, Sefamí Jacobo, Kozér José. (2010). Medusario. Muestra de Poesía Latinoamericana. Editorial Mansalva.

Estudillo, L. (2007). La mirada elíptica: El sujeto lírico a (Neobarroco) Recuperado de: <file:///C:/Documents%20and%20Settings/Lucia/Mis%20documentos/Downloads/31858054678440%20Martin-Estudillo-2.pdf> Biblioteca Filológica Hispana.

Fernandez, D. (2011). La transgresión latinoamericana. Revista Ñ. Recuperado de http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Severo-Sarduy-ensayo-El-barroco-y-el-neobarroco_0_543545660.html

Fuentes, J. (2007, 7). LOS EMBLEMAS POÉTICOS DE ALEJANDRA PIZARNIK. Revista Electrónica de Estudio Filológicos. Número 13. Recuperado de https://www.um.es/tonosdigital/znum13/secciones/estudios_I_pizarnik.htm

Guerrero, G. (1999). La religión del vacío. Severo Sarduy. Obra completa. Edición crítica de Gustavo Guerrero y Francois Wahl, Madrid: Círculo de Lectores. Colección Archivos.

Itúrburu, F. (2016). 10 poetas ecuatorianos del siglo XXI / Augusto Rodríguez. Revista Desliz. Recuperado de <http://revistadesliz3.blogspot.com/2010/02/10-poetas-ecuatorianos-del-siglo-xxi.html>

Maravall, J. (2008). La cultura del barroco. España. Ariel.

Medo, M. (2005). Milán: Lo que se recicla es la confusión. Recuperado de <http://www.letras.s5.com/mm250905.htm>

Pizarnik, Alejandra. Caminos del espejo. Recuperado de: <http://adamar.org/ivepoca/node/367>

Sefamí, J. (1988). Neobarrocos y Neomodernistas en la poesía latinoamericana. Madrid, España. Recuperado de: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_3_055.pdf



DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN

Yo, Lecaro Briones, Andrea Jackeline con C.C: # 092881150-4 autora del trabajo de titulación: El neobarroco en La Mujer de Helio de Dina Bellrham previo a la obtención del título de Licenciada en Comunicación Social con mención en Literatura y Comunicación en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.

1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tienen las instituciones de educación superior, de conformidad con el Artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de titulación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

2.- Autorizo a la SENESCYT a tener una copia del referido trabajo de titulación, con el propósito de generar un repositorio que democratice la información, respetando las políticas de propiedad intelectual vigentes.

Guayaquil, 12 de septiembre de 201

Lecaro Briones, Andrea Jackeline

C.C: 092881150-4

REPOSITORIO NACIONAL EN CIENCIA Y TECNOLOGÍA

FICHA DE REGISTRO DE TESIS/TRABAJO DE TITULACIÓN

TÍTULO Y SUBTÍTULO:	El neobarroco en La Mujer de Helio de Dina Bellrham		
AUTORA	Andrea Jackeline Lecaro Briones		
TUTORA	Mónica Ojeda Franco		
INSTITUCIÓN:	Universidad Católica de Santiago de Guayaquil		
FACULTAD:	Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación		
CARRERA:	Comunicación Social con mención en Literatura y Comunicación		
TÍTULO OBTENIDO:	Licenciada en Comunicación Social con mención en Literatura y Comunicación		
FECHA DE PUBLICACIÓN:	12 de septiembre de 2016	No. DE PÁGINAS:	# 62
ÁREAS TEMÁTICAS:	Literatura, Teoría Literaria, Crítica y Análisis, Historia		
PALABRAS CLAVES/ KEYWORDS:	Dina Bellrham, neobarroco, Omar Calabrese, Severo Sarduy, barroco, poesía ecuatoriana.		

RESUMEN (150-250 palabras):

El objetivo de este trabajo de titulación consiste en relacionar *la Mujer de Helio* desde distintos postulados teóricos de la concepción artística del Neobarroco con la propuesta poética de la autora ecuatoriana Dina Bellrham. El sentido de los versos de Dina, por ratos hermético, se encuentra traspasado por cierta terminología médica que obliga al lector a enmarcarse en el universo poético de la autora. Dina construye a través de *la Mujer de Helio* el sujeto arquetipo neobarroco, quien es el que concreta cosas o dice discursos escondidos en la psiquis de la poeta. Este trabajo de búsqueda de elementos neobarrocos se logra a través de las aportaciones de Omar Calabrese, Severo Sarduy, Eduardo Milán, Jacobo Sefamí, Luis Martín Estudillo y Roberto Echavarren, quienes reformulan el espectro barroco y proponen una realidad estética nueva denominada “neobarroco”.

ADJUNTO PDF:	<input checked="" type="checkbox"/> SI	<input type="checkbox"/> NO
CONTACTO CON AUTORA:	Teléfono: 2338366/0980815816	E-mail: andrea_lecaro74@hotmail.com
CONTACTO CON LA INSTITUCIÓN (COORDINADOR DEL PROCESO UTE)::	Nombre: Sonia Yánez Blum	
	Teléfono:	
	E-mail: syanez.rrpp@gmail.com	
SECCIÓN PARA USO DE BIBLIOTECA		
Nº. DE REGISTRO (en base a datos):		
Nº. DE CLASIFICACIÓN:		
DIRECCIÓN URL (tesis en la web):		