

Pluralidad del ser, erotismo y metapoésia en *Piano lila* de Aurora Arias

Jorge L. Rosario-Vélez

Long Island University—Post

Ocho años transcurren entre el primer poemario *Vivienda de pájaro* (1986) de Aurora Arias (1962—) y *Piano lila* (1994). Como destaca en “La poética del ser en *Vivienda de pájaro* de Aurora Arias”, la poeta dominicana se aleja del discurso nacional y caribeño para indagar pertinencias metafísicas del *yo*, del *yo* en el universo y del *yo* con el Otro cuando polemiza su dualidad espíritu-cuerpo y su identidad total, desde donde trasciende impetuosa, analítica y soberana. Así, su voz se apropia de influencias compatibles para reformular su ser y poblar su existencia con registros que son síntesis de la trascendencia de su identidad. Alegóricamente, la voz poética llama *casa*, *hogar* o *vivienda* a ese ser cuya existencia emerge de la sapiencia de su presente. En perspectiva, *Vivienda de pájaro* puede verse como la evolución de una juvenil voz con desmesurada adultez ante las efervescencias del espíritu y del cuerpo de quien aspira a maximizar la vida. Con los años, en *Piano lila* se robustece la voz concedora de apetencias, la elocuencia de su verdad y la misma presencia iconoclasta de Arias. También se confirma el universalismo de su *yo* poético al retomar los desvelos existenciales del futuro y las incógnitas relacionadas con el amor, la sexualidad y el cuerpo fundido dentro de una individualidad proteica. *Piano lila* emerge con dilemas solucionados, con nuevas manifestaciones del ser y con la misma contundencia de la voz reflexiva que ahora emprende vericuetos existenciales con la meta de que “[m]añana colocar[á] la sangre en el infinito” a pesar de “no s[aber] cómo” (6).

De esta forma, se analiza *Piano lila* como unidad totalitaria del ser en su plural presencia, cuya síntesis desemboca en un sujeto que indaga respuestas jubilosas tras manifestar las apariciones que revelan su infinitud existencial. Esto es, según Jean-Paul Sartre en *El ser y la nada*, el ser existente se revela en cada una de sus acciones sin privilegiar una serie finita de sus apariciones como su totalidad, sino que “el conjunto de estos efectos” apunta hacia la serie total del ser, tal como lo constituye Arias en *Piano lila* cuando devela la pluralidad del *yo* poético (11). Por tanto, se aplican los términos *aparición*, *aparecer* y *manifestar* como el acto de revelarse y como la exhibición propia de las acciones que configuran al sujeto, para así *aparecerse* y *manifestarse* con su esencia singular sin priorizar un aspecto sobre el otro. Asimismo, Sartre indica que “[l]as apariciones que manifiestan al existente no son ni interiores ni exteriores: son equivalentes entre sí, y remiten todas a otras apariciones, sin que ninguna de ellas sea privilegiada” (11).

Entiéndase que la serie total funde las apariciones públicas, privadas, espontáneas, discretas, pensadas o silenciadas; y así el sujeto se convierte en “la serie bien conexas de sus manifestaciones” (13). Por esta razón, Sartre llama a las apariciones “equivalentes entre sí” (11), ya que compendian sin jerarquía alguna la revelación del sujeto. Para Sartre, “[s]i el fenómeno ha de revelarse *trascendente*, es necesario que el sujeto mismo trascienda la aparición hacia la serie total de la cual ella es miembro” (13; énfasis en el original).

La compatibilidad de Sartre con Arias radica en cómo *Piano lila* encarna la manifestación plural de un yo poético incontenible, emprendedor y de gran vitalidad con la urgencia de celebrarse jubilosamente desde todas las apariciones que configuran la serie total de la cual es miembro. Por tanto, el ensayo también estudia cómo el gozo del yo poético en *Piano lila* resulta la manifestación de esa serie total como declaración de su singular existencia para así conferirse significado mientras devela el registro de la variedad de apariciones que organizan su yo. Estas apariciones contribuyen a concretar la multiplicidad de la voz poética de Arias al revelarse en cada poema. Sugiero que las apariciones y afinidades de los poemas se integran para precisar su visión respecto al amor y al cuerpo; otras veces las apariciones resultan una manifestación más de la revelación plural del ser. No obstante, el frenesí con que la existencia se enfrenta, goza o sufre, delata esa pertenencia a su propia serie total que la distingue del Otro. Como el poemario es unitario, este ensayo presenta esa unidad, esa historia de la Arias narradora, disfrazada de poeta, para contar la historia de su ser, es decir, de la Arias que poetiza la existencia misma mientras bulle adentro la narradora, aparición metapoética destacada al final del ensayo.

“Hay pensamiento y cuerpo en mí como una misma cosa”¹

El poemario abre con “Preludio”, poema definidor de la identidad que otorga cohesión y dirección a *Piano lila* tal como lo hace “Vivienda de pájaro” en la obra del mismo título; en ellos la voz poética proclama su esencia.² Como manifiesto, “Preludio” unifica quién es y lo que espera de sí misma; al tiempo que declara el conocimiento profundo de su identidad sólida, aunque inconclusa, ya que el libro destaca la pluralidad de apariciones que habitan en el ser.

Esto no es un poemario
Es el último sorbo de una ausencia
Hay pensamiento y cuerpo en mí [sic] como una misma cosa
.....
También compongo
mares
.....
Intento el quién soy en repetidos pormenores

¹ Verso del poema “Preludio” (6) que se presenta a continuación.

² Los versos “Desde aquí aproximó” (21) y “Desde aquí grito” (22) de “Vivienda de pájaro” afirman la dramática empresa del yo poético de Arias mientras inicia su discurso “hacia la serie total” con la que manifiesta la presencia de su identidad, de su potencial y de las interpelaciones culturales que lo de/forman (Sartre 13). Sus circunstancias impelen la victoria personal a pesar de que el logro implica luchar con el estado presente y pasado de su temporalidad para así trascender lo cotidiano. A diferencia de *Piano lila*, *Vivienda de pájaro* poetiza una encrucijada más agonizante en su enfrentamiento con la vida; no obstante ambas voces poéticas comparten el tesón emprendedor que polemiza y reformula la existencia cotidiana (véase “Vivienda de pájaro” [21-22]).

de sonrisa y
fe
.....
Soy la ciudad también
Soy un suave meneo de jeans y camiseta
Amo.
.....
Pero todos los días soy algo distinto
Ayer tuve noción del ala y la ventana
Mañana colocaré la sangre en el infinito
no sé cómo. (6)

Si se toma en cuenta la postura de Sartre cuando explica que “[e]l ser es simplemente la condición de toda develación: es ser-para-develar, y no ser develado” (16), es posible apreciar que la voz de “Preludio” devela su propio retrato espiritual y físico como sujeto binario reconciliado en una dimensión substancial y juguetona: su *yo*. Por tanto, afirmar que “[h]ay pensamiento y cuerpo en mi [sic] como una misma cosa” (6) implica su introspección y propias conclusiones de su dualidad, de su visión de vida y de lo que borbotea en su mente y en su cuerpo como unidad in/divisible. En “Preludio”, la voz enuncia su inventario físico y espiritual para develar su *yo* con la verdad, la precisión y la conciencia sólida del tiempo. Decir: “Intento el quién soy en repetidos pormenores / de sonrisa y / fe”, sugiere esa disposición de quien establece un paradigma de cómo vivir con éxito, ya que acepta con optimismo el trajín cotidiano para desde allí proclamar su constancia aquí, en el ahora y en el futuro. Ante su verdad, la voz se abre en búsqueda de trascendencia para robustecer su espíritu sin desligarse del ser lúdico del “suave meneo de jeans y camiseta”. Su preludio —como voz visionaria— anticipa la realización futura gracias a su apertura para explorar la vida y visualizarse como aparición de potencial inimaginable cuando declara que “[es] la ciudad también”. Como en las metrópolis, en este sujeto convergen la movilidad, el des/orden, la diversidad y la unicidad que permiten a sus ciudadanos reconocerse dentro del mismo contexto a pesar de la diversidad. Parafraseando a Sartre, las acciones dentro de la existencia del ser no son privilegiadas ni inconexas, sino que remiten hacia la serie total del ser (12-13). Por tanto, ella —como doble de la ciudad— se devela poblada de proteicas apariciones que componen su ser.³ Como obertura de una vida, “Preludio” se abre al futuro para indagar el porvenir con ímpetu, con fe y con

³ La metáfora de la ciudad como pluralidad del ser emergió primero en Arias la poeta, tal como se discute en el análisis de “Preludio”. Posteriormente, Arias la narradora se convierte en cronista casi decimonónica para contar la multiplicidad de la otra ciudad en *Invi's Paradise* (1998), *Fin de mundo* (2000) y *Emoticons* (2007), libros de cuentos que documentan la máxima depravación de la urbe. En ese entorno el ser experimenta ilegalidad, sobornos policíacos, atropello gubernamental, marginalidad de los pobres y los jóvenes, violencia doméstica; en síntesis: el arrabal citadino. Al respecto, Rita De Maeseener destaca que “el espacio de la calle se convierte en el escenario de una contundente crítica a la sociedad dominicana de los años ochenta, una crítica que retrata la ciudad como el espacio del soborno, la delincuencia y la decadencia” (*Encuentro* 144). A propósito de esta década, Néstor E. Rodríguez comenta que “[e]s el decenio de la casi desaparición de la clase media y del resurgimiento de la emigración legal e ilegal sobre todo a Nueva York y Puerto Rico”. Dentro de este marco, afirma, “Arias opta por desarrollar sus textos, con muy pocas excepciones, en dos zonas de la capital dominicana: el barrio del Invi . . . y el sector conocido como Ciudad Nueva . . .” (96). Sobre la narrativa de Arias véanse también los estudios de Fernando Valerio-Holguín, Odile Ferly y Carmen Z. Pérez.

inquietudes quisquillosas de quien se manifestará libremente y evolucionará con júbilo tras las apariciones proteicas de quien es. Ciertamente, “[e]sto no es un poemario”, sino los sorbos de sus apariciones que se testimonian escrituralmente mientras se reconoce, aparece y evoluciona ante la sabia presencia de cómo vivir una vida de envergadura para “[m]añana coloca[r] la sangre en el infinito” (6).

Tal meta se afirma desde la Dedicatoria de la obra (5); Arias funde en ella las polémicas y los aliados que la acompañan en su empresa, para así superar su presente y encaminarse al lugar de majestuosidad existencial de su utopía personal. Así, el tiempo, su arrojo, el miedo y “qui[e]n no [es]” propulsan ese ímpetu del ser dentro de un futuro visionario. Su “constante nacer” desdibuja el camino ya trazado y crea otros que fortalecen y revitalizan a quien vive en movilidad:

Al tiempo, por existir según mi antojo
A mi arrojo, por mostrarme las debilidades del miedo
Al miedo por su cuarto oscuro donde revelé las luces de la duda
A quién [sic] no soy,
por no mostrarse
Así sé que hay futuro en mi constante nacer. (5)

De tal modo, “Preludio” y la Dedicatoria crean el concepto unificador de *Piano lila* donde la voz poética enuncia que trasciende su hoy. Como en *Vivienda de pájaro*, trascender implica lograr mayor nivel substancial mientras experimenta, descubre y ejecuta para su propia complacencia desde la plataforma existencial que establece.

Así mismo, el poema “Guagua lírica” (25)⁴ confirma esa plataforma existencial y la aparición aventurera y juguetona del “suave meneo de jeans y camiseta” (6) cuando fusiona aparentemente inconexas observaciones sobre la cotidianeidad para exclamar al final: “Dame la eternidad de no saber a dónde voy” (25).

Ya me sé todos los símbolos de la andanza. Duarte con París no tiene rumbo, toma cervezas en melodías de buhos [sic]. Sé que al puente le asustan los colores de la velocidad. . . . Guagua no para de pretender la vida. Sabe gritar su pensamiento paso a paso. Dice el buscón que con un peso no vas a ningún lado. . . . Dame la eternidad de no saber a dónde voy (25)⁵

Todos los “meneo[s]” y las “andanza[s]” le permiten decodificar la vida sin otorgar punto final al aprendizaje, ni a la espontaneidad, ni a la aventura de vivir, como en el texto mismo. La desarticulación entre “Duarte con París”, el “puente [al que] le asustan los colores” y “el buscón” representan las relaciones de la voz con lo cotidiano para así alcanzar el conocimiento certero del estar allí, ejecutando sus sentidos para sensibilizar al puente y a las otras desvinculadas referencias. Tras el andar de la “[g]uagua lírica” aparece ese día a día pensado como intrascendental por otros y se crea poesía. Su petición a “la eternidad de no saber a dónde v[a]” confirma su deseo de explorar sin ocuparse de los resultados, de improvisar o resolver con cada nuevo encuentro y de que su proceso sea infinito. Así se confirma el “constante nacer” destacado en la Dedicatoria. La “[g]uagua lírica” se compara

⁴ En el Caribe se le llama *guagua* al autobús.

⁵ En *Piano lila* ninguno de los poemas lleva punto final, a excepción de la Dedicatoria (5) y “Preludio” (6); sin embargo, “Qué” (10) y el poema “I” (12) terminan en signo de interrogación.

con el trovador medieval que iba de pueblo en pueblo divulgando noticias políticas, religiosas o mundanas. Ahora en la modernidad y dominando “todos los símbolos de la andanza”, la voz también emprende camino, pero su agenda es personal y reflexiva mientras descubre sus apariciones a cada paso. La movilidad de la “[g]uagua lírica” implica *aparecer, manifestarse* como voz emprendedora y visionaria de otras realidades.

Por su parte, “La mujer que yo soy” (18) resulta otro poema de aparición futura donde la voz emerge con la certeza de que “[p]or ahí” existe la mujer de envergadura en que ella se convertirá al trascender lo ordinario. Desde su presente, la voz crea su doble; ese que goza de otro porvenir, encarnado en una mujer de mayor trascendencia. La magia radica en contemplarse a la distancia y en saberse realizada en otra, ya que la visión de la que le “nació al nacer” vive en ese cuerpo joven pero con el conocimiento de su egregia aparición. Así lo enuncia:

Por ahí debe andar
la mujer que yo soy
La mujer que me tiene escondida
.....
La mujer de mi [*sic*] misma
en la que no he vivido
Por ahí debe verme de mirarse
La que me nació al nacer
la simple
la forma verdadera del retorno
Por ahí debe andar
donde el cuerpo no sabe aún
que existo

Como en “Preludio”, la sapiencia de su ser le permite visualizar el porvenir desde su inmediata presencia ante la voz. Su meta es lograr el nivel de la mujer que ya “[p]or ahí debe andar”. La aplicación del existencialismo sartriano polemizaría este futuro porque la voz es “un ser cuyo complemento de ser está a distancia de sí. A distancia, es decir, allende el ser” (Sartre 193). Así, la anáfora “[p]or ahí” supera la musicalidad para destacar esta “distancia de sí” de la proyección futura y del presente, enfatizando que “[l]a que [l]e nació al nacer” será la realidad germinada en ella. No es que la voz no se visualice como mujer de envergadura, sino que su saber distingue la aparición del presente y del futuro previo a su evolución. En palabras de Sartre, “el Futuro no puede ser sin esta revelación”, ya que tal “revelación” le dicta un proceso de continuidad y el ensueño de su anhelada realización (192-193). La voz en “La mujer que yo soy” dicta, al aparecer, tal continuidad y concretiza su realización en “[l]a mujer de [sí] misma”.

Además, “La mujer que yo soy” dialoga con la voz de Julia de Burgos en “Yo misma fui mi ruta”.⁶ La primera mujer se sueña, reconoce su presente y sabe que su esencia ya vive en

⁶ La obra de la poeta puertorriqueña Julia de Burgos (1914-1953) enfatiza temas como la búsqueda de la identidad, la trascendencia metafísica, los convencionalismos sociales, el erotismo femenino, el coloniaje isleño y el paisaje puertorriqueño, entre otros. Se destacan sus poemarios *Canción de la verdad sencilla* (1939) y *El mar y tú* (1954). Junto con Clara Lair, De Burgos es una de las voces perennes del parnaso femenino de Puerto Rico. Desde el Caribe, De Burgos se une a las poetas Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou y Gabriela Mistral para promover otra verdad femenina y asumir una postura política frente al

otras mujeres de magnitud que evolucionaron como ella así lo espera. En cuanto a ella, la voz femenina de “Yo misma fui mi ruta” no está a distancia de sí porque encarna la evolución ya confirmada y celebrada. Sin embargo, ambas enuncian su proceso de aprendizaje y de trascender la cultura dominante porque ésta no las representa. Su finalidad es la celebración de sus esencias e identidades. Así lo expresa De Burgos:

Yo quise ser como los hombres quisieron que yo fuese:
un intento de vida;
un juego al escondite con mi ser.
Pero yo estaba hecha de presentes,
y mis pies planos sobre la tierra promisoro
no resistían caminar hacia atrás,
y seguían adelante, adelante,
burlando las cenizas para alcanzar el beso
de los senderos nuevos. (75)

El diálogo de Arias con De Burgos continúa en el poema “Abrir ventana” (27) cuando una mujer ya más evolucionada a la del poema “La mujer que yo soy” insta:

Ventana, abre tu equipaje. Suelta la espera. . . Abre, ven, no cierres cremalleras, baúles. . .
Saldrán a relucir mis labios de hechicera, tornarán de cometas los temores, la trampa que no
cesa comerá de su rata. . . Ventana, ábrete tú también contracantemos. Tu inmóvil vocación
de pájaro no soy. Lo siento.

“Abrir ventana” resulta sinonimia de “Yo misma fui mi ruta”. Tanto la “ruta” como la “ventana” exaltan la libertad cuando la voz encarna sus propios registros de identidad y cancela los registros impuestos por las instituciones socio-culturales, a los que Arias llama “la trampa que no cesa” porque la agenda social implica vivir a imagen y semejanza de la cultura dominante. De este modo, aparece el ser que no se encarna adentro, sino el que finge como complacencia social. Ella “contracant[a]” la asimilación esperada y canjea la sumisa “vocación de pájaro” por su voluntad de mujer con su singular “no soy”. De Burgos admite que “el homenaje se quedó esperándola” (76) porque la cultura dominante no entiende ni acepta a quien subvierte el orden e impone su individualidad. Por su parte, Arias espeta un “[l]o siento” a los poderosos. Las apariciones de “La mujer que yo soy” y “Abrir ventana” presentan a una mujer de independencia psicológica cuya entidad desarmaría cualquier intento de sabotear su ser. Décadas después, Arias coincide con De Burgos sobre la excepcionalidad de ese ser, ya que la hegemonía cultural prevalece.

A pesar de la sólida identidad y visión de la vida, la voz poética de Arias se permite la vulnerabilidad como aparición propia dentro del conjunto que configura su serie total. Sin embargo, “Viernes 30” (23-24) precisa que esa fragilidad es propia de “[h]oy” (23) desde el primer verso, y remata el desenlace de la sensación de “[h]oy” (24) en la estrofa final, como se muestra a continuación.

Hoy la cama es
inmensa

patriarcado. “Yo misma fui mi ruta” pertenece a la colección *Poema en veinte surcos*, publicada por primera vez en 1938.

La ventana y el cielo
no tienen límites
.....

La casa está en desorden
Y yo digo a la escoba:
hagamos poesía

Ella sabe que un verso
es una cosa imprescindible
.....

Hagamos poesía en lugar
de cualquier otra cosa
.....

Hoy la cama es inmensa
.....
Pero más allá del balcón
no tengo a donde
ir (23-24)

La afinidad entre el espacio de la ventana y cielo infinito contrastan con “[l]a esperanza / dormida” (23) de quien se siente “[h]oy” diferente y está atrapada en su espacio físico-espiritual. La “cama . . . inmensa” (24) y la “casa . . . en desorden” (23) alegorizan el espíritu exacerbado desde donde emerge la poesía como terapia para soslayar su vulnerabilidad. “Ella sabe que un verso / es una cosa imprescindible”, por lo que desea “[hacer] poesía en lugar / de cualquier otra cosa” (23). Como en “Poema 20” de Pablo Neruda, el proceso escritural permite la catarsis cuando se recurre a la poesía para eximir agonías. Los versos nerudianos “Puedo escribir los versos más tristes esta noche” (107) y “Aunque éste sea el último dolor que ella me causa, / y éstos sean los últimos versos que yo le escribo” (109) muestran una vulnerabilidad y un uso terapéutico de la escritura semejante a los de la voz poética de Arias, quien “di[ce] a la escoba: / hagamos poesía” (23). Esa agonía se testimonia creativamente con la escoba de la mujer doméstica o con el lápiz que da prestigio cultural al hombre poeta. Así, tanto el hombre que se desmorona al recordar su pérdida amorosa como la voz femenina que sucumbe “[h]oy” se liberan y se convierten en poesía. Como tal, esa aparición los conduce a la cordura con la sabiduría ganada cuando el dilema se transforma en solución y en verso.

De manera similar a “Viernes 30”, la aparición del ser como sujeto emprendedor se manifiesta en “Ellos” (16), poema que acusa a la cultura dominante del ejercicio del poder para oprimir a quien no mimetiza el paradigma social, dado que su aparición implica divergencia. Ante tal indocilidad, “ellos” se aglomeran, conspiran y determinan las reglas que para nada representan la supuesta aporía. Por esto, “ellos” —indica la voz poética— la perturban:

Me quitan la paz
y el recuerdo
Procrean con su sal
mi página dormida (16)

El pronombre “ellos” reúne al estado, a la familia, a la iglesia, al sistema educativo y a los medios de masa, entre otros aparatos que promueven valores y modelos de conducta para representarse. Según Louis Althusser en “Ideology and Ideological State Apparatuses”, estas instituciones se propagan y el sujeto así asimila “the system of the ideas and representations which dominates the mind of a man or a social group” (120), mientras le organiza formas de conducta tras la “*interpellation*” o “*hailing*” (130). En palabras de Arias:

Son ellos
deriva que alimento
Muerte que no se cansa de vivir
¡Cuánto apoyarse en mi [*sic*] aún descalza!
.....
Cuánto habría que disculparse ante
el amor
Rota y tranquila me toman
Soy tomable
Me temen
Soy temible
¿Me culpan?
Soy culpable (16)

El poema actualiza el debate entre la cultura dominante y la persona insumisa que nunca es representada dentro de esa formulación de poder porque sus destrezas de pensamiento crítico se extienden más allá del típico sujeto mimético. La simbiosis entre “ellos” y el/la indócil genera la fortaleza y la causa del dominante, ya que sin las transgresiones del insubordinado se anularía el paradigma dominante. Ante la falta de mansedumbre —“¡Cuánto apoyarse en mi [*sic*] aún descalza!”—, el poder se glorifica cuando atropella a quien manifiesta divergencia y potencial. La cultura dominante confirma su sicótico ego cuando piensa que actúa en beneficio, honor y defensa de su causa. La indocilidad implica la abominación para “ellos” porque no aceptan, ni entienden ni consideran la diferencia que temen del Otro/a. Los versos “Soy tomable / Me temen / Soy temible / ¿Me culpan? / Soy culpable” confirman esa estructura simbiótica en beneficio del poder y detrimento de la oposición. Ciertamente, “[c]uánto habría que disculparse ante / el amor”; ya el gobierno, la iglesia y la familia —entre otros aparatos— destruyen, construyen y manipulan en nombre del amor y del supuesto bienestar del sujeto en beneficio de su proyecto. Sus acciones son manipulaciones que el sujeto mimético no distingue, pero la voz indócil sí porque su existencia ni es tomada en consideración ni halla afinidad en las regulaciones creadas. Este poema cuestiona la fórmula universal de la apropiación de la identidad cuando la cultura dominante obra para que la minoría rebelde desista o no exista ante la amenaza que enuncia con su otra voz, religión, etnia, posición social y política, género o preferencia sexual. Aparecer implica subvertir y demostrar a “ellos” que su dominio no es omnipotente porque la otra aparición devela su esencia a todos.

Desde un tono distinto, “Martes 13” (9) contribuye al inventario de apariciones de la voz poética con el que se va completando su serie total. Este es un poema-relato que propone la fruición de la masturbación, del “[j]abón de cuaba sobre el sexo. . . Toda la noche . . .” (9). Según Foucault, la masturbación se clasifica dentro de “las energías inútiles . . . y las conductas irregulares” dado que el acto no cumple con un fin reproductivo (17).

Aunque la hegemonía sexual condena el acto con mayor severidad cuando la ejecutante es una mujer, la voz lleva a cabo su deseo y dice “[v]en[ir] de la piel mojada a proponer un miedo”:

Toda la noche estuve cantando bajo el agua. Jabón de cuaba sobre el sexo, aprensión, temor de que me escuchen. Mi padre finge que no nos conocemos, la tevé lo mantiene confundido. Mi madre reza. Canto, luego existo. Blues de azulejos. . . Vengo de la piel mojada a proponer un miedo. . . Aún cuando los pájaros volaron mi equipaje, doy cuenta de algo más que esa antigua pasión. Toda la noche (9)

En sintonía con Foucault, Judith Butler destaca que “desire is manufactured and forbidden as a ritual symbolic gesture whereby the juridical model exercises and consolidates its own power” (96). Sin embargo, en este texto la voz poética se libera de la condenación del poder y se complace. Como la masturbación transgrede la hegemonía sexual y la educación hogareña, la madre pide intervención divina y el padre se traga su patriarcado mientras se refugia en “la tevé”, donde los hombres siempre son héroes y saben qué hacer. Aunque los padres sospechan los hechos, el tabú sexual crea silencio y los distancia de esta hija inimaginable. Hablar del tema implicaría abordar la materia ignorada, pero reconocida como prohibida. Foucault enfatiza que “[s]i el sexo está reprimido . . . destinado a la prohibición . . . y al mutismo, el solo hecho de hablar de él, y de hablar de su represión, posee como un aire de trasgresión deliberada. Quien usa ese lenguaje hasta cierto punto se coloca fuera del poder . . .” (13). Mas esto no ocurre en “Martes 13”. El silencio, los rezos y “la tevé” resultan el refugio ante un deseo que no enuncian ni comprenden. Sus acciones definen quiénes son, de dónde emergen y cómo operan. Retomando lo citado por Althusser, el hogar es el primer lugar donde se fraguan los valores y la conducta que interpelan al sujeto para crear una identidad. No somos nosotros, los individuos, sino los aparatos y la cultura dominante los que forman al sujeto. En consecuencia, la voz desmantela los aparatos que convergen en el hogar y causan tergiversación de la sexualidad femenina. “Ven[ir] de la piel mojada a proponer un miedo” implica librar ese acto de la condenación y el malentendido cultural que socava a la mujer. Esta aparición reclama comprensión de la sexualidad otorgándole una visión humana y no punitiva como manifiesto erótico.

“[A]scender / al lomo de tu desesperación”⁷

Según los ya citados conceptos de Sartre, las apariciones “son equivalentes entre sí, y remiten todas a otras apariciones, sin que ninguna de ellas sea privilegiada”; la colectividad de éstas fundan al ser y así se manifiesta “la serie total” de su esencia (11). Esta serie total se amplía con la apertura de la voz poética al enunciar su postura ante el amor y el erotismo. Como se explica en el análisis de “Martes 13”, el erotismo de Arias en *Piano lila* implica ejecución y reformas. No obstante, éste no emerge de los deseos insustanciales, sino del amor eterno, fiel y único entre una pareja, como en el poema “Tú” de *Vivienda de pájaro* (7).⁸ En *Piano lila* los poemas “Inquietud en su vaso de agua turbia” (14), “Yo

⁷ Verso del poema “Anunciación” (8), discutido a continuación.

⁸ “Tú” también representa al amor en su capacidad proteica y arrolladora. De hecho, en “Tú” (7) y en “¿El amor?” (55) —ambos publicados en *Vivienda de pájaro*— la voz vive en éxtasis cuando alcanza un estado de adoración, compenetración, por todo lo que representa la relación y el amado. Son muchas las razones para amar y muchas las satisfacciones psicológicas colmadas por este ser multiforme. El yo poético confirma este

quiero” (28) y “Duo [*sic*] de mi pasión” (19) se enraízan en la construcción universal del amor eterno con los elementos propios: el único amor, la gran efervescencia erótica y el envejecimiento de la pareja juntos. “Inquietud en su vaso de agua turbia” así lo expresa:

Ahora me toparé contigo
Haremos del amor
una casa grande
.....

Eternamente ancianos
echaremos a andar
la mole de precocidad
.....

¡Qué inquietud tan enlodada!
Húmeda de pequeñas sensaciones
.....

El toro saltará las alambradas
La concha
resucitará de mi [*sic*]
Será como para recordar (14)

La aparición erótico-espiritual de la voz celebra la libido tras la vívida correspondencia amorosa con su príncipe azul. Como en una versión adulta-erótica de los cuentos de hadas, el acto sexual imaginado mantiene a la pareja unida y feliz. Se hace evidente esa “¡... inquietud tan enlodada! / Húmeda de pequeñas sensaciones / Vital”. La inquietud radica en que la voz fantasea ante la carencia de una relación; además, en su proyección futura —“me toparé”, “[h]aremos del amor”, “[s]eré tu muchacha necia” (14)— fragua un paradigma amoroso mediante la idealización. Como Don Quijote, quien hace lo propio de sus andanzas caballerescas y aspira a que éstas sean “para memoria en lo futuro” (Cervantes 23; parte I, cap. II), esta voz idealiza su andanza amorosa y piensa que “[s]erá como para recordar” (14). Tal idealismo, propio de la noble voluntad y vívido entusiasmo, responde a la envergadura de las acciones a realizar, las que podrían convertirse en historias para ser contadas como las de Don Quijote. La voz poética desea que su experiencia se recuerde porque es la perfecta historia de amor dado la compenetración, el erotismo y la convivencia eterna. Así, el recuerdo implica trascender lo cotidiano mediante la elevación a una jerarquía sublime e inefable de la relación de pareja dentro de las pautas tradicionales.

“Yo quiero” complementa la propuesta soñada en “Inquietud en su vaso de agua turbia”, donde la voz verbaliza “al futuro llegando hoy” con la repetida anáfora “Quiero”. La fantasía emerge como aliado de la voz poética para subsanar las carencias del presente y proclama:

aparente tradicionalismo construido en el único y eterno amor, en la fidelidad espiritual y carnal, en la devoción y admiración por el amado. Efectivamente, ese cuerpo designa la especificidad del deseo en los dos poemas porque se experimenta lo singular, lo inefable, lo arrebatador que ofrece sentido dentro de su temporalidad y que hace olvidar a los otros millones de cuerpos.

Yo quiero esa lámpara
Quiero esa sala lánguida con su
portarretrato azul
Quiero al futuro llegando hoy
Abuela en columpio de limón
Tu amor peinándome las canas
El todo con su brevedad elemental

.....

Pasión yo quiero
Aquella la de
mi esperanza (28)

Esta aparición —además de construirse desde las carencias del presente— se edifica desde la proyección del futuro. Desde su *yo quiero* emana un deseo de complacerse, de optimizar su estado según los paradigmas por los cuales la voz determina su existencia. Esa “sala lánguida con su / portarretrato azul” en la que quiere ser una “[a]buela en columpio de limón” mientras “[s]u amor [le] pein[a] las canas” responden a su urgencia de seguridad en el hogar con la familia creada. Allí imperan los valores tradicionales de lo que implica ser mujer-familia para ella: amante, madre, abuela. Ante la declaración de su deseo, la inquietud de este vaso de agua turbia en ambos poemas radica en la imaginación del futuro, ya que su imaginario contrasta con la soledad presente. Por eso, la llegada del príncipe azul cancelaría el turbio desasosiego para así darle rienda suelta a la vida y convertir la aparición de su *yo quiero* en *yo tengo*.

“Duo [sic] de mi pasión” retoma la efervescencia erótica de “Inquietud en su vaso de agua turbia” para darle voz a la mujer que también está orgullosa de su experiencia sexual y la enuncia sin tapujos. El principio del poema —“No me pesan los ruedos de la falda para amarte. Es que casi nunca uso falda. Pero me alivian el mundo tus dos manos hundidas allí” (19)— implica la libertad de quien anuncia su vívido deseo al amado sin miedo a ser juzgada, ya que ambos han superado el debate que distanciaba a los amantes de generaciones anteriores. También han superado la práctica cultural que exigía el mutismo de la mujer ante el placer y que percibía el deseo masculino como deleite patriarcal ante la posesión sumisa del cuerpo femenino. Una vez que la simetría y el entendimiento de la sexualidad se logran, el lenguaje gráfico-femenino resulta normativo y ella no es vista como mujer fatal: “No me pesan los ruedos de la falda para amarte. . . . Pero me alivian el mundo tus dos manos hundidas allí. . . . Me diviertes. . . . Eres atropellado, insomne, mescalito [sic], dúo de mi pasión. . . . Doy mi fe y mi quebranto. Doy mujer, y a veces, simplemente doy” (19). La declaración “[m]e diviertes” aparenta tomar como juguete al cuerpo masculino. Pero el hecho de que le promete fidelidad al amado —“A nadie más entregaré el sonido con que me imagina canciones tu flauta. A nadie más esa esencial tibieza de abrazarte” (19)— expresa el frenesí de quien exclusivamente celebra la vida de ambos mediante la entrega erótica con todas las caricias, gestos y palabras de su esencia. La frase final así lo declara: “Doy mujer, y a veces, simplemente doy”, ya que la voz femenina celebra con su cuerpo la conexión erótico-espiritual que ambos ofrecen y en la que ella participa para así declararlo como el “dúo de [su] pasión”.

El diálogo entre “Anunciación” (8) y “Duo [sic] de mi pasión” confirma la aparición independiente de quien comunica su deseo gráficamente y se separa de la cultura dominante que adjudica placer erótico al hombre y silencio a la mujer. Como expresa en “Anunciación”, ella es una “mujer de dos mitades”, y la segunda mitad es pura libido. Con el mismo entusiasmo con el que proclama su identidad en “Preludio”, este “monstruo de juguete” anuncia a viva voz la experiencia explícita y cronológica de cómo satisface su deseo:

.....
no deseo otra cosa más que
ascender
al lomo de tu desesperación
de tu tierno y amoroso instinto animal
y allí
con voz de pájaro
o de mujer
con voz orgásmica
.....
gritarle a la piel de nuestro deseo
.....
y allí
volver a amarte con la misma
exactitud de siempre (8)

En este poema, la voz poética de Arias aparece como una mujer sexualmente activa que responde, anticipa y recuerda la ascendencia “al lomo de [la] desesperación” de su pareja con ímpetu animal, ternura y reciprocidad del amante. Gozar este acto orgánico y espontáneo libera a la protagonista de la culpa religiosa que proviene de la connotación pecaminosa del placer sexual y tilda a los recuerdos eróticos de pensamientos impuros. La omisión de estas culpas evidencia cuán remotamente distante se encuentra la voz poética de quienes la atropellan con su hegemonía sexual y se configura como la mujer que libremente comunica, reaviva y manifiesta su eros. Así, al anticipar el placer del cuerpo, al “volver a amar[lo] con la misma / exactitud de siempre”, celebra la fusión orgásmica; pero más allá de esto, se trata de la celebración de ella como mujer que ama, anuncia, entrega y recibe. Tal aparición del *yo*, manifiesta la parte vital de su conceptualización humana, transporta al ser a otra dimensión donde la validación, la reciprocidad del *yo hago y me hacen* y la liberación de las secreciones corporales crean el recuerdo de quienes somos con el otro y del *yo* en el estado amoroso. La vivencia de la libertad, del encadenamiento y la concretización de la vivencia erótico-espiritual fragua una relajante y desbocada pasión ante la seguridad de que se existe y de que el otro también existe para ella.

El penúltimo poema de *Piano lila*, “Mi amor” (32), opera como síntesis de esta voz que aparece como “pensamiento y cuerpo en [ella] como una misma cosa” (6) y como la “mujer de dos mitades” (8) que representa al amor en su capacidad proteica, orgánica y arrolladora. Contrario a los poemas previos, el lenguaje gráfico y el acto erótico desaparecen para elevar el nivel ontológico del acto de amar que se presenta como praxis de vida que consume y absorbe todo, ya que la presencia del amado así lo forja orgánicamente. De este modo, amarlo “a ti / a él / a mi [sic] / en todos” conlleva la fundición

de todos gracias al ser que se ama. Este ser le ofrece la magia de encontrar el amor en el conjunto de lo que los rodea.

Mi amor no se compone de un solo amor
No es el corazón
la boca
no es la lengua
Yo te amo a ti
a él
a mi [sic]
en todos
.....
Mi amor es toda el alma en todos sus abrazos
.....
Y aunque es uno el amor
es también
muchos otros (32)

La voz vive en éxtasis cuando alcanza un estado de adoración y compenetración total por lo que el amado y la relación simbolizan. Aunque desconocidas en el poema, son muchas las razones para amar y las satisfacciones psicológicas satisfechas. En *Fragmentos de un discurso amoroso*, Roland Barthes precisa esa fusión erótico-amorosa: “Por una lógica singular, el sujeto amoroso percibe al otro como un Todo... Encuentro en mi vida millones de cuerpos; de esos millones puedo desear centenares; pero, de esos centenares, no amo sino uno. El otro del que estoy enamorado me designa la especificidad de mi deseo” (27). La voz poética de Arias confirma cómo percibir “al otro como un Todo” cambia su entorno; la presencia del amado es acaparadora y cancela el valor cotidiano de la vida, elevándolo a uno ontológico y substancial al relacionarlo con ese Todo. Ciertamente, ese cuerpo designa la especificidad del deseo entre los otros millones de cuerpos porque se explora lo inefable, lo arrebatador que ofrece sentido en su momento. Así, esa “mujer de dos mitades”, encarnada y descarnada “monstruo de juguete” (8), con su firme franqueza ama y aparece; pero más que eso, anuncia y comunica, dando un paso adelante hacia la simetría entre los géneros dentro de su propia poética amorosa.

Metapoesía: “como los grillos que viven en el alma”⁹

Los “grillos que viven en el alma” (33) enuncian sonidos estridentes desde donde emergen textos como *Piano lila* gracias a la metaliteratura o, en este caso, a la metapoesía. En *La poesía en el espejo del poema*, Leopoldo Sánchez Torre explica al respecto “que son metapoéticos todos aquellos textos poéticos en que los que la reflexión sobre la poesía resulta ser el principio estructurador, esto es, aquellos poemas en los que se tematiza la reflexión sobre la poesía” (85). También añade que la metapoesía puede manifestarse “como exposición de una poética personal, como manifiesto o declaración de principios” (137). Así, “el alma” (33) bulle sonidos metaforizados en un “piano lila” (29) mientras tal reflexión se fragua; la voz poetiza simultáneamente su proceso y la emersión de *Piano lila* en el poema homónimo y en “De profunda paz” (33). Específicamente, “Piano lila” narra la

⁹ Del poema “De profunda paz” (33), el cual se analiza enseguida.

aparición de la voz poética transformada en “neurosis” mientras su proceso creativo se genera con el “alboroto en los rincones” porque “[v]a creciendo. Va diciendo lo que quier[e] decir”, hasta que ella misma “[h]a[ce] la calma” (29). El piano metaforiza esa musa inquietante que aparece desde los adentros de la voz y se manifiesta para culminar su ebullición como texto. Como consecuencia, la voz poética transforma sus circunstancias en palabras e ideologías, es decir, en poesía:

Lila la neurosis. Piano que llena de grises los colores. Musga mi canto. Lo duele. Mas, no es eso lo que quiero decir. Es otra cosa. Algo que está escondido en algún lado. Para saberlo, necesito escuchar eso que va creciendo en las paredes. Mi piano lila nació hoy. Me nació dentro. ¿Qué hago con él? Toca espumas de una bella soledad. Predice mi presencia. Ven o no ven, gime. Piano pestañándome ninfas. Pero no es esto, no. Palabra piano, tormenta interior, quizá. Hay alboroto en los rincones. Va creciendo. Va diciendo lo que quiero decir. Hago la calma (29)

De esta forma se hace evidente que tras “escuchar eso que va creciendo en las paredes” emerge orgánicamente la creación literaria reflejada en la dramática reacción del cuerpo, por lo que proclama: “Mi piano lila nació hoy. Me nació dentro. . . Predice mi presencia”. Como se expone, afloró el poemario *Piano lila*, suma de escritos que compendia la serie total del ser —según lo llama Sartre— con las apariciones y circunstancias individualizadas en los poemas ya analizados. Tales apariciones configuran el ser de la voz poética y a su vez componen el texto poético *Piano lila*. Así, la voz y el poemario se convierten en un juego literario que crea poesía y enuncia “lo que quier[en] decir” para poetizarse en la creación (29). En este juego existen el dolor, los colores, lo “que está escondido”, la “tormenta interior” y el “alboroto en los rincones”, entre otras sensaciones incontroladas que predicen su presencia y el proceso escritural del texto (29). Para tal proceso, la catarsis de sus apariciones en los poemas analizados resultan la materia prima para poetizarse, de lo contrario no existiría *Piano lila*. Así se ejecuta la reflexión y “el principio estructurador” señalado por Sánchez Torre ya que la metapoesía permite tal catarsis (85). Esa simbiosis sintoniza con Luis Martín-Estudillo, quien asegura que “la metapoesía puede entenderse como la respuesta creativa a una crisis epistémica y existencial” que supera el formalismo y, a cambio, dota al artificio literario de un carácter substancial, dado el contexto histórico-social cuando se practica en diferentes momentos críticos del siglo XX (141).

En concordancia con “la respuesta creativa a una crisis epistémica y existencial” de Martín-Estudillo, “De profunda paz” (33) presenta el paradójico estado crítico y de paz que sufre la voz poética tras concluir el proceso creativo; por tal motivo, “De profunda paz” aparece como el último poema de *Piano lila* para concluir con un periodo de vida que compendia su existencia. Como en “Piano lila”, “De profunda paz” evidencia cuán desafiante y contundente resulta el proceso escritural para el ser y reconfirma la serie total de las apariciones que se poetizan como materia prima. Su “profunda paz” deviene de la catarsis liberada en el proceso escritural, como se observa en el poema:

Ya no puedo más, me esfumo. Siento cómo la sílaba se espanta, huye la letra corazón, me rechazan los pigmentos de vocabulario. Papeles que se palmotean su triunfo. Verde intimidad, rojo abanico. Esta soledad me anima a consolarla y descubro que es como los grillos que viven en el alma. Se repite y repite bajo el mismo título. De todo esto, faltan por

callar mis manos y su forma de querer. Pero no aguanto. Ya gime de profunda paz mi libertad azul (33)

Como en “Viernes 30”, la metapoesía en “De profunda paz” y “Piano lila” le ofrece a la voz poética de Arias la oportunidad de descargar sus adentros como sujeto de múltiples apariciones dentro de su unicidad, y a su vez le permite proclamar a la poesía como género terapéutico del ser abarrotado de sensibilidades disponibles al poetizarse. Como advierte Martín-Estudillo, “la poesía no nace de la voluntad del poeta; simplemente se le aparece” (146). Justamente, las circunstancias existenciales de la voz poética crean constancias de un ser que se inmortaliza al duplicarse como texto en *Piano lila*. Las primeras frases del poema —“Ya no puedo más, me esfumo. Siento cómo la sílaba se espanta. . . . Papeles que se palmorean su triunfo” (33)— implican esa aparición violenta que glosa su historia en palabras y convierte a la voz poética en un texto de aparente ficción que transcribe la intimidad introspectiva mientras se organiza en páginas. Efectivamente, “[h]ay un ser humano sentado en el escritorio” —como se adelantara al principio, en el poema “Preludio”— y este “ser humano” desde allí reflexiona, estructura y poetiza su historia para luego anular su propia humanidad y convertirse simplemente en texto (6). En consecuencia, cuando hacia el final del poemario dice que se desvanece —“Ya no puedo más, me esfumo” (33)—, en realidad afirma que desaparece el ser y aparece *Piano lila* como testimonio de la metapoesía.

“[C]on voz de pájaro / o de mujer / con voz orgásmica”¹⁰

La serie total de apariciones en la voz poética de Arias comprende numerosas manifestaciones humanas que precisan, sin ser finitas, quién es la voz de *Piano lila* y cuáles son los estándares existenciales de su identidad, para corroborar que “[e]l ser es simplemente la condición de toda develación: es ser-para-develar, y no para ser develado” (16), según la postura sartriana. En efecto, la voz de Arias se descubre elocuentemente desde la Dedicatoria y el poema “Preludio” en su tentativa por materializar su presente y proyectarse al futuro con éxito: “Intento el quién soy en repetidos pormenores / de sonrisa y / fe” (6). Esta constante implica un proceso de concientización de sus apariciones, las cuales manifiesta con la gracia, la impetuosidad y el liderazgo de un *yo* singular que aspira a una calidad superior de existencia. De este modo, no vacila en manifestarse como pensadora iconoclasta, ejecutante de su verdad y mujer visionaria que desmantela o ratifica tradiciones según los paradigmas de sus apariciones.

Como consecuencia, la esencia de quien se devela sin tregua alguna implica manifestar su identidad en el presente y aparecer como visionaria del futuro, emerger como ente explorador a los ofrecimientos de la vida y acogerlos con entusiasmo en su constante nacer, presentarse vulnerable a pesar de las fortalezas reconocidas y las nuevas verdades declaradas, surgir como sujeto discriminador de tradiciones y opresiones culturales, mostrarse como mujer insigne visionaria de su presencia y su potencial, y demostrarse liberada de tapujos eróticos y con una contundente propuesta amoroso-erótica. Mediante estas previas apariciones, la voz de *Piano lila* certifica sus baluartes, *modus operandi* y la esencia que la distingue. Así, inventariarse, transcribirse y reconocerse poéticamente

¹⁰ Del poema “Anunciación” (8), analizado previamente.

evidencian profunda introspección cuya suma se enuncia con esmero para concretar su existencia ante la aventura gozosa de la vida y la evolución del ser. De este modo, la sucesión y suma de apariciones equivalen a la totalidad de este ser existente sin privilegiar nada, sino como manifestación que remite al “pensamiento y cuerpo en [ella] como una misma cosa” (6), ya que “se designa a sí mism[a] como conjunto organizado de cualidades” (Sartre 16).

Las acciones contrarias a estas manifestaciones implicarían ser develado por otros, pero como la voz evidencia, emerger como sujeto emprendedor ante la imposición de formas de conductas devela cuán relevante resulta vivir y ser portadora de su propia verdad. El verso de la Dedicatoria, “[a]sí sé que hay futuro en mi constante nacer” (5), sintetiza la propuesta intelectual, apasionada y egregia que la voz acomete con la seriedad de quien enfrenta su temporalidad con la disposición juguetona del “suave meneo de jeans y camiseta” (6). En síntesis, Aurora Arias organiza en *Piano lila* la elocuente voz que devela su inventario espiritual e identidad de envergadura para ratificar la proyección de su existencia ya sea “con voz de pájaro / o de mujer / con voz orgásmica” (8).

Obras citadas

- Althusser, Louis. “Ideology and Ideological State Apparatuses”. *Mapping Ideology*. Ed. Slavoj Žižek. Londres: Verso, 2012. 100-140. Impreso.
- Arias, Aurora. *Piano lila*. Santo Domingo: Búho, 1994. Impreso.
- . *Vivienda de pájaro*. Santo Domingo: Gente, 1986. Impreso.
- Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Trad. Eduardo Molina. México, D. F.: Siglo XXI, 1983. Impreso.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge, 2014. Impreso.
- Burgos, Julia de. “Yo misma fui mi ruta”. *Julia de Burgos: Yo misma fui mi ruta*. Ed. María M. Solá. San Juan: Huracán, 1986. 75-76. Impreso.
- Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ed. Américo Castro. México, D. F.: Porrúa, 2000. Impreso.
- Ferly, Odile. “La historicidad en ‘Invi’s Paradise’, de Aurora Arias”. *MaComère* 7 (2005): 68-76. Impreso.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber*. Trad. Ulises Guiñazú. Vol. 1. México, D.F.: Siglo XXI, 2005. Impreso.
- De Maeseneer, Rita. “Aurora Arias y sus cronotopías subversivas”. *Seis ensayos sobre narrativa dominicana contemporánea*. Santo Domingo: Banco Central, 2011. 123-151. Impreso.
- . *Encuentro con la narrativa dominicana contemporánea*. Madrid: Iberoamericana, 2006. Impreso.
- Martín-Estudillo, Luis. “Hacia una teoría de la metapoesía”. *Revista de estudios hispánicos* 30.2 (2003): 141-150. Impreso.
- Neruda, Pablo. “20: Puedo escribir los versos...” *20 poemas de amor y una canción desesperada*. Buenos Aires: Losada, 1972. 105-109. Impreso.
- Pérez, Carmen, Z. “De muñecas a vengadoras”. *Exégesis* 16.47 (2003): 56-62. Impreso.

- Rodríguez, Néstor E. *Escrituras de desencuentro en la República Dominicana*. México, D. F.: Siglo XXI, 2005. Impreso.
- Rosario Vélez, Jorge L. "La poética del ser en *Vivienda de pájaro* de Aurora Arias." *Chasqui* 45.1 (2016): 165-180. Impreso.
- Sánchez Torre, Leopoldo. *La poesía en el espejo del poema: La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*. Oviedo: Univ. de Oviedo, 1993. Impreso.
- Sartre, Jean-Paul. *El ser y la nada: Ensayo de ontología y fenomenología*. Trad. Juan Valmar. Buenos Aires: Losada, 2011. Impreso.
- Valerio-Holguín, Fernando. "Emoticons de Aurora Arias: Condición post-dominicana, identidades trashumantes e íconos de emociones". *Confluencia* 24.2 (2009): 2-6. Impreso.