

MARCAS, SURCOS, HERIDAS

El arte del retrato en la poesía femenina latinoamericana*

Márgara Russotto

RESUMEN

Estudio comparatista y contrastivo de la poesía latinoamericana, con enfoque de género, centrado en la producción femenina y a partir del motivo del «autorretrato poético». Después de contextualizar este subgénero particular y sus relaciones con la tradición canónica, el texto analiza un *corpus* de poemas de escritoras contemporáneas (Julia de Burgos, Cecilia Meireles, Olga Orozco, Rosario Castellanos, Ana Enriqueta Terán, entre otras referencias) revisando sus «marcas identitarias», culturales y literarias, con particular atención a las marcas de género sexual.

Palabras clave: crítica cultural - teoría literaria feminista - poesía latinoamericana - identidades de género - estudios de la mujer.

ABSTRACT

Comparative and contrastive study of Latin American poetry, with a gender focus, centered in feminine production about the «poetic auto-portrait». After contextualizing this particular sub-genre and its relations with the canonic tradition, the text analyzes a group of poems of contemporary women writers (Julia de Burgos, Cecilia Meireles, Olga Orozco, Rosario Castellanos, Ana Enriqueta Terán, and other references) studying their cultural and literary «identity marks» with particular attention to the sexual gender marks.

Keywords: cultural criticism - feministic literary theory - latin american poetry - gender identities - women studies.

* Una versión preliminar de este texto fue presentado en la Conferencia Científica Internacional Marcas de Género en la Escritura de las Autoras de Latinoamérica y el Caribe, celebrado en el Instituto de Literatura y Lingüística de Cuba, La Habana - 27 a 29 de setiembre 1999.

No doy mi alma sin velos

ENRIQUETA ARVELO LARRIVA (Venezuela, 1886-1962)

Es sabido que la poesía hispanoamericana ha significado tradicionalmente un factor poderosísimo de afirmación identitaria de carácter cultural, desde antes del «descubrimiento» y hasta nuestros días; situación esta que podría hacerse extensiva a todo el continente latinoamericano. El amplio aliento afirmativo de los poemas épicos muchas veces atestiguó y a la vez impulsó la formación de las identidades nacionales, y podría decirse que sus versos narrativos y celebratorios se inscriben, o se incrustan, de manera protagónica en ese proceso de búsqueda de autonomía y emancipación cultural, desde la épica colonial de Alonso de Ercilla, *La araucana*, al *Romanceiro da inconfidência* de Cecilia Meirelles y el *Canto general* de Pablo Neruda. Hoy día, por su carácter público, la poesía —que paradójicamente es el más privado de los géneros y el más duro para ser triturado por la crítica— sigue siendo un fenómeno de aglutinación popular. Por sus amplias resonancias en la subjetividad y en la experiencia cotidiana de los latinoamericanos, ella es leída, escuchada y referida sin cesar, empezando por los conocidos versos de Rubén Darío y de José Martí, ya vueltos «anónimos» y transformados en música que circula por la calle, en canciones de amor y despecho, en epigramas vivos y actuantes que nutren la tradición de sabiduría popular. Y para dar sólo dos ejemplos, recordaré el festival de poesía en Medellín y la Semana Internacional de la Poesía en Caracas, dos eventos que convocan anualmente a miles de personas. El famoso precepto de Martí, cuando dice que *en toda poesía ha de ir envuelto un acto*, pareciera cumplirse a cabalidad en Latinoamérica.

Pero esta apreciación no toca exclusivamente la épica. Pues también ocurre que lo épico se refina y se mitiga, para ser recuperado por lo lírico. El *acto* identitario de lo lírico adquiere matices particulares, tal como lo señala Saúl Yurkiévich (1996) refiriéndose a *Hechos y relaciones* de Juan Gelman, largo canto fúnebre por los caídos durante la guerra sucia en la Argentina, donde se entregan otras espeluznantes «relaciones», análogas en su horror a las de la conquista como parece aludirse en el título. O entonces lo épico se traba en inmersiones metafísicas de memoria ancestral, mediante la identificación con las víctimas del genocidio judío, como ocurre en el largo poema de Ida Gramcko, *Cementerio judío* (1962), escrito durante su estadía en Praga. La lírica entonces entrega los

rasgos de otra épica, «resistente», íntima e interiorizada, al margen de formas celebratorias y monumentales, pero igualmente proteica en su afán transformador de la sociedad, incluso cuando se hace subjetiva o abstracta, órfica o sentimental, y por tanto profundamente comprometida con el contenido autobiográfico y vivencial.

De modo que este carácter representativo e identitario de la poesía latinoamericana no es exclusivo de las formas épicas, sino que se derrama en diferentes propósitos y líneas compositivas, y ha sido puesto a fuego por la crítica según recortes específicos y epocales bien diferenciados.

El recorte que propongo en esta ocasión se refiere a un grupo de poemas de escritoras latinoamericanas (algunos se incluyen al final de este texto) que desarrollan el tema de la identidad en clave individual, en un grado máximo de lirismo, apuntando al mismo tiempo a consideraciones de género y búsqueda de autonomía social, reflexionando al mismo tiempo sobre el propio acto de la escritura desde una conciencia de género. Con este fin me gustaría revisar brevemente el «motivo» del retrato o autorretrato poético¹, que a menudo conduce a proyectos más amplios. Es decir, un sub-género de la poesía que supone la voluntad explícita de proponer una poesía de la identidad por excelencia, sea en sentido figural, sea en sentido existencial de máscara o persona, o finalmente a través de metáforas relacionadas con el cuerpo y sus diferentes formas de inscripción dentro del texto. Lo que quisiera exponer aquí es más que todo una pregunta: ¿cómo se construye esta búsqueda de identidad en el caso de los retratos poéticos? (lo cual sería como el último eslabón, el privado, de esa poesía de afirmación identitaria). ¿Y qué tipo de identidad persigue? ¿Cómo se construye sobre todo en el caso de las mujeres, las cuales han ocupado tradicionalmente una peculiar posición «oblicua» o fantasmal dentro del canon? ¿Qué tipo de «marcas» han dejado (o preferido) en la construcción de identidades genéricas, culturales, literarias? Creo que este tipo particular de poesía —el retrato o autorretrato poético— puede iluminar algunos de esos aspectos y revelar a menudo más perplejidades que certezas.

1 Curtius (1955) considera el *motivo* como la correlación objetiva de una experiencia personal o subjetiva: aquello que permite desarrollar y transformar lo subjetivo, y justamente convertirlo en forma. De modo que, de acuerdo con él, si el *tema* es todo lo que pertenece al aspecto subjetivo e indiferenciado, el *motivo* es lo que permite una salida de contenidos «temáticos» pertenecientes al magma interior.

Pero antes, unas palabras que justifican un poco esta elección. Como se sabe, la composición de retratos literarios es un subgénero concreto y de leyes propias, cultivado en la tradición artística española. Ésta amó enlazar la literatura, sobre todo a la pintura, desarrollando los elementos básicos de una misma estructura mental a través de diferentes medios expresivos. Aunque los retratos encuentran su máxima expresión en la sensibilidad barroca, tanto española como americana, responden a una visión complementarista y sinestésica de las artes que trasciende ese período histórico en particular, porque se basa en una interpretación alegórica de técnicas y procedimientos mucho más amplia, y la cual puede llegar hasta nuestros días. Las antiguas retóricas lo consideran un arte de origen religioso: el retrato imitaría la creación del hombre por parte de Dios, reproduciendo el acto de presentificación que empieza por la cabeza y termina en los pies; reafirmando así la verticalidad del hombre erguido en contraste con la posición animal. Cultivados durante la etapa de esplendor de la literatura latina y a lo largo de la edad media, los retratos poéticos reproducen el combate ideológico entre arte y naturaleza, replanteando un problema medular de la teoría estética desde sus formulaciones aristotélicas y platónicas: la cuestión de la *mimesis* y los límites del arte. En la historia de la representación del individuo desde la antigüedad, el retrato constituye por eso una de las primeras manifestaciones de vida individual porque intenta «emancipar» de su entorno al ser humano, liberarlo de su subordinación a la naturaleza, tanto en la pintura como en la escultura. Aunque en su origen mantiene constante alusión a la divinidad, y más tarde al heroísmo o a cualquier otro rasgo colectivo e indiferenciado (es significativo que las cabezas de los emperadores y gobernantes del mundo romano antes de Cristo, sean representados exactamente con los mismos rasgos), debemos concordar en que ello constituye el primer acto de liberación –y de separación conciente– del individuo en relación a la naturaleza. El retrato sería, pues, desde este punto de vista, un acto fundador de cultura. Ese mismo acto (de desnaturalización del arte) es el que planteó la mexicana sor Juana Inés de la Cruz en su famoso soneto identificado con estas palabras a modo de título: «Procura desmentir los elogios que a un retrato de la Poetisa inscribió la verdad, que llama pasión».

El poema es significativo y fundacional para nuestra lectura, no sólo por su perfección formal, sino porque maneja un doble registro ideológico, ya que al mismo tiempo que demuestra la eficacia (pero ilusoria) de la representación diseñando el retrato, también desmonta y alerta sobre su carácter fraudulento

(pero eficaz) cuando quiere dejar constancia de la belleza, de la figura y el carácter². De manera que, a pesar de ser un poema intensamente intelectual, o *metaficcional* como se diría hoy, pareciera reiterar y celebrar la superioridad de la vida, por vía negativa, al mostrar la impotencia del arte para detener la degradación física, el dolor humano y finalmente la muerte. Aunque la ambigüedad y el juego de traslaciones del sentido es un rasgo característico de la corriente conceptista del barroco, por lo cual sería imposible fijar la elección o tono predominante del sujeto lírico, este poema puede considerarse un digno antecesor del «retrato poético» de linaje femenino, no necesariamente en línea directa, sino mediante caminos torcidos o enmarañados, como suele suceder en la poesía. Podemos pensar que este motivo ha actuado como el estímulo generador de un proceso discursivo que «motiva» y se multiplica en diferentes imbricaciones en la poesía de otras escritoras latinoamericanas. Gabriela Mistral, Julia de Burgos, Cecilia Meireles, Ana Enriqueta Terán, Olga Orozco, Rosario Castellanos y muchas otras poetas latinoamericanas, cultivaron insistentemente el arte del retrato y el autorretrato, volviendo sobre él con regularidad, sea a través de series (como hizo Gabriela Mistral, por ejemplo), sea borrando y remarcando el mismo esbozo desde distintos ángulos, como si el sujeto lírico femenino necesitara redefinirse, rectificarse, reafirmarse, con el paso del tiempo. Cecilia Meireles llega a agrupar esos intentos en un conjunto mayor que denominó justamente *Retrato natural* (1949). Y Ana Enriqueta Terán persiguió todas las «edades» de su cuerpo a lo largo de su obra poética durante 40 años.

Pero la distancia entre sor Juana y las demás es desde luego enorme, y el sentido contemporáneo de la otredad y del despedazamiento del sujeto moderno exige otras marcas identitarias.

Veamos cómo se da todo esto en algunas muestras de las poetas mencionadas. Empezando por Julia de Burgos, de Puerto Rico, se puede constatar que en su poesía la identidad se desdobra repetidamente y traza una dolorosa polémica sobre la noción de autoría. Su «autorretrato», titulado «A Julia de Burgos», construye dos paradigmas, dos rostros enemigos que se niegan mutuamente, uno de signo positivo (el sujeto lírico) y otro de signo negativo (el sujeto histórico o empírico). La oposición es evidente. El primero es nombrado como

2 Para las fuentes del retrato poético en sor Juana puede consultarse el artículo de Georgina Sabat de Rivers: «Sor Juana y sus retratos poéticos» (1984), y también el estudio de Rosario Ferré «Retratos de sor Juana» (1989).

esencial, fuerte, límpido, viril; la imagen que lo identifica es francamente literaria: el heroico corcel de *El Quijote* en busca de libertad *desbocada*. El segundo es en cambio accesorio, simple *ropaje*, esclavo de las convenciones y las *cortesanas hipocrestías*, superficial y frívolo, su símbolo es la despreciable «ama de casa», *dama casera*, *resignada*, *sumisa*, o en el mejor de los casos, la *señorona*, estableciendo así una abrupta polaridad entre las relaciones de género tal como suelen darse en la sociedad latinoamericana, donde las bondades del arte, la belleza y el prestigio, corresponden al género masculino, y las miserias de la vida con todas sus bajezas al género femenino. De allí la transgresión imperdonable que implica el poema al pretender subvertir dichos paradigmas.

También Cecilia Meireles, en su poema «Retrato», desarrolla el tema de la infidelidad del arte a la hora de «retratar» al yo femenino; es la perplejidad del sujeto lírico ante una versión que lo niega y en cuyas marcas se desconoce (el «labio amargo», las «manos sin fuerza», el «corazón escondido»). Pero es en el poema titulado «Motivo», donde asistimos a una progresiva renuncia a la figuración y al «motivo del retrato» propiamente dicho, y no obstante anunciado (oblicuamente) en el título, en una actitud todavía más radical. *No soy alegre ni triste* —dice—, *soy poeta*. Aquí, toda identidad es desplazada al universo estético, negándose incluso a la representación de rasgos de carácter moral o psicológico, pues *Si desmorono ou si edifico, / si permaneço ou me desfaço, / —não se, não sei*. No obstante, al borrar la prosopografía, tanto externa como interna, y toda persecución de objetivos extraestéticos, el poema termina hallando una nueva estabilidad: la de la forma literaria, que es lo único que permanece (el «ala ritmada», ala vuelta puro ritmo, ritmo que simboliza la experiencia estética). Esto quiere decir que si algunos retratos tratan de capturar un carácter, otros lo rehuyen, negándose a asumir toda representatividad cultural, de época o de género, evitando incluso el riesgo de exponer la subjetividad, y revirtiendo la propuesta de una poesía de la identidad por aquélla de la identidad de la poesía. Una identidad de elevada nobleza y justicia, como en el caso de Julia donde se rechazan los estereotipos tradicionales de la femineidad; estética y grave como en el de Cecilia y suspendida en la atemporalidad (*Tem sangue eterno a asa ritmada*). Sin embargo, y a pesar de las diferencias, en ambas existe una misma marca recurrente: la identidad de la poesía sigue nombrándose mediante marcas gramaticales masculinas, para terminar siendo un «retrato del poeta» perfectamente «descontaminado» de atributos femeninos. Es la exigencia implícita del paradigma de la «universalidad». El precio que se paga para participar de ese paradigma exige que

la mujer se borre, se desdoble, se «virilice»; que se lo «juegue todo», como hizo Julia de Burgos, o se espiritualice al máximo, como hizo Cecilia Meireles.

No se trata desde luego de anular las condiciones epocales ni las corrientes literarias que definen cada una de estas producciones. Sería una substracción errada y equivalente a la que insiste en practicar la crítica tradicional cuando omite (o manipula soterradamente) toda marca de género en los textos literarios. Pues el género, en tanto categoría de análisis, ha sido tardíamente reconocido como tal por la crítica latinoamericana, como deploraba Jean Franco en un texto ya clásico de 1988³. Lo que quiero señalar en cambio es el carácter reversible y polivalente del retrato poético, el carácter muchas veces cifrado de sus marcas, pues no siempre identifican o diseñan al sujeto femenino sino que lo enmascaran; no revela sino que protege identidades, registra perversiones y despista, nunca dice la verdad salvo en sus mentiras. En la poesía de Olga Orozco, de tipo surrealista y aluvional, lo único claro es justamente la imposibilidad del retrato; es decir, comprobar *el obstinado error frente al modelo*, como afirma en el último verso de «Los reflejos infieles». Abriendo las compuertas del subconciente, con sus imágenes del cuerpo abrasado, erosionado y huérfano de plenitud erótica, hace desfilar todas las máscaras, siempre insuficientes, del sujeto lírico sofocado en profundidades viscerales. Ni sexo, ni historia, ni cultura, ni razón parecen posible en esta práctica de la subjetividad radical. Por eso sus caras son irreconocibles, y proliferan sin orden bajo *esta sumisa piel*. Sin control ni asidero alguno, unas *inmóviles*, otras *sucesivas*, disueltas o enquistadas en la misma imposibilidad de hallar una forma, toda esta atropellada multiplicidad de «infidelidades» sólo conduce a la *vana tentativa por reflejar la cara que se sustrae y que me excede*, con lo cual se cierra el poema.

La otra opción que propone Rosario Castellanos en el poema «Autorretrato» es en cambio una práctica del discurso irónico y distanciado. Las íntimas «revelaciones» anunciadas son en realidad aparentes, pues no es su vida lo que expone sino las marcas y condiciones atribuidas a su género. Con su proverbial

3 «La crítica latinoamericana ha hablado mucho de la diferencia de clases y de etnia, pero hasta ahora no ha querido incluir el género sexual como productor de diferencias, aunque es uno de los principios básicos de la clasificación social. Introducir el género sexual como clase de análisis no significa la eliminación de diferencias de clase o de etnia, pero sí significa admitir una categoría sin la cual es imposible entender todos los factores que entran en el ejercicio del poder hegemónico» (Jean Franco, 1988).

sarcasmo deconstruye el «retrato» de una mujer burguesa, en su rutina sin sentido, en toda su torpeza, frivolidad e intrascendencia. La identidad que entrega es entonces una mascarada, aquello que se espera de ella, convirtiendo los estereotipos del comportamiento femenino en caricaturas. Paradójicamente, ésa es la manera de resistirse a entregar su interioridad y, por el contrario, denunciar las perversiones de la «identidad femenina»⁴.

De modo que algunos de estos retratos, guardando la distancia, recuerdan claramente la inspiración sorjuanina: afirman negando / niegan afirmando; ocultan lo que exponen o exponen un vacío, un error, una burla, *polvo y nada*, decía sor Juana. Y utilizan estrategias compositivas que desembocan en esbozos elusivos y contradictorios, donde la función de algunas líneas se limita a sustentar nebulosas metáforas identitarias que tienden a la disolución. Pareciera que al cambiar el concepto de individuo y de persona, el retrato cae en desuso, rehuye la verticalidad y la prosopografía, abandonando todo intento de figuración y refinándose en esbozos expresionistas. O peor aún: en borrosas monstruosidades, alarmantes equivalencias con la joven pintura alemana más reciente, llena de rostros monumentales horriblemente clausurados, boca y párpados cocidos (como en los desgarrados versos de Alejandra Pizarnik), enormes semblantes inexpresivos, enormes impotencias. El retrato parecería ya un género imposible.

Sin embargo, el intento se reanuda una vez más, como ave migratoria que abandona un ámbito inhóspito para explorar otros lugares. Es el dinamismo de las formas en constante desplazamiento y reformulación, la simultaneidad de tiempos disímiles que caracteriza nuestra cultura. Desde los Andes venezolanos, es la poesía de Ana Enriqueta Terán la que opta por estrategias particulares articulándolas a grandes formas abstractas. Aprovechando diferentes recursos, muchas veces arcaicos o desprestigiados, ella logra articular un complejo proceso de búsqueda de identidad, aportando soluciones diferentes de los que hemos visto hasta ahora. Debemos recordar que su poesía elabora retratos poéticos desde sus primeras producciones entre el 40 y el 50, a partir de «Al norte de la sangre» y «Verdor secreto», cuando comienza diseñando retratos de «otras» (mujeres): Santa Teresa, Rosalía de Castro, Teresa de la Parra, además de mujeres contemporáneas de la autora, en la misma línea de sor Juana Inés de la Cruz.

4 Ver el interesante trabajo de María A. Salgado (1988) «El 'Autorretrato' de Rosario Castellanos: Reflexiones sobre la feminidad y el arte de retratarse en México».

Simultáneamente, compone sus autorretratos de cuerpo entero, con tono erótico y celebratorio, en numerosos poemas. Es una suerte de fragmentado «canto a mí misma» whitmaniano, en pequeña escala, frente al espejo, conciso e impactante porque se basa en el cuerpo femenino. Éste será entonces el eje nuclear de su escritura capaz de otorgar unidad y coherencia a toda su producción: cuerpo representado en movimiento y en los distintos ciclos vitales de la mujer (infancia, adolescencia, maternidad, madurez), y finalmente «inscrito» en el lenguaje como emblema de su más íntima estructura: *me lo digo a mí misma / para saberlo bien, el nombre de mi cuerpo*, dice en «Oda a mi cuerpo»⁵.

Como vemos, es a través de estas tensiones y ambigüedades que conlleva el tema de la identidad femenina como podemos aproximarnos al sentido de sus diferentes búsquedas y su conflictiva actualidad. Lo que se ha querido apuntar es justamente a esa tensionalidad de presencias detrás de las ausencias, de acuerdo a las singularidades artísticas de este subgénero en particular y a los cambios en el proceso de su representación poética.

El retrato poético es en efecto un género que nos engaña doblemente. Nos anuncia y promete una conexión inmediata y directa con el universo referencial más inmediato, que rápidamente es desplazada a otros ámbitos del discurso, a los cuales rinde sus servicios como soporte de lo ajeno y negación al mismo tiempo; como si fuera imposible aquella «liberación del ambiente» que soñaban los antiguos. Nos promete la identidad de un nombre, un rostro y una figura, como en el poema de Julia de Burgos, y nos entrega en cambio una diátriba irreconciliable entre ser mujer y ser poeta; es decir, entre una identidad de género sexual y otra que corresponde a modelos literarios. O nos revela sorprendentes sincronías productivas entre cuerpo femenino y texto poético, como en Ana Enriqueta Terán, mediante remotas apropiaciones intertextuales del Siglo de Oro español, una vez más reactivadas en erotismo y goce. En este sentido, toda identidad poética es ambigua y deslizante; una propuesta que hace de cada marca un enigma construido, pero también interrumpido o suspendido en el aire como el esbozo inacabado de un dibujo. ¿Cómo leer esas líneas traicioneras?

Adorno (1962) advirtió sobre el sentido social subterráneo en toda lírica, por irrestricta o radical, ambigua o escurridiza que ella sea. Para él, *la formación*

5 Un trabajo más extenso sobre la poesía de Ana Enriqueta Terán puede verse en Mária Russotto (1997).

lirica es siempre al mismo tiempo expresión subjetiva de un antagonismo social. Las marcas y máscaras de tantos retratos poéticos de nuestras escritoras reproducen las huellas de ese antagonismo y su evolución en el tiempo. Y es por eso que diseñar un rostro, activar un cuerpo, en un tiempo desgarrado entre grandes borrones culturales y grandes fundamentalismos, puede ser todavía un intento respetable de recuperar el mundo; o por lo menos de reencantarlo, mostrando al mismo tiempo no sólo los vacíos y las infidelidades de cada intento, sino también la legitimidad del propio impulso. Algo así como dejar la constancia del «acto», del deseo de una poesía que también fuese un acto, como pedía José Martí. El acto de querer ser una persona libre.

Referencias bibliográficas

- ADORNO, Th. W. (1962) «Discurso sobre lírica y sociedad» en *Notas de literatura*. Barcelona, Ariel.
- BURGOS, Julia de (1987) *Antología poética*. San Juan de Puerto Rico, Editorial Coqui.
- CASTELLANOS, Rosario (1972) «En la tierra de en medio» en *Poesía no eres tú*. México, FCE.
- CURTIS, E. R. (1955) *Literatura europea y edad media latina*. México, FCE, (2 v.).
- DE LA CRUZ, sor Juana Inés (1994). *Obra selecta*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, vol. 2.
- FERRÉ, Rosario (1989). «Retratos de sor Juana» en *El árbol y sus sombras*, México, FCE.
- FRANCO, Jean (1988) «Si me permiten hablar: la lucha por el poder interpretativo», en *Revista Casa de las Américas* n° 171. La Habana, 1988.
- MEIRELES, Cecilia (1983) *Flor de poemas*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 7ª edição.
- OROZCO, Olga (1985) *Antología poética*. Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Revista Chilena de Literatura* n° 23 (1984) Santiago de Chile.
- RUSSOTTO, Márgara (1997) *Bárbaras e ilustradas. Las máscaras del género en la periferia moderna*. Caracas, Fondo Editorial Trópikos.
- SALGADO, María A. (1988) «El 'Autorretrato' de Rosario Castellano: Reflexiones sobre la feminidad y el arte de retratarse en México» en *Letras Femeninas* vol. XIV, n° 1-2, University of Nebraska.
- TANSEY, Richard G./ KLEINER, Fred S. (1996) *Gardner's Art through the ages*, Harcourt Brace College Publishers, USA, tenth edition.
- TERÁN, Ana Enriqueta (1970) *De bosque a bosque*. Caracas, Editorial Arte.

Márgara Russotto

Poeta, traductora, editora, docente e investigadora venezolana. Doctora en Teoría Literaria y Literatura Comparada por la Universidad de Sao Paulo (1987). Profesora titular de la Universidad Central de Venezuela donde ejerce la docencia y la investigación en la Escuela de Letras desde 1976, en el área de Literatura Comparada (Brasil/Hispanoamérica/Caribe) y Estudios de la Mujer. Fundadora y coordinadora de la Maestría en Estudios Literarios desde 1995. Traductora del italiano y del portugués para Monte Ávila Editores y Biblioteca Ayacucho desde la fundación de ambas instituciones, en 1968 y 1974 respectivamente. Ha sido jurado de poesía en prestigiosos concursos nacionales e internacionales. Algunas de sus publicaciones, tanto en el campo de la crítica como en el de la creación, han obtenido importantes reconocimientos, tales como: *Épica mínima* (Premio Bienal Internacional de Poesía José Antonio Ramos Sucre, 1996), *Tópicos de retórica femenina* (Premio Municipal de Investigación Literaria, 1994), entre otros. En 1998 obtuvo una beca de la Fulbright Foundation para desarrollar una investigación sobre textos autobiográficos femeninos.