

Artículos

El dios amor y la guerrera educada: reflexiones sobre el amor y las mujeres en el poemario *Todos los amantes son guerreros* de Piedad Bonnett*

The God of Love and the Educated Warrior: Reflections on Love and Women in Piedad Bonnett's Collection of Poems *Todos los amantes son guerreros*

Eliana María Urrego-Arango^a
Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia
eliana.urrego@upb.edu.co

DOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cdl28.dage>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0104-3523>

Recibido: 28 febrero 2024

Aceptado: 30 mayo 2024

Publicado: 30 diciembre 2024

Daniela Vivas Toro
Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia
ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-5147-9014>

María Guadalupe Betancur Uribe
Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia
ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-7915-5879>

Resumen:

Este artículo propone una reflexión sobre la subjetividad femenina y el amor en el poemario *Todos los amantes son guerreros* (1998) de Piedad Bonnett. El trabajo se desarrolla a partir de los constructos teóricos de dos propuestas feministas hispanoamericanas, *El pensamiento amoroso* de Mary Luz Esteban y *Los cautiverios de la mujer* de Marcela Lagarde. En esta conversación el amor aparece como un eje central de la subjetividad femenina, ya que los procesos de socialización educan a las mujeres como seres de amor e indican las maneras de vivir este afecto, dando lugar a la configuración de una experiencia amorosa que en sí misma se convierte en una forma de cautiverio.

Palabras clave: Piedad Bonnett, subjetividad femenina, amor, cautiverios femeninos, amor romántico.

Abstract:

This paper presents a reflection about feminine subjectivity and love as depicted in the poetry collection *Todos los amantes son guerreros* from Piedad Bonnett. This article emerges based on the theoretical frameworks of two Hispanic-American feminist stands; *El pensamiento amoroso* from Mary Luz Esteban and *Los cautiverios de la mujer* of Marcela Lagarde. In this conversation, love appears as the main axis of feminine subjectivity, for socialization processes educate women as love beings and determine how to incarnate this affection, resulting in the formation of a love experience that transforms itself into a form of captivity.

Keywords: Piedad Bonnett, Feminine Subjectivity, Love, Feminine Captivity, Romantic Love.

En 1998 Piedad Bonnett (Amalfi, 1951) publica el poemario *Todos los amantes son guerreros*, obra que sumerge al lector en uno de los temas clásicos de la poesía y quizá de cualquier discurso: el amor. No queremos caer en las típicas frases de que el amor es un afecto indefinible, que todo o nada está dicho, tampoco vamos a recurrir a posturas que lo convierten en un sentimiento puro e idealizado. La intención es pensar el poemario de Bonnett a la luz de algunas teorías que proponen una crítica al discurso del amor asociándolo con las construcciones de las subjetividades femeninas. La obra permite esta indagación al presentar una estructura narrativa para hablar del amor, desarrolla una historia que comienza en el momento en que el amor surge y termina cuando el amor se convierte en experiencia y recuerdo. Entre esos dos puntos se dibujan diversos sucesos que dan cuenta de las vicisitudes de una amante, una mujer que se enamora, desilusiona, sufre, alcanza consuelo y piensa sobre su manera de amar. Al hablar de este libro, Bonnett afirma que se inclinó “por hacer de la suma de poemas una historia consistente” (Posadas 15). La poeta entiende el amor como un afecto con

Notas de autor

^a Autora de correspondencia. Correo electrónico: eliana.urrego@upb.edu.co

varios rostros, una sucesión de acontecimientos que requiere ser contada. La experiencia amorosa se vive por tanto desde el movimiento, insertada siempre en nuevas coordenadas.

La obra recurre al canon más clásico del amor, trae diversos referentes desde Petrarca a Juan Gelman, si bien adopta el tono de poetisas más cercanas a la realidad de una mujer latinoamericana. Resulta clara la influencia de Alejandra Pizarnik y Blanca Varela, a quienes Bonnett siempre reconoce como antecesoras (Romero 71). La voz propia de la autora resalta en puntos como el abordaje de lo cotidiano, la evocación, la memoria, la espacialidad cifrada en el reflejo de la interioridad del ser que habita o el carácter conversacional de muchos versos (Peña 76). Todos estos aspectos entregan una interpretación poética en el abordaje de temas como la soledad, el lenguaje, la angustia, el erotismo y la violencia (Motato 35). En este libro, como en la mayoría de sus obras, la poeta dice sobre una realidad que toca lo humano, la convierte en palabras, ella misma manifiesta que su creación viene de un empuje a expresar lo contextual, tanto de la época como de la historia de vida:

Un libro de poesía siempre responde a un momento existencial y a una búsqueda de la palabra poética que expresa la contemporaneidad. Y el ejercicio de escritura nace de ese doble movimiento. Y es así como veo mi propio proceso: como una forma de contactarme con mis necesidades expresivas más hondas y con las formas poéticas que estas necesidades demanden. (Posadas 15-16)

La poesía de *Todos los amantes son guerreros* plasma una vivencia del amor, una experiencia contextualizada que se canta desde la mirada de la amante. No estamos ante un texto que contenga una crítica al amor romántico o que dé lugar a los ideales del feminismo. Entonces resulta lícito preguntarse por qué leerlo desde esta perspectiva. La respuesta es sencilla: para comprender este afecto en las mujeres el interés está en tomar el poemario como fuente de conocimiento de una realidad humana y, desde ahí, entrar a tejer una conversación con lo propuesto por las antropólogas Marcela Lagarde y Mary Luz Esteban, teóricas que durante las últimas décadas han pensado a fondo esta diada amor-mujeres. Este abordaje nos permite realizar una lectura de la obra en el marco de una investigación interdisciplinaria sobre los afectos y las subjetividades femeninas.

El todopoderoso amor

El amor no es un concepto universal como a veces se plantea, su concepción y vivencia se inscribe en registros simbólicos socioculturales, históricos y personales que construyen una serie de ideas acerca de cómo se entiende y se vive este afecto. Aunque parezca común a la especie humana, el empuje o inclinación hacia seres, ideas y objetos no se da de la misma manera en todos los contextos. Desde la modernidad, Occidente sitúa esta emoción en el centro de la experiencia de vida, se requiere del amor para la mayoría de las relaciones interpersonales, para la crianza, el matrimonio, elegir una profesión, sumarse a una idea política o filosófica (Esteban 74-76). En las tradiciones teóricas se perfilan tipologías del amor según el asunto que interesa a cada investigador, sin ir más lejos, en los estudios realizados por las pensadoras feministas el amor romántico es considerado el marco que explica la experiencia del amor de pareja. Señala Mary Luz Esteban que Occidente ha reemplazado en gran medida la religión por la idea de felicidad alcanzada solo a través de una relación de amor-pasión: “Una configuración emocional e identitaria, la romántica, que jerarquiza las distintas interacciones amorosas y donde [...] el amor sexual o de pareja queda absolutamente encumbrado” (47). Esta antropóloga propone hablar de “pensamiento amoroso” para recoger la producción de símbolos, representaciones, normas y mandatos que orientan el comportamiento y la socialización a través de una forma precisa de concebir y practicar el amor (48).

El pensamiento amoroso suele imponer la premisa de que solo se alcanza la felicidad a través de la vida en pareja. Tanto mujeres como hombres quedan inscritos en este “deber ser” de una forma distinta, se piden posiciones con respecto a su género. La mujer espera y se entrega sin reservas, mientras que el hombre ejerce su poder, elige con quién, cuándo, cómo, y solo da una parte de sí, pues debe guardarse algo para el trabajo fuera de casa. En el poemario *Todos los amantes son guerreros* estos roles amorosos se nos muestran con

claridad: “De siglos vienes desde siempre venías / a cumplir esta cita / yo esperaba / tejiendo con paciencia mis palabras” (Bonnett, “Agujas” 226).¹ Podría afirmarse que casi cualquier poemario de amor estaría inscrito en la realidad del pensamiento amoroso, pues el poeta canta aquello que observa y pasa por su cuerpo, ningún sujeto podría salvaguardarse por completo de la sociedad en la que participa. La mujer, voz poética de este poemario, se ve dominada por una fuerza que supera sus posibilidades de resistencia, no es una persona o un hombre el que se impone, sino el amor mismo. El afecto aparece múltiples veces cifrado en la forma de un dios: “Ah, señor de mis cielos mi dios pequeño / ya entendí que eres tú quien determina / cuándo y cómo se realiza el milagro / y cuál es el tamaño del castigo” (“Hágase tu voluntad” 239). Se trata aquí de un dios pequeño que domina los cielos particulares de quien le habla, su fuerza radica en imponer condiciones. Ella admite que comprendió su poder y se somete a él en los versos que siguen, palabras que también muestran las ganas de rebelarse contra ese mismo dios, aunque una sola mirada basta para aplacar este impulso sin importar las consecuencias:

Yo
que no entiendo de olvidos
quiero romper tu imagen
escupir tu nombre como un perverso hereje.
Pero detrás del índice castigador vislumbro
relámpagos de amor. Ah dios de ojos de piedra
señor de mis dolores
por ti yo bebo el cáliz de sangre hasta las heces. (239)

La imposibilidad de romper el influjo del dios se hace presente desde el inicio del poemario, el amor llega “arrogante”, “sin anuncio” y se “instala”; viene con un rostro nuevo que ella no reconoce, un rostro forastero que encubre “sus ojos antiquísimos / sus garras de milano / su paciencia”. Este ser invade todo y conjura la posibilidad de morir: “ha dado órdenes para que el sol alumbre [...] ahora es guerrero el sueño al que despierto / mientras la muerte huye / de nuevo estoy a salvo” (“El forastero” 221). El amor reorganiza la realidad, la ilumina y la tiñe de esperanza; el dominio del dios comienza a consolidarse en esos momentos de enamoramiento, toca el cuerpo y erotiza la realidad de diversas maneras. Por un lado, la cotidianidad se entiende a partir del otro: “En noviembre / tu nombre, de repente, fue el nombre de los días” (“Noviembre” 223); por el otro lado, el cuerpo siente más, se percibe completo: “porque ahora mi cuerpo recupera sus partes / y nace una piel nueva que derrota el verano / porque me has enseñado a respirar” (“Ahora” 222). Todo depende de la situación que el amor plantea, el tiempo y el espacio encuentran nuevas coordenadas y el cuerpo necesita de la presencia del otro. El placer aparece como una urgencia, es puro deseo, entonces la imaginación dibuja desnudos y la memoria convoca el sexo: “Te imagino desnudo y aún húmedo bajo la luz de la lámpara, / como un moderno dios / que se apresta para la ceremonia” (“Voyerismo” 224). El amor se inscribe igual que una presencia divina que permea todos los rincones de la vida y le da sentido, ante su llegada se abre una esperanza, una salvación para no morir.

Consagrada al dios amor, la mujer arma motivos para vivir, sin el favor del dios el camino se vuelve difícil. Marcela Lagarde analiza el lugar del amor en la vida de las mujeres, mostrando la importancia de este afecto para la configuración de la identidad femenina que responde al mandato: “Amar es el principal deber de las mujeres. ¿Qué debemos ser las mujeres? Debemos ser seres de amor” (“Claves” 12). Para ser mujer hay que encarnar el amor, no solo en términos de pareja, sino como madre, amiga, compañera de trabajo, más allá de las relaciones sociales se espera que las mujeres traten los objetos con amor, equiparando el amor a lo suave, delicado, cuidadoso o benevolente. Cuando una mujer sale de estas representaciones pierde lugar como sujeto

femenino, algunas se sienten cómodas allí mientras otras luchan por amoldarse al mandato. Pocas veces se consigue interrogar estas imposiciones que se comprenden como realidades naturales, asunto que el poemario materializa justo con lo sobrenatural, una acepción de apariencia contraria. El amor es tan invasivo y su poder tan abrumador que solo puede nombrarse como un ser supremo. La amante se ve a sí misma como débil, atrapada, necesitada de la energía de ese dios para poder vivir. En estos versos Bonnett plasma dicha posición bajo la imagen de un árbol destinado a recibir los dones del otro:

Como un árbol que agradece la lluvia
desplegando sus ramas
así empapada yo de tu deseo
florece de palabras.
Ahora, como un árbol en invierno,
desnuda, despojada,
quiero hundir mis raíces en la tierra,
beber su savia.
Y callar como un árbol. Vestirme de silencio
para oír lo que dentro de ti chisporrotea
y sin hablar habla. ("Como un árbol" 235)

El árbol se amolda a las estaciones, se adapta a aquello que se plantea, así la mujer asume la disposición hacia el otro que ama. No se quiere perder los favores de un dios tan deseado, la vida pierde el color y se vacía de sentido: "Tu ausencia / ha hecho que para mí la música sea triste para siempre / y que me duela Schubert de costado / y que la lluvia / su tintineo contra la ventana / parta mi pecho en dos" ("The rest is silence" 240). El poemario nos muestra cómo cambia el tono perceptivo cuando el amado no está: la ciudad pierde encanto, los demás deambulan alegres y su entusiasmo distancia, el dolor envuelve las noches en vela. La soledad amorosa amenaza la propia existencia. Marcela Lagarde nos entrega un análisis de esta cuestión en su trabajo sobre la antropología femenina, al plantear cómo las mujeres dentro del sistema patriarcal construyen subjetividades que tienen como base el mundo afectivo, el ser para otros o el ser de otros, la posición de las mujeres es así de dependencia vital ("Los cautiverios" 303). Durante muchos siglos el sexo femenino se ha concebido como carente de fuerza, de derechos, de criterio, por citar solo algunos ejemplos. Por este motivo las mujeres requieren de otro que supla estas carencias y las represente, las provea materialmente o respalde sus decisiones. El amor se convierte en un medio para sostener estas interacciones, según Lagarde, "la mujer deposita su vida emocionalmente en los otros" ("Los cautiverios" 303). Si hay una dependencia vital, la soledad es percibida como un abandono, la mujer se concibe entonces como vulnerable, pues no cuenta con ese ser en el que ha creído con toda su posibilidad de fe. Venerar el amor, situarlo en el altar que ilumina la vida de una u otra manera supone entregarse a las condiciones de alguien que ejerce el poder, en este caso, el amado, quedarse sin esa luz trae consigo una pérdida que desorienta y deja en una condición de fragilidad y temor. La obra de Bonnett viene a mostrar esa labilidad en imágenes como el pecho sediento que siente los estragos del verano ("Verano" 241), el dolor que tritura los huesos de la noche ("Tu nombre" 243) o esta donde la apariencia no revela el conflicto interior:

la telaraña enreda sus hilos en mis ojos y otra vez te has marchado
y quien me vea ve una mujer que mira sin afán el paisaje
no alguien que va a saltar hacia el vacío

que está saltando ya

mientras mira el reloj sin ver la hora. ("Taxi" 244)

La creencia en que el amor romántico representa el principal motor de la existencia no es una experiencia única de las mujeres, todo enamorado lo experimenta, como muestra Barthes cuando afirma lo siguiente: "Me he proyectado en el otro con tal fuerza que, cuando me falta, no puedo recuperarme, estoy perdido, para siempre" (40). Los estudios de Esteban y Lagarde revelan cómo para las mujeres esta dinámica afectiva es constante, para muchas no se trata de un momento dentro de una relación, sino parte constitutiva de su subjetividad, una manera de entender la realidad; se necesita del amor para vivir, sin él no hay nada que pueda colmar la angustia existencial. Las mismas autoras señalan que esta idea insistente en los diálogos con las mujeres se complejiza cuando se reconoce que dentro de las relaciones amorosas tampoco se consigue la felicidad que se espera; sin embargo, la creencia está tan arraigada que invita a hacer todo lo posible para sostener una pareja ("Esteban" 40). Al crear una amante creyente, una mujer que tiene fe en su dios, Bonnett nos expresa este sentir, se ama otorgando el control al otro, tal y como sostiene Lagarde: "La fe da coherencia al poder ajeno, exterior, que influye y determina los hechos de la propia vida, es un núcleo de su ser y de su existencia" ("Los cautiverios" 310). La amante regresa al mundo de los vivos, se siente ungida, sanada y obedece sin más:

y yo que estaba muerta caminé.

Y tus manos tus sabias manos de maestro lavaron mis heridas

y mi cuerpo a su tacto despertó sus furores.

Ahora tu omnipotencia sin explicarme nada me pone de rodillas

me dices calla me dices arranca

esa víscera oscura que avasalla el pecho. ("Hágase tu voluntad" 239)

El amor, como fuerza que avasalla, toma también la forma de un animal: mantis, milano, halcón, un ser vivo con garras, espuelas, cuernos amenazantes y siempre dispuesto a herir. Mientras tanto, la amante se nombra como animal que tiembla, hirsuto, pequeño, una mariposa errada. En ese contraste de lo filoso, musculoso o ponzoñoso con la vulnerabilidad de lo delicado, temeroso y frágil se labra la imagen de una relación desigual en que la amante parece correr un peligro constante, aunque con convicción elige quedarse. Esteban y Távara, en una investigación sobre amor romántico y subordinación, argumentan que dentro del ideal del amor de pareja como eje central de la vida, no estar en pareja se entiende como una carencia y la llegada del amor como una enajenación. Estas creencias llevan a relacionarse desde un lugar particular porque se necesita al otro para estar completo y, en medio del amor, es imposible razonar con claridad (69-70). Por ello, Esteban se atreve a afirmar más tarde que el amor es una trampa para las mujeres, el pensamiento amoroso conduce a la mujer a desempeñar un rol desventajoso en la vivencia del amor que consiste en fundirse, perderse y quedar atrapada (53). Frente a la pintura de Picasso, la voz poética de *Todos los amantes son guerreros* reflexiona:

Oh poderoso minotauro

la fuerza de tu amor ya anuncia la ruina el despojo las lágrimas.

No es fácil resistir la luz de la hermosura.

Esa pequeña mujer vive su muerte entre tus brazos

y es claro que agradece al pintor

que la haya condenado por una eternidad

a ser de tus poderes poseída.

Su realidad de tinta la salva de la pena

de la ruina el despojo las lágrimas

oh brutal despiadado minotauro. ("Minotauro y desnudo" 230)

La imagen del minotauro sintetiza al animal y al ser superior, el amor encarnado en el ser mitológico que retiene dentro de un laberinto refleja la impotencia de la amante, tanto para burlar su embrujo seductor como para salir de sus muros. De manera paradójica, se plantea una sensación de protección, la mujer débil dentro de una fortaleza junto a un monstruo que la defiende: el amor. Las líneas de inicio y final del poema mencionan la ruina, el despojo y las lágrimas anunciadas por la fuerza del toro, pero evadidas por la realidad de tinta. La mujer del poemario no permanece ajena a los *impases* y dificultades que sortea en la experiencia del amor, la devoción a este dios es sincera, aunque no ingenua, atenta a la amenaza, disfruta y ama. En la palabra de esta mujer se vislumbra la conciencia de caminar por un terreno inseguro, sonrío al ver el paisaje cubierto de flores y de luz, también ve de lejos el insomnio que acecha sin tregua, hasta adentrarse en él con tristeza y un cuerpo adolorido. He aquí la guerrera librando las batallas y desafíos del pensamiento amoroso.

La guerrera otra vez frente al muro

La mujer del poemario se percibe débil e impotente frente a la fuerza del amor, reconoce actuar en un campo de batalla, se ubica en la lucha como una guerrera. El título de la obra insinúa una imagen de la vivencia amorosa como contienda, todo amante es guerrero, y los guerreros defienden el terreno, están atentos a los ataques, ponen su cuerpo en cada enfrentamiento, lidian con el dolor y la curación de sus heridas. Piedad Bonnett construye la voz de una amante-guerrera que se enfrenta al debate de sus propios ideales amorosos. No se trata de una mujer que anhele el matrimonio y que se vea como una madre-esposa pura y abnegada, al contrario, encarna a una mujer que vive el amor sin ataduras de títulos formales o rituales sociales, asunto que no le garantiza un lugar radicalmente diferente al de la abnegación. En estas ideas opera el pensamiento amoroso que propone Esteban, el ideal romántico del amor se manifiesta en la mujer en el anhelo de ser amada por otro, quien la elige por encima de todas las circunstancias, la protege y le posibilita construir un sentido para la existencia. El poemario reemplaza en muchos momentos la figura del hombre por la del amor mismo, el amor es quien en realidad somete, asunto que da un enfoque particular a la experiencia amorosa. La mujer no se aferra a una idea tradicional de la pareja, pero sí continúa esperando algo del amor. La certidumbre y organización del amor cortés, que apunta a un sólido compromiso conyugal, no operan en la subjetividad de esta mujer, ella se las arregla con las formas de la libertad contemporánea que traen lo imprevisible y la posibilidad de cada quien de decir no a una pareja sin censuras sociales o morales (Illouz 50-70).

Débora Tajer, al indagar en la relación entre género y subjetividad, muestra cómo entran en juego los modelos de feminidad y masculinidad propios de la sociedad moderna. Propone un constructo conceptual que denomina *modo de subjetivación*, referido a la correspondencia "entre las formas de representación que cada sociedad instituye para la conformación de sujetos aptos para desplegarse en su interior y las maneras en las cuales cada sujeto constituye su singularidad" (28). En su análisis del género femenino, describe tres modos de subjetivación que se corresponden con épocas y sistemas de valores. La autora aclara que en la actualidad la diversidad de sistemas socioculturales lleva a que opere cualquiera de los tres. En el modo tradicional las mujeres estructuran sus proyectos vitales a partir de los valores de la maternidad y de la conyugalidad, su autonomía queda supeditada a la figura del hombre que provee y la valoración de sus capacidades al desempeño doméstico; de esta manera, la expresión emocional se ve reducida por los mandatos de obediencia y por la dependencia de otro. En el modo innovador, casi una antítesis del anterior, la mujer reconoce una gran diversidad de posibilidades para realizar su proyecto vital, se inserta en el mundo laboral en una posición

más igualitaria frente al hombre y ejerce su autonomía en diferentes escenarios, disfruta del placer erótico, la expresión emocional resulta abierta, la maternidad se plantea como una opción, aunque este tema sigue generando preguntas. Entre los dos modos anteriores encontramos el transicional, que describe mujeres con un mayor acceso a la educación y al mundo laboral que las tradicionales, en sus proyectos vitales suele convivir el rol de esposa y madre con el de trabajadora, buscan la satisfacción erótica en una pareja estable, además de manifestar un conflicto entre las demandas de su vida pública y privada (Tajer 29-37). Dentro de este último modo ubicamos a la mujer que nos habla en el poemario de Bonnett, su forma de interacción con el amor no se asocia a los valores tradicionales ni innovadores, sino que apuesta por un arreglo en el medio. A pesar de conocer todas las consecuencias de entregar al amor las riendas de la vida, se impone la figura del amor idealizado, como demuestra este verso que señala la brecha entre idea y realidad: “Entre tu nombre y tú sin embargo un silencio / una grieta nocturna donde anidan los pájaros” (“Tu nombre” 243).

La guerrera merodea en el laberinto, símbolo de sus propias batallas subjetivas en el amor. El laberinto se alza como una estructura que, por más que se quiera dominar, termina enredando, imponiendo sus muros. El laberinto se deja recorrer bajo sus propias leyes: retroceder una y otra vez para no perder la orientación. Esta metáfora, si bien Bonnett solo la usa en un poema, nos permite ilustrar la situación femenina frente al amor que, como ya hemos apuntado, sitúa una trampa imposible de eludir que se anhela y se padece como una feliz redada. Volvamos a los versos finales del primer poema del libro: “hirsuto y tan hermoso / que ahora es guerrero el sueño al que despierto / mientras la muerte huye / de nuevo estoy a salvo” (“Forastero” 221). Despertar a un sueño implica ingresar en una realidad temporal que se rige por las particularidades de lo onírico. Nombrada además con el adjetivo de “guerrera”, la mujer ve escapar la muerte y siente que entrar en ese terreno la salva, una paradoja, pues la guerra no salvaguarda a nadie. La voz poética sabe en qué lides ha entrado, tiene experiencia, el mismo poema comienza con la expresión “otra vez ha llegado el arrogante amor” (221); pero el saber no desvirtúa la seductora propuesta del enamoramiento, que apunta a ese ideal de ser amada, poder disfrutar del placer y forjar un sentido para la vida. La guerrera, ante el nuevo amor, se dispone a despertar al sueño con la misma fe que un soldado va a la guerra, con la esperanza de salir bien librada y todas las expectativas puestas en un frágil ideal.

Marcela Lagarde sostiene que las mujeres están cautivas por el poder exterior que encuentran en los otros, por el poder que las enamora y al que se acogen para sobrevivir, también por sus afectos y su cuerpo, vividos como carentes. El miedo a cambiar y las creencias inculcadas desde el establecimiento social y cultural apresan a las mujeres. La propia subjetividad femenina elabora las redes para una captura en el marco de interacciones institucionales que dictaminan los parámetros del orden vital y asumen la dependencia del amor como natural (“Los cautiverios” 165). La guerrera necesita el amor para iluminar sus días y habitar con placidez la ciudad agreste. Por esta razón se deja atrapar por el forastero o el minotauro, aunque pronto comienza a percibir que esta alegría no es permanente. Busca así que el encanto no se esfume y arma estrategias para retenerlo:

He oído con fervor cómo tu boca hace nacer de nuevo el mundo,
cómo nombra con palabra precisa lo que antes fuera para mí torpe aleteo
de mariposa errada. Y te he amado en la oscura revelación del verbo como a un dios.
Yo, por mi parte,
he inventado para tu oído historias que envidiaría Xherezada
y he querido que me ames tendiéndote la trampa del poema.
Y sin embargo henos aquí,
enredados como viejos teólogos que discuten sobre pobres minucias buscando
[entrar al cielo. (“Poema con cita” 227)]

El poema ilustra los esfuerzos por sostener una relación a través del lenguaje. Llama la atención que todas las acciones que se describen surgen de un mismo lado: ella oye, ella ama, ella inventa entretenidas historias, es decir, ella se dispone para ese otro que arma el mundo con su verbo. La voz se queja de que estos trabajos no son suficientes, incluso acepta que dentro de cada quien “sólo queda el silencio” (227). La imposibilidad de comunicación entre los amantes sale a la luz cuando el enamoramiento pasa y los cuentos solo sirven para encubrir, “para distraernos de dios, de nuestro miedo” (227). La situación pone sobre aviso a la guerrera, sabe que no basta con una buena narración, hay otros signos que atender si quiere continuar junto al otro. Esta posibilidad de ver lo que se avecina se repite en otro poema donde la amante visualiza el fin del amor en la rutina: “Ah, chéri / volvemos a nacer y estamos muertos / entre dentífrico / champú / café con leche” (“Bonjour tristesse” 231). El poema da los buenos días a la tristeza, afecto con el cual se tiñe la revelación del desamor. La guerrera se enfrenta a esta verdad en soledad, sabe que el otro no puede verlo, le duele la vida que pasa ante ella y la distancia abierta entre los dos:

y el agua de la ducha corriendo por mi espalda
y el cielo azul
azul
mientras en las noticias dicen que el mundo sigue
y el espejo me anuncia que estoy sana
no salva
y el día por delante
y el año por delante
y el siglo por delante
y tú chéri en tu río
en tu espejo
en tu calle

chéri
no entiendes nada. (231)

La realidad del adiós se materializa para la amante como el muro del laberinto. Al observar la luna sabe que no la volverán a ver juntos (“La luna llena” 233), reconoce en el rostro del amado el del niño que se despide detrás de una ventana (“Diciendo adiós” 234) y enuncia las transformaciones del otro que continúa brillando en su “galaxia como una estrella muerta” (“Caleidoscopio” 237). Todo le indica a esta mujer que el amor se va, antes de asumir el desencuentro busca salidas para permanecer juntos: “hay que parar, amor, todos los trenes / y volverse a citar” (“Más tarde será tarde” 238). La pérdida del amor implica para las subjetividades femeninas un riesgo que se vive desde la vulnerabilidad por tener depositada la vida misma en ese vínculo (“Esteban y Tavora” 65), tal como la mujer del poemario le recuerda a su amor: “en mi cuerpo batallan / la luz que le impusieron tus oficios de brujo / y la sombra que sueña la muerte entre mi sangre. / Más tarde te digo, será tarde” (“Más tarde será tarde” 238). La emergencia se nombra con claridad en el temor a que sea tarde, a que ya no se pueda hacer nada, pues el conflicto entre la luz y la sombra en que se ve sumergido el cuerpo de la guerrera se tiene que resolver en algún momento y ella sospecha que pronto entrará en la oscuridad.

El dolor de la amante se vive en su propio yo, no dirige los afectos al exterior, no siente rabia con el amado ni despotrica de él, el mundo que carece de sentido es el de ella. Además, percibe que el otro no se ocupa ni se da cuenta de su realidad, como vemos en los siguientes versos: “Miro hacia tu ventana ciega a los resplandores

que el sol pone en mis ojos. / Es demasiado sol para mi pena” (“Verano” 241). El amor es un dios y la blasfemia no es posible, perder los favores de un dios se antoja más complejo que perder los de un humano cualquiera, la sensación de desamparo y la carga emocional desembocan en la sumisión: “por ti yo bebo el cáliz de sangre hasta las heces” (“Hágase tu voluntad” 239). La guerrera elige la copa de sangre y heces con tal de no perder el amor, no exige una relación de reciprocidad, para tener algo lo entrega todo y se humilla. Con Lagarde diríamos que a la mujer no solo la atrapa el amor en el enamoramiento, continúa cautiva en el desamor debido a su dependencia a ser amada por otro, una de las formas de la dependencia vital (“Los cautiverios” 170-173).

Cuando parte el amor, el mundo de la guerrera queda en silencio, se ve a sí misma sedienta como la tierra árida del verano, atrapada en una telaraña, extraviada en la ciudad. Intenta olvidar y cada sensación despierta el recuerdo, regresa un nombre o una imagen: “la vida aquí podría ser / pero la muerte / tiene puesta la máscara del carnaval y ríe / y entonces apareces / no / no vienes de fuera del aire estremecido / subes dentro de mí de mi esófago de mi dura garganta” (“Taxi” 244). El pasado duele, para esta mujer la evocación funciona casi como una traición a sí misma. Ahora bien, la conmoción de un yo adolorido no se puede soportar eternamente, la guerrera estaba advertida de que llegarían momentos así y cuenta con recursos para responder. Su primera reacción pasa por intentar concentrar todos sus esfuerzos en fortalecerse, construir una armazón, según dice Bonnett tomando como pie una cita de Quevedo: “Hay en mi corazón furias y penas”:

Para el día en que vuelvas
ya habr hecho mi aprendizaje con persistencia animal:
me alimentar de vísceras
de raíces
comer tierra como Rebeca la del desaforado corazón.
Cercenar mis senos
para que no suspiren por tus manos de ciego.
Y no vestirluto. Pisar cuchillos
me har picar por alacranes
hasta volverme inmune a su ponzoña.

Me encontrarás de piedra
me encontraras amarga

¿Me encontrarás? (Todo se aprende 242)

El aprendizaje consiste en controlar el deseo erótico, vencer el dolor, no manifestar la pérdida. A simple vista el proyecto es reprimir todo afecto. Si lo llevamos más allá, este intento de control se dirige a tener posesión de sí misma, no por azar se compara con Rebeca, personaje de *Cien años de soledad*: “Aureliano Segundo resolvió que había que llevarla a la casa y protegerla pero su buen propósito fue frustrado por la inquebrantable intransigencia de Rebeca, que había necesitado muchos años de sufrimiento y miseria para conquistar los privilegios de la soledad” (García Márquez 189). El poema nos muestra que la mujer aún espera, pues emprende todo este camino por si el otro regresa, pero no desea que la encuentre en las mismas condiciones. La guerrera apuesta a sentirse sólida como la piedra para no flaquear de nuevo ante el amor, aunque sabe que esto le traerá amargura. El tono remite entonces al de una promesa arrojada con furia y pena.

En las imágenes que poetizan el dolor de la amante el cuerpo es territorio de heridas y males, encarna el yo sufriente, para domarlo se cercena y se envenena, de tal manera que al observarlo se desata la pregunta “de qué materia he sido hecha, / por qué sangro por cada poro desde siempre / pero de modo más hiriente

desde que faltas en mis noches sonámbulas” (“De qué materia” 246). Se interroga al creador como si la materia prima del cuerpo fuera la propia congoja: “Y quién pudo lanzarme así, inacabada y maltrecha, / quién pudo insuflarme al lado de la vida / esta larga y enfermiza tristeza” (246). Los versos hablan de la imposibilidad para esta mujer de salir del dolor, otra forma del laberinto. La tristeza es el cuerpo y el alma misma, su materia, si acaso, puede paliarlo o convertirse en piedra insensible. Aún nos topamos con la creencia en que resulta natural para la mujer sufrir por amor o que su ser está hecho con una predisposición al sufrimiento y por ello al final de una relación suele salir más lastimada que un hombre. El dolor común a la vida humana es tramitado desde las subjetividades femeninas con dificultad porque estas creencias se ponen en juego y se suma además la desilusión por no cumplir el ideal amoroso (Lagarde, *Claves* 68-70).

Los afectos volcados sobre sí misma conforman otro muro del cautiverio (Lagarde, *Los cautiverios* 304). La guerrera de Bonnett no se queda quieta, camina por los pasillos de esa experiencia sin bajar la guardia, busca salidas movida por un empuje vital. En el poema “A lo lejos” se encuentra el instante en que, con determinación, pone un límite: “No insistas. Alguien allá a lo lejos está matando el sueño”. Recordemos que, al inicio de la obra, el sueño representa la entrada en el amor, alguien ahora le da fin y ese alguien parece ser el propio amor: “Alguien allá a lo lejos acaba con él mismo” (247). A partir de este punto la subjetividad de la mujer se posiciona de un modo diferente. Antes reconoció su pena, intentó controlar su deseo, ahora asume una tarea distinta y comienza a escribir para hacer algo con el dolor: “aplicarse a la vida con método con furia con tinta ir cometiendo / el limpio asesinato / matar matar el tiempo oh dulce paradoja” (“Diario” 248). A partir de aquí aparecen en la obra una serie de imágenes donde se asesina todo aquello que causa daño: “Estoy matando a un hombre que nace cada vez como una flor maligna / y se bebe mi aire” (“Confesión” 249). La guerrera necesita ganar esta batalla, dar muerte a quien usurpa su territorio y le impide existir; se trata de una subjetividad que quiere reconquistar su cuerpo y su tiempo, conquistas necesarias para ganar seguridad sobre sí misma (Lagarde, *Claves* 80-81).

Este asalto a muerte se narra en un acto confesional ante un juez, la guerrera le habla a la autoridad para explicar cómo y por qué razón acaba con el otro: “estoy matando a un hombre con aplicado estilo / y método y llorando [...] porque / escriba / ha tomado abierta posesión de mis huesos / ha arrasado mi puerta y deambula sonámbulo con furias de naufragio / y no respeta ley” (“Confesión” 249). Es interesante analizar que la mujer no puede cometer esta acción sin dar sus argumentos, necesita explicarse y dar cuenta de sus actos. La conducta de responsabilidad habla de un proceso de subjetivación que se debate en la propia moral, la mujer demuestra que no suele comportarse así: “y mire señor juez mis manos pulcras / no podría siquiera torcer el cuello frágil de un gorrión moribundo / al que ha cazado un gato” (249). El acto agresivo y feroz de matar no es propio de la guerrera, actúa porque no tiene otra salida, atrapada en el laberinto de ese amor que la perturba: “Deje constancia de que confieso el llanto la impotencia / y de que actúo en defensa señor juez de mis restos / dolidos y sangrantes” (249). Las palabras de la mujer terminan por no confesar el asesinato sino el llanto y la impotencia, la propia percepción de debilidad, la vulnerabilidad que la empuja a defenderse para no morir. De nuevo la imagen trae la idea de Lagarde que explica cómo el mundo afectivo femenino se configura desde la carencia y la represión de sus afectos (“Los cautiverios” 303). En versos anteriores se reflejaba la autoagresión como salida a estas emociones, ahora la expresión se direcciona a otro, pero se asume la culpa por alzarse en este ataque.

Después de buscar en la memoria para reconstruir al amado (“Cazadora” 255), maldecirlo (“Precisamente” 250), desear ser amada a través de otra (“Oración” 259), pensarlo en todos los tiempos (“Conjugaciones” 256) y extrañarlo un viernes (“Tango” 258), el dolor comienza a irse y a crecer la soledad: “Cuando el dolor se aletarga / y es casi otra respiración, casi otra palpitación de mi sangre, / yo me digo: es extraño que todo esto va a pasar, / que un día va a pasar / y entonces quedará definitivamente sola” (“Después de todo” 257). La guerrera mantiene al amado de diferentes formas, incluso en el dolor, para no enfrentar esa soledad tan temida por las mujeres, comprendida muchas veces como una condena a la infelicidad o a la no realización personal (Lagarde, *Los cautiverios* 459). Cuando mengua el dolor y se presenta la soledad, la guerrera amanece

un día y contempla todo de manera diferente: “Porque viéndolo bien / –seca la sangre ya / en mi patio las vendas extendidas– / habría que agradecer / la limpia curva que trazó la fábula / (tan distinta a la vida / tan distinta)” (“Colorín colorado” 261). Sin príncipe y sin perdices la realidad es otra, la guerrera no vivió al lado de un ser hechizado y el anunciado lobo nunca se presentó, el dolor intenso y destructor se le revela como hermoso, reconoce así que la historia llegó a su fin: “Y hasta el dolor fue espléndido / como el tendón de un toro / como un bosque ardiendo / Contada fue con palabra precisa / y perfecta en su tiempo” (261).

La valoración de la experiencia pasada comienza a tejer nuevas comprensiones. La guerrera se reconoce como una vencedora que no salió indemne de la batalla, pero continúa viva y puede descentrarse, volver la mirada hacia todo aquello que la rodea y le recuerda el tiempo transcurrido:

He aquí que finalmente he vencido y abandono las oscuras moradas
donde un fuego sin luz me consumía
y mis ojos amargos se abren a la inocencia de un día ya olvidado
a sus voces plurales
al ritmo laborioso de unas gentes que miro con exaltado asombro
como quien vuelve de un sueño de siglos
con el pecho marcado de azules cicatrices. (“Como una espada entre indefensos” 262)

El regreso de ese sueño habitado desde el enamoramiento se percibe como una vuelta a la luz, se ilumina el mundo por sí mismo y las heridas curadas son ahora cicatrices. En la guerrera vemos, aunque tímido, un rastro de emancipación, como si pudiera ver el final del laberinto: “Pero la vida arrecia con su incansable danza menuda / y su aire frío cala mis huesos y la sólida / certeza de que soy / de que aunque rota / de nuevo estoy a salvo” (262). Sentir en los huesos la sólida certeza de ser podría entenderse como una recuperación de sí misma, idea de independencia vivida desde su propio cuerpo y no a partir de lo que el otro propone. El pasado también se ve resignificado en el poema “Mujer de Lot”, en el que la evocación de uno de los antiguos lugares del amor se interrumpe por la aparición, entre las ruinas, de una estatua de piedra que mira a la narradora: “Sus ojos y su aridez de sal me persiguieron / por las calles que un día / fueron el corazón ansioso de mi mundo” (264). La mujer de Lot se convirtió en estatua de sal por mirar hacia atrás, en este poema los ojos de la figura de piedra persiguen por el espacio a quien vuelve la mirada. Quizá la guerrera reconoce que una parte de ella misma, que algún día fue de piedra, la observa desde ese tiempo anterior o bien el gesto señala que ya no se paraliza al mirar a su espalda.

El paso por el laberinto parece abrirse, algunos muros consiguen esquivarse, se encuentra un camino más fluido, la guerrera avanza paso a paso con sus recuerdos y cicatrices. En ese momento la poeta cierra el libro con el poema “Educación sentimental” (265), en el que revela la verdadera dimensión del laberinto: la edificación es enorme y encontrar la salida continúa siendo un proyecto.

A modo de conclusión: La educación para el amor

Aprende la lección: mata los pájaros

no sea que al verlos volando en tu jardín
quieras volar.
Luego cierra tus ojos al paisaje.
Ponte piel sobre piel y cuenta las baldosas

y cuenta las palabras
no prodigues
no llores ni mires hacia atrás
y corre respirando con método con ritmo
sin resbalar jamás
hasta la muerte. (“Educación sentimental” 265)

La educación para el amor representa una parte fundamental de la socialización en el género femenino. Según Lagarde, el amor no es una experiencia posible sino el eje que define la identidad de la mujer (*Claves* 12), por ello resulta importante forjar todos los dispositivos sociales posibles para que las mujeres se conviertan en seres de amor. La familia, la escuela, las narraciones míticas y la cultura popular le indican que, al nacer hembra, existe para amar, ser apoyo y sostén, para cuidar que otros puedan satisfacer sus necesidades. No se nace amando, esto se aprende a través de diversos repertorios socioculturales, existe un apego primario que permite al bebé encontrar figuras de protección para sobrevivir, ese apego se irá transformando en un afecto cada vez más complejo por el marco de valores y mandatos que lo moldean, configurando formas particulares de sentir y comportarse.

El aprendizaje del amor forma parte del aprendizaje para la vida. De manera tanto formal como informal, este proceso moldea la percepción del mundo, es decir, la subjetividad. Es un currículo con unos contenidos que indican las formas del amor, los objetivos, las necesidades, los deberes, lo permitido y lo prohibido. De acuerdo a estos preceptos, se establecen unas dinámicas de relación, se construyen ideales y fantasías en torno al hecho de amar y ser amada (Lagarde, *Claves* 13). La educación sentimental en la mujer se observa en los imaginarios que transmiten la literatura y el cine romántico. Las narrativas escritas y audiovisuales refieren por lo común a una amante abnegada, bondadosa, que espera, comprende y es capaz de afrontar todos los sufrimientos para alcanzar el amor o para que el amado halle su bienestar (García y Montenegro 83). No es extraño entonces que las mujeres centren su vida en el amor, es lo esperable después del proceso de socialización que, como argumenta Lagarde, propone una imagen de sí vulnerable, a la vez que entrega como salvación la protección del vínculo amoroso.

La guerrera educada sabe que está en el laberinto, siente la omnipotencia del dios amor, actúa como su vasalla y corre hacia sus redes con solo un llamado, el amor se le presenta como una tentación inevitable y difícil, sabe que trae dolor, desde el primer momento avizora la dicha y el abandono. Al final de su poemario, Bonnett nos muestra que no es el amor, con su investidura de dios, el cautiverio más complejo de sortear, pues justo consigue ese lugar en el altar porque la guerrera fue formada para que así sea. Cuando la guerrera logra cierto dominio de sí, regresa el mandato y advierte: “Aprende la lección: mata los pájaros / no sea que al verlos volando en tu jardín / quieras volar” (265). No se admite volar, ella camina como un ser terrestre al que se le prohíbe contemplar otras opciones. En esta primera parte del poema se expone el encierro simbólico: no abrir la posibilidad del deseo de vuelo, y más aún: “cierra tus ojos al paisaje”, se sugiere que es mejor cortar de raíz cualquier anhelo de algo diferente. La posición de elegir lo conocido o temer ensayar otras maneras de amar, quizá más libres, se observa en las subjetividades femeninas bajo el miedo a transgredir lo establecido, al prever la retaliación social a su falta (Lagarde, *Los cautiverios* 340-343). Así lo manifiesta Bonnett en el primer verso del poema: “Aprende la lección”, sabes que sucederá, aprende de una vez.

Para comportarse debidamente no basta con que la mujer aleje la tentación de volar, debe además controlar sus afectos y palabras, permanecer en el territorio que le fue asignado sin mostrar tristeza y mucho menos recurrir al pasado. En este punto de la educación sentimental se rearma la estructura del laberinto, pues las disposiciones que se dictan aquí son normas de conducta que buscan la autoprotección dentro del cautiverio: “ponte piel sobre piel y cuenta las baldosas / y cuenta las palabras / no prodigues / no llores ni mires hacia atrás” (265). La mujer aprende a no dejarse leer por el amor, no puede mostrar aquello que percibe de

sí misma, un animal débil, poca cosa, sumiso y endeble. Para sobrevivir debe disimular la vulnerabilidad, mantener el dominio y dejar de lado la furia, el llanto, el movimiento, decir no a la acción. El conflicto de la subjetividad femenina transicional se articula en la tensión que vive aquí la guerrera. No puede responder con el comportamiento abnegado tradicional, sabe que está siendo avasallada y necesita defenderse, traer otros valores que la hagan verse fuerte; pero, al mismo tiempo, no sabe cómo hacerlo, nadie la preparó para eso, razón por la que requiere un gran esfuerzo para mantenerse firme.

Una vez logrado el control podrá correr, pero no de cualquier manera, la instrucción regresa: “corre respirando con método con ritmo / sin resbalar jamás / hasta la muerte” (265). Se trata de moverse con tal dominio que no llegue al agotamiento ni cometa la torpeza de caer, no está permitido el cansancio o el equívoco, la carrera debe sostenerse hasta morir. La imagen de cautiverio es clara en este verso, la guerrera, con todo su conocimiento y entrenamiento, mantendrá la marcha. Pero esta guerrera ya no es dueña de sí, siguiendo los ideales contruidos por la educación afectiva se pierde a sí misma. Por sostener el ritmo olvida que puede volar, que el paisaje es amplio, solo puede poner en práctica, con atención y esmero, el método que la sostiene dentro de la carrera.

Todos los amantes son guerreros es un poemario de amor que no hace apología del mismo, tampoco se escribe desde el anhelo de que el amor sea diferente. La obra, al contar cómo una mujer vive la experiencia amorosa, qué siente y piensa en ese trasegar, nos entrega una imagen de la subjetividad femenina gobernada por el amor. Un amor que ejerce su poder en la existencia misma de la amante, educada para ocupar un lugar particular en esta relación, ser la devota, una cofrade obediente que debe vestirse de guerrera y actuar como tal para no perderse a sí misma en el dolor del abandono. Piedad Bonnett ha reflexionado a lo largo de su creación sobre la condición femenina. Sus obras actuales revisitan con ideas nuevas algunos sentidos aquí trazados para decirnos que la pregunta por el amor sigue siendo uno de los temas cruciales para comprender la manera en que las mujeres vivimos el mundo.

Referencias

- Barthes, Ronald. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo XXI Editores, 1993.
- Burin, Mabel. “Género y salud mental: construcción de la subjetividad femenina y masculina”. *Clase sobre Género y Salud mental Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires*, Repositorio Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales, 2012. <http://dspace.uces.edu.ar:8180/xmlui/handle/123456789/1529>
- Bonnett, Piedad. “Todos los amantes son guerreros (1998)”. *Poesía reunida*, Lumen, 2022.
- Esteban, Mary Luz. *Crítica del pensamiento amoroso*. Ediciones Bellaterra, 2011.
- Esteban, Mary Luz y Ana Távora. “El amor romántico y la subordinación social de las mujeres: revisiones y propuestas”. *Anuario de Psicología*, vol. 39, núm. 1, 2008, pp. 59-73. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=97017401005>
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Círculo de Lectores, 1973.
- García, Nagore y Marisela Montenegro. “Re/pensar las producciones narrativas como propuesta metodológica feminista: experiencias de investigación en torno al amor romántico”. *Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social*, vol. 14, núm. 4, 2014, pp. 63-88. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/athenea.1361>
- Illouz, Eva. *El fin del amor: una sociología de las relaciones negativas*. Katz Editores, 2020.
- Lagarde, Marcela. *Claves feministas para la negociación en el amor*. Puntos de Encuentro, 2001.
- Lagarde, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madres, monjas, putas, presas y locas*. Universidad Autónoma de México, 2006.
- Motato, Hernando “De la casa al universo en la poesía de Piedad Bonnett Vélez”. *La Palabra*, núm. 23, 2013, pp. 33-48. <http://www.scielo.org.co/pdf/laplb/n23/n23a03.pdf>
- Peña, Adriana. “La propuesta estética de Piedad Bonnett”. *Hojas Universitarias*, núm. 56, 2004, pp. 74-79. https://editorial.ucentral.edu.co/ojs_uc/index.php/hojasUniv/article/view/594/546

- Posadas, Claudia. "La herencia como herida y luz: entrevista con Piedad Bonnet". *Tiempo en la casa*, núm. 20, 2015, pp. 3-20. https://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/20_sep_2015/TiempoenlacasaNo20_sep2015.pdf
- Romero, María Dolores. "Hacia una cosmovisión cultural y emocional de la poesía de Piedad Bonnett". Tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2019.
- Tajer, Débora. *Psicoanálisis para todxs. Por una clínica pospatriarcal, posheteronormativa y poscolonial*. Topia, 2020.

Notas

- * Artículo de investigación
- 1 A partir de aquí el poemario se cita usando nombre del poema y la página para no saturar el texto de datos repetidos. Todos están tomados de la edición citada en el conjunto final de referencias.

Licencia Creative Commons CC BY 4.0

Cómo citar: Urrego-Arango, Eliana María, Daniela Vivas Toro y María Guadalupe Betancur Uribe. "El dios amor y la guerrera educada: reflexiones sobre el amor y las mujeres en el poemario Todos los amantes son guerreros de Piedad Bonnett". *Cuadernos de Literatura*, vol. 28, 2024, <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cdl28.dage>