

ELENA ROMITI

LAS POETAS FUNDACIONALES DEL CONO SUR

APORTES TEÓRICOS

A LA LITERATURA LATINOAMERICANA



ELENA ROMITI

LAS POETAS FUNDACIONALES
DEL CONO SUR

APORTES TEÓRICOS
A LA LITERATURA LATINOAMERICANA

Departamento de Investigaciones, Biblioteca Nacional de Uruguay
Facultad de Lenguas. Universidad Nacional de Córdoba



Ministro de Educación y Cultura
Ricardo Ehrlich

Director de la Biblioteca Nacional
Carlos Liscano

Coordinadora del Departamento de Investigaciones
Alicia Fernández Labeque

Digitación de imágenes
Nancy Urrutia

Coordinador de publicaciones
Andrés Echevarría

Diseño e impresión
Tradinco S.A.
Minas 1367 - Tel: 2409 4463

© 2013, *Elena Romiti*
© 2013, *Biblioteca Nacional*

ISBN: 978-9974-550-90-2

1ª edición, setiembre 2013.
Reimpresión, julio 2017.

Impreso en Uruguay
Queda hecho el depósito que marca la ley.

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sin el permiso previo por escrito del autor.

Agradecimientos

El largo itinerario que hizo posible este libro se retrotrae a mi trabajo de investigadora en la Biblioteca Nacional de Uruguay. El trabajo diario en su vastísimo archivo, uno de los más ricos e inexplorados de Latinoamérica, dio lugar a los hallazgos documentales que fueron piedra angular del trabajo de investigación entonces puesto en marcha. Mi recuerdo agradecido a los colegas con los que mantuve diálogos enriquecedores a través de estos años.

Otro de los pilares iniciales del libro ha sido la tesis doctoral desarrollada en el marco de la Universidad Nacional de Córdoba, que tuvo como directora a María Cristina Dalmagro, a quien agradezco profundamente no solo sus atentas y finas lecturas sino también la guía y apoyo hospitalario en un país y una universidad próximos pero no propios. En esa etapa también vaya mi sincero agradecimiento a Reinaldo Marques de la Universidad Federal de Belo Horizonte, quien años atrás me invitara a investigar en el Acervo de Escritores Mineiros da UFMG la obra de la poeta Henriqueta Lisboa y quien luego aceptara ser asesor de la tesis que recorre parte de la producción de su coterránea. No puedo obviar el apoyo fundamental de Hugo Achugar, quien pese a su vertiginosa agenda como Director de Cultura, generosamente leyó, informó y acompañó el cierre del trabajo.

A mi esposo que alentó, leyó borradores y páginas finales, a mi familia y amigos. Gracias a todos.



Noticia

La Biblioteca Nacional de Uruguay (BNU), al publicar *Las poetas fundacionales del Cono Sur. Aportes teóricos a la literatura latinoamericana*, reafirma una de las definiciones sustanciales de la actual administración: que la institución es, ha de ser, un centro de investigación científica y de creación y difusión de conocimiento. Para cumplir con esa definición, para conseguir ese perfil, los investigadores del Departamento de Investigaciones y Archivos Literarios han dedicado sus mejores esfuerzos y conocimientos. Una publicación es el hecho visible y tangible del paciente y silencioso trabajo de los investigadores. Pero no solamente de ellos. Toda la estructura técnica y administrativa, más la colaboración de investigadores externos, es la que hace posible dar a conocer publicaciones como los homenajes a Salvador Puig, Eliseo Salvador Porta, Circe Maia, *Diario de José Pedro Díaz*, *Cuadernos de Historia*, *Cuadernos de Literatura*, *Cuadernos de Geografía*, *Lo que los archivos cuentan*, *la Revista de la BNU*, *Archivo Rodó*, *El libro de los libros*, *Correspondencia de Julio J. Casal*, la poesía de Emily Dickinson traducida por Amanda Berenguer,.

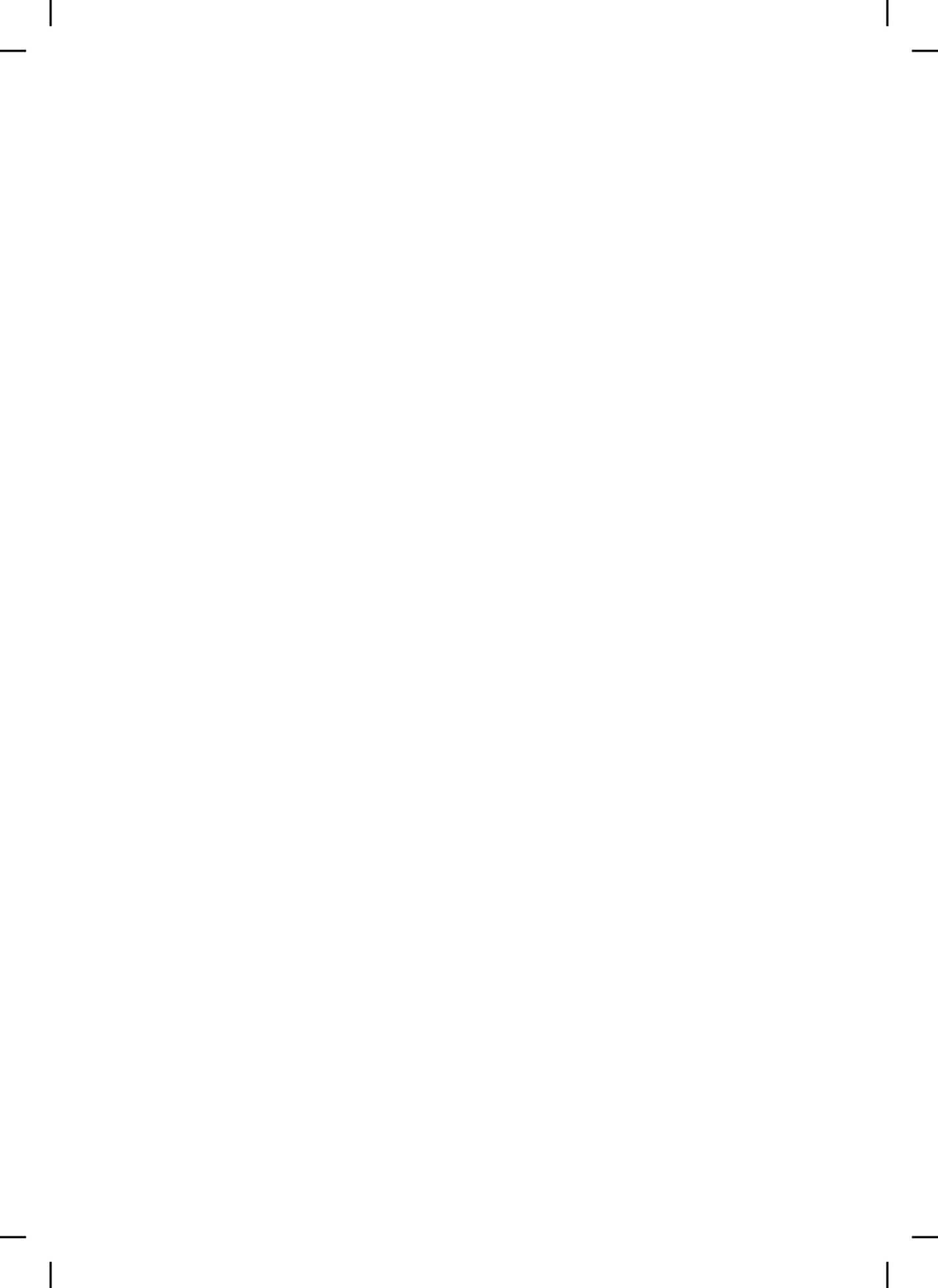
Este trabajo, basado en la tesis doctoral que Elena Romiti Vinelli elaboró para, y luego defendió en, la Facultad de Lenguas de la Universidad Nacional de Córdoba, reúne una doble condición que es necesario destacar. La primera: Romiti Vinelli es investigadora del Departamento de Investigaciones y Archivos Literarios de la BNU. La segunda: parte de su trabajo científico fue realizado en los archivos de la BNU. Lo anterior le da a la publicación que aquí se ofrece características que consideramos fundamentales: la BNU cumple con la obligación de dar a conocer su acervo y, a la vez, estimula la alta formación académica de sus investigadores.

Queda así suficientemente fundamentado el motivo de esta publicación que, entendemos, prestigia a su autora y a nuestra institución.

Carlos Liscano
Director de la Biblioteca Nacional



A mi querida madre



Introducción

El reclamo de una teoría para la literatura latinoamericana, con categorías propias que den lugar a estudios críticos desde los cuales leer la producción literaria de nuestro continente, ha dado resultados consistentes en el curso del siglo XX y en los inicios del XXI. Actualmente, categorías tales como antropofagia, transculturación, hibridez, heterogeneidad y balbuceo teórico, integran discursos que permiten abordar la diversidad cultural del continente.¹ Se trata de construcciones conceptuales adecuadas para enfrentar el delicado problema de la diversidad de la literatura latinoamericana, considerada en su complejidad y en sus relaciones con los centros de poder de Occidente. El debate que se ha gestado en torno al discurso teórico latinoamericano augura un proceso creciente, aunque muchas veces puesto en tela de juicio en razón del lugar desde donde se produce esta reflexión teórica, que la mayoría de las veces se sitúa en las universidades estadounidenses, e incluso europeas, y no en los centros académicos latinoamericanos.

Además, cabe consignar que los estudios teóricos sobre la literatura escrita por mujeres latinoamericanas no han alcanzado el desarrollo suficiente como para dar cuenta de una vasta producción, ya sea en el área del discurso creativo como en el del discurso crítico. En este sentido, resulta ejemplificadora la obra de Nelly Richard, *La estratificación de los márgenes* (1989), porque plantea la sospecha relativa a la crisis de las centralidades, ya que el discurso académico de la diferencia reconstituye la práctica tradicional de la intelectualidad masculina en el ámbito de investigación euro-norteamericano y también latinoamericano. Ante esta sospecha la autora concluye: “(...) deberán entonces reafirmarse las técnicas paródicas de la contra-apropiación, para que la diferencia-mujer o la diferencia latinoamericana sean algo más que el predecible suplemento o el concertado apéndice del capítulo posmodernista de la crisis de centralidades” (47).

Este libro propone la investigación del espacio diferencial de la literatura femenina latinoamericana de la región sur, en la primera mitad del siglo XX, con

1 Cada una de estas categorías fueron propuestas siguiendo el orden expuesto por: O. de Andrade: “Manifiesto antropófago” (1928), Á. Rama: *Transculturación narrativa en América Latina* (1982), N. García Canclini: *Culturas híbridas* (1992), A. Cornejo Polar: *Escribir en el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* (1994), H. Achugar: *Planetas sin boca* (2004).

la intención de trabajar en la construcción de categorías que aporten al orden teórico. La pregunta central que intentará responder es: ¿qué construcciones conceptuales resultan de la relectura de textos fundacionales² que forman parte de la red literaria femenina conformada por poetas como Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni hacia 1919?

Se opta por el planteo de una teoría latinoamericana derivada de los textos fundacionales por considerar que en ellos se hallan las marcas diferenciales que luego suelen reaparecer en las redes textuales subsiguientes. Proponemos la relectura de esos textos fundacionales de la escritura femenina legitimada dentro del subsistema específico, en el marco de una teoría que funciona como instrumento de estudio de América Latina y que, por tanto, no es general y abstracta sino próxima a la especificidad de cada lugar y su memoria. Desde la geopolítica del conocimiento –en este marco teórico– se despliega una mirada del margen sobre el margen que permite el encuentro de filiaciones, redes y tradiciones que emergen desde la zona de la invisibilidad o penumbra. Estos hallazgos permiten reconocer diálogos e intertextualidades habitualmente silenciadas, articulaciones que conforman un corpus de conocimientos latinoamericanos que permiten guiar en la construcción de discursos teóricos y críticos, propios y legitimados.

En resumen, el marco descrito converge con la cuestión planteada por intelectuales de la región (Achugar 1994; Sarlo 1994) que advierten desde hace años y recurrentemente sobre la importancia de preguntarse sobre la construcción de una perspectiva desplegada desde el lugar de enunciación. El resultado de estos planteos teóricos intensificó la investigación de fuentes primarias, en los distintos archivos y sus tradiciones y filiaciones. Archivos locales que han sido pensados como memoria: “un territorio –individual y colectivo– que entra en tensión con los fenómenos de desterritorialización constitutivos de los actuales procesos de globalización” (Achugar 2004, 153). Las historias locales son, en esta línea de pensamiento teórico, productoras de conocimiento.

Consideramos que la teoría literaria latinoamericana no puede dejar de investigar minuciosamente el pasado, en este caso, el subsistema del espacio

2 En este trabajo se clasifica como “textos fundacionales” a aquellos que se ubican en los comienzos de una tradición literaria, en términos generales y también a los que colaboran en los procesos de constitución de las naciones. En este caso se abordará la constitución de una tradición literaria femenina en el Cono Sur, en las primeras décadas del siglo XX.

diferencial de la literatura femenina latinoamericana de la primera mitad del siglo XX. Dicha investigación hace posible entender y explicar un proceso que es situado temporal y espacialmente. La importancia de la búsqueda de representaciones y registros de mujeres en la literatura escrita por ellas conduce a la visualización de una tradición propia que aún no ha sido suficientemente estudiada en la región sur. Es sabido que el aislamiento de las escritoras, con la consecuente falta de conocimiento de la propia genealogía y tradición, lleva al debilitamiento de las fuerzas comunicantes que conducen a sus textos desde las zonas de invisibilidad a las de un espacio público reconocido.³

En el marco del feminismo europeo, Rosi Braidotti ([1994] 2000) reflexiona sobre la necesidad de una genealogía o tradición de la producción femenina:

Aunque hay una gran variedad de enfoques dentro de los estudios de mujer, existe consenso en una cantidad de puntos esenciales. El primero de ellos es que las nuevas ideas, las nuevas teorías, las distintas maneras de pensar -si han de ser algo más que meras utopías – deben nacer de la imitación esmerada y cuidadosa de las viejas ideas. La partenogénesis difícilmente sea una opción viable (...) no es posible reinventar el sujeto “mujer” en virtud del mero poder de la voluntad; antes bien, el proceso requiere la deconstrucción de muchas significaciones y representaciones de la “mujer”, a menudo contradictorias. Solo mediante ese proceso puede emerger una nueva definición de la “mujer”, porque el lenguaje está dotado de una resistencia y una complejidad asombrosas (236).

El caso de “Juana de América” es ejemplar por el modo en que ingresó al sistema literario uruguayo y continental en 1919. El espacio diferencial de la literatura femenina en Uruguay estaba recién estrenado por las poetisas del 900. Delmira Agustini nació en 1886 y murió en 1914; solo cinco años más tarde

3 La literatura comparada presta tradicionalmente atención a esta relación de historia y literatura. En el área de los estudios de literatura escrita por mujeres investiga la relación de texto y contexto, para situar y hacer comprensible su producción intelectual en el sistema regido por la tradición literaria masculina. Al respecto, Judith Lowder Newton resume esta orientación desde la perspectiva feminista: “...no hay una esencia humana transhistórica, ni universal; la subjetividad humana está construida según códigos culturales que nos condicionan y limitan en todo, de muchas y distintas maneras; (...) No hay objetividad, nosotros experimentamos el mundo del lenguaje, nuestras representaciones del mundo, nuestras lecturas de los textos y del pasado están determinadas por nuestra posición histórica, por los valores y las políticas en que están arraigadas (en Gnisci, 462).

Juana presentaba su cuaderno de versos a Vicente Salaverri, en el diario *La Razón*. A partir de entonces, según declara en su *Autobiografía literaria*, comenzó su “destino literario ascendente, vertiginoso” (1365).⁴ En 1919, en Argentina, la editorial Buenos Aires publicó su primer libro, *Las lenguas de diamante*, con prólogo de Manuel Gálvez. Ese mismo año la nombraron directora de la Sección Literaria del diario uruguayo *La Noche* (1919-1923), una gestión ignorada por la crítica y la historia de la literatura uruguaya, hasta el momento en que se desarrolló la investigación que dio lugar a este libro⁵. Juana de Ibarbourou trabajó durante cinco meses para ese diario anarquista, dirigiendo su página literaria, desde cuyo material publicado día a día es posible investigar la red literaria de la cual formaba parte y el sistema literario en el que comenzó su carrera.

El ingreso de Juana de Ibarbourou al sistema es tomado como punto de partida para acceder al funcionamiento de la red de *poetisas* fundacionales de la región en este libro, no porque sea el único punto de entrada, cualquiera de las otras poetisas también podrían cumplir con esta función de portal. La causa de esta elección se relaciona, entre otras, con el hecho simple de que toda investigación también es situada y en este caso el principal centro de la investigación realizada ha sido el Archivo de la Biblioteca Nacional de Uruguay. Aquí se conservan las Colecciones de Delmira Agustini y Juana de Ibarbourou, pero el material producido por la última es el que por su vastedad ha dado lugar a más hallazgos en el desarrollo de nuestra búsqueda. De manera que los documentos olvidados y no considerados por la crítica especializada han sido fuente fundamental para la reflexión y producción de conocimiento en esta tesis.

En el año 1919, en que Juana publicó por primera vez su poesía, Gabriela Mistral ya había recibido el premio a *Los Juegos Florales*, otorgado en 1914 por la Sociedad Chilena de Escritores a *Los sonetos de la muerte*, que recién fueron editados en su primer libro *Desolación* (1922), y Alfonsina Storni ya había publicado *La inquietud del rosal* (1916) y *El dulce daño* (1918), coincidiendo en 1919 con la presentación de *Irremediablemente*. El espacio diferencial de poesía femenina

4 Todas las citas de la obra editada de J. de Ibarbourou, corresponden a *Obras Completas* (1968). Se respeta la ortografía del original.

5 *La Noche* es un diario independiente y anarquista preservado en los Archivos de la Biblioteca Nacional de Uruguay. Fue publicado en Montevideo en el periodo que va del 3 de noviembre de 1919 al 4 de agosto de 1923. Se conservan quince volúmenes ordenados en dos épocas: 1- Año 1, N° 1 (3 de noviembre de 1919)- Año 4, N° 851 (3 de abril de 1922). 2- Año 5, N° 1 (2 de julio de 1923)- Año 5, N° 34 (4 de agosto de 1923).

en esta región del continente estaba ya delineado y reconocido; en otras palabras, constituía un espacio visible.

En el enfoque al subsistema que estas poetisas constituyen, hay interrogantes que no han sido suficientemente indagados y hacia ellos se orientó la investigación desarrollada: ¿Cuál fue el motivo de la aceptación inmediata de la poesía de Juana de Ibarbourou en el espacio que comparte con las poetisas argentinas y chilenas que la antecedieron? ¿Cuáles fueron las relaciones de poder y las redes culturales que se tejieron para el ingreso de estas poetisas en el sistema literario latinoamericano? ¿Cómo constituyeron sus propias identidades públicas de escritoras mujeres? ¿Qué vínculos existen entre dichas identidades y los modos de inserción que les permitieron acceder al sistema? ¿Cuáles son las categorías teóricas que se constituyen en instrumentos aptos para leer críticamente los textos de las mujeres que escriben en nuestro continente, a partir de los textos fundacionales de las *poetisas* que se constituyeron en red en la región sur latinoamericana?

El uso del término *poetisas* incluido dentro de la nomenclatura de este libro obedece también a una lectura contextualizada. Actualmente caído en desuso este sustantivo se registra en el RAE como voz femenina de poeta. En los inicios de esta tradición literaria femenina fue una manera de marcar la diferencia entre el subsistema literario femenino recientemente estrenado y el sistema canónico. No era posible en aquellos momentos equiparar la producción escritural de hombres y mujeres utilizando la misma voz para nominarlos unitariamente a todos como poetas.

El libro dedica un buen espacio al estudio de los mecanismos de ingreso de las escritoras al subsistema literario latinoamericano porque partimos del supuesto de que ellos determinan y marcan al sujeto social de dichas escritoras. La hipótesis es que existe una relación estrecha entre las estrategias de ingreso al espacio público y la identidad que configuraron de manera conjunta para hacerse visibles, a través del mecanismo de la red literaria. No se propone que la recurrencia de patrones y temas identitarios revele similitudes esenciales en la producción de las poetisas de la red literaria observada, sino que constituye una estrategia para alcanzar visibilidad dentro del sistema literario de su época.

Las dificultades del pasaje del espacio privado -en el que tradicionalmente se situaba la trayectoria de vida de las mujeres hasta comienzos del siglo XX- hacia el espacio público, dio lugar al desarrollo de un repertorio amplio y

complejo de estrategias de inserción. Este repertorio múltiple condiciona la mutabilidad de la figura social de las escritoras, aun después de haber conseguido la visibilidad y el reconocimiento público.

En este sentido la movilidad de la imagen de las *poetisas* coincide con la del intelectual nómada latinoamericano que no se deja atrapar por el ojo clasificador de la razón colonizadora. Al respecto, Sara Castro-Klarén (1985) señala la doble negatividad de la mujer latinoamericana desde el paralelismo entre la retórica de la opresión sexual y la practicada en las sociedades coloniales (40) ya que ambas constituyen parte de la retórica del alter⁶. Esta se construye desde el movimiento incesante de sus autorepresentaciones, en el entendido de que no es posible someter a un ser sin imagen fija, como no es posible apresar a un nómada que se fuga en las oscuridades de un bosque.

En los estudios sobre mujeres esta noción de cambio parece ser una nota constante, a tal punto que ha sido propuesta como categoría teórica para dar cuenta de la estructura de la identidad femenina y de su función política. Con esta categoría se vincula la figuración del “sujeto nómada” propuesta por Rosi Braidotti, quien retoma el feminismo de la diferencia:

En mi perspectiva, el sujeto feminista es nómada porque es intensivo, múltiple, corporizado y, por lo tanto, perfectamente cultural. Creo que esta nueva figuración puede interpretarse como un intento de armonizar con lo que he decidido llamar el nuevo nomadismo de nuestra condición histórica. He dicho ya que la tarea de redefinir la subjetividad femenina exige como método preliminar reelaborar el conjunto de las imágenes, las representaciones y los conceptos acumulados de las mujeres, de la identidad femenina, según fueron codificados por la cultura en que vivimos (201).

La apreciación que antecede permite desde ya subrayar la coincidencia entre este concepto de “identidad nómada” propuesto por Braidotti y el diseño de identidades de las escritoras latinoamericanas de las primeras décadas del siglo XX⁷. Esta coincidencia recuerda que temas planteados en el marco de la posmo-

6 Castro-Klarén desarrolla la idea de la doble negatividad de la mujer latinoamericana en “La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina”. *La sartén por el mango* (1985: 27-46).

7 El uso de la categoría de “identidad nómada” en este libro forma parte de un ejercicio de apropiación teórica que mantiene la distancia correspondiente de la original de la feminista italiana, como se verá en adelante. Rosi Braidotti propone un proyecto político nómada a partir de la filosofía del como sí, donde intenta representar una nueva subjetividad femenina y en su

modernidad europea ya se registraban en Latinoamérica desde mucho antes. Hugo Achugar escribe sobre dicha problemática refiriéndose al escritor periférico:

Por último, debería apuntar algo central a la discusión de la modernidad y de la posmodernidad en relación con el tema de la representación y de la fragmentación y constitución del sujeto. Esta problemática no es nueva para la periferia latinoamericana ni aparece en la posmodernidad, ha estado hace mucho con nosotros. Puede haber cambiado el énfasis y quizás la diferencia de grado se puede haber convertido en una transformación cualitativa, pero no es inédita (1994, 41-42).

Naturalmente, al abordar esta búsqueda epistémica, en el sentido de “re- juego incierto entre la epistemología y la estética” (23) que propone Román de la Campa (1999) como eje de investigación en la teoría literaria latinoamericana, hay que indagar en las relaciones de las poetas que escribían en aquella época en la misma región del continente y que experimentaban a partir de la “doble negatividad” de su condición de mujeres y latinoamericanas de una manera más intensa con la movilidad de sus autorepresentaciones. En tal sentido, resulta ejemplar la relación entre Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni, en la década en que ambas ingresaron al sistema literario.

También otras colecciones de archivos latinoamericanos conservan manuscritos y artículos de prensa que dan cuenta de redes culturales de escritoras latinoamericanas de las primeras décadas del siglo XX. Así sucede con una de las colecciones del archivo de los escritores mineiros de la Universidad Federal de Minas Gerais, que conserva documentos sobre relaciones de la poeta Henriqueta Lisboa con varias de las escritoras del subsistema, entre las que destaca Gabriela Mistral.⁸ Las obras de todas ellas requieren estudios comparados y sistémicos que permitan el desarrollo de nuevas perspectivas críticas y teóricas.

discurso refiere la figuración nómada a los términos de “sujeto”, “identidad”, “subjetividad” y también a “conciencia”, “pensamiento”, “sí mismo”, “ética” y “proyecto feminista”, entre otros. A partir de la relación que establece entre el arte de la figuración y la identidad, elegí a este término entre la serie que antecede, como una categoría teórica que permite reconocer la figura construida por las poetas que fundaron una tradición de poesía femenina en la región del sur de América Latina.

⁸ Expongo los resultados de esta investigación en: E. Romiti, “Conspiración del silencio: Henriqueta Lisboa”. *La literatura del margen: José Enrique Rodó, Henriqueta Lisboa* (2008, 26-42).

El trabajo que presentamos parte entonces de la perspectiva de la literatura comparada, cuya naturaleza abierta a lo interdisciplinar permitirá abreviar en métodos plurales para la investigación de la red literaria femenina que ingresó al sistema en las primeras décadas del siglo XX, en la región sur latinoamericana.

El corpus considerado se centra en la producción inicial de Juana de Ibarbourou (Melo, 1892-1979) y de tres poetisas de la región sur: Delmira Agustini (Montevideo, 1886-1914), Alfonsina Storni (Sala Capriasca, 1892-1938) y Henriqueta Lisboa (Lambari, 1904-1985), las tres últimas citadas en su condición de integrantes de un segmento de la red literaria de mujeres escritoras, que comenzó a funcionar dentro del sistema en las primeras décadas del siglo XX. Por tanto, los textos considerados fueron seleccionados en razón de su intertextualidad, y mayormente, desde la perspectiva comparatista de la tematología. Los diálogos identificados fueron en algunos casos explícitos y extratextuales y en otros, implícitos e intertextuales, sobrenadando distancias temporales y existenciales, como en el caso de Delmira Agustini, -desaparecida trágicamente a pocos años del inicio de la carrera escritural de las otras poetisas convocadas- y pasando también por encima de fronteras lingüísticas, como en el caso de Henriqueta Lisboa.⁹

Por otra parte, si en el caso de las tres primeras sus obras de inicio fueron publicadas entre 1907 y 1920, no acontece lo mismo con Henriqueta Lisboa que publicó su primera obra *-Fuego fátuo-* en 1925 y cuyo ingreso al sistema literario fue más lento y menos visible que el de sus colegas hispanoamericanas. La intensidad del diálogo de intertextualidades que se comprueba entre sus textos y los de aquellas justifica, como se verá más adelante, la inclusión de la poeta mineira en esta red literaria. Su condición de profesora de literatura hispanoamericana y de traductora de la obra de Gabriela Mistral y Delmira Agustini la ubican dentro de la tradición moderna de los poetas críticos (Marques 19)

9 En este caso es evidente la relación con las categorías de dialogía (Bajtín: [1929] 1988) e intertextualidad (Kristeva: 1967, 438-465). Entendemos que ambos conceptos no son sinónimos ya que el primero a diferencia del segundo supera las relaciones escriturales y se abre a todo intercambio verbal oral o escrito, sin límites en el tiempo y el espacio, según una poética de claro énfasis social (Zavala: 1989). Sin embargo, como se comprobará trabajaremos con la categoría de red literaria que involucra a las dos anteriores, pero que a nuestro entender refleja con mayor precisión las estrategias seguidas por las escritoras latinoamericanas para ingresar al sistema literario.

y la coloca tempranamente en un lugar de mediación clave entre los mundos lusobrasileño e hispanoamericano que aún no ha sido debidamente valorado.

Se presta especial atención a textos inéditos de Juana de Ibarbourou, también a sus textos periodísticos exhumados del diario anarquista *La Noche* (1919-1921) -conservados en el Archivo de la Biblioteca Nacional de Uruguay- y a su primer libro de poesía: *Las lenguas de diamante* (1919).

Dentro de la obra de Delmira Agustini se eligieron poemas de los tres libros que publicó en vida y también algunos otros que circularon en las revistas de la época, porque fundan líneas temáticas y de motivos literarios, así como mecanismos de autorepresentación que fueron retomados por las poetisas que la siguieron, reconociéndola como precursora.

En el caso de Alfonsina Storni se considera la conferencia que dictó sobre Delmira Agustini, en el paraninfo de la Universidad de la República, en Montevideo (1920). Además de los textos poéticos extraídos de sus primeros libros de poesía que dialogan con los de las otras poetisas, esta conferencia, desconocida por la crítica literaria especializada hasta el momento, a la que se accede a partir de la transcripción de su texto completo en la Sección Literaria del diario *La Noche*¹⁰ dirigida por Juana de Ibarbourou, es un documento central a la hora de estudiar la red literaria observada en este libro.

De la poeta mineira Henriqueta Lisboa se abordan textos poéticos de libros publicados hasta promediar la mitad del siglo XX y también se ingresan registros documentales breves pero muy significativos procedentes de los fondos documentales de la poeta en Belo Horizonte (UFMG), encontrados dentro del corpus de su correspondencia pasiva.

La misma causa que orientó la selección de textos para formar este corpus llevó en algunas oportunidades a ingresar algunos textos de otras escritoras, como Gabriela Mistral (1889-1957) y Josefina Lerena Acevedo de Blixen (1889-1967), algunas más recientes, como Amanda Berenguer (1921-2010) y Diamela Eltit (1949), cuando consideramos importantes sus aportes para la demostración de hipótesis relacionadas con permanencias descriptivas y teóricas.

No se propone un análisis exhaustivo de las obras de las poetisas citadas. La finalidad teórica de este trabajo rige la selección de las producciones textuales. El criterio focaliza textos de ingreso al sistema literario y su repertorio de es-

10 La transcripción de la conferencia completa de Alfonsina Storni se publica en siete entregas del diario *La Noche*, entre el 13 y el 19 de enero de 1920. Ver Anexo III.

trategias para obtener visibilidad, a través de la creación de una figura social que en aquel momento histórico se dio a conocer con el nombre de *poetisa*. Por otra parte, la investigación puso énfasis en la observación de fuentes documentales no transitadas, con la finalidad de dar lugar a nuevas construcciones críticas y teóricas de la literatura femenina de la región.¹¹

Los objetivos perseguidos a lo largo del trabajo que sigue, han sido en primer lugar investigar los modos de inserción y configuración identitaria de la figura social de las poetisas fundacionales de la región sur latinoamericana, su genealogía y estrategias de relacionamiento y legitimación, sus retóricas de resistencia y subversión. Luego, identificar las marcas de identidad nómada en la obra de Juana de Ibarbourou y compararlas con las registradas en las obras de las poetisas que comparten en su etapa de inicio el espacio diferencial de la poesía latinoamericana femenina. Y finalmente, proponer y fundamentar categorías que constituyan instrumentos teóricos específicos para estudiar textos de escritoras latinoamericanas y su funcionamiento en red, según el criterio de una teoría situada que se nutre del archivo local y desde la perspectiva de la literatura comparada y disciplinas afines.

El capítulo I estudia el espacio diferencial de la literatura femenina latinoamericana en las primeras décadas del siglo XX. El contexto socio-político y económico de la modernidad y el modernismo en Latinoamérica. La cuestión de la mujer y su emancipación así como también el problema del ingreso de la mujer escritora al sistema literario de la región sur latinoamericana.

El capítulo II trata los modos de configuración del sujeto social de las escritoras latinoamericanas de la región sur. En primer término, aborda el tema desde la inclusión de Juana de Ibarbourou en el sistema literario uruguayo. En segundo lugar, propone la observación de los mecanismos de configuración identitaria de varias escritoras fundacionales de la región a través de pasajes autobiográficos referidos a escenas de lectura. Por último, se observan dichas operaciones de configuración a partir de textos ensayísticos referidos a los procesos de creación de la llamada tríada lírica femenina de las primeras décadas del siglo XX: Gabriela Mistral, Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou.

11 Necesariamente hemos tenido que limitar el número de poetisas para poder visualizar y sistematizar desde la perspectiva comparatista las relaciones que presentan sus obras, en los años de su ingreso al sistema literario. La selección propuesta no niega las relaciones e integraciones con otras poetisas coetáneas de las citadas.

El capítulo III investiga la red de las escritoras del sur latinoamericano desde un eje de relaciones centrado en el vínculo entre Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni, a través de la conferencia que la última dictara sobre Delmira Agustini, en la Universidad de la República, en Montevideo y que la primera publicara en la Sección Literaria del diario *La Noche*, a comienzos de 1920.

El capítulo IV versa sobre la identidad nómada de Juana de Ibarbourou y el problema de la constitución del sujeto femenino desde el ejercicio de la escritura. Se reflexiona también sobre el problema de la identidad y su mutación y se propone una clasificación de las figuraciones y autorepresentaciones múltiples del sujeto lírico femenino en *Las lenguas de diamante*.

El capítulo V desarrolla un estudio desde la perspectiva comparatística, en la línea de la tematología, sobre la red de las *poetisas* constituida por Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou y Henriqueta Lisboa. Propone un modelo clasificatorio a partir del tema central de la identidad nómada y los motivos que constelan de una manera estable en las obras de ingreso al sistema de las cuatro escritoras.

En las conclusiones se recapitulan los aportes teóricos que se abstraen a partir de los textos y las reflexiones desarrolladas en los capítulos que anteceden.

La figuración de la “mujer nómada” que recorre estas páginas, es una apropiación teórica tomada -como quedó expuesto- de Rosi Braidotti y refiere a la acción de la escritura llevada a cabo por poetisas que escribieron en el mismo tiempo y espacio del sur latinoamericano, con todas las diferencias que las separan, pero compartiendo la situación de escribir en un territorio ocupado, que las obligaría a asumir el movimiento constante y retóricas de definición compartidas en busca de la construcción de sus figuras sociales y de la reterritorialización y la resignificación de su escritura.

Pensamos que la investigación de estos temas y aspectos, constituye un insumo necesario en los estudios referidos a las escritoras fundacionales de la región sur latinoamericana. Y también en lo que hace al objetivo mayor de aportar a la instrumentación teórica que los hace posibles.

Elena Romiti

Montevideo, 12 de octubre de 2012



Capítulo I

El espacio diferencial de la literatura femenina latinoamericana en las primeras décadas del siglo XX

La tradición de escritura de mujeres latinoamericanas se establece definitivamente en las primeras décadas del siglo XX, cuando en el contexto histórico de la llamada modernidad emergía la cuestión de la emancipación femenina y la construcción del sujeto femenino.

A la pregunta que indaga sobre la tradición propia de las mujeres que escriben en Uruguay, se suele contestar a través de la remisión a la instancia fundacional de las poetas de la generación del 900: Delmira Agustini y María Eugenia Vaz Ferreira.¹²

Las mujeres que anteriormente escribieron en Uruguay naufragaron en la zona de la invisibilidad, con algunas excepciones como Petrona Rosende de la Sierra, que en 1835 fue integrada en la antología poética *El Parnaso Oriental*, de Luciano Lira.

Fundamentalmente es recordada por los versos de Acuña de Figueroa, que la nomina “la Safo Oriental” y la “décima musa” y luego a partir de este reconocimiento, una vez ingresada a la zona de la visibilidad, también es reconocida por Magariños Cervantes que la llama “Eva del arte” (1878). La poeta que escribía en las primeras décadas del siglo XIX, dentro del marco neoclásico, llega a la canonización final dentro del sistema literario nacional de la mano del

12 María Eugenia Vaz Ferreira (1875-1924) no ha sido incluida dentro de este corpus a pesar de ser considerada junto a Delmira Agustini una de las fundadoras de la literatura femenina uruguaya. Diversas causas han influido en esta decisión, entre ellas la publicación póstuma de su único libro *La isla de los cánticos* (1924), también los rasgos diferenciales de su producción que la ubican en una zona de excepción dentro del subsistema literario femenino y requieren de relecturas y nuevas investigaciones. Tempranamente, Alfonsina Storni señalaba la peculiaridad de la uruguaya: “María Eugenia Vaz Ferreira de temple masculino y fuerte cerebración” (*La Nota*, 18 de julio de 1919). La obra y los manuscritos recientemente dados a conocer en el marco del sitio patrimonial conocido como “Quinta Vaz Ferreira”, gestionado por la Fundación Vaz Ferreira-Raimondi, están siendo investigados por un equipo que cuenta como investigador principal a Hugo Achugar (2013).

propio Alberto Zum Felde en *El Proceso Intelectual del Uruguay* (1930), que la rescata por considerarla la primera *poetisa* uruguaya, aunque en la categoría de “la generalidad uniforme y mediocre de su tiempo” porque: “Poco hay en ella que no sea reflejo escolar de modelos” (79).

Ya en este caso temprano, se observa el mecanismo de visibilidad que hace reconocibles a las mujeres que ingresan al espacio público a través de su escritura; se trata del acceso a la memoria del colectivo, a través del discurso mediador masculino que las legitima.

Petrona Rosende de la Sierra revela a través de sus versos satíricos que tiene conciencia del espacio diferencial en que se la ubica, pero considera que a pesar del cerco que la limita puede ejercer su libertad desde la literatura, donde expresa lo que quiere: “...metida en mi jaula como y digo lo que quiero” (175).¹³

Los discursos y contextos alternativos, como el de la escritura de mujeres, se hegemonizan o legitiman en su diferencia, siguiendo pautas que pueden ser reconocidas y transmitidas, configurando la tradición propia a la que nos referíamos líneas arriba.

A modo de ejemplo, el colegio de niñas que Petrona Rosende dirigía en las primeras décadas del XIX, constituye en su época ese espacio diferencial público femenino, desde el que se legitima como poeta. En los albores del siglo XX, el espacio de la lírica femenina intimista y amorosa es el que se reconoce para las mujeres que escriben. Con esto quiero decir que la exclusión de las mujeres del coto del sistema literario requiere de la creación de un espacio clasificatorio diferente al masculino, algo así como una categoría separada y limitada por la cuestión de género¹⁴ que, estando controlada por el sistema patriarcal, funciona como área de reconocimiento y visibilidad, al tiempo que es un espacio estereotipado de encierro.

¿Qué sucede con aquellas escritoras que no cumplen con los requisitos para ingresar a estos espacios diferenciales de escritura femenina legitimados por el sistema patriarcal? Generalmente, permanecen en la zona de la invisibilidad

13 P. Rosende, “La cotorra y los patos”. *El Parnaso Oriental*, vol II, ed. Luciano Lira (1835, 175-176).

14 Usamos la categoría de género como construcción cultural que comienza con la incorporación del lenguaje. Para historiar el debate sobre este concepto véase el libro de María Luisa Femenías: *Sobre sujeto y género (Lecturas feministas desde Beauvoir a Butler)* (2000).

y el silencio en torno a sus obras las deja fuera del canon, en el estatus de la inexistencia.

Un caso elocuente, que no gozó de la legitimación masculina y que por tanto aún hoy sigue en la zona de la invisibilidad, es el de Marcelina Almeida, que en 1860 publicó *Por una fortuna una cruz*, en Montevideo.¹⁵ Se trata no solo de la primera novela escrita por una mujer, registrada hasta el momento en Uruguay, sino también de la primera novela feminista, dado que su temática refiere al acostumbrado casamiento obligado, fruto de una transacción económica entre familias. Este texto fue descubierto por la investigadora Virginia Cánova en la Biblioteca Nacional, en 1991, quien la reeditó bajo el título *Por una fortuna una cruz y Los orígenes del feminismo en Uruguay*, en una coedición de la Biblioteca Nacional y la Universidad de Gotemburgo. La reedición cayó nuevamente en el olvido y sigue, por tanto, fuera del área canónica del sistema literario uruguayo.

El aislamiento de las escritoras del siglo XIX impide que tengan conciencia de una tradición con modos de ingreso, comportamientos, estilos e identidad compartida. La inexistencia de una tradición visible lleva a que cada escritora, sin ningún apoyo, inicie su carrera desde cero y con los mismos obstáculos que sus colegas invisibles.

Por otra parte, si se observa el panorama histórico de las primeras décadas del siglo XX, donde situamos los textos fundacionales de las escritoras latinoamericanas, a partir de los que la historia literaria da cuenta del inicio de una tradición de escritura femenina, surge la comprobación de que las distintas áreas de acción femenina con las que colinda el quehacer literario funcionan en el aislamiento, sin relacionamientos que potencien sus fuerzas.

Así lo denuncia María Laura Osta en *El sufragio. Una conquista femenina* (2008) en lo que refiere al área uruguaya:

Los movimientos femeninos por el sufragio, junto a la lucha por la educación y los movimientos de las trabajadoras, son tal vez los máximos exponentes del

15 La falta de reconocimiento y visibilidad de la escritura femenina hace que su historización siempre sea incierta, también en este caso. A modo de ejemplo, véase el artículo de Pablo Rocca “Juana de Ibarbourou (II): La consagración de la primavera: orígenes ignorados”, en *Brecha*, 9 de febrero de 1990. Allí presenta como primera novela “femenina” del Uruguay, publicada en 1906, a *Estela* de Margarita Eyherabide, con la aclaración “hecho que todas las historias de la literatura se han empeñado en ignorar”.

papel preponderante de la mujer uruguaya. (...) Sin embargo, las mujeres no tuvieron la visión de unir sus fuerzas y cada grupo trabajó y luchó por sus propios intereses, incluso en detrimento de los otros sectores. No supieron ver el poder que lograrían si se unían. De todas formas, alcanzaron muchas y muy valiosas metas, como el ingreso de la mujer a la universidad, las leyes sociales para las trabajadoras y, aunque con un poco de retraso en relación a las movilizaciones que hubo, la posibilidad de expresar su opinión en la esfera política (15).

Dentro de la región, en el campo intelectual argentino, el caso de Alfonsina Storni no condice con esta apreciación. Frente a los cambios del proceso de modernización de la Argentina, desde una posición reflexiva y muchas veces crítica en relación a su entorno, esta poeta actúa comprometidamente en el área del periodismo y también del movimiento feminista. Así lo expone Alicia Salomone:

Alfonsina Storni lo hace de manera explícita en sus artículos periodísticos para la revista *La Nota* y el diario *La Nación*, entre 1919 y 1921, al tiempo que participa en organizaciones y actividades impulsadas por el activismo feminista vinculado al Partido Socialista (35).

Pero no todas las escritoras de la región tuvieron este compromiso ideológico o si lo tuvieron se atrevieron a manifestarlo como Alfonsina Storni. Por tanto, es importante tener en cuenta la heterogeneidad de los comportamientos discursivos y de construcción de la figura social de las poetas fundacionales. Una vez más resulta claro que los procesos de teorización de la literatura latinoamericana -y aquí no se restringe la consideración a la producción femenina- deben estar muy próximos a las categorías de espacio y tiempo, lo que ya referimos como producción de conocimiento a partir de los archivos locales pensados como memoria.¹⁶

16 Desde el ámbito latinoamericano muchos son los filósofos y teóricos que desde décadas atrás bregan por un pensamiento autónomo que adquiera independencia de la vertiente europea. Carlos Enrique Berbeglia (1991) enfatiza la importancia del conocimiento de los supuestos de toda labor filosófica y observa que “La exigencia de un pensamiento independiente entraña el abandono, si no brusco al menos paulatino, de terminologías y categorías que se han infiltrado de tal manera en el ejercicio del pensamiento que desfiguran la realidad que la actividad pensante considera” (43).

Por otra parte, en el panorama continental hispanoamericano, ya desde el final del siglo XIX y comienzos del XX, comienzan a tejerse los llamados fenómenos de religación propios de la modernidad. Algunas capitales se transformaron en urbes cosmopolitas y centros dinamizadores de la cultura, en las que el desarrollo de las empresas periodísticas y editoriales, así como los procesos de alfabetización y masificación de la cultura pusieron en marcha una literatura pujante, con ambiciones de acceso a sus propias señas de identidad.

El modernismo literario, como primer movimiento literario hispanoamericano, tuvo un papel fundante con respecto a las redes culturales que hicieron posible que la literatura latinoamericana fuera conocida por los americanos y por los europeos y configurara ante sí y para el mundo occidental un sistema continental. José Martí, Rubén Darío, Manuel Ugarte, Santos Chocano, Rodó, entre otros, fueron agentes poderosos en la forja de dicha unidad latinoamericana. Al respecto escribe Manuel Ugarte, en 1906:

Otros forjaron la nacionalidad geográfica, otros nos dieron nuestros límites, otros prestaron forma material al anhelo confuso de vivir que trabajaba a las antiguas colonias; pero la verdadera patria moral, la verdadera mentalidad activa, la que amalgama, la que se difunde, la que concilia voluntades, esa la hemos creado nosotros.¹⁷

Este proyecto de unidad latinoamericana, compartido por casi todas las grandes figuras intelectuales del 900, da una buena base para entender el proceso que llevó a Juana de Ibarbourou a ser canonizada como Juana de América, en 1929. Los escritores que lanzaron y sostuvieron esta construcción eran militantes de dicha unidad, nos referimos al mejicano Alfonso Reyes y al peruano Santos Chocano.

De modo que dentro de este marco proclive a la consideración de un sistema literario latinoamericano, las escritoras fueron sostenidas por redes culturales, que funcionaron dentro del propio espacio femenino pero sólidamente engarzadas en las redes mayores del patriarcado latinoamericano, que no había dejado de tejer vínculos transoceánicos con figuras y empresas del ámbito francés y español, con poder legitimador.

17 M. Ugarte, *La joven literatura hispanoamericana*, París, A. Colin, 1906. p. xliv, citado por Susana Zanetti, en “Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916)” (1994: 533).

Las escritoras fundacionales encontraron contextos de modernización regidos por la progresiva autonomía y profesionalización del campo intelectual y la creación de empresas culturales, tales como editoriales, periódicos, radios, cines y bibliotecas.

En relación a estas últimas, podemos adelantar que muchas de las escritoras de aquella época se manifestaron no solo a través del género lírico, como indica el estereotipo de la *poetisa* de la época, sino a través de conferencias, ensayos, periódicos y revistas, en sus respectivas secciones femeninas y/o literarias, relacionadas con la incorporación de la mujer a la cultura de masas que emergía también de manera explosiva en dicho periodo.¹⁸

La producción periodística y ficcional femenina de la región tuvo -como la masculina y en razón de ella muchas veces-, la característica de pasar por encima de las fronteras nacionales. Así sucede con Juana de Ibarbourou, que publicó en diarios tan reputados como *La Nación* argentina, y con Storni, que fue corresponsal del diario *La Noche* de Montevideo, además de trabajar para empresas locales. Juana de Ibarbourou dirigió el espacio literario del diario *La Noche* en el periodo 1919-1920 y Storni la sección femenina de la revista *La Nota*, durante el mismo periodo.¹⁹ Estas publicaciones periodísticas transnacionales delatan las redes de escritoras en el campo latinoamericano y la participación de una escritora en varias de ellas. Un caso claro de participación en múltiples redes continentales de la época estudiada es el de Gabriela Mistral, incansable viajera.

Los panoramas en ambas orillas del Río de la Plata presentan entramados políticos y sociales parecidos pero no iguales, los escritores y periodistas actúan

18 Sobre la cuestión del género literario en que se manifestaron estas escritoras de las primeras décadas del siglo XX, interesa establecer el distingo con el panorama europeo de la literatura femenina, presentado por Virginia Woolf, en su conferencia "Las mujeres y la narrativa", donde afirma que la narrativa fue la forma más elegida por las mujeres escritoras del siglo XIX y XX, en tanto era el género naturalmente más fácil para ellas, por ser una estructura menos concentrada (1929 164).

19 Alicia Salomone transcribe la primera nota de Alfonsina Storni en la revista *La Nota*: "Entonces Emir me propone: ¿Por qué no toma usted a su cargo en *La Nota* la sección "Feminidades"? He dirigido al Emir la más rabiosa mirada que poseo (tengo muchas). También de un golpe he recordado: Charlas femeninas, Conversación entre ellas, Femeninas, La señora Misterio... todas esas respetables secciones se ofrecen a la mujer recomendada, que no se sabe dónde ubicar. Emir -protesto- la cocina me agrada en mi casa, en los días elegidos, cuando espero a mi novio y yo misma quiero preparar cosas exquisitas. .."(2006, 213).

en relación estrecha con los de la capital del vecino país, y Buenos Aires, por su mayor dimensión, es el centro que brinda mayores oportunidades. No resulta extraño que Vicente Salaverri haya encaminado el lanzamiento de Juana de Ibarbourou en el medio porteño, donde la editorial Losada y el propio Manuel Gálvez le dieron las mejores credenciales en su ingreso al campo cultural del momento.

Los hechos desarrollados por los movimientos feministas a nivel internacional llegaban a la sociedad uruguaya a través de la prensa y se discutía masivamente el tema de los logros y de las libertades de la mujer en la esfera pública.

En ese momento histórico, las escritoras se relacionan entre sí y por ello se visibilizan y tiene lugar este comienzo. Sin embargo, más allá de las alianzas literarias, muchas no supieron o no quisieron relacionarse con los movimientos feministas. Así sucedió con Juana de Ibarbourou, que no participaba en eventos públicos de connotación política y que se manifestaba opuesta al sufragio femenino, aunque esa fue su posición más visible, no exenta de contradicciones.²⁰

En relación a este tema sorprende la temprana vinculación de la poeta con el diario anarquista *La Noche*, a un año de su llegada a Montevideo, cuando tras llevarle sus versos a Vicente Salaverri, la editorial Losada de Buenos Aires publicó su primer libro *Las lenguas de diamante*, en 1919.

No hay recuerdo en la historia de la literatura uruguaya sobre esta gestión de Juana de América. Ningún dato de esta etapa en la dirección de la Sección Literaria del diario anarquista se ha filtrado en sus cronologías y biografías; probablemente ella no haya querido aportar este dato, prefiriendo que cayera en el olvido.

Tampoco hay datos que expliquen la desaparición del nombre de Juana de Ibarbourou de la Sección Literaria del mencionado diario. Esto acontece el 22 de abril de 1920. Su primera página databa del 29 de noviembre de 1919.

20 En el año 2011 el gobierno uruguayo recibe de Cuba las copias de la correspondencia activa de Juana de Ibarbourou dirigida a la intelectual y feminista cubana Mariblanca Sabas Alomá (1901-1983). Muchas de las cartas que forman parte de este epistolario versan sorprendentemente sobre el tema político. Ver “Juana de Ibarbourou, Cuba, vanguardias y fútbol” de Álvaro Pérez Trelles. *Brecha*. Nº 1359 (9 de diciembre de 2011: 20-21). La amistad de ambas escritoras está documentada en el artículo de Dora Isella Russell publicado en la revista *Mundo uruguayo*, con motivo de su visita oficial a Montevideo, en 1951: “Confraternidad americanista: Cuba nos envió un alto espíritu femenino: Mariblanca Sabas Alomá”, del 22 de marzo de 1951. Archivo de la Biblioteca Nacional. Material microfilmado, rollo 739.

Fueron casi cinco meses de trabajo ininterrumpido y luego la desaparición sin mediar ningún tipo de explicaciones. Con el tiempo, la Sección vuelve a aparecer sin la continuidad del comienzo y sin el nombre de su directora, ni de otro que la sustituyera. A través de los ejemplares siguientes se observa alguna noticia esporádica sobre la poeta, como la reseña de su libro *Cántaro fresco* (23 de septiembre de 1920) y el anuncio de un viaje a Melo (noticia del 20 de mayo de 1920). Estos últimos datos y el perfil de los textos seleccionados en la Sección Literaria que reaparece sin su nombre, sugieren una suerte de continuidad de las relaciones de Juana de Ibarbourou con el diario.

Por lo que antecede se deduce que el episodio con el diario anarquista no estaba dentro del diseño de la imagen social que la escritora estaba negociando con el medio. Este último sí condecía con la estructura de su familia, vinculada a los partidos políticos tradicionales y a la religión católica, y no armonizaba con la publicación anarquista.

La historia no declarada de su relación con el diario *La Noche* puede interpretarse como parte de su identidad nómada o, y sin contradecir ninguna hipótesis, servir como ejemplo de época, ya que hasta los años 20 la red periódica que tendía lazos entre Montevideo y Buenos Aires se caracterizaba por la convivencia ecléctica de intelectuales de diversa ideología política y poética. Así el caso de Manuel Gálvez, católico y políticamente conservador, que publicaba y era bien acogido por el grupo de la revista *Nosotros*, cuyos directores pertenecían al partido socialista.

En las democracias modernas el derecho a la libertad civil y política tuvo como punto de partida declaraciones distantes de la realidad social y muy lentamente fue ingresando en esta, de manera desigual y fragmentaria. No es extraño, por tanto, que escritoras aparentemente funcionales al patriarcado, como Juana de Ibarbourou, no hayan tenido la posibilidad de la libre elección de sus manifestaciones políticas.²¹

21 Algunos de los hitos principales que marcan el proceso de emancipación de la mujer según el contexto histórico son: 1798- Revolución Francesa. 1791- Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana (Olimpia de Gouges). 1908- El 8 de marzo, se incendió una fábrica textil en Nueva York, donde murieron 130 mujeres, que se habían encerrado para reclamar iguales derechos laborales que los hombres. En conmemoración de este hecho, se celebra el día internacional de la mujer. Movimientos sufragistas obtienen derecho al voto: En Europa: 1918- Inglaterra, Alemania e Italia. 1931- España. 1945- Portugal. 1946- Francia. En América:

En el Uruguay de esos años se obtuvieron derechos fundamentales para la mujer, tales como la ley de divorcio en 1907, la que concede derechos sucesorios a los llamados hijos naturales, la que creó el Instituto Femenino de la Enseñanza Secundaria y posteriormente, la ley que otorgó el derecho de voto a la mujer en 1932. En el resto del continente se daban procesos semejantes: en Chile, el movimiento feminista se inició en 1910; en Argentina, lo mismo acontecía en 1906 con la creación del Centro Feminista. Y en todos los casos, paralelamente se gestaban grupos de mujeres intelectuales, como el “Círculo de Lectura” chileno, en 1919.

La separación entre la esfera pública y la esfera privada sostuvo la desigualdad sufrida por las mujeres, y es allí donde se produce el tránsito que recorrieron aquellas que aspiraron a su legitimación como escritoras. La imagen de la “jaula” aludida por Petrona Rosende en el siglo XIX, como lugar simbólico desde el que desplegó sus acciones escriturales, es un claro ejemplo de la reproducción de la separación de los ámbitos femenino y masculino, aun dentro de la esfera pública. Este fenómeno es también el origen de la relación del espacio diferencial de la literatura femenina con las temáticas de lo íntimo y la confesión sentimental que alcanzaron el perfil del estereotipo.

Las escritoras de la región de las primeras décadas del siglo XX, como Juana de Ibarbourou, actuaron en una estructura del estado que respondía al modelo paternalista y que daba protección a cambio de la sumisión a las normas propias de su sistema logofalocéntrico. Dicho contexto invitaba a ingresar a ciertos espacios de lo público a las mujeres, en razón de una modernización que se proyectaba económicamente, generando necesidades de consumidores masivos, dentro de los que las mujeres ocupaban un porcentaje ineludible. Ellas desarrollaron entonces estrategias diversas que iban desde la sumisión total al coto asignado a confrontaciones ambiguas o totalmente frontales, según el medio en que operaran y el signo que rigiera sus acciones.

Lo cierto es que pudieron escribir en periódicos y publicar libros siempre dentro de la catalogación de sección femenina, igualadas dentro del colectivo de mujeres, sin poder acceder aún dentro de la esfera pública a identidades diferenciadas y elegidas por ellas. Lo hicieron dentro de un limitado espectro de temas y motivos considerados femeninos. Es por esto que el espacio diferencial de la

1920- Estados Unidos (Algunos estados lo obtuvieron con anterioridad). 1932- Uruguay y Brasil. 1947- Argentina. 1961- Paraguay.

literatura femenina cerca y limita sus libertades en tanto escritoras. Al respecto, aún hoy en pleno siglo XXI, la escritora chilena Diamela Eltit (2000) declara:

Lo único que puedo hacer frente a tantos detalles irónicos o malignos o injustos *que cercan a la mujer que escribe*, es precisamente, intentar escribir mis libros con libertad, sin caer en programas – ni complacientes, ni redentores- y luchar porque sean publicados. Qué más podría hacer. Yo escribo porque me gusta, la verdad es que solo soy una escritora entre muchas. Diamela Eltit (76) [énfasis nuestro].

Si bien es cierto que hasta aquí lo dicho sobre el espacio diferencial de la literatura femenina es válido para el espacio latinoamericano, también es cierto que cada nación configuró un contexto histórico y social con variables dentro del continente, de manera que el concepto de la heterogeneidad, como ya lo hemos señalado, debe ser tenido en cuenta a la hora de intentar el abordaje teórico y crítico de la producción de las escritoras latinoamericanas. Un ejemplo elocuente de las diferencias en el relacionamiento del subsistema femenino con el sistema literario nacional y regional, es la respuesta de la crítica ante la producción de las mujeres escritoras, que fue temprana y prolífica en el Cono Sur y ausente en otras regiones del continente (Roussotto 86).

En este eje de las diferencias en el marco de cada estado-nación, según un ejercicio comparativo de los contextos uruguayo y argentino, el hecho de que las mujeres del último alcanzaran el voto recién en 1947, mientras que las uruguayas obtuvieran este derecho en 1932, responde a los movimientos de avance y retroceso de gobiernos radicales y reformistas argentinos (1916-1930), con regímenes de restauración oligárquica (1930-1943) hasta llegar al gobierno peronista nacionalista y populista de allí en adelante y por nueve años. Es en este último periodo en el que las mujeres llegan a obtener el derecho al voto.

En Uruguay, las primeras décadas del siglo XX estuvieron signadas políticamente por el batllismo, que desarrolló una legislación a favor de la mujer, no exenta de contradicciones, ya que si bien varios de los proyectos por el sufragio femenino salieron de esta fuerza política, también es cierto que entre la fecha del primer proyecto presentado -1914- y su aprobación, pasaron dieciocho años. Y esto a causa de los propios desacuerdos internos del partido colorado, algunos de cuyos dirigentes temieron que la fuerza de la Iglesia Católica influyera en las

futuras votantes. Es decir que el proyecto de secularización del Estado uruguayo frenó de hecho la obtención del sufragio para las mujeres.

El batllismo fue influido por el concepto de “feminismo por compensación” del filósofo uruguayo Carlos Vaz Ferreira, que planteaba que no se trataba de igualar hombres y mujeres sino de compensar a las segundas por medio de leyes, respecto de su situación desventajosa.²² El ideal de este tipo de feminismo persigue la unión monogámica en el marco de la cual se diferenciarían las actividades femeninas orientadas al ámbito privado familiar y las masculinas al ámbito público, con la salvedad de que ambos no estarían limitados a dichos ámbitos.

Esta propuesta estaba sostenida por un plan de educación que permitía a la mujer incursionar en las actividades que quisiera y llegar a ser un agente de cambio social a través de la educación de sus hijos.

El artículo “El feminismo compensatorio de Carlos Vaz Ferreira” (2002), de Amy A. Oliver, confirma que América Latina posee teorías feministas autóctonas y que algunas también fueron elaboradas por hombres, como es el caso de la propuesta por Vaz Ferreira. Al examinar el contexto en que se sitúa el estudio del feminismo del filósofo uruguayo la autora concluye: “En la primera mitad del siglo XX, el clima intelectual del Cono Sur era propicio al desarrollo de una filosofía feminista autóctona entre mujeres e incluso entre varones aliados a la causa como Carlos Vaz Ferreira” (50).²³

Ninguna de las fuerzas sociales y políticas de las primeras décadas del siglo XX en Uruguay fue, como acabamos de dar cuenta en relación al batllismo, homogénea en relación al sufragio de la mujer y a sus libertades sociales.

La nota que publica el diario anarquista *La Noche* en su portada (28 de noviembre de 1919) ilustra el escenario complejo en que se mueve el tema de la mujer y sus derechos:

22 Ver Carlos Vaz Ferreira, *Sobre el Feminismo* ([1933] 2009).

23 En su ensayo Vaz Ferreira también defiende el derecho de las mujeres a permanecer solteras sin ser estigmatizadas por la sociedad. Amy Oliver ofrece una reflexión centrada en la biografía del filósofo, cuya hermana la poeta María Eugenia Vaz Ferreira experimentó una fuerte presión social a causa de su soltería (49).

Las chicas batllistas

El Sr. Batlle es el diablo. Ahora se mete con las mujeres. Y en un dialoguito publicado en su diario les pregunta

- ¿Ustedes son batllistas? Y se asombran.

- Nosotros también; pero no por las mismas razones.

- Porque si ustedes son batllistas, dice el Sr. Batlle, eso supone reflexión, conciencia.

¿Eso quiere decir Sr. Batlle que usted –que es partidario del sufragio femenino- no podía creer que las mujeres fueran capaces de reflexionar y de tener conciencia?

¿Y para usted, señor Batlle es prueba de que las mujeres tengan todo eso que solo tienen los hombres, el hecho de que sean batllistas?

No, Sr. Batlle.

Siga pensando como pensaba antes....

Se ha señalado el paralelismo entre la idea de la mujer y la familia del batllismo y la de la Iglesia Católica²⁴, compensando las injusticias de su desigualdad y promoviendo su formación cultural, otorgándole una misión como agente de cambio social y de modernización.

Sin embargo, en los hechos el batllismo solo aprobó el sufragio femenino en 1932 y al igual que el Partido Nacional, parece haber tenido como motivación central para la superación de los temores convencionales, la necesidad de apoyo electoral de la mitad de la población.

El modelo de Estado paternalista prohibió consecuentemente la idea de la mujer como ser inferior al hombre, necesitada de apoyos suplementarios, para convertirse en agente de progreso social en un país moderno. Es en este marco que algunas escritoras como Juana de Ibarbourou construyen su figura social adaptándose a los lineamientos de la política de Estado, e intentando por ende armonizar, con más o menos suerte, los componentes de madre, esposa y escritora católica –insistimos en que el batllismo y catolicismo en el tema de la mujer no se opusieron sino que coincidieron– fuera de todo feminismo sufragista.

La constitución de los sujetos femeninos que ingresaron a la esfera de lo público como escritoras en los inicios del siglo XX en Latinoamérica tuvo como característica común la multiplicidad de máscaras, o la “identidad nómada” en la clasificación de Braidotti. En términos generales, este rasgo obedece en

24 Ver María Laura Osta: *El sufragio. Una conquista femenina* (135).

primer lugar a la ausencia de identidad social reconocida de las mujeres hasta la época que tratamos. En segundo lugar, al hecho de que al elegir una identidad o figura social estuvieron cercadas en su libertad de elegir, hasta llegar a la abdicación de la autenticidad en aras de una aceptación social, cuya matriz conservadora sobrevivió con creces al avance objetivo que significó el alcance del sufragio femenino, las leyes de divorcio, los espacios educativos, entre otros logros propios de la época.

La movilidad identitaria respondería entonces a la falta de identidades elegidas libremente.²⁵ En el caso de Juana de Ibarbourou, la figura social de mayor reconocimiento fue sin duda la de Juana de América, la poeta oficial no solo de un estado-nación sino de un continente entero, que le exigió la máscara de la mujer texto, joven y bella, cantando sus versos de amor, desde un acto celebratorio multitudinario e internacional, acontecido en el Palacio Legislativo en el año 1929. Y que, por otra parte, castigó todas las incursiones de la poeta por territorios experimentales que se desalineaban respecto al estereotipo legitimado. La misma poeta da cuenta, en textos de claro perfil autobiográfico, de su problemática identitaria, como se verá más adelante.

A su vez, casos como el de Gabriela Mistral y Alfonsina Storni, -por fijar la atención en la tríada lírica latinoamericana en la que se vio inserta Juana de Ibarbourou- dan lugar a registros elocuentes de este nomadismo identitario.

En el caso de Gabriela Mistral se hace evidente, entre otros, a través de la serie de mutaciones de su nombre, desde el original Lucila de María del Perpetuo Socorro Godoy Alcayaga y por las diferentes figuraciones de sujetos que emergen de su discurso poético tales como el sujeto elegíaco, el maternal y el profético.²⁶

En Alfonsina Storni la movilidad se manifiesta en su prosa edita, donde alterna entre la asunción de su autoría y máscaras diversas, según el mecanismo de los heterónimos. Alicia Salomone estudia este aspecto en las dos publicaciones argentinas en que la poeta dio a conocer la mayoría de sus artículos: la revista *La Nota* y el diario *La Nación*, advirtiendo que en la primera la mayoría de los escritos son firmados por la sujeto-autora, aunque hay veces en que se oculta detrás de otros nombres. Y que en el diario, por el contrario, adopta la

25 En el tema de la construcción del yo y las identidades elegidas hemos seguido a Victoria Camps en *El siglo de las mujeres* (83-92).

26 Estos son estudiados por Lila Zemborain en *Gabriela Mistral. Una mujer sin rostro* (2002).

máscara de un oriental llamado Tao Lao, hecho que ha sido interpretado como gesto de humor y excentricidad (Gwen Kirkpatrick 1995, 145)²⁷, o como gesto articulador de una distancia estratégica, que alude al sabio milenario chino Lao Tse, autor del Tao Te King, texto que propone la renovación de la civilización en decadencia, y que funciona como espejo de la relación de la poeta con su entorno. La crítica chilena resume su análisis de la siguiente manera:

A mi entender, como ocurre con numerosas escritoras, el travestismo sexogenérico hay que observarlo como una estrategia destinada a burlar las restricciones que enfrentaba la emisora femenina, especialmente evidentes en una sujeto/paseante que, a comienzos del siglo XX, se aventuraba en la exploración del espacio público de una urbe en proceso de modernización como era Buenos Aires. Por otra parte, el hecho de que a través de Tao Lao se convoque la imagen de un sujeto que está en los márgenes de la comunidad imaginada de la nación, una condición que la propia Storni experimentó por más de veinte años, permite establecer un nexo simbólico que, de manera indirecta, apunta a esos sujetos paradigmáticamente *otras* en la sociedad argentina. (218-219).

El nomadismo identitario o travestismo sexogenérico, expresiones cercanas pero no equivalentes,²⁸ adquieren el sentido de la confrontación en Storni, pero no del mismo modo en las otras dos poetisas citadas. De manera que desde la categoría general compartida se arriba a las variaciones de los casos individuales y estas movilizaciones identitarias conectan directamente con los modos de inserción de las escritoras en sus respectivos sistemas literarios.

27 En Delmira Agustini y el Modernismo (Tina Escaja comp.) (2000, 175).

28 Entendemos que la categoría de “nomadismo identitario” es más general y engloba por tanto a la de “travestismo sexogenérico”; trasunta la movilidad identitaria de los sujetos femenino que escriben, mientras que la segunda categoría propuesta por Salomone, conlleva las sugerencias relativas a las máscaras que ocultan y llegan a revertir el género del sujeto que escribe.

Capítulo II

Los modos de configuración del sujeto social de las escritoras latinoamericanas de la región sur

Cuando Kathya Araujo (2010) pregunta “¿Qué son las configuraciones del sujeto?” en el marco de la modernidad latinoamericana y en el caso específico de Perú en los comienzos del siglo XX, arriba a la conclusión de que se trata del “arte que debe desplegarse para producirse y sostenerse como sujeto social” (5). A continuación reconoce tres modalidades de producción: el otro como soporte de un yo que necesita estructuración y reconocimiento desde fuera de sí; el yo constreñido por las presiones sociales, que lo inducen a una retórica de sometimiento y lealtad al grupo; y finalmente, el individualismo en contra de un contexto que rechaza la excepcionalidad individual. Las tres modalidades caracterizan una modernidad latinoamericana diferente de la europea, donde la creación del sujeto social en la misma época estuvo más centrada en el yo individual que en el campo del lazo social.

La peculiaridad latinoamericana puede ser vinculada a su rango de sociedad poscolonial marcada por el signo de la dependencia, o a la necesidad de una literatura ancilar, al servicio de la formación del imaginario del estado-nación y, aunque resulte más arriesgado, también puede sospecharse un nexo con el sujeto de las sociedades precolombinas, enteramente constituido por la trama de la red social.

En el área de la configuración del sujeto de las escritoras fundacionales de esta región, el tema se vuelve más complejo en razón de la duplicación del rasgo de sometimiento en que vive la mujer en las primeras décadas del siglo XX. La mayor dosis de represión social hace que estas escritoras tengan que extremar sus estrategias para el ingreso en sus respectivos sistemas literarios. De modo que en cada caso pueden observarse mecanismos de superposición de distintas modalidades de estructuración de los sujetos sociales, en los que la contradicción rige casi todas las trayectorias. En general, tras el sometimiento a los ideales de la sociedad deviene la contradicción y la rebeldía, proceso que muchas veces

no se desenvuelve cronológicamente sino al ritmo de oscilaciones ambiguas, propias de los discursos periféricos. La movilidad y el nomadismo identitario son los resultados de estas construcciones de sujeto en base al soporte del otro, que por ser relacionales carecen de fijeza suficiente.

En torno a la configuración del sujeto de las escritoras de la región, en este capítulo estudiaremos las estrategias de inclusión de Juana de Ibarbourou en el sistema literario uruguayo y otros conceptos instrumentales que fueron operativos para las escritoras que necesitaban de una imagen pública, como el registro autobiográfico de las escenas de lectura iniciales y los discursos ensayísticos que las poetisas de la llamada tríada lírica de comienzos del siglo XX produjeron para tratar el tema de sus propios procesos de escritura creativa. Todas estas acciones relacionales y escriturales, constituyen una muestra necesariamente incompleta pero representativa de las operaciones estratégicas que condujeron a la constitución de la figura social de estas escritoras, en su ingreso al espacio público del sistema literario latinoamericano.

1. La inclusión de Juana de Ibarbourou en el sistema literario uruguayo: el poder del deseo²⁹

La focalización del canal de ingreso de las escritoras desde la zona de exclusión al sistema literario uruguayo, revela no solo modos de producción del sujeto social y mecanismos de negociación con quienes ocupan los espacios de poder en el área de la cultura patriarcal y su trastienda político-económica, sino una trama más compleja, en la que interesa considerar nuestra literatura como subsistema en conexión con el sistema mayor de la literatura latinoamericana, y en ocasiones con el más extenso de toda el área iberoamericana.

El rastreo de estos mecanismos de inclusión-exclusión suele encontrar el obstáculo del borramiento de las huellas que invisibiliza los modos de ingreso. En la mayoría de los casos las escritoras fundacionales eligieron ocultar las estrategias que desplegaron para ingresar al sistema y prefirieron ubicar su imagen pública en el lugar de la inocencia y la espontaneidad. En razón de esta dificultad, en este apartado, trabajaremos a partir de documentos olvidados –el diario independiente “*La Noche*”, que se editó entre 1919 y 1923 en Montevideo– y

²⁹ Un avance de este apartado fue publicado en la *Revista de la Biblioteca Nacional*, Época 3, Año 1, N° 1-2, 2008: 143-155.

algunas cartas inéditas de la Colección de Juana de Ibarbourou de la Biblioteca Nacional, entre otros.³⁰

El ingreso de Juana de Ibarbourou al sistema literario nacional y latinoamericano, por tratarse de la poeta canónica por excelencia de nuestras letras, legitimada y celebrada desde el comienzo de su carrera literaria, revela las características de inclusión-exclusión y funcionamiento del sistema en la década del 20. Los preconceptos del sistema social resultan determinantes en la estructura y funcionamiento del sistema literario vigente y en el delineamiento de los lugares donde las personas, en este caso las mujeres, deben ubicarse.

La peligrosa confusión entre el carácter político de dichos lugares o espacios diferenciales y su carácter natural e irreversible, hace necesaria la tarea de desvelamiento de los modos de inclusión y exclusión de las escritoras, tradicionalmente excluidas del espacio público. Solo de este modo se ilumina y explica el carácter de constructo cultural y político de dicho espacio.

La propia poeta testimonia en su *Autobiografía lírica* (1956)³¹ sus primeros pasos:

Un día vi en el diario “La Razón”, (el “Imparcial” después, dirigido por aquel gran señor que era don Eduardo Ferreira) una página literaria que empezaba a aparecer semanalmente, novedad en la prensa metropolitana. Y allá me fui una tarde audazmente con mis cuadernos de versos, y el milagro se hizo rápido y al parecer simple, como todos los milagros. Fue un fogonazo. Una página entera bajo un seudónimo candoroso y ridículo, de perfume francés: “Jeannette de Ibar”. La amparó Vicente Salaverri y ahí empezó mi destino literario ascendente, vertiginoso, sin que yo pudiera explicarme nunca, hasta ahora, los triunfales acontecimientos sucesivos (1365).

A los dos sucesos de inclusión, que fueron el aval brindado por Vicente Salaverri y la publicación de *Las lenguas de diamante* por la editorial Losada argentina, en 1919, se suma la gestión periodística de la autora, totalmente olvidada pero de especial interés para el tema que nos ocupa.

30 Agradezco los comentarios sobre documentos de época brindados por Daniel Vidal.

31 Se trata del texto de una conferencia leída en el Instituto de Estudios Superiores de Montevideo, durante los cursos de verano de 1956. Esta autobiografía fue incluida en la tercera edición ampliada de las *Obras completas* (1968).

1.1. La presentación de Juana de Ibarbourou como directora de la Sección Literaria del diario *La Noche*



El 27 de noviembre de 1919, el diario independiente *La Noche* incorporó como directora de su Sección Literaria a Juana de Ibarbourou. El artículo de presentación de la poeta, ubicado en la portada del diario, va acompañado de una foto artística, en la que se comprueba la belleza de la escritora y a la que alude frontal y expresamente el columnista de la época.³²

Ya se ha señalado que en la modernidad latinoamericana de los años 20, los escritores comienzan a profesionalizarse y parte de su autonomía pasa por el uso de los espacios periodísticos, que crecen vertiginosamente en la medida que avanza la alfabetización y los procesos de masificación en los centros urbanos más importantes de la región.

Observar la presentación que en este diario se hace de la joven poeta, pone a la vista las características de lo que hemos venido llamando el espacio

32 El artículo de presentación de Juana de Ibarbourou como directora de la sección literaria del diario *La Noche* puede verse en el Apéndice I.

diferencial de la escritura de mujer, en su época. Se trata de una especie de *areté* que funciona como llave de paso para ingresar a dicho espacio de legitimación y reconocimiento.

Ubicarnos ante este texto olvidado, de neto corte periodístico, permite desarrollar una tarea de desocultamiento del estereotipo y modelo de mujer escritora, que la sociedad regida por criterios patriarcales legitimaba en la primera mitad del siglo XX. Aporta también a la tarea de reconocimiento de una tradición de la escritura de mujer, que en tanto que histórica se define como diferencial.

El artículo de presentación se titula “Nuestros colaboradores”, y lleva como subtítulo el nombre de la autora, junto a la mencionada foto retrato cuyo tamaño supera los formatos tradicionales. He aquí su transcripción:

Los críticos de Mme. Staël podían glosar la belleza subjetiva de aquella mujer genial, sin que la feminidad objetiva de ésta lograra arrancarles a la austeridad del concepto tanto, que hasta llegaron a merecer el reproche de la mujer ofendida por el absolutismo del elogio tributado a la intelectual.

Pero en el caso de Juana de Ibarbourou, ¿el crítico podrá mantener la misma pureza admirativa en el juicio impuesto por la entidad intelectual de esa personalidad que a la vez alcanza la más alta consagración de fémina? Solo mediante un tenaz esfuerzo, que conviene realizar porque el reproche de la elogiada en este caso podría volverse al revés del de la Staël. Porque, en verdad, sucede con Juana de Ibarbourou, lo que no sucedía con su precursora en la gloriosa iconografía de la intelectualidad femenina, y que ha sucedido muy raras veces, —no recordamos más que el caso de Aurora Dupín—: el milagro de que en la mujer, para la exhuberancia del jardín interior, no haya sido extenuada de humos de belleza la Tierra Prometida de la carne.

Pero no hablaremos, sin embargo, de la gracia helénica de ese vaso de alabastro en que está contenida la llama divina que forja los versos divinos de Juana de Ibarbourou.

¿Y si miráramos ese vaso por dentro, tal como solemos mirar en los cráneos rellenos de cosas materiales, de nuestros intelectuales masculinos?

¡Qué estupendo miraje habría de sorprendernos, lleno de luz, de armonía de arboles! Un miraje que sería como el de una pradera de adelfas, bajo el cielo de Grecia, por la que el amor retozara a sus anchas y cruzara Dafne, entre una lluvia de flores, huyendo de los besos del sol...

¿Cómo imaginar de otro modo la cuna de esa inspiración que ha cantado el amor como ninguna otra?

Se diría que para esta poetisa lo bello es el Amor. A través de todos sus versos se ve asentarse en el Amor, el criterio supremo, el criterio único, que D'Annunzio coloca en la Belleza y Maeterlinck en la Muerte.

Pero no es el amor senescente y exótico de los apolinas del esteticismo moderno, el que se proclama en los versos de Juana de Ibarbourou, sino el amor que brinca en plena libertad y al contacto de todas las fuerzas naturales, en las pastorales de Longo.

Juana de Ibarbourou es, pues, por eso, la más grande de las poetisas contemporáneas.

La Noche, al incorporarse al selecto grupo de sus colaboradores, cumple con el compromiso contraído ante sus lectores, de ofrecer la producción de los más brillantes escritores nacionales, y después de la página de Agorio, inserta el otro día, solo podríamos publicar, como factura literaria, digna de alternar con aquella, versos de la genial poetisa cuya presentación, en calidad de nuevo colaborador de nuestro diario, queda hecha en las precedentes líneas.

Verdadera primicia, la primera de las tres composiciones que van al pié, fue escrita expresamente para *La Noche*, y en cuanto a las otras, son, enteramente, desconocidas de nuestros lectores, pues solo han sido publicadas por "El Mercurio" de Santiago de Chile, el cual se expresa de la poetisa uruguaya en la siguiente forma:

UN GRAN POETA NO CONOCIDO

Juana de Ibarbourou, la admirable escritora oriental, acaba de publicar un bello libro: "Las Lenguas de Diamante", del cual reproducimos tres delicadísimas poesías.

Es Juana de Ibarbourou, en la hora actual una de las más altas figuras literarias de América, y seguramente forma ella con Alfonsina Storni y Gabriela Mistral, el más interesante trío lírico de lengua castellana.

Las poesías que van a continuación ahorran todo elogio y dicen de ella lo que ella más elocuente que nadie se encarga de expresar en sus estrofas.³³

En primer lugar, llama la atención que a pocos meses del debut de la poeta con su primer libro, se la presente desde Uruguay como "la más grande de las poetisas contemporáneas del continente", y desde Chile como "una de las más altas figuras literarias de América", formando parte de "el más interesante trío lírico de lengua castellana", junto a Alfonsina Storni y Gabriela Mistral. Aquí ya se percibe el relacionamiento del sistema literario nacional y el del continente en lo que hace al espacio definido para la escritura femenina.

³³ Diario independiente *La Noche*, 27 de febrero de 1919, p.1.

El artículo del diario *La Noche* de 1919 presenta claves que explican este suceso y que sirven como punto de partida para describir el funcionamiento general del sistema en lo que refiere a la inclusión de las escritoras mujeres.

Las características o claves semánticas que ubican a Juana de Ibarbourou en el lugar del centro son su belleza física, su mundo interior, aquel que yace dentro del “vaso de alabastro” o “llama divina” y su producción lírica, “los versos divinos”, que son el resultado de los anteriores y recorren los ejes temáticos de belleza y amor, libertad y naturaleza.

Las claves semánticas anotadas parten del paradigma que fusiona al cuerpo de la poeta, “la Tierra Prometida de la carne” y su mundo interno, con su obra. En otros casos, como el de Mme. Staël, tan solo se considera la fusión del mundo interno o subjetividad y su producción textual. Quiero decir que en Juana la confusión es mayor, ya que se aúna en una sola entidad o espectro su cuerpo, su espíritu y su producción literaria. Esta falta de límite entre la mujer que escribe y sus escritos, suele ser uno de los rasgos con que las escritoras han sido estigmatizadas, desde supuestos patriarcales tal vez muchas veces inconscientes para la época.

Así lo propone Mary Ellman en *Thinking about women* (1968), donde señala que el mundo occidental está regido según el pensamiento por analogía sexual. De manera que la percepción y las experiencias humanas, también las intelectuales, son clasificadas por un modelo de pensamiento sexual, siendo el objetivo de Ellman demostrar el carácter ilógico de este tipo de pensamiento.

Específicamente, en el segundo capítulo de su obra, titulado “Phallic criticism”, aborda la determinación de la crítica literaria por el modelo de analogía sexual: “Con una especie de fidelidad invertida, los análisis de los hombres sobre libros escritos por mujeres llegarán a la cuestión clave que es la femineidad. Las obras de las mujeres se tratan como si ellas mismas fueran mujeres, y la crítica se embarca alegremente en una especie de toma intelectual de medidas de pecho y caderas”.³⁴

Sobre este aspecto, interesa rescatar una carta de Juana de Ibarbourou a Carlos Reyles, en la que la poeta rechaza la invitación del escritor que presidía una de las instituciones culturales más prestigiosas de la época. En dicha carta ella se niega enfáticamente a asistir a un recital o “desfile” de *poetisas* en el Ate-neo de Montevideo. Y su negativa no surge de una argumentación equiparable

34 Citado por Toril Moi (46).

a la de Ellman, sino desde la interiorización del paradigma sexual que la última critica:

Reyles, mi gran amigo querido, viene su Juanita a suplicarle que la exima de su presentación en el desfile de poetisas del Ateneo. ¡Cómo Ud., tan profundamente elegante, puede encontrar bien esa lamentable exposición -no de musas sino de “medusas” como con tanta chispa dijo una vez- que se proyecta. Estoy crispada de terror. Va a ser un espectáculo triste, lamentable, por el que Apolo se pondrá furioso y la poesía avergonzada. ¿Dónde están la juventud, la gracia, la elegancia, el brillo necesarios para una fiesta de esas? Mujeres en femenina derrota es lo más penoso que un pueblo pueda mostrar como valor artístico de cualquier clase que sea. Deje eso para los premios a la virtud, mi ilustre amigo. La virtud tiene el derecho de ser fea. Más aún, es necesario y lógico que lo sea. Pero la poesía... Yo presidenta de una república de las letras, recluiría, o electrocutaría, a toda poetisa que llegase a los cuarenta años, o pesase más de cincuenta y cinco k. Y sería la primera en ir al sacrificio, no solo resignada si no consciente de cumplir con un deber artístico, sagrado como un deber patriótico o religioso. No, Reyles, por Dios, yo no puedo hacer eso. Solo que, como en los coros griegos, recitase invisible. La voz del númen, no su encarnación (palabra tachada). Déjeme quedar, discretamente, en mi penumbra. No es falta de compañerismo, no es rebeldía contra Ud., a quien quiero y admiro tanto. Ya Ud., don Juan, me comprende. Ni con máscara contribuiría yo, siquiera resignada, a semejante espectáculo.

Toda mi admiración, mi cariño y mi ardiente súplica de que no se resienta por esta negativa y la acepte como una de las cosas más llenas de juicio que ha hecho en la vida

Su Juana de Ibarbourou ³⁵

Las palabras de Juana, en una primera lectura, coinciden con la categoría esbozada por Simone de Beauvoir, referida a las mujeres funcionales al patriarcado, en lo que refiere a la falta de límites entre “la encarnación” o “Tierra Prometida de la carne” y la palabra poética. Y sin embargo, también es posible leer esta carta como protesta ante la invitación a la exhibición del cuerpo. En ella enfrenta desde el halago y la súplica a uno de los representantes más poderosos del sistema literario nacional y le niega su presencia.

³⁵ El manuscrito de la carta transcrita se encuentra en la Colección Juana de Ibarbourou del Archivo de la Biblioteca Nacional de Uruguay. No tiene fecha (D 150-150.1-150.2-150.3).

Es interesante considerar, que en actitud contraria, la presencia de la foto de la joven y “hermosa” Juana de Ibarbourou, encabezando el artículo de presentación en el diario *La Noche*, en 1919, confirma desde la imagen el rasgo de fusión de la escritora y su obra. Este fue un componente decisivo para el ingreso de Juana al espacio diferencial de la literatura femenina.

¿Cuánto influyó en la construcción de la imagen de Juana de Ibarbourou el artículo del diario *La Noche*? En otras palabras, antes de la representación discursiva realizada por Vicente Salaverri, Manuel Gálvez y el anónimo periodista del diario que presentamos, la poeta que una década después sería proclamada Juana de América pasando a ser un mito nacional y continental, no existía. Y luego de dicha representación discursiva, que fue claramente performativa comenzó, como ella misma declara en el pasaje de su *Autobiografía Lírica*, una carrera vertiginosa que dice no entender pero que es uno de los mejores ejemplos de lo que se ha dado en llamar “política representativa”.³⁶

Otro de los requisitos que este ingreso exigía era el centro temático de sus versos. El artículo del diario *La Noche* lo enuncia con total claridad, se trata del amor “que brinca en libertad” en contacto con la naturaleza.

En el espacio diferencial de la lírica femenina, se debe cumplir con el estereotipo que históricamente presenta a la mujer como un ser no racional y por tanto desarrollando el lenguaje de la sensibilidad, en que el amor ocupa el lugar de preferencia.

En este sentido, al ingresar al espacio legitimado para las mujeres que escriben, Juana de Ibarbourou lo hace como *poetisa* del amor y dentro de su discurso poético repite la unión de la emoción erótica y el cuerpo, que ya explicamos en la relación del texto poético con la poeta, en la línea continua cuerpo-alma-poesía.

Hagamos un poco de historia para entender cómo se fue gestando este estereotipo de mujer-texto erótico. Y luego cómo Juana lo llevó hasta sus últimas consecuencias hasta hacerlo estallar, generando una suerte de *giro trópico*, en el sentido que usa esta expresión Judith Butler.³⁷

36 Con el concepto de “política representativa” me refiero a la construcción política del sujeto a través de un discurso legitimador, como el de las instituciones oficiales que consagraron a Juana de América. Tomo el concepto de Judith Butler: “Sujetos de sexo/género/deseo”, publicado en *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (45-53).

37 El concepto de *giro trópico* de Butler refiere al aspecto productivo del poder, una forma psíquica a través de la cual el sujeto se constituye fundándose a sí mismo tropológicamente. María

Efectivamente, Butler en su primer libro *Subjects of Desire* (1987), estudia el desarrollo histórico de la idea de deseo a partir de Platón hasta Deleuze, para terminar concluyendo que el deseo hace posible la agencia o acción humana.

Platón se refiere al deseo como Eros, el dios de la mitología griega, y lo concibe como falta o carencia que solo será satisfecha por lo adecuado. También jerarquiza los deseos estableciendo que los deseos más elevados son racionales y que aquellos que tienen vínculo con el cuerpo son inferiores.

A esto se suma la identificación de los varones libres con la razón, y la de las mujeres y los varones esclavos con el cuerpo, que resulta desvalorizado. Sin embargo, Butler critica la definición del deseo como carencia o falta y lo redefine, al igual que Deleuze, como el origen de la producción o la creación de algo que no existe. Y aquí tiene lugar “el giro trópico” según el cual el deseo de algo se convierte en “agencia” o acción que resignifica el orden instaurado.

El sujeto toma el poder del hacer y modifica lo existente y según María Luisa Femenías:

Inspirada en Foucault y sin descuidar ciertas raíces hegelianas, Butler caracteriza la agencia como una práctica de rearticulación o de resignificación inmanente al poder (...) El poder da lugar al sujeto pero cuando se desplaza de ser condición del estatus de sujeto a ser resistencia, se torna agencia, producto del giro o reversión del poder sobre sí mismo (2003, 119).

En el artículo de presentación de Juana de Ibarbourou del diario *La Noche*, a través del cual se da la palabra a la poeta, se identifica su tema central como “el amor que brinca en plena libertad y al contacto de todas las fuerzas naturales”.³⁸ La imagen a través de la animización del amor y su relación con la naturaleza dibuja la presencia de un Eros carnal en libertad, aunque vale la pena recordar que se trata de una libertad ceñida al espacio diferencial de la lírica

Luisa Femenías explica para el mundo hispano el concepto de Butler: “A su juicio, la manera en que actúa el poder puede conceptualizarse a partir de la noción de “giro” (turning). El poder constituyente del sujeto gira sobre sí en una función tropológica que lo funda constitutivamente. Butler explora cómo se produce el sujeto, cómo toma el poder que lo inaugura y se asume como agencia” (2003 95).

³⁸ El mito griego de Dafne y Apolo es recuperado para la presentación de Juana de Ibarbourou y como se verá en el capítulo VI también estará presente en la construcción de la figura social de otras de las poetisas consideradas.

amatoria femenina, refugio y prisión, donde las mujeres escriben muy lejos de los deseos superiores de la razón masculina.

En el cierre del artículo que venimos analizando se presentan tres poemas de Juana, para que el lector del diario conozca los “divinos versos” de la poeta, y el periodista dice que el primero ha sido escrito en exclusividad para su diario y los dos restantes solo han sido publicados por *El Mercurio* de Santiago de Chile. Como introducción a la transcripción de los poemas anunciados se reproduce la nota con que se presentó a Juana de Ibarbourou en el diario chileno.

El problema que surge es que dos de estos textos no son inéditos como afirma el periodista del diario *La Noche*: “¿Sueño?” y “Lamentación” pertenecen a *Las lenguas de diamante*, de publicación reciente. Sin embargo, el primero titulado “Como la Primavera”, en verdad no había sido publicado en 1919 y aparece en *Raíz Salvaje*, de 1922.

El desajuste revela que el periodista no leyó prolijamente el libro de la poeta que celebra e integra al espacio público de su diario, sí leyó el perfil de la mujer-texto –seguramente había leído la página de Vicente Salaverri en el diario *La Razón*- y subrayó los rasgos modélicos de Juana de Ibarbourou.

Los poemas “Como la Primavera”, “¿Sueño?” y “Lamentación”, constituyen la cuarta vía de presentación de la nueva colaboradora del diario *La Noche*. La secuencia estructurada en el eje: foto, heterodesignación del periodista uruguayo, heterodesignación del diario chileno y textos líricos de la poeta, comienza y finaliza con un primer plano de distinta naturaleza pero misma intención de registro visible y directo de la figura presentada.

Transcribimos a continuación los tres poemas con el fin de observar la coherencia con el registro visual de la poeta, y los temas que sus textos presentan. De esta coherencia surgirán las conclusiones que nos permitirán interrogarnos sobre la funcionalidad de la joven poeta y su primera obra en relación con el sistema literario, a la hora de ingresar al espacio diferencial y canónico de la escritura femenina:

Como la Primavera

Como un ala negra tendí mis cabellos
Sobre tus rodillas.
Cerrando los ojos su olor aspiraste
Diciéndome luego:

-¿Duermes sobre piedras cubiertas de musgos?
¿Con ramas de sauces te atas las trenzas?
¿Tu almohada es de trébol? ¿Las tienes tan negras
Porque acaso en ellas exprimiste un zumo
Retinto y espeso de moras silvestres?
¿Qué fresca y extraña fragancia te envuelve!
Hueles a arroyuelos, a tierra y a selvas.
¿Qué perfume usas? Y riendo le dije:
-¡Ninguno, ninguno!
Te amo y soy joven, huelo a primavera.
Este olor que sientes es de carne firme,
De mejillas claras y de sangre nueva.
¿Te quiero y soy joven, por eso es que tengo
Las mismas fragancias de la primavera!

¿Sueño?

¡Beso que ha mordido mi carne y mi boca
Con su mordedura que hasta el alma toca!
¡Beso que me sorbe lentamente vida
Como una incurable y ardorosa herida!

¡Fuego que me quema sin mostrar la llama
Y que a todas horas por más fuego clama!
¿Fué una boca bruja o un labio hechizado
El que con su beso mi alma ha llagado?

¿Fué en sueño o vigilia que hasta mí llegó
El que entre sus labios mi alma estrujó?
Calzaré sandalias de bronce e iré

A donde esté el mago que cura me dé,
¡Secadme esta llaga, vendadme esta herida
Que por ella en fuga se me va la vida!

Lamentación

Soy enredadera:
¡Bendecida el hacha que mi tronco hiera!

Soy una amatista:
¡Alabado el lodo que mi lumbre vista!

Lámpara votiva,
Maldigo el aceite que me tiene viva.

Falena rosada,
Sueño en una espina, para ser clavada.

Boca que desdeña la miel de la fruta,
Pide, en cambio, el vaso lleno de cicuta.

Puesto que he perdido la luz de su amor,
El ser que me diste, ¡tómalo, Señor!

Mutila mi lengua que aún por él clama.
Ciégame estos ojos que aún buscan su llama.

¡Córtame estas manos cobardes que imploran
Y cierra estos labios que por él te oran!

Convierte en ceniza
Estos pies que aún buscan la ruta que él pisa.

Tapia los oídos,
Que aún su acento atisban en todos los ruidos.

¡Ay, triste de mí,
Que luz y alegría con su amor perdí!

¡Ay, triste de mí,
Que ya nunca, nunca seré lo que fui!

En los tres poemas elegidos para ingresar al espacio público a través del diario *La Noche*, tal vez por la misma poeta, se tematiza el deseo amoroso vinculado al cuerpo. En los tres se explicita este núcleo semántico: “Te amo y soy joven, huelo a primavera/ este olor que sientes es de carne firme/ de mejillas claras y de sangre nueva...”, dice el primero. El segundo comienza: “Beso que

ha mordido mi carne y mi boca...” y en el último, se ruega-ordena al mismo “Señor”, la anulación de cada parte del cuerpo que padece el deseo del amante perdido: lengua, ojos, manos, labios, pies, oídos.

Líneas arriba hemos recordado las palabras de Mary Ellman denunciando desde su alegato feminista que los textos de las mujeres han sido leídos como si fueran mujeres. Los tres poemas con que Juana de Ibarbourou fue presentada en el diario *La Noche* corroboran el modelo de aquella mujer-texto creando su discurso lírico amatorio desde la imagen del cuerpo deseante.

La construcción de la identidad pública de los autores no parece ser un mero acto de libertad sino un procedimiento que revela modelizaciones de exclusión. María Luisa Femenías reflexiona sobre esta relación entre el autor y su discurso:

Su autor es considerado el referente unificador de la multiplicidad de sentidos de su obra y opera como límite del azar del discurso. Al mismo tiempo, el discurso se apodera de la identidad del autor y al hacerlo, este pasa a formar parte de su propio discurso como discurso de autoridad o autorizado que, por definición, ha excluido históricamente a las mujeres: el autor (valga la redundancia) es varón y, paradójicamente, el no-autor, su clase complementaria, también. Como hemos visto, históricamente, las mujeres no han sido “autor” (salvo por excepcionalidad) porque su palabra carece de la autoridad necesaria para llegar a ese rango. Asimismo, para que se acepte una disciplina tiene que “estar en la verdad” (2006, 56).

El acceso a la palabra pública de las mujeres que escriben, históricamente se ha obtenido en espacios diferenciales que exigieron el cumplimiento de determinados modelos que hemos dado en llamar mujeres-textos, si bien hemos visto que se trata de espacios ficcionales que no compiten con los discursos comunicadores de verdades racionales, a los que se refiere Femenías en el pasaje transcrito.

Sin embargo, lo que sí resulta válido para las escritoras es la apropiación que el discurso realiza sobre la identidad de la autora. Consecuentemente, si el espacio es ficcional y estereotipado o, en otras palabras, modelado por el sistema patriarcal, la identidad de la autora quedará signada desde fuera, impidiendo su desarrollo libre.

En el refugio o prisión literaria de esta lírica amatoria, es el cuerpo y sus deseos y nunca la razón y los suyos, remedando la distinción platónica, quien

dice el discurso que puede ser aceptado en un sistema literario en el que rige la mirada masculina. Y desde esta mirada, el texto femenino se lee como extensión del cuerpo-carne, que es su objeto de deseo.

El interrogante a plantear es si en el espacio a que accede Juana de Ibarbourou en 1919, la poeta solo desarrolla el modelo requerido por el sistema literario de la época o si, por el contrario, ella ya desarrolla el “giro trópico” teorizado por Judith Butler y, consecuentemente, presenta el tema del deseo amoroso vinculado al cuerpo pero no como simple carencia a ser colmada por el varón que lee imaginariamente, sino como “agencia” o acción para el reconocimiento de su palabra poética.³⁹

Este giro de la carencia transformada en agencia involucra la resignificación del deseo, que a través de su intensificación alcanza el empoderamiento de quien lo detenta, en este caso la sujeto deseante que ha sido configurada a través de la palabra poética.

El uso de los imperativos que recorren los textos de la primera etapa poética de Juana y que están presentes en los poemas del diario *La Noche*, pueden ser leídos como un indicador de este “giro trópico” a través de los que se resignifica el poder de la mujer que se ofrece para ser tomada, pero no ya como ser pasivo, sino como sujeto que esgrime la voz que ordena una acción amorosa o cancelatoria, no solo al amante sino al mismo ser superior, que todo lo rige en su universo poético.

1.2. El texto inaugural de la Sección Literaria: “Los beneficios de la luna” de Charles Baudelaire

En la misma línea de lectura seguida para el artículo “Nuestros colaboradores”, puede resultar ilustrativo releer el primer texto que abre la primera Sección Literaria del diario *La Noche* dirigida por Juana de Ibarbourou.

39 Á. Rama en el Prólogo a *Los mejores poemas de Juana de Ibarbourou* presenta a Juana de América a través de la imagen del pájaro encerrado en la jaula dorada, sin embargo reconoce finalmente la voz auténtica y libre de la poeta, a partir de su libro *Perdida* de 1950: “Es entonces que se comprende que el monstruo sagrado es un ser vivo, doliente, intenso, que la sociedad oficial no ha podido expropiar enteramente; y que no es solo gracias al oficio adquirido en tantos años que su voz entona con alta afinación, sino por su naturaleza poética que de pronto se libera de la pesada corona y dice, musita, su verdad” (13).

Esta primera colaboración, aparece dos días después de la presentación que hemos venido estudiando, el 29 de noviembre de 1919. El texto inaugural que eligió Juana en esta ocasión pertenece al poeta francés Charles Baudelaire y su contenido establece un fino hilo de conexión con las reflexiones que hemos expuesto en este capítulo:

Los beneficios de la luna

La luna, que es el mismo capricho, miró por la ventana mientras dormía y se dijo: “Esta niña me gusta”.

Y descendió muellemente su escalera de nubes y pasó sin ruido a través de los cristales. Luego se extendió sobre ti con la ternura suave de una madre, y depositó sobre tu rostro sus colores. Tus pupilas han quedado verdes y tus mejillas extraordinariamente pálidas. Por contemplar a esta visitante tus ojos se han alargado tan singularmente; y con tanta dulzura te apretó la garganta que conservaste para siempre el deseo de llorar.

Mientras tanto, en la expansión de su alegría, la luna llenaba toda la estancia con una atmósfera fosfórica, como un veneno luminoso, y toda esta luz viva pensaba y decía: “Tú sufrirás eternamente la influencia de mi beso. Tú serás bella a mi manera. Tú amarás lo que yo amo y me ama: el agua, las nubes, el silencio y la noche: el mar inmenso y verde; el agua informe y multiforme; el lugar en que no estés; el amante que no conozcas; las flores monstruosas; los perfumes que hacen delirar; los gatos que se extasían sobre los pianos y gimen como las mujeres, con una voz ronca y dulce.

¡Y serás amada por mis amantes, cortejada por mis cortesanos. Serás la reina de los hombres de ojos verdes cuya garganta apreté también en mis caricias nocturnas: de los que aman el mar, el mar inmenso y tumultuoso y verde, el agua informe y multiforme, el lugar en que no están, a la mujer que no conocen, las flores siniestras que parecen incensarios de una religión desconocida, los perfumes que turban la voluntad y los animales salvajes y voluptuosos que son los emblemas de la locura!

Y por esto, maldita niña mimada, estoy echado a tus pies, buscando en toda tu persona el reflejo de la temible Divinidad, de la fatídica madrina, de la nodriza emponzoñadora de los “lunáticos”.

Butler señala que no se puede destruir el poder del patriarcado que ha oprimido por siglos a las mujeres, exiliándolas de los centros del sistema, sino que solo se puede resignificar agenciándose.

El texto de Baudelaire que abre el espacio obtenido por Juana en el diario *La Noche*, muestra a la niña como depositaria del poder de la Luna, y al amante “echado a sus pies” buscando el reflejo de esta “la temible Divinidad”. Creemos que la imagen conlleva el modelo de una poeta deseante y deseada, que desde su reflejo divino escrito en palabras de un gran poeta, comienza a ejercer un poder desde el que se hace visible, en un sistema literario que solo percibió a una mujer-texto bellísima, escribiendo versos de intenso deseo.

El *giro trópico* a través del que Juana de Ibarbourou convierte el deseo en agencia de reconocimiento la llevó a ser aclamada por todo el continente “Juana de América”. Sin embargo, este desposorio encerraba un grave conflicto que hasta el presente dificulta la lectura de sus textos, que deambulan por los bordes ambiguos del poder del deseo, entre la palabra poética que concede placer según el modelo patriarcal y la que subrepticamente lo resignifica, adueñándose de su voz y de su poesía.

“Los beneficios de la luna” es el título elegido para abrir un espacio a través del cual la escritora configurará su imagen pública. Ha elegido legitimarse desde la apropiación de un texto y un autor, que ya desde entonces era considerado el padre de la lírica moderna en occidente. El contenido de este texto, así como el del resto que irá publicando a lo largo de los meses del periodo 1919-1920, dibujarán por completo esa imagen de poeta hechicera.

1.3. El contenido de la Sección Literaria del diario *La Noche*

El 29 de noviembre de 1919 Juana de Ibarbourou inicia su colaboración en el diario *La Noche*. Este diario comienza a publicarse en Montevideo el 5 de noviembre de 1919 y deja de existir en agosto de 1923. Los fundadores de la publicación de corte anarquista fueron los periodistas uruguayos Ángel M. Méndez y Pedro Gianelli. En el primer aniversario, desde las propias páginas del diario se presenta a estos periodistas destacando su estrecha relación con el periodismo porteño, donde dice el cronista “lograron conquistarse saneados prestigios”.⁴⁰

La colaboración de Juana de Ibarbourou en este diario consiste en dirigir la Sección Literaria y esto implica seleccionar textos breves que se publican en un espacio que por lo general ocupa entre media y una página entera. Dicha

40 Portada del diario *La Noche*, 5 de noviembre de 1920.

selección resulta, en primer lugar, una buena muestra del horizonte de lecturas que la autora posee en el momento de su ingreso al sistema literario, pero también evidencia una red que ella configura y en la que se instala para definir su propia imagen, así como sus estrategias para consolidar su presencia dentro del sistema. Su trabajo se alinea por tanto dentro de la modalidad de producción de su sujeto social tomando como sostén a figuras reconocidas y legitimadas.

A esta acción básica se le suma, en la etapa de su dirección (29/11/1919-22/04/1920) una acción de gestora cultural centrada en el viaje de Alfonsina Storni a Montevideo, con el fin de dar dos conferencias que tuvieron lugar en el Paraninfo de la Universidad. Estas versaron, la primera sobre la obra de la poeta argentina Delfina Bunge de Gálvez y la segunda, sobre la poeta uruguaya Delmira Agustini.

Esta gestión dio lugar a la contratación de Alfonsina por parte del diario *La Noche* para desarrollar una corresponsalía que generó la aparición de varios artículos de la poeta suizo-argentina. Hasta el momento y hasta donde sabemos, estos artículos no han sido publicados en libros y permanecen olvidados.⁴¹

Según indica la crónica de *La Noche*, Alfonsina Storni viajó invitada por el diario y en razón de ello, el 2 de enero de 1919, se le ofreció una recepción en el local del mismo, siendo la anfitriona la directora de la Sección Literaria, Juana de Ibarbourou. La crónica que relata el evento va acompañada de una foto en la que posan Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou y Ernestina Méndez Reissig.

De estos datos, junto a la evidencia de los nombres de algunos de los autores cuyos textos publica Juana de Ibarbourou en la Sección Literaria, se deduce que la primera red o subsistema en que ingresa la poeta está constituida por intelectuales porteños y montevidianos, cuyo foco en Buenos Aires gira alrededor de la revista *Nosotros*, en que destacan escritores como Manuel Gálvez y la misma Alfonsina Storni.

No resulta casual, entonces, que el primer viaje de la poeta argentina a Montevideo acontezca por invitación del diario *La Noche*, dirigido por periodistas relacionados con la prensa y revistas culturales porteñas, y que tenga como objetivo una primera conferencia referida a la poeta Delfina Bunge de Gálvez,

41 Se vuelve a hacer referencia a estos artículos de Alfonsina Storni en el capítulo VI. Sin embargo creemos que el material requiere de un estudio específico, ya que en esta oportunidad se lo considera apenas desde una perspectiva informativa. Los documentos y el estudio correspondiente serán publicados próximamente en la serie *Cuadernos de Literatura* de la Biblioteca Nacional.

la esposa de Manuel Gálvez, quien a su vez, prologara la primera edición de *Las lenguas de diamante* recientemente publicada por la editorial argentina Losada.

Cuando Juana de Ibarbourou lleva su cuaderno de versos a Vicente Salaverri, en el diario *La Razón*, conectó con una red periodística que se tejía a ambos lados del Río de la Plata. De allí surgió la conexión con Gálvez y se hizo posible la edición de su primer libro. Así recuerda el mismo Salaverri su papel de mediador en aquella red rioplatense:

Nótese pues, que yo no descubrí a la ahora famosa Juana de América. Yo lo que hice fue lanzarla. Y aquí está lo que me llena de orgullo: lanzarla bien, en una plaza editorial que ya era amplia: la capital argentina, donde estaba la “Cooperativa Buenos Aires” de escritores que había impreso obras selectas de Delfina Bunge de Gálvez, de José Ingenieros, de Ibarburen, de Vedia y Mitre, etc. Una carta mía al Gerente, en ese tiempo Julio Noé, y la excelencia del libro inédito, abrieron todas las puertas. Yo renuncié de buen grado a las ventajas de aparecer como prologuista, siéndolo, a mi pedido, Manuel Gálvez, que tenía un éxito sin par en América, en ese momento, con su novela *Nacha Regules*.⁴²

En el año 1919, Manuel Gálvez está conectado con la revista *Nosotros*, dirigida por Roberto Giusti y Alfredo Bianchi. Esta revista venía siendo publicada desde 1908 y tenía un perfil ecléctico, de manera que acogía en sus páginas a autores de diversas generaciones, movimientos y líneas políticas. Se caracterizaba por la crítica no solo de libros de autores internacionales y consagrados, sino por la atención a las publicaciones locales y a los escritores aún no reconocidos, lo que implicaba un riesgo importante.

Esta red, con la que tal vez impensadamente conectó Juana, se hace visible en el recuerdo de Roberto Giusti sobre el ingreso de Alfonsina Storni en el círculo de la revista *Nosotros*. Se trataba de un banquete en que se festejaba el éxito de la segunda novela de Manuel Gálvez, *El mal metafísico* (1916).⁴³

También la red se explicita al observarse la aparición de la nómina que realiza de manera incompleta Gálvez, cuando recuerda la tertulia de escritores que desfilaba por su despacho en la Inspección de Escuelas:

42 Citado por A. Echevarría, en “Con Jorge Arbeleche, junto al recuerdo de Juana de Ibarbourou”, *Revista de la Academia Nacional de Letras*. Año 3. N° 4. Enero-Junio 2008: 39.

43 R. Giusti, “Alfonsina Storni”, *Nosotros* 32, Año III (1938), Tomo VIII, pp. 372-373, citado por Alicia Salomone, en *Alfonsina Storni: Mujeres, Modernidad y Literatura*, 49.

Por mi despacho en la Inspección desfiló gran parte de la literatura de entonces, sobre todo a raíz de *El solar de la raza* (1913). Esto aumentó cuatro años después cuando fundé y dirigí la Cooperativa Editorial Buenos Aires. Durante tres lustros fue frecuente ver en mi escritorio en los altos del Cabildo (donde funcionaba la Inspección de Escuelas), o en la galería vecina a Fernández Moreno, Arturo Capdevila, Melián Lafinur, Horacio Quiroga, Atilio Chiáppori, Carlos Alverto Leumman, Pedro Miguel Obligado, Mariano Antonio Barrenechea, Alfonsina Storni, Roberto Gache, Nicolás Coronado, Julio Noé y muchísimos otros (379).

En las críticas literarias de la revista *Nosotros* era usual encontrar comentarios de estos críticos. A modo de ejemplo puede recordarse que la primera reseña que recibe el libro inaugural de Alfonsina Storni *La inquietud del rosal* (1916) es de Nicolás Coronado.⁴⁴

Algunos de los autores que Juana difundirá en la Sección Literaria del diario *La Noche* procedían de aquellos círculos porteños, que convivieron abiertamente dentro del mismo campo cultural, hasta que en 1921 llegaron las vanguardias que dividirían y enfrentarían a los intelectuales y creadores, a partir de la tercera década, alineados en las revistas *Martín Fierro* y *Proa*, por ejemplo Arturo Capdevila o Baldomero Fernández Moreno.

El relevamiento de los autores incluidos en esta Sección Literaria pone de manifiesto los predominios y énfasis de este entramado de la red de escritores a través de la cual se proyectó Juana de Ibarbourou, en su ingreso al sistema literario.

Por otra parte, interesa precisar que dentro de esta Sección la única clasificación visible se daba entre el corpus de los textos centrales y un apartado que correspondía a los nuevos escritores, que en algunos casos enviaban sus producciones para poder acceder a sus primeras publicaciones. En esta última categoría, la directora revela su inspiración en la revista sevillana *Grecia*, dirigida por Rafael Cansinos Assens. Sin embargo, esta demarcación rápidamente se desvanece y se observa que algunos de los nóveles escritores pasan a ser reconocidos en el corpus central, lo que sugiere que en realidad no eran tan nóveles. De este modo acontece con los poetas Fernández Moreno y Emilio Oribe. Por

44 N. Coronado, "La inquietud del rosal, por Alfonsina Storni", *Nosotros*, Año X (1916), Tomo XXI, Buenos Aires, pp. 406-407. Citado por Alicia Salomone, en Alfonsina Storni. *Mujeres, modernidad y literatura*, 53.

último, se llega a la conclusión de que la idea de la directora no era descubrir nuevos talentos, ni nuevas modalidades de escritura, sino relacionarse con lo estrictamente legitimado. Tal es el caso, que en varias oportunidades ante un nombre lejano y poco conocido, aparece como garante la aclaración del nombre del traductor, cuando quien cumple con dicha tarea es un escritor reconocido como el propio Rafael Cansinos Assens.

En relación al género, la nómina de escritores presenta un predominio claramente masculino. Juana de Ibarbourou difundió textos de ciento cuarenta y dos hombres y de diecisiete mujeres, incluyéndose a sí misma. Un total de ciento cincuenta y nueve autores.

Dentro del área europea, la literatura francesa tiene mayoría en la nómina (43); siguen por orden numérico: España (27), Alemania (4), Inglaterra (4), Italia (2), Portugal (2), Rumania (1), Polonia (1), Dinamarca (1). Un total de ochenta y cinco escritores.⁴⁵

De Asia: India (1) y Persia (1). América del Norte: Estados Unidos (3), México (1); América Central: Cuba (1).

De América del Sur: Uruguay (31), Argentina (12), Chile (5), Nicaragua (1), Colombia (1), Guatemala (1), Perú (1). Total: cincuenta y nueve.

Autores sin filiación identificada: quince.⁴⁶

Desde el punto de vista de género, las escritoras alcanzan un porcentaje del 11.9 por ciento en el total de la Sección. La desigualdad reproduce el panorama del campo intelectual del momento. Una vez más la directora del espacio se muestra conservadora en este punto. Sin embargo, al observar la procedencia de las diecisiete escritoras seleccionadas se advierte que la tendencia se invierte en relación al predominio europeo de la producción masculina. De las diecisiete autoras, diez son latinoamericanas, seis son europeas y de una de ellas desconocemos el origen. La coexistencia de los criterios contrapuestos en el equilibrio o desequilibrio entre lo europeo y lo latinoamericano, revela la pluralidad y movilidad de la política editorial del espacio periodístico dirigido por Juana de Ibarbourou.

45 Para decidir estas adscripciones a las literaturas nacionales hemos tenido en cuenta no solo el lugar de nacimiento, sino las lenguas de producción escritural, así algunos autores belga franceses quedan dentro del área de la literatura francesa donde actuaron.

46 La nómina de autores cuyos textos fueron seleccionados para la Sección Literaria del diario *La Noche*, en el periodo en de la dirección de Juana de Ibarbourou (1919-1920) puede leerse en el Apéndice II.

En lo que respecta a la producción literaria masculina dicha política concuerda con la tendencia europeizante de impronta francesa, vigente en el Río de la Plata, en las primeras décadas del siglo XX. Es la época del Modernismo y está de moda la lectura de simbolistas y parnasianos franceses.

En la producción de mujeres latinoamericanas, que es la que privilegia la Sección, también puede observarse el peso de la tradición gala. Debe recordarse que la primera publicación de la poeta en el diario *La Razón*, fue firmada con el seudónimo de Janette D' Ibar. Y que las escritoras rioplatenses de clase alta como Delfina Bunge de Gálvez y Victoria Ocampo escribían en francés, lengua de la cultura y el buen gusto para la sociedad de la época.⁴⁷

Si se presta atención al número de textos publicados de cada autor, se comprenderá que Baudelaire presida la línea francesa, no solo por el lugar inaugural que ocupa en la página literaria sino también por el contenido de sus textos, que repiten insistentemente el tópico de la mujer hechicera que ejerce su poder sobre el deseo de los hombres. A tal punto esta imagen ha sido elegida para presidir el espacio literario creado por la joven poeta Juana de Ibarbourou, que la repetición se vuelve el eje de su retórica, a la hora de configurar de este modo indirecto su propia imagen.

A “Los beneficios de la luna” se suma entre otros, el texto en prosa titulado “El deseo de pintar”⁴⁸ que sorpresivamente es publicado dos veces, la primera el 1 de marzo de 1920 y la segunda, el 20 de abril del mismo año, ya en el final de la secuencia de la Sección dirigida por la poeta.

Transcribimos a modo de ejemplo dicho texto, tal como aparece en la Sección Literaria del 1º de marzo de 1920, para subrayar la retórica de la repetición centrada en la imagen de la mujer definida a través del poder del deseo, como estrategia base en la construcción que lleva a cabo la poeta de su propia imagen social:

47 Sin embargo, hay una gran brecha entre las poetas de clase alta que escriben en francés y poetas de origen humilde como Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou que dialogaron con el gran público y que en general fueron despreciadas por las élites oligárquicas porteñas. De hecho, no formaron parte de la red de la revista *Sur*, liderada por Ocampo.

48 Ambos textos son poemas en prosa del libro *El spleen de París* (1862), al igual que *Cada cual con su quimera*, que aparece en la Sección Literaria de *La Noche*, el 4 de diciembre de 1919.

El deseo de pintar

¡Desgraciado quizás el hombre, pero feliz el artista a quien el deseo desgarrar!
Yo ardo en deseos de pintar a la que se me apareció tan extrañamente y huyó tan aprisa como una bella cosa que añorar tras el viajero arrastrado por la noche.

¡Cuánto tiempo hace ya que desapareció!

Es bella y más que bella ¡es sorprendente! En ella lo negro abunda. Sus ojos son dos antros en que centellea vagamente el misterio, y su mirada ilumina como el relámpago: es una explosión en las tinieblas.

La compararía a un sol negro si se pudiese concebir un astro negro, vertiendo la luz y la dicha. Pero más bien hace pensar en la luna que sin duda la ha marcado con su temida influencia; no la luna blanca de los idilios, que parece una fría desposada, sino la luna siniestra embriagadora, colgada en el fondo de una noche tempestuosa y atropellada por las nubes que corren; no la luna apacible y discreta, visitando el sueño de los hombres puros, sino la luna arrancada del cielo, vencida y rebelde, que las hechiceras tesalias obligan duramente a danzar sobre la hierba aterrorizada.

En su frente breve anidan la voluntad tenaz y el amor de la presa. Sin embargo, en la parte inferior de su rostro inquietante, donde la nariz móvil aspira lo desconocido y lo imposible, estalla con una gracia inexpresable, la risa de una gran boca, roja y blanca, deliciosa, que hace soñar en el milagro de una soberbia flor, abierta en un terreno volcánico.

Hay mujeres que inspiran el deseo de vencerlas y de gozar de ellas, pero ésta sugiere el deseo de morir lentamente bajo su mirada.

Si “Los beneficios de la luna” sugería el beneficio de la alianza con el padre de la lírica moderna y la apropiación de la imagen de mujer hechicera, “El deseo de pintar” habilita a la poeta Juana de Ibarbourou a “pintar” su propio rostro a través de las palabras del poeta francés. Muchos son los textos de la Sección que colaboran en la configuración de esta imagen de mujer que ejerce el poder del deseo, como el pasaje de *Salambó* de Gustave Flaubert y *Semiramis* de T. de Banville, ambos textos publicados en la Sección Literaria el 1 de diciembre de 1919.

Un rasgo de la modernidad de las grandes capitales latinoamericanas fue el desarrollo de un periodismo literario en el que importantes escritores proyectan sus imágenes sociales a través de fotografías y textos, consiguiendo de esta manera una presencia más fuerte que antaño, en un mundo en el que la imagen comienza a tener un lugar central. La estrategia arriba expuesta, consecuentemente, resulta acorde con la actualidad en la que se vive dentro de la sociedad

rioplatense, donde el público masivo acude deslumbrado a las salas de cine y tiene acceso diario a la prensa, que llega a ser un medio masivo de comunicación moderno y ágil.⁴⁹

La lista de autores partícipes de la Sección Literaria dirigida por Juana de Ibarbourou confirma que en el ámbito literario uruguayo y americano las mujeres aún son franca minoría, pero sin embargo, en términos de espacio, la mayor parte ha sido dedicada a una poeta que no aparece como colaboradora directa de la Sección Literaria. Se trata de Delmira Agustini, a cuya obra y personalidad se le dedican las páginas literarias completas desde el 13 al 19 de enero de 1919. A través de siete entregas, Juana de Ibarbourou resume primero y transcribe luego de manera completa la conferencia brindada por Alfonsina Storni sobre la poeta fundacional uruguaya, en el Paraninfo de la Universidad de Montevideo. En el capítulo III estudiaremos este documento que consideramos de especial significación y que hasta el momento no hemos podido comprobar que haya sido publicado.

Por lo pronto, el señalamiento cumple con la función de marcar la jerarquización de la antecesora de las poetisas de la hora en que Juana irrumpió en la escena de la poesía femenina latinoamericana, al tiempo que permite observar de nuevo el mecanismo de la configuración del sujeto de la escritora latinoamericana a través del sostén del otro. Y en este caso, dicha modalidad no solo es puesta en marcha por Juana de Ibarbourou, sino también por Alfonsina Storni. En realidad, deberíamos decir que el orden es el inverso: con la transcripción de la conferencia de Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou se apropia de su

49 S. Zanetti en “Modernidad y religión: una perspectiva continental (1880-1916)” vincula el auge de los magazines y suplementos literarios con los nuevos modos de conformación de la imagen del escritor, en los comienzos del siglo XX: “(...) incluían fotografías de intelectuales y artistas, de eventos literarios y culturales, que colaboraron en la conformación de la imagen de escritor, introduciendo un nuevo contacto con el público, justamente cuando se vivía la amenaza de la dispersión y de la transitoriedad de nombre y textos a que sometía el periódico, tan ajeno a la individualidad y permanencia que el libro aseguraba. La reproducción de estas fotografías a nivel latinoamericano tuvo incidencia religadora, con cruces interesantes muchas veces: *El Cojo* ilustrado de Caracas, por ejemplo, presenta retrato y semblanza del novelista uruguayo Acevedo Díaz, redactada y enviada desde Santiago de Chile por Pedro Figueroa. Los magazines fueron buenos difusores de la literatura latinoamericana, dada la gran popularidad de que gozaban - y sus grandes tiradas (*Caras y Caretas* de Buenos Aires, fundada en 1878, lanza 201.150 ejemplares del número dedicado al Centenario) (514-515).

discurso y de su imagen, en tanto que la poeta argentina hace lo propio con la obra e imagen de Delmira Agustini.

En este caso, la modalidad del sostén en el otro se teje a través de la red de las poetisas del amor, así como antes señalamos el procedimiento a través de la apropiación de la palabra de Baudelaire y otros escritores en su mayoría franceses, que proyectaban la imagen de las mujeres “lunáticas”, aquellas que ejercían como hechiceras el poder del deseo. La línea femenina ahora señalada reitera el tópico pero con la diferencia que surge del cambio de género, ya que en el espacio diferencial de la escritura femenina los textos y sus autoras se fusionan, de modo que el poder del deseo se vuelve el rasgo que define el rostro de estas poetisas.

2. Escrituras del yo: construcción identitaria de la escritora latinoamericana.

La dificultad clasificatoria que surge ante la novedad de la identidad pública de la escritora latinoamericana, figura social movidiza o *nómade*, justifica la relación planteada con las escrituras del yo en sus distintas variables genéricas: poemas líricos, autobiografías, cartas, recuerdos-testimonios, biografías, memorias, autoficciones, conferencias ensayísticas y registros iconográficos, como instrumento fundante de dicha identidad.

Para abordar este vínculo de las escrituras del yo con la construcción identitaria de la escritora latinoamericana, pondremos en marcha tres focalizaciones que permitirán iluminar el problema desde ángulos diferentes.

La primera centrará la mirada en la historia previa al ingreso de la mujer escritora en el sistema literario latinoamericano. Para comprender esta relación específica de las escritoras con las escrituras del yo, será necesario retrotraer la mirada al origen de la demarcación de la frontera que dividió el área de los discursos ficcionales de aquellos definidos por su conexión con el estatuto de lo real. La detección de ese punto de partida conduce a la *Poética* de Aristóteles y a la interrogación acerca del diálogo constante de toda la tradición occidental con el mapa clasificatorio diseñado por el filósofo griego en el siglo IV AC. En este marco conceptual se intentará observar de qué manera pesa la demarcación aristotélica en el sistema literario latinoamericano, y en particular en el área de la escritura femenina, en su primera etapa de legitimación, a principios del siglo XX.

La segunda focalización abordará una coordenada textual instalada en registros procedentes del área de la autobiografía o de la autoficción, escritos por mujeres rioplatenses que dan testimonio de su iniciación como lectoras, primer paso en el ingreso al sistema literario y en la prehistoria de la constitución de sus identidades de escritoras.

La tercera focalización pondrá en primer plano textos inéditos de Juana de Ibarbourou, que cumplen con un movimiento de salida del sistema literario, en dirección del contexto social de la escritora. Se trata de poemas que funcionan como obsequios, también llamados poemas de circunstancia, y que suelen girar en torno a la representación de objetos-fetiches que representan la felicidad y la plenitud femeninas, al mismo tiempo que la identidad de la escritora y de la mujer o niña obsequiada. Una fusión de identidades entre escritora y lectora, que da nueva forma a la configuración del sujeto de la poeta a través del sostén en el otro, que en realidad es otra.

Así desfilarán ante el lector objetos tales como chinelas, peinetones, flores, pulseras, prendedores, sortijas, todos objetos en que se concentra el significado de lo femenino en relación con la idea de tesoro o joya. Estos objetos representan simbólicamente el atributo femenino de la mujer a la que se refieren, al modo en que los autorretratos de época suelen incluir un objeto que representa el rasgo identitario de su modelo. Como todo autorretrato, se aproxima entonces al mundo de la referencia. En general no se trata de poemas destinados a libros sino que responden al destino del agasajo social y por ello sostenemos que cumplen con el movimiento de salida del sistema literario. Constituyen por tanto, otra modalidad textual de proyectar y configurar la figura social de la poeta.

En las tres focalizaciones enumeradas se aborda la cuestión de la frontera entre el discurso ficcional y aquellos discursos que Aristóteles llamara “históricos”, dentro de los que se encuentran las escrituras del yo. Dicha frontera, situada en los bordes del sistema literario, da cuenta de situaciones periféricas como la de la escritora latinoamericana y un género que ha sido considerado menor, dentro de la estructura del canon occidental, como el autobiográfico y sus afines, pero que desde mediados del siglo XX ha cobrado singular importancia y modificado su estatus. Se observará la manera en que ese sujeto móvil que es la escritora latinoamericana deconstruye una y otra vez el límite trazado por Aristóteles, en la búsqueda de su identidad y de su lugar dentro del sistema.

2.1. Orígenes de una posición periférica

Las escrituras del yo o del sí mismo han ido ganando un territorio cada vez más vasto en el sistema literario occidental, relacionadas en todas sus variables –memorias, biografías, autobiografías, diarios, cartas, autoficciones, etc.– con la polaridad realidad/ficción. La clasificación fundante de esta coordenada dual se ubica en la *Poética* de Aristóteles. Aquí el filósofo canoniza la frontera que separa el ámbito de los discursos ficcionales del resto de los discursos, que se sitúan del lado de la realidad. La cognición humana queda de este modo organizada según dos grandes campos epistémicos, que se caracterizan el uno como verdadero -el real- y el otro como verosímil -la ficción-.

En la *Poética*, el corpus iluminado desde la mirada teórica de Aristóteles es el discurso ficcional⁵⁰, centrado en la tragedia y la epopeya griegas. A su vez, este discurso se define a través de tres categorías: 1- La *mímesis* de las acciones humanas, categoría que no tiene el sentido de copia, sino de la configuración creativa, de manera que este tipo de discurso es una suerte de laboratorio donde se produce experiencia humana, en el sentido en que los hechos deberían ser y no en el sentido de la historia que da cuenta de lo que realmente ha acontecido. 2- La *fábula*, que es la ordenación de las acciones dentro de las dimensiones espacio temporales y 3- La *catarsis* o la purgación de las afecciones, entendidas como pasiones dolorosas o enfermizas, que el receptor del discurso expulsa fuera de sí, gracias al temor y la compasión causados por la fábula.

El foco desde el que el discurso ficcional se separa del orden referencial yace en el aserto aristotélico según el cual las acciones mostradas en este tipo de discursos son siempre simulacros de la acción humana.

Sin embargo, el discurso ficcional también es un enunciado que dice algo a propósito de alguien o de algo y por tanto despliega un sentido en dirección de una referencia. El hecho de que se desarrolle sobre la coordenada del deber ser,⁵¹ sin un anclaje directo en la realidad, amplificando la distancia entre los

50 En la *Poética*, el sistema literario no se nomina como tal, este concepto de literatura deriva de la “letra” latina y será tardíamente instaurado como conjunto de obras literarias por Lessing en el siglo XVIII.

51 Sin duda el “deber ser” aristotélico ha evolucionado hacia el concepto de las distintas posibilidades del ser, sin el componente ejemplarizante característico del campo cultural de la antigüedad griega.

signos y las cosas, no impide que de él se desprenda un modo de referencia esencial.

A esta referencia esencial hace alusión el mismo Aristóteles, en el capítulo 9 de la *Poética*, cuando establece la diferencia entre la poesía y la historia y celebra la superioridad de la primera. La importancia de este momento ha sido encubierta por la atención prestada a los aspectos estructurales de la fábula, que operó como desvío en relación al aspecto referencial del discurso ficcional. Volver al discurso teórico inicial permite situar la polaridad ficción/realidad en el trayecto histórico que nos ha conducido hasta el presente, en que predominan los cuestionamientos del límite entre el texto ficcional y otros tipos de discursos relacionados con la realidad, tales como los de las llamadas escrituras del yo.

La importancia de la instancia en que el filósofo griego fundó la diferencia entre la poesía y la historia, justifica, entonces, la recuperación de aquel punto de partida:

Y también resulta claro por lo expuesto que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no sería menos historia en verso que en prosa); la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular. Es general a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente, que es a lo que tiende la poesía, aunque luego ponga nombres a los personajes; y particular, qué hizo o qué le sucedió a Alcibíades (8-9).

Desde el siglo IV AC -la hipótesis más aceptada sitúa a la *Poética* en el año 334- al XXI DC, hubo muchos embates contra las fronteras que fijara Aristóteles entre ficción y realidad. Entre los más célebres se destaca el de Cervantes, que en *Don Quijote de la Mancha* (1605) pone a prueba el límite a través de un personaje que se pasea desde un mundo al otro y desde una estructura novelesca que historiza la lectura y su sostén, el libro, interpelando una y otra vez sobre su estatuto real-ficticio. Desde el lado de la realidad, serán los románticos y Rousseau como punto de inflexión con sus *Confessions* (1782: cinco primeros libros, 1789: el último), quienes instalarán el género menor de la autobiografía,

inscripto dentro de la articulación de la rebeldía, con que desafiaron las teorizaciones clasificatorias de la razón occidental. Efectivamente, Rousseau franquea la frontera de la historia-ficción hablando de su vida y de la conformación de su personalidad.⁵²

En el año 2005, Philippe Lejeune, que publicó su primer libro sobre el tema de la autobiografía en 1971 –*L' autobiographie en France*– ingresa en *Signes de vie* una extensa cita de un corresponsal que le escribe a la “Asociación para la autobiografía y para el patrimonio autobiográfico”, fundada por él en 1992. Llama la atención la actualidad del planteo aristotélico en el desarrollo reflexivo focalizado:

Habiendo comenzado a escribir a los ocho años una obra inspirada en mis lecturas de época –*Sans famille* y *David Copperfield*–, la cuestión de la autobiografía se me presentó desde la más tierna edad, porque, de hecho, yo era un niño que enfrentaba un grave abandono afectivo: viví entonces bajo los cuidados de una niñera, o en una institución. Pero desde aquella época, siempre me pareció imposible escribir una verdadera autobiografía; siempre escribí historias a partir de mi vida, pero “modificadas”; no era la verdad tal cual, sino una verdad “transfigurada”, mi verdad esencial, más verdadera que las anécdotas estrictas. En distintas ocasiones, durante 50 años, intenté escribir una autobiografía “auténtica”... Imposible, “la lapicera se caía de mis manos”, como se suele decir. Por otro lado, vivo escribiendo una autobiografía “soñada”, que pienso es más exacta, más verdadera psicológicamente. A los ocho años, yo me identificaba con Rémi de *Sans famille*. Escribí entonces una historia de un tercer niño que no era ni Rémi ni yo mismo, sino nuestro hermano gemelo. Llegué a hablar de este problema con François Mauriac y Henri Bosco. Estos ilustres escritores declararon haber encontrado las mismas dificultades que yo y reforzaron mi convicción en cuanto al hecho de que ciertos escritores solo consiguen escribir autobiografías transfiguradas, más verdaderas que el modelo. Pienso que esa autobiografía “esencial” (en el sentido filosófico del término) es más exacta. Pienso también que tal autobiografía, presentada bajo la forma de “novela”, llega más profundamente a los lectores en la medida en que es “esencial”, ajena a las contingencias anecdóticas particulares de la vida del autor. Ese aspecto “esencial” permite a los

52 En esta cuestión del inicio de un género solo es posible la detección de la instancia de la legitimación por parte del sistema, y de esto dan cuenta todos los antecedentes autobiográficos previos a la obra de Rousseau, como *Las confesiones* de San Agustín, que diera a luz sus manuscritos entre el 397 y 398 AC.

lectores pensar, a su vez, en su propia historia, no limitada a su individualidad ni a su contenido anecdótico, sino en su “esencialidad”.⁵³

El propio Lejeune, comentando la posición de su corresponsal, pone de manifiesto la coincidencia de su concepto de autobiografía esencial o novela con la literatura y/o mito, en lo que hace a la función de proponer a los lectores formas generales que aporten a la conformación de sus identidades. Y en esto se comprenderá hay una apropiación del planteo aristotélico que lleva a pensar en la vigencia del pensamiento del filósofo griego y en la de la coordenada del binomio ficción-realidad, que instaurara en el siglo IV AC.

Sin embargo, el autor de *Le pacte autobiographique* (1975), señala también la posición contraria, según la cual una autobiografía auténtica accede a lo general a través de una vida particular y verdadera.

Los treinta años de reflexión e investigación del género autobiográfico de Philippe Lejeune, según el método de una continua relectura crítica de sus propios escritos, configura una verdadera autobiografía de su trabajo. En “Le pacte autobiographique, vingt-et-cinq ans après”, de *Signes de vie* (2005) más allá de las múltiples autocorrecciones y variables de flexibilización en torno al género, Lejeune sigue apostando por el “pacto autobiográfico” al que por momentos sustituye por la expresión “pacto de verdad”⁵⁴, según el cual se tiende un lazo de confianza externo a la obra, entre el autor y el lector. Ese lazo de confianza se basa en el reconocimiento de que la vida narrada por el autor es verdadera.

En el polo opuesto a esta posición Paul de Man ([1991] 2005) destruye la identidad entre el autor y el narrador, entendiendo la autobiografía como una *figura de lectura*, cuya función sería desfigurar y configurar un rostro siempre ficticio.

53 Esta carta pertenece a Jean-Marie Paise y está fechada en marzo de 1999, fue publicada por P. Lejeune en *Signes de vie. Pacte autobiographique 2*, París: Seuil, 2005. Accedo al texto a través de la versión en portugués, de Jovita María Gerheim Noroña (org) en: *O pacto autobiográfico. De Rousseau à Internet, Philippe Lejeune* (2008 105). [La traducción es nuestra].

54 Lejeune reflexiona sobre los textos de vida inéditos que recopila a través de la “Asociación para la autobiografía” (1992) e informa que se aceptan todo tipo de relatos que cumplan con el pacto de la verdad, aunque también reconoce la dificultad de la determinación de esta frontera. A causa de esta reflexión es que justifica el uso de la expresión “pacto de verdad” en lugar de “pacto autobiográfico”. Accedo a este texto a través de la versión en castellano ofrecida en *Autobiografía en España: un balance*, libro compilado por Celia Fernández y M^a Ángeles Hermosilla (2004, 159-172).

La distinción entre ficción y no ficción, en este caso representada la última por el género en cuestión de la autobiografía, se vuelve en palabras de Paul de Man “indecidible” y, detrás de esta “puerta giratoria” (Genette 1972) está viva e inmovible la frontera de la clasificación instituida por Aristóteles, reconocida o cuestionada, pero viva. Entre los que cuestionan se encuentra De Man, para quien el lenguaje es tropológico y todo sistema textual, histórico, autobiográfico o ficcional, queda determinado por su medio:

Pero ¿estamos tan seguros de que la autobiografía depende de la referencia, igual que una fotografía depende de su tema o una pintura (realista) de su modelo? Asumimos que la vida produce la autobiografía igual que un acto produce sus consecuencias, pero ¿acaso no podemos sugerir, con idéntica justicia, que el proyecto autobiográfico puede en sí producir y determinar la vida y que cualquier cosa que haga el escritor está realmente gobernada por exigencias técnicas de autorretrato y por lo tanto determinada, en todos sus aspectos, por los recursos de su medio? Y como la mimesis que aquí se asume operativa no es más que un modo de figuración entre otros, ¿determina el referente a la figura o al revés? (462).⁵⁵

La historia de la frontera que venimos observando presenta como articulación crítica central el Descubrimiento de América. Figuración y referencia están indisolublemente unidas en la producción textual generada a partir de este evento histórico. Desde un lugar notoriamente periférico, el Nuevo Mundo se constituye para Occidente a partir de un sistema textual llamado *Crónicas de Indias*, que tiene como género la característica del borramiento del límite entre historia y ficción. Resulta interesante recordar que en el Renacimiento la *Poética* de Aristóteles está siendo traducida por primera vez⁵⁶ luego de muchos siglos de olvido y que en esta época no existen distinciones categóricas entre los discursos de la historia y de ficción, en Europa.⁵⁷ De alguna manera, desde este lugar de

55 Cito desde la versión en castellano del artículo “La autobiografía como desfiguración” incluida en *Teoría del siglo XX*, de José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Heffernan (eds) (2005 461-471).

56 Para estudiar el conocimiento tardío de la *Poética* de Aristóteles y la divulgación que tuvo en el siglo XVI gracias a la traducción y comentario de Francesco Robortello, ver García Berrio (1994 29).

57 Véase la obra de E. Pupo Walker, *La vocación literaria del pensamiento histórico* (1982). También M. Foucault, *Las palabras y las cosas* (1981), para ver el reconocimiento de la importancia de la escritura en el Renacimiento y de dos formas del saber en dicho campo cultural, la que

ensueños, utopías y proyecciones varias, con claros sustentos ideológicos en la dialéctica de la cultura dominante y dominada, puede reconocerse, por tanto, un doble nivel de ficcionalidad.

Se trata del doble nivel que surge desde un primer nivel tropológico de lenguaje, que ante la necesidad de nombrar el mundo desconocido duplica su apuesta figurativa, fundamentalmente analógica, para ingresar la representación del mismo. Así sucede en la primera crónica de Cristóbal Colón, donde ya se observa el rasgo específico de la ficcionalización del mundo real a partir del cual el cronista superpone lo que quiso ver a lo que vio, en razón de sus intereses y de los modelos textuales previos de los que depende para la clasificación de lo nuevo.⁵⁸

Esta proyección de modelos textuales europeos sobre la realidad americana habilitó el procedimiento de la *verificación descriptiva*, que según Beatriz Pastor (1983) constituyó un “proceso de selección de datos cuya consecuencia lógica e inevitable será la distorsión de la realidad, por eliminación de toda una serie de datos concretos” (61).

Los géneros que no se ajustan a la frontera trazada por el filósofo fundacional de la poética occidental son considerados menores. Y, consecuentemente, quienes los produjeron no fueron considerados creadores o poetas. Las crónicas de Indias, género híbrido del cual nace para Occidente la literatura latinoamericana, emergen por tanto con la marca de lo periférico. Dentro de los discursos históricos, a pesar de sus procesos de ficcionalización intensos, carecieron del estatuto por el que el mundo clásico constituía vicariamente su experiencia humana en el mundo. La alta valoración de lo poético, dice García Berrio (1994) “se corresponde con la estructura mítica del pensamiento clásico, entendiendo el mito como narración simbólica ejemplar, y por tanto poética” (27). Lo que podría suceder dentro de un discurso ficcional, en el mundo clásico, estaba por encima de lo realmente sucedido, según Aristóteles. Las crónicas de Indias, generalmente escritas desde la primera persona de un cronista que escribe para presentar el Nuevo Mundo ante los lectores europeos, ingresan así, desde la mirada actual, en “la puerta giratoria” aludida por G. Genette (1972 50) en que se basa en la no distinción entre lo que se ve y lo que se lee, por un lado, y la disociación del lenguaje del mundo de la referencia.

58 Si bien las relaciones de los viajes de Cristóbal Colón no son formalmente crónicas, sino que responden al formato de cartas y diarios de viajes, escrituras del yo si se quiere, ya tienen muchos de los rasgos que signarán a las primeras.

se encuentran las escrituras del yo, en lo que refiere a la dificultad clasificatoria en torno al eje realidad-ficción.

Finalmente, a modo de cierre de esta breve síntesis de la historia de la frontera entre los mundos demarcados por Aristóteles para Occidente y como introducción del apartado siguiente, interesa recordar la reflexión del filósofo griego relativa al origen de la poesía. En ella pesa el legado platónico, que Aristóteles no anuló sino que amplió, al considerar el origen de la poesía como don de la naturaleza, léase por inspiración divina o manía o, y esto corre por su cuenta, como derivado por arte, léase *tekne* –técnica y cultura artística–.

Por su clasificación de ser no racional, la mujer estaría incluida en la clasificación de poeta por posesión maníaca, iluminada desde un lugar no racional a la hora de su acto escritural. La vieja clasificación aristotélica dejaba a mujeres y a esclavos fuera del coto de la razón y este legado también recorre la historia occidental. ¿Cómo influye esta categorización en la constitución de la identidad de la escritora latinoamericana a principios del siglo XX? ¿Cómo se cruza esta clasificación de la mujer poeta por inspiración irracional con las escrituras del yo y su ubicación límite entre ficción y realidad? ¿Cómo se gestiona el ingreso de las escritoras al sistema literario latinoamericano, con el doble estatuto de realidad-ficción heredado del género fundacional de los cronistas de Indias? Nos referiremos de manera sucinta y necesariamente incompleta a estas cuestiones en las páginas que siguen.

2.2. Autobiografía y autoficción como seña de ingreso al sistema literario

Si el discurso ficcional es, tal como lo pensara Aristóteles, un espacio experimental donde se accede al conocimiento, el área fronteriza de la auto (bio) ficción también permite el conocimiento y el reconocimiento, en este caso de las escritoras latinoamericanas, a través de sus nuevas configuraciones identitarias. La cuestión ontológica que anida detrás del debate que investiga de forma creciente la frontera entre realidad y ficción dentro del sistema literario en las últimas décadas, tiene su origen en la crisis del sujeto y su identidad. La posmodernidad ha asistido al derrumbamiento del mito del yo burgués y dicho derrumbe no es ajeno al proceso por el cual las escrituras del yo han conquistado un lugar central en el sistema. La indagación de los ámbitos del yo y la búsqueda del sí mismo perdido se constituyen en la base de este proceso.

En las primeras décadas del siglo XX la situación del campo cultural no era la misma. Si bien con las vanguardias del periodo de entreguerras comienza la descomposición identitaria del sujeto burgués, las escritoras latinoamericanas que despliegan sus estrategias para ingresar al circuito literario, tienen otra situación en la que deben constituirse por primera vez como figuras sociales. Es desde la total invisibilidad y desde el silencio que las poetisas fundacionales comienzan a construir su imagen y su discurso. Pero la estrategia presenta puntos de contacto con la situación actual, en lo que refiere al uso de las escrituras del yo como instrumento de búsqueda identitaria.

En la hora histórica del ingreso de la mujer al espacio público y al sistema literario, es en el género menor de la escritura íntima donde -como figura marginal- encuentra un canal para hacer escuchar su voz silenciada durante siglos de reclusión en el espacio de la vida privada.

Si bien no resulta posible situar esta reflexión en el área europea,⁵⁹ solo haré una referencia mínima a la postura de una de las llamadas madres del feminismo, Simone de Beauvoir (1948), que proclamó con vehemencia la unión de ficción y realidad y la negación, por tanto, de todo universalismo o teoría desligada de lo concreto y lo propio, afirmando la imposibilidad del conocimiento ajeno al del punto de vista propio; su larga saga autobiográfica sustenta esta posición filosófica.

La manera en que la crítica literaria canonizada por el sistema patriarcal ha juzgado la obra de las mujeres escritoras a partir de la fusión de las propias mujeres con sus obras, como ya quedó asentado páginas arriba, ha dado lugar también a un tipo de pensamiento ilógico que clasifica toda experiencia, también las intelectuales y escriturales, según el género de su autor.

La construcción de este estereotipo de escritura femenina en que se unifica el cuerpo y la obra como una sola entidad, admite aún la precisión que deriva de la clasificación de la mujer como ser no racional, que llevaría a que su producción se vincule además de a su cuerpo, al lenguaje de la sensibilidad y en especial a temas amorosos por presencia y ausencia.

59 Los insumos teóricos y críticos procedentes del área europea han sido seleccionados en razón de su instrumentalidad para el abordaje del tema propuesto, que enfoca la red de poetisas fundacionales de la región sur latinoamericana. No sería posible considerarlos dentro del corpus como objeto de estudio de esta tesis.

Esta fusión de la persona y su producción literaria leída desde la clasificación del binomio mundo real-mundo ficticio fundada por Aristóteles, ubica a las escritoras desde el principio en un lugar periférico, en el margen de un canon occidental que define tradicionalmente al sistema literario como la zona discursiva de la ficción.

A esta filiación que ubica a la escritura de las mujeres dentro de la categoría de las escrituras del yo, ha de agregarse la conexión con el género lírico que dentro de los discursos ficcionales parece ser junto a la novela lírica y los folletines del sentimiento, en los albores del siglo XX en Latinoamérica, el más apto para la expresión de lo emocional individual. En este “parecer” ingresa contradictoriamente toda la reflexión teórica contemporánea formalista, que derriba la falsa ilusión que contamina al género con el significado de la confesión emotiva.

Es así que muchas son las escritoras que en las primeras décadas del siglo XX, en la hora de su ingreso al sistema literario latinoamericano, recurren al discurso autobiográfico –proponemos que esta nomenclatura sea leída con flexibilidad de modo que permita incluir autoficciones y otras variedades de las escrituras del yo– para autorepresentarse en el primer peldaño de su vocación literaria, es decir, en el inicio de su práctica de lectoras.

La huidiza y anónima existencia del lector obliga a buscar en el ámbito de la literatura su representación concreta, de manera que las escenas de lectura ficticias funcionan como informes que individualizan al lector y lo muestran en su contexto preciso. En esta oportunidad, revelando, cómo una mujer constituye su identidad de escritora a través de su prehistoria de lectora, desde la memoria autobiográfica o autoficcional.

La literatura genera el lugar del difícil encuentro con el lector visible y consecuentemente, según Ricardo Piglia (2005), la respuesta a la pregunta ¿qué es un lector? es: “un relato: inquietante, singular y siempre distinto” (25). También puede ser el lugar del escurridizo encuentro con las escritoras que quieren hacerse visibles y constituirse en cuanto tales dentro de un sistema que las excluye.

Al complejizar la clasificación que distingue el territorio de la ficción del de la realidad y considerar géneros fronterizos como la biografía o la autobiografía, estas representaciones de lectoras-escritoras adquieren un matiz de aproximación a la verdad. Este matiz deriva del ya mencionado *pacto autobiográfico*

(Lejeune 1975), según el cual el autor acuerda con el lector una instancia de confianza en la que reconoce, a partir de una condición externa al texto, la verdad del lazo que une relato y vida del que escribe. Este lazo surge para las escritoras latinoamericanas de la necesidad ontológica de comenzar a existir como figuras sociales, y de constituirse con una identidad que les permita hacer visibles sus producciones escriturales. De alguna manera, este procedimiento forma parte de las modalidades de configuración de sujeto a partir del sostén en el otro. En este caso, el lazo de la dependencia se tiende con la vida real, que ocupa el lugar del otro que otorga la firmeza identitaria buscada.

Las escenas de lectura de escritoras rioplatenses que siguen, narran sus primeros encuentros con el libro, en una época en que la mujer aún no ha alcanzado la libertad para forjar su identidad individual sin los controles familiares y sociales. Y en una época en que, consecuentemente, la mujer no ha ingresado a la esfera pública fluida y libremente. Estos retratos funcionan como modos de configurar la prehistoria de sus identidades de escritoras.

Las escenas de lectura primitiva, “autobiografemas básicos” (28) según Sylvia Molloy (1996), muestran el encuentro del yo con el libro como instancia crucial, donde “a menudo se dramatiza la lectura, se la evoca en cierta escena de la infancia que de pronto da significado a la vida entera.”(28).

Se trata en todos los casos de escenas que muestran a lectoras niñas o adolescentes rescatadas por la memoria de escritoras desde la autobiografía o la autoficción. Ellas son mujeres que vivieron a lo largo del siglo XX, algunas nacidas en las últimas décadas del siglo XIX, de modo que sus testimonios pueden ser iluminados desde los estudios de lectores, lectoras y lecturas que focalizan las narrativas modernas y sus transformaciones en el segmento de tiempo señalado.

En estas escenas el libro adquiere un significado que alcanza las señas de identidad de las lectoras que quieren ser reconocidas como tales. A esto se suma el hecho de que también adquiere la valencia de señalar que dichas lectoras están dentro del sistema letrado desde la infancia, esto es, que están dentro de la literatura, en el descubrimiento de una vocación letrada. Un proceso de inclusión que ya había sido vivido por los escritores latinoamericanos desde la época de la colonia, dado el rango periférico del continente en que les tocó nacer.

En razón de esto, Sylvia Molloy plantea como característica de la literatura hispanoamericana *la mise en texte* de la escena de lectura, en razón de la relación de saqueo que mantiene esta literatura con el archivo europeo. Una re-

lación que según la autora, “(...) no significa una estricta observancia del modelo o una forma servil de *imitatio*, sino referencia a una combinación, a menudo incongruente, de textos posibles que sirven al escritor de impulso literario y le permiten proyectarse al vacío de la escritura, aun cuando esa escritura concierne directamente al yo” (27).

Y esta observación no depende del género del escritor y de ello da cuenta la nómina de autores que aborda, tales como Sarmiento y Victoria Ocampo entre otros, en un estudio que al proponer como objeto la escritura autobiográfica en Hispanoamérica, titula de modo sugerente *Acto de presencia*, en el entendido de que la exclusión que signa a los escritores periféricos se contrarresta con la presencia de la que da cuenta el discurso autobiográfico. De hecho, en este punto de la escena de lectura debemos dar la razón a J. Kristeva (1974) cuando define la marginalidad femenina como una cuestión de lugar y no de esencia.⁶⁰

A los efectos de considerar este proceso y las estrategias de conformación de las identidades de las escritoras fundacionales en el espacio rioplatense, presentaremos escenas de lectura de cuatro escritoras, advirtiendo que se trata de una muestra parcial y por tanto incompleta: Alfonsina Storni (1892-1938), Juana de Ibarbourou (1892-1979), Josefina Lerena Acevedo de Blixen (1889-1967), y Amanda Berenguer (1921- 2010).

Mientras la elección de las tres primeras obedece a la observancia del proceso de inclusión de escritoras consideradas fundacionales en el campo cultural rioplatense, la última permite observar la evolución del proceso de inclusión de la figura social de la escritora décadas después, al promediar el siglo XX, y la permanencia de las huellas autobiográficas en la escritura femenina.

2.2.1. Alfonsina Storni

Cuando Alfonsina Storni cierra los Cursos Sudamericanos de Vacaciones -1938- en Montevideo, junto a Gabriela Mistral y a Juana de Ibarbourou, responde a la pregunta formulada por el entonces Ministro uruguayo de Educación Eduardo V. Haedo: “¿Cómo escribe usted su poesía?”

En la conferencia de respuesta titulada “Entre un par de maletas a medio abrir y la manecilla del reloj” se retrotrae a su infancia e incurre en el relato

⁶⁰ Accedemos al desarrollo de este planteo de Kristeva a través de la referencia que hace T. Moi (170-171) a la entrevista publicada en *La femme*, 20, en 1974.

autobiográfico. Es el claro caso de quien explica su gesta escritural a partir de una escena de lectura iniciática. De modo que la contestación dada al ministro queda envuelta en una historia de constitución de la figura social de la escritora. Y es entendible que ante la pregunta formulada por el Ministro Haedo, Alfonsina Storni se retrotraiga a esta escena arcaica de simulación de lectura, cargada de deseo y frustración,⁶¹ que de alguna manera sugiere que su escritura es la respuesta a la situación relatada:

Estoy en San Juan; tengo 4 años; me veo colorada, redonda, chatilla y fea. Sentada en el umbral de mi casa, muevo los labios como leyendo un libro que tengo en la mano y espío con el rabo del ojo el efecto que causa en el transeúnte. Unos primos me avergüenzan gritándome que tengo el libro al revés y corro a llorar detrás de una puerta (232).⁶²

Luego salta ligeramente hacia sus seis años y se recupera robando el texto de lectura en que aprendió a leer:

A los 6, robo con premeditación y alevosía, el texto de lectura en que aprendí a leer. Mi madre está muy enferma en cama; mi padre perdido en sus vapores. Pido un peso nacional para comprar el libro. Nadie me hace caso. Reprimendas de la maestra. Mis compañeras van a la carrera en su aprendizaje. Me decido. A una cuadra de la escuela normal a la que concuro, hay una librería: entro y pido “El Nene”. El dependiente me lo entrega; entonces solicito otro libro cuyo nombre invento. Sorpresa: Le indico al vendedor que lo he visto en la trastienda. Entra a buscarlo y le grito: “Ahí le dejo el peso” y salgo volando hacia la escuela. A la media hora las sombras negras, en el corredor, de la directora y de aquél, encogen mi corazoncillo. Niego; lloro; digo que dejé el peso en el mostrador; recalco que había otros niños en el negocio. En mi casa nadie atiende reclamos y me quedo con lo pirateado. Crezco como un animalito, sin vigilancia, bañándome en los canales sanjuaninos, trepándome a los membrillares, durmiendo con la cabeza entre pámpanos (233).

61 V. Ocampo recupera una escena similar en el primer volumen de su *Autobiografía*: “Llevo un libro que me leían y hago como si leyera. Recuerdo el cuento perfectamente y sé que está detrás de las letras que no conozco”, citado por Sylvia Molloy, en *Acto de presencia* (1996:28).

62 Las citas de esta conferencias provienen de: S. Guerra; V. Zondek, *El ojo atravesado. Correspondencia entre Gabriela Mistral y los escritores uruguayos* (2005).

El primer recuerdo constituye la escena de lectura inicial, allí la lectora de cuatro años aparece con el libro en sus manos pero sin saber leer, simulando el acto de la lectura a través del movimiento de los labios. Su modelo parece haber sido el de la lectura en voz alta; es natural, los niños escuchan así el contar de sus mayores. Tal vez en su medio no ha observado aún el modelo de la lectura silenciosa. Aunque es más probable que en este gesto pese más el afán exhibicionista, de afirmación a través de la lectura, de una niña pequeña, fea e ignorada. En confirmación de este último sentido, acude el dato biográfico de su madre, Paulina Martignoni, maestra recibida en Suiza que abrió su escuela privada en Rosario, una mujer culta y lectora.

Roger Chartier (1995) sitúa a fines del siglo XVIII la revolución que sustituye a la lectura intensiva, comunitaria y ritual, en torno a unos pocos textos seleccionados por motivos religiosos y edificantes, por una lectura extensiva, ávida del encuentro con la pluralidad de libros que se leen por única vez, en silencio y a solas. Por su parte, Nora Catelli (2000) ubica este cambio en el uso y acumulación de los libros a principios del siglo XIX. A su vez Paulette Silva Peauregard (2007), al referirse específicamente al caso latinoamericano, señala la coexistencia de las nuevas prácticas de lectura y las tradicionales: “La modernidad desigual en América Latina produjo un mapa muy complejo de los intercambios orales y letrados” (204).

En 1896, año en que se sitúa esta pequeña escena de lectura, no es extraño imaginar el retraso de la estructura social sanjuanina, en la sustitución de una lectura por otra. También es lógico pensar que esta no era masiva y que seguramente gozaba de mucho prestigio. Y en este encuadre es que tiene lugar la humillación que hiere a la niña burlada por los primos, que la sorprenden fingiendo leer un libro puesto al revés. La oposición entre el lugar en que acontece la escena de lectura, el umbral de la casa, y el lugar hacia donde Alfonsina huye a llorar su humillación, detrás de la puerta, revela el movimiento de retroceso que va desde el intento de ingreso a la comunidad lectora, hacia la exclusión, en razón de la incompetencia de la niña iletrada.

La segunda escena la complementa, comienza donde la anterior se cerró, parte de la exclusión. La niña no accede a la comunidad lectora debido a la carencia del libro. Queda excluida del grupo de las compañeras que aprenden a leer velozmente. Y es nuevamente humillada por las reprimendas de la maestra. Sin apoyo familiar, decide perpetrar el robo y confiesa que fue premeditado.

Pero en la instancia posterior a la escena de la librería, cuando llegan las acusaciones no confiesa y conserva el objeto de deseo: “lo pirateado”.

En definitiva, los dos recuerdos yuxtapuestos ubican en el centro la idea de la ilegalidad del inicio del vínculo de Alfonsina Storni con los libros y el acceso a la lectura. Primero la simulación de la competencia lectora y luego el robo del libro que le permitirá acceder a ella, la caracterizan como una niña que lucha y transgrede las normas sociales para ingresar a una comunidad lectora que la excluye. En las últimas líneas la poeta enfatiza el rasgo transgresor en su esfera vital: se compara con un animalito que crece sin vigilancia. Sostendrá esta misma actitud transgresora y confrontativa en relación al orden social durante el resto de su vida. Así Beatriz Sarlo (1998) confirma: “Su impulso básico es la refutación de la hipocresía y el doble discurso como forma de relación entre hombres y mujeres, en especial respecto de cuestiones morales básicas” (80).

2.2.2. Juana de Ibarbourou

En 1944 Juana de América publica *Chico Carlo*, un libro de recuerdos de infancia, que puede relacionarse al concepto de autoficción creado por Serge Doubrovsky en 1977.⁶³ Este género híbrido fusiona la ficción novelesca y la realidad autobiográfica, en medio de la ambigüedad de los límites entre la una y la otra. Se trata de una ambigüedad que no solo surge de la producción textual sino también del registro teórico de sus definiciones (Alberca: 1996). De hecho, la autoficción se reconoce en textos donde se narran sucesos ficticios y se da la coincidencia del nombre del autor y el protagonista. Tal era el planteo de quien acuñó el neologismo. O, por el contrario, y esto surge de teorizaciones posteriores, en textos donde no se da esta última coincidencia pero donde se reconocen

63 S. Doubrovsky define la autoficción en la tapa de la novela *Fils* (1977): “Autobiographie? Non, c’est un privilege réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d’événements et de faits strictement réels; si l’on veut, autofiction, d’avoir confié le langage d’une aventure à l’aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou Nouveau”, en *Fils*, París: Galilée, 1977. (“¿Autobiografía? No, es un privilegio reservado a los importantes de este mundo, en el ocaso de la vida, y en un estilo bello. Ficción, de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere, *autoficción*, por haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje, fuera de la sabiduría y fuera de la sintaxis de la novela, tradicional o nueva.” [La traducción es nuestra].

elementos tales como hechos y lugares, o identificaciones nominales parciales, entre otros, cuya procedencia es el mundo real.

No resulta excepcional que Juana de América haga uso de un género en 1944 que será categorizado en 1977, ya que se pueden encontrar muchos antecedentes en épocas anteriores. Así se ha visto a todo el género de la novela picaresca española del siglo de oro como antecedente de la autoficción.

Basándose en estos antecedentes y en la relativización de la coincidencia del nombre del autor con el del narrador y el personaje, María Cristina Dalma-
gro (2009) homologa la nomenclatura clásica de “ficción autobiográfica” para los relatos donde la frontera entre la ficción y la autobiografía son ambiguos. Al tiempo que refiere la propuesta de Regin Robin (1996) que amplifica el concepto de autoficción como lugar de la “experimentación sobre las ficciones del yo, sobre un yo vacío” (29).⁶⁴

El cuento titulado “El Padre Eterno” forma parte del libro *Chico Carlo* y en él se fija la escena del primer encuentro con el libro por parte del personaje cuyo nombre –Susana– no coincide con el de la autora –Juana–, aunque sí coincide la composición vocálica de ambos nombres. Los signos autobiográficos son fácilmente identificables por el lector: el lugar –Melo–, la época –fin del siglo XIX–, algunos de los personajes –la madre, la niñera Feli–.

Pero es el paratexto del libro el que aporta con exactitud la certeza de que estamos ante una autoficción, si es que nos centramos en el rasgo de la ambigüedad de la frontera entre ficción y realidad para definir esta categoría de las escrituras del yo. Efectivamente, en el prólogo de *Chico Carlo* la autora define desde la ambigüedad el perfil genérico de su libro:

Cuando queremos mirar nuestra infancia lejana, ¿qué luz fantasmagórica nos ilumina la escena? Esa niña de ojos vivos y sueño puro, ¿era yo misma? ¿Me he desdoblado de ese capullo, he seguido caminando por la vida desde esa casa y ese jardín? Yo sé que existieron todos los seres que veo moverse en ese tiempo casi inconcebible, de repentinos presentes, de pretéritos remotísimos, y que Feliciano, mi negra aya, con su querida habla, mezcla de portugués y castellano, me donó la oración, la fábula, el canto de cuna y la gracia invalorable del mimo, pan nutricio. Yo sé que Chico Carlo constituyó, sin que yo misma lo supiese

64 M. Dalma-
gro presenta un recorrido exhaustivo sobre la discusión teórica en torno a autobiografía y autoficción en el capítulo I de su obra *Sobre los umbrales de la memoria. Ficción autobiográfica en Armonía Somers* (2009).

hasta ahora, mi primer amor; que Payaso, pobre resto de la ruina de un circo ambulante, con el negro rostro cruzado por blanquecinos tatuajes, cuidó de mi padre, su caballo y sus higueras con una paciencia seráfica; yo sé que Tilo me dió su festivo cariño cuando más necesitaba de alegría y ternura y que yo tuve adoración por la pobre bestezuela que sólo para mí era hermosa. Yo sé que fui tierna, feliz, amada, buena, que todo lo que narro en este libro es verdad, y que la vida entonces era como el paraíso de los elegidos de Dios. ¡Y todo me parece un cuento! (745).

Las marcas de la ambigüedad recorren todo el texto: el “nosotros” desde el que se inicia recuerda la generalidad que exigía Aristóteles para el discurso ficcional, en oposición a la particularidad del caso único que era propia del discurso histórico; la formulación interrogativa referida al estatus ontológico real o ficticio del personaje de la niña en que la narradora se desdobra dubitativamente; la enumeración de los personajes históricos que pueblan los relatos de infancia -Feliciano, Chico Carlo, Payaso, Tilo- y el anticipo de los hechos bajo el aserto anafórico “Yo sé que existieron” con sus variables: “yo sé que constituí, cuidó, dió, tuve, fui”. Finalmente, la culminación: “que todo lo que narro en este libro es verdad”, una invitación inequívoca para establecer el “pacto autobiográfico” con el lector, basado en la confianza de que lo que se cuenta es verdadero y no verosímil, atributo que Aristóteles adjudicaba a la producción ficcional. Esta enumeración entra en contradicción con el cierre del pasaje que ingresa el borramiento de la certeza a través de dos registros, uno analógico: la comparación entre la vida de la infancia recordada o recreada y el paraíso de los elegidos de Dios, donde la analogía quita realidad al mundo evocado, y el último, con la expresión exclamativa del asombro que ficcionaliza y con la clasificación de todo lo narrado en la categoría ficticia del cuento.

Como ya hemos apuntado, el concepto de autoficción acuñado por Dobrovsky ha dado lugar a debate y no tiene límites precisos por su propia definición instalada en el área de lo fronterizo. También porque desde los años 70 el género autobiográfico se ha ido flexibilizando, volviéndose más abarcativo, de modo que en su curso ha sido identificado con “relatos de vida” y a partir de los años 80 con expresiones tales como “escrituras del yo” o del “sí mismo”, dentro de las cuales se incluyen los textos ficcionales, o autoficciones (Lejeune, 2005).

En 1944, año en que se edita *Chico Carlo*, ni el neologismo autoficción existía ni el avance de esta especie literaria había llegado adonde hoy, con el sus-

tento de la crisis de identidad que signa a la época posmoderna. Sin embargo, a pesar de la ambigüedad del prólogo y de la no coincidencia del nombre del personaje y el de la autora, es evidente que este libro ha sido leído como autobiografía por los hechos y personajes que contiene, por el lugar y el tiempo en que transcurren.⁶⁵

Las variaciones del campo cultural dan lugar a las distintas lecturas que se hacen de los mismos textos y hoy *Chico Carlo* resulta más cerca de la autoficción, que de la autobiografía clásica. Desde una lectura actual, se comprende mucho más la falta de referente seguro en toda zona relativa al sujeto y la problemática identitaria de las mujeres que ingresaban al sistema en las primeras décadas del siglo XX, así como las estrategias que urdieron para constituirse en figuras sociales, a través de movimientos de exposición y resguardo.

En relación a este doble movimiento de exposición que persigue la visibilidad de la figura social y el resguardo, es de orden considerar que si cualquier autor puede sentir la necesidad de ampararse detrás de un seudónimo a la hora de exponer sus vivencias más íntimas, cuánto más la experimentarían estas mujeres que entraban por primera vez a la esfera de lo público, vedada para ellas desde tiempos inmemoriales. En tal sentido, para el caso concreto de Juana de Ibarbourou interesa considerar la tendencia difundida entre los escritores que ejercían el magisterio en la época en que la poeta comienza su trayectoria, ya que escritores como Rubén Darío en su novela autobiográfica *Oro de Mallorca* y Unamuno, Azorín y otros, recurrieron insistentemente al personaje autoficcional.

Dos conceptos aún no mencionados iluminan también el prólogo de *Chico Carlo*, el uno se lo debemos a Philippe Lejeune y es la denominación de “pacto fantasmático”, que propone para aludir a novelas que no son leídas solo como ficciones sino como textos que remiten a “fantasmas reveladores de un individuo”, una forma indirecta del pacto autobiográfico. Desde este concepto teórico posterior al escrito de Juana de Ibarbourou, se puede erigir una lectura

65 Lejeune evidencia esta realidad y desliza su crítica al criterio de novedad que sobrevuela la categoría propuesta por Doubrovsky: “Serge Doubrovsky a inventé, en 1977, pour designer une pratique qui ‘il croit nouvelle, un mot qui s’avère décrire foro bien... beaucoup de pratiques du demi-siècle précédent.”, en *Pour l’autobiographie. Chroniques*, París: Seuil, 1998, p. 20. (Serge Doubrovsky inventó, en 1977, para designar una práctica que él cree nueva, una palabra que se adecua muy bien para describir... muchas prácticas de la mitad del siglo precedente) [La traducción es nuestra].

no solo del interrogante “¿qué luz fantasmagórica nos ilumina la escena?” sino de la totalidad del texto.

El otro alude al concepto del recuerdo que reedita José Saramago (1998) en su discurso de aceptación del Premio Nobel. Este presenta una clara convergencia con el prólogo de *Chico Carlo*, pero esta vez desde el ingreso autobiográfico, en razón de que hace coincidir su voz autoral con la del emisor del discurso:

Muchos años después, escribiendo por primera vez, sobre éste mi abuelo Jerónimo y ésta mi abuela Josefa (me ha faltado decir que ella había sido, según cuantos la conocieron de joven, de una belleza inusual) tuve conciencia de que estaba transformando las personas comunes que ellos habían sido en personajes literarios y que esa era, probablemente, la manera de no olvidarlos, dibujando y volviendo a dibujar sus rostros con el lápiz siempre cambiante del recuerdo, coloreando e iluminando la monotonía de un cotidiano opaco y sin horizontes, como quien va recreando sobre el inestable mapa de la memoria la irrealidad sobrenatural del país en que decidió pasar a vivir.⁶⁶

La escena de lectura de Juana de Ibarbourou, aparece en el cuento titulado “El Padre eterno” del libro *Chico Carlo*, en el que a su vez se ficcionaliza la transgresión de la frontera entre la ficción y la realidad, lugar de las escrituras del yo.

El cuento se centra en un “hermoso ejemplar de la Historia Sagrada” hacia el cual la narradora confiesa haber sentido un “secreto rencor” durante muchos años. Se trata de un obsequio venido de Pernambuco, en una época en que la protagonista es una niña de siete años que apenas sabe deletrear y no puede leer en portugués, pero que admira la belleza del ejemplar antiguo “con las mayúsculas envueltas en arabescos y flores de cuatro pétalos y tenía los cantos dorados, los márgenes primorosos y en la tapa grandes letras góticas” (787). Entre las muchas imágenes coloreadas se destaca la del “Supremo Hacedor resplandeciente de oro, con su barba paternal y el blando trono de nubes arreboladas” (787).

⁶⁶ La cita es tomada de <http://www.inf.utfsm.cl/ric/textos/saramagodiscursonobel.pdf>. editorialpremura.com (Consulta: 8/12/2010).

La importancia de ese primer encuentro con el libro más significativo de la infancia es valorada desde la distancia, con la conciencia que anticipa el cruce de realidad y ficción, que es el tema del relato:

Cuando arribé al mundo de los cuentos que podía leer yo sola, venía de vuelta del mayor de los prodigios: la creación del universo con la realidad, y el milagro de la comunicación de lo eterno con lo percedero; Dios dialogando con el hombre; los elementos terribles y las fuerzas arrolladoras completándose a favor o en contra de los intereses de los hombres (788).

Según la técnica de los diferentes niveles de ficción inclusivos, el cuadro de Dios dialogando con el hombre o del cruce de lo real y lo sobrenatural maravilloso se ubica dentro del libro iniciático y anticipa el otro cruce que es el centro del relato: la niña viene del paseo veraniego y descubre en la sala de su casa a “un señor de lengua barba que estaba en el sofá, las dos manos apoyadas en el bastón, de grueso puño de oro” (789), a quien confunde con el Padre Eterno de su libro.

El proceso de la confusión de lo real y lo ficticio es elaborado como instancia de rememoración y reconocimiento:

Luchaba entre la bruma del esfuerzo por reconocer y la incapacidad de recordar. Yo conocía a aquel señor...Después, fue un relámpago. La ubicación, en la memoria, de aquel rostro y aquel ademán, me tomó de pronto en el más pasmoso de los asombros. Y como un relámpago también, la decisión, mezcla de deslumbramiento, de cándida codicia y de ingenuo sentido práctico, que me hizo irrumpir como un torbellino en el círculo iluminado y caer de rodillas ante la extraordinaria visita de mi madre, para suplicarle, llena de agitación y temblorosa:

-Señor Dios querido: para mí una muñeca negra bien motuda, como la de Juanita Portos. Y una pulsera de oro como la de Cristina María, y un... (790).

En 1956, Juana de Ibarbourou participa en los Cursos de Verano del Instituto de Estudios Superiores de Montevideo, con una conferencia que fue editada bajo el título de *Autobiografía lírica*. La poeta clasifica su discurso como “páginas autobiográficas” dedicadas al tema del proceso de sus comienzos poéticos y su posterior historia.

Allí da testimonio de cómo creó a los catorce años su primer soneto, “El Cordero”, vinculado a procesos orales de composición y memoria.

Y tanto repetí oralmente mi soneto, que me quedó en la memoria como grabado a fuego. Es lo único mío que puedo decir sin apuntador y hasta creo que sin titubeos. ¡Lo sé, triunfalmente, de memoria! (1362).

En relación al tema de la frontera entre la ficción y la realidad en este registro autobiográfico se observa que el proceso de génesis que describe la autora está indisolublemente unido al tema de la memoria, como mecanismo de composición que construye a través de la creación oral repetida y también como organización del recuerdo vital. Es así que el motivo poético del soneto inicial, el pequeño cordero compañero de infancia, ubica al texto dentro de la poesía autobiográfica o autoficticia y su terceto final ilumina al modo del pacto fantasmático del que hablaba Lejeune, la obra de la poeta y especialmente algunos de sus tramos, tales como *Chico Carlo* y el cuento “El Eterno Padre”:

Pero el recuerdo de mi blanco amigo,
 Aquel tiempo lejano que bendigo
 Persigue en los sueños todavía.

A tal punto la coherencia ata el momento de creación iniciático a través de la composición de este su primer soneto con su proceso general, que en este pasaje de su *Autobiografía Lírica* recupera también la imagen del Padre Eterno, cuando le adjudica la creación de la primera composición como de las siguientes: “-¿Y Dios? Pues, señores, Dios sonríe entre sus blancas barbas de buen padre, pues quien creó el soneto y el endecasílabo, y la lira y la octava real, fue Él” (1363).

De manera que si en el relato de infancia de *Chico Carlo* la imagen extraída del mundo ficcional del libro portugués se confundió con el visitante de la casa familiar, estableciendo un canal de comunicación entre lo fáctico y lo ficcional que avergonzó a la niña poeta, ahora en la *Autobiografía lírica* de la mujer poeta, aquella imagen reaparece como fuente real de la creación poética. Los fantasmas de la infancia pasan una y otra vez de un lado a otro de la frontera que separa los mundos de la realidad y la ficción.

Si se recuerda que uno de los motivos clásicos de las escrituras autobiográficas es el acontecimiento traumático en la etapa de la infancia (Starobinski 1970), el recorrido desarrollado entre la escena que Juana de Ibarbourou recrea en “El Padre Eterno” y la evocación de dicha presencia sobrenatural como fuente del proceso creativo en su *Autobiografía lírica*, adquiere la forma de un proceso de reparación y de afirmación identitaria. La confusión que fue duramente censurada a través de la risa sentida como burla inferiorizante por la niña, es reivindicada y revertida por la poeta que reconstruye la imagen del Padre Eterno, otorgando existencia al ser metafísico que aparece con la máscara del padre bueno y barbado en ambos textos, dador en el primero de la creación del universo y en el segundo, de la creación poética.

Este proceso de reivindicación, a través de la forja de la identidad de la figura social de la escritora, se repite paradigmáticamente en las escenas de las escritoras de la época. Es evidente en el caso anotado de Alfonsina Storni.

El otro aspecto, que funciona como ilación entre la *Autobiografía lírica* de los inicios de la gesta poética y el relato de la infancia “El Padre Eterno”, refiere a la calificación del momento en que se produce en ambos textos el pasaje a través de la frontera de los mundos. En todos los casos la instancia va unida a los registros del fuego; es así que en el relato de *Chico Carlo* cuando la niña identifica el rostro del visitante con el del Eterno Padre del libro sagrado, la narradora atestigua: “fue un relámpago”. En la *Autobiografía* recuerda el momento en que ingresa súbitamente al sistema literario, tras entregar sus cuadernos de versos en el diario *La Razón*: “...y el milagro se hizo rápido y al parecer simple, como todos los milagros. Fue un fognazo” y luego: “*Las lenguas de diamante* fueron una llamarada. El éxito llegó fulminante...” (1365).

En todos los casos esta transgresión del límite entre ficción y realidad cobra la forma mágica del milagro, de lo no racional, y desde allí el trasiego de la poeta se tiñe de misterio y asombro. Se trata del origen de la poesía unido a la vieja tradición platónica, que ha sido un espacio de irracionalidad adecuado para ubicar a la literatura escrita por mujeres. La instantaneidad de la gestación del discurso ficcional se desvincula de las ilaciones procesales del intelecto, en el caso de la creación femenina. La creación queda entonces en la zona autoficticia que no permite separar el discurso creado de la poeta que como médium es poseída por ese discurso, no hay separación entre la autora en cuerpo y alma y su obra. No se considera que la mujer pueda ser artífice de una *tekné*, de un arte

independiente de su propio proceso vital, en el que estaría incluida la mediación de la poeta conectada con una zona sobrenatural. Situada en la zona fronteriza entre ficción y realidad, su lugar creativo es el del pasaje entre vida y obra: el espacio de la auto (bio) ficción. Y ese lugar del pasaje está en el margen del sistema, exento de responsabilidad y de racionalidad.

El ubicarse en ese lugar de pasaje nómada también dramatiza la escena del ingreso al sistema literario, así como muchas escritoras se autorretrataron en escenas de lectura. El situarse en el límite entre la vida y la literatura, en los espacios de las escrituras del yo, es también un gesto cultural reiterado que configura una identidad dependiente de la que procede del mundo referencial.

Con anterioridad hicimos alusión al antecedente de los escritores latinoamericanos autorrepresentándose con un libro en la mano, que daban cuenta de una identidad de escritor que se definía a través de la relación con el archivo europeo. Ahora parece oportuno recordar que una línea importante de la literatura latinoamericana ha recurrido insistentemente a la estructuración de un lazo de necesidad entre la palabra literaria que nombra el espacio latinoamericano y su referente espacial, negando la arbitrariedad que relativiza la identidad y la posesión del lugar propio.⁶⁷ Una estrategia en busca de la existencia personal y colectiva, que la escritora latinoamericana recupera al constituir su identidad desde el vínculo también necesario entre vida y literatura.

2.2.3. Josefina Lerena Acevedo de Blixen

En la casa de la familia Lerena Acevedo, como en toda casa patricia, había una biblioteca importante a la cual solo accedían los varones (Blixen 1999). El recuerdo de los primeros encuentros furtivos con los libros aparece en el libro *Contraluz* (1948):

-¿Qué estás leyendo María de los Ángeles?... Eran páginas sueltas sin coherencia.

- No leo. Estoy mirando, contestaba en seguida, confusa, sabiendo que hubiera sido grave que leyera. Además, apenas me asomaba a los libros. Sólo tenía tiempo de buscar con avidez de qué se trataba.

⁶⁷ Al respecto propuse la categoría de nominalismo americano en *Literatura Comparada. Don Quijote de la Mancha. Comentarios Reales de los Incas* (1990).

Posiblemente, no era yo la única que no leía. Contribuía a que sobre mí pesara tan rígida censura, mi edad, la época, y los prejuicios de un sector social. ¡Desgraciada de mí si hubiera tenido una vocación!...Por suerte, quería leer por casualidad, sin fin alguno. Y por eso me atraía un libro negro con letras doradas: “Confesiones”.

-¡No leas!

A la fuerza tenían que interesarme entonces los patriarcas, los griegos, los adelantados, los patriotas. Y estudiaba. Buscaba así la acción, la vida. Era cuando mi padre, para que amara la naturaleza, me leía en alta voz pasajes de Reclus, que me daban sueño.

No me quedaba otro recurso que leer de pie, al lado de su biblioteca, pronta a restituir el volumen apenas se presentara una sospecha de alarma. Con los ojos cerrados habría podido ir a los anaqueles, pero asimismo muchas veces mi libro no estaba, y casi siempre era difícil encontrar donde había interrumpido la lectura.

Fue entonces cuando una vecinita más pizpireta, me propuso que leyéramos juntas “Pablo y Virginia” que, con subterfugios, ella había conseguido.

-¿No te gustaría haber muerto como Virginia? me preguntaba después. Ella era romántica, y hubiera querido haber muerto. Pero yo encontraba estúpido el naufragio. Y Bernardin de Saint Pierre era para mí tan aburrido como Reclus.

Tal vez por eso Dumas me resultó apasionante. Durante tres semanas leí “El Conde de Montecristo” con sostenido interés. Y no podía conformarme con no poder seguir leyendo, ni podía admitir, entonces menos que nunca, que las bibliotecas volvieran a cerrarse para mí. Sin embargo llegué a poder leer tardes enteras sin que nadie me molestara, sin ser descubierta, y sin que se sospechase. Fue durante una temporada que pasamos en una quinta del Paso de las Duranas. Todavía, al pasar, veo sus sombrías araucarias y sus glorietas perfumadas y graciosas, como las de un paraíso. Al pasar, pienso que aún deben recogerse rosas grandes como ramos. Quiero creer que el amplio patio, ha de seguir, como antes, techado de uvas. Allí está mi ventana baja, ancha, y siempre cerrada. Si se pudiera abrir, acaso se encontraría la salita adonde yo leía. Sus sillones de terciopelo guinda, sus cortinas iguales, su espesa alfombra, hacían insoportable el ambiente y daban fiebre en aquel verano sofocante. Por eso, no entraba nadie. Era como un brasero. Y yo pasaba allí las tardes, porque tenía a mi disposición un bargueño con los cajones abiertos, repletos de libros, que ni siquiera había que poner en su sitio, porque estaban confundidos, sin orden, prontos para pasar por mis manos, para pasar por mis ojos. Allí leí a Homero y a Byron; me entusiasmaron “Las Noches” y “Las Sonatas”; salté de Virgilio a Baudelaire, me extasié con “Las Golondrinas”, y pasando y repasando espacios iba de Wilde a

Goethe, o de D'Annunzio a Bourget, hasta que fui sorprendida con "Humo" en las manos.

Una de mis primas lo había leído. -¿Cómo termina? le preguntaba ansiosamente.

- No puedo decirte, contestaba.

Ni tampoco podía prestármelo. - Es muy delicado... Temía comprometerse o proceder mal. Y pidió consejo a su hermano. Este era joven, inteligente y mundano; pero yo era chica, y tomando entonces a risa mi empeño, sostuvo a modo de sentencia, que a mi edad no se debía leer sino el Libro de Misa y "Los Novios" de Manzoni.

Quedé desconcertada, y ante el severo concepto que cerraba aún más aquel círculo de hierro, continué leyendo como antes, a escondidas y como pecando..." (99-101).

Josefina escenifica la prohibición de la lectura que pesaba sobre ella y las niñas y adolescentes que vivían en Montevideo, en la última década del siglo XIX, en casas de familias patricias que tenían bibliotecas amplias y variadas.

La autora explica desde la distancia que la censura procedía de prejuicios de época. Los varones de la familia tenían acceso a la biblioteca y la niña excluida respondía con la transgresión y la mentira.

Nora Catelli (2000) señala el desajuste entre la hiperbólica participación de las mujeres en la comunidad lectora que reflejan las representaciones literarias del siglo XIX y la información que deriva de las fuentes históricas:

Podemos concluir que sabemos mucho y a la vez muy poco acerca de la actividad y alcance de la lectura en Europa y en las Américas durante el siglo XIX. Sabemos que la lectura no era masiva, aunque se había extendido; que era una actividad que se representaba -y se representa- en la ficción como crecientemente femenina, aunque en este punto la investigación histórica no tiene datos que lo refrenden; que era prestigiosa, aunque no toda ella lo fuese en igual medida (39).

Lo que sí parece ser claro en el contexto en que se presenta esta escena, es que se atribuye a la lectura un poder formativo en la construcción de la individualidad y la subjetividad, fundamentalmente en el área de los valores morales y religiosos. La educación de las niñas parece peligrar en el contacto con una literatura profana, que se sospecha mundana y que tal vez ha pasado de la etapa de la celebración a la de la satanización. Aunque no creemos que esta sucesión de etapas pueda datarse en el tiempo, sino que las celebraciones y condenas es

posible que coexistieran en el tiempo, según variables de clase social, de género, de edad y hasta de raza.

El origen confesado de la transgresión que lleva a la niña a leer en contra de la prescripción de sus mayores es la curiosidad, y a modo de ejemplo, la autora declara la atracción por un libro negro con letras doradas, cuyo título es *Confesiones*. El título duplica el discurso en que la autora declara su infracción a la norma y también genera el clima de la secrecía, propio de la lectura extensiva, que se desarrolla a solas y que propicia el descubrimiento de la subjetividad y la propia identidad. Por otra parte, la contextura material del ejemplar citado, negro y de letras doradas, completa el halo de seducción que envuelve al libro, presentado como objeto de deseo, por su belleza y su enigma.

Frente a este libro deseado se reitera la prohibición: “-No leas”. El conflicto está planteado. Sin embargo, sí son bien vistas las lecturas edificantes que lee el padre en voz alta: *La historia del riachuelo* (1876) y/o *La Historia de una montaña* (1872) de Jean-Jacques-Elisée Reclus (1830-1905), así como lecturas que forman en el marco del concepto de la nación y la historia de Occidente. Pero si bien estos textos de estudio históricos –patriarcas, griegos, adelantados, patriotas– la conectan con la acción y la vida y esto es valorado positivamente por la lectora, los fragmentos leídos por su padre le daban sueño. Aquí se advierte el deslinde entre las lecturas que entretienen y las que aburren y se evidencia que las primeras siempre son las que tienen lugar en el área de la lectura extensiva, individual, silenciosa y secreta. Y se sobrevalora la construcción de la individualidad y la subjetividad que se hace posible a partir de esta última, muy por encima de la que propone el círculo social y familiar.

En la historia de los libros y la lectura se ha reparado en las posturas corporales que han sido determinadas por los diferentes soportes de los textos que han ido variando a lo largo del tiempo, así el pasaje de los rollos a los códices, primero manuscritos luego impresos, hasta llegar hoy en día a las pantallas de las computadoras. (R. Chartier 1995). También deberían ser consideradas las posturas del cuerpo y los tipos de lectura condicionados por contextos culturales, así la lectura de pie, junto a la biblioteca, obligada por la furtividad. La prohibición de leer determina la lectura fragmentada e incompleta, bajo la tensión y el miedo a ser descubierta, que la lectora del siglo XIX desarrolló con el cuerpo en posición vertical, preparado para la huída.

Puede establecerse una relación entre esta lectora furtiva de fines del siglo XIX y la nueva especie humana propuesta por Michel de Certeau (1999), que controlada por maestros y los productores de los medios masivos de comunicación del siglo XX, desarrollaría una lectura nominada como “cacería furtiva”, en bosques artificiales, según la cual: “(...) detrás del decorado teatral de esta nueva ortodoxia, se oculta (como ayer ya era el caso) la actividad silenciosa, transgresora, irónica o poética, de lectores (o televidentes) que conservan su actitud de reserva en privado y sin que lo sepan los ‘maestros’” (185).

Como las lectoras furtivas de antaño, los lectores de nuestros tiempos estarían cercados ya no por el *pater familias* dueño de la biblioteca particular, sino por fuerzas sociales vinculadas al poder, que por encima de la cuestión de género intentarían controlar y dirigir las mentes lectoras que habitan el “tablero social”. Asociación que no deja de estar conectada, salvando las evidentes divergencias, con la ya propuesta entre el problema identitario de las mujeres escritoras de comienzos del siglo XX y los habitantes del siglo XXI.

Por otra parte, en el siglo XX muchas son las mujeres que han testimoniado sus lecturas fragmentarias o interrumpidas y desarrolladas también de pie, en sincronía con otras actividades, por falta de un lugar propio, tal cual propusiera Virginia Woolf en su célebre ensayo (1929), así como por los requerimientos domésticos, que obligan a cocinar con una mano y sostener con la otra el libro de turno.

El episodio de la vecinita pizpireta que propuso una lectura conjunta de *Pablo y Virginia* (1787) a nuestra lectora, evidencia una práctica de lectura comunitaria entre mujeres; el leer juntas podía tener el formato de una mujer letrada leyendo a varias iletradas o, como en este caso, la forma de una lectura secreta de un libro prohibido para las niñas, donde la causa disparadora de la experiencia sería la obtención del libro. La lectura respondería a la celebración del conocimiento amoroso, según un paradigma romántico idealizado, que con el pasar del tiempo fue reconocido como estereotipo y por tanto devaluado. La valoración que hace la lectora del texto de Bernardin de Saint-Pierre, sigue este último criterio ya que no duda en calificar de “estúpido” al naufragio de los enamorados y preferir el paradigma aventurero del “Conde de Montecristo”, que califica de “apasionante”. Nora Catelli (2000) estudia estos modelos de lectura que se impusieron a lo largo del siglo XIX y su apreciación habilita la consideración del recuerdo de Josefina Lerena como ejemplo de época:

La educación de los sentimientos –Werther– y la forja del carácter para la acción y la imaginación –Quijote– fueron así convirtiéndose en los más poderosos modelos de lectura para la ficción novelesca, en la medida en la que ésta se transformaba, a lo largo del siglo XIX, en paradigma de la educación mundana de las almas (22).

Una vez que la lectora experimenta esta pasión secreta y se declara incapaz de conformarse ante el cese de su actividad lectora, se abre un espacio en el relato de su historia de lectora que podríamos clasificar como paradisiaco. La escenografía condice con esta clasificación, se ubica en una quinta del Paseo de las Duranas, en una época en que las vacaciones de las familias acomodadas se pasaban en las quintas de los barrios situados en las afueras del casco urbano. La descripción de la naturaleza que rodea la casa –“sombrias araucarias y sus glorietas perfumadas y graciosas”– incluye la comparación explícita con el paraíso. Luego la sala secreta, poblada de terciopelos, alfombra espesa e incontables libros, a la que nadie entraba por el calor sofocante que encerraba. Ahora la comparación con el “braseo” resulta explicativa desde el significado de la temperatura veraniega, pero también desde el plano simbólico recuerda que el paraíso de la lectora era leído como infierno, por quienes le censuraban el derecho a la lectura profana.

La lista de libros que el personaje enumera y declara haber leído son ejemplos de las lecturas de la época en que se sitúa esta experiencia: Homero, Byron, Virgilio, Baudelaire, Wilde, Goethe, D’Annunzio, Bourget. Clásicos y románticos, todos ellos canónicos.

El desenlace de la escena del paraíso recuerda el del génesis bíblico, la lectora es descubierta leyendo y como aquellos que fueron descubiertos comiendo de la manzana del árbol del conocimiento, es una vez más expulsada del recinto de la lectura.

Aquí el papel de la autoridad que dictamina el destino de la lectora furtiva es un joven primo, la lectora es condenada por la autoridad masculina a leer el *Libro de Misa* y *Los novios* de Manzoni. La lectura edificante, sea religiosa o sentimental, está rigurosamente codificada y el resto queda fuera del ámbito de lo permitido, bajo sospecha de desviar la conformación de la personalidad de la joven lectora.

Sin embargo, en el cierre del pasaje esta lectora no cede ante el obstáculo que se interpone entre ella y su deseo de continuar leyendo. A la imagen que representa la suspensión de su libertad de lectura “círculo de hierro”, opone su férrea voluntad de seguir leyendo furtivamente: “a escondidas y como pecando...”, que no es decir pecando, ya que el adverbio “como” marca la distancia reflexiva que libera de toda culpa, medio siglo después, a una escritora que llegó a inaugurar el género ensayo, escrito por mujeres, en el ámbito de las letras uruguayas.

2.2.4. Amanda Berenguer

Recordar “los libritos de Calleja” –se regalaban en las farmacias– con los cuentos clásicos para niños –años (1920-1930). Pulgarcito, Blanca Nieves, Alí Babá y los 40 ladrones, La Cenicienta, Hansel y Grettel, Caperucita, etc, El Patito Feo.

La pianola de la casa de la abuelita Pepa Bellán –la casa básica familiar. La música, los libros, la pintura, la política.

Los “rollos” de la pianola –con sus agujeritos desordenados. El teclado que se movía solo.

“Las Mil y una noches brillaban en el cielo/como una constelación de vanguardia” “La Estranguladora”. Desentrañar esta imagen.⁶⁸

En la colección de Amanda Berenguer (1921-2010) recientemente donada a la Biblioteca Nacional, entre incontables libros y papeles de la poeta, se encuentran varios cuadernos de notas que encierran apuntes fragmentarios de toda índole, algunos clasificables como recuerdos. El registro que antecede pertenece a este grupo y se alinea entre los que podríamos llamar recuerdos de libros de infancia.

Algunos de estos manuscritos han sido recopilados por Roberto Echevarren en la última obra publicada por la poeta mientras vivía: *La Cuidadora del Fuego* (2005). La transcripción del manuscrito aquí presentada muestra variantes con respecto al texto édito. Así por ejemplo, los versos: “Las mil y una noches brillaban en el cielo/como una constelación de vanguardia”, en el manuscrito van seguidos del título de la obra a la que pertenecen: “*La estranguladora*, Montevideo: Cal y Canto, 1998”. Nos interesa el apunte que sigue en el manuscrito y que no aparece en la obra édita, donde la autora relaciona la frase del sueño que dio lugar a la obra: “Vamos a torcerle el cuello a la Esfinge” con

68 (Colección Amanda Berenguer. Archivo de la Biblioteca Nacional de Uruguay).

la de Enrique González Martínez, que en 1910 proponía torcerle el cuello al cisne modernista. La poeta declara en su cuaderno haberse enterado de la frase del poeta mexicano dos años después de escribir su texto. En el contexto, el episodio y los versos revelan la conjunción de la permanencia y el cambio en la obra de Amanda Berenguer, un asunto que desarrollaremos en relación con la constitución de la identidad de la poeta.

El pasaje citado tiene la característica del apunte rápido y se completa al ser confrontado con la obra edita autobiográfica de la poeta:

En la familia de mi madre los libros eran apreciados y había biblioteca. Ser escritor —el hermano mayor de mamá, mi tío José Pedro Bellán lo era, y de manera muy respetada por todos, familiares y extraños—, ser escritor ya tenía para mí un halo misterioso que me atraía. Después de la escuela, muchas veces fui a la casa de mi abuela Bellán. Allí me sentaba a la mesa del comedor a hojear interminablemente, no a leer (leía solo las leyendas de las ilustraciones, que eran pequeños fragmentos del texto), un volumen muy grueso de “Don Quijote de la Mancha”, ilustrado por Doré, que aún hoy se me aparece con los personajes y los paisajes en un desolado color sepia que nunca imaginé que pudiera ser otro que el de la mismísima realidad (1990 141).

Efectivamente, Amanda Berenguer fue sobrina del escritor uruguayo José Pedro Bellán (1889-1930), dramaturgo y narrador, iniciador de una narrativa ciudadana centrada en la crítica social y especialmente en la injusticia social referida a la figura de la mujer. Así se aprecia en el relato “El pecado de Alejandra Leonard” (1967[1926]), donde la protagonista encarna el papel de una joven inteligente y estudiosa, que transgrede el modelo femenino de la época. El respeto de la familia por la obra de este tío revela las coordenadas ideológicas del ambiente familiar donde crece y se forma la poeta.

La escena de lectura de la niña frente al volumen de *Don Quijote de la Mancha*, ilustrado por Doré, en una lectura restringida a las leyendas de las ilustraciones, centra la atención de la lectora en torno a imágenes color sepia, que confunde con la coloración de la realidad. De esta manera, la autora ubica su ingreso al mundo de la lectura en la zona fronteriza, que no solo se instituye desde la confusión ficción/realidad de la novel lectora sino desde la trama quijotesca del libro examinado.

En relación a la formación identitaria de la poeta Amanda Berenguer a partir de la lectura, resulta de especial interés el pasaje que transcribimos a continuación, extraído de los cuadernos de notas de su archivo personal y que como el anterior, aparece editado con variantes en la última obra publicada en vida por la poeta:

Cuando tenía 13, 14 años yo quería ser como Leonardo da Vinci. Leí una biografía de Leonardo –“La resurrección de los dioses”– creo que se llamaba. (Me la regaló mi madre) de un escritor cuyo nombre sonaba así Merejoski –no recuerdo como era exactamente ¿ruso? –me deslumbró Leonardo– Él era zurdo –yo era zurda– él era inventor –yo imaginaba los inventos– él era pintor –yo quería pintar– él, la geometría –yo, la geometría– él el vuelo –yo soñaba que volaba– él escribía sus manuscritos con la mano izquierda, yendo de derecha a izquierda –y se leían a derechas reflejados en un espejo –eran secretos– yo escribí y saqué apuntes en el liceo –y escribí muchas cosas de esa manera –él era el “maestro”– yo la discípula – yo había pegado con chinches –muchos dibujos de Leonardo de cabezas y caras fascinantes en la pared de mi cuarto– También los mantos guinda oscuro y los verde musgo de los paisajes lejanos –Me absorbían toda la vista cuando miraba a través de las reproducciones sus misteriosas pinturas –él inventaba alas– yo después imaginaba y dibujaba un mecanismo de espejos sobre una esfera que recibieran la luz del sol en forma sucesiva para calentar e iluminar el polo Norte.

En esa época yo no le daba importancia al polo Sur –que seguramente ya existía– Tampoco podía imaginar lo que pasaría (como creen saber ahora) si se derretían los polos – *anotación posterior*– (por ahí todavía deben estar algunos de esos ingenios dibujos hechos con compás y semicírculo)

Ahora ya sé que los rusos, hace unos meses –enviaron un gran espejo desplegable como un paraguas a la estratósfera –con parecido propósito– pero fracasó –despegó de la tierra pero el espejo no se abrió –o algo así– Pero con Leonardo era diferente. Todo era posible.

Las matemáticas, la geometría, el vuelo, la sombra, el claroscuro, la penumbra, la sonrisa insinuada, el color como seducción, (mucho después me encontré con todo eso y mucho más cuando auscultando museos sentí de golpe el palpitar del corazón de Leonardo y entré en su mundo –A “La Gioconda” los jóvenes posmodernos le ponen bigotes, la hacen bizca, o le hacen mover una mano como si tuviera Parkinson pero la Gioconda sonríe levisísimamente, tanto que a veces no lo parece. La Gioconda es sobrenatural, nadie la toca. Habita el tiempo –su propia casa– (ms).

A tres años de la muerte del tío José Pedro, la madre de Amanda le regala la biografía de Leonardo da Vinci.⁶⁹ No es de extrañar que la adolescente ya hubiera leído el alegato de *El pecado de Alejandra Leonard*, escrito por su tío. Una serie de coincidencias con sentido surgen al recorrer estos registros autobiográficos. En primer lugar llama la atención la duplicación Leonard-Leonardo. Que haya recibido la novela histórica que narra la vida de Leonardo de manos de su madre, sugiere la presencia del personaje en el imaginario familiar. Recordemos que José Pedro Bellán era el hermano mayor de la madre de Amanda y que era maestro.

A diferencia de las lectoras de las escenas anteriores, Amanda es una lectora estimulada por su entorno, no debe enfrentar obstáculos. La identificación con Leonardo da Vinci, que recuerda haber desarrollado en su adolescencia, equivale a la identificación experimentada por Alejandra Leonard con su padre, un reputado profesor de historia, investigador, crítico y lingüista famoso.

En la autobiografía publicada en *El monstruo incesante* (1990), la poeta se extiende en su lista de lecturas:

Leí biografías. Los “grandes hombres” me quitaban el sueño. Vivía en la aventura amorosa. Así/ me enamoré de Bolívar a los 11/ en la escuela del Reducto/ en 6º año/ rendida/ medité sobre su biografía. (141)

Leí más biografías de escritores, pintores, escultores, científicos, guerreros. Ellos me hablaban al oído y me susurraban palabras para mí sola. /caí en amor de Leonardo da Vinci a los 15/ (...)/Leonardo me enseñó con “ostinato rigore”/ el arte del vuelo/ la transmutación del impulso/ y la velocidad de la sombra/ (142).⁷⁰

De manera que la identificación con los grandes hombres se vuelve constante en la construcción de su individualidad y el vínculo con Leonardo da Vinci parece ser la culminación de dicho proceso. La intensidad y la pasión son propias de la lectura extensiva, silenciosa, íntima y por tanto libre. Y en

69 El autor cuyo nombre no recuerda bien Amanda Berenguer, es Merejkovski (1865-1941), autor de novelas históricas, entre las que se cuenta la de Leonardo da Vinci. En la versión editada aparece el nombre del autor ruso escrito correctamente con el agregado “el marido de Zinaida Gippius, poeta rusa de la Edad de Plata” (32). No hemos podido indagar en las fuentes originales si hay documentos intermedios entre el manuscrito por el que citamos y la versión recopilada por Roberto Echevarren.

70 La letra cursiva indica que se trata de transcripciones de fragmentos de poemas, en este caso los dos citados proceden de *La dama de Elche* (1987).

esta escena de lectura confluyen los dos modelos de lectura ya enunciados en la escena de Josefina Larena: el erótico y el de la forja del carácter para la acción y la imaginación. El modelo de lectura constituye, como en el siglo XIX, una función constructiva, como antaño esta lectora del siglo XX se define en relación a los libros, pero sin los obstáculos que en el siglo anterior solían tener sus congéneres.

Cuando en el final del pasaje la poeta lectora rememora su encuentro con *La Gioconda* y hace referencia a los jóvenes posmodernos desacralizando la obra canonizada por la alta cultura, también se afirma y confirma como habitante de esta última, otorgándole a la pintura el halo sobrenatural que vence el tiempo. En este punto surge la relación entre los jóvenes posmodernos que intervienen la obra y los lectores del texto electrónico, que pueden someter los textos a múltiples modificaciones, convirtiéndose en coautores que ponen en peligro el acto creador individual (R.Chartier 1995). Es este peligro el que sortea *La Gioconda* en la nota del cuaderno de Amanda Berenguer. La sonrisa inalterable de la imagen creada por Leonardo se opone a la inestabilidad del concepto y del lugar del espectáculo y obra de arte actuales (García Canclini 2007).

Quien ha sido considerada la más experimental de las poetas uruguayas del siglo XX sorprende por el cruce de inmovilidad y movilidad, en una obra que conserva ciertas idealizaciones de infancia y adolescencia, al tiempo que transgrede su propia palabra poética, sin repetirse libro tras libro.

Como hemos visto con anterioridad, así lo atestiguan los versos inmersos en el cuaderno de notas, junto al recuerdo infantil de la primera escena de lectura: “Las mil y una noches brillaban en el cielo/ como una constelación de vanguardia”. La poeta sugiere, como algunos vanguardistas llegaron a testimoniar, que el arte intenta generar nuevas relaciones con lo ya existente y que las nuevas formas devienen de las que anteceden.

Por último el asombro, al que apelaron los vanguardistas, emerge intacto, como lo pudieron sentir también los lectores de la era del código manuscrito, porque al entrar al archivo de Amanda Berenguer y descubrir entre tantos papeles y libros en vías de clasificación la serie de los cuadernos de notas, por momentos diario íntimo, libro de memorias, de escenas de lecturas y otros recuerdos, recetario, lugar de reflexiones y frases, de relato de sueños, compras, esbozos de poemas, transcripciones, relatos de génesis, etc., para quien haya leído

la biografía de Leonardo da Vinci resulta muy claro que este hábito manuscrito lo aprendió de aquél, del que eligiera como su “maestro”.

Efectivamente, los diarios y cuadernos de notas de Leonardo comprenden 13.000 páginas de texto y dibujos, fueron escritos a lo largo de toda su vida, mezclando todo tipo de observaciones y creaciones, artísticas y científicas; se trata de textos y dibujos que muestran una gran variedad de motivos: listas de la compra o de dinero prestado, composiciones de cuadros, estudios de detalles, estudios sobre las expresiones faciales, disecciones, bebés, estudios de máquinas de guerra, máquinas voladoras, de animales, plantas, arquitectura.

La escena de lectura encontrada en un cuaderno de notas fechado por Amanda Berenguer en 1999, revela que a los setenta y ocho años la poeta seguía siendo fiel al modelo de identidad que se le ofreciera en un libro, regalo de su madre, a los trece o catorce años.

2.2.5. Estrategia común y variables

Las escenas de lectura expuestas coinciden en mostrar la pasión por la lectura de cuatro a niñas que con el correr del tiempo se transformaron en escritoras. Cada una de ellas reconoce, desde el recuerdo autobiográfico, el poder fecundo de sus primeras lecturas. Sin duda que el rescate de dichas escenas iniciales de lectura pone de manifiesto la importancia que ellas tuvieron en la construcción de las identidades de mujeres que consiguieron ingresar a un sistema literario regido por hombres. Y por encima de esto, la importancia de registrarlas autobiográficamente como estrategia común para la construcción de la propia identidad de escritoras.

Sin embargo, los mecanismos desplegados para el ingreso al mundo de la lectura presentan variables en las distintas escenas. Así, se trata de confrontación explícita, en el caso de Alfonsina Storni; de tránsito milagroso en Juana de Ibarbourou; de transgresión callada, en Josefina Lerena; y de identificación erótica, en Amanda Berenguer. Sin duda que estas modalidades dejaron sus marcas en las formas a través de las cuales las lectoras pasaron a ser escritoras e ingresaron como tales a sus respectivos sistemas literarios.

Alfonsina Storni recibió como respuesta a su actitud esencial confrontativa, críticas de base ideológica muy severas, en su contexto de los años 20, así cuando Borges se refiere críticamente a su obra con la frase despectiva de

“chillonerías de comadrita” en la revista *Proa*.⁷¹ O cuando Eduardo González Lanuza escribe en la revista *Sur*, en 1938:

Sacrificó su poesía en aras de su personalidad (...) Quizás pueda explicarse teniendo en cuenta que Alfonsina empezó a escribir en un medio adverso, erizado de obstáculos para toda mujer que pretendiera ser intelectual. Su sexo constituía una traba. (...) Tratándose de una escritora inteligente y batalladora como ella, el peligro adquiriría aspectos más solapados. Aceptó el reto, y ese fue su mayor mérito y su irreparable error. Su mérito como mujer que supo tomarse los derechos que se le negaban. Su error como poeta, porque la poesía no puede servir para nada ajeno a sus propios fines. Menos aún puede servir de válvula de escape para resentimientos personales: y en cada poema de la primera época de Alfonsina alienta, apenas reprimido, el resentimiento contra el hombre y la obsesión del eterno masculino.⁷²

En la obra de Juana de Ibarbourou, aparece de modo insistente la imagen de “centella” o “relámpago milagroso” en el momento de la emergencia poética y en razón de su enorme potencia, el consecuente reconocimiento público o legitimación por parte del sistema. Así lo registra en documentos de rasgo autobiográfico, como sucede en el discurso que pronunció el día de su consagración como Juana de América, día al que se refiere como “torrente o relámpago” y en el discurso de incorporación a la Academia de Letras del Uruguay: “La historia es simple, pero no excluye lo maravilloso, es decir, el prodigio y el milagro” (1333).

En relación con este rasgo es que muchas veces también reflexiona sobre el carácter fabuloso o ficticio de su existencia, en poemas auto (bio) ficcionales como el que sigue:

El Retrato

Aquí, triste, entre dos vidrios
 El dulce bucle que agitó la brisa.
 Deshecha está ya en polvo, la mejilla
 Que primero fue rosa y luego lirio.

71 Citado por Alicia Salomone (2006, 62).

72 E. González Lanuza, “Ubicación de Alfonsina”. *Sur* 50 (1938), 55-56, citado por Alicia Salomone (2006 62-63).

Deshecha está bajo la sombra, muerta,
La blanda cabellera, cobre y fuego,
Que el sol amó como a sus flores de oro
En que se mira como en un espejo.

Pero está viva la paloma tierna
De su sonrisa, de su dicha clara,
De su gracia y su fé, doncella pura
*Que sólo conoció romance y fábula.*⁷³
[Énfasis nuestro]

La transgresión callada de Josefina Lerena Acevedo de Blixen se percibe en su modalidad de escritora recatada, que presenta sus libros a modo de contacto amistoso con su entorno cercano. De la misma generación que Juana de Ibarbourou, no obtuvo mayores reconocimientos sociales ni institucionales.

Finalmente, la identificación erótica de la escena inicial de Amanda Benguer recorre su obra:

En primavera o verano/ por Larrañaga entre restos de quintas/ y verjas de hierro
prontas para un desfile/ de lanceros que llevaran en banderola/ jazmines y/ glicinas/
iba en tranvía/ a la hora de la siesta/ hasta la biblioteca/ del Jardín Botánico/
eras tú/ el Prado hecho a mano/ y los árboles secretos/ y los pájaros palabras/
también el agua del vertedero que manaba/ y el viento entre los libros/ tú solo/
entre las hojas arrancadas/ te quiero/ (1990 143).

2.3. Poemas objetos en el umbral de salida del sistema literario

En la Colección Juana de Ibarbourou del Archivo de la Biblioteca Nacional se encuentran originales y copias de ológrafos en hojas sueltas, que se pueden agrupar bajo el rótulo de poemas de obsequio o celebración social. Se trata de textos que cumplen con un movimiento de salida del sistema literario, en dirección del contexto social de la escritora. Funcionan como obsequios y

⁷³ Se trata de un poema manuscrito no publicado en libro, se encuentra en la Colección Juana de Ibarbourou, en el Archivo de la Biblioteca Nacional, D. 58 – primera versión y 58-1- segunda versión. No es posible afirmar que el texto sea inédito, dada la larga trayectoria de la poeta como colaboradora de diarios y revistas dentro y fuera del país; sin embargo, al momento de la redacción de este libro, no se ha encontrado ninguna versión editada del mismo.

suelen girar en torno a la representación de objetos fetiches que en la mirada de la autora representarían la felicidad y plenitud femeninas. Así desfilan ante los ojos del lector objetos tales como chinelas, peinetones, flores, pulseras, prendedores, sortijas, diamantes, rubíes, todos ellos objetos en que se concentra el significado de la identidad femenina en relación con la idea de tesoro o joya de “resplandeciente oro”.

Los objetos fetiches representan simbólicamente el atributo femenino de la mujer a la que se refieren, al modo en que los autorretratos de época suelen incluir un objeto que representa el rasgo identitario de su modelo. Como todo autorretrato, las composiciones se aproximan entonces al mundo de la referencia. En general no se trata de poemas destinados a libros sino que responden al destino del agasajo social y por ello sostenemos que cumplen con el movimiento de salida del sistema literario.

La materialidad de los objetos representados y la identidad de las mujeres con que ellos se relacionan, ubican a estos poemas dentro del espacio fronterizo de las escrituras del yo. Todos ellos coinciden en el movimiento de regreso al mundo de referencia desde el ámbito de la ficción y por ello cumplen una función social: ingresar al mundo real iluminándolo con el brillo de la palabra poética, que representa objetos que también brillan como joyas, para celebrar a destinatarias reales. El yo lírico autorepresentado es el enunciador de la celebración y del obsequio.

De alguna manera, es como si la poeta hubiera decidido instalar a la poesía en la sala social, tal como había encontrado en su niñez al “Padre Eterno” sentado en la casa de la infancia, fuente divina de toda poesía.

A continuación transcribimos tres poemas que presentan estas características. El primero está dedicado a la madre del escritor Hugo Petraglia Aguirre, de la cual el yo lírico celebra el peinetón que hereda y a su vez luce en su autorepresentación dentro del poema:⁷⁴

⁷⁴ La copia del manuscrito fue donada por el hijo al Archivo de la Biblioteca Nacional –D.53/D.166-1– junto a la copia del retrato de su madre, Petronila Aguirre de Petraglia el día de su boda en la “Catedral de Mercedes”, puesto en su cabeza el peinetón que la representa en el poema.

Romance de Petronila Aguirre

Yo tengo tu peinetón
Dulce Petronila Aguirre,
Que luciera con el sol
De tus Febreros y Abriles.

Yo guardo tu peinetón
Y lo llevo como joya
Aunque no tengo tu “aire”
Ni tu aroma de corola

Del brazo de tu hijo iba
Con mi mantilla de España,
A tu iglesia de Mercedes
Con flores, órgano y gala.

Era una misa de Gloria.
Te invoqué frente al altar
Para que dieras a todos
Acierto y felicidad.

Elena cronista de fiestas
Comentó tu peinetón.
¡Qué lujo, mi Petronila!
Me latía el corazón.

Y dos Presidentes vieron
En mi moño relucir
Tu alhaja de carey fino
Color de oro y marfil.

Guardaré tu peinetón
Dulce Petronila Aguirre
Para la historia que cuente
La amistad de “reina” y príncipe,
Toda hecha de lealtad
Con símbolo de jazmines.

Téngate Dios en su cielo,
Denos a nosotros paz.
¡Tu peinetón de carey
En la leyenda ha de estar!

Juana de Ibarbourou
1958

[En la copia, D.166-1, se corrige 1958 por 1967]

Puede leerse este poema, que guardaba el escritor Hugo Petraglia, como un agradecimiento de la poeta por el obsequio que le diera: el peinetón de su madre. El objeto de referencia queda representado en los dos mundos, el real –crónica– y el ficticio –leyenda– al ser celebrado en el poema, junto a la amistad que une al yo poético con el hijo, con quien se autorepresenta del brazo, en la iglesia de las Mercedes. La instancia de duplicación surge claramente al cotejarse el texto con el retrato que acompaña al manuscrito.

El objeto es materializado como “alhaja de carey fino, color de oro y marfil” y adquiere un significado de fetiche, depositario de propiedades mágicas, que trasladan la felicidad a la mujer que lo posea. Se sugiere la transmisión del contenido simbólico del objeto entre las dos mujeres representadas en el poema: Doña Petronila Aguirre y el sujeto lírico. Dicho contenido simbólico revela una seña de identidad referida a lo esencial femenino, en el momento de su plenitud vital.

El legado da cuenta de una constitución del femenino a través del mecanismo de las relaciones de género. La relación entre los personajes femeninos funciona como espejo identitario, quien obsequia se refleja en aquella a quien dirige la ofrenda, símbolo de identidad femenina y cifra de plenitud feliz, que debe ser guardada. En todos los poemas también se insiste en el mandato que erige a la receptora del fetiche en guardiana del legado.

Un segundo poema es destinado a la niña Constanza Martínez Prieto Rivas y en su título se indica que se reescribió en su álbum de nacimiento -D. 53-

Constanza: nace aquí la pedrería
De tu corona. Guarda bien el oro
Y los diamantes que te den. ¡María,
la Santa Virgen, guárdeme el tesoro
de mi pequeño nombre de rubíes

En tu boca infantil, y entre la brisa
De tus cabellos de temprano aroma!

Lo demás lo hará Dios. En tu diadema
Has de tener las piedrezuelas ricas
Y fulgurantes de cien mil poemas
Amálos bien, Constanza, miel y aroma,
¡Y hay que el pequeño nombre de rubíes
Nunca sea borrado en tu tesoro!
1944

En este poema se tiende el nexo entre los objetos preciosos: corona, pedrería, oro, diamantes, rubíes, tesoro, y el nombre propio de la niña celebrada. Esta relación conecta los elementos ficcionales con la realidad de la identidad de la niña, de modo que el mandato comunicado conlleva la permanencia del nombre-identidad-metal o piedra preciosa, a través del tiempo. Esta es la constante de la serie de los poemas objetos: la firme inmutabilidad de oro/diamante, que se vincula a la identidad femenina siempre en riesgo de caer en la zona de la invisibilidad para el espacio público. El rasgo de lo inalterable del metal o piedra preciosa infunden estabilidad y fortaleza a las identidades frágiles y móviles de las mujeres que ingresan al sistema literario latinoamericano.

Del siguiente poema hemos identificado dos versiones en la Colección Juana de Ibarbourou- Impresos de la Biblioteca Nacional. La primera fue publicada con el título: “Poema para Marbe”, 7 de febrero de 1958, en el *Bien Público*⁷⁵:

Hace algunos días celebró sus quince años la agraciada e inteligente niña Marbe Gorosito Tanco Orlando, hija de nuestro querido y admirado amigo, el poeta José Gorosito Tanco y la distinguida señora María Elena Orlando. Con tal motivo nuestra gran poetisa escribió este bello y emotivo poema, que nos complacemos en publicar.

75 La segunda aparece en la revista *Manizales*-nº 459-, de Colombia, con fecha: agosto de 1979. Presenta una dedicatoria con autógrafo de Juana de Ibarbourou para Aída Jaramillo Mezza y fue donada por Edgardo U. Genta a la Biblioteca Nacional.

¿Qué flor de miel y raso te enviara,
A ti, la niña que nació entre cantos?
¿Qué pulsera de azúcar y de plata,
Qué prendedor de estrellas y de pájaros,
Para adornarte a ti, niña de mimos,
De risas claras y vestidos blancos?

¿Qué te enviara yo, río de nieblas,
País sin eco, tierra sin distancias,
Siendo como eres un lucero nuevo
Y en la mano de Dios, rosa del alba?

Tierna, mi mano junto a tu mejilla;
Una caricia leve en el cabello
Con reflejos de luz, como la seda,
No sé que flor; tampoco sé qué verso.

Eres tan rica; (sé que eres tan rica),
Que cuanto tengo me parece poco
Para tu inmensa juventud. Superas
La joya de oro y hasta el astro de oro.
(Toma por fin, pequeña, esta sortija:
Un beso entero de tu dedo en torno)

En este caso, el obsequio es el poema, en juego semántico que fusiona el texto con la flor, la joya y el astro de oro, que llega finalmente a adquirir la forma de la sortija y del beso. Se trata del poema que cumple por tanto de una manera más acabada la función de convertirse en objeto que ingresa al mundo real como obsequio. La palabra poética opera la magia de la mutación de las formas. Se trata de una poética que otorga a la palabra, el poder de la configuración objetual e identitaria. La conversión del poema en objeto precioso cuya materia es el oro le otorga a las identidades femeninas representadas las cualidades de la firmeza, permanencia y valor.

La ambigüedad propia de la autoficción se explicita en el verso: “Toma por fin, pequeña”, que por la formulación parentética se separa del discurso constituyendo una línea metapoética, correspondiente al nivel de la reflexión clasificatoria que hemos venido siguiendo en este trabajo. Como si la poeta trajera a la superficie del poema una larga historia de trasiegos entre la vida y la

poesía, entre la realidad y la ficción, que explicara la identidad poética construida desde su ingreso al sistema literario.

No resulta por tanto sorprendente que fiel al título de su primer libro *Las Lenguas de diamante*, de 1919, Juana de Ibarbourou recorriera gran parte del siglo XX preservando la analogía de la poesía con la piedra preciosa, cuyo brillo traspasaría el límite de los mundos de la ficción y la realidad.

De manera equivalente, Amanda Berenguer constituye su gesto de resistencia ante la misma disolución identitaria, enfrentada al tiempo y la muerte, a través del registro de su nombre, el que sirve a todos aquellos que transitan por las escrituras del yo, tendiendo el puente entre la vida y la literatura:

Arte poética
(*La cuidadora del fuego*)

Para apurar el derrocamiento
De los últimos modelos de las sombras-
La soledad tramposa-
Acorralada en su madriguera
Y enfurecida como pocas veces-
También los pájaros funestos
Prontos para un despliegue
De terror intermitente-
Para apurar el levantamiento
Simultáneo de otra cosa-
De verdad y vida y compañía-
Para asumir la responsabilidad
De toda la batalla
Firmo esta noche
Mi nombre solidario.

3. La constitución del sujeto de la mujer escritora en América Latina y los modos del ensayo

En “Del otro lado del horizonte” (2001), Beatriz Sarlo plantea que el ensayo es un género que se popone una búsqueda. Si, por otra parte, puede considerarse “escritura de sí” o una de las variables de “las artes de sí mismo”

(Foucault 1983) y por tanto, un modo escritural donde se privilegia la exposición de la subjetividad y la constitución del sujeto (Olmos 2008), se podrá convenir en que a la hora de preguntar por la constitución del sujeto de la mujer escritora en América Latina, resultaría esclarecedor releer algunos textos ensayísticos fundacionales de las *poetisas* latinoamericanas.

Desde este ángulo estudiaremos las conferencias dictadas por Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni, en enero de 1938, cuando fueron invitadas a cerrar los Cursos Sudamericanos de Vacaciones, en Montevideo.

Por otra parte, se propone relacionar algunos rasgos de esta escritura de mujeres de las primeras décadas del siglo XX –sin pretender presentar un registro exhaustivo sino representativo– con los expuestos por la escritora chilena Diamela Eltit, cuando reflexiona sobre su propia escritura, en su libro de perfil también ensayístico titulado *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política* (2000).

La relación propuesta confronta textos de mujeres que reflexionan sobre la escritura propia y que responden a los modos del ensayo, pero que se ubican a cada lado del giro que tuvo lugar en torno a los años sesenta, cuando la escritura comienza a concebirse en su intransitividad, “opacidad de las formas” o “escritura neutra”, como lo expone Roland Barthes en *El grado cero de la escritura* (1972).

De manera que la hipótesis aquí manejada comporta una doble vertiente. Por un lado, propone una estrecha coincidencia entre ciertos rasgos de la escritura de mujeres y el género ensayístico; y por otro, considera la posibilidad de que la escritura de mujeres en América Latina no responda a la caracterización evolutiva de la concepción de la escritura del sistema general latinoamericano, en diálogo permanente con la lógica eurofalcéntrica occidental. La permanencia de los rasgos en la escritura femenina y la concepción que las mujeres que escriben en Latinoamérica tienen de ella, resulta ser una evidencia a tener en cuenta en el momento de observar su especificidad.

3.1. Sobre la libertad

Cuando en 1938, las tres poetisas más visibles y canónicas del subsistema literario femenino en Latinoamérica fueron llamadas por el representante del

gobierno uruguayo para cerrar los Cursos Sudamericanos, se les impuso el tema de sus disertaciones. Se trataba de testimoniar o confesar el proceso de creación de sus obras.

Gabriela Mistral inició el acto con una conferencia titulada “Acto de obediencia a un ministro” y en franca contradicción con este, en el tercer párrafo de su introducción declaraba:

Me temo que vaya a fracasar la linda intención del Sr. Ministro Haedo de someternos a una encuesta verbal, a una confesión cabal, a un testimonio, y que eso ocurra a causa de nuestra malicia y sobre todo de nuestro radical desorden de mujeres... Querer reducir a norma y poner en perfiles nuestro capricho consuetudinario, es empresa de romanos que nosotras podemos desbaratar entera incluso fingiendo que la obedecemos...⁷⁶

Desde el punto de vista de la relación con los modos del ensayo, son múltiples los estudios que han vinculado a este género con la idea de la libertad. Carlos Real de Azúa, por ejemplo, en su *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo* (1964), pone especial énfasis en el carácter reactivo del género contra lo dogmático y completo, confirmando su opción por lo fragmentario, libre y opinable, a tal punto que advierte sobre sus límites inestables o finos en relación a la epístola en prosa y al discurso.

El mismo autor reconoce más adelante en la idea de la libertad formal e intelectual el principio esencial que define la actitud ensayística:

Ya uno de los fundadores del género, Addison, el del “Spectator”, fijaba para el ensayo los rasgos de *looseness and freedom* en contraste con la *regularity of a set discourse*. Con todo, siendo el de la “libertad” uno de los vocablos más ambiguos, más polivalentes, más maltratados, conviene precisar que la libertad formal e intelectual del ensayo es, más que nada, cierta flexibilidad que evita el discurso rígido, que aún soslaya el estricto ajuste a un tema concreto y a un curso preestablecido, que se despega de ellos, que hace del texto, pretexto, que muchas veces lo aprovecha, estribándose así en él, para reflexiones ulteriores, que es movido por las luces variables -a veces caleidoscópicas- de intuiciones y de razones, de ideas, de pálpitos y (se decía) de ocurrencias. Siempre atraerá a la actitud ensa-

76 S. Guerra; V. Zondek (editoras). *El ojo atravesado. Correspondencia entre Gabriela Mistral y los escritores uruguayos* (2005, 222). Todas las citas de las tres conferencias de 1938 corresponden a esta edición.

yística cierta digitación de posibilidades aparentemente superfluas, cierto afán de experimentar, de “ensayar” reflexiones, de probar contactos, cuya eventual remuneración es inicialmente inmedible (17-18).

Parecería entonces, que en enfrentamiento con el dogma y el poder central del patriarcado occidental, representado por la “empresa romana” en el decir de Gabriela Mistral, el discurso de ella coincide desde el comienzo con el desvío libertario de un género que nace en la época en que los hombres ilustrados como Montaigne, instrumentaron los derechos humanos de igualdad, libertad y fraternidad, que fundaron ideológicamente la era de las revoluciones.

En referencia a la retórica del ensayo, Beatriz Sarlo (2001) enumera entre sus recursos a la paradoja, que Gabriela Mistral elige para confrontar el poder central masculino que la convoca, junto a sus colegas en 1938. La obediencia declarada en el título de su pequeño discurso ensayístico⁷⁷, al ser negada por el desarrollo que le sigue, constituye la paradoja aludida, que funciona como crítica a la orden del ministro, que pretende iluminar no solo las oscuridades de la gesta poética sino aquellas del ser mujer, que envuelve un enigma mayor, dadas las razones de su tradicional invisibilidad histórica.

Gabriela Mistral declara en su introducción: “Parece que nos llaman a juicio” e interpela a los supuestos jueces como “varones interrogadores”. Ella habla desde el “nosotros” femenino, consciente de su condición representativa al haber sido convocada oficialmente junto a Ibarbourou y Storni, pero también por el lugar que ocupa dentro del espacio del subsistema literario femenino latinoamericano. Las tres poetisas se han puesto de acuerdo en refutar o desafiar a quienes representan la ley y el orden social y la chilena lo anuncia. Está actuando como vocera de las mujeres que escriben en el continente latinoamericano, a quienes se reconoce en un espacio público pero diferencial. Y en este diferencial harán énfasis las tres *poetisas*, en un amable acto de insubordinación, conscientes también del cerco en el que se encuentran.

Muchos años después, Diamela Eltit (2000) escribe sobre el perfil discriminatorio de dicho espacio aún vigente:

⁷⁷ La consideración de los discursos o conferencias como modos del ensayo, así como cierto tipo de artículos, ha sido desarrollada entre otros por Real de Azúa (1964) y Beatriz Sarlo (2001).

Pero existe otra modalidad crítica en la que se avala cualquier obra literaria de mujeres desde una lectura sociológica. No me convence este razonamiento, pues lo que podría pasar es que las mujeres escritoras entren a habitar en un gran ghetto, en una mejor periferia, compitiendo entre ellas, pero que el sistema central permanezca intocado (175).

En las primeras décadas del siglo XX, el gueto ya existía y Gabriela Mistral lo sabe y también conoce su papel de líder, de manera que explicita su discurso como representativo del colectivo de mujeres escritoras latinoamericanas: “Me siento como un viejo cuerno lleno de estas voces ajenas: me oigo como una verdadera vaina de hablas juntas, y apenas tengo en este momento esa cosa fea que se llama el acento individual, la voz con nombre propio” (223).

Y todo su discurso continúa por esta senda plural, que a través de su voz comunica el mensaje de todas las mujeres, a quienes les ha llegado la hora histórica de hablar en el espacio público, aunque cercadas por la diferencia de género que las subordina. Subordinación ante la cual hablan juntas y enfrentando desde la ironía y la paradoja el intento del reconocimiento clasificatorio agudo, que involucraba la pregunta del ministro Haedo. Ya no se trataba ahora de una clasificación que las restringía a un espacio de lírica femenina, sino de otra que pretendía ingresar en el proceso de escritura de mujeres, con la mirada ordenadora del sentido único, el de la verdad encontrada.

La paradoja erigida a partir del contraste del título y el discurso por Gabriela Mistral, enuncia la crítica al intento clasificatorio y al yuxtaponer obediencia-desobediencia destruye el orden único, la ley del varón que interroga. Beatriz Sarlo (2001) define a las paradojas como “máquinas que funcionan desafiando las leyes del buen funcionamiento: producen no un orden, sino un desconcierto” y también cita a Deleuze, que a su vez define: “La paradoja es primeramente lo que destruye el buen sentido como sentido único, pero luego es lo que destruye el sentido común como asignación de identidades fijas” (23).

De suyo, este acto de desobediencia al ministro asume marcas textuales variadas en cada uno de los tres discursos, que hacen inclasificable la escritura de las mujeres y, consecuentemente, inhabilitan el reconocimiento o proyección de las identidades fijas aludidas por Deleuze.

Es elocuente la puesta en marcha de variadas estrategias y expresiones por parte de Mistral, que corroboran la recusación del afán clasificatorio y del reconocimiento de la identidad fija, no solo de la producción sino de las propias

mujeres que escriben. Ejemplos claros son las expresiones auto-referenciales: “nuestra malicia”, “nuestro radical desorden de mujeres”, “nosotras, grandes embrolladoras”.

La misma parábola del chileno Pedro Prado, que Mistral elige para ilustrar a través del recurso del ejemplo, explica la imposibilidad de dar respuesta al requerimiento del ministro. En tanto no es posible establecer el punto donde comienza a florecer la rosa y, por ello, no se puede establecer la frontera o límite entre esta y la tierra toda, tampoco es posible distinguir un proceso creador, una identidad fija, para la escritora y su escritura.

No deja de ser ejemplo del proceder estratégico femenino el uso que se hace de las palabras de Pedro Prado, “mi hermano mayor”, para la recusación, estrategia de validación de quien sabe que no es posible torcer el poder central del patriarcado, pero sí resignificarlo.

Entre las marcas del acto de desobediencia o defensa de la propia libertad, también debería considerarse en el discurso de Mistral la referencia a su proceso de vida y escritura, en donde se presenta a través de la figuración de “criatura vagabunda”. Esta imagen conecta con la idea de una libertad que conlleva la pérdida de la tierra propia, que se vive como expulsión del centro de vida, que la convierte en criatura nómada, errante, ser periférico sin identidad reconocible, diríase sin existencia material visible, por la contaminación con la imagen del “vaho de fantasmas” en el que se dice escribir. Sobre ese punto volveremos más adelante al estudiar el tipo de pensamiento que se descubre en los escritos de escritoras latinoamericanas y que Diamela Eltit identifica como “certezas que se van movilizándolo”.

En la conferencia de Juana de Ibarbourou, el título “Casi en pantuflas” revela la misma insubordinación y vocación libertaria que el de Mistral, solo que mientras en el de esta última se organizaba a través del recurso de la paradoja, en este caso se estructura a través de la metáfora, una figura que también ha sido incluida dentro de la retórica del ensayo (Sarlo 2001).

Con este título, “Casi en pantuflas”, Juana remite a un haz de significados que refieren una discrepancia esencial con el estereotipo de la sociedad que la ungió oficialmente como Juana de América, en una tarde de 1929, donde el escenario y la vestimenta fueron célebres y suntuosos, alcance con recordar el brillo dorado del casquete que cubría la cabeza de la poeta desposada.

La discrepancia condensada en la imagen de las pantuflas remite a una realidad íntima, cotidiana, regida por la despreocupación y liberación de los usos vestimentarios formales y oficiales, instaurados en el espacio público.⁷⁸

De hecho, la imagen metafórica es retomada y expandida en el discurso de Juana por la anécdota o caso, en que cuenta cómo fue interpelada por una señora que preguntó si soltaba su corona de trenzas cuando escribía sus versos. La respuesta fue negativa: “Mi moño no me impide recibir el mensaje de los dioses”, dijo la *poetisa*, convencida de la pérdida irreversible de la lectora.

El caso es retomado en el cierre de la conferencia:

A veces pienso, con remordimiento y pena, lo aseguro, en la mujer que me preguntó ingenuamente si me destrenzaba el cabello cuando hacía versos. Si lo hubiese pensado un poco, tendría que haberle contestado que sí. Además, solo Dios sabe, después de todo, si estas mínimas confesiones que hoy tengo que hacer en voz alta, no son, por la misma causa, una felonía (231).

El regreso al caso en el final del discurso remite de manera circular al principio, porque el título, ahora se comprende mejor, hace alusión al concepto de mujer escritora que confunde la producción escritural con el cuerpo de la mujer. Un estereotipo denunciado reiteradas veces por la crítica feminista, que jugó un papel muy importante en el ingreso de Juana de Ibarbourou al sistema literario uruguayo y latinoamericano, como hemos expuesto con anterioridad.

Es en este punto referido al estereotipo de la mujer-texto, que Ibarbourou centra metafóricamente su acto de insubordinación. Este recuerda que las mujeres han sido consideradas seres irracionales por la civilización occidental y, por tanto, reducidas al cuerpo y a la naturaleza. La autora reivindica la idea de que se puede ser escritora desde un lugar que no responde a la imagen mítica reconocida por el estatuto social. En 1938 la poeta se prepara, con más de cuarenta años de edad, para defender su escritura independientemente de su imagen física.

La relectura del título desde el cierre de la conferencia permite también observar la importancia del adverbio “casi”, porque sugiere que la confesión queda abierta, sin un desarrollo completo, se trata de una confesión que no llega

78 Esta actitud de Juana es compartida por varias poetisas que en su misma época interiorizaron modelos patriarcales para luego estratégicamente contradecirlos. Ver: Escaja, Tina. *Delmira Agustini y el Modernismo. Nuevas propuestas de género* (2000).

a ser total, plena y acabada. El misterio de la gesta poética no se revela, sino que se ahonda aun más cuando en el párrafo final la autora califica a las confesiones hechas de “mínimas” y las instala en la velada zona de las incertidumbres, de las verdades dudosas, al plantear la posibilidad de que ellas sean “una felonía”.

El título de Storni “Entre un par de maletas a medio abrir y la manecilla del reloj” manifiesta literalmente, según la poeta explicita líneas adelante, que la invitación para asistir a Montevideo llegó tarde, tan solo con un día de antelación. De manera que esta situación concreta incidió en la exposición presentada: “No entraré a tratar el tema de cómo me hice poetisa; entre mis maletas a medio abrir y la manecilla del reloj que apura, ordeno velozmente esta charla escrita” (232).

Sin embargo, este título también quiere decir que el testimonio de la escritora será velado, su proceso escritural quedará a medio abrir. De modo que desde el inicio surgen estas dos lecturas, literal una y simbólica la otra. Las maletas, diría Gastón Bachelard (1965), simbolizan en la segunda lectura el mundo de la psique que se entreabre pero no se abre; el “medio abrir” de Storni equivale al “casi” de Ibarbourou y ambos registros corroboran la desobediencia anticipada por Mistral.

En cuanto a la clasificación de formas discursivas que configuran la retórica del ensayo, estamos ante un caso de condensación, en el que las diversas lecturas cohabitan en un pacto de plenitud semántica.

El recurso se sostiene de manera constante a lo largo de la conferencia. Así sucede a continuación cuando explica que relatar la historia de cómo se hizo *poetisa*, sería “rever su vida”, algo como intentar levantar el pesado cuerpo de un muerto. E inmediatamente propone: “Mejor será volar un poco con el vuelo ligero de los pájaros que dejé esta mañana en Colonia, cuyas aves, para mí desconocidas, logran hacer entreabrir los párpados exhaustos” (232). Y aquí los pájaros de Colonia son literalmente los que vio en la mañana al desembarcar, pero también son la poesía que con su vuelo rescata la vida y la eleva desde la vivencia de la muerte.

Tras rescatar “algunos recuerdos pintorescos al acaso” que analizamos en el apartado anterior, dedicado a los registros autobiográficos, se recupera mintiendo durante años, hasta que escribe su primer libro *La inquietud del rosal* (1916), que califica de pésimo, pero del cual confiesa que fue escrito “para no morir”.

Y entonces surgen las preguntas sobre la veracidad de dos poemas aparentemente confesionales que deja sin contestar. El primero procede del tercer libro *Irremediablemente* (1919):

Pudiera ser que todo lo que en verso he sentido
No fuera más que aquello que nunca pudo ser,
No fuera más que algo vedado y reprimido
De familia en familia, de mujer en mujer.

Dicen que en los solares de mi gente, medido
Estaba todo aquello que se debía hacer;
Dicen que silenciosas las mujeres han sido
De mi casa materna... ¡Ah!, bien pudiera ser...

A veces, en mi madre, apuntaron antojos
De liberarse, pero se le subió a los ojos
Una honda amargura, y en silencio lloró.

Y todo esto mordiente, vencido, mutilado,
Todo esto que se hallaba en su alma encerrado.
Pienso que sin quererlo lo he liberado yo.

Represión y libertad son los polos semánticos que recorren el poema, siendo la poesía una vez más el instrumento para el vuelo libre. Hasta aquí, ya es posible advertir que todo lo dicho sigue la misma línea que se desliza desde el fingimiento, el robo y la mentira, todas acciones que revelan una historia de marginalidad, en donde el acceso al mundo de la literatura fue en primera instancia prohibido y la convirtió en transgresora de normas básicas de buen comportamiento social. Finalmente, la poesía significó la liberación, el vuelo de los pájaros nuevos de Colonia.

En el poema, dicha liberación involucra no solo sus dolores y mutilaciones, sino aquellos reprimidos de mujer en mujer, hasta llegar a ella a través de su madre. La poeta escribe desde su condición de mujer subordinada, en representación de todas las mujeres.

En relación al título de la conferencia de Storni, es interesante advertir que el registro autobiográfico y luego las preguntas sobre la posibilidad de ver-

dad de lo dicho en versos, siguen reiterando el procedimiento que condensa varias lecturas, en un nivel de tensión que desborda toda respuesta reductora.

Consecuentemente, las maletas continúan a medio abrir, de principio a fin: la niña que finge y roba y miente es la que la letra dice, pero también es la mujer que se adueña de un instrumento social masculino y lo usa para liberarse.

¿Cómo saber, entonces, ante la amplitud significativa de esta condensación semántica, si efectivamente “la médula de esta charlilla” es según declara la poeta, la lectura de los cinco poemas escritos en tierra uruguaya?

Estos textos son precedidos del relato de la circunstancia en que se procesaron, así por ejemplo, el tercero “Pie de árbol”, introducido por el relato de un paseo por la alameda que lleva del Real de San Carlos al balneario, en Colonia.

La autoimagen muestra a la narradora en pantalones de pana de jardinero, de moda reciente, inserta en la duda, entre el dejarse llevar por el deseo del cuerpo libre en contacto con la naturaleza o la represión en aras de una imagen obediente al uso social:

Gustaba discurrirla, enfundada en unos pantalones de pana de jardinero que se pusieron de moda últimamente. Me veía con ellos muy ridícula, pero el paso largo que el pantalón permite, calmaba mis recelos. Con mi bastón rústico, pues, por la senda de pinos sombría y perfumada... Acostarse allí debajo del árbol, la cabeza sobre el colchón de hojuelas doradas... Sí... No... ¿Y el auto que pasa?... ¡Qué más da! Tirada por fin al pie del árbol, las piernas en libre juego, mirando el cielo cribado por las ramas,
Fulminante la sensación: “yo trepé un día por un árbol y en su copa di chillidos”... (237).

En los cinco poemas anunciados la poeta se muestra en la acción del paseo, movimiento que condensa el significado del viaje a través del espacio terrestre y también el movimiento del proceso que conduce a la poesía, lectura iniciada con el registro del vuelo de las aves nuevas de Colonia.

En el caso del contexto del poema “Pie de árbol”, el detalle de los pantalones plantea una ruptura con el uso socialmente aceptado, que pone a la voz que narra al borde del ridículo, según su propia expresión. También vale como marca de transgresión de género, que puede ser leído a través de la equivalencia del uso de pantalones con el uso del instrumento de la escritura, ambos usos ubicados tradicionalmente en el ámbito del poder masculino.

Finalmente, la muestra de la sensación fulminante y el verso emergente, da rienda suelta a la liberación de los aspectos salvajes, duramente reprimidos o censurados en la mujer de la época. En el mismo sentido se da el distingo entre los animales débiles, en que se incluye el yo lírico y la fuerte mole animal de la caballada que asusta y sacude la tierra.

Todo el movimiento del poema se sitúa entre el deseo de libertad y el miedo. Y desde lo literal una vez más se pasa a la posible lectura simbólica, que se ilumina y condensa.

No se puede dejar de recordar que esta conferencia tuvo lugar en enero de 1938 y que pocos meses después Storni se suicida en el mar. La relación del tema de la muerte con el de la libertad ha sido estudiada y especialmente en esta última etapa -*Mundo de siete pozos* (1934) y *Mascarilla y trébol* (1938)- el mar se convierte en símbolo de la libertad y de muerte como aposento seguro.

En la conferencia de Montevideo la escritora conecta libertad y muerte, en dos instancias, ubicadas en cada una de las dos partes, en que se estructura el discurso. En la primera lo hace en el segundo poema, en el que se interroga sobre la posible verdad de sus versos, correspondiente al libro *Ocre* (1925):

Me faltaba un amor y ya lo tuve;
Una infamia también y di con ella;
Un engaño y lo hallé; la savia sube
A cupular mi vida en una bella
Rama cargada que pesarme siento,
Y empiezo a madurar: estáte atento (234).

En el final del poema se anuncia la muerte como liberación del peso de una vida, donde ha habido amor, infamia y engaño, en un orden creciente de dolor. La interpelación dialógica a una segunda persona, que podemos leer como representante del lector, presagia un evento innombrado, que se sugiere como muerte liberadora y advertencia.

En la segunda parte de la conferencia, el primer poema “Barrancas del Plata en Colonia” y el último “Río de la Plata en arena pálida”, enmarcan la serie que llega a ser de seis poemas, porque el último, escrito en tierra argentina, se suma a los cinco escritos en Colonia. Los dos poemas citados muestran al río en signos opuestos, el de Colonia según el signo de la vida, el argentino respondiendo al signo de la muerte, una muerte de agua que libera y trae la paz.

Una liberación múltiple que también alude al cerco social contra el que la poeta luchó a lo largo de toda su vida y aun en este último discurso.

3.2. Sobre la irresponsabilidad

Hacerse cargo de lo que se escribe es un problema de responsabilidad ante la sociedad. Sin duda, cuando las circunstancias presentan modos de represión y no aseguran los derechos de libre expresión de manera igualitaria, el tema de la irresponsabilidad adquiere variables, que pueden desdibujar el concepto hasta llevarlo a su contrario.

Es así que la responsabilidad o irresponsabilidad del que escribe está indisolublemente unida al tema de la libertad. Muchos años después de las conferencias de 1938, Diamela Eltit se refiere al tema en *Errante, errática*, solicitado por Juan Carlos Lértora (1993) para ser incluido en su libro de artículos sobre la narrativa de la autora:

Juan Carlos Lértora me ha puesto en la encrucijada de abordar ciertos aspectos que, al parecer, se reiteran en mis libros y las condiciones sociales del tiempo en el que me ha correspondido escribir. Intentaré pues releer algunas de las que han sido mis preocupaciones a lo largo de estos años. Pero, quisiera señalar que lo que pueda decir es relativo, que me parece que tiene que ser desligado de las novelas que he escrito, porque esos libros responden a un hacer creativo que tiene sus propias leyes de las que yo misma estoy ausente y, aún más, la mayoría del tiempo me siento totalmente irresponsable. De la misma manera que siento que no podría reescribir una sola página de un libro que ya haya publicado, pienso que hay cuestiones contenidas en lo escrito que están dentro de un espacio que me sobrepasa. Y eso es, quizás, lo que mantiene vivo en mí el deseo de escritura; esa voz que se me escapa y que, muchas veces, me exalta o avergüenza (170).

Nuevamente, el testimonio es respuesta a la pregunta masculina sobre el hacer escritural de la escritora. Y en primera instancia, podría ser leído como una estrategia heredada –existe una larga tradición de la escritora como “sibila”– para poder expresar con total libertad cuanto desea, desde la irresponsabilidad de quien no conoce ni las leyes ni la procedencia de la voz que emite su discurso.

En una sociedad donde las leyes sí se conocen y donde la represión es severa, no solo con quienes la violan sino con subordinados sociales, como mu-

jeros u otros discriminados por causas raciales, políticas o económicas, es entendible que la mujer que escribe maneje la estrategia de la voz que la sobrepasa y que la hace irracionalmente irresponsable, libre de toda culpa.

Eltit insiste reiteradas veces en este desligamiento con la voz que emite el decir textual. Así por ejemplo, vuelve al punto en el discurso de agradecimiento, pronunciado al recibir el premio “José Núñez Martín” a su novela *Los Vigilantes*:

La obtención de este premio me ha impulsado a pensar la relación entre novela y autoría y cuando he intentado analizar esta relación, me he sentido, en parte, como una impostora, como la que priva hoy a esa otra -la que escribe- de una ceremonia irrealizable. No soy exactamente yo la responsable del libro *Los Vigilantes*, es la otra de mí, aquella que escribe y escribe, por ello me siento como una representante difusa de un libro del que conozco parte de su proceso de elaboración (186).

En el artículo citado anteriormente la propia autora proyecta una lectura que si bien no inhabilita la anterior, la completa. Advierte que no todas las trabas que acechan a la mujer que escribe pueden adjudicarse a su entorno externo, sino que también reconoce la interiorización de estas en su psiquismo, esto es, la introyección de los dictámenes de la cultura en que nació.

También interesa su testimonio sobre la experiencia de escribir bajo dictadura como “forma de salvataje” o “gesto de sobrevivencia” y su observación sobre el tiempo posterior, donde las circunstancias en las que escribe son las de “un país marcado por la desigualdad”, donde la escritura es su único gesto de rebelión política y social, en solidaridad con los “espacios de desamparo”.

Las marcas de marginalidad en su escritura la ubican en una zona de ilegalidad-ilegibilidad que explica su insistencia en la imposibilidad de iluminar sus procesos escriturales desde normas racionales propias o ajenas.

Por su parte, los testimonios de las poetas de 1938 revelan una misma adscripción al principio de la irresponsabilidad explicitado por Eltit tantos años después.

Gabriela Mistral cierra su conferencia con un poema en que define la poesía como “viga mágica”. Suerte de pajueta que en los lagrimales de un niño sufre todo tipo de transformaciones, que no son explicables por la razón y que como toda magia queda fuera de la norma y las responsabilidades que esta conlleva.

Juana de Ibarbourou es mucho más expansiva y explícita en el salvataje de sus responsabilidades ante el discurso poético. Introduce su postura al llamar a Gabriela: “Casandra legendaria”, y al hablar de “la misteriosa maternidad del verso”. Ya de lleno en el tema afirma la libertad del poeta y lo presenta como profeta al que la divinidad otorgó su potencia lírica:

Además, el verdadero poeta (el mimetismo artístico es la forma más frecuente y más completa del engaño humano) siente dentro de sí una especie de mediumnidad que le hace confiado y humilde. Humilde, porque sabe bien que se le ha elegido para esa voz, como se elige un órgano para los cantos sacros. Él, en sí mismo, en simple cifra humana, no es más que un instrumento (228).

Alfonsina Storni, fiel al procedimiento interrogativo, que deja más abierta aún la cuestión de las responsabilidades en el decir, propone disyuntivas desde el no saber:

¿Mi poesía, era, pues, rebeldía, desacomodo, antigua voz trabada, sed de justicia, amor del amor enamorado, o una cajita de música que llevaba en la mano, y sonaba sola, cuando quería sin clave para herirla?

¿No es, por otra parte, el poeta, un fenómeno que en sí mismo ofrece pocas variantes, una antena sutilísima que recibe voces que llegan no se sabe de dónde y que traduce no se sabe cómo? (235).

La libertad, que resulta principio indisolublemente unido a la responsabilidad del decir auténtico y fiel de la escritura, al mismo tiempo conduce a la irresponsabilidad en una escritura que se desliga de su autor-autora, que es mero instrumento-antena, mediador que traduce un discurso que le llega misteriosamente desde fuera o desde dentro.

Una vez más el ensayo conecta con este testimonio, donde lo femenino es género y no sexo biológico –recordemos que el simbolismo francés es un buen exponente de este concepto de poeta mediador– y en tal sentido Carlos Real de Azúa escribe:

No hace mucho tiempo, un agudo español, Juan Rof Carballo, llamaba al ensayo gran instrumento órfico, pulsado por el subconsciente, gustado por los poetas (que de linaje órfico son y con el subconsciente trabajan) pero también por

los hombres de ciencia que encuentran en aquél la distensión de una creación meramente artística (16).

3.3. Sobre la movilidad del pensamiento

La movilidad del pensamiento caracteriza a los modos del ensayo y también a la escritura de las mujeres latinoamericanas que hemos venido estudiando; en ambos casos se trata de formas del pensamiento nómada, consecuencia de la resistencia al límite de las clasificaciones impuestas por un poder central racional, masculino y cientificista.

En el ámbito del ensayo ya Th. W. Adorno (1974) describía el desarrollo del pensamiento peculiar del género a partir de la diferencia con la lógica discursiva. Y Real de Azúa (1964) señalaba que el curso del pensamiento que crea el ensayo es el pensamiento mismo y no la ficción, por ello la verdad que suele presentar tiene el rasgo de ser “transeúnte” y su destino nunca será la opinión fija, sino volátil.

Los conceptos de libertad e irresponsabilidad conducen a la consideración de este pensamiento móvil como sustento también de la escritura de mujeres abordadas. Diamela Eltit escribe al respecto:

Debo decir también que aun cuando mantengo una línea de pensamiento y posiblemente de escritura, mis certezas se van movilizandoy por ello busco evadir, hasta donde sea posible, todo tipo de declaración de autor. Las evado porque siento que si este tipo de pensar tiene algún sentido, es como un proceso personal que me permite establecer cambios y modificaciones siempre necesarios, pero no necesarios como para conformar un discurso que al final termina por ideologizarse, por paralizarse, y detener un tránsito mental que sí me importa mantener en movimiento (170).

En Gabriela Mistral este tipo de pensamiento se insinúa en su autoimagen de “criatura vagabunda”, pero fundamentalmente, en la estructura transformativa del poema final en que define la poesía:

Esta que era una niña de cera.
Pero no era una niña de cera:
era una gavilla parada en la era.
Tampoco era la gavilla

sino la flor tiesa de la maravilla
Tampoco era la flor, sino que era
un rayito de sol pegado a la vidriera.
No era un rayito de sol siquiera:
una pajita dentro de mis ojitos era.
Alléguense a mirar cómo he perdido
en este lagrimón mi Pascua verdadera (226).

Poema donde la identidad del objeto nombrado, representante de la poesía, se transforma una y otra vez mágicamente hasta ubicarse en los ojos infantiles, desde los que él o la poeta mira y piensa el mundo, “ventisquero abajo” y fluyente como el agua-lágrima.

En el testimonio de Juana de Ibarbourou, la metáfora de “la centella” con que representa a las primeras estrofas de sus poemas, es doblemente móvil: primero, por las connotaciones de la propia imagen, luz en movimiento rápido, vertiginoso, que no permite siquiera el registro de su lugar de partida; segundo, por su condición de metáfora, figura abierta a la cadena de analogías inconclusas, a través de las múltiples e incontables lecturas.

Pero son las “presencias invisibles” o “el ser intangible” que muestra guiando su mano las que revelan su identidad móvil, que lleva a la incontestable pregunta de quién es que escribe.

El mismo final de su discurso, ya citado, corrobora esta movilidad de su pensamiento e identidad, al dejar en la zona de la duda la imagen de la mujer que escribe con moño trenzado o con el cabello suelto, al tiempo que la verdad de lo confesado.

En la exposición de Alfonsina Storni todo es viaje, desde el título de las maletas y las manecillas del reloj, refiriendo al poco tiempo para detallar su proceso en la clausura del curso, o más allá, marcando la prisa con que la vida y el ser y su pensar fluyen.

Entre tantas referencias y marcas textuales de la movilidad del pensamiento en este discurso, destaca la elección de los poemas escritos en tierra uruguaya, fuera del propio lugar de vida-centro, en Colonia. Una vez que termina la lectura de ellos y su circunstancia, escribe: “Diré para terminar que, a excepción de este último verso, los otros son un tanto diferentes a mi manera habitual. Ha bastado un color, un olor, un aletazo de viento distinto para que la transmisión se haya alterado un tanto” (240).

En el momento de responder a la pregunta sobre su proceso creativo, la poeta elige los textos escritos en un proceso de viaje, fuera de su país, ella también “criatura vagabunda”, y describe minuciosamente las impresiones surgidas al contacto con lo nuevo, siempre en movimiento.

En el mismo sentido funciona la mención insistente al Río de la Plata, bajo el signo móvil de vida y muerte. En “Barrancas del Plata en Colonia” el yo lírico marcha por río y tierra empujada por el viento, hasta que el cielo rompe el límite entre agua y tierra desde “morados”. En “Río de la Plata en arena pálido” la imagen de la movilidad es la del “carro transmarino” que finalmente el río, también móvil cubre de paz.

La poesía sigue por la senda del agua fluyendo y el vuelo de los pájaros que anunciaron el futuro del discurso llegan a posarse en un final, tras un curso complejo que involucró a muchas mujeres silenciosas, de identidades anónimas, hasta llegar a la madre y a un yo lírico que libera lo vencido en versos o voces que llegan “no se sabe de dónde”.

De otra manera lo ha dicho Diamela Eltit al discurrir ensayísticamente sobre lo marginal:

No me he planteado, hasta el momento, una novela monolítica basada en la racionalidad de sus mecanismos. Más bien me ha interesado el divagar que permite la fragmentación, la pluralidad, la arista y el borde. Creo que Juan Carlos Lértora lo dice mucho mejor que yo, cuando se refiere a lo que él llama “la dispersión”. Lo disperso será siempre aquello que se recorta como margen porque cuestiona los centros y su unidad. Trabajar con pedazos de materiales, con retazos de voces, explorar vagamente (digo, a la manera vagabunda) los géneros, la mascarada, el simulacro y la verbalizada emoción, ha sido mi lugar literario (173).

Un lugar móvil, fiel a un nomadismo que parece ser un rasgo de una tradición de mujeres que escriben más allá de lo previsto por normas fijas del quehacer literario, sin centro, como el que ensaya lo nuevo y experimenta sin rumbo.⁷⁹

79 H. Achugar al proponer la categoría del *balbuceo teórico* para la literatura latinoamericana la relaciona con una poética del fragmento que reconoce como parte de la tradición del pensamiento latinoamericano, que “no tiene que pagar tributo a la sistematización “euro/yanqui/etc./etc./etc.”, que lo sistemático –de existir y aun cuando exista en el pensamiento latinoamericano–, o su virtud mayor, radica en el hecho de que habitamos “espacios inciertos”, territorios otros, ámbitos inexplorados que siempre estamos en proceso de construir, descubrir, habitar”

3.4. Conclusión

La conciencia de una tradición basada en los hilos de continuidad descriptos está presente en cada uno de los textos estudiados. Es por ello que Gabriela Mistral comienza marcando la fundación del espacio diferencial de la literatura de mujeres latinoamericanas:

Recordaremos, en primer lugar, a nuestras dos grandes muertas, tan nuestras como vuestras, uruguayos. Pensemos en Delmira Agustini, maestra de todas nosotras, raíz hincada más o menos en las que aquí estamos, y pensemos a María Eugenia, alma heroica y clásica, que en lo heroico y en lo clásico hubiera querido pastorearnos a todas, pero que se nos fue demasiado pronto (222).

La libertad, la irresponsabilidad, el pensamiento móvil y la falta de identidades fijas son rasgos que recorren los textos de las mujeres latinoamericanas que han escrito a lo largo del siglo XX, desde el momento fundacional.

Las formas y modos de representación de la subjetividad femenina que hemos subrayado tienen que ver con la subversión de convenciones establecidas. Es por eso que cuando estas mujeres se refieren a sus propios procesos de escritura mediante sus discursos ensayísticos, planea un estado de furtividad, en definitiva un estilo de pensamiento móvil que huye de la visión logofalocéntrica paralizada de un sujeto, que ocupa todo el territorio y las arrastra a una vida nómada, en las afueras.

En sintonía con la vivencia de la permanente separación y cambio, Adorno (1974) señala que la ley formal del ensayo era la herejía. Si bien esta postura escindida de toda ortodoxia coincide con las tendencias postestructuralistas de la segunda mitad del siglo XX, lo cierto es que ya estaba en las producciones textuales de las mujeres que inician la tradición literaria femenina en el comienzo de este siglo. Y de hecho, ellas mismas lo testimonian siguiendo diversos modos ensayísticos y mediante su retórica de lo abierto e ilimitado, donde presentan su condición de sujetos móviles en figuraciones tales como las de “criatura vagabunda”, “fulana de tal se paseaba con el cabello suelto, envuelta en gasas azules bajo la luna” o “el vuelo ligero de los pájaros” de Colonia.

(2004, 23). De esta manera subrayamos la coincidencia de la literatura latinoamericana escrita por mujeres y la del latinoamericano en general en el marco de la retórica del alter.



Alicia Sureda, 1924.





Capítulo III

Documentos olvidados de Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou

Categorías teóricas tales como la figuración de identidad nómada (Braidotti 1994) y la de red cultural (Maíz, Fernández Bravo 2009) se constituyen en herramientas útiles para la investigación del proceso a través del cual las escritoras del sur latinoamericano configuraron sus imágenes públicas y su producción discursiva en el momento auroral de ingreso al sistema de su época.

En este capítulo proponemos definir dichas categorías, discutir la posibilidad de su aplicación en un campo cultural que está fuera del espacio y tiempo específicos para el que fueron creadas, considerando a tales efectos variables y constantes y, finalmente, la utilización de tales categorías a la hora de leer dos documentos desconocidos hasta el momento por la crítica especializada en el tema.

El primero de ellos, es el texto de la conferencia de Alfonsina Storni sobre Delmira Agustini transcrito en la Sección Literaria del diario *La Noche*. Esta fue leída en el Paraninfo de la Universidad de la República de Montevideo en enero de 1920. El documento presenta un interesante desarrollo ensayístico sobre la personalidad y obra completa de la *poetisa* uruguaya desaparecida en 1914 y, sorprendentemente, ha permanecido olvidado en las páginas del periódico citado hasta el momento en que lo exhumamos en nuestra investigación.

El segundo documento es un poema manuscrito de Juana de Ibarbourou, inédito en libro hasta el momento, cuyo título es “Visión de Delmira”. Se encuentra en la Colección Juana de Ibarbourou del Archivo de la Biblioteca Nacional de Uruguay y su soporte es un papel roto.

1. El concepto de red literaria en Latinoamérica

El llamado descubrimiento de América produjo entre otras una situación de dispersión cultural que signa la historia de América Latina. Resulta interesante observar la relación entre las instancias fundacionales de esta tradición

en la época de la conquista y la situación actual, caracterizada por la crisis de las culturas nacionales. Sin embargo, entre ambas instancias históricas se advierten segmentos de la historia cultural del continente marcados por dicha dispersión, aun en la etapa en que las jóvenes naciones latinoamericanas eran sistemas emergentes y vigorosos. Tal es el caso que venimos explorando, en las primeras décadas del siglo XX, en la zona de producción de literatura escrita por las mujeres que ingresaban en el espacio público que les había estado vedado históricamente.

En esa instancia es posible advertir las marcas del sujeto recién llegado, en este caso el de las escritoras que arribaban desde un afuera no clasificado. En la antigüedad griega el ciudadano con residencia fija en la polis consideraba bárbaro al extranjero nómada, que no podía ser relacionado con un lugar estable a causa de su constante viaje, un extraño inubicable e invisible cuya movilidad repercutía en su concreción como objeto de conocimiento. De igual modo, en aquella hora fundacional de la literatura femenina latinoamericana, las escritoras que comenzaban a construir sus identidades en la esfera pública se definieron a través del trazo móvil y disperso de la viajera metafórica, que llega desde lugares poco civilizados e historiados, lugares salvajes donde la escritura que es sedentaria no había podido fijar ni su historia ni su identidad.

Si fijar la imagen propia a través de la autorepresentación de la lectora con el libro en la mano fue una de las estrategias de estas escritoras para encontrar un espacio propio en el mundo letrado, ahora resulta pertinente observar el procedimiento a través del cual procuraron combatir la dispersión cultural que les impedía obtener visibilidad. La red cultural configuró dicho procedimiento, en tanto que permitió a través de relacionamientos entre pares sostener la construcción del sujeto emergente de la mujer escritora.

Actualmente y a un siglo de distancia de esta emergencia del subsistema escritural femenino, ante la pérdida del referente de la nación, surge la necesidad de un nuevo ordenamiento y de nuevas herramientas teóricas para desarrollar la investigación de un objeto de lectura disperso. En esta instancia, la categoría de red cultural resulta útil para reorganizar el mapa de lectura del continente y en razón del vínculo relacionante enunciado se hace visible que este concepto es apropiado para iluminar la historia toda de América Latina, desde la instancia pre-nacional hasta la post-nacional.

Según Claudio Maíz y Álvaro Fernández Bravo (2009), el concepto de red ha de ser considerado en dos niveles simultáneos de pensamiento:

(...) como herramienta heurística para leer la dispersión cultural (que emerge hoy, pero que en rigor puede reconocerse en diversas coyunturas y está presente en la historia de América Latina desde la conquista) y como objeto de análisis, que conecta una constelación de textos y posiciones de sujeto separadas entre sí (11).

La red se caracteriza por su estructura móvil capaz de conectar lugares y sujetos de enunciación distantes en el espacio y, en consecuencia, por la posibilidad de atender el estudio de literaturas marcadas por viajes y exilios, como la latinoamericana. En otro nivel de reflexión, también cabe señalar la utilidad del concepto para el problema de las identidades y sujetos desterritorializados.⁸⁰

Maíz y Fernández Bravo establecen el vínculo entre la práctica articuladora de las redes y la estructura discursiva que otorga la identidad social cuando explican que “Esta afirmación sirve para reconocer la precariedad de la identidad, su vacío de esencia y asumir la relación de dependencia entre redes y discurso identitario” (25). Y esto a partir del carácter performativo de los actos del lenguaje que están en la base de tales discursos.

Si esta consideración es válida para la configuración de identidad social en América Latina, cuya historia da cuenta de una verdadera gesta en aras de ingresar con un discurso e identidad propia desde la periferia al diálogo occidental, lo es más en el caso de la red de mujeres que venimos estudiando, periférica en el ya periférico espacio latinoamericano. Podría decirse que, como toda red de excluidos, esta red de mujeres se formó en la necesidad de la autodefensa, pero la consideración resulta insuficiente, ya que en las primeras décadas del siglo XX esta articulación tuvo una función proactiva, constructora de figuras sociales nuevas que tuvieron como fin explícito el ingreso al campo cultural hasta entonces cerrado para ellas.⁸¹

80 Maíz y Fernández Bravo señalan la noción de formación de Raymond Williams (*Marxismo y Literatura*: 1980) como antecedente de la categoría de redes y las definen como: “estructuras de contornos laxos reunidas por intereses convergentes entre sus participantes y mediadas por una distancia espacial entre sus miembros” (12).

81 Sin llegar a afirmar que estamos ante redes de oposición o contrahegemónicas que detentan un discurso político contra un enemigo externo, creemos que en casi todos los casos prevaleció por parte de las escritoras la intención de la negociación y la asunción del lugar permitido y

De manera que en el rubro de sujetos sin identidad social y desterritorializados cabe asentar el caso de las escritoras latinoamericanas de las primeras décadas del siglo XX. Una consideración que conduce al distingo resultante del clásico aserto del lingüista Alfred Korzybski (1870-1950), según quien, el mapa no es el territorio, en el entendido de que estos sujetos citados se ubican en lugares o territorios desconocidos, aquellos que no habían sido cartografiados o, si se quiere, aquellos que no habían sido concienciados por la sociedad de su época. Sujetos nómades en tanto que aparecieron en la escena pública a partir del 900, saltando sobre las fronteras bien constituidas de un sistema social logofalocéntrico, que les permitió asentarse provisoriamente en una suerte de gueto o espacio diferenciado, donde se las intentó encasillar o clasificar como criaturas salvajes, rebeldes a la razón o a la clasificación misma.

En este punto es que llegamos a reconocer la importancia del cruce de la noción de red cultural con la categoría de identidad nómade, en relación a las escritoras fundacionales del subsistema latinoamericano. La primera como estructura de conexión permitió a la segunda cobrar suficiente fijeza, en oposición a la fuerza centrífuga de la dispersión cultural, para alcanzar visibilidad y reconocimiento, a través del mutuo apoyo que les permitió sostener una imagen que aunque marcada por la excentricidad permitió la negociación del ingreso al sistema.

Si bien el concepto de red cultural como herramienta teórica del sistema latinoamericano, es anacrónico en relación al momento histórico del ingreso de la escritura de mujeres de comienzos del siglo XX, ya existía en el nivel de la praxis -objeto de análisis- dentro del horizonte de la conciencia de los escritores modernistas, como ya fue señalado en el capítulo II. Estos experimentaron una experiencia desterritorializada, cuyo epítome y máximo exponente fue sin duda Rubén Darío.

Las escritoras de aquella primera generación encontraron en dicho proyecto modernista, un modelo de red cultural de hecho y procedieron de manera semejante, proyectando imágenes especulares por encima de las fronteras nacionales y estableciendo una red propia que las sostuvo en los momentos iniciales de mayor fragilidad.

restringido pero también un silencioso y férreo combate por ensanchar el espacio propio dentro del campo cultural logofalocéntrico.

2. La categoría de identidad nómada

La noción de “sujeto nómada” de Rosi Braidotti (1994) como ya quedó consignado es una figuración teórica proyectada para representar la subjetividad contemporánea, caracterizada por la falta de unidad, por el desplazamiento y la fragmentación. También y pese a su desajuste en el tiempo y en el espacio, resulta útil a la hora de esclarecer la situación de la mujer escritora de las primeras décadas del siglo XX, en Latinoamérica.

Braidotti propone el término figuración como un estilo de pensamiento que representa y explora subjetividades alternativas en relación al modelo falocéntrico y que por tanto es oportuno para definir la subjetividad femenina, en la situación posmoderna. Identidad nómada equivale, según la teórica feminista, a identidad múltiple o diversidad movible en que la noción clave es el deseo:

La noción clave para comprender la identidad múltiple es el deseo, es decir, los procesos inconscientes. El psicoanálisis –como una filosofía del deseo– es también una teoría del poder cultural. La verdad del sujeto se halla siempre entre el sí mismo y la sociedad. La verdad del asunto es que, desde el momento en que uno nace, pierde su “origen”. Puesto que el lenguaje es el medio y el lugar de constitución del sujeto, de ello se sigue que también es el capital simbólico de nuestra cultura. Si el lenguaje ya estaba allí antes de que “yo” naciera, y estará allí después de que “yo” desaparezca, la constitución del sujeto no es una cuestión de “internalización” de códigos dados, sino más bien un proceso de negociación entre estratos, sedimentaciones, registros de habla, estructuras de enunciación. El deseo es productivo porque continúa fluyendo, se mantiene en movimiento, pero su productividad también implica relaciones de poder, transiciones entre registros contradictorios, desplazamientos de énfasis (45-46).

La caracterización de la identidad nómada desarrollada por Braidotti mantiene puntos de contacto con la del continente latinoamericano, que por su condición periférica ha presentado rasgos tales como el descentramiento y fragmentarismo del sujeto, resistencia a la hegemonía y disolución de la idea de centro, en definitiva, la subversión de las convenciones y las formas establecidas de la conciencia, de una manera reconocible desde comienzos del siglo XX.

Pero es especialmente en relación a las escritoras latinoamericanas fundacionales que se advierte la conveniencia de la figuración de identidades nómades que la teórica italiana aplica al sujeto femenino posmoderno. Porque, efectiva-

mente, las primeras ya presentan los rasgos fragmentados, múltiples y descentrados en plena emergencia de la modernidad. Fundamentalmente, es posible reconocer a través de sus mecanismos de autorepresentación y producción discursiva centrada en el deseo, la ausencia de estabilidad de las identidades fijas.

Sin embargo, es preciso desde el comienzo de este ejercicio de apropiación jerarquizar matices diferenciales, tales como el que se centra en el hecho de que para las escritoras de las primeras décadas del siglo XX la desarticulación de una identidad fija fue utilizada proactivamente para explorar la posibilidad de proyectarse en red, esto es a través de convergencias y superposiciones de trazas discursivas, hacia el espacio público. De alguna manera, el debilitamiento de los límites de la identidad entre las escritoras que actuaron en red dentro de aquel sistema, no fue autopercibido como pérdida sino como manera de proyectarse en una imagen única y múltiple más nítida: la de la *poetisa*.

Por el contrario, la identidad nómada del sujeto femenino posmoderno referido por Braidotti se orienta hacia la fuga del sistema, nunca en el sentido del ingreso, reivindica su no pertenencia y extranjería, tal como lo atestiguan las palabras de Colette: “Nadie me espera, en una carretera que no conduce ni a la gloria, ni a la riqueza, ni al amor” (Braidotti 48).

Si bien las escritoras, por los albores del siglo pasado, en su mayoría intentaban encaminarse hacia el centro del sistema y ser reconocidas, la mayoría de las veces quedaron encerradas en el gueto o espacio diferenciado de la literatura femenina, circunstancia que las condujo nuevamente a instalarse en la red que franqueaba las fronteras nacionales, como modo de fuga liberadora y superación de la barrera impuesta por el poder letrado.

Para estas escritoras nómades, el encierro fue el factor desencadenante para lanzarse a través de “un sistema de postas” -una imagen que representa muy bien la categoría de red literaria que venimos presentando- hacia un espacio mayor que el de su país, y que para algunas alcanzó la dimensión continental y para otras el viaje transatlántico y esto sin pensar nunca en convertirse en viajeras empíricas, sino en productoras de textos de alcance internacional.⁸²

82 En este sentido resulta elocuente recordar la renuncia recurrente de Juana de Ibarbourou a aceptar las innumerables invitaciones que recibió para visitar otros países. También es de orden consignar que el nomadismo y la tendencia a proceder en redes o “sistema de postas” supera el límite continental y puede ser visto como constante de la escritora del siglo XX, como lo testimonia Virginia Woolf al afirmar que su país es el mundo entero y declarar su antinacionalismo en *Tres Guineas* (1938).

Braidotti explicita esta convergencia entre las categorías de identidad nómade y red literaria a través de la ya citada figuración del “sistema de postas”:

En contraste, el sujeto nómade funciona como un equipo de postas: se conecta, circula, continúa en movimiento; él/ella no forma identificaciones, sino que continúa su marcha y regresa a intervalos regulares. La identidad nómade es transgresora y su naturaleza transitoria es precisamente la razón por la cual puede hacer conexiones. La política nómade es una cuestión de vínculos, de coaliciones, de interconexiones (77).

De otra manera, ingresa a partir de este estilo teórico que parte de la figuración o ficcionalización nómade, otra inflexión basada en el principio de las citas, que converge con la categoría de red que hemos propuesto como herramienta teórica para acceder al estudio de la literatura femenina latinoamericana fundacional. Este principio traído a colación también por Braidotti, implica, según la autora, “que las voces de otros resuenen en mi texto” (80). Sin duda que dicha resonancia conlleva múltiples referencias teóricas en el ámbito de la posmodernidad, pero en lo que respecta al hacer de aquellas escritoras *poetisas* que comenzaban su carrera de ingreso al espacio público moderno, implicaba una estrategia de fortalecimiento a partir del acoplamiento o fusión identitaria. La identidad nómade permitía la apropiación de lo dicho por otra escritora de la misma red, la apropiación de las mismas autorepresentaciones, en definitiva, el derrumbe del límite identitario y su movilidad ofrecían la oportunidad del viaje a través de la red de voces femeninas que se sostenían mutuamente a la hora de estrenar su imagen nueva, en el campo cultural de la época.

Otro gesto que condice con la tesis expuesta en torno a la convergencia de las categorías de identidad nómade y red cultural en la escritura femenina de las primeras décadas del siglo pasado, es la práctica de las genealogías literarias que llevó a aquellas escritoras fundacionales no solo a leerse mutuamente, sino a establecer ascendencias y maternidades, que en la cuenca del Plata ubicaron en el lugar del origen a Delmira Agustini.⁸³

83 La segunda generación de *poetisas*, en la que se ubican Storni e Ibarbourou, trabaja durante la etapa inicial en la construcción de una tradición y genealogía propia y para ello elige a Delmira Agustini como antecesora. Una vez que ambas ingresan al sistema literario tienden a silenciar la estrategia. El caso de la visualización y reconocimiento de Delmira Agustini en su época responde a un contexto y causas diferentes que han sido estudiadas por la crítica que revisitó su obra en los últimos años (Escaja 2000).

El reconocimiento de las mujeres escritoras entre sí, en relaciones jerarquizadas como la de madre e hija o de pares, fue uno de los movimientos primarios para la elaboración del sistema simbólico de la literatura femenina y de una tradición propia. En este sentido, la necesidad de definir o redefinir la identidad y la subjetividad femeninas, ejes centrales para la construcción de la imagen pública de las escritoras que estudiamos, puso en marcha un proceso de selección y reelaboración de un corpus de imágenes de la identidad femenina, para el que fue necesaria la relectura y reconocimiento mutuo de las mujeres insertas en la red. La emergencia de estas imágenes nuevas tuvo como punto de partida la desarticulación de las representaciones pasadas y canonizadas de las mujeres, para llegar entonces a una segunda etapa de reconocimiento mutuo. De esta acción resulta ser un ejemplo paradigmático el documento que analizaremos en el apartado que sigue.

En resumen, las categorías de red literaria e identidad nómada en relación de convergencia, permiten la exploración del *modus operandi* de escritoras del sur latinoamericano en la configuración de sus imágenes identitarias y sus producciones literarias. Desde el presente no podría afirmarse que alcanzaron su objetivo de superación del coto asignado por la sociedad patriarcal para su hacer escritural, pero sí que lograron extenderlo por encima de las fronteras nacionales y en algunos casos por encima del límite oceánico.

3. Conferencia de Alfonsina Storni sobre Delmira Agustini

3.1. Estrategias de ocultamiento

La conferencia que dictó Alfonsina Storni en el Paraninfo de la Universidad de Montevideo el 12 de enero de 1920 fue publicada por la directora de la Sección Literaria del diario anarquista *La Noche*. Allí permaneció olvidada, no siendo editada nunca en libro y según el estado de la presente investigación tampoco parece haber sido publicada en otro diario o revista de la época.⁸⁴

Resulta difícil acceder a las razones por las que el documento en cuestión permaneció olvidado en las páginas de un diario de época, cuya publicación no duró más de tres años, en una ciudad pequeña como lo era Montevideo en

⁸⁴ Hay documentación del viaje de Alfonsina y de las conferencias dictadas en Montevideo, durante el verano de 1920. Así lo registra Josefina Delgado, en *Alfonsina Storni. Una biografía esencial*, declarando como fuente el propio diario de Delfina Bunge (2001 97).

1920. ¿Por qué motivo Alfonsina Storni, que publicaba en diarios tan prestigiosos y de amplia recepción como *La Nación*, en Argentina, abandonó este texto que constituye un ensayo analítico y relevante de una poeta considerada fundadora de una tradición en Latinoamérica, como lo fue Delmira Agustini?⁸⁵

La misma pregunta puede formularse en relación al silencio que impuso Juana de Ibarbourou sobre su trabajo de directora de Secciones Literarias en diarios de la época, cuya primera gestión tuvo lugar en el diario *La Noche* desde fines del año 1919.⁸⁶

Podría proyectarse la hipótesis de un relacionamiento causal entre la mencionada actitud de ocultamiento de intervenciones en prensa y las estrategias de ingreso al sistema literario que resultan ser constantes en el hacer de las escritoras fundacionales. De alguna manera, dicho ocultamiento sugiere un intento de borrar todo movimiento realizado para ser reconocidas por el sistema, que no se limitara a la escritura poética.

De hecho, dirigir la sección literaria de un periódico implica un ejercicio de poder y un accionar dentro de una red de contactos útiles a la hora de obtener reconocimientos, publicaciones y espacios dentro de dicho sistema. Dar conferencias, y más a nivel internacional, también implica el mismo accionar con sus mismas consecuencias.

Poner a la vista este accionar que obviamente no depende de las condiciones para la creación poética, conllevaría la pérdida de una inocencia que las escritoras de aquella época creyeron conveniente no exponer públicamente. La imagen pública de la *poetisa* inaugural requería del componente de la inocencia que conectaba con una concepción de la creación literaria o poiesis que tradicionalmente en Occidente derivaba del ingenio y no de la técnica, esto es de la naturaleza y la inspiración irracional, nunca de estrategias de construcción de imagen propias de la modernidad.

85 El 18 de julio de 1919 Alfonsina publicó en el periódico *La Nota* un artículo sobre *poetisas* latinoamericanas, donde anticipa someramente algunos conceptos sobre la obra de Delmira Agustini que retomará en la conferencia de Montevideo unos meses más tarde (1999 1017). Esto demuestra que hubo un proceso a través del cual Storni fue estudiando la obra de su predecesora y que la idea base desde la que la lee ya estaba en su archivo personal. Que no le haya interesado poner a la vista este proceso de lectura que puede interpretarse también como proceso de aprendizaje, no quiere decir que tuviera poca importancia.

86 La misma actitud mantuvo la poeta en relación a sus intervenciones en la prensa de Melo, en la etapa previa a su traslado a la capital uruguaya, según lo consigna Pablo Rocca (2011).

Por otra parte, también involucraba la pérdida de la inocencia exponer en el espacio público el estudio pormenorizado de la personalidad y obra de Delmira Agustini, una *poetisa* que Storni tomó como modelo en la instancia de poner en marcha su propia producción poética. La atenta y minuciosa lectura que desarrolla Alfonsina Storni de los tres libros publicados en vida por la antecesora uruguaya, revela a una escritora consciente y estudiosa y desvanece el mito de la inspiración pura. A esto se suma el hecho de que muchos de los propios poemas abrevaban en los tópicos y temas, cuando no en las imágenes y en la retórica de la obra de Agustini, según se verá en adelante.

3.2. La agenda del primer viaje de Alfonsina Storni a Montevideo

Para el desarrollo de una relectura deconstructiva del mito de las poetisas espontáneas e inocentes, resulta útil hacer el seguimiento de la agenda que cumplió Alfonsina Storni en su primer viaje a Montevideo. Esta puede ser recuperada desde las páginas del diario *La Noche* que la recibió en el puerto de Montevideo, a través de un cronista, un fotógrafo y la propia Juana de Ibarbourou, el 31 de diciembre de 1919.

En la crónica correspondiente se transcribe el breve diálogo mantenido con la poeta, quien da noticia de un mal viaje y quien accede a entregar un poema en manuscrito a pedido del diario para completar la crónica, que también presenta dos fotos tomadas en el Vapor de la Carrera.

El poema es fotografiado y publicado, se titula “Un alma” y fue publicado posteriormente en el libro *Languidez* (1920), con el título de “Limosna”.⁸⁷ Si bien no se trata de un poema trabajado ni complejo, más bien resulta estereotipado de acuerdo al canon de poesía femenina sentimental de la época, es difícil pensar que lo escribió en el momento del desembarco a pedido del cronista, como testimonia la nota del diario. Las correcciones hechas en la versión definitiva para el libro son pocas y ello sugiere que al desembarcar la poeta ya había avanzado en su concepción. Sin embargo, se puede convenir que la declaración

87 El cambio de título de este poema, “Un alma” por “Limosna”, resulta interesante desde una lectura genética, ya que focalizando la relación del manuscrito y de la versión editada se advierte que la limosna puede descifrarse contextualmente como la dádiva con que la poeta responde al pedido del cronista y no solamente como el pedido súplica del yo lírico clamando por el alma que responda a su necesidad amorosa, siendo esta última la interpretación posible en la versión editada y descontextualizada.

de dicho poema como texto de circunstancia escrito en el mismo puerto para el diario, colabora con la creación de la imagen de la *poetisa* cuyo proceso escritural está regido por la inspiración irracional y no por la técnica. A este concepto de poiesis hará referencia la propia Storni en la conferencia sobre Delmira.

El 2 de enero de 1920, el diario *La Noche* publica la crónica del Homenaje a Alfonsina Storni, realizado en las instalaciones del diario, donde se relata según el modelo de crónica social el evento, incluyendo el registro de los invitados⁸⁸, casi todos ellos, escritores del medio, y una foto en la que aparecen Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou y Ernestina Méndez Reissig. Tras el festín, tanto la homenajeadada como la anfitriona recitaron sus poesías.

El 8 de enero el diario registra en su Sección Literaria la noticia de la realización de la primera conferencia de Alfonsina Storni, dictada el día anterior en el Paraninfo de la Universidad. Dicha conferencia versaba sobre la obra de la *poetisa* argentina Delfina Bunge de Gálvez. Se dice que la presentación estuvo a cargo del poeta melense Emilio Oribe, quien representó al Centro Ariel y que asistieron Manuel Gálvez y su esposa, la poeta objeto de estudio. Se agrega que estos últimos viajaron expresamente desde Buenos Aires, y que partirían esa misma noche en uno de los vapores de la Carrera. Finalmente, se anuncia que la conferencista preparaba otra comunicación a realizarse en pocos días, que versaría sobre la personalidad literaria y la obra de Delmira Agustini.

La nota no hace mención del contenido de la conferencia de Storni sobre la producción y personalidad de Delfina Bunge de Gálvez. Es breve y da testimonio de las presencias que jerarquizaron el evento, en contraposición con la conferencia que luego dictaría la primera sobre Delmira Agustini, que fue literalmente transcrita en la Sección Literaria del diario, a través de siete entregas. Si a este hecho sumamos el dato de que Alfonsina Storni viajó con el objetivo de dar la primera conferencia y que luego, como revela el verbo “preparaba” se decidió ya en Montevideo el dictado de la segunda, puede concluirse que el viaje y la presentación de Storni en Montevideo fue el resultado de una gestión convenida en una red literaria que abarcaba las dos orillas y en la que el escritor Manuel Gálvez era una figura central y de poder. A través de ella las escritoras se

88 Los invitados a la fiesta de homenaje fueron, según cita la crónica: Ernestina Méndez Reissig, Ester Parodi Uriarte, Sara Blixen, Laura Cortinas, María Teresa Pizochero, Sara Duce Astengo, José María Delgado, Telma Manacorde, José Pedro Blixen Ramírez, Carlos Sabat Er-casty y Alcides Delgado.

conocieron y comenzaron a actuar avaladas por la misma, dentro de un sistema que abría las puertas para la creación del subsistema femenino.

El 12 de enero la Sección Literaria de *La Noche* publica un retrato de Alfonsina Storni, realizado por Ibáñez Saavedra y el 13 de enero, en la portada del diario se anuncia que la *poetisa* será corresponsal del diario montevideano en Buenos Aires. En el mismo número, dentro de la Sección Literaria, comienza la transcripción de la conferencia de la poeta sobre Delmira Agustini.

Si se presta atención a las emisiones del periódico previas al arribo de Storni a Montevideo, se descubre una serie de ingresos que funcionan como introducción o preparación a la presentación de Alfonsina. Se trata de una clara estrategia publicitaria que se inicia el 25 de diciembre del 1919, con la publicación en la Sección Literaria de un poema de Storni titulado “Supremo cortejo”, que había sido publicado en el segundo libro de la poeta, *El dulce daño*, en 1918. Al día siguiente, el 26 de diciembre, también en la portada del diario se anuncia la visita de la poeta y el tema de la conferencia que dictará en la Universidad, sobre Delfina Bunge de Gálvez.

Finalmente y a modo de culminación, el 28 de diciembre el diario *La Noche* publica en su portada un artículo extenso de la escritora argentina Salvadora Medina Onrubia (1894-1972), cuyo tema es la presentación de Alfonsina Storni para el público uruguayo. Interesa recordar que la escritora convocada para escribir el artículo introductorio era anarquista y feminista, colaboradora del diario *La Nación* y las revistas porteñas *El Hogar* y *Caras y Caretas*, de manera que se puede conjeturar que ella formaba parte de la red que operaba en el eje Buenos Aires-Montevideo. También se destacan en este artículo las gestiones de Juana de Ibarbourou para la inminente visita de la *poetisa* argentina.

En razón de estos documentos, es posible concluir que el objetivo central del viaje de Alfonsina Storni respondía a los intereses de una red cultural rioplatense liderada por Manuel Gálvez y su grupo editorial, y que una vez cumplido aquel, se plantea un segundo objetivo improvisado que responde a los intereses de una red cultural específicamente femenina, que se apoya en la anterior, y en la que Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou establecieron su alianza con Delmira Agustini, trabajando estratégicamente en la gesta de la propia genealogía para la definición identitaria.

Del carácter improvisado de la segunda comunicación de la poeta argentina, da cuenta ella misma en su propio discurso: “Si no hubiera hecho este

trabajo en forma improvisada, en horas, y bajo una verdadera fatiga orgánica me hubiera ocupado de ello. Pero al ampliar este rápido estudio y pulirlo he de hacerlo”. Sin embargo, el estudio no aparece pulido en ningún lugar de su obra édita visible hasta el momento.

En torno al documento que sigue se conjugan entonces la modalidad del viaje, que responde a la red como objeto de análisis y el reconocimiento genealógico, que obedece a su vez a la necesidad de definir la identidad fugitiva de la figura de la *poetisa* latinoamericana.

3.3. El documento olvidado

El 13 de enero la Sección Literaria del diario *La Noche* presenta la primera parte de la conferencia que dictó Alfonsina Storni en el Paraninfo de la Universidad de Montevideo. A través de siete entregas, entre el 13 y el 19 de enero de 1920 se completa la transcripción del pequeño ensayo.⁸⁹

3.3.1. Introducción a cargo de Juana de Ibarbourou

El documento presenta una introducción a cargo de Juana de Ibarbourou que desarrolla la presentación del tema y una síntesis de la conferencia en base a la selección de diez puntos.

La enunciación del tema refiere a la “personalidad de Delmira Agustini” y no alude al estudio de su obra, que paradójicamente ocupa la mayor parte de la conferencia. Se desliza una vez más en este registro la ausencia de límite entre autora y obra, o la lectura de los textos como si fueran los cuerpos de las *poetisas* que los escribían.

A modo de subtema la directora de la Sección Literaria distingue la defensa moral que Alfonsina Storni hizo de Delmira Agustini. Efectivamente, al leer el comienzo del texto de la conferencia se corrobora que la disertante toma como punto de partida y dedica un espacio importante a la explicitación de dicha defensa moral. Esa defensa tiene como justificación dentro del texto mismo correr “el velo espeso” que cayó sobre la obra de la poeta, a causa de su muerte violenta y en situación de encuentro sexual clandestino, poco adecuada para las reglas de moral y decoro que la sociedad imponía en el 900.

⁸⁹ El documento completo se transcribe en el Apéndice III.

La imagen del “peón oscuro y fiel” que recoge Juana de Ibarbourou del texto de Storni para expresar figuradamente un concepto de ser humano de corte neoplatónico, que explica la personalidad y la obra de Delmira Agustini, también funciona a la hora de comprender por qué la conferencista lee desde esa clave la obra de la predecesora muerta en 1914. La propia Alfonsina llevaba en su historia de vida “una sombra opaca” y “un murmullo condenatorio para la mujer”, a causa de su condición de madre soltera que la colocaba en una situación de marginalidad, como acontecía con Agustini. Solo que la última no recibió la condena en vida, mientras que la conferencista se veía obligada en el día a día a defender su obra de la contaminación del prejuicio social. Esta coincidencia ilumina desde el inicio el procedimiento que rige la lectura realizada por Storni de la obra de Agustini, basada en la acción especular según la cual se busca el propio rostro en el espejo de la *poetisa* observada.

El espejo como procedimiento de configuración de la figura social de la escritora comunica con el concepto de identidad nómada, en tanto que plantea la búsqueda a través de imágenes que se fusionan entre sí y que por tanto son inasibles en su individualidad. Por otro lado, también conecta con la categoría de red cultural como objeto de estudio, en razón de la ilación de rostros sucesivos de poetas que se autorepresentan a partir de la mirada de sus congéneres.

Esta propuesta del concepto de espejo difiere totalmente del planteo teórico de Luce Irigaray en su tesis doctoral *Spéculum de l'autre femme* (1978 [1974]). Mientras que para la última en occidente la mujer es espejo de los hombres reflejándose a sí mismos en negativo, a causa del deseo masculino de lo mismo, que resultó en la prohibición para las mujeres del placer de la autorepresentación,⁹⁰ en el marco teórico de este libro, representa el instrumento a través del cual las escritoras constituyeron su figura social a partir de la fusión identitaria en la red literaria latinoamericana de la época.

Observemos la imagen seleccionada por Juana de Ibarbourou para sintetizar la defensa moral que hace Storni de Delmira Agustini: “La gran poetisa, en su conferencia, hizo una defensa moral de Delmira Agustini, comparando

90 T. Moi se refiere a este punto de la tesis de Irigaray centrándose en su crítica a la teoría freudiana: “Atrapada en la lógica especular machista, la mujer puede elegir entre permanecer en silencio, murmurando cosas incomprensibles (cualquier balbuceo que se salga fuera de la lógica de la igualdad será por definición incomprensible para el discurso maestro del hombre), o llevar a cabo una representación de sí misma como hombre inferior. Esta última opción, la mujer que imita, es, según Irigaray, un tipo de histeria” (1988, 144).

la síntesis humana a una superposición de planos: abajo el mundo material trabajando como un peón oscuro y fiel, y recubriendo este mundo limitado, el espíritu, que irradia hacia el infinito y escapa a la palabra”.

Las palabras de Juana de Ibarbourou reflejan sintéticamente lo dicho por Storni sobre Delmira Agustini, y evidencian de este modo el referido “sistema de postas” y/o “las múltiples voces resonando en un texto”, según el principio de citas registrado como proceder de la figuración de identidad nómade.

También la cadena de voces de las tres *poetisas* reunidas en un solo texto confirma la red literaria femenina que estaba instalada como subsistema dependiente del sistema mayor masculino, pero con cierto nivel de autonomía en el eje Montevideo-Buenos Aires.

Sin embargo, las palabras de Juana de Ibarbourou reflejando las de Alfonsina dicen del concepto dual materia-espíritu de ascendencia platónica, pero no incorporan la retórica defensiva íntegra de la segunda, que se centra en la salvación de la obra por su ubicación en el plano del espíritu, y esto a partir de un marco teórico-filosófico neoplatónico, sobre el que volveremos más adelante.

Los diez puntos con que Ibarbourou sintetiza el texto de la conferencia se organizan en tres zonas semánticas que responden a un programa de ingreso de la escritura femenina al espacio público, que, con matices, era compartido por la mayoría de las integrantes del subsistema emergente.

La primera zona es la más extensa y abarca seis puntos que giran en torno a la definición de lo femenino y su obra por oposición al ámbito de lo masculino. Aquí se enumeran nociones que se orientan a la caracterización psíquica de la *poetisa* y que por tanto diluyen una vez más la frontera entre la personalidad y la obra. Las ideas del inconsciente, el instinto, histerismo combinado con cerebro de excepción, interioridad, sensación y pasión desembocan en la idea de “feminidad feroz” que en el correr de la extensa conferencia se asocia a la idea de la condición de lo salvaje y lo nómade con que se define a la poeta.

Pero es en los puntos quinto y sexto donde, a partir del concepto clave de “feminidad feroz”, se suman dos nociones que resultan fundamentales para ubicar a este modelo. Se trata del horror a la inmovilidad y la imposibilidad clasificatoria según las normas establecidas que terminan de definir a la personalidad de la *poetisa* madre, en la que se reflejan las que le siguen y que por su nomadismo salvaje y siempre en movimiento resultan inclasificables, fuera de la posibilidad de captura del ojo logofalocéntrico.

Es a partir de la imposibilidad clasificatoria que conlleva en su reverso el estatismo de toda definición instituida fuera del devenir temporal que se justifica el intento de presentación de Delmira Agustini y la necesidad autorepresentativa que recorre los libros de las poetas de la primera hora, a través de imágenes móviles siempre en fuga con relación al logos. En este sentido, aporta la aclaración según la que “los espíritus, que como ella son superiores a toda norma, no se detienen nunca y su complejidad deriva de su falta de apoyo”, porque la idea subraya enfáticamente que el rango de inclasificable es consecuencia de su condición nómada.

La segunda zona consta de dos puntos y en ellos se presenta la clave de lectura que despliega Storni en relación a la figura y la obra de Delmira Agustini. Dicha clave consiste en la ya mencionada concepción dual del ser, de ascendencia platónica, en la que espíritu y materia se anudan para explicar cómo a partir de la carne y la materialidad se asciende hacia el espíritu en la obra poética, que de este modo se vuelve inmortal y pura.

Ambos puntos operan complementariamente y según un procedimiento expresivo constante en el discurso de Storni, el desarrollo argumentativo de la idea culmina con una imagen que lo sintetiza y concretiza. En este caso es la imagen del “ala blanca” que movida por el deseo de ascender se ve “atada ferozmente” al mundo material. El traslado de la reiteración de la calificación de la ferocidad desde la feminidad hacia el lazo que ata y aprisiona al espíritu representado por el “ala blanca” descubre en primer lugar que el origen del proceso poético está abajo, en la materialidad de la carne que luego se mueve en sentido ascendente hacia el mundo del éter, de lo eterno. En segundo lugar, justifica -recordemos que el estudio de Storni, tiene sus cimientos en un alegato moral que intenta defender textos que podrían ser condenados por abordar el tema de la sexualidad femenina- el registro semántico del amor carnal por su condición de primer paso hacia un viaje que se orienta hacia las alturas de la espiritualidad.

De modo que podría decirse que el pórtico teórico desde el que Alfonsina Storni despliega la lectura de Delmira Agustini y su obra, indiferenciadas ambas como ya hemos señalado, parte del viejo aserto platónico que desvaloriza el mundo material ante el mundo de las ideas incorpóreas, y abreva en el neoplatonismo, donde a través de la teoría de la escala, la luz de las ideas divinas se expande por el espacio hasta perderse en la materia oscura, una concepción

que transmigra hacia la era cristiana, donde las ideas pasarán a ser conocidas y registradas como mundo del espíritu.

La síntesis de Ibarbourou no permite advertir en toda su complejidad la delicada maniobra de apropiación que lleva a cabo Storni con este marco teórico, pero ya es posible vislumbrar que el plano de la materia oscura comienza a ser revalorizado y con él la dignificación del cuerpo y la sexualidad, que pasa de ser el punto de fuga y pérdida de la luz eterna a un punto de partida de vida y proceso poiético: el peón es oscuro pero fiel y en tanto que trabaja en silencio y sin gloria constituye una “base férrea y sólida” para toda la creación. Véase que esta última expresión citada no aparece en la síntesis de la poeta uruguaya, de manera que la introducción enfatiza el rasgo de la ambigüedad que caracteriza el discurso de Storni, según veremos en el próximo apartado. Una ambigüedad que es propia de todo discurso que negocia con un sistema dominante y en posición de desventaja. En este caso se trata de reivindicar la materia y el cuerpo sexual como eje de la escritura femenina, anudándola a la escala de la luz eterna, y sugiriendo ambiguamente que tal vez no sea punto de fuga sino punto de partida.

Finalmente, los dos últimos puntos a través de los que Juana de Ibarbourou sintetiza el texto de la conferencia de su colega, conforman la zona del reconocimiento de la *poetisa madre*. Se la presenta como maestra en la forma y milagro de precocidad desde su primer libro, y de acuerdo con el procedimiento de culminación del argumento a través de la imagen, se la representa como llamada ascendente “iluminando su cielo, el de América” y “corriéndose hacia España entre alabanzas y aplausos”. Este cierre anuda el alegato de defensa moral con que se inicia la conferencia con la descripción de la obra vista desde la concepción dual materia-espíritu, siendo que en este final es la propia poeta la que es representada a través de la figuración de la “llamada ascendente”, en un viaje aéreo y purificador sobre los cielos de América y España.

3.3.2. El texto de la conferencia

El texto que leyó Alfonsina Storni consta de 40.833 caracteres con espacios y probablemente la conferencia duró una hora y media. Se trata de un estudio que se divide en dos partes, la primera centrada en la personalidad de la autora y la segunda en su obra completa, de manera que se recorren los tres

libros que Agustini publicó en vida, con cita de poemas completos, que se seleccionan en razón de la hermenéutica que Storni desarrolla, desde un marco teórico-filosófico psicologista y cristiano-neoplatónico.

Al confrontar el texto completo de la conferencia con la síntesis planteada por Juana de Ibarbourou en función de introducción, se observa que la última solo atendió a la primera parte de la conferencia y que hizo una lectura precisa e intensa de esta. No consideró ni anunció el estudio de la obra completa de Delmira Agustini. Acaso pesara también sobre ella una vez más la idea del ocultamiento de la inocencia perdida, que acarrearía poner en primer plano un estudio analítico y razonado de la obra de la *poetisa madre*, que también funcionaba como modelo para ella misma.

Lo cierto es que el gesto de Ibarbourou de omitir todo tipo de consideración sobre la segunda parte de la conferencia de Storni, centrada en el estudio de la obra de Delmira Agustini, anticipa el olvido en que caerá el documento, y revela la asunción de la misma retórica del silencio en las intervenciones periódicas y ensayísticas de las dos poetisas que protagonizaron el evento de 1920.

3.3.2.1. Modelo epistemológico y modelo poiético

La primera parte de la conferencia de Alfonsina Storni propone un modelo epistemológico del que se deriva a su vez un modelo de poiesis, que luego se aplicará a la lectura de la obra de Delmira Agustini, en la segunda parte de la comunicación.

En tanto que el problema del conocimiento está ligado al del ser, cuando Storni expone su concepto de ser humano sugiere su idea del acceso al conocimiento. Y es entonces que se observa, ahora con mayor contundencia que en la síntesis de Ibarbourou, que el marco teórico manejado por la conferencista no es enteramente fiel a la filosofía clásica. Mientras que en la introducción de la primera solo se refería a la dualidad materia-espíritu de raigambre platónica, en la conferencia se advierte un campo conceptual más bien vinculado al neoplatonismo que propone la escala jerárquica: mineral, vegetal, animal, ser humano y su espíritu ascendente e inmortal. Esta serie escalonada también subyace en poemas que seguramente fueron emblemáticos para Storni, como “Lo fatal” de Rubén Darío.

Para el neoplatonismo, el ser y todo el mundo procede por emanación del Uno que se expande gradualmente hasta la materia oscura que es casi un no ser. Según Plotino dicha emanación es como una luz en tránsito por el espacio, que disminuye hasta desaparecer en la sombra de la materia. El hombre ocupa un lugar intermedio entre dioses y animales y por tanto puede elevarse hacia la luz divina.

Alfonsina Storni dice que la vida percibida por los sentidos del ser humano es una escala de planos, donde el abajo es ocupado por el mundo inorgánico que presenta como “base férrea y sólida” y que a su vez compara con un peón oscuro y fiel que trabaja en silencio y sin gloria, y en donde radica la vitalidad. Luego superpone la vida vegetal y sobre ella la animal hasta llegar a la humana y de allí al mundo espiritual que “escapa a la palabra y es inmortal”.

Se percibe un matiz diferencial en lo que refiere a la descalificación que tanto Platón como Plotino otorgan a la materia oscura. Storni la califica de oscura pero también le otorga cualidades positivas tales como su solidez, su trabajo constante y su ser punto de origen de la vitalidad. De manera que en lugar de enfatizar el proceso a través del cual la luz divina se apaga gradualmente al aproximarse a dicha materia, propone un proceso en el que también gradualmente la vida nace en la oscuridad y se levanta hasta llegar a ser luz.

Es aquí donde la reivindicación de la materia desde una reflexión cuasi filosófica se cruza con el alegato moral que se planteó desde el inicio de la conferencia. Efectivamente, las preguntas retóricas que siguen a la argumentación filosófica revelan que esta, forma parte sustancial del alegato de defensa moral a través del cual Alfonsina Storni propone salvar la personalidad y la obra de Delmira Agustini del silencio y la condena social, al tiempo que las suyas propias según indica el uso de la primera persona del plural, que envuelve y generaliza:

¿Qué nos importa si las capas inferiores bullen en nosotros y nos obligan a apoyarnos continuamente en la tierra, si de noche, en una exaltación metafísica, podemos contemplar arriba, el mundo infinito de las estrellas, el campo azul, desde donde los dorados discos nos arrojan piadosamente el sentido de la Eternidad?
 ¿Qué nos importa de la materia de Delmira Agustini, que no tenemos ni siquiera el derecho de investigar, de juzgar, si su alma, si el plano superior de su síntesis humana era un cielo poblado de estrellas deslumbradoras que nos arrojaban también ese mismo sentido de la Eternidad?

A juzgar por estos interrogantes retóricos se vuelve a la desvalorización de la materia, como “capas inferiores” que hay que aceptar sabiendo que no invalidarán la maravillosa contemplación de la luz eterna. Pronto dará nuevamente el giro hacia la revalorización de lo orgánico. La ambigüedad se ha instalado en el texto de Storni como estrategia de salvaguarda y defensa. De aquí a la teoría poética que expone hay un fluido deslizamiento.

Con el anuncio de ver el alma de la poeta desaparecida ingresa una clasificación que divide a la literatura en dos:

1. La de construcción razonada, en prosa, cuyo más popularizado representante dice ser Flaubert: “Son obras que soportan un análisis razonado porque obedecen también a un plan razonado. Suelen ser obras intachables, que en razón de su extraordinario equilibrio subsisten, quedan”.

2. La que escapa al análisis racional y parece fenómeno de la subconciencia, donde ubica la obra de Delmira Agustini:

Suelen de carecer del buen gusto, de la medida proporcional que el artista imprime a cuanto toca. No hallo para compararlas mejor imagen que la de una cordillera: sus cumbres inaccesibles dominan las alturas, sus faldas pueden ser fácilmente holladas, hay precipicios. Estas obras quedan justamente por ese trabajo de la subconciencia, por ese desorden creador, por ese soplo misterioso que se descubre en sus expresiones instintivas.

Al reconsiderar la relación entre el modelo epistemológico y el modelo poético, así como el modo en que se accede con naturalidad desde uno al otro, se observan las correspondencias entre el arriba y el abajo que en ambos configuran la estructura básica.

Si en el modelo epistemológico el eje arriba-abajo proponía como extremos del espectro gradual el mundo del espíritu y el de la materia, en el modelo poético los extremos van del arte regido por la razón al signado por el subconsciente.

Resulta evidente la confrontación con el modelo de la poética clásica propuesto por Aristóteles y luego divulgado por Horacio, a partir de la causa eficiente que explica el origen del arte con el binomio ingenium/ars, referidos a la inspiración irracional y a la técnica en la que intervienen la razón y la destreza del poeta.

Sin embargo, si bien Alfonsina Storni toma como punto de partida los modelos clásicos que sobrevivieron por cientos de años en Occidente, en el momento de apropiarse de ellos, introduce su variable, aunque siempre dentro del régimen de la ambigüedad. Se trata de la “correlación profunda” entre el espíritu manifestado en versos y la materia.

Para situar dicha variable que conduce a la reivindicación de la materia y el cuerpo irrumpe con una sentencia impersonal: “Alguien ha dicho por allí que toda la obra de un escritor es el reflejo de su vida sexual”. El “alguien” y el “allí” encubren al responsable del aserto, ante el que Storni pone cautelosa distancia, protegiéndose aún más detrás de una primera persona del plural: “No lo tomemos al pie de la letra pero creamos sí que entre el espíritu manifestado y la materia reina evidentemente una correlación profunda”.

Luego, desde la retórica de la humildad fingida y la ignorancia, rehúye verter opinión sobre la fijación del principio rector en el espíritu o en la vida sexual. Pero sin definir dicho principio llega a afirmar la correlación del cuerpo o materia y la poesía. Los ejemplos de un Leopardi enfermo y su poesía sombría y de un Víctor Hugo vigoroso y su palabra potente preparan la explicación de la obra de Delmira Agustini en razón del factor genésico de su vigor orgánico. Una manera elegante y cautelosa de proponer como centro y fuente de la producción lírica de la *poetisa* uruguaya el tema de la sexualidad.

Y desde esta propuesta, nuevamente y a modo de disculpa vuelve a trasladarse al espíritu, cuando cierra su idea afirmando que la naturaleza exuberante de Delmira Agustini buscaba el espíritu pero a través de la materia: “Pero no lo busca aislado como una cosa absoluta y definida, lo busca a través de la materia y quiere sorprenderlo allí como un perfume puro, que emanara, sin embargo, de un líquido turbio y bullente”.

Fijar la atención en el movimiento del giro que se atribuye a la vida orgánica y material de la *poetisa madre* permite observar una vez más la naturaleza especular del discurso de Storni sobre Delmira Agustini. Porque de manera simbiótica el discurrir ensayístico reproduce el mencionado movimiento del giro en un circuito que va de la materia al espíritu y viceversa, como manifestación de la imposibilidad del decir frontal, o si se quiere como nueva manifestación de la ambigüedad obligada por la censura de una sociedad patriarcal que persigue y reprime la libre expresión de las mujeres.

En el marco de esta modalidad discursiva del giro y la ambigüedad es posible descubrir entre líneas otro marco teórico que se asienta en el rescate de la materia oscura que surge como variable en el discurso de Storni. Si se observa atentamente el campo semántico en el que se ubica dicha vida orgánica que se intenta dignificar a través de su atadura con la luz eterna del espíritu, según se vio en acuerdo con la teoría de las escalas neoplatónica, se encuentra un eje léxico compuesto por las siguientes categorías lingüísticas: subconsciente, instinto, histerismo, dinámica psicológica, civilización, sentidos, vitalidad, vida sexual, vida fisiológica, vida psíquica, estructura y vigor orgánico, condición de soñar, sensación, feminidad feroz, fantasía, imaginación, mundo subjetivo, yo salvaje. Se reconoce en esta serie el discurso teórico del freudismo y el psicoanálisis y aunque parezca que el año 1920 es fecha temprana para la recepción de la obra de Sigmund Freud en Argentina, la indagación correspondiente sorprende y demuestra que Storni podía conocer las líneas fundamentales de las publicaciones del fundador del psicoanálisis, en el momento en que escribió su conferencia sobre Delmira Agustini, en Montevideo.

En relación a la historia de la recepción de Freud en Argentina importa rescatar el primer contacto de José Ortega y Gasset con su público lector a través de sus primeras colaboraciones en el diario *La Prensa*, que tuvieron lugar a partir de julio de 1911. Entonces fue presentado por Ramiro de Maetzu en una nota titulada “José Ortega y Gasset, nuevo colaborador de *La Prensa*”. En ese año Ortega publica el artículo “Nueva medicina espiritual”, centrado en el tema del sueño y otros componentes de la teoría psicoanalítica y varios lectores del diario argentino escribieron solicitando al filósofo español más información sobre el tema.⁹¹

Un segundo contacto de mayor intensidad tiene lugar con el primer viaje de Ortega a Argentina, entre el 22 de julio de 1916 y el 2 de enero de 1917, invitado por la Institución Cultural Española. En esta ocasión el filósofo español desarrolló una actividad intensa en la que se destacan un curso de diez conferencias, titulado “Introducción a los problemas generales de la filosofía”, y un seminario sobre la “Crítica de la Razón Pura”, en el Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

91 Ver “Ortega y la Argentina”, de Rosa María Martínez de Codes, Universidad Complutense. PDF consultado el 16 de enero de 2012.

El filósofo español también dictó conferencias públicas, entre las que resulta de especial interés para nuestro punto de investigación la que ofreciera el 15 de noviembre de 1916, en el Teatro Odeón, a petición de la revista *Nosotros*, titulada “La nueva sensibilidad”, en la que al estudiar la sensibilidad de las nuevas generaciones europeas criticó al positivismo, una corriente que estaba ya siendo rechazada desde algún tiempo atrás por filósofos argentinos, tales como José Ingenieros (1877-1925), Alejandro Korn (1860-1936) y Coriolano Alberini (1866-1960), su más acérrimo detractor.

Este último, trabó una sólida amistad con Ortega y Gasset desde aquel año de su primera visita a Argentina y seguramente, fue figura central en la negociación de la conferencia brindada a petición de la revista *Nosotros*, de la cual formaba parte activa. En tal sentido, aporta confirmación una carta inédita, conservada en los archivos de la Fundación Ortega y Gasset de Madrid, en la que el directorio de la sociedad de la revista *Nosotros* agradece la conferencia a Ortega por la que testimonia que el éxito económico obtenido permitió a dicha revista continuar sus ediciones. Firman la carta entre otros Julio Noé, Manuel Gálvez y Coriolano Alberini.

Alfonsina Storni ya estaba en Buenos Aires desde 1912 y en la época de la visita de Ortega formaba parte del grupo de *Nosotros*, tal como lo recuerda Roberto Giusti:

Vimos aparecer a Alfonsina Storni en nuestros círculos literarios en 1916 cuando publicó *La inquietud del rosal*. Festejábamos una noche a Manuel Gálvez por el éxito de su segunda novela, *El mal metafísico*. Tres personajes de esa novela de clave estaban presentes en el banquete: José Ingenieros, Alberto Gerchunoff [...] y el librero Balder Moen. A la mesa se sentaba también Alfonsina Storni, por primera vez que yo recuerde en nuestros banquetes. [...] Desde aquella noche de mayo de 1916 esa maestría cordial, que todavía después de su primer libro de aprendiz, era una vaga promesa, una esperanza que se nos hacía necesaria en un tiempo en que las mujeres que escribían versos –muy pocas– pertenecían generalmente a la subliteratura, fue camarada honesta de nuestras tertulias y a poco, insensiblemente, fue creciendo la estimación intelectual que teníamos de ella, hasta descubrir un día que nos hallábamos ante un auténtico poeta.⁹²

92 Tomo la cita de A. Salomone (2006, 49).

Si bien como informa la nota de Giusti, Alfonsina era una recién llegada al grupo de *Nosotros* en mayo de 1916, resulta claro que su presencia desde entonces fue estable y es muy probable el hecho de que haya presenciado las conferencias de Ortega y Gasset en Buenos Aires.

También es interesante observar que en el primer banquete de Alfonsina Storni se celebra la novela de Gálvez en que se abordan temas filosóficos y donde uno de sus personajes es protagonista de los enfrentamientos de los positivistas y sus detractores. Nos referimos a José Ingenieros, que también formaba parte de aquel grupo de la revista *Nosotros*.

En su primer viaje a Argentina, Ortega y Gasset sale de Buenos Aires y dicta conferencias en otras universidades y ciudades: San Miguel de Tucumán, Córdoba, Mendoza y Rosario. También incluye en su gira a Montevideo. Entre las consecuencias más destacadas a raíz de su prédica en universidades y teatros y las reseñas en periódicos y revistas de la época se señala el éxito obtenido entre un público culto pero no universitario que comenzó a interesarse en los temas filosóficos de actualidad que presentó Ortega, entre los que destacaban el pensamiento de Husserl, Brentano, Freud y Scheler. Así lo atestigua la revista *Nosotros* comentando las conferencias dictadas en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires:

Ortega y Gasset ha logrado en nuestro país lo insospechado y lo insólito: un auditorio muy curioso de los más altos y eternos problemas. Oídas sus clases públicas por gente en su mayoría alejada de la Universidad y de los estudios sistemáticos, han ejercido sobre ella influencia positiva, orientándola hacia especulaciones fundamentales...así Ortega y Gasset ha logrado lo que ninguno de los viajeros que le precedieron en la cátedra y en la tribuna habían conseguido. Influir sobre nuestra juventud, revelarle sus preocupaciones inciertas y orientarle en sus estudios fundamentales.⁹³

De manera que es posible presumir que Alfonsina Storni estaba informada sobre las líneas básicas de las teorías de Freud antes que las obras del fundador del psicoanálisis fueran publicadas en castellano para el público español y latinoamericano, hecho que acontece por primera vez en España, entre 1922 y 1934, gracias al emprendimiento de la Editorial Biblioteca Nueva. Finalmente,

93 Ver: Rosa María Martínez de Codes. “Las conferencias de Ortega y Gasset, en *Nosotros*, Buenos Aires, 16 de octubre de 1916 (referencia periodística).

es de notar que Ortega y Gasset, que desarrolló sus estudios de postgrado en Alemania, demuestra estar al tanto de las publicaciones de Freud por alusiones éditas a partir de 1909. El filósofo español fue el punto de enlace entre el freudismo y el ambiente intelectual rioplatense en los comienzos del siglo XX.⁹⁴

El modelo de Freud habilitaba a tender el nexo entre el pensamiento y el cuerpo, relación que Storni metaforiza a través de la imagen de los hilos que atan el espíritu con ferocidad al mundo material. También inaugura una nueva manera de entender al ser humano, cuya definición pasa a girar en torno a la sexualidad.

Muchos son los puntos de encuentro entre la teoría psicoanalítica y las ideas que maneja Storni en su silenciada conferencia de Montevideo sobre Delmira Agustini. La más importante es la ubicación central de la sexualidad o, según expresión más liviana, de “la vida orgánica”, en la instancia de explicar el proceso creativo de Agustini.

Dos registros de la primera parte de la conferencia, focalizada en la personalidad de la poetisa uruguaya, aportan elementos significativos a la profundización de este sustrato teórico del documento que analizamos:

- “El yo salvaje”. Con esta expresión Alfonsina Storni se refiere a la clase de espíritus en la que ubica a Delmira Agustini. Como antes había establecido en relación a los tipos de literatura, en la instancia de clasificar a la personalidad de la *poetisa* uruguaya procede según una clasificación dual:

Las naturalezas que como Delmira Agustini no tienen más norma que ellas mismas porque son más fuertes que toda norma, presentan una complejidad que deriva de su falta de apoyo.

Hay espíritus inquietos que se detienen en ciertas fuentes espirituales y dicen: esto es para mí y aquí me quedo.

Pero hay otros que glisan un momento la superficie, beben el agua de distintas fuentes y caen siempre en su *yo salvaje*.⁹⁵

Pero este su aparente defecto es su virtud creadora: dicen entonces lo que pasa en ese mundo salvaje, en esa fantasía continua, en ese deseo de hallar el agua absoluta.

94 No hemos podido encontrar hasta el momento detalles de la conferencia dictada en Montevideo por Ortega y Gasset.

95 [El subrayado es nuestro].

Este yo salvaje se caracteriza a lo largo de todo el discurso por su movilidad, al carecer de apoyo y fijeza no puede ser aprehendido y menos clasificado por la razón. Su nomadismo da lugar a su “virtud creadora” y en la especificación de ésta emergen dos palabras que en la época ya poseían el aura de la teoría psicoanalítica: fantasía y deseo.

El mundo salvaje y el agua absoluta pueden ser descifrados, según la clave psicoanalítica, como el mundo del inconsciente. Un mundo oscuro donde las identidades, las clasificaciones y las normas se confunden y se funden en unidad infinita.

Un tercer término se suma a los ya ubicados en el campo semántico del psicoanálisis, se trata del sueño como ámbito de exploración que resulta salvaje en la medida en que se ubica fuera de los horizontes definidos de todo orbe dominado por la razón:

Sueñan, sueñan siempre porque el sueño les compensa de la falta de horizontes definidos y de estos sueños, expresión de sus naturalezas únicas se percibe un perfume mareante, algo nuevo, una sensación más de lo humano, el tumultuoso mundo de un alma llameante a quien no bastan las cosas positivas y que quisiera hallar en lo que sus ojos miran, en lo que sus manos tocan, en lo que su olfato siente el oro de las estrellas, la grandeza del cielo azul, la frescura del agua, el rumor sano de la selva, la esencia divina.

La búsqueda entonces se orienta hacia un mundo oscuro que no está hecho de cosas positivas, no se trata de un mundo navegable con el instrumento de la razón de las ciencias exactas. Sin embargo, una vez más el lenguaje del freudismo converge con el neoplatónico de la tradición occidental, un juego ambiguo que se viene desarrollando desde el comienzo de la conferencia. Porque el “alma llameante” desea encontrar a través de los sentidos con que percibe el mundo material, referentes propios del mundo del espíritu, aquel antiguo mundo de las ideas platónico: el oro de las estrellas, la grandeza del cielo azul, la frescura del agua, el rumor sano de la selva, *la esencia divina*.⁹⁶

En el cierre de la primera parte de la conferencia, centrada en la personalidad de Delmira Agustini, culmina el encuentro de las dos vertientes teóricas que sustentan la reflexión de Storni y emerge la clave de su anudamiento, que constituye la base de su retórica de la ambigüedad:

96 [El subrayado es nuestro].

La obra de Delmira Agustini quiere ser por momentos un ala blanca, ascender, rozar la divinidad del éter pero en hilos sólidos esta ala blanca está atada a la tierra, arraigada en la ferocidad de su mundo material. Y mirando dentro de sí misma ella define esta sensación del vuelo y la esclavitud diciendo a Eros, que para ella es el hilo que liga:

Porque sobre el espacio te diviso,
Fuente de luz, perfume y melodía,
Comunicando infierno y paraíso,
Con alma fúlgida y carne sombría.

El hilo que ata el “ala blanca” a la “ferocidad del mundo material”, una imagen canónica del espíritu, en otras palabras el corredor o ligadura entre infierno y paraíso, es el dios pagano Eros, dios griego del amor que fue tomado por Freud como símbolo de las pulsiones de la vida.

De modo que la sexualidad funciona como atadura con el mundo salvaje que se filtra en el uso recurrente del calificativo “feroz” que acompaña ya a la feminidad, ya al mundo material. El paralelismo dual “infierno/paraíso” - “alma fúlgida/carne sombría”, con el detalle de la inversión del orden -en el primer registro dual se comienza con el mundo salvaje de las oscuridades y en el segundo, con el alma brillante del mundo espiritual- revela la doble lectura bajo el signo de la ambigüedad en que Storni se inclina por relacionar a la *poetisa* con el mundo salvaje y oscuro del inconsciente y, al mismo tiempo, fiel al alegato moral que enmarca todo su texto, en contacto de aspiración ascendente con el mundo lumínico del espíritu. Queda en este cierre la posibilidad de descifrar la deseada “esencia divina” en el sentido metafísico que le atribuye la tradición occidental o como centro de la vitalidad con que cada ser conecta en el mundo salvaje del inconsciente.

- “La llamarada ardiente”. Con esta imagen se cierra la conferencia y en ella Storni representa la expresión poética de Delmira Agustini levantándose desde su temperamento excepcional como un volcán, para iluminar el cielo americano y el hispánico. Inadvertidamente, se desliza en este final no solo la intención de testimoniar el éxito y el reconocimiento de la obra de la *poetisa* uruguaya, sino el sentido etimológico del concepto de la sublimación, esto es la transformación de un sólido en gas producida por el fuego. Así desde la sexualidad se produjo el proceso de creación poética, en alquímica transmutación que

para Freud implica la facultad de permutar la meta sexual por otra, sea el arte o la política, sin perder su intensidad. De manera que la poesía estudiada tiene como punto de partida la feminidad feroz y salvaje, léase la sexualidad, y viene de los infiernos sublevados por la diosa Juno ante el desdén de los dioses más poderosos, según reza el epígrafe inscripto por Freud en *La interpretación de los sueños*.⁹⁷

3.3.2.2. El estudio de los libros de Delmira

En las dos terceras partes de la conferencia, Alfonsina Storni se dedica a presentar por orden de aparición los tres libros que la *poetisa* uruguaya publicó en vida. En cada uno de ellos elige los poemas que considera más relevantes y los cita para luego ingresar su comentario desde los marcos teóricos que ya adelantó en la primera parte de la conferencia.

A modo de ejemplo, proponemos el examen del ingreso al poema “Lo Inefable”, cuando desarrolla sus consideraciones sobre *Cantos de la mañana* (1910). La poeta argentina valora este poema como el centro de toda la producción delmiriana:

Resalta de todo el libro una composición eje, una composición que la concentra entera. Si Delmira Agustini no hubiera escrito más que esa composición merecería ser célebre, pues, me parece que es el hallazgo más completo de su alma, la explicación de todo lo que ha escrito y da la medida total de su exaltación, de su inquietud, de la imposibilidad de echar hacia fuera toda su alma, de su anhelo de crear algo grande, infinito, sobrehumano.

Al considerar este poema como eje y explicación de la obra de Delmira, Storni le da el estatus de metapoema, en términos que aluden claramente a los basamentos teórico filosóficos que se han venido exponiendo. La imposibilidad de echar fuera el alma y el anhelo de crear lo infinito-sobrehumano resultan ser entonces el tema del poema de filiación neoplatónica.

Alfonsina parece ser plenamente consciente de que está leyendo desde un lugar que le es propio y, aún más, podría decirse que también tiene conciencia de la fina red que se tiende entre su poesía y la de su antecesora, un hecho del

97 El epígrafe cita una frase de la diosa Juno, tomada de *La Eneida* de Virgilio: “Si no puedo conciliar a los dioses celestiales, moveré a los del infierno.”

que daremos cuenta documentada más adelante. Así pone sobre aviso al receptor del carácter de traducción hermenéutica a través de la que hace suyo el poema:

Recuerdo que cuando la leí por primera vez, la trasladé valiéndome de imágenes a mi mundo íntimo y la comprendí profundamente.
 Supongamos una jaula de barrotes negros: la materia, la carne, la estrechez de los sentidos.
 Supongamos que por los barrotes de esta jaula penetra como en un vaho azul el sentido de la eternidad, el perfume de lo absoluto.
 Supongamos que dentro de él un pájaro de oro, el alma, estremecido por un pensamiento indefinido, estrella opaca, que es la idea de volar a lo absoluto, intente escapar de los barrotes que de lo absoluto lo separan.
 Y supongamos que afiebrado y enloquecido por su deseo indefinido, empiece a crecer, a crecer, para romper con su fuerza los duros barrotes y llenando la jaula, rebosando a través de ella sus plumas, lastimado, desangrado por los barrotes torturantes y patentes, comprenda que romper esos hierros que lo echarían a volar en lo absoluto, sería como tener en las manos la cabeza de Dios.

Aquí la imagen de la jaula y los barrotes negros ocupan el lugar de las fieras ataduras al mundo material y el alma como pájaro de oro sugiere el deseado vuelo al mundo de la luz y el espíritu, que en proyección irreal equivaldría a “tener en las manos la cabeza de Dios”.

Se trata de una interpretación que parece forzada por el marco teórico neoplatónico que la autora maneja; sin duda a la hora de señalar e interpretar el poema central en la obra de Delmira, Alfonsina Storni retomó el formato del alegato moral para salvar el espíritu de la *poetisa* cuestionada socialmente.

En el desarrollo histórico de la crítica de Delmira Agustini y su obra, existe una tradición que otorga centralidad al poema elegido por Storni como eje de todo el mundo poético de la autora uruguaya. En este punto, esta parece haber fundado dicha tradición en un momento en que por la cercanía con el tiempo de enunciación y el desenlace trágico de la vida de la autora, no solo el silencio sino también la confusión se tendían sobre ambos.

Sin embargo, así como es posible advertir el acuerdo crítico en la centralidad del poema “Lo Inefable” dentro de la poética delmiriana, también es evidente que dicho poema paradigmáticamente da lugar al conocido conflicto de interpretación sobre la autora y su obra (Escaja, 16). Básicamente, el conflicto anida en

una crítica que silencia la sexualidad como tema central de la obra de Agustini a partir de lecturas que parten de dualismos filosóficos y representaciones simbólicas –ya hemos visto cómo opera Storni con dichos registros– y aquella que afirma y reivindica dicha sexualidad como clave interpretativa de su obra.

En resumen, el documento producido por Storni en 1920 es fundante en razón de varios motivos, entre los que se encuentran la ya mencionada centralidad otorgada a “Lo Inefable” y la inclusión del conflicto interpretativo en torno al silenciamiento o reconocimiento de la clave sexual. En lo que hace puntualmente referencia al poema señalado es claro que Alfonsina Storni le asigna la clave de lectura cristiano espiritualista de filiación neoplatónica. Pero en el diálogo con el resto de las lecturas de los otros poemas seleccionados que ella propone, es que se gesta el mencionado conflicto.

En representación de la lectura crítica en clave sexual del poema en cuestión, las lecturas realizadas por Uruguay Cortazzo y Alejandro Cáceres (Escaja 2000) desarrolladas a casi un siglo de la comunicación de 1920, proponen acuerdos en torno a “Lo inefable” que revelan ejes semánticos que recorren toda la obra de la poeta.

Cortazzo interpreta el poema como búsqueda de autoconocimiento, donde acontece una muerte iniciática, en tanto tras un trance doloroso el yo muere para nacer a una vida mucho más intensa, la de una mujer deseante y entregada a su sexualidad. A esto suma el desciframiento del último verso del poema:

El poema se cierra con la esperanza de poder planificar ese yo naciente y esta acción se compara a un triunfo similar a la decapitación de Dios: para que la nueva mujer nazca se necesita de un triunfo similar al de asesinar a Dios. La destrucción del principio de autoridad masculino es lo que permite la aparición de la mujer deseante. Podría discutirse esta interpretación si Delmira Agustini no hubiese escrito otros poemas donde este sentido está claramente vinculado al mito de Salomé (Escaja, 201).

Alejandro Cáceres a su vez estudia la imagen de la cabeza del hombre y constata su recurrencia constante en la obra de Agustini, la descifra como sugerencia del deseo de posesión total física y mental. Y aclara que dicha posesión solo puede acontecer en esta visión cuando dicha cabeza aparece en las manos del yo deseante y separada del cuerpo (Escaja 263). Y en relación a “Lo inefable” agrega:

La cabeza también aparece, y quizás como culminación en toda la obra de Agustini, en el poema *Lo inefable* donde allí está mezclada con una metáfora en relación a Dios (...) Debemos tener en cuenta, que en el discurso de Agustini, Dios siempre aparece en términos de lo transgresor, y normalmente este Dios es Eros para ella (Escaja, 264).

En la lectura que realiza Alfonsina Storni de este poema ha prevalecido la voluntad de probar su tesis, la que en el comienzo de la segunda parte de su conferencia reafirma: “Ya dije antes que esta mujer va buscando espíritu pero no se ha trazado para ello su propio camino y lo halla viviendo de acuerdo con la naturaleza. Para ella deprimir la naturaleza, negarla, velarla, es carecer de espíritu”. El énfasis de la intérprete no se afina en la imposibilidad de que unas manos finitas puedan pensarse teniendo la cabeza de un Dios metafísico, infinito e intangible. Lo inefable, aquello que no se puede decir con palabras, no está en el campo semántico de lo intangible metafísico sino al contrario, según indica el significado de la flor abierta como sexualidad plena en la poesía de Agustini.

En el desarrollo de la conferencia de Alfonsina Storni hay paralelamente a la argumentación de la tesis que intenta probar, otra línea de significaciones que deriva de la simple presentación de los poemas elegidos dentro de cada uno de los tres libros publicados por la *poetisa*. Si bien algunos son enteramente funcionales en relación a dicha tesis, como acontece con “Lo inefable”, otros se proponen por motivos independientes a aquella, tales como su valía y perfección.

La observación de estos poemas permite advertir la afirmación contraria a la tesis explícita de Storni, esto es la de una poesía de temática sexual sin ninguna trascendencia espiritual. Los poemas citados que caen bajo esta clave de sexualidad son, del *Libro blanco*: “Mi musa tomó un día la placentera ruta”, “Amor”, “El intruso”, “Los ídolos”; de *Cantos de la mañana*: “Tu dormías”, “El nudo”, “Vida”, “Las coronas”; de *Los cálices vacíos*: “Plegaria”, “Fiera de amor”, “Otra Estirpe” y “A Eros”. En el cierre de la conferencia cita sin registrar el texto el título del poema “Serpentina” y advierte: “De las poesías sueltas publicadas después de este libro no tengo una idea clara. Algunos he visto como “Serpentina” donde se escapa ya ese perfume espiritual que ilumina toda su obra. Parece ser este verso una expresión de su última modalidad que tendía a definir sus sensaciones carnales”.

Al preguntar a continuación: “¿Qué rumbos hubiera seguido la extraordinaria criatura?” llega a la conclusión de que no habría podido superar las poesías

culminantes de sus tres libros, lo que en otras palabras implica un volver a su tesis inicial, tras sugerir que la línea evolutiva se orientaba hacia el tema de la sexualidad. Y esto no solo por lo dicho en torno al poema “Serpentina”, sino porque los poemas elegidos del último de los libros *Los cálices vacíos*, todos y sin excepción se alinean en esta clave de la sexualidad sin trascendencia espiritual.

Y aun sucede esto con el último poema que transcribe, “A Eros”, que según Storni expresa el concepto del amor de Agustini. En su última estrofa pervive el ya mencionado conflicto interpretativo fundado en esta conferencia augural, en razón de la interpretación que se asigne al infierno y paraíso que comunica el dios Eros:

Porque sobre el Espacio te diviso
Puente de luz, perfume y melodía,
Comunicando infierno y paraíso.

-Con alma fúlgida y carne sombría...

Por último, llama la atención que en el final del documento, cuando Storni vuelve a hablar de la autora uruguaya, presente una imagen final de ella sin vida, fría y vacía también de espíritu:

Ah, pobre criatura... que se le entró al cuerpo el frío de las estatuas, la inmovilidad horrible de sus mármoles, el negro silencio de sus cuencas vacías y se le apagó en los ojos la luz clara y profunda...
Nunca la amaremos bastante, amigos míos.

En contra de la propia tesis del trabajo de Storni, en estas páginas no hay trascendencia espiritual para Delmira Agustini más allá de la muerte. A lo largo de la conferencia hubo acuerdo en el desciframiento de la obra desde la personalidad de la autora, de manera que siguiendo esta lógica de unidad entre *poetisa* y poesía, sorprende la falta de una imagen de espíritu ascendente, finalmente liberado de su jaula terrenal y ligado a su obra inmortal. El final del discurso conlleva entonces el enfrentamiento interpretativo legado a la crítica del futuro.

4. “Visión de Delmira”: manuscrito de Juana de Ibarbourou

El poema titulado “Visión de Delmira” se encuentra en la Colección Juana de Ibarbourou de la Biblioteca Nacional. Se trata de un manuscrito cuyo soporte es un papel roto escrito en tinta. No forma parte de la obra editada en libro de la poeta.⁹⁸ El texto es el siguiente:

Llega una sombra amada toda oro y centella
 Un ritmo de clarines marca el paso fugáz
 Es ínclita la planta y la frente de estrella
 Fulgura de zafiros el alto pectoral.

Visión que ya nos cierra un bosque de laureles
 ¡Oh Diana de la muerte, altanera y triunfal
 La siguen sus lebreles y el coro de los himnos
 Va dejando su candor por el cielo inmortal.

Cián flechas de diamante cayeron de su aljaba
 Cián tórtolas insignes heridas de rubí
 Pero ya está en la selva negra y enmarañada
 Tendemos el oído, temblando, a su ¡alalí!

El poema de Juana de Ibarbourou no tiene fecha y por tanto no es posible ubicarlo con seguridad en una de las etapas en que se ordena la vasta producción de la poeta. Sin embargo, es posible argüir que la emergencia de la fuerte presencia de Agustini en el texto visionario se adapta a la primera etapa de creación, en la que resultaba necesario el referente de la antecesora para la construcción de su propia figura identitaria de *poetisa* en unidad con su producción poética.

El gesto de apropiación que en la conferencia de Storni se concretaba en la declaración de llevar a su mundo íntimo la lectura de “Lo inefable” y su posterior desarrollo interpretativo, en el poema de Ibarbourou se concreta en el título a través de la palabra inicial: “Visión”, que sugiere al lector el encuentro con la aparición sobrenatural de Delmira como la diosa Diana, pero que también recuerda que ésta es la Delmira de Juana, la imagen que de la primera tiene la segunda. Este gesto de apropiación, al sumarse a la aplicación de las categorías

⁹⁸ La fotografía del manuscrito se encuentra en el Apéndice III.

de identidad nómada y red literaria, permite aventurar el encuentro con la imagen en el espejo, a través del cual se fusionan las *poetisas*.

El término “visión” teje una red de significados que parten de palabras claves como “sombra”, “muerte”, “selva negra y enmarañada”, que enlazan no solo con la circunstancia biográfica de estar registrando la imagen de una poeta muerta sino con la sugerencia de que la visión procede del mundo imaginario de quien la proyecta.

En el transcurrir del poema queda claro que la visión es de índole fantástica o sobrenatural y no procede de un acto de percepción sensorial sino que emerge de un mundo interior, oscuro y selvático. De modo que si el poema de Ibarbourou se instala en diálogo con la conferencia de Alfonsina Storni, aquella que la primera transcribió y sintetizó atentamente para el diario *La Noche*, la voz de este poema toma partido en el conflicto interpretativo que aquella plantea y decididamente ubica a Delmira en el mundo indiferenciado del inconsciente, desde el que emerge como presencia salvaje. No hay aquí dualismos o simbolismos cristianos neoplatónicos sino una entidad salvaje y poderosa que toma el nombre de la diosa griega Artemisa, en su versión latina de Diana.

Desde el horizonte modernista, poetas de toda América abrevaban en la mitología grecolatina. Juana de Ibarbourou retoma un perfil psíquico de esta diosa hija de Zeus y Latona, hermana gemela de Apolo, centrado en el salvajismo y la libertad. Hereda la imagen de una deidad autónoma, enemiga del matrimonio, protectora de los animales cuyo habitat es la naturaleza, en la que vive con el estatus de exiliada. Su porte es aún más terrible y valeroso que el de Atenea, y esto se advierte en su indumentaria, ya que pelea con flechas y desprovista de armadura. La virginidad que se le atribuye era interpretada en razón de su aversión al matrimonio y a toda dependencia afectiva, nunca como anulación de su sexualidad que fue percibida como aventurera, la sexualidad primitiva propia de una cazadora no sedentaria ni monógama. Finalmente, esta era una diosa que desde el horizonte modernista se conocía en relación con la luna, deidad de la noche y de las oscuridades del inconsciente, en oposición a su hermano Apolo, dios del sol, de la conciencia y la razón luminosa.

La recreación poética de Juana de Ibarbourou filtra una presencia de Delmira Agustini como deidad y la concretiza a través de imágenes visuales, en las que destacan piedras y metales preciosos que, procedentes del repertorio modernista, abundaron en las primeras etapas de la autora de *Las lenguas de diamante*.

Pero también, de manera creciente, construye la presencia de la diosa Delmira-Diana a través de registros sonoros, que en el momento en que la visión se desvanece quedan vibrando, en la forma del son de la cazadora triunfante ante la presa vencida: el “alal”, un sonido agudo que se expande más allá del tiempo en la oscuridad.

Así como en el estudio del documento de Alfonsina Storni se señaló el filtro de apropiación desde el que se inscribió la presentación de Agustini, recuérdese la intensidad del marco del alegato moral y sus razones especulares, en la presentación de Juana de Ibarbourou el filtro de apropiación procede de su poética personal.

No hay por tanto en esta apropiación ninguna consideración de orden moral que arrastre sustratos filosóficos como el cristiano neoplatónico. Por el contrario, lo que rige el filtro creado por Ibarbourou es el constructo lírico, regido por la aparición irracional y el registro sonoro predominante. En tal sentido, interesa recordar las palabras de la propia autora testimoniando su proceso creativo en *Autobiografía lírica*:

Es mi costumbre la producción poética oral. Sale, solo, el primer verso. Y como me contara Jinarajadasa, que es tierna costumbre del pueblo indio, en la pena, voy redondeando el poema de la misma manera, en un repetir sin descanso hasta que está entero, acabado ya. Después es el repetirlo para mí misma, para la perfecta grabación íntima. Generalmente no lo paso al papel sino cuando llega una oportunidad. Así fué con *Las lenguas de diamante*, así con *Raíz salvaje*, así con todos hasta ahora. Esta costumbre da, como el tierno cuidado constante al hijo, un amor a lo que se crea que, independientemente de toda vanidad tonta, por encima de todo narcisismo, es un verdadero sentimiento puro de maternidad y de creación, unido indisolublemente a nuestros centros vitales. El poema realizado así no es un conjunto más de versos afortunados o sin belleza, sino algo como nuestro propio aliento, nuestro propio sueño, nuestra buena hambre, resultantes funcionales perfectos: y es también un florecimiento del cerebro organizado por Dios para la transmisión poética de su acento y emoción universales. Por el artista habla la divinidad. El oráculo de Delfos, cualquiera de los oráculos antiguos, no fueron un mito gentilicio, sino un modo de mandato celeste. El verso es también un modo celeste de revelación, y de unión con el alma de los hombres sensibles (1368-1369).

El poema “Visión de Delmira” responde puntualmente al proceso de génesis declarado en *Autobiografía lírica*. Es así que la apropiación de Ibarbourou de la imagen de Delmira Agustini, subraya su propia concepción lírica centrada en el estrato sonoro de la oralidad, como punto de partida de su proceso de génesis. La repetición actúa como pulsión rítmica basal del constructo lírico y en el poema se advierte no solo en las referencias a sensaciones auditivas como el ritmo de clarines, el coro de los himnos, el oído y el alalí, enfatizado a través del recurso suprasegmental del signo exclamativo, sino a través de la cuidadosa organización de rimas, metro y paralelismos.

También la concepción de la poesía como inspiración divina e irracional es sugerida por la visión sobrenatural vertida en el poema. La presencia de los oráculos griegos en el testimonio de la poeta establece un claro correlato con el texto estudiado. Una irracionalidad sobrenatural que la modernidad, desde Freud en adelante, traduce como inconsciente.

Y por último, la referencia a la unidad de los hombres sensibles, a través del verso, que concuerda con el ejercicio especular que ejecuta en el propio poema, donde se desdibujan los límites identitarios de las escritoras, que conforman nudos fuertemente enlazados dentro de la red de *poetisas* del sur latinoamericano.



Colección Juana de Ibarbourou, Archivo Literario de Biblioteca Nacional.





ARCHIVO 33
En mi escritorio de la casa
calle Comercio N.º 318.
Año 1930
La casa quedó muy mal
pero el vestido es precioso.
D.4
⑩
JUANITA DE
IBARBOURON
⑨
36



Capítulo IV

La dialéctica de la autorepresentación y la identidad nómade en *Las lenguas de diamante*

Al leer las primeras obras de las poetas del tramo de la red literaria estudiada en los capítulos anteriores, se observa una tipología de poemas que proponen la definición que realiza el sujeto lírico de sí mismo. Esta clase de poemas responde directamente a la necesidad de la constitución de la figura social de estas escritoras que ingresan por primera vez al sistema literario.

Sin embargo, a través de ellos también se descubre el signo de la identidad nómade que evade de alguna manera la definición. De modo que se plantea una suerte de dialéctica: entre la necesidad de la definición que es autorepresentación identitaria y la fuga de la clasificación que inmoviliza y aprisiona a las *poetisas* que empiezan a ser reconocidas en la época.

Como acontecía en los tres discursos que pronunciaron Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni en los Cursos Sudamericanos de Vacaciones, en 1938, cuando el ministro uruguayo las interrogó sobre sus respectivos procesos creativos, aquí nuevamente se ponen en marcha procesos semánticos elusivos y contradictorios compartidos con la retórica del ensayo.

En todos los casos, la estructura de esta línea de poemas se conforma en torno al verbo ser, de modo que el “yo soy” vincula al sujeto con la frase que lo define a través de imágenes yuxtapuestas y móviles. Estas imágenes a su vez suelen remitir a la naturaleza salvaje, de manera que identidad nómade y yo salvaje, constituyen un campo semántico que contradice la clasificación de las definiciones que responden a una estructura logocéntrica.

La inestabilidad de la definición en muchos casos no solo se da por el significado de las imágenes que definen al sujeto lírico, sino también por la estructura de series de imágenes múltiples que se suceden, dando movilidad a la identidad del sujeto que se intenta autorepresentar.

También es importante tener en cuenta que el ejercicio de la autorepresentación del sujeto lírico de las primeras escritoras del siglo pasado estuvo vin-

culado a la escritura intimista y autobiográfica. Efectivamente, la tradición de lectura que predominó desde el comienzo en torno a la escritura de aquellas poetas fundacionales estuvo regida por la clave biográfica. Una vez más aludimos al concepto de fusión entre la mujer poeta y su obra para explicar este fenómeno, según el cual cada poema fue leído como confesión lírica.

Desde este horizonte de expectativas se comprende el discurso de uno de los primeros y más fieles críticos de Alfonsina Storni, Roberto Giusti –director de la revista *Nosotros*–, quien comenzara a escribir sobre la obra de la poeta en 1918. Todavía en 1938, una vez acaecida la muerte de la poeta, escribe según este principio de desciframiento biográfico:

Quienes piensen que Alfonsina [...] se confesó o se traicionó en cada uno de sus poemas, entiendan, si lo desean, que al hablar de éstos lo hago de su propio ser vivo, palpitante, desgarrado. Sus confidencias líricas han quedado en siete libros de versos y uno de prosa poética, que no agrega nada a aquéllos (“Alfonsina Storni” 375).

La obra de Juana de Ibarbourou es vasta y de alguna manera difícil de abarcar en una mirada totalizadora y clasificadora. El corpus textual a considerar en este capítulo está regido por la búsqueda de la figuración identitaria y se centrará en textos de *Las lenguas de diamante* (1919), que conllevan el ejercicio de la autorepresentación de una manera explícita.

Si bien la consideración de la hipótesis de la identidad nómada del sujeto autorepresentado por Juana de Ibarbourou podría expandirse a muchos de los libros publicados con posterioridad a su primera obra⁹⁹, la focalización en poemas de esta última obedece a la línea de investigación seguida en esta tesis, que

99 Una apreciación primaria de los títulos que siguieron a *Las lenguas de diamante* conecta con la hipótesis de esta identidad nómada del sujeto lírico representado por Juana de Ibarbourou: *Raíz salvaje* (1922) instala el significado de la esencia indomeñable o la imposibilidad de domesticar dentro del coto civilizatorio a la función lírica y autorial; *La rosa de los vientos* (1930) insiste en la vocación del viaje; *Perdida* (1950) sugiere la ausencia del rumbo cierto de la viajera; *Azor* (1953) representa al sujeto lírico en el movimiento del vuelo; *Romances del destino* (1955) convoca un modelo de poema de larga tradición castellana, unido a las nociones de acción y movimiento ya sea de actantes o diálogos, a cuyo halo semántico se suma el destino como movimiento de vida; *Oro y Tormenta* (1956) aporta el pasaje interminable del polo de la luz al de la sombra; *La pasajera* (1967) remite literalmente a la identidad nómada de la figura creada por la poeta y *Diario de una isleña* (1967) parece indicar la imposibilidad definitiva de integración en el espacio público de quien no pudo abandonar el no lugar del nómada.

se centra en la producción de ingreso al sistema literario o como en el caso de los discursos ensayísticos considerados en el capítulo II, de preguntas que aluden a la presentación de las figuras sociales de las *poetisas* y sus procesos de creación dentro de dicho sistema.

1. La formulación de definiciones en *Las lenguas de diamante*

En el libro inaugural de 1919 hay una serie de poemas donde el sujeto lírico se define a sí mismo poéticamente. En estos poemas el tema central es la autorepresentación y ellos son: “Lo que soy para ti”, “Lamentación”, “La pastora”, “La estatua”, “Visión pagana”, “Salvaje”, “Fugitiva” y “Panteísmo”.

Un segundo grupo de poemas en este libro se alinea también en la serie de los poemas de definición pero de manera parcial, esto es sinecdóquicamente, definiendo una parte del sujeto autorepresentado que puede ser sentimiento, actitud, sensación o una parte del cuerpo. Entre ellos destacan: “Las lenguas de diamante”, “La pequeña llama”, “Rebelde”, “El fuerte lazo”, “Melancolía”, “Redención”, “Vida garfio”, “Hastío”, “La cita”, “Fusión”, “Lo imposible”, “Retorno” y “Cansancio”.

Hay un tercer tipo de poemas en los que la definición del sujeto lírico se vuelve indefinición por la fusión con el ser amado. La identidad desaparece en la unión de los amantes. Así sucede en “El fuerte lazo”, en “Fusión” y en “Magnetismo”.

1.1. Los poemas de definición completa

El primer poema que presenta la estructura de la definición en *Las lenguas de diamante* se titula “Lo que soy para ti” y su cuerpo textual funciona como objeto directo en relación al título, de manera que en cada uno de los dísticos que lo conforman hay un núcleo nominal que presenta la imagen autorepresentativa del sujeto:

Cierva,
Que come en tus manos la olorosa hierba.

Can,

Que sigue tus pasos donde quiera que van.

Estrella,
Para ti doblada de sol y centella.

Fuente,
Que a tus pies ondula como una serpiente.

Flor,
Que para ti solo da mieles y olor.

Todo eso yo soy para ti,
Mi alma en todas sus formas te di.
Cierva y can, astro y flor,
Agua viva que glisa a tus pies,
Mi alma es
Para ti,
Amor.

Desde el título se advierte que la estructura de definición se encuadra dentro de otra estructura que es dialógica. El sujeto lírico se define en función de una segunda persona, que representa al amado. Si la definición de identidad siempre requiere de la mirada del otro para configurarse, en el ámbito de la lírica amatoria, ese otro siempre es el ser amado.

Es así que el poema configura una identidad nómada en base a dos procedimientos. Por una parte, se constituye a partir de imágenes que se suceden dando movilidad ontológica al sujeto representado: cierva, can, estrella, fuente, flor, agua viva. Por otra parte, dicha identidad acrecienta su movilidad en razón de definirse para el otro, ya que en tanto que ofrenda amorosa obedece a los requerimientos que le llegan desde fuera de sí.

El ser múltiple cumple con la necesidad de llevar hasta el exceso la dimensión del amor ofrecido: “mi alma en todas formas te di” y también con la expresión de una autorepresentación proteica. Este verso expresa sintéticamente un programa metapoético referido a la identidad nómada del sujeto lírico que se desarrolla a lo largo de toda la obra de Juana de Ibarbourou.

La autorepresentación proteica no solo indica las múltiples facetas de una identidad versátil y tan amplia que llega a participar del rango panteísta, sino

que también implica la idea de la huida; tal como el dios Proteo de la mitología griega, quien huía de los mortales que le perseguían en demanda de sus profecías, el sujeto lírico en doble movimiento contradictorio, se define y al mismo tiempo se desdibuja, a través del cambio de la forma.

Las imágenes elegidas para la autorepresentación del sujeto lírico proceden del mundo natural y salvaje en tanto es ajeno al orbe civilizatorio, y esta es una constante que abarca a toda la serie de poemas de definición. Se trata de imágenes que contienen el significado de lo indomeñable que es propio de la identidad nómada que representan.

Por otra parte, las imágenes de esta autorepresentación reaparecen a lo largo de todo el libro y pertenecen a la tradición de la lírica occidental. Desde su simbología tradicional enfatizan significados en un doble movimiento de presencia y ausencia, dibujan una imagen que contiene la fuga de su propia definición.

La cierva que encabeza la serie simboliza los aspectos femeninos y representa la huida por excelencia. El can no solo encarna la fidelidad al amo sino que en muchas culturas es el guía del hombre en el viaje hacia el mundo de los muertos –psicopompo–. La estrella es el símbolo de los aspectos espirituales pero también de lo eternamente evanescente, de lo inalcanzable. La flor representa la belleza femenina pero también la fugacidad de lo vital. La fuente, al simbolizar el centro de resurrección permanente de la vida, recuerda su irrecurabilidad y el agua viva remite a lo inagotable y escurridizo del inconsciente.

La definición e indefinición de la identidad en este poema y los de su serie constituyen el eje de una movilidad que sustenta la calificación de nómada. Esta movilidad se potencia a través del mecanismo de la serie según el cual las imágenes se suceden rápidamente unas a otras, rapidez en la que colabora la estructura estrófica de los dísticos.

Todos estos recursos se replican en la estrofa final, que funciona como climax a través de la enumeración de lo ya dicho y la explicitación del valor de ofrenda del propio ser definido en razón del otro, en la última palabra del poema: “amor”.

El poema “Lamentación” propone la definición del sujeto lírico pero al contrario que el anterior culmina en autodestrucción, en razón de la pérdida del amor. De manera que si en “Lo que soy para ti” las imágenes sostienen el ser del sujeto lírico a partir de la existencia del otro amado, en este poema se asiste a

la definición de un sujeto que pierde su razón de ser por la fuga de ese amado. Se concluye entonces en la observancia de la relación entre la configuración del sujeto lírico y el destinatario ficcional. Parece ser una relación de necesidad que prueba la dependencia del yo identitario y quien lo contempla desde el amor.

La identidad nómada se revela consecuentemente no solo por la sucesión de imágenes relacionadas al yo salvaje, sino por una dependencia de un tú, que al desaparecer desmembra y desvanece la identidad configurada: “Soy enredadera:/;Bendecida el hacha que mi tronco hiera!”.¹⁰⁰

El poema presenta una estructura interna dividida en tres zonas semánticas, donde la primera define al sujeto lírico a través de cinco dísticos, la segunda ruega al creador por la autodestrucción del ser antes definido según una lógica de fragmentación del cuerpo en otros cinco dísticos y donde la tercera expresa el lamento ante la pérdida del amante y del propio ser, dos pérdidas que se encadenan causalmente.

El discurso se presenta contaminado del lenguaje sacro de la oración, donde la petición al “Señor” alude ambiguamente a la divinidad creadora y al propio amante, en tanto que ambos dan la vida al ser que se define para auto-destruirse, pero que aún depende en esa última instancia del otro, como ser superior dador de vida y muerte.

En la primera parte de las definiciones, cada dístico contiene a su vez el movimiento de la autorepresentación del ser y en el segundo verso la fórmula de su acabamiento, en una lógica de presencia-ausencia, que es la que subyace en todos los poemas de esta serie de las definiciones del sujeto lírico. Así tras mostrarse como enredadera y amatista, bendice y alaba a los instrumentos que posibilitan su fin.

En la segunda parte, clama al ser superior por la autodestrucción de cada una de las partes del cuerpo sufriente: lengua, manos, pies y oídos. De esta forma, la identidad del sujeto lírico nuevamente se vuelve múltiple por la yuxtaposición seriada de imágenes, que le quitan fijeza, pero también por la fragmentación de la autorepresentación del cuerpo.

El final del poema: “Ay, triste de mí, que ya nunca, nunca seré lo que fui!” culmina con la idea de la pérdida definitiva de la identidad.

En el poema “La pastora” una vez más el tema es la autorepresentación del sujeto lírico a partir de la vivencia del amor:

100 El poema completo fue citado en el Capítulo I.

Ahora soy zagala, que apacienta un rebaño
De estrellas. ¡Dios lo libre de todo mal y daño!
Y si rondan los lobos, y si amaga la peste,
¡Dios haga invulnerable mi rebaño celeste!

Amor que de los cielos dio fuga a las centellas,
Para que yo formara mi rebaño de estrellas,
Las piedras de la senda con sus manos alisa
Y pone en mis labios la flauta de la risa.

-¿Adónde vas, pastora de mirada encantada?
-Voy a prados de rosas a pacer mi majada.
Y trina, trina, trina la flauta de cristal
Y se apiada la gula del lobo y el chacal.

-Mañana...-Mas, ¿quién piensa de veras en mañana?
-Tu rebaño de estrellas, pastora sobrehumana...
-¡Oh, cállate, profeta! No adelantes el mal.
(Y da una nota falsa la flauta de cristal).

Si de los dos poemas considerados conjuntamente –“Lo que soy para ti” y “Lamentación”– se observaba la inestabilidad de la definición identitaria, en tanto esta dependía de la presencia del amado y su amor como sostén, en “La pastora” la fuga identitaria se hace más visible en razón del tiempo que todo lo muta.

La primera palabra que abre el poema indica la variabilidad de la figuración a través de la cual el sujeto lírico se autorepresenta: “Ahora soy zagala”. El adverbio de tiempo indica entonces una ontología temporal que hace de la identidad nómada un destino sujeto a la fugacidad de la vida.

La figuración de la zagala cobra sentido a partir de la aclaración subordinada que le sigue: “que apacienta un rebaño de estrellas”. El cuidado del rebaño de estrellas involucra la idea de evitar la fuga; en definitiva, si se descifra el registro metafórico se encuentra la intención de conservar la identidad móvil o, si se quiere, volverla sedentaria. Una meta imposible que se hace evidente en el correr del poema, a pesar del ruego que se alza a la divinidad.

En el segundo cuarteto, se focaliza al amor como el origen del rebaño de estrellas. Es así que una vez más, como aconteció en los poemas anteriores, la relación del amor hace posible la definición identitaria, en esencia inestable como el amor mismo.

El rebaño de estrellas sustituye a la vivencia del amor que la enamorada intenta cuidar y preservar, y en razón de dicha función es que el sujeto lírico adopta la forma de la pastora. Una nominación que a su vez conlleva el significado nómada en su esencia, porque el pastor no se detiene en el lugar fijo, es el ser andante que se desplaza con su rebaño por prados que brindan el alimento momentáneo.

Este movimiento esencial es registrado en la tercera estrofa, en la que metafóricamente es representado por el tránsito a través de un espacio de prados de rosas, acompañado por el trino de la flauta de cristal, representando a la función lírica que expresa la vivencia amorosa.

Es en el final del poema que la pregunta sobre el mañana da ingreso al tiempo que trae el mal, esto es la pérdida del rebaño de estrellas que genera la figura de la pastora con que se define transitoriamente la identidad del sujeto lírico.

En las antípodas de “La pastora” se encuentra el siguiente poema de definición titulado “La estatua”:

Soy campana rota.
Nardo sin olor,
Fuente que ha perdido
Su vivo rumor.

Sólo espinas largas
Mis rosales dan.
Soy de un trigo negro
Que hace amargo el pan.

(.....)

Anda, di a la Muerte
Que aguardando estoy.
Anda, di a la Muerte
Que de bronce soy.

Que ya mis pupilas
No saben llorar,
Y que labios míos
No pueden besar.

Anda, que el rey Midas
Pasó por aquí,
Y en estatua de oro
Transformada fuí.

(.....)

No me digas nada,
No te quejes más.
Si la estatua siente,
Te arrepentirás.

Si el poema anterior capturaba el instante de la vivencia amorosa y configuraba la imagen de la pastora representando al sujeto lírico que intentaba conservarla, en “La estatua” el tema es el contrario, esta figuración representa al sujeto carente de vida, inmóvil y sin vibración vital, emocional y sonora: “Soy campana rota” porque ha perdido el amor.

La amenaza con que se cierra el poema revela la identidad de la vida y el sentimiento amoroso: “Si la estatua siente te arrepentirás”. Una identificación que revela hasta qué punto la identidad nómada del sujeto lírico se nutre del movimiento y del amor. El pasaje de un poema al otro reproduce el del polo del Eros al del Thánatos, de la vida a la muerte.

El poema “Visión pagana” escenifica la autorepresentación del sujeto lírico como una ninfa en “las aguas mágicas y hondas” que al llamado del amante emerge hacia la arena, donde por una instante acontece la visión de su cuerpo desnudo, visión transitoria y acrecentada por su condición de sueño, rápidamente perdida, que deja su rastro a través del sensual olor que se relaciona con el mito de Salomé, la mujer pagana y hermosa, que ejerció todo su poder al pedir la cabeza de Juan Bautista:

Me soñaba una ninfa entre las ondas
Verdosas, bajo el tul de la arboleda,

Que se extendía, en un dosel de seda,
Sobre las aguas mágicas y hondas.

Tu impaciencia alejábate a las frondas
Umbrosas, para luego, en una queda
Ansiedad, retornar entre la leda
Sombra de las aucáridas redondas.

-¡Sal del baño!- imploraste. Y ya en la arena
Me quitaste la capa y fué serena
La visión de mi cuerpo rosa té.

Sentí frío, de nuevo me cubriste,
Pero quedó en la sombra de amatiste
Como un sensual olor de Salomé.

La primera cuestión a considerar a partir de la lectura de este poema es la relación con el poema “Visión de Delmira” que presentamos en el capítulo anterior, ya que en ambos la visión del sujeto femenino adquiere relieve sobrehumano o numinoso¹⁰¹, según se lea desde un plano sobrenatural o inconsciente.¹⁰²

El comienzo: “Me soñaba una ninfa...” ubica en la zona del inconsciente la visión central del poema. Es interesante observar en este poema la relación del sueño y el mito¹⁰³, según la cual la representación onírica retrotrae a la tradición mitológica griega en la cual la ninfa era deidad de la naturaleza, habitante de

101 El término “numinoso” se plantea aquí en el uso de Rudolf Otto (1980 [1917]) como encuentro con lo sagrado inefable, una fuerza poderosa que provoca estremecimiento y éxtasis, una experiencia siempre irracional.

102 La relación de este texto con los de Delmira Agustini se planteará nuevamente en el capítulo siguiente pero desde ya resulta ineludible la advertencia del vínculo con el poema “Lo inefable”, en razón de la intertextualidad con el mito de Salomé.

103 Sobre los poemas con representaciones donde se tienden nexos entre poesía, sueño y mito cabe recordar que en la época ya circulaban las ideas psicoanalíticas en el Río de la Plata. Freud había publicado *La interpretación de los sueños* en 1900 y a partir de la edición de 1914 adjuntó a esta obra dos artículos de Otto Rank (1884-1939) titulados “Sueño y poesía” y “Sueño y mito”. Si bien, no es posible comprobar lecturas directas de artículos de Freud traducidos para el área hispana, por parte de Juana de Ibarbourou, sí se encuentran referencias de autores citados por psicoanalíticos entre las lecturas publicadas por la poeta uruguaya en la Sección literaria del diario *La Noche*, por ejemplo artículos de Nietzsche (“La noche”: 14 de diciembre de 1919) y

ríos y fuentes, imaginada como hermosa doncella desnuda o semidesnuda que sufría el acoso de los sátiros.

El poema reproduce el sueño típico en el sentido freudiano¹⁰⁴, como expresión de deseo masculino, así lo atestigua explícitamente a través del accionar del amante que llama a la amada para que salga del baño y luego le quita la capa para contemplar su cuerpo desnudo.

Sin embargo, en tanto el sueño es del sujeto lírico que se autorepresenta como ninfa y amada, la elección de la visión o, si se quiere, el sueño, queda inscripto dentro del imaginario propio de dicho sujeto. Un sueño exhibicionista de la desnudez que obedece al propio deseo de despertar el del amante. Y esta línea de sentido cabe dentro de la estrategia femenina ya propuesta de internalización del modelo patriarcal, según el cual el hombre es activo y la mujer pasiva en el juego erótico -véase que el amante promueve la salida del baño y quita la capa-.

Dos giros semánticos deben focalizarse para que la estrategia alcance su culminación en el final del poema: la visión solo dura un instante y su fugacidad es consecuencia de la voluntad del sujeto lírico que expresa sentir frío y con ello obliga al amante a cubrirla y por otra parte, la sustitución de la visión por el “sensual olor de Salomé”.

Ambos giros sugieren el poder femenino que se esconde detrás de una visión aparentemente complaciente del imaginario masculino. La visión fugaz impide la posesión y exagera de este modo el deseo del amante. Por su parte, el mito bíblico de Salomé pone de manifiesto el poder de la mujer sensual que tiene en sus manos la vida del hombre, poder que puede llegar al rito de la decapitación, con la sugerencia simbólica que aporta la cabeza como centro racional del patriarcado.

Una segunda cuestión derivada de la anterior se centra en la contemplación del cuerpo sensual del yo lírico. Se reitera entonces la idea de la construcción de la identidad a partir de la mirada del amante que siempre es inestable,

de Hebbel (Pensamientos de Hebbel sobre el arte: 16 de enero de 1920). Ambos autores son profusamente citados por Rank en los dos artículos mencionados.

104 Freud define el sueño típico en *La interpretación de los sueños* (1988): “Sin embargo, y en contraposición con la general libertad de que todos gozamos para conformar nuestra vida onírica según nuestras personalísimas peculiaridades, haciéndola así incomprensible a los demás, existe cierto número de sueños que casi todos soñamos en idéntica forma y de los que suponemos poseen en todo individuo igual significación” (494).

en el juego de la presencia-ausencia. Y también se reitera la fusión de la *poetisa* y el cuerpo como seña de identidad.

En “Salvaje” se insiste en la figuración de la deidad pagana vagando, siempre en marcha, por los campos:

Bebo el agua limpia y clara del arroyo
Y vago por los campos teniendo por apoyo
Un gajo de algarrobo liso, fuerte y pulido,
Que en sus ramas sostuvo la dulzura de un nido.

Así paso los días, morena y descuidada,
Sobre la suave alfombra de la grama aromada
Comiendo de la carne jugosa de las fresas
O en busca de fragantes racimos de frambuesas.

Mi cuerpo está impregnado del aroma ardoroso
De los pastos maduros. Mi cabello sombrero
Esparce, al destrenzarlo, olor a sol y a heno,
A salvia, a yerbabuena y a flores de centeno.

¡Soy libre, sana, alegre, juvenil y morena,
Cual si fuera la diosa del trigo y de la avena!
¡Soy casta como Diana
Y huelo a hierba clara nacida en la mañana!

Al vagar por los campos, se suma la imagen de una joven morena y salvaje que a través de la ecuación del “Soy libre, sana, alegre, juvenil y morena” nos remite a la edad de oro, donde el principio de la libertad erótica formaba parte del mundo perfecto. De allí a la aproximación analógica con la diosa del trigo y la avena y a la diosa Diana solo hay un paso, y con él y el aroma ya no en la variable de Salomé sino de la hierba clara y auroral, se cierra el poema. De manera que también se constata en poemas tan cercanos como los dos últimos, la variabilidad que transita desde la figuración de la mujer fatal a la de la mujer casta –véase en este caso la castidad como un elemento más de provocación al deseo masculino en el ideario de la época– unidas ambas por el yo salvaje que habita en campos y selvas y, fundamentalmente, unidas por la intención de despertar el deseo en el ojo amante que la contempla.

Es en el poema “Fugitiva” que se avanza en la autorepresentación de la mujer salvaje que presiente al salvaje masculino, el fauno y huye al roce de sus barbas:

Gltona por las moras tempraneras,
Es noche cuando torno a la alquería,
Cansada de ambular, durante el día,
Por la selva en procura de moreras.

Radiante, satisfecha y despeinada,
Con un gajo de aroma en la cabeza,
Parezco una morena satiresa
Por la senda de acacias extraviada.

Mas me asalta el temor ardiente y vivo
De que me sigue un fauno en la penumbra;
Tan cerca de mi oído ya columbra
El eco de su paso fugitivo.

Y huyo corriendo, palpitante y loca
De miedo, pues tan próximo parece,
Que mi gajo de aromos se estremece
Rozado por las barbas de su boca.

Esta vez la figura del sujeto lírico sigue siendo la de la muchacha salvaje pero ahora adquiere visos de “satiresa” y aparece junto a ella en la selva la imagen del “fauno”, de manera tal que se establece un juego de dobles. El paso del último se califica como “fugitivo” y así también se caracteriza al yo lírico en el título del poema. En el final, la huida palpitante une a la figura femenina y la masculina que pasan a constituir la subjetividad salvaje y la identidad nómada en el vértigo del movimiento erótico.

La figuración de la contemplación que ya fue señalada en los poemas que anteceden, aquí se presenta en el movimiento de la huida por lo cual parece ser el poema que extrema la autorepresentación de la identidad nómada. La contemplación replica el registro fotográfico de la definición, que inmoviliza lo observado fuera del devenir temporal, y la fuga de la “satiresa” y el “fauno”, unidos en la misma carrera, expresan la identidad nómada, cuyo impulso irrefrenable

procede de la pulsión erótica. El yo salvaje es así el centro de la vitalidad que evade las prisiones del logos civilizatorio.

En el poema “Panteísmo” la fuga llega a la superación de los límites de la figura humana, en tanto que el sujeto lírico se funde con la naturaleza toda:

Siento un acre placer en tenderme en la tierra
Con el sol matutino tibio como una cama.
Bajo mi cuerpo, ¡cuánta vida su vientre encierra!
¡Quién sabe qué diamante esconde aquí su llama!

¡Quién sabe qué tesoro, dentro de una mirada,
Surgirá de este mismo lugar donde reposo,
Si será el oro vivo de una era sembrada,
O la viva esmeralda de algún árbol frondoso!

¡Quién sabe qué estupenda y dorada simiente
Ha de brotar ahora bajo mi cuerpo ardiente!
Futuro pebetero que esparcirá a los vientos,

En la noche de estío, claras y rumorosas,
el calor de mi carne hecho aroma de rosas,
fragancia de azucenas y olor de pensamientos.

La transmutación del cuerpo del sujeto lírico en diamante, oro y esmeralda primero, y en aroma de rosas, azucenas y pensamientos luego, recuerda que la definición se vuelve imposible. La individualidad identitaria se desvanece y fusiona en el todo y ya sea en dirección de las profundidades de la tierra o en el aire del estío nocturno se vuelve inapresable, aquí la fuga es definitiva.

La misma inseguridad cognitiva que proyecta el “si será...” hacia un futuro condicional enfatiza la evanescencia del sujeto nómada, inubicable en su tránsito rebelde y libre.

Si se observa el proceso de figuración de los poemas seleccionados, es claro que *Las lenguas de diamante* es un libro con una estructura que instrumenta la búsqueda y reconocimiento del ser, una experiencia compartida por la red de *poetisas* de la región.

Específicamente en el caso de este primer libro de Juana de Ibarbourou y en el seguimiento de los poemas elegidos como representantes de la serie de

definición completa, se observa la alternancia de la configuración y la desfiguración del sujeto lírico. Y esta alternancia concreta se corresponde con la relación dialéctica ya planteada entre la formulación de la definición del sujeto y su identidad nómada.

Si se procede de lo general a lo particular, al releer los poemas de la serie presentada se corrobora una evolución que va de la definición a la indefinición. Esto es, de la plasmación de la figura autorepresentativa del sujeto a su deconstrucción, en el momento en que se fusiona con el todo en el último poema elegido: “Panteísmo”. En este la figura delineada se fuga definitivamente al trasmutarse en naturaleza, en la escala que va del reino mineral al vegetal, desde piedras y metales preciosos a los aromas de flores que se vuelven intangibles y se expanden en el cosmos, en la máxima expresión de la identidad nómada.

En un análisis medianamente cercano a la particularidad de los textos de esta serie se descubren secuencias que reproducen la alternancia planteada, según el esquema que sigue:

1. “Lo que soy para ti”: definición. En contraste con “Lamentación”: indefinición.
2. “La pastora”: definición. En contraste con “La estatua”: indefinición.
3. “Visión pagana” y “Salvaje”: definición.
4. “Fugitiva” y “Panteísmo”: indefinición.

En una última consideración, ya ubicada en la lectura particular de cada poema, es observable cómo la alternancia definición-indefinición también se da en el desarrollo interno de cada uno de ellos, como quedó delineado en las observaciones con que se acompañó la transcripción de dichos poemas.

1.2. Los poemas de definición parcial

La definición parcial del sujeto lírico está presente en casi todos los poemas de *Las lenguas de diamante*, a modo de marca autorreflexiva que justifica el discurso poético dejando entrever su base ontológica, imprescindible a la hora de ingresar al sistema literario y ser reconocido por este.

“La pequeña llama” se presenta como la figuración de la parte del ser que sobrevive a la muerte, explicitada como “alma” que proyecta el ser hacia el futuro, haciendo que su amor también perviva: “Así, cuando yo muera, he de

ser a tu lado/ una pequeña llama de dulzura infinita/ para tus largas noches de amante desolado”.

En “Rebelde” se define el sujeto a través de una actitud que es la rebeldía ante la muerte; la formulación central es “Caronte: yo seré un escándalo en tu barca”, y esta actitud adquiere luego en el decurso del poema otras formulaciones sustitutivas tales como “la alondra” y la “azul linterna”, que definen el gesto de la ruptura ante la negrura silente de la muerte.

En la misma línea de definir al sujeto lírico a través de actitudes, se encuentran poemas como “Melancolía” y “Redención”. En el primero, la actitud de paciente tejido de sí misma se compara con el tejido de la araña. En el segundo, la actitud de la apertura del alma para la vivencia emocional es comparada con “la choza cerrada a cal y canto”, que al abrirse a la vida se vuelve “un cáliz en flor”.

En poemas como “Vida garfio” son las partes del cuerpo las que definen parcialmente al sujeto lírico en su indeclinable vocación de vida. Así los ojos se transfiguran en tallos que en movimiento ascendente desde la situación del entierro permitirán la visión del sol presentado como “lámpara salvaje”. Las manos bajo tierra en su movimiento perpetuo se comparan con topos, y finalmente los huesos en unión con las semillas, permitirán la subida a la vida: “¡Por la parda escalera de las raíces vivas/ yo subiré a mirarte en los lirios morados!”.

En la misma línea “Lo imposible” define al yo sinecdóquicamente, a través del corazón, que es sustituido por la imagen de “la cisterna salobre” y en relación a la cual se anhela ser piedra o cobre para evitar el sufrimiento, en diálogo con “Lo fatal” de Rubén Darío.

Poemas como “Hastío” y “La cita” se centran en la definición del sujeto lírico a través del deseo erótico, en un territorio en que la sensación física prevalece sobre el sentimiento. En ambos poemas las figuraciones en las que culmina la vivencia son afines: en el primero, “Hoy es mi alma un nido de serpientes” y en el segundo, “Y a mis manos largas se enrosca el deseo/ como una invisible serpentina loca”.¹⁰⁵

105 Ambas figuraciones parecen relacionarse con el poema “Serpentina” de Delmira Agustini, al cual se refería Alfonsina Storni como inédito en libro pero conocido, en la conferencia de 1920, en Montevideo.

1.3. Los poemas de indefinición

La diferencia con los poemas en que a la definición completa seguía su deconstrucción, como “Lamentación”, es que en estos no hay pérdida del amor, con su equivalencia de muerte, sino que por el contrario el amor se fortalece en razón de la fusión que provoca el borramiento identitario. Diríase que la identidad nómade encuentra aquí su punto de fuga central, en razón de la acción unificadora del eros.¹⁰⁶

En el marco de la lírica amatoria, el sujeto lírico que construye la *poetisa* en las primeras décadas del 20 es una figuración siempre en fuga por la atracción del amor, entendido como construcción de la época, que presenta “la razón de la existencia como entrega: nuevo salto en el cual tiene mucho que ver ese reconocimiento de la identidad, conseguido gracias a una entrega amorosa que no repara en limitaciones sentimentales o morales” (Rodríguez Padrón 55).

En este punto conviene recordar el concepto de identidad narrativa acuñado por Paul Ricoeur (1996), según el cual la identidad resulta de una dialéctica del sí mismo y del otro, de la mismidad y la ipseidad. Es un concepto que parte del ser en movimiento, donde el sí mismo se vuelve otro a través de una historia narrada. En este concepto la identidad deja de ser entendida como una esencia, algo dado e inamovible, que solo debe ser descubierto, para ser una construcción donde la sucesión de los hechos o acontecimientos integran lo diverso provocando una síntesis con el sí mismo que tiende a permanecer fijo en el tiempo.

En la lírica amatoria de las *poetisas* de la red que venimos siguiendo, el gran acontecimiento es la entrega amorosa, que en relación al proceso de clasificación que involucra la definición identitaria, provoca la destrucción de la unicidad y la pérdida semántica. Desde esta pérdida es que pueden leerse versos como los de “El fuerte lazo”:

Crecí
Para ti.
Tálame. Mi acacia

106 Jorge Rodríguez Padrón afirma en relación a la fusión de los amantes dramatizada en la poesía de Ibarbourou: “Y esa entrega, una transfiguración personal que es sacrificio: para ser, dejar ser; la identidad buscada, el otro o doble en los que el individuo se ha vuelto, siendo ya irrecuperable la imagen anterior, disuelta en inmolación (38).

Implora a tus manos un golpe de gracia.

Florí
Para ti.
Córtame. Mi lirio
Al nacer dudaba ser flor o ser cirio.

Fluí
Para ti.
Bébeme. El cristal
Envidia lo claro de mi manantial.

Alas di
Por ti.
Cázame. Falena,
Rodeo tu llama de impaciencia llena.

Por ti sufriré.
¡Bendito sea el daño que tu amor me dé!
¡Bendita sea el hacha, bendita la red,
Y loadas sean tijeras y sed!

Sangre del costado
Manaré, mi amado.
¿Qué broche más bello, qué joya más grata,
Que por ti una llaga color escarlata?

En vez de abalorios para mis cabellos,
Siete espinas largas hundiré entre ellos,
Y en vez de zarcillos pondré en mis orejas
Como dos rubíes dos ascuas bermejas.

Me verás reír
Viéndome sufrir.

Y tú llorarás
Y entonces... ¡más mío que nunca serás!

Las formas nominales –acacia, lirio, manantial, falena– se pierden ante la fuerza destructiva de los verbos cuyo agente es siempre el amado, inducido

a través del imperativo a ejecutar su acción: “tálame”, “córtame”, “bébeme” y “cázame”. El sí mismo pierde su significado ante el ingreso del otro. Y el proceso de síntesis resulta doloroso. Dolor y placer se aúnan en la entrega amorosa del propio ser en una suerte de rito sacrificial.¹⁰⁷ De igual modo se repite la instancia de la disgregación identitaria en el último verso de “Magnetismo”: “Lago hechizado de sus ojos; ¡Sórbeme!”.

Puede verse en esta serie de poemas una tendencia a la hiperbolización o estética del exceso, que ha sido estudiada como una de las estrategias con que estas poetisas fundacionales responden al régimen del patriarcado. En tal sentido, la interpretación indicaría que al no poder enfrentar directamente el poder masculino, las mujeres internalizarían el modelo patriarcal y a través del exceso y la hipérbole de dicho modelo lo deconstruirían o harían estallar.¹⁰⁸ La desaparición del sujeto de la amada, literalmente absorbido por el sujeto amante masculino, dejaría a este último sin el ser subordinado y sumiso que pretende.

De hecho, la serie de poemas de definición que es constitutiva de la producción de las *poetisas* fundacionales dedicadas a la lírica amatoria responde al logos clasificador patriarcal. Sin embargo, se advierte la trascendencia de este, a través del exceso y de la pluralidad de imágenes que definen al sujeto lírico, y también, fundamentalmente, a través de la destrucción de dichas imágenes por pérdida o fusión, en el marco de un arte erótico que también es en sí un desafío.

2. La resistencia del yo salvaje a la definición identitaria

Muchos lexicógrafos de la antigüedad identificaban el significado de lo salvaje con el del nómada y a su vez, desde Heródoto, ambos significados son cifra de alteridad. De manera que el planteo de las *poetisas* de la red en que se encuentra Juana de Ibarbourou tiene antecedentes. La presentación de un sujeto lírico identificado con lo salvaje y nómada responde a la apropiación de una retórica de alteridad tan antigua como la cultura occidental.

107 En términos de la teoría psicoanalítica estos poemas revelarían la intervención de conceptos de masoquismo y sadismo en la concepción del placer erótico. No es posible afirmar que Juana de Ibarbourou estuviera al tanto en 1919 de esta teoría, que como vimos en el capítulo IV ya había sido expuesta por Freud en sus publicaciones y divulgadas en España y Argentina.

108 En este orden de interpretación ver Iris Zabala (Escaja 112).

Sobre el nomadismo del pueblo escita decía el padre de la historia que era una estrategia que imponía un género de vida y que derivaba de la derrota sufrida a manos de los tracios; de este episodio resultó la decisión de no poseer casas ni ciudades ni cultivos, lo que implicaba para los escitas ser inaccesibles y por tanto invencibles.¹⁰⁹

El concepto de la identidad nómada como estrategia en las *poetisas* de principios del siglo XX explica la relación conflictiva con sus propios movimientos de definición o autorepresentación.

Y al respecto, también es útil nuevamente el ejemplo de los escitas tomado de Heródoto, porque este pueblo nómada de jinetes se caracterizaba por combatir sin librar una batalla formal, su estrategia era huir, retirarse, esconderse, pero al mismo tiempo como cazadores cautelosos a través de asaltos sorpresivos atacaban a sus perseguidores. Es así que la mayoría de las veces el cazador resultaba cazado.

Esa dualidad del nómada que es perseguido y perseguidor, es condición que caracteriza el juego de definiciones del sujeto lírico y su subsiguiente indefinición en la poesía de Juana de Ibarbourou y las *poetisas* que coexisten en la misma red literaria. De modo que ante la definición parece que el sujeto está al alcance del ojo que lo persigue, pero en el momento del borramiento y la huída, acontece el repliegue y en el escondite selvático y oscuro el sujeto nómada ya no es accesible. Volverá a hacerse visible en otro intento de definición, que cobrará una vez más ambivalencia de ofrenda y asalto.

Así puede interpretarse la ambivalencia registrada en algunos de los poemas presentados en este capítulo como “Visión pagana”, donde el cuerpo desnudo del sujeto lírico que se sueña ninfa es capturado por el ojo del amante, que lo pierde en un instante para ser sustituido por el “sensual olor de Salomé”, invirtiendo la situación del dominante en dominado. O en “Fugitiva”, donde dicha ambivalencia se centra en la imagen de la “satiresa” corriendo “palpitante y loca” al sentirse perseguida por el “fauno”, pero en el decir de los adjetivos sintiendo como perseguidora y siendo ambos igualados, a su vez, por la atribución del calificativo “fugitivo/o”.

109 Ver François Hartog (199-200).

3. Nomadismo y alteridad

Las poetisas de comienzos del siglo XX, en tanto mujeres que ingresaban por primera vez al espacio público, tuvieron clara conciencia de su alteridad y de la necesidad de configurar su imagen social en razón de su diferencia. Fueron traductoras de sí mismas y para traducirse y ser reconocidas dentro del sistema literario se nombraron y clasificaron en razón de una retórica del *alter*.

Presentarse a sí mismas dentro del sistema significaba tender un puente para hacer visible su diferencia en la escritura. Sin embargo, ya se ha observado cómo la traducción de su diferencia muchas veces se cerraba en el momento de la propia deconstrucción de su definición.¹¹⁰

Así como presentar a pueblos bárbaros en la época de Heródoto implicaba la figura de un historiador viajero que aplicase la cuadrícula civilizada al otro, para que pudiera ser registrado por la *polis*, cualquier presentación de un *alter* involucra una mirada en movimiento. Se trata de una mirada centrada en un traslado que de alguna manera mueve a las dos partes, ya que la retórica del *alter* siempre es dual.

En la encrucijada de las *poetisas* que se presentaban en el sistema literario, esta dualidad se formuló a nivel ficcional fundamentalmente en base a la polaridad de irracional/racional, en conexión con las polaridades de salvaje/civilizado y cuerpo/mente.¹¹¹ A esto se ha de sumar la dualidad propia de la lírica amorosa que plantea el discurso poético en forma dialógica entre la amada y su amante.

Estas polaridades constan en la autorepresentación de perfil ensayístico de varias de las *poetisas* de la red, como quedó documentado en los capítulos anteriores, y también conforman ejes semánticos centrales en sus producciones

110 Para comprender esta dialéctica del pasaje y su cierre en la retórica de la alteridad, Hartog acude a los vocablos de origen griego y recuerda el término *poros* para explicitar el puente entre los espacios diferenciales de los griegos y los bárbaros y *aporía* para denominar la dificultad del pasaje (78-79), un término que luego pasa a significar en su acepción filosófica al “enunciado que expresa y contiene una inviabilidad de orden racional” (RAE).

111 Sobre la relación entre poesía y cuerpo en la literatura femenina fundacional se ha argumentado en el capítulo III. La fisicalidad de la lírica amorosa tiene su máximo exponente en la obra de Delmira Agustini y en la primera obra de Juana de Ibarbourou constituye uno de sus ejes temáticos y puede verse en poemas tales como “La Hora”, “Ofrenda”, “La cita”, “Samaritana”, “Te doy mi alma” y otros.

líricas y pueden ser observadas desde el comienzo de todas sus trayectorias escriturales.

En el poema titulado “Las lenguas de diamante”, que abre el libro del mismo título, el motivo central es el silencio, que en oposición al lenguaje preserva la magia de la vivencia de los amantes. Estos dicen su amor a través de las pupilas transformadas en lenguas de diamante “movidas por la magia de diálogos supremos”.

El lenguaje unido inexorablemente a la razón queda así excluido del universo de los amantes, a riesgo de destruir la magia del sentimiento amoroso. Así quedan delineados los dos universos como espacios incomunicados, el puente debe ser destruido y la *aporía*¹¹² queda instalada en el poema y el libro –en razón de la coincidencia del título y el lugar iniciático del poema– expresando la inviabilidad del orden racional.

La irracionalidad es sin duda uno de los atributos con que la sociedad patriarcal caracteriza a la mujer y las *poetisas* latinoamericanas dieron su significación a este rasgo impuesto, en el sentido que Elaine Showalter rotula como “double-voice discourse” (263), al reconocer la operación como parte de la retórica de las mujeres escritoras. Se trata de un recurso que implica la rearticulación de la voz del patriarcado o una superposición de su voz diferencial sobre la institucionalizada.

De aquí también deriva el tópico de la poeta loca, que Juana de Ibarbourou también hizo suyo pero asignándole el valor positivo de la vibración amorosa. En su primer poemario, es el poema titulado “El dulce milagro” uno de los mejores exponentes de este motivo, que no solo presenta el valor diferencial marcado sino que se levanta como defensa de la propia diferencia nominada locura:

¿Qué es esto? ¡Prodigio! Mis manos florecen.
Rosas, rosas, rosas a mis dedos crecen.

112 El ingreso del término *aporía* como parte del repertorio de la retórica del *alter* en la literatura de mujeres de la región sur latinoamericana llega a formar parte del discurso ficcional, así sucede en la novela emblemática de Armonía Somers, *Solo los elefantes encuentran mandrágora* en referencia al tema del significado y la interpretación de los textos: “y vivan las misteriosas parejas de los signos que nadie descifrará, que mueran de una vez todos los topos del mundo tratando de descubrirles un sentido lógico, por qué nacieron así de inútiles para enfrentar la aporía...” (1986 324).

Mi amante besóme las manos y en ellas,
¡Oh, gracia!, brotaron rosas como estrellas.

Y voy por la senda voceando el encanto
Y de dicha alterno sonrisa con llanto
Y bajo el milagro de mi encantamiento
Se aroman de rosas las alas del viento.

Y murmura al verme la gente que pasa:
-¿No veis que está loca? Tornadla a su casa.
¡Dice que en las manos le han nacido rosas
Y las va agitando como mariposas!

¡Ah, pobre la gente que nunca comprende
Un milagro de éstos y que sólo entiende
Que no nacen rosas más que en los rosales
Y que no hay más trigo que el de los trigales!

Que requiere líneas y color y forma
Y que sólo admite realidad por norma.
Que cuando uno dice: “Voy con la dulzura”,
De inmediato buscan a la criatura.

Que me digan loca, que en celda me encierren,
Que con siete llaves la puerta me cierren,
Que junto a la puerta pongan un lebrel,
Carcelero rudo, carcelero fiel.

Cantaré lo mismo: -Mis manos florecen,
Rosas, rosas, rosas a mis dedos crecen.
¡Y toda mi celda tendrá la fragancia
De un inmenso ramo de rosas de Francia!

El florecer de las manos en rosas una vez más, como a lo largo de todo el libro toma la relación del cuerpo de la amada con las flores como mutación que metaforiza la vivencia amorosa. Así, en el recientemente citado poema “Las lenguas de diamante”, se expresa el conflicto silencio-habla representando a la vibración del amor en riesgo con la misma figuración: “Silencio en nuestros labios una rosa ha florido./ ¡Oh, si a mi amante vencen tentaciones de hablar!./

La corola, deshecha, como un pájaro herido,/ caerá rompiendo el suave misterio sublunar”.

Y en este caso, el mismo lenguaje metafórico de la poesía es opuesto desde la acusación de locura e irracionalidad a un orbe racional que no comprende, “que sólo admite realidad por norma” y que pobremente se instituye en la literalidad.

El poema pone en juego, básicamente, dos operaciones de configuración de la propia alteridad que son el tópico invertido a través del cual la locura pasa de ser un trastorno de la psique invalidante a un estado de libertad y superioridad del sujeto lírico. Y el lenguaje analógico que en base a metáforas y comparaciones instauro el orden de la pluralidad semántica, literario y poético, sobre el lenguaje unitario y denotativo de la razón y la ciencia.

De esta manera la imagen y facultad de la imaginación es revalidada en contra de una tradición occidental que devalúa “ontológicamente la imagen y psicológicamente la función de la imaginación como “señora del error y la falsedad” (Durand 25).

En el cierre del poema “El dulce milagro” asociado al tópico de la locura aparece el de la falta de libertad, que ya Petrona Rosende en el siglo XIX consagraba a través de la imagen de la jaula y que aquí se hace presente en la imagen de la celda, cuya prisión no impide el triunfo del canto de las manos-rosas, que terminan imponiéndose sobre la realidad a través de su fragancia.

Hay un número importante de poemas en *Las lenguas de diamante* que presentan ejemplos del tópico invertido de la locura siempre asociado a la vibración del eros. Entre ellos destacan: “Toilette suprema” en su estrofa final: “La visión loca y suprema/de mi cuerpo embellecido/ por el oscuro vestido/ y la sombría diadema”. “La cita”, poema que culmina la autorepresentación del cuerpo del sujeto lírico preparado sensualmente para el encuentro amoroso con una comparación que intensifica el deseo: “Y a mis manos largas se enrosca el deseo/ como una invisible serpentina loca”. Y también en torno a la expresión del deseo erótico en “Inquietud”: “Esta inquietud... Esta inquietud...-¿Qué oscura/ mano me dio la llama y la negrura/ de esta escondida eferescencia loca/ que en salobre sabor sube a mi boca?”. En “El buen día” calificando la alegría del amor: “Y reiremos, reiremos llenos de maravilla/ por ser libre y alegres, por ser locos y castos”. Y nuevamente esta asociación de locura y alegría en “Primeras rosas”: “Hoy he visto un seto cubierto de rosas/ y he vuelto a mi casa loca de

alegría”. En “Camino a la cita” focalizando la vibración erótica en el perfume del cabello: “El perfume a retama de mis cabellos,/ como un alma aromosa, radiante y loca/ que el sabor de la cita pondrá en su boca”. Y la misma vibración pero llevada hasta el exceso en “Fugitiva”: Y huyo corriendo, palpitante y loca/ de miedo, pues tan próximo parece,/ que mi gajo de aromos se estremece/ rozado por las barbas de su boca”. En el retorno de los amantes en “Noche de tormenta”: “¡Qué alocado retorno hacia la aldea,/ ceñidos por los hilos de la lluvia,/ mientras el vendaval peina y oreá/ mi testa negra y tu cabeza rubia”.

El campo semántico delineado a lo largo de todo el libro asocia constantemente el tópico de la locura con el éxtasis de la pulsión erótica, otorgándole en todos los casos un estatus de supremacía sobre la razón. Sin embargo, una sola excepción puede constatarse en *Las lenguas de diamante*, en la que la locura vuelve a ser devaluada y separada del vitalismo amoroso. Ella se ubica en el último poema del libro titulado “Regreso”, que fuera agregado en ediciones posteriores a la de 1919:

Es un jardín antiguo de árboles sinuosos
Abrumados de ramas. En sus largos caminos,
Danzan las hojas secas y los últimos pétalos
Del verano, que apenas hace un mes que se ha ido.

Tiene extraños recodos donde el sol nunca filtra
Y la leve penumbra toma tintes morados.
Este día de Otoño y taciturno,
Parece que este viejo jardín ha llorado.

Al fondo está la casa con sus blancas columnas
Y su puerta cerrada que ya nadie franquea.
Ante el umbral descenden los anchos escalones
Blandos de hierba nueva que crece entre las piedras.

En un tiempo lejano, tan lejano que a veces
Me parece de sueños, hasta aquí yo venía
Con un hombre al que amaba sobre todas las cosas.
Tiene un sabor extraño el amor en las ruinas.

Hoy he vagado sola por todos los senderos
Bajo el techo nervioso de las altas magnolias.

Traigo un manojo prieto de jacintos violáceos
Y una melancolía que hasta el cuerpo me agobia.

Cuando vuelva a la loca ciudad iluminada
Tendré los labios pálidos y ardorosa la frente.
Y he de decirle a aquel que se mira en mis ojos:
Vete, que estoy enferma. Por favor, no me beses.

El poema expone la operación retórica de la inversión en torno al tópico de la locura, dando el giro hacia el sentido contrario al que se le ha venido otorgando en el transcurso del libro. Si, como hemos expuesto, la locura ha sido expresión de la vibración amorosa y la pulsión erótica, con el signo de mayor valor en relación a su polo contrario de la razón, en el último poema del libro se quiebra esta asociación por primera y última vez, cuando la locura pasa a ser atributo del lugar del desamor.

En el campo semántico donde se ubica la asociación del eros y la locura hay un tercer elemento asociado que es el lugar de la naturaleza. En todos los casos el ámbito natural y salvaje se construye en oposición a la ciudad, y el sujeto lírico se define en relación a este según el modo de un yo salvaje, que como ya se argumentó, se propone en equivalencia con el yo nómada, en el sentido más amplio que abarca también el significado de lo inclasificable.

Una vez más la imagen culminante de este campo semántico, cuyos tres pilares son eros, locura y salvajismo, gira en torno a la “morena satiresa” de “Fugitiva”, que deambula por la selva en procura de moreras, clamando: “Y huyo corriendo, palpitante y loca/ de miedo, pues tan próximo parece,/ que mi gajo de aromos se estremece/ rozado por las barbas de su boca”.

Por el contrario, en el poema “El recuerdo” que cierra *Las lenguas de diamante*, el ámbito natural es el del recuerdo y el del amor perdido y la locura; pasa ahora a asociarse a la “ciudad iluminada” y adquiere la devaluación que deriva del ámbito civilizado y deserotizado. El sujeto lírico se autorepresenta en este último lugar, enfermo y rehuendo el beso del que se mira en sus ojos, al que en ningún momento refiere como su amor.

El procedimiento de hacer visible el uso diferencial del tópico de la locura, en el área del *alter* del sujeto lírico femenino, pone de manifiesto la poética de la diferencia, que en el final del libro se explicita como tal, en un acto de afirmación que condice con el comienzo del mismo, cuando se instauraba el

silencio como mandato para preservar la magia de la vibración erótica. Mientras en aquel primer poema se proponía la negación del habla y la razón, en este se confirma que el triunfo de la última, que la ruptura de aquel silencio nocturnal, significa el acabamiento del momento supremo de la vivencia amorosa. Finalmente, el nomadismo no solo refiere a un sujeto lírico que en continuo movimiento es indefinible desde el punto de vista de la razón, sino que también refiere a la imposibilidad de situarse definitivamente en el lugar y el tiempo de la felicidad.

4. A modo de epítome: dos poemas inéditos

En la colección Juana de Ibarbourou de la Biblioteca Nacional se encuentran dos manuscritos que, si bien están sin fechar, puede presumirse que corresponden a la primera etapa de creación de la *poetisa* por la ortografía en desuso que los relaciona entre sí, así como por el motivo común y la sencillez de la composición.

“¡Capitán...!”

Las dos niñas de mis ojos,
Se me van por los caminos de la mar
Pecesitos, hidroaviones, parasoles y gaviotas,
Barcos de los pescadores,
¡No dejéis que se me vayan a extraviar!

Las dos niñas de mis ojos,
Impulsadas por un súbito deseo de viajar,
Se me ván por los caminos de la mar
¿A que playas, (*sic*)
Ese par de vagabundas, bajará?

Si las vés por tu camino, capitán,
Capitán atleta y rubio
Tan distinto de los hombres de mi raza,
Capitán de ojos de bruma,
Que pasaste por mi puerto
Para no volver jamas, (*sic*)

Si las vés por tu camino,
¡Izalas hasta tu barco, capitán!

¡Las dos niñas de mis ojos,
Se me fueron a buscarte por el mar!

(D 49 Colección Juana de Ibarbourou. Archivo Biblioteca Nacional)

“El deseo” (tachado a lápiz)
“Ansia” (escrito en lápiz)

Tengo ahora una ventana
Que se abre sobre el mar.
Los navíos pasan lejos
Mas yo los veo pasar.

Empenachados de luces
Entre las sombras se van
Hacia las playas tendidas
Del otro lado del mar.

Noche a noche, junto a ellos
Viaja también mi ansiedad.
Quizás se aferre a la proa
Como una estrella de mar.

¡Si la vé algún marinero
Que no la vaya a arrancar”

(D 44 Colección Juana de Ibarbourou. Biblioteca Nacional)

Ambos poemas vinculan el viaje con el deseo erótico entendido como aventura, una situación en que el sujeto lírico escucha el llamado y acude traspasando la frontera del mundo conocido y asumiendo los riesgos en pos del objeto de deseo. Es en ese mundo desconocido donde vaga el sujeto nómada movido por el eros que no responde a la moral de la sociedad burguesa de esta época, en la que la mujer se piensa en el reducto calmo y seguro del hogar.

El deseo de viajar declarado en los dos textos se separa el amor tradicional y propone una búsqueda donde la identidad se hace en el movimiento del viaje

impulsada por la fuerza del eros hacia lo desconocido. El nomadismo rige por tanto estas poesías tempranas que la *poetisa* nunca se decidió a incluir en sus obras completas. Sin embargo, ellas no solo revelan un perfil identitario que perdurará a lo largo de su obra, sino que también descubren su filiación con una tradición propia cuyo punto de origen reconocido fue Delmira Agustini. La herencia de su identidad nómada fue recibida a través de toda su obra y en estos últimos versos de Juana de Ibarbourou resuenan aquellos de “La barca milagrosa”: “Barca, alma hermana; hacia qué tierras nunca vistas,/ de hondas revelaciones, de cosas imprevistas/ Iremos?... Yo ya muero de vivir y soñar...”



Colección Delmira Agustini, Archivo Literario de Biblioteca Nacional





Capítulo V

Palimpsesto y red en el discurso identitario de las *poetisas*

En “La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)” (1983), Ángel Rama, caracteriza esta etapa de la literatura del continente y define la modernización como “un movimiento intelectual capaz de abarcar tendencias, corrientes estéticas, doctrinas y generaciones sucesivas que modifican los presupuestos de que arrancan” (89-90).¹¹³

Sitúa en esas décadas a los fundadores de la autonomía literaria latinoamericana y lo hace describiendo el proceso de apropiación literaria en el que se pasó de una imitación directa del modelo europeo a una “imitación aplicada” (93). A través de la ejemplificación del discurso de Manuel Ugarte y Rubén Darío, Rama explica este concepto de “imitación aplicada” como producto sincrético en el que, a partir de una actualización literaria e histórica selectiva, se imbricaron las literaturas europeas y norteamericanas con las literaturas internas de América Latina. Un proceso que resume certeramente con la pregunta de Darío: “¿Qui pourrai-je imiter pour être original?” (93) y que Rama ilumina desde las “teorías del injerto y el cruzamiento” (86).

Avanzando en la caracterización de dicho proceso, ingresa una observación que a los efectos del tema de este capítulo resulta central y es la que refiere al doble proceso del cosmopolitismo y de la intercomunicación de la producción literaria hispanoamericana.¹¹⁴ Esta intercomunicación interna del que Rama comienza a llamar “sistema literario latinoamericano” (87) es un reconocimiento de la fuerte red cultural que opera en el continente durante esa época.

La red de escritoras que comenzó a funcionar como tal en los años de la modernización latinoamericana, hizo uso de esta línea de conexión interna para la construcción de una identidad social compartida. La propuesta de este capítulo es demostrar que en el subsistema femenino, la relación de la red y la

113 Cito este artículo por la versión de *La crítica de la cultura en América Latina* (1985) y no por la de la revista *Hispanamérica*, 36, 1983.

114 En este punto, Ángel Rama refiere a la integración escasa de la literatura brasileña con la del continente, lo que justifica el uso de la nomenclatura literatura hispanoamericana.

identidad es mucho más intensa que en el resto del sistema y que dicha red es un instrumento a través del cual las *poetisas* fundacionales afirmaron su identidad, con el claro propósito de ser incluidas y reconocidas.¹¹⁵

Si bien, todas las identidades son relacionales y, por tanto, relativas a partir del vacío esencial que las caracteriza, en este caso, como se verá a continuación, es a partir de la relación especular entre los poemas de autorepresentación que las escritoras ingresan la propia figura social de *poetisa* dentro del sistema. Es un mecanismo que toma entonces la red como estructura de afirmación a través del borramiento identitario de sujetos líricos, cuyas voces resuenan de manera móvil en versos que dialogan intertextualmente, creando sus figuras escritas.

Según la teoría de los polisistemas, a partir de un conjunto pequeño de relaciones es posible alcanzar explicaciones relativas a una serie de fenómenos amplia y compleja (Even-Zohar, 1999).¹¹⁶ Siguiendo esta hipótesis del pensamiento sistémico, se presentará un segmento de la red de escritoras que ingresaron al sistema literario latinoamericano en las primeras décadas del siglo XX. La muestra indagará las relaciones de intertextualidad en la producción de Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou y Henriqueta Lisboa.¹¹⁷ Se

115 Ana Pizarro señala la necesidad de investigar a las escritoras latinoamericanas de la primera mitad del siglo XX no en forma aislada sino a través de la noción de grupos articulados en diálogos de lecturas y encuentros en “El invisible college”. Mujeres escritoras de la primera mitad del siglo XX”. *Cuadernos de América sin nombre* (2004: 163-176).

116 Even Zohar destaca la funcionalidad del pensamiento relacional como instrumento de descubrimiento: “El poder explicativo del pensamiento relacional ha sido utilizado con considerable éxito en diversos ámbitos de las disciplinas sociosemióticas. Sin embargo, este poder del pensamiento relacional no se detiene en el nivel de análisis de fenómenos ya “conocidos”, en cuyo caso se trataría de un poder básicamente explicativo. Lo encontramos también, y quizá con mayor fuerza, en la capacidad del pensamiento relacional para hacer conjeturas sobre objetos no reconocidos –e incluso desconocidos–, por lo que se transformaría en una herramienta de descubrimiento” (1999 23).

117 Delmira Agustini (Montevideo, 1886-1914) integra la generación del 900, publica tres libros en vida: *El libro blanco* (1907), *Los cantos de la mañana* (1910) y *Los cálices vacíos* (1913). Alfonsina Storni (Sala Capriasca, Suiza, 1892- Mar del Plata, 1938) publica siete libros de poesía: *La inquietud del rosal* (1916), *El dulce daño* (1918), *Irremediablemente* (1919), *Languidez* (1920), *Ocre* (1925), *Mundo de siete pozos* (1934) y *Mascarilla y trébol* (1938). Juana de Ibarbourou (Melo, 1892, Montevideo, 1979) publica diez libros de poesía, además de incontables antologías: *Las lenguas de diamante* (1919), *Raíz salvaje* (1922), *La rosa de los vientos* (1930), *Perdida* (1950), *Azor* (1953), *Romances del destino* (1955), *Oro y tormenta* (1956), *La pasajera* (1967), *Diario de una isleña* (1967), *Elegía* (1968). Henriqueta Lisboa (Lambari, 1904- Belo Horizonte, 1985) publica dieciocho libros de poesía: *Fogo fátuo* (1925), *Enternecimiento* (1929),

considerarán los libros editados hasta 1919, a partir del criterio de observación de las obras de ingreso al sistema literario.

Este criterio varía en el caso de la poeta mineira Henriqueta Lisboa, de quien se considerarán los libros de poesía publicados entre 1925 y 1950. El lugar periférico desde el que escribe Lisboa, fuera del eje Río-San Pablo, y el tardío y difícil relacionamiento de la literatura brasileña con la hispanoamericana, son dos hechos que determinan su ingreso más lento a los sistemas literarios brasileño e hispanoamericano. En razón de la rapidez con que consiguieron su objetivo las tres primeras y de las dificultades de la brasileña, es que también se tendrá en cuenta un periodo de publicación más amplio para esta última. Pero la causa fundamental para incluir a Henriqueta Lisboa en esta red radica en la relación de intertextualidad que mantiene su obra inicial con la de las otras tres poetas, según quedará demostrado en el desarrollo que sigue.¹¹⁸

Desde un punto de vista extratextual la consideración de la relación que Henriqueta sostuvo con Gabriela Mistral (1889-1957) en el periodo en que esta desarrolla sus tareas consulares en Brasil, entre 1940 y 1945, aporta datos significativos sobre su conexión con las *poetisas* hispanoamericanas. Principalmente pone a la vista la tarea de traductora que realizó Lisboa y que llevó a Gabriela Mistral a agradecerle la traducción de su poesía: “Su traducción me honra y me salva dentro de su lengua”, en carta manuscrita sin lugar ni fecha (Marques 2001 20).¹¹⁹

También en la entrevista “O panorama feminino no Brasil” publicada en *Pensamento de América* (Río de Janeiro, 26 de agosto de 1945) Gabriela Mistral

Velário (1936), *Prisioneira da noite* (1941), *O menino poeta* (1943), *A face lívida* (1945), *Flor da morte* (1949), *Madrinha lua* (1952), *Azul profundo* (1956), *Montanha viva- Caraça* (1959), *Além de imagem* (1963), *Belo Horizonte bem querer* (1972), *O alvo humano* (1973), *Reverberações* (1976), *Miradouro e outros poemas* (1976), *Celebração dos elementos: água, ar, fogo, terra* (1977), *Casa de pedra* (1980), *Pousada do ser* (1982).

118 En la correspondencia pasiva de Henriqueta Lisboa se encuentra una nota de agradecimiento de Juana de Ibarbourou, fechada en 1931, dando cuenta de la recepción del libro *Enternecimento*. La nota confirma la acción de Lisboa como gestora de la red de escritoras latinoamericanas y difusora de su propia obra. Acervo de Escritores Mineiros de UFMG. Fondos Documentales de Henriqueta Lisboa.

119 Henriqueta Lisboa tradujo a Dante, Luis de Góngora, Lope de Vega, Schiller, Ludwig Uhland, Leopardi, Henry Longfellow, Sándor Petöfi, Rosalía de Castro, José Martí, Joan Maragall, Delmira Agustini, Ungaretti y Gabriela Mistral. *Poesia Traduzida* de Henriqueta Lisboa (2001).

se refiere a Henriqueta, entre otras escritoras, enfatizando su condición periférica y su afinidad con la poesía femenina del sur latinoamericano: “Admiro-a muito. Merece uma maior difusão. Também no Brasil a capital absorve quase tudo. Se estivesse no Rio, Henriqueta Lisboa já teria recebido as honras e homenagens que lhe são devidas”. Y más adelante agrega que percibe en la obra de Lisboa: “certa afinidade emocional que existe entre ela e a melhor poesia feminina do Uruguay, Argentina e Chile” (Virgilio 103-104).

Además de poeta y traductora Henriqueta Lisboa fue profesora de literatura hispanoamericana¹²⁰ y crítica literaria. Su perfil cercano al de los poetas-críticos justifica el diálogo intertextual que mantiene con las *poetisas* de la red. Entre su obra traducida se encuentra el poema “Lo inefable” de Delmira Agustini.

La traducción como acción salvadora que señala Mistral en su carta a Henriqueta pone de manifiesto otra dimensión abierta por la conexión de la poeta mineira con las hispanoamericanas que tiende un puente a través de la frontera lingüística que separa el continente. En este sentido la inclusión de ella dentro de la red a estudiar cumple con la función de hacer visible una conexión hasta ahora no registrada –al menos desde el lado hispanohablante– en los estudios críticos referidos a la literatura femenina de la región. Desde esta nueva visualización la poeta mineira quedaría situada en un lugar fundacional en las relaciones de la literatura femenina brasileña e hispanoamericana.

Reinaldo Marques en su prólogo a *Poesía traduzida* de Lisboa subraya esta función comunicadora por encima de la frontera del lenguaje y la cultura:

A tradução como iniciativa salvadora, conforme praticada por Henriqueta na perspectiva de Gabriela Mistral, se aproximaria talvez do ideal goethiano do *weltliteratur*, de uma literatura mundial. Não no sentido de uma universalidade abstrata e eurocêntrica, mas no sentido de que diversas literaturas particulares, nacionais, estabeleceriam um diálogo intenso entre si, consituindo um universo cultural híbrido, de múltiplas vozes, espacialidades e temporalidades. Mas ainda, à luz do diálogo intelectual entre Henriqueta e Gabriela Mistral, a tradução se constituiria num espaço limiar, marcado pela lógica do suplemento

120 Trabajó como profesora de literatura hispanoamericana en la Facultad de Filosofía, Ciências y Letras Santa Maria (actualmente PUC-Minas) y en la antigua Escola de Biblioteconomia da UFMG.

e propício tanto à mobilidade e ao contato das línguas quanto aos processos de trocas interculturais (2001, 26).

El hilo a través del cual se abordará la relación especular entre las producciones textuales de las *poetisas* citadas hará hincapié en los temas y motivos de sus poemarios de ingreso al sistema y por tanto el seguimiento se llevará a cabo desde el marco teórico de la tematología, que Manfred Beller define como la línea de investigación de la literatura comparada que “describe el campo metodológico de aquellas investigaciones comparatistas que investigan los aspectos temáticos, que crean una tradición y los elementos formales en la literatura” (Schmeling 103).¹²¹

En el largo recorrido de la tematología desde fines del siglo XIX y luego del conflictivo momento de cuestionamiento de la crítica inmanente, uno de cuyos más visibles representantes fue René Wellek (1942), esta área de investigación ha demostrado ser algo más que un archivo documental y genealógico. Desde los años 80 ha sido reconocida como fuente de investigación histórico-crítica y hermenéutica y, fundamentalmente, ha puesto la atención en las relaciones entre el texto y los referentes extraliterarios. En tal sentido, se entiende que los motivos y los temas establecen puentes cognitivos con el mundo del hombre.

Pero no solo se ha señalado este carácter de vaso comunicante entre la realidad y los textos literarios que realiza la tematología, sino que ha sido revalorizada su condición de enlace entre textos diferentes. En ambos sentidos se orienta la investigación del corpus textual a considerar en este capítulo.

Desde otro punto de vista, a los efectos de instrumentar la presentación de los enlaces temáticos de los textos seleccionados, se tendrá en cuenta la distinción conceptual y terminológica que la tematología propone entre tema y motivo.

Los motivos se definen mayoritariamente, aunque no unívocamente, desde las primeras reflexiones de Boris Tomasevskij (1928), como elementos temáticos menores y subordinados a la unidad mayor del tema, de manera que se hacen visibles en el estudio de la articulación interna del tema literario. En esta línea de definición Cesare Segre (1993) confirma: “entre tema y motivo [...]

121 Sobre la definición, historia y funciones de la tematología en el marco teórico de la literatura comparada seguimos a Anna Trocchi cuyo artículo “Temas y mitos literarios” forma parte de la *Introducción a la literatura comparada*, de Armando Gnisci (129-169).

existe una relación de complejo a simple, de articulado a unitario; o también de idea a núcleo, de organismo a célula” (215).

También Segre (218) señala el principio de la recursividad como elemento fundador de los repertorios de topoi¹²², temas y motivos dentro de los sistemas culturales y literarios. Esta recursividad pone en el centro de la discusión referida a los mecanismos de ingreso de un subsistema en el sistema literario dominante, las dimensiones de intertextualidad y de extratextualidad del tema literario y su constelación de motivos.

En el estudio del subsistema emergente de las *poetisas* de la región sur latinoamericana en que se centra esta tesis, el tema del nomadismo identitario no solo tiene la dimensión intratextual en que el sujeto lírico se autorepresenta como identidad móvil, sino la intertextual, que revela el tránsito dialógico de dichas autorepresentaciones entre los textos de las distintas autoras y también, la dimensión de cruce de los textos con la realidad extratextual, que evidencia la situación marginal desde la que estas escritoras iniciaron sus trayectorias escriturales. Al respecto Anna Trocchi escribe:

Es evidente que el estudio temático no puede evitar referirse a la realidad extratextual: el “depósito” semántico de los temas literarios se construye sobre una matriz antropológica y psíquica para evolucionar dentro de una historia metamórfica, que continuamente se cruza con la de las ideas, la del imaginario cultural, la de las ideologías y la de la sociedad (163).¹²³

Sin duda, la situación social de la mujer en las sociedades patriarcales latinoamericanas de comienzos del siglo XX conecta directamente con los sistemas de representación que las *poetisas* produjeron en sus textos, en tensión y negociación con los núcleos de poder masculinos. Dichos sistemas de representación, si bien tuvieron modelos hegemónicos en la construcción de las figuras sociales que los escritores de la modernidad desarrollaban en sus mismos

122 Los topoi o topoi refieren a la configuración estable y estereotipada de motivos o complejos temáticos a lo largo de amplias secuencias temporales de una tradición literaria.

123 A. Trocchi. “Temas y mitos literarios”. *Introducción a la literatura comparada*, Armando Gnisci ed. (2002, 129-169).

contextos sociales¹²⁴, debieron fundarse y sostenerse en razón de una economía simbólica propia, procesada a través de apropiaciones y resignificaciones.

La creación de una tradición de literatura femenina se efectuó entonces en gran parte desde la red y dentro de ella a partir del tránsito de temas y formas de los poemarios de iniciación intercomunicados, obedeciendo al principio de recurrencia, una cuestión que fortalece el concepto de identidad nómada que se ha venido proponiendo.

La consideración de la red literaria como modalidad de construcción de la figura social y el discurso de ingreso de las *poetisas* fundacionales, hasta ahora no han sido abordados por la crítica. La categoría de red como “herramienta heurística” para leer este subsistema femenino da lugar a un objeto nuevo de estudio, aunque opere sobre textos largamente estudiados. Lo que hasta ahora era observado es el concepto de imitación que devalúa el texto dependiente. En la presentación que sigue las relaciones intertextuales no se observarán desde el criterio de “relaciones de hecho”, aunque en alguno de los casos la identidad de la formulación poemática sea tan cercana que resulte difícil no adscribir a la hipótesis de la influencia directa. Lo que aquí proponemos es que la línea temática del nomadismo identitario con su constelación de motivos, fue más que un elemento textual recurrente en la producción de las *poetisas* inaugurales, ya que su accionar en red constituyó un procedimiento consciente para afirmar la propia imagen social.

El estudio tematológico a desarrollar consecuentemente pondrá énfasis en la mirada sincrónica, puesto que investigará la línea temática central y su constelación de motivos de parte del subsistema literario femenino en las primeras décadas del siglo XX. Esta limitación del corpus textual a investigar no responde a la presunción de que la línea temática no permanezca en etapas posteriores, sino que implica una consideración de la etapa del ingreso al sistema como laboratorio, en tanto involucra un recorte del campo —en tiempo y espacio— que es objeto de investigación.

124 En tal sentido referimos al texto modélico de C. Baudelaire “El pintor de la vida moderna” (1868) donde se encuentra esta idea de que el poeta se crea como figura social en la modernidad. Ver en *Obras* (670-696). En el contexto del sistema uruguayo basta solo recordar la construcción de sus figuras de poetisas que llevaron a cabo escritores tan visibles como Julio Herrera y Reissig (1875-1910), que mantuvo fluidas y cordiales relaciones con Delmira Agustini.

La red literaria que se considerará parcialmente, por tanto, pone a la vista un procedimiento diferente que fue utilizado por sus agentes para construir una tradición y abrirse paso en el sistema patriarcal y dominante, funcionando como red de oposición, a veces, y de amparo otras.

La asociación entre el tema del nomadismo y sus motivos y la autorepresentación del sujeto lírico, que en todos los casos a considerar acontece, si bien fue en su momento leída como rasgo confesional o autobiográfico por la crítica de aquel periodo, no tiene desde el marco teórico al que se adscribe este estudio ningún valor de verdad, sino de reconocimiento. Este señalamiento no se circunscribe a su vez a la actual consideración que afecta a las escrituras del yo como simulado “pacto de verdad” entre escritor y lector, ya referida en el capítulo III, sino que va también más allá de ella, en el sentido de que las escritoras estudiadas manipularon enunciados simuladamente referenciales con la intención de ser reconocidas por el sistema literario y cultural de su época, a través de la nueva figura de la *poetisa*. Y para ello se autorepresentaron, no solo en sus obras líricas sino a través de textos periodísticos y eventos sociales como ha quedado consignado con anterioridad. La intención específica no era inmortalizar sus vidas a través de registros autobiográficos sino alcanzar el reconocimiento público como agentes escriturales.

1. La autorepresentación y el tema del nomadismo identitario

En las obras líricas de las poetisas elegidas, hay una línea temática recurrente que presenta al sujeto lírico como identidad móvil en autorepresentaciones literales o a través de figuraciones y/o motivos literarios también recurrentes.

No sorprende la insistencia en la configuración de esta autorepresentación¹²⁵ a través de la obra lírica, ya que la tradición occidental del género propiciaba el centramiento del mundo ficcional en el yo. Sin embargo, puede advertirse en aquellas obras iniciales de estas escritoras la producción de autoimágenes que incluyen de manera enfática la corporeidad y no solo el retrato de la propia subjetividad y la vivencia emotiva.

125 Iris M. Zabala destaca el reclamo de autorepresentación de las poetisas de comienzos del siglo XX, así como su trabajo de recodificación y reterritorialización de tema y material léxico, a tal punto que observa un pasaje en sus obras desde la problemática epistemológica a la ontológica (Escaja, 112).

La figuración teórica de “sujetos nómades” que Rosi Braidotti propone para la subjetividad feminista en la situación posmoderna, reconcibe las raíces corpóreas de la subjetividad como punto de partida para su proyecto epistemológico. Más allá de que la apropiación del concepto implica, como fue planteado con anterioridad, el traslado en el tiempo y en el espacio de la categoría y sus consiguientes variables, resulta útil a los efectos de esta investigación recordar el planteo teórico que hace la feminista italiana en relación a dichas raíces corpóreas:

El cuerpo, o la corporización del sujeto, no debe entenderse ni como una categoría biológica ni como una categoría sociológica, sino más bien como un punto de superposición entre lo físico, lo simbólico y lo sociológico. En otras palabras, el énfasis feminista en la corporización va de la mano con un repudio radical del esencialismo (29-30).

Esta aclaración resulta pertinente en lo que hace a la autorepresentación de los sujetos líricos de las *poetisas* a considerar, en tanto que explicita la falta de un centro identitario fijo, que se traduce permanentemente en la mutación e inestabilidad de las representaciones seleccionadas por ellas.

El carácter performativo de la figuración o “filosofía del como si” (Braidotti 32) da lugar a que la imagen del sujeto nómade pueda a su vez enriquecerse a través de múltiples metáforas y diversas analogías. Y esto es válido para el modelo clasificatorio que proponemos en aras de ordenar tematólogicamente los poemas de ingreso al sistema de las cuatro *poetisas* de esta muestra.

La línea temática central del nomadismo identitario en el modelo que se propone a continuación, es presentada en la doble modalidad de autorepresentación literal y figurada. Esta última, a su vez, se articula en la triple modalidad de autorepresentación por metáforas, por metamorfosis y por oposición, siendo que en cada una de estas opciones se descubren múltiples motivos que según el principio de recurrencia ya presentado, constelan en torno al tema del nomadismo identitario de forma estable.

Por otra parte proponemos un segundo nivel de motivos, que también constelan en torno al tema de la autorepresentación del sujeto nómade, pero que tienen un nivel de subordinación menor: son los tres motivos del yo salvaje, el cuerpo y el eros y el vacío o disolución nocturna. El primero articula en las variables de locura y rebeldía, el segundo en las del encuentro amoroso y el

deseo. Y, finalmente, el último de ellos presenta las variaciones figurativas de fusión y panteísmo.

1.1. Autorepresentación literal

Los textos en que cada poeta construye su imagen de esta manera son numerosos y el criterio a seguir en la elección de los poemas por considerar responde a la economía de la presentación y a la relación de intertextualidad que los enlaza. La finalidad de la exposición que sigue no es, por lo tanto, la de desarrollar un análisis literario de cada unidad textual sino únicamente focalizar las conexiones que hacen visible el procedimiento de construcción en red de la identidad nómada de la *poetisa*. Y esto vale para este modo de autorepresentación como para los otros ya anunciados.

En los poemas en que se representa de forma literal el tema más relevante de la producción inicial de las cuatro *poetisas* elegidas, la voz que enuncia el discurso lírico se hace visible como agente que define su identidad nómada. A partir del registro literal la primera persona desarrolla figuraciones que sin embargo no llegan a sustituirla.

Así sucede en “La barca milagrosa” de Delmira Agustini, “Alma desnuda” de Alfonsina Storni, “La inquietud fugaz” de Juana de Ibarbourou y “Hora eterna” de Henriqueta Lisboa.

1.1.1. “La barca milagrosa” de Delmira Agustini

“La barca milagrosa” es el tercer poema del libro *Cantos de la mañana* de Delmira Agustini, publicado en 1910. El tema del yo viajero, ávido de aventuras, atraído por los territorios de lo desconocido aparece autorepresentado literalmente pero en relación con la barca, que metaforiza su pensamiento e identidad errante:

Preparadme una barca como un gran pensamiento...
 La llamarán “La Sombra” unos, otros “La Estrella”.
 No ha de estar al capricho de una mano o de un viento:
 Yo la quiero consciente, indomitable y bella!

La moverá el gran ritmo de un corazón sangriento
De vida sobrehumana; he de sentirme en ella
Fuerte como en los brazos de Dios! En todo viento,
En todo mar templadme su proa de centella!
La cargaré de toda mi tristeza, y, sin rumbo,
Iré como la rota corola de un nelumbo,
Por sobre el horizonte líquido del mar...

Barca, alma hermana; hacia qué tierras nunca vistas,
De hondas revelaciones, de cosas imprevistas
Iremos? ...Yo ya muero de vivir y soñar...

Esta duplicación especular yo-barca es una característica constante de la poesía de Delmira Agustini, así se puede comprobar en los textos que representan a la musa, que encarnan duplicaciones de su subjetividad y estados de ánimo. Esta duplicación forma parte de la movilidad que al autorepresentarse en forma literal a través de la primera persona, se traslada a la imagen que la representa, en fuga perpetua hasta de su propia imagen que no puede ser nunca fija.

La misma movilidad se advierte en el segundo verso del poema que anuncia la doble nominación de la barca: “La Sombra” y “La Estrella” que se propone como simultánea y que deposita en el afuera de unos y otros la detección de la polaridad identitaria.

La declaración del yo lírico que constituye su autoimagen desde la voluntad, enfatiza el rasgo nómada de la barca que lo representa a través de tres calificativos: “consciente”, “indominable” y “bella”. De este modo, la libertad y la belleza del movimiento constituyen la clave del nomadismo consciente.

En la segunda estrofa emerge la fuerza motora que impulsará al sujeto lírico cuya identidad se ha configurado como barca, se trata del “gran ritmo de un corazón sangriento” que se instala en un registro de vida sobrehumana. Los adjetivos que indican la grandeza del ritmo y el nivel de superioridad sobre la vida humana participan de la estética del exceso propia del discurso poético delmiriano. A su vez, en este mismo exceso se funda la fuerza del movimiento de la barca que en virtud del mismo se vuelve milagrosa.

El ritmo del corazón parece regir la identidad de un sujeto lírico, que se define por su movimiento metaforizado como navegación por mares desconocidos, contaminando el orbe de su poética, unida por el campo literario de la época con el de la vida.

La imagen de ritmo de ese corazón sangriento pone en el centro del movimiento errático por el ámbito de lo desconocido, la idea de que toda la fuerza de esta navegación procede de la afectividad y el eros. Por tanto, la imagen se asocia a los estadios cambiantes de la tristeza y la pulsión de la vida y el sueño.

El ritmo como origen del devenir del discurso lírico, tal como queda propuesto desde el documento fundacional que es la *Poética* de Aristóteles para Occidente, también se asocia en este texto al mito del héroe, que al escuchar el llamado es movido por el objeto de deseo y se arriesga y traspasa el horizonte del mundo conocido, para llegar a poseerlo o morir en su aventura.

En el final del poema la dualidad se vuelve a hacer presente como en el comienzo y esta vez adopta la forma dialógica para instalar en el plano de la cognición el interrogante sobre lo desconocido. Una vez más la movilidad se plantea desde la formulación que duplica la identidad yo-barca, así como desde la pregunta abierta en la que ante la ausencia de respuesta se fuga la imagen.

1.1.2. “Alma desnuda” de Alfonsina Storni

“Alma desnuda” es el segundo poema del libro *Irremediablemente*, de Alfonsina Storni, publicado en 1919. Su línea temática central gira también en torno a la identidad nómada y la autorepresentación es literal en su punto de inicio, aunque por su estructura se aproxima a la autorepresentación figurada a través de metáforas, cuyo poema modélico, como se verá en adelante, es “Mi musa” de Delmira Agustini.

Soy un alma desnuda en estos versos,
Alma desnuda que angustiada y sola
Va dejando sus pétalos dispersos.

Alma que puede ser una amapola,
Que puede ser un lirio, una violeta,
Un peñasco, una selva y una ola.

Alma que como el viento vaga inquieta,
Y ruge cuando está sobre los mares,
Y duerme dulcemente en una grieta.

Alma que adora sobre sus altares,
Dioses que no se bajan a cegarla;
Alma que no conoce valladares.

Alma que fuera fácil dominarla
Con solo un corazón que se partiera
Para en su sangre cálida regarla.

Alma que cuando está en la primavera
Dice al invierno que demora: vuelve,
Caiga tu nieve sobre la pradera.

Alma que cuando nieva se disuelve
En tristezas, clamando por las rosas
Con que la primavera nos envuelve.

Alma que a rato suelta mariposas
A campo abierto, sin fijar distancia,
Y les dice: libad sobre las cosas.

Alma que ha de morir de una fragancia,
De un suspiro, de un verso en que se ruega,
Sin perder, a poderío, su elegancia.

Alma que nada sabe y todo niega
Y negando lo bueno el bien propicia
Porque es negando como más se entrega.

Alma que suele haber como delicia
Palpar las almas, despreciar la huella,
Y sentir en la mano una caricia.

Alma que siempre disconforme de ella,
Como los vientos vaga, corre y gira;
Alma que sangra y sin cesar delira
Por ser el buque en marcha de la estrella.

El poema obedece al principio de la autorepresentación proteica y, básicamente, su movilidad parte de la sucesión caleidoscópica de imágenes que

exponen el potencial ontológico del sujeto lírico que se autonoma “alma”. Es así que la estructura textual presenta once tercetos y un cuarteto final en los que el sujeto se presenta, reiteradamente, en función anafórica, como un alma que puede ser múltiple y por tanto móvil e inasible.

Esta condición nomádica y proteica de la identidad se anuncia en la primera estrofa, que responde a la definición del yo como alma desnuda que se vestirá de imágenes plurales, representadas conjuntamente en la imagen de “pétalos dispersos”, detrás de la que subyace la idea de las autoimágenes que se mueven y fugan por el texto, dando como resultado una vez más la imposibilidad de la fijación de una de ellas.

La sucesión de imágenes y actitudes recorre un amplio espectro que incluye variedad de flores: amapola, lirio, violeta, y elementos de la naturaleza tales como el peñasco, la selva, la ola, el viento, este último con un especial protagonismo porque plasma en su campo semántico la movilidad del vagar inquieto, como también sucede con las mariposas dispersas que enfatizan el significado de su fugacidad por la libación, que las fusiona con las cosas.

La actitud de la disconformidad recorre también el poema y es fuente de la movilidad identitaria, así como la necesidad afectiva registrada en la quinta estrofa, en la que se declara por única vez la posibilidad de la dominación del sujeto alma, por parte de la fuerza del amor representada a través del corazón partido que hipotéticamente la regara con su sangre.

En la estrofa final se condensa un campo semántico que dialoga con el poema de Delmira “La barca milagrosa”. Aquí la disconformidad del alma consigo misma explica su falta de centro y territorio fijo, la comparación reiterada con los vientos que vagan, corren y giran revela el eje de una búsqueda de lo nuevo, cambiante y desconocido. Y la fusión semántica de alma y corazón, a través del acto de sangrar y delirar, ubica el origen de la fuerza que impulsa al movimiento irrefrenable en el centro afectivo, como en el caso de “la barca” de Delmira.

Pero es el verso final el que confirma el diálogo entre ambos poemas, ya que en este cierre, el alma desarrolla su última y más deseada posibilidad de ser concretada en la imagen del “buque en marcha de la estrella”. El alma desnuda adquiere su forma final al convertirse en buque-barca, una ecuación que conlleva el sentido intrínseco del viaje incesante, acrecentado por su seguimiento de “la estrella” inalcanzable.

1.1.3. “La inquietud fugaz” de Juana de Ibarbourou y “Hora eterna” de Henriqueta Lisboa

“La inquietud fugaz” integra el primer poemario de Juana de Ibarbourou *Las lenguas de diamante* de 1919 y “Hora eterna” forma parte del segundo libro de poesía de Henriqueta Lisboa, titulado *Enternecimiento*, de 1929. Ambos poemas comparten su tema central y sus tópicos:

La inquietud fugaz

He mordido manzanas y he besado tus labios.
Me he abrazado a los pinos olorosos y negros.
Hundí, inquieta, mis manos en el agua que corre.
He huroneado en la selva milenaria de cedros
Que cruza la pradera como una sierpe grave.
Y he corrido por todos los pedrosos caminos
Que ciñen como fajas la ventruda montaña.

¡Oh amado, no te irrites por mi inquietud sin tregua!
¡Oh amado, no me riñas porque cante y me ría!

Ha de llegar un día en que he de estarme quieta,
¡Ay, por siempre, por siempre!
Con las manos cruzadas y apagados los ojos,
Con los oídos sordos y con la boca muda,
Y los pies andariegos en reposo perpetuo
Sobre la tierra negra.
¡Y estará roto el vaso de cristal de mi risa
En la grieta obstinada de mis labios cerrados!

Entonces, aunque digas: -¡Anda!, ya no andaré,
Y aunque me digas: -¡Canta!, no volveré a cantar.
Me iré desmenuzando en quietud y en silencio
Bajo la tierra negra,
Mientras encima mío se oirá zumbar la vida
Como una abeja ebria.

¡Oh, déjame que guste el dulzor del momento
Fugitivo e inquieto!

¡Oh, deja que la rosa desnuda de mi boca
Se te oprima a los labios!

Después será cenizas bajo la tierra negra.

Hora eterna

Esta noite, nem sei...Tenho a janela aberta
E não quero dormir para sentir a vida.
Nem um vulto, sequer, pela rua deserta.
E ao ver a lua no alto, entre nuvens erguida,
Penso que não existe un poder transmissor
Que mais fale da morte e mais fale do amor.

Pois o luar, que ilumina amplos jardins em festa,
Há pouco andou de rastro, unido a lájeas frias.
Por isso é que tan cedo a alegria se cresta
E há, na pompa nupcial dos grandes dias,
Luxo de exéquias e quebrar de taças.

Vida que esplendes porque passas!

Quero viver, sentir num turbilhão
Dentro do pensamento a certeza deste eu.
Sofra embora –que importa?- o corpo fatigado,
Quero vida, mais vida, alma, renovação,
Força para reter tudo que o céu me deu,
Capacidade para amar o que foi criado!

Vida que esplendes porque passas,
E que és amada porque findas!

Ser em ti por ti mesma, aspirar-te, sorver-te,
Integrar no teu ser todas as cousas lindas,
Adivinhar em ti o atropelo das raças,
Subir contigo aos píncaros, num grito
Da vontade que doma a atração do infinito,
Transpor-me, presa do teu hausto,

E um dia, em frente ao sol, de súbito perder-te
E rolar pelo caos, como un pássaro exausto!

Há de chegar o dia em que em todo o universo
Não restará de mim nem uma poeira de ossos.
E como hoje, tal qual, haverá noite e lua,
E um vulto a uma janela e um sofrimento e um verso,
E um sabor de imiscuir desejos e destroços,
E este estranho prazer que me exalta e extenua
De surpreender o ruído tímido de uma asa,
De ver a sombra que se alastra pela casa,
De beber o perfume e a umidade de fora,
De ter vertigens quando o sono aos outros basta,
De ser só como um deus dentro da noite vasta,
De ser eterna por uma hora,
De viver, de viver!...¹²⁶

Estos dos poemas muestran la autorepresentación del sujeto lírico en el movimiento del traslado físico a través de la naturaleza; en el primero: “Y he corrido por todos los pedrosos caminos /que ciñen como fajas la ventruda montaña”; y en el segundo: “Subir contigo aos píncaros, num grito/da vontade que doma a atração do infinito”. Y ambos traslados son impulsados por el deseo de vivir y amar.

Esta pulsión vital también es contrarrestada en los dos textos por la pulsión de la muerte, el recuerdo de que la vida vagarosa es fugaz y luego viene la quietud, así en el texto de Ibarbourou: “Ha de llegar un día en que he de estar quieto, / ¡Ay, por siempre, por siempre! (...) Y los pies andariego en reposo perpetuo/Sobre la tierra negra”. Y en el de Henriqueta Lisboa: “Há de chegar o dia em que em todo o universo/ não restará de mim nem uma poeira de ossos”.

El tópico del *carpe diem* se convierte así en el recurso a través del cual se intensifica el deseo de vida encarnado en el movimiento del sujeto nómada.

Más allá de las diferencias que surgen en la pulsión de vida identificada como pasión erótica en “La inquietud fugaz” y el eros universal en “Hora eter-

126 Todas las citas de Henriqueta Lisboa proceden de *Obras Completas. I Poesia Geral* (1885). La obra de Henriqueta Lisboa no es de fácil acceso; por este motivo se transcriben sus poemas de forma integral y no fragmentariamente como a veces sucede en el caso de las otras poetisas.

na”, ambos poemas responden a la misma estructura dependiente del tiempo que pasa y de ello dan cuenta los títulos, que solo son contradictorios en apariencia.

La contradicción básica entre vida y muerte, propiciada por el tópico del *carpe diem*, como fuerza potenciadora del movimiento nómada, también yace en la base del poema de Delmira Agustini a partir de la dupla nominal: “La sombra”- “La estrella” con que se identifica a “La barca milagrosa”.

A su vez, en “Alma desnuda” de Storni, la muerte también se asocia al movimiento identitario en la novena estrofa, cuando esta se proyecta desde causas múltiples –“fragancia”, “suspiro” y “verso”– que la configuran también al modo de la fuga.

1.2. Autorepresentación figurada

En el caso de la autorepresentación figurada en la triple articulación del presente modelo: por metáforas, por metamorfosis y por oposición, la constelación de motivos excede la clasificación propuesta en razón de que las figuraciones que representan a la identidad del sujeto lírico reaparecen en los otros apartados clasificatorios, que no responden a la observancia de la forma de autorepresentación. Esta característica es propia de todo el modelo que ordena una realidad textual que conforma una trama intratextual e intertextual cuyo denso tejido sobrevive y supera a la operación taxonómica.

1.2.1. Autorepresentación por metáforas

La autorepresentación por metáforas constituye el procedimiento que da lugar al mayor número de poemas en cada una de los libros de iniciación de las poetisas de esta muestra. Una vez más la selección de poemas es de algún modo relativa y tiene en cuenta el elemento del enlace intertextual. A modo de ejemplo, se transcriben a continuación “La musa” de Delmira Agustini, “Así” de Alfonsina Storni, “Lo que soy para tí” de Juana de Ibarbourou y “A mais suave” de Henriqueta Lisboa.

1.2.1.1. “La musa” de Delmira Agustini

“La musa” forma parte de *El libro blanco* de Delmira Agustini, publicado en 1907. El libro incluye en total cuatro poemas centrados desde el título en el motivo de la musa, siendo los tres que restan: “La musa gris”, “Mi musa tomó un día la placentera ruta” y “Mi musa triste”. Como en el resto de los casos, los motivos típicos de autorepresentación se acumulan en los libros de ingreso al sistema, aunque perduran más dispersos en las producciones posteriores, como si siempre quedara la marca de la zona del umbral del reconocimiento en el campo literario.

La musa

Yo la quiero cambiante, misteriosa y compleja;
 Con dos ojos de abismo que se vuelvan fanales;
 En su boca, una fruta perfumada y bermeja
 Que destile más miel que los rubios panales;

A veces nos asalte un aguijón de abeja,
 Una raptos feroces a gestos imperiales
 Y sorprenda en su risa el dolor de una queja;
 ¡En sus manos asombren caricias y puñales!

Y que vibre, y desmaye, y llore, y ruja, y cante,
 Y sea águila, tigre, paloma en un instante,
 Que el Universo quepa en sus ansias divinas;
 Tenga una voz que hiele, que suspenda, que inflame,
 Y una frente que erguida su corona reclame
 De rosas, de diamantes, de estrellas o de espinas!

El primer verso refleja el propio acto de configuración identitaria, en la medida en que el sujeto lírico, a través de la primera persona, expresa las características que desea para la figura poética que toma de la tradición occidental, a la hora de autorepresentarse. A partir de este gesto primero que expone y revela el acto creativo de la propia identidad poética, el poema adquiere el rango de metapoema. Se advierte así la condición de un poema que habla de la configu-

ración del sujeto lírico como clave de toda una poética, que es la propia y de la tradición que funda.

Si bien la voz que enuncia el discurso poético construye su figura en tercera persona a lo largo de todo el poema, en el primer verso de la segunda estrofa se desliza la primera persona del plural, que une al yo con la figura que construye y crea. Esto sucede en la expresión de una vibración erótica intensa que es representada por el asalto del “aguijón de abeja”¹²⁷, que pone de manifiesto el origen pulsional de esta poética, cuyos referentes extratextuales en lo que hace al lugar social desde que habla y escribe la mujer en el 900, revelan su rasgo poderosamente transgresivo.

La identidad nómada queda plasmada desde el comienzo en los tres calificativos de “cambiante, misteriosa y compleja”, en tanto que dicen de una figura centrada en la pluralidad y el movimiento. El misterio y la complejidad devienen del rasgo primero. Esta característica básica es la clave de una suerte de fortaleza, que consiste en la falta de entrega a los ojos del conocimiento de un sistema logocéntrico, ante el cual se marca la diferencia a través de la fuga.

Parte de esta modalidad nómada está formada también por las polaridades que recorren el poema, así la tensión semántica generada desde los ojos de la musa, que se tiende entre “abismo” y “fanales”, esto es entre oscuridad y luz, o si se repara en la expresión “se vuelvan”, con más precisión, se observa que se hace referencia a la capacidad de la musa de moverse o pasar desde la sombra a la luz, que orienta el principio de la vida. Y también la oposición entre la risa y el dolor de la queja, o el registro de caricias y puñales en las mismas manos de su figura poética.

Pero la construcción poemática del cambio no se limita a estos juegos de polaridades semánticas, sino que, a su vez, como se anuncia en el comienzo del poema, también es compleja. El movimiento rítmico del poema resulta fundante del cambio propuesto como principio de esta poética que deriva de la figura de la musa. Se construye a partir de una creciente gradación de pausas internas, que también presenta su complejidad en razón de su movimiento de flujo y reflujo, de avance y retroceso. Solo basta observar las cesuras de los versos para advertir el movimiento de los tres hemistiquios iniciales, que son seguidos por

127 La imagen de la abeja es retomada con matices por Juana de Ibarbourou en la misma valencia de vibración erótica intensa, como se puede ver en el poema “Las cuatro alas de abeja”, en *Las lenguas de diamante*.

los dos del tercer verso, en la primera estrofa. Y pasando por la alternancia de dualidades nominales de la segunda estrofa, se llega al vértigo culminante del primer verso de la tercera estrofa que consta de cinco hemistiquios, potenciados por el contenido verbal que muestra a la musa a través de la acción pura: “Y que vibre, y desmaye, y llore, y ruja, y cante”, en una dinámica de alternancia contrastante, donde el vibrar se opone al desmayar y el llorar al rugir, siendo el cantar la expresión de todas las acciones enunciadas. El canto que a su vez es la finalidad del ser de la musa o figura poética representada.

Tres secuencias de aceleración rítmica siguen expresando el movimiento cambiante a través del mismo esquema de pausas internas, hasta el final del poema. Las mismas a su vez integran el pasaje de las enunciaciones verbales a las nominales. Así la tríada nominal: “Y sea águila, tigre, paloma en un instante”, seguida por la tríada verbal: “tenga una voz que hiele, que suspenda, que inflame” y en el último verso el ascenso al ritmo cuaternario, donde la musa se piensa reclamando su corona “de rosas, de diamantes, de estrellas o de espinas!”.

Las dos últimas series nominales revelan, a su vez, una constelación de motivos que reaparecerán de una manera estable en las obras de las poetisas que forman parte de esta red. Por un lado, la imaginería de animales y aves que se agrupan en relación al motivo del yo salvaje, en el eje que va de la ferocidad a la fragilidad, en una sola identidad mutante que puede pasar de águila a paloma y aun más, ya que puede ser todo en un mismo instante. Y esto se verá más adelante, según el principio reactivo de la relación con el afuera. En el cierre del poema las imágenes autorepresentativas son tomadas del canon modernista y de la vieja tradición occidental, en el orbe de lo femenino; entre ellas destaca la de los “diamantes” que recorre todos los libros de Delmira y es retomada por Juana de Ibarbourou en el título de su primer libro como clave de ingreso al sistema.

1.2.1.2. “Así” de Alfonsina Storni

“Así” de Alfonsina Storni es el primer poema de *El dulce daño*, publicado en 1918. Funciona como texto de portada o introducción al segundo libro de la poeta y también es significativo que funcione como autopresentación, de modo que se presenta el libro y el sujeto lírico simultáneamente.

A once años de la publicación de *El libro blanco* de Delmira Agustini este poema dialoga con “La musa” y retoma no solo las imágenes que representan

al sujeto lírico sino el rasgo identitario del cambio, a partir de la sucesión de dichas imágenes:

Hice el libro así:
Gimiendo, llorando, soñando, ay de mí.

Mariposa triste, leona cruel,
Di luces y sombras todo en una vez.
Cuando fui leona nunca recordé
Cómo pude un día mariposa ser.
Cuando mariposa, jamás me pensé
Que pudiera un día zarpar o morder.

Encogida a ratos y a saltos después
Sangraron mi vida y a sangre maté.
Sé que, ya paloma, pesado ciprés,
O mata florida, lloré y más lloré.
Ya probando sales, ya robando miel,
Los ojos lloraron a más no poder.
Da entonces lo mismo, lo he visto bien.
Ser rosa o espina, ser néctar o hiel.

Así voy a curvas con mi mala sed
Podando jardines de todo jaez.

Si el poema de Delmira presentaba su poética a partir de la configuración del sujeto lírico, “Así” también desarrolla la misma articulación, solo que elimina la figura de la musa y asume en la primera persona la autorepresentación, a través de metáforas de segundo grado o impuras.

Esta eliminación de la musa da al poema de Alfonsina un tono más confesional y facilita la confusión o fusión de la autora con la voz que enuncia el discurso poético, un tono en el que también colabora el mayor énfasis puesto en la expresión del dolor.

Sin embargo, gesto lírico de la confesión es también una construcción poética y de ello da cuenta el cuidadoso diálogo que se observa entre su poema y el de Delmira Agustini. Si esta última hace visible el acto de construcción de su figura poética al articular la duplicidad yo-musa dentro del propio texto, Storni, menos explícita, construye su figura teniendo en cuenta lo dicho por

su antecesora y siguiendo con estricta fidelidad el principio identitario de la movilidad cambiante, a través del mecanismo de la enumeración de imágenes múltiples que la representan y seleccionándolas dentro del repertorio fijado por la primera, centrado en la polaridad rosas-espinas.

El repertorio de imágenes tomado por Delmira en el que abreva Alfonsina, ofrece el tránsito por la serie de los seres animados de la tierra y el aire, que van desde el polo de la ferocidad al de la fragilidad, así como por la serie procedente del reino vegetal y mineral. “Así” repite imágenes o las asocia, pero su ritmo es más monocorde que el del poema “La musa”, como puede observarse a partir de varios de los recursos que instrumenta, tales como la asonancia de la rima instalada sobre un único sonido vocálico o el claro predominio del ritmo dual en la estructura interna de sus versos.

La dualidad antitética “mariposa triste”-“leona cruel” conforma un eje central en el poema que matiza el eje triádico “águila, tigre, paloma” del poema de Delmira, que como se vio es más variado y multiforme no solo por la imaginaria sino por su composición rítmica y formal. En este sentido, y sin la intención de profundizar en el orbe poético de la escritora argentina, es observable que la dualidad señalada ajusta con las dos voces contradictorias que se cruzan desde el comienzo de su ejercicio escritural. Así lo expone Delfina Muschietti (1999) marcando la contradicción del sujeto femenino rebelde y sometido, entre los textos periodísticos¹²⁸ y los líricos, pero también dentro de la propia obra poética de la autora:

Desde la poesía de Alfonsina había quedado claro que el combate de discursos, posiciones y formas de subjetividad atravesaba todo el territorio del pronombre Yo. Mientras un poema levantaba la figura de la yo-loba que se dispone firmemente a combatir toda convención hipócrita y todo prejuicio, otro-yo defendía la débil y lánguida postura de “Mi pobre sensitiva” (“Desolación”). Dos voces, dos retóricas, dos formas de decir el yo (15).¹²⁹

128 Delmira Agustini en el 900 y una generación antes que la de Alfonsina Storni, no desarrolló una labor periodística ni defendió posiciones feministas como la segunda. Si bien su discurso poético es totalmente transgresor en relación a las convenciones de época, lo situó en el lugar de la inocencia como puede dar cuenta el texto de cierre de *Los cálices vacíos* (1913), titulado “Al lector”, donde escribe: “Y me seduce el declarar que si mis anteriores libros han sido sinceros y poco meditados, estos *Cálices vacíos*, surgidos de un bello momento hiperestésico, constituyen el más sincero, el menos meditado...Y el más querido” (193).

129 En el Prólogo a *Obras Completas I*, de Alfonsina Storni (1999).

De manera que la diferencia marcada entre los poemas de Delmira y Alfonsina es una muestra representativa de sus poéticas diversas pero, al mismo tiempo, resulta útil para advertir que no se trata en este planteo de señalar dependencias sino de observar un procedimiento dialógico en el campo recortado de la red de escritoras, tema que venimos desarrollando en nuestro trabajo.

Por otra parte, y de acuerdo a la metodología de lo uno y lo diverso propuesto en su libro ejemplar por Claudio Guillén (1985) y a modo de último indicio del diálogo intertextual observado entre los textos en cuestión, transcribimos los versos dedicados a la acción creativa ficcionalizada en ambos poemas:

Y que vibre, y desmaye, y llore, y ruja, y cante,
 (“La musa”)

Gimiendo, llorando, soñando, ay de mí
 (“Así”)

En la enumeración verbal de ambos versos se confirman las relaciones de identidad y divergencia ya marcadas, que también emergen con claridad al leer el cierre del poema: “Así voy a curvas con mi mala sed/ podando jardines a todo jaez”. Un final que retoma el comienzo: “Hice el libro así”, donde el adverbio reiterado: “así”, en principio y final, indica que la autorepresentación del sujeto lírico plasmada en el poema refiere a la figura a la que se le atribuye el acto creativo. A esta figura también puede vincularse el último verso, donde la acción de podar jardines se inscribe en el sistema de imágenes de la “rosa” y la “espiná”, pero también al movimiento de una identidad nómada que se apropia de voces poéticas afines.

1.2.1.3. “Lo que soy para ti” de Juana de Ibarbourou

“Lo que soy para ti” incluido en *Las lenguas de diamante* (1919), fue publicado un año después que *El dulce daño* (1918) de Alfonsina y participa de la misma retórica de la autorepresentación de los poemas anteriores. Juana de Ibarbourou publica su libro a nueve años de la muerte trágica de Delmira Agustini y cuando Storni ya es una escritora conocida, por lo que cronológicamente es presumible que haya leído a sus antecesoras.

La hipótesis se confirma al corroborar las características compartidas en los planos de tema, motivos y estructura de este poema y otros de su obra de inicio, con los de sus colegas. Si bien el poema ya ha sido estudiado a la luz de la retórica de la autorepresentación en el capítulo anterior, ahora corresponde enunciar las correspondencias que atestiguan el lazo de intertextualidad con los ya expuestos en los apartados anteriores. Así se observa un sujeto lírico en primera persona que se autodefine metafóricamente a través del procedimiento de la enumeración de imágenes múltiples, extraídas del mismo depósito del que abrevan las poetas de su red.

La divergencia esta vez se encuentra en que la definición se construye en diálogo con el amante, y es en razón del acto de la entrega al otro que adquiere sus múltiples formas.

La fuga se da través de la fusión con el otro, en el sentido de la ofrenda y la complacencia exclusiva al amado; sin embargo, en la última estrofa, que resume lo ya enunciado, a modo de culminación se desliza una comprobación ontológica: “mi alma en todas sus formas te di”, que afirma la pluralidad de las formas o si se quiere la movilidad identitaria del sujeto lírico. Un verso que parece cumplir con el programa poético fundado por Delmira Agustini en el primer verso de su poema “La musa”: “Yo la quiero cambiante, misteriosa y compleja”.

La enumeración final de las imágenes que metaforizan al sujeto lírico en este poema de Juana de Ibarbourou altera el orden en que fueron expuestas a través del discurso poético; “Cierva y can, astro y flor, / agua viva que glisa a tus pies”, donde la última es variación de la imagen de la fuente, que antecede a la de la flor, y que en esta estrofa final permite concluir con la plasmación metafórica de lo inasible. El “agua viva” sugiere un movimiento que se intensifica a través del deslizamiento derivado del galicismo *glisar*, una connotación de sonidos que resbalan fugando en una escala irrecuperable, que contradice la fijeza de los pies del amante. De manera sutil y contradictoria se desliza entonces la idea de una identidad nómada que fuga aun en medio de la posesión amorosa.

1.2.1.4. “A mais suave” de Henriqueta Lisboa

“A mais suave” forma parte del libro *Prisioneira da noite* (1941) e integra un proceso de lento ingreso al sistema y de construcción de la figura social de Henriqueta Lisboa, que continúa en obras posteriores:

Por milagre, a flor mais suave,
Não a colheram os ventos.
Ficou na haste toda a noite,
Trêmula e alta sob a chuva.
Por milagre, a flor mais suave.

Quando foi de madrugada,
O jardineiro pasmou:
Suas corolas jaziam
Sobre a terra umedecida;
Uma, entretanto, a mais suave,
Sustinha-se contra a aragem.

As outras flores por terra,
Dálias, papoulas, crisântemos,
-ruivas cabeças- plasmavam
Seus espasmos derradeiros:
Mártires decapitados,
Magdalas em desespero.

Nas fúrias espirituais
Ou nas ardências do sangue,
Dir-se-ia que estavam vivas.
Entretanto a flor mais suave,
Como que ausente do mundo
Na sua pureza lívida,
Era um pequeno cadáver
Que todo o jardim chorava.

En este poema no se da el procedimiento de la enumeración de las imágenes múltiples metaforizando al sujeto lírico, pero se inicia un proceso que se desarrolla de modo intratextual, a lo largo de la producción lírica de Henriqueta Lisboa, según una dinámica poco visible de encadenamiento de autoimágenes, en que asoma la representación tenue del sujeto lírico, en poemas de diferentes libros. El texto elegido enlaza con los cuatro titulados “A face lívida”, ubicados en el libro del mismo nombre, publicado en 1945.

La técnica de autorepresentación a través de imágenes que funcionan como claves enlazadas en poemas de diversas obras, genera un halo de misterio

en torno a la identidad de este sujeto lírico, que se ubica en una zona de penumbra. La pluralidad, por tanto, se da en razón de las múltiples apariciones semiveladas que el lector debe descubrir, en una lectura integral de su obra. El efecto de este procedimiento es también el de la fuga propia de toda identidad nómada, que pone en marcha la búsqueda del lector.

Una de las tempranas apariciones de esta autoimagen se encuentra en distintos poemas del libro *Velário* (1930). En “Humildade”: “Eu, que nasci para um destino manso/ de coisas suaves, silenciosas, imprecisas, / e que fico tão bem neste obscuro remanso/ onde apenas se infiltra un perfume de brisas (...)” (27). También en “Predileção”: “E essa penumbra, com perfume de violetas, / é delicada como se fosse a minha alma” (32). Y en “Poema de solidão”: “(...) ai! quantas vezes me internei nas grutas/ para esconder a face!” (41).

Pero es en *A face lívida* (1941) en que este motivo de la autorepresentación se instala en el centro del libro como eje temático, a través de cuatro composiciones que ponen en juego el repertorio de imágenes compartido por la red de poetas estudiadas:

A face lívida I ¹³⁰

Não a face dos mortos.
 Nem a face
 Dos que não coram
 Aos açoites
 Da vida.
 Porém a face
 Lívida
 Dos que resistem
 Pelo espanto.

Não a face da madrugada
 Na exaustão
 Dos soluços.
 Mas a face do lago
 Sem reflexos
 Quando as águas

130 Los cuatro poemas no aparecen numerados y tampoco se presentan juntos sino intercalados a lo largo del libro.

Entranha.

Não a face da estátua
Fria de lua e zéfiro
Mas a face do círio
Que se consome
Lívida
No ardor.

A face lívida II

Lábios que não se abrem, lábios
Com seu segredo
Calado.

Segredo no ermo da noite
Resiste à rosa dos ventos
Calado.

Flauta sem a vibração
De sopro.
Luar e espelho, frente a frente,
Em calada
Vigília.

Fria espada unida
Ao corpo.

Resto de lágrimas sobre
Lábios calados.

Borboleta da morte
Em sorvo
Pousada à flor dos lábios
Calados
Calados.

A face lívida III

Esse despojamento
Esse amargo esplendor.
Beleza em sombra
Sacrifício incruento.

A mão sem jóias
Descarnada
Na pureza das veias.
A voz por um fio
Desnuda
Na palavra sem gesto.

O escuro em torno
E a lucidez
Violenta lucidez terrível
Batida de encontro ao rosto
Como uma ofensa física.

Na imensidade sem pouso,
Olhos duros
De pássaro.

A face lívida IV

De súbito cessou a vida.
Foram simples palavras breves.
Tudo continuou como estava.

O mesmo teto, o mesmo vento,
O mesmo espaço, os mesmos gestos.
Porém como que eternizados.

Unção, calor, surpresa, risos
Tudo eram chapas fotográficas
Há muito tempo reveladas.

Todas as cousas tinham sido
E se mantinham sem reserva
Numa sucessão automática.

Passos caminhavam no assoalho,
Talheres batiam nos dentes,
Janelas se abriam, fechavam.

Vinham noites e vinham luas,
Madrugadas com sino e chuva.
Sapatos iam na enxurrada.

Meninas chegavam gritando.
Nasciam flores de esmeralda
No asfalto! mas sem esperança.

Jornais prometiam com zelo
Em grandes tópicos vermelhos
O fim de uma guerra. Guerra?...

Os que nao sabiam falavam.
Quem não sentia tinha o pranto.
(O pranto era ainda o recurso
De velhas cousas coniventes.)

Nem o menor sinal de vida.
Tão-só no fundo espelho a face
Lívida, a face lívida.

De esta manera, se puede comprobar cómo en 1930, en los poemas de *Velário*, se integran estrofas donde se comienza a diseñar esta figura que representa al sujeto lírico, y cómo en 1935 en *Prisioneira da noite* ya se le dedica un poema entero: “A mais suave”. En este poema la figuración de la flor más suave se define por oposición al resto de las flores y permanece fuera del alcance del viento, que a todas destruye. El suceso milagroso se ilumina en el final del poema: “Entretanto a flor mais suave, / como que ausente do mundo/ na sua pureza lívida,/ era um pequeno cadáver/ que todo o jardim chorava”(65). Fuera del mundo de los vivos, en el lugar de las sombras, esta imagen se escapa del territorio de lo cognoscible.



Acervo de Escritores Mineiros de Universidad Federal de Minas Gerais.

Una observación aparte corresponde al uso recurrente del adjetivo “lívida” que se convierte en la clave central de la autorepresentación y que es retomada en el título del libro de 1941 y sus poemas encadenados. La palidez del rostro replica la suavidad de la flor, que incluye al adjetivo vinculado a su pureza, un rasgo que junto a los otros configura el campo semántico –lívida, suave, pura– que se relaciona con un ámbito fuera de la vida, que sugiere también el afuera del sistema, desde el que las mujeres escritoras periféricas parten. Sobre la composición de esta zona y sus rostros lívidos de identidad borrosa, en permanente fuga, se volverá en el último apartado del capítulo.

1.2.2 Autorepresentación por metamorfosis

Esta variable de la figuración mantiene un cercano punto de contacto con el motivo del panteísmo. Sin embargo, en este modelo, metamorfosis y panteísmo se presentan por separado, la primera como mecanismo de autorepresentación figurada y el segundo como un motivo que gira en torno a otro mayor, que es el del vacío y la disolución nocturna.¹³¹ Este último se descubre en los poemas donde la identidad se borra y se pierde en un ámbito de sombras, una forma de nomadismo que prevalece, como se acaba de demostrar en la poética de Henriqueta Lisboa.

1.2.2.1. “La noche entró en la sala adormecida” de Delmira Agustini

Delmira Agustini ingresa en muchos de sus poemas el procedimiento de figuración por metamorfosis, en general para expresar la mutación del cuerpo y la psique por fuerza de la pasión amorosa. Esta mutación del cuerpo constituye una forma de nomadismo identitario, en tanto acontece una transformación que impide la aprehensión de una imagen segura y fija.

En el poema “La noche entró en la sala adormecida...” del libro *Los cantos de la mañana* (1910), se instaura el motivo a partir de la visión del amado. El poder del eros es fecundo y la metamorfosis se concreta en el pasaje de lo humano a lo vegetal:

¹³¹ El motivo literario del vacío y la disolución nocturna se abordará en el final de este capítulo.

La noche entró en la sala adormecida
Arrastrando el silencio a pasos lentos...
Los sueños son tan quedos que una herida
Sangrar se oiría. Rueda en los momentos

Una palabra insólita, caída
Como una hoja de Otoño... Pensamientos
Suaves tocan mi frente dolorida,
Tal manos frescas, ah... ¿por qué tormentos

Misteriosos los rostros palidecen
Dulcemente? ... Tus ojos me parecen
Dos semillas de luz entre las sombras.

Y hay en mi alma un gran florecimiento
Si en mí los fijas; si los bajas, siento
Como si fuera a florecer la alfombra!

Desde el comienzo transformaciones irreales se suceden en serie, la noche y los sueños son personificados en su movimiento de ingreso lento y silencioso a la sala; la palabra a través de la figuración analógica pasa a ser vista como hoja de otoño que cae; los pensamientos se transforman en manos frescas que tocan la frente dolorida del sujeto lírico y en este contexto es que surge la visión del amado. A él se le dice en el final del poema, la milagrosa metamorfosis en que sus ojos adquieren por semejanza la apariencia de “dos semillas de luz en las sombras”, que al contacto con el sujeto que recibe dicha luz-mirada, provoca la transformación de su alma a través de un gran florecimiento. Pero si el florecimiento del alma sugiere la intangible vivencia emocional de la alegría amorosa, el acto de la metamorfosis es llevado a un extremo en el que el poder fecundo de la mirada del amante transforma algo más concreto que el alma, cuando se expresa la posibilidad del florecer de la alfombra, más próxima al campo semántico de la tierra fértil.

Otro ejemplo de metamorfosis se da en el poema “Las alas” dentro del mismo libro *Cantos de la mañana* (1910). Aquí se da la asociación alas-brazos, alas-raíz y también alas como “el velamen de una estrella en fuga” (145), con la

divergencia de que en este caso la sonrisa del amado provoca el despertar y la pérdida de las alas, del vuelo y la libertad.

También se puede identificar otra modalidad de metamorfosis en el cierre de poemas como “Explosión”: “Mi vida toda es una boca en flor” (120) y “Amor”: “Y el beso cae ardiendo a perfumar su planta/ en una flor de fuego deshojada por dos” (121) de *El libro blanco* (1907).¹³²

1.2.2.2. “El llamado” de Alfonsina Storni

Alfonsina Storni retoma el motivo del trasiego del cuerpo de la amada en flores y alas, ya trabajado por Agustini. En el poema “El llamado” del libro *El dulce daño* (1918) dicha transformación responde al principio erótico como en la mayoría de los casos:

Es noche, tal silencio
 Que si Dios parpadeara
 Lo oyera. Yo paseo.
 En la selva, mis plantas
 Pisan la hierba fresca
 Que salpica rocío.
 Las estrellas me hablan,
 Y me beso los dedos,
 Finos de luna blanca.

De pronto soy herida...
 Y el corazón se para,
 Se enroscan mis cabellos
 Mis espaldas se agrandan;
 Oh, mis dedos florecen,
 Mis miembros echan alas,
 Voy a morir ahogada
 Por luces y fragancias...

Es que en medio de la selva
 Tu voz dulce me llama...

132 Una imagen que se vuelve a encontrar en el poema “Nocturno” de Alfonsina Storni (*El dulce daño*).

En este poema más que en otros resuena la vieja tradición occidental en la que este motivo abreva. El mito de Apolo y Dafne, revisitado por el poeta toledano Garcilaso de la Vega en su célebre soneto XIII, subyace en este texto como en otros. La herida que provoca la metamorfosis en el poema de Alfonsina, recuerda a la flecha de oro de Cupido despertando la pasión del dios del sol por la ninfa Dafne, quien, habiendo recibido otra de plomo ha de rechazarlo y elegir perder su cuerpo humano para transformarse en laurel.

Efectivamente, la relación de proximidad con el antecedente clásico es cercana, ya que la metamorfosis en “El llamado” se construye en base a la transformación de cada una de las partes del cuerpo, como acontece en el poema de Garcilaso: cabellos que se enroscan, espaldas que se ensanchan, dedos que florecen, miembros que echan alas.¹³³

Este detalle de la reconstrucción visual de la transformación también se da en el poema “Este grave daño” ubicado en el mismo libro que “El llamado”: “Yo llevo las manos brotadas de rosas, / pero están libando tantas mariposas/ que cuando por secas se acaben mis rosas/ ay, me secaré” (110).

1.2.2.3. “El dulce milagro” de Juana de Ibarbourou

Juana de Ibarbourou a su vez enlaza directamente con la variable propuesta por Alfonsina en “El dulce milagro”, uno de los poemas más recordados de su primer libro *Las lenguas de diamante*, ya considerado y transcripto en el capítulo anterior.

“El dulce milagro” dialoga desde el título con *El dulce daño* de Alfonsina Storni; repite el motivo del brotar de los dedos rosas y su asociación con las mariposas, ante el llamado del amor y el beso del amante. También enfatiza el motivo de la libertad frente a la razón y el consiguiente de la prisión que a través del canto se disuelve. La identidad nómada se fuga una vez más desde la palabra poética.

133 El soneto XIII de Garcilaso de la Vega trabaja aun más en detalle la metamorfosis del cuerpo, parte a parte: “A Dafne ya los brazos le crecían/ y en luengos ramos vueltos se mostraban;/ en verdes hojas vi que se tornaban/ los cabellos que el oro escurecían;/ de áspera corteza se cubrían/ los tiernos miembros que aun bullendo estaban;/ los blancos pies en tierra se hincaban/ y en torcidas raíces se volvían./ Aquel que fue la causa de tal daño,/ a fuerza de llorar, crecer hacía/el árbol que con lágrimas regaba./ ¡Oh miserable estado, oh mal tamaño,/ que con lloralla crezca cada día/la causa y la razón por que lloraba!”(142).

A partir de la antítesis temática, el hallazgo del *leit motiv* del poema de Juana: “Rosas, rosas, rosas a mis dedos crecen”, también dialoga sorpresivamente con el del poema “Mi plinto” de Delmira Agustini, que no llegó a integrar ninguno de sus tres libros éditos, pero que según lo atestiguado por Alfonsina Storni en su conferencia de Montevideo, podría formar parte del grupo de los textos que circulaban entre sus lectores. En este poema referido a la movilidad que conduce hacia la muerte presentida como “celestes serenidad de estrella” el *leit motiv* dice: “Las piedras crecen, crecen, / las manos labran, labran/ (...) Labrad, labrad, ¡oh manos!/creced, creced, ¡oh piedras!”.

De manera que la milagrosa metamorfosis representa la movilidad en el doble sentido del principio de la vida y la muerte, siendo el último el que conecta con el motivo del panteísmo como disolución de toda identidad reconocible desde el logos.

1.2.2.4. “Tuas palavras, amor” de Henriqueta Lisboa

La obra de Henriqueta Lisboa, centrada desde su comienzo más cerca del ámbito que Agustini llamara de “celestes serenidad de estrella”, presenta sin embargo, algunos poemas donde el eros promueve transformaciones también milagrosas. Así sucede en el poema “Tuas palavras, amor” (*Velário*):

Como são belas e misteriosas tuas palavras, Amor!
 Eu não as tinha pressentido,
 Eu era como a terra sonolenta e exausta
 Sob a inclemência do céu carregado de nuvens,
 Quando, igual a uma chuva torrencial de verão,
 Tuas palavras caíram da altura em cheio
 E se infiltraram nos meus tecidos.

O’ a minha pletora de alegria!...
 As árvores bracejaram recebendo as bátegas entre as ramas,
 As corolas bailaram numa ostentação de taças repletas,
 Os frutos amadurecidos rolaram bêbedos no solo.
 E eu vivi a minha hora máxima de lucidez e loucura
 Sob a chuva torrencial de verão!

Como são belas e misteriosas tuas palavras, Amor!...
Minha alma era um rochedo solitário no meio das ondas,
Perdido de todas as cousas do mundo,
Quando, ao passar dentro da noite na tua caravela fugaz,
Tu me enviaste a mensagem suprema da vida.
A tua saudação foi como um bando de alvoroçadas gaivotas
Subindo pelas escarpas do rochedo, contornando-lhe as arestas,
Aureolando-lhe os cumes.

E a minha alma esmoreceu ao luar dessa noite,
Ilha branca de paz, num sonho acordado...

Amor, como são belas e misteriosas as tuas palavras!...

En este poema, las palabras del amado constituyen la fuerza que transforma el ser del sujeto lírico femenino. Desde la primera estrofa se establece la ambigüedad sueño-vigilia a través de la analogía del yo con la tierra somnolienta y cansada. Las palabras de amor le llegan como la lluvia torrencial de verano y penetran los tejidos del cuerpo de la enamorada –primera estrofa–.

A través del procedimiento de la yuxtaposición del sujeto lírico y la naturaleza, ambas mutando en el sentido de la efusión de la vida –“as árvores bracejaram”– y de procesos analógicos que también confunden las palabras del amado con la naturaleza viva–“alvoroçadas gaivotas”– se produce la penetración registrada en el final de la primera estrofa. Una penetración que no solo desarrolla la sugerencia de la fusión amorosa, sino en otro nivel la de las formas de la naturaleza y las formas humanas.

Sin embargo, en la tercera estrofa el sujeto lírico se presenta como “rochedo solitário” que al ser visitado en la noche por la “caravela fugaz” del tú lírico, recibe su mensaje de amor. Si bien el peñasco es iluminado y alegrado por las palabras de amor, ya no se sugiere la penetración ni la floración de la estrofa anterior.

Y ya en el cierre del poema, el alma del sujeto lírico se desvanece bajo la luna y se representa como “ilha de paz” de un sueño recordado. La autorepresentación figurada a través de la metamorfosis queda situada en el lugar del sueño y la isla de paz marca la distancia con el mundo de la vida y el eros.

1.2.3. Autorepresentación por oposición

En las antípodas de ese mundo de la vida y el eros, en el que la identidad nómada de las *poetisas* se desliza en juegos de autorepresentación y borramiento, se encuentran los poemas que cantan la inmovilidad. Y en el caso de las cuatro autoras que venimos siguiendo se presenta a través del motivo monocorde de la estatua.

1.2.3.1. "La estatua" de Delmira Agustini

El poema más antiguo dentro de esta clasificación es el de Delmira Agustini. Se titula "La estatua" y pertenece al *Libro blanco*:

Miradla, así, sobre el follaje oscuro
 Recortar la silueta soberana...
 ¿No parece el retoño prematuro
 De una gran raza que será mañana?

Así una raza inconmovible, sana,
 Tallada a golpes sobre mármol duro,
 De las vastas campañas del futuro
 Desalojara a la familia humana!

Miradla así –de hinojos!- en augusta
 Calma imponer la desnudez que asusta!...
 Dios!... Moved ese cuerpo, dadle un alma!
 Ved la grandeza que en su forma duerme...
 ¡Vedlo allá arriba, miserable, inerme,
 Más pobre que un gusano, siempre en calma!

Luego de expresar admiración por la magnificencia de la estatua y ensoñar con una raza superior que la humana en el futuro, surge el núcleo emocional del poema centrado en el horror a la inmovilidad. El verso que lo expresa con mayor intensidad ruega a Dios por el movimiento del cuerpo y la atribución de un alma para la estatua. El sujeto lírico reacciona ante la quietud y falta de vida con rebeldía desde el ruego desesperado y el grito.¹³⁴

134 El poema "Plegaria" (*Los cálices vacíos* 1913) retoma el tema y el leit motiv: "Eros: ¿acaso no sentiste nunca/ piedad por las estatuas?".

1.2.3.2. “¡Duerme!” y “La estatua” de Alfonsina Storni

Alfonsina Storni presenta en sus obras iniciales dos poemas sobre este motivo, “¡Duerme!” publicado en *Irremediablemente* y “La estatua” en el libro *Languidez*:

¡Duerme!

Mármol callado de órbitas oscuras,
Que miras hacia un punto fijamente,
No te despiertes nunca; por los siglos
Duerme...

Mientras en ti los pájaros anidan
Y vigorosa primavera vuelve,
Mármol callado de órbitas oscuras,
Duerme, duerme...

Mientras el orbe de pujanza eterna
Todos los mundos para siempre mueve,
Tú para siempre, miserable forma,
Duerme, duerme, duerme...

La estatua

A orillas del agua pusieron la estatua,
Entre juncos verdes, quizá para que
Procure mirarse, ella que no siente
Y ella que no ve.

Así, junto al agua, yo que veo y siento,
Desearía estar del tiempo a merced...
Mas lo que yo anhelo lo tiene la estatua
Que no puede ver.

El caso es muy viejo lo que me sucede
A todos los hombres le ha de suceder,
Hasta que cansado se exclama algún día:
-Mejor...Para qué.

En ambos poemas, la actitud desplegada por el sujeto lírico ante la inmovilidad de la estatua no es la misma que la de Agustini. Aquí, a través del contraste con el registro de la vida humana en el primero, y cósmica en el segundo, se adhiere ambiguamente al principio de la muerte, en movimiento de fuga de los sufrimientos que trae la vida.

Entre los artículos de Alfonsina Storni publicados por el diario *La Noche*, cuya Sección Literaria dirigía Juana de Ibarbourou, entre los años 1919 y 1920, hay uno titulado “El Prado”, en que se desarrolla el motivo de la estatua. El texto no solo interesa porque sitúa, como en los poemas transcritos, el motivo de la estatua, entre la “dulzura y la melancolía”, entre el impulso del paseo que descubre el enorme parque florido y el deseo del reposo definitivo, sino que también revela la conciencia del diálogo intertextual que sostiene a partir de este motivo con Delmira Agustini:

Y luego, si camináis en curvas, viendo como se mezcla a cada instante la mano del hombre a las bellezas naturales, seguramente os tropezaréis, al dar vuelta un bosquecillo, con el blanco mármol de una estatua, que está como agazapada entre la verdura de los árboles; y si habéis leído a Delmira se os vendrán a los labios los bellos versos: “Eros, acaso no sentiste nunca piedad de las estatuas?”¹³⁵

1.2.3.3. “La estatua” de Juana de Ibarbourou

El poema también titulado “La estatua” de Juana de Ibarbourou, citado en el capítulo IV centrado en *Las lenguas de diamante*, introduce otra variable en relación a los textos anteriores. La inmovilidad no es presentada como objeto de contemplación que promueve la emoción lírica, sino que autorepresenta al propio sujeto lírico y su instancia emocional.

La estatua representa la muerte del sentimiento amoroso, la desaparición del principio del eros a causa del desengaño, que culmina en la amenaza final hacia el amante, en caso de que el sujeto lírico recobre el sentir perdido.

135 El artículo “El Prado” fue publicado el 5 de junio de 1920 y forma parte de una serie de cinco artículos, que envió Alfonsina Storni en calidad de corresponsal, al diario *La Noche*, a partir de su primera visita a Montevideo.

1.2.3.4. “Mármore” de Henriqueta Lisboa

El poema “Mármore” de Henriqueta Lisboa, pertenece al libro *Azul profundo* de 1950:

Mámore seco, nenhum pranto
Umedeceu teu corpo liso.
Foi teu destino a solidão,
Companheiro perdido.

Se alguém chorasse acaso
Sobre teu compacto silêncio,
Ao sol secariam as lágrimas
Cuyo sabor desdenhas.

Aquí la relación vida muerte se da a través del contraste entre lo seco y lo húmedo del mármol, que se amplifica al sumar la significación del llanto ausente. El motivo de la soledad asociado al llanto, a su vez, da lugar a la interpelación de la estatua contemplada como “companheiro perdido”, en una sugerencia que presenta al mármol como representación de alguien ausente e irre recuperable por la clausura definitiva de la muerte.

La temida inmovilidad de la estatua, en esta versión adopta la forma de la incomunicación con la vida y la insensibilidad frente a sus manifestaciones sensoriales: la humedad y el sabor de las lágrimas se enfrentan al silencio y la sequedad, que finalmente se perciben como desdén.

2. Motivos literarios: el yo salvaje, cuerpo y eros, vacío y disolución nocturna

Estos motivos conforman constelaciones estables dentro de la producción de la red de *poetisas* que se consideran en esta muestra y se cruzan con el tema de la identidad nómada en todas sus formas de autorepresentación.

Muchos de los poemas considerados hasta aquí ya los integran, de manera que reiteramos que la realidad textual una vez más excede en su complejidad y densidad a la clasificación propuesta.

1.1. El yo salvaje es un motivo que tiene parte de su fundamento en el estereotipo de mujer que rige en el sistema social de la época. La mujer es concebida como ser irracional y por tanto se la piensa como criatura más cercana a la naturaleza que a la cultura letrada. Al asumir el motivo del yo salvaje integrándolo a la figura social que construyen a través de los poemas de autorepresentación, las *poetisas* se apropian del motivo y lo renuevan a través de una estética del exceso. Se presentan como leonas, águilas y lobas devorando a sus presas en franco contraste con el estereotipo de la mujer sometida. De manera que se apropian del motivo de la mujer sin razón, pero lo recodifican cargándolo con el contenido de la ferocidad.

La situación de marginación de la mujer salvaje condice con el estigma del nómada que vive fuera del sistema social, una situación que metaforiza la tradicional exclusión de la mujer en la sociedad patriarcal en occidente. El motivo consecuentemente confluye con el tema de la identidad nómada y de ello también dan cuenta las representaciones del yo salvaje en situaciones que se ubican fuera de la ciudad civilizada y sedentaria: selvas, campos, playas y lugares nocturnos y desconocidos.

El motivo presenta a su vez la línea de relación con las fieras, por un lado y la de relación con el mundo vegetal, por otro.

En la primera línea son paradigmáticos los comienzos de los poemas de Delmira Agustini: “De mi eterno capricho” (*Cantos de la mañana*): “Para mi vida hambrienta/ eres la presa única./ Eres la presa eterna!/ El olor de tu sangre,/ El color de tu sangre/flamean en los picos ávidos de mis águilas” (144), y “Fiera de amor” (*Los cálices vacíos*): “Fiera de amor, yo sufro hambre de corazones./De palomos, de buitres, de corzos o leones”(181).

También el muy conocido poema “La loba” publicado en el primer libro de Alfonsina Storni, *La inquietud del rosal* (1916) y “Noche lúgubre” ubicado en *Irremediablemente* (1919) que da buena cuenta de la confluencia del motivo del yo salvaje y el nomadismo identitario:

Estaba la noche compacta y sombría
 Cuando me detuve de golpe a tu puerta,
 Tu puerta de oro donde estaba escrito:
 “Golpea viajera”.

(.....)

-¡Ábreme!- mi grito resonó en la noche
Y huyeron del cielo todas las estrellas...
-¡Ábreme!- mi grito se hinchó en el desierto,
Palpitó la arena.

Rebaños de lobos hambrientos me siguen,
Serpientes y tigres, leones y hienas,
Me buscan los rastros, me siguen a prisa.
Ábreme tu puerta...

(.....)
Te asomaste entonces; debajo tus manos
Como la esperanza se movió tu puerta:
Miraste mis ojos, mis ojos sombríos,
Mi boca en tormenta.

(.....)
Me buscan, me siguen, repetí temblando...
(Mis ojos echaban la luz de una hoguera.)
Me buscan, me siguen... Rasgarán mis manos,
Comerán mi lengua.

Pero tu mirada se volvió de hielo;
-Queman demasiado tus ojos viajera,
Me dijo tu boca-. Sigue tu camino,
No es tuya mi puerta.

-Mi casa es de sombras, de dulce reposo,
De apacible aroma, de tranquilas selvas,
Me traes la noche, mujer; en tus manos
Se ve la tormenta.

Camino al desierto me volví gritando:
Leones y tigres, serpientes, panteras,
Rasgadme las carnes, libertadme el alma,
¡Oh malas, sed buenas!...

Una a una luego por el lado mío,
Piadosas y tristes, pasaron las fieras...
¡Cerrada tu alma!... ¡Cerrada tu alma!...

No había una estrella.

La representación de la viajera es finalmente asimilada con la de la fiera, a partir del acto de la exclusión. El bestiario enumerado es compartido con el de Delmira Agustini y la oscuridad completa el campo semántico del yo lírico.

La línea de relación del yo salvaje con el mundo vegetal puede rastrearse en poemas de Juana de Ibarbourou y Henriqueta Lisboa, y especialmente en dos de ellos que se destacan por el diálogo que sostienen entre sí. Se trata del poema “Enigma” (*Las lenguas de diamante*) y “Raíz amarga” (*Prisioneira da noite*):

Enigma

¿De qué jugo negro, de qué zumo amargo,
De agua de qué pozo taciturno y largo
Se nutre mi alma, ácida y salobre
Cual vinos guardados en tazas de cobre?

¿Qué savias, ¡oh dioses!, sorben sus raíces
Torcidas y grises
Cual ramas de higuera
Que no fué yemada por la primavera?

Cardo del hastío, que ha ungido la sombra
Con su aceite negro, y que nunca asombra
La luz con sus dagas, la secó la angustia
Como una corola que al fuego se amustia.

Y el polen de oro fué polen de cal.
Y la savia dulce fué sudor de sal.
Se estrujó en capullos, sus brotes sorbió,
Y ya nunca, nunca, más fragancias dió.

.....
Si un día florece de nuevo, ¿será
Otra vez un lirio, o acaso dará
Un cáliz extraño, negro, atormentado,
Que lleve en sus hojas un dardo clavado?

¡Oh Dios! , ¿cuál será
la flor que mi alma salobre dará?

Raiz amarga

Sinto que sou raiz amarga.
Terra gretada é minha sede.
Núcleo de sombras é meu cárcere.

Lá fora –ao sol, à chuva, ao frío-
Rastejarei à flor do chão?
Estarei no ar em clorofila ?...

Não sei se há graça do tronco,
Pássaros abrigados nas franças,
Escaravelhos zumbindo nos brotos.

Não sei se há doçura de pétalas,
Nem aconchego de folhagem
Dormindo sobre espelhos d'água.

Seja de ouro o pólen ao vento,
De ouro o mel a escorrer do cerne,
De ouro a flama em torno da lenha!

Sonho a paisagem do meu quadro:
Vale seivoso entre montanhas
E o céu –acima de minha fronde.

Porém meus gestos precingidos
Como os nós cegos das amarras
Furtam-me a toda revelação.

Talvez –condenada ao deserto-
Eu realize apenas miragem
Na imaginação dos homens.

Estos dos poemas distan en el tiempo quince años, en lo que hace a su fecha de publicación, y sin embargo son muy cercanos en su motivo y sus imá-

genes. La imagen de la raíz funciona como autoimagen del sujeto lírico, que conlleva la carga semántica de lo salvaje y lo nómada, en tanto que está fuera no solo de la ciudad, sino también del mundo visible. En la cárcel de las sombras la raíz permanece exiliada del mundo de la luz y la vida, se pierde en la oscuridad de la tierra.

Al reparar en el eje de las semejanzas, se comprueba que estas se sitúan en los significados de lo amargo (zumo amargo-raíz amarga), lo sombrío vivido como cárcel (pozo-sombras), el mundo de la luz inaccesible representado por las flores y el polen de oro. Y fundamentalmente, en la idea de una exclusión que obliga al interrogante sobre el ámbito desconocido al cual no se accede, un lugar vedado cuya frontera es representada por la línea punteada en el texto de Ibarbourou y que en el final del poema de Lisboa da un giro repentino, a partir del cual el lugar sombrío de la raíz amarga se vuelve desierto, a su vez inaccesible y desconocido para el habitante del paisaje vivo de flores y polen de oro. En este cierre se abre la sugerencia del mutuo espejismo que desde ambos lados de la frontera de los mundos se proyecta sobre lo desconocido, una imagen que invita a pensar el trayecto del nómada, como la fuga de la imagen.

En relación con el motivo del yo salvaje se encuentran los motivos de la locura y la rebeldía presentes en muchos de los poemas de las cuatro poetisas citadas en este capítulo. La locura, tomada de la larga tradición occidental, confirma en esta red femenina la doble valencia de exilio-fuga del mundo de la razón y del estado de trance como origen de la creación poética.

En *Los cálices vacíos* de Delmira Agustini se encuentran buenos ejemplos de este motivo, en poemas tales como “Tu boca”, “En silencio...”: “Me vuelvo peor que loca/ por la crema de tus dientes/en las fresas de tu boca” (177) y “Otra estirpe”: “Así tendida soy un surco ardiente, / donde puede nutrirse la simiente, / de otra Estirpe sublimemente loca” (178). Todos ellos son casos en que la locura deviene de la pasión erótica, que es la fuerza impulsora del movimiento de este sujeto lírico que transita por mares inciertos, como fue anunciado en “La barca milagrosa”, texto portador de un programa de viaje poético, en el que la locura es también un más allá del horizonte conocido.

En la obra inicial de Alfonsina Storni el motivo de la locura se concreta según variables como la parodia y el estereotipo de la mujer histérica e inestable. Ejemplos de este motivo se encuentran en los poemas: “Capricho” (*El dulce daño*), “El extraño deseo” (*El dulce daño*) y “Fiero amor” (*Irremediablemente*),

este último en diálogo muy cercano con el titulado “Tu boca” (*Los cálices vacíos*) de Delmira Agustini.

En el caso de Juana de Ibarbourou no hay mejor ejemplo de plasmación poética del motivo de la locura que el ya mostrado en “El dulce milagro” (*Las lenguas de diamante*), donde la pasión erótica es fuente de canto y locura, en un concepto que pone en tela de juicio los límites empobrecedores del universo logocéntrico.

Henriqueta Lisboa aborda el motivo de manera recurrente y en casi todos los casos en la variable de la mujer que se pierde en un mundo inaccesible, como confirma en “Canção do berço vazio” (*A face lívida*): “Lá do outro lado do mundo/ canção sem nenhum sentido/ pobre louca está cantando” (134). El motivo de la locura también encarna en el personaje de Ofelia, que reaparece en varios de los poemas de la poeta mineira, entre los que destaca el enteramente dedicado al personaje shakespeariano, que se titula “Ofelia” y fue publicado en el libro *Flor de morte*. En este texto destaca la imagen del cuerpo flotando sobre el verde oscuro del río, cuya forma es “branca, esquiva e débil”, una triple adjetivación que sugiere la confluencia con la propia autoimagen construida por la poeta (*A face lívida*) y el intento de rescate infructuoso: “Debruço-me sobre o rio/ para salvá-la. E então me perco. /Meus olhos já não podem vê-la/ nublados de bolhas e liquens./ Meus braços não mais a alcançam/ hirtos do pavor da morte”(171).

La rebeldía constituye otra modulación del yo salvaje, que adopta a su vez distintas articulaciones, como el reclamo de libertad en el arte: “Rebelión” (*El libro blanco*) y “Primavera” (*Cantos de la mañana*) de Delmira Agustini; la protesta por la libertad de la mujer en la sociedad patriarcal: “Hombre pequeño” (*La inquietud del rosal*) y “Moderna” (...) de Alfonsina Storni; la rebeldía ante la muerte: “Rebelde” (*Las lenguas de diamante*) de Juana de Ibarbourou y el sentimiento de estar fuera de lugar en “Singular” (*Prisioneira da noite*) y “Jaulas” (*Flor da morte*) de Henriqueta Lisboa.

1.2. Cuerpo y eros es otro motivo constante en el universo poético de las *poetisas* de esta red y como en el caso del yo salvaje, parte del estereotipo de la mujer vigente en la época, que propone para las escritoras el coto cerrado de la literatura sentimental y amorosa. Pero esta literatura intimista y femenina, respetuosa del consenso social es solo un punto de partida para, como en el caso anterior, en el marco de la ya mencionada poética del exceso, llegar a una lite-

ratura erótica transgresora de la moral burguesa y católica, que erige al cuerpo y su sexualidad exacerbada en un centro de fuerza para el movimiento irrefrenable de las identidades nómades.

El tema ha sido suficientemente estudiado por la crítica y en este apartado solo se marcarán como en los casos anteriores las ilaciones de intertextualidad que desmienten el carácter espontáneo de estas poesías.

La pasión erótica suele expresarse en su fisicalidad, a través de la sugerencia de la flor abierta al amor. Así sucede en el final del soneto “Explosión”: “Mi vida toda es una boca en flor” (120) y en “La copa del amor”: “Ah yo me siento abrir como una rosa” (123), ambos de *El libro blanco* de Delmira Agustini. En esta modulación es Juana de Ibarbourou quien retoma el motivo e interesa observar cómo continúa con el juego semántico de usar indistintamente alma y cuerpo, ya observable en la obra de Delmira Agustini y Alfonsina Storni, hasta el punto en que se dice alma y se la ofrece como cuerpo para la comunión sexual. En tal sentido es representativo el poema “Te doy mi alma” (*Las lenguas de diamante*):

Te doy mi alma desnuda,
Como estatua a la cual ningún cendal escuda.

Desnuda como el puro impudor
De un fruto, de una estrella o una flor;

De todas esas cosas que tienen la infinita
Serenidad de Eva antes de ser maldita.

De todas esas cosas,
Frutos, astros y rosas,

Que no sienten vergüenza del sexo sin celajes
Y a quienes nadie osara fabricarles ropajes.

¡Sin velos, como el cuerpo de una diosa serena
Que tuviera una intensa blancura de azucena!

¡Desnuda, y toda abierta de par en par
Por el ansia de amar!

El juego alma-cuerpo no deja de ser un procedimiento más de fuga, en el ejercicio a través del cual la identidad nómada ejerce su libertad, al amparo de la ambigüedad semántica. El ofrecimiento del alma experimenta un proceso de concretización desde la comparación con la estatua, en adelante, pasando por las tradicionales imágenes del fruto, la estrella y la flor hasta llegar a plantear literalmente la referencia a la sexualidad.

El poema transita por el problema del pecado a través de la cita de la Eva bíblica, que es sustituida por la imagen de la diosa serena, en una clara alusión a la ausencia de la noción del pecado sexual de la antigüedad pagana. En el final, el alma desnuda que ya se ha constituido en metáfora del cuerpo, retoma la asociación con la flor abierta al amor.

En la misma línea de ambigüedad alma-cuerpo se encuentra el poema “Ven...” (*Irremediablemente*) de Alfonsina Storni:

Ven esta noche amado; tengo el mundo
Sobre mi corazón... La vida estalla...
Ven esta noche amado; tengo miedo
De mi alma.

¡Oh no puedo llorar! Dame tus manos
Y verás cómo el alma se resbala
Tranquilamente; cómo el alma cae
En una lágrima.

En articulación con el motivo del cuerpo y el eros hay toda una serie de poemas que aluden al deseo. Desde Delmira Agustini en adelante se repite la imagen de la culebra o serpiente representándolo. Si bien es evidente la apropiación de la imagen del archivo de la tradición judeo-cristiana, cuando ingresa al repertorio de la red de estas *poetisas* la imagen pierde el estigma del pecado. Esto sucede por ejemplo en el poema “Visión” (*Cálices vacíos*): “Y era mi mirada una culebra/ apuntada entre zarzas de pestañas, / al cisne reverente de tu cuerpo. / Y era mi deseo una culebra/ glisando entre los riscos de la sombra/a la estatua de lirios de tu cuerpo” (173). Y también en “Serpentina” (Otros poemas): “Sí así sueño mi carne, así mi mente: / un cuerpo largo, largo, de serpiente,/ vibrando eterna, ¡voluptuosamente!”(214), entre otros.

Juana de Ibarbourou retoma la imagen en varios poemas de *Las lenguas de diamante*, entre ellos: “Insomnio”: “Y en el blanco mantel de las sábanas/me agito intranquila, / como un haz de culebras trenzadas/ que el látigo rojo/ del insomnio, implacable, fustiga” (120). En “La cita” también siguiendo a Delmira asocia serpiente a serpentina: “Y a mis manos largas se enrosca el deseo/ como una invisible serpentina loca” (123). En “Matinal”: “(Y el rayo es como una culebra de deseo/ que en mi cuerpo vibrante pone su centelleo)” (139).

Otra imagen constante en la representación del deseo erótico es la de la estrella. Por orden cronológico, según su publicación, puede encontrarse en: “Esa estrella” (*Irremediablemente*) de Alfonsina Storni, “La estrella” (*Las lenguas de diamante*) de Juana de Ibarbourou y “Pastor, tua estrela” de Henriqueta Lisboa (*Azul profundo*). En los dos últimos, a la equivalencia de la estrella se suma el personaje del pastor como mediador del sujeto lírico deseante.

El deseo en todos los casos resulta un punto de fuga que no tiene fin, pone en marcha las identidades nómades y en tanto que en esencia nunca habrá de ser satisfecho, anticipa una búsqueda por un camino que no tiene retorno.

1.3. Vacío y disolución nocturna constituye un motivo opuesto al anterior del eros, que se ubica en el orden imaginario regido por la muerte, o para ser más precisos, en un espacio anterior y posterior a la vida. En las cuatro poetas de la red este motivo está presente y en tensión con las poesías del movimiento erótico, pero sin duda es en la obra de Henriqueta Lisboa en la que se lo encuentra como principio rector de su poética.

Según Julia Kristeva, el orden semiótico en el que se ubica este motivo es preedípico e indiferenciado y sus imágenes más constantes son la de la noche y la luna. En su tesis doctoral *La Révolution du langage poétique* publicada en París, en 1974, relaciona este orden donde desembocan todos los impulsos básicos anales y orales, heterogéneos y contrarios como la vida y la muerte, con un antiguo concepto platónico llamado *chora*, una palabra griega que se traduce como espacio cerrado o matriz. Según Platón se trata de una entidad invisible y sin forma que recibe todo y forma parte de lo inteligible aunque es incomprendible.¹³⁶ Kristeva lo redefine como articulación móvil e inestable, anterior a la figuración y al lenguaje, que se manifiesta en el ritmo vocal o cinético. En tanto

136 En este punto sigo a Toril Moi en su capítulo “Marginalidad y subversión: Julia Kristeva”, en *Teoría literaria feminista* (1988).

orden semiótico indiferenciado, en él no se ha dado el proceso de separación que genera los significados, ni la diferenciación sexual, siendo que esto acontece a partir de la adquisición del lenguaje (fase edípica) cuando se entra al orden simbólico.

Toril Moi expone el mecanismo de relacionamiento entre el *chora* y el orden simbólico del lenguaje y al hacerlo explicita la condición revolucionaria que Kristeva adjudica al lenguaje poético:

Una vez que el sujeto ha entrado en el Orden Simbólico, el *chora* queda más o menos reprimido y se percibe solo como una presión impulsiva sobre el lenguaje simbólico: como las contradicciones, sinsentidos, rupturas, silencios y ausencias del lenguaje simbólico. El *chora* es un impulso rítmico más que un nuevo lenguaje. Constituye, en otras palabras, la dimensión destructora y heterogénea del lenguaje, aquella que no se puede encerrar en el terreno tradicional de la teoría lingüística (169-168).

Según la tesis de Kristeva, esta dimensión heterogénea del lenguaje es la que sí se puede expresar desde el lenguaje poético, que al romper y renovar el código social, se vuelve revolucionario.

Al proponer esta clasificación de poemas cuyo motivo es el lado oscuro, donde las autorepresentaciones identitarias se diluyen, no estamos sugiriendo que en estos textos no tenga lugar el proceso de representación, puesto que en la medida en que están hechos de lenguaje se constituyen de la misma manera que los otros ya observados. Por el contrario, lo que se puede plantear sobre los poemas que se relacionan en razón de este motivo, es que a través de procesos de metaforización y representación aluden simbólicamente a aquella antigua matriz platónica anterior o posterior a la vida y que al hacerlo ponen de manifiesto el carácter contingente y efímero de los procesos de configuración de la identidad nómada de la *poetisa*, que, como figura social y poética, cada una de las autoras de la red presentada delineó en diálogo con sus congéneres.

Si en todos los casos anteriores los procesos de figuración y metaforización cumplen la función del encubrimiento de un vacío identitario, en este caso en que el motivo mismo es el vacío, aquella función se vuelve más evidente. Y esto sucede a causa de la regencia de la negación de la misma identidad que antes fue representada, de modo que en los textos que siguen se representa aporéticamente lo irrepresentable.

La idea de la fisicalidad se constituye en frontera entre las categorías anteriores y esta, ya que si como hemos dicho todas representan lo inexistente, que solo comienza a hacerse visible a partir del propio proceso de representación, en los casos anteriores el cuerpo se representaba como sostén identitario ficcional que se movía y relacionaba con el otro, la mayoría de las veces el amante masculino; ahora dicho sostén desaparece, pierde visibilidad en una zona nocturna y silenciosa también ficcional, donde los límites de identidad ya no se perciben. Esta ausencia del soporte del cuerpo ficcional se expresa con claridad en la siguiente estrofa del poema “Subconciencia” (*Irremediablemente*) de Alfonsina Storni: “Como el espacio soy, como el vacío, / es una sombra todo el cuerpo mío/ y puedo como el humo levantarme” (183).

El modo de representación de esta zona de no visibilidad es el motivo de los poemas que siguen, que, como en el caso de las anteriores clasificaciones se presentan selectivamente a partir del diálogo de intertextualidad que sostienen entre sí.

Delmira Agustini representa este motivo desde sus inicios en poemas como “Flor nocturna” (*Alborada*) donde la autoimagen de la flor es presentada en el lado oscuro de la noche, una suerte de contraimagen en el que la diferencia con la flor diurna solo radica en el ámbito nocturno en el que la flor se posiciona: “¡Hastada siempre de lumbre! / ¡Siempre de sombras sedienta!”(37). El recurso para la representación de lo no representable ilumina también a los procedimientos de autorepresentación anteriores, que toman imágenes del canon occidental como la misma flor en sustitución de lo femenino, para representar una identidad diferenciada de la canónica y socialmente aceptada, a través de mecanismos de recodificación.

“Al claro de luna” (*El libro blanco*) y “Con Selene” (*Otros poemas*) de Delmira Agustini, revelan el rasgo de lo incierto y lo indefinido a partir de la imagen de la luna y su luz:

Al claro de luna

La luna es pálida y triste, la luna es exangüe y yerta.
 La medialuna figúraseme un suave perfil de muerta...
 (.....)
 Adoro esa luna pálida, adoro esa faz de muerta!
 (.....)

Porque ella es luz de inocencia, porque a esa luz misteriosa
Alumbran las cosas blancas, se ponen blancas las cosas,
Y hasta las almas más negras toman claros inciertos!

En esta cita parcial del poema interesa subrayar dos cuestiones: por un lado la relación de la imagen de esta luna pálida con las autoimágenes de *A face lívida*, en que Henriqueta Lisboa, tres décadas más tarde, se autorepresenta, y por otro, la incertidumbre que resulta a partir de la luz lunar, donde cosas y almas pierden su definición. Así también lo subraya el cierre del poema “Con Selene”: “A veces me pareces una tumba sin dueño.../ Y a veces...una cuna ¡toda blanca! Tendida de esperanza y de ensueño...” (222). La tumba sin dueño y la cuna blanca remiten al antes y después de la vida que efectivamente se representa con la imagen de la luna, que da cuenta de la dificultad de toda definición.

El motivo de la oscuridad y la negación identitaria está presente en la obra de Alfonsina Storni, como en poemas de las otras poetas asociado al motivo del silencio y la muerte; así sucede en el extenso poema titulado “Silencio...” (*El dulce daño*), cuyos versos citamos parcialmente a modo de ejemplo:

Un día estaré muerta, blanca como la nieve,
Dulce como los sueños en la tarde que llueve.
(.....)
¡Oh tarde como esos silencios de laguna
Amarillos y quietos bajo el rayo de luna!
(.....)
Oh silencio, silencio que se callan las aves,
Se adormecen las flores, se detienen las naves.

El silencio también es un motivo central en el poema “Las lenguas de diamante” que abre y da título al primer libro de Juana de Ibarbourou, pero esta vez asociado con la vivencia del eros, en el estadio semiótico que Kristeva sitúa antes del orden simbólico –*chora*–, donde desembocan todos los impulsos de vida y muerte:

Bajo la luna llena, que es una oblea de cobre,
Vagamos taciturnos en un éxtasis vago.
Como sombras delgadas que se deslizan sobre
Las arenas de bronce de la orilla del lago.

Silencio en nuestros labios una rosa ha florido.
¡Oh, si a mi amante vencen tentaciones de hablar!,
La corola, deshecha, como un pájaro herido,
Caerá rompiendo el suave misterio sublunar.

¡Oh dioses, que no hable! ¡Con la venda más fuerte
Que tengáis en las manos, su acento sofocad!
¡Y si es preciso, el manto de piedra de la muerte
Para formar la venda de su boca, rasgad!

Yo no quiero que hable. Yo no quiero que hable.
Sobre el silencio éste, ¡qué ofensa la palabra!
¡Oh lengua de ceniza! ¡Oh lengua miserable,
No intentes que ahora el sello de mis labios te abra!

Bajo la luna-cobre, taciturnos amantes,
Con los ojos gimamos, con los ojos hablemos,
Serán nuestras pupilas dos lenguas de diamantes
Movidas por la magia de diálogos supremos.

El vagar bajo la luna de las dos sombras casi incorpóreas en silencio, repite las imágenes que representan el motivo de la oscuridad, en los poemas antes tratados, evidenciando la estabilidad de la constelación de imágenes que lo representan en esta red. La estabilidad de este motivo ubicuo y evanescente se consigue, consecuentemente, por la reiteración de estas imágenes que resultan claves para la identificación del mismo, en las obras de las distintas poetisas. En definitiva, es a partir de estas constelaciones de imágenes en tránsito intertextual que se constituye el instrumento de la red literaria utilizado por las escritoras para la construcción de su figura social.

Henriqueta Lisboa es, como ya se señaló, la poeta que más representa este motivo y lo hace en base a la misma constelación de imágenes que las anteriores. El deseo de paz caracteriza por su mayor énfasis a sus poemas, así como la ubicación en el antes y después de la vida de la matriz deseada y buscada a través de la palabra poética. “A paz, a lua” (*A face lívida*) es un buen ejemplo del diálogo intertextual con los poemas que fueron citados:

Eu quero a paz, a grande paz
Da lua sozinha no céu.
A paz sem a menor lembrança,
A paz de quem nunca viveu.

A paz que reina nos domínios
Onde não há musgos nem germes.
E não há sulcos nos caminhos.
E há seiva debaixo da neve.

A paz sem devaneios, dentro
Dos seus nítidos horizontes.
A paz dos cristais no silêncio
Sem nenhuma idéia de som.

A paz que precedeu às sombras,
A que antes das tréguas nasceu.
A que nos tempos não se encontra,
A que foi desejo de Deus.

Eu quero a paz com perfeição
De flor e orvalho, quero a paz
Ao alcance de nossas mãos,
Com a substância e as cores do nácar.

Porém eu quero a paz acima
De qualquer sopro humano –ou mácula.
Com delicadezas de vime
Guardada de todo contacto.

Assim como a lua sem noite
E sem espaço, de tão leve,
Miragem que se desvanece
Em frente ao anjo anunciador.

A lua sem anjo ou demônio,
Alheia aos mares que descobre
No caminho da solidão
Para lá da vida e da morte.

Eu quero a lua toda pura,
A lua sem venda nos olhos.
Enquanto a terra em febre estua,
A lua contempla –e não cora.

Eu quero a paz, quero a lua.

El poema, como lo indica su título, se construye a partir de la dupla semántica de la paz y la luna, representando ambas al mismo motivo vacío de todo contenido significacional, como ya se observó. En este sistema se suma el registro del silencio primordial, y a lo largo de un proceso de contaminación semántica la imagen de la luna sustituye a la idea de la paz, representándola, más allá de la vida y de la muerte, en un espacio imaginario donde la fuga identitaria alcanza su máxima expresión.

En este sentido, en la obra de Henriqueta Lisboa el sujeto lírico se contamina tan intensamente con este motivo, que llega a constituirse en el objeto de deseo, una falta que la autorepresenta. Uno de los ejemplos más claros es el poema “Clareira” (*Flor da morte*):

Quantos bosques, ai!
Que moitas dormidas,
Que verde-musgo
Que alcatifas
E que doces crepúsculos,
Por uma clareira
Darei!
Por uma simples clareira
À espera da aurora polar.
Pedaço de céu
Antes do nascimento da brisa.
Àgua primeira sem nenhum
Reflexo.
Pedra sem sinal
Dos tempos.
Chão sem raízes,
Intocado.
Manancial de onde as cousas
Surgissem

Sem ofego e com ritmo
-nuas, claras.

Para a descoberta seria necessário
Un anjo.
Para o anjo bastaria um clarim,
Uma nota.

El poema representa el motivo del vacío identitario a través de la imagen de la “clareira”, asociado analógicamente con un pedazo de cielo anterior al nacimiento de la brisa, con el agua primera sin señal de los tiempos, suelo sin raíces, intocado. El manantial donde las cosas surgieron con ritmo, desnudas y claras. La descripción se acerca al *chora* descrito por Platón y actualizado por Julia Kristeva, su rasgo no es visible, consiste en el ritmo y la nota.

Por otra parte, en la historia personal de Henriqueta Lisboa hay un documento epistolar que da cuenta de su relación con la palabra “clareira”. En carta escrita por Mario de Andrade a la poeta, fechada en São Paulo, el 28 de enero de 1944, la palabra aparece metaforizando a la autora y su personalidad poética, en el penúltimo párrafo:

E os críticos! O que fazem os senhores críticos que não escrevem sobre você! Está havendo, sem querer, uma verdadeira “conspiração de silêncio” em torno do “Menino Poeta”, pelo menos dos críticos que eu sigo, o Sergio Milliet, o Antonio Candido, o Álvaro Lins e o Guilherme de Figueiredo. Mas Henriqueta, eu tenho a certeza que esse silêncio indica muito, estão perplexos, e com malestar. Na verdade carece ter uma alma muito, não digo pura, mas doida, solta, indefeza para gostar, não só de você que é doida, solta e indefeza, mas especialmente do Menino Poeta. Eu mesmo que adoro o livro, fico “criticamente” atrapalhado pra falar, não consigo exatamente saber, nessa revoada tão tênue e sutil de lirismo, qual foi sua intenção. E a crítica precisa, olé, explicar as intenções... Eu creio que já falei uma vez para você, você não é poeta pra ser muito apreciada pela crítica não. A crítica faz questão de ser por demais inteligente, e você não é muito lá facil de perceber sem uma adesão apaixonada. Apaixonada, aqui, não exclue clarividência, pelo contrário, é ela que dá clarividência. Às vezes fico meio irritado por “respeitem” você e não lhe darem o lugar que você merece, mas logo fico malicioso, com vontade de rir dos outros. Na verdade você não pertence às linhas gerais da crítica de poesia nossa, nem dos seus problemas e intenções, você é um atalho, uma clareira, coisa assim, no caminho. Pra uns fica como pedra no

sapato, mas a maioria passa sem por reparo. Você, clareira minha, tera decerto que se contentar toda a vida, como os que sabem aproveitar a graça divina das clareiras para descansar e sabem que é nos atalhos que os passarinhos cantam mais.¹³⁷

El libro *Flor da morte*, en que se encuentra por primera vez el poema citado fue publicado en 1945, de manera que la carta en que Mario de Andrade nominó a la poeta como “clareira” está fechada un año antes de su publicación y dada la ascendencia que tenía el líder modernista sobre la escritora mineira, es posible pensar en la influencia que el acto de nominación pudo tener en la producción posterior de Henriqueta.¹³⁸

Pero más allá de esta consideración de índole especulativa, lo cierto es que la imagen “clareira” fue recibida como imagen representativa de su personalidad poética por Henriqueta Lisboa y que un año después la incorporó en el poema citado, concretando un camino de autorepresentación que comenzara en 1929 con su primer libro *Enternecimento*, donde el motivo del vacío identitario ya estaba delineado, como puede apreciarse en el poema “Serenidade”:

Serenidade. Encantamento.
A alma é um parque sob o luar.
Passa de leve a onda do vento,
Fica a ilusão no seu lugar.

Vem feito flor o pensamento,
Como quem vem para sonhar.
Gotas de orvalho. Sentimento.
Névoas tenuíssimas no olhar.

Tombam as horas, lento e lento,
Como quem não nos quer deixar.
Êxtase. Vésperas. Advento.

Ouve! O silêncio vai falar!
Mas não falou...Foi-se o momento...

137 La carta de Mario de Andrade a Henriqueta Lisboa procede de los fondos documentales de Henriqueta Lisboa junto al Acervo de Escritores Mineiros de UFMG.

138 Henriqueta Lisboa mantuvo correspondencia con Mario de Andrade entre 1940 y 1945, hasta que se produjo la muerte de este.

E não me canso de esperar.

El motivo del vacío también se desarrolla en las variables de fusión y pan-teísmo, que las cuatro poetas incorporan en sus producciones de inicio. La fusión en general se produce en relación al amado, así sucede en “Misterio: ven...” (*El libro blanco*), “El nudo” (*Cantos de la mañana*) e “Inextinguibles” (*Los cálices vacíos*) de Delmira Agustini; también sucede del mismo modo en: “Transfusión”, “¡Piedad!” y “Medianoche” (*El dulce daño*), y “Oye” (*Irremediablemente*) de Alfonsina Storni y en “El fuerte lazo”, “Fusión” y “Magnetismo” (*Las lenguas de diamante*) de Juana de Ibarbourou.

En el caso de Henriqueta Lisboa los poemas de vacío por fusión no son en su mayoría por borramiento del límite con el amado, sino con un otro in-nominado como en “Comunhão” y “Na morte”, o por el abstracto ejercicio de limpiar las diferencias en “Restauradora”, (*Flor da morte*). En “As algemas” (*Azul profundo*) sin embargo, aparece la pérdida de la identidad por amor.

A modo de ejemplo del diálogo intertextual que mantienen entre sí estos poemas, citamos dos pasajes de “Misterio, ven...” de Delmira Agustini y de “Magnetismo” de Juana de Ibarbourou, donde la fusión se produce en el encuentro con la mirada del amante:

Misterio, ven...

Ven, oye, yo te evoco.
 Extraño amado de mi musa extraña.
 Ven, tú, el que meces los enigmas hondos
 En el vibrar de tus pupilas cálidas.
 (.....)
 Ven, acércate a mí, que en mis pupilas
 Se hundan las tuyas en tenaz mirada,
 Vislumbre en ellas, el sublime enigma
 Del *más allá*, que espanta...
 Ven...acércate más...clava en mis labios
 Tus fríos labios de ámbar,
 Guste yo en ellos el sabor ignoto
 De la esencia enervante de tu alma !
 (.....)

Magnetismo

En tus ojos sombríos me he mirado
Como en el agua de dos lagos negros
Y un vértigo de abismo tenebroso
Me ha hecho temblar de angustia.
(.....)
Lago hechizado de sus ojos: ¡sórbeme!

Para terminar con este motivo del vacío y la disolución nocturna, resta abordar la variable del panteísmo, a cuyos efectos ingresamos a continuación cuatro citas de poemas que dialogan entre sí, en comunión con la naturaleza:

Delmira Agustini

A una cruz (*Cantos de la mañana*)
(.....)
Así lloré el dolor de las heridas
Y la embriaguez opiada de las rosas...
Arraigábanse en mí todas las vidas,
Reflejábanse en mí todas las cosas!...

Y a ese primer llanto: mi alma, una
Suprema estatua, triste sin dolor,
Se alzó en la nieve tibia de la Luna
Como una planta en su primera flor!

Alfonsina Storni

Nocturno (*El dulce daño*)

Es muy dulce el silencio de esta hora;
Hay algo en el jardín que tiembla y llora.

(.....)
Esta noche, mi bien, y no mañana.
¡Es tan dulce esta hora vespertina!

Aquí, entre flores pálidas y mustias
Que se mueren también por mis angustias.

No tardes esta noche, amado mío...
El cielo se ha nublado; tengo frío...

No tardes esta noche que estoy sola
Y tiemblo...tiemblo...soy una corola.

Esto es amor, esto es amor: yo siento
En todo átomo vivo un pensamiento.

Y soy una y soy mil; todas las vidas
Pasan por mí; me muerden sus heridas

Y no puedo ya más; en cada gota
De mi sangre hay un grito y una nota.

Y me doblo, me doblo bajo el peso
de un beso enorme, de un enorme beso.
(122-124)

Juana de Ibarbourou

La hora

Tómame ahora que aún es temprano
Y que llevo dalias nuevas en la mano.

Tómame ahora que aún es sombría
Esta taciturna cabellera mía.

Ahora, que tengo la carne olorosa,
Y los ojos limpios y la piel de rosa.

Ahora, que calza mi planta ligera
La sandalia viva de la primavera.

Ahora, que en mis labios repica la risa
Como una campana sacudida a prisa.

Después... ¡ah, yo sé
Que ya nada de esto más tarde tendré!

Que entonces inútil será tu deseo
Como ofrenda puesta sobre un mausoleo.
¡Tómame ahora que aún es temprano
Y que tengo rica de nardos la mano!

Hoy, y no más tarde. Antes que anochezca
Y se vuelva mustia la corola fresca.

Hoy, y no mañana. Oh amante, ¿no ves
Que la enredadera crecerá ciprés?

Henriqueta Lisboa

Prisioneira da noite

Eu soy a prisioneira da noite.
A noite envolveu-me nos seus liames, nos seus musgos,
As estrelas atiraram-me poeira nas pestanas,
Os dedos do luar partiram-me os fios do pensamento,
Os ventos marinhos fecharam-se ao redor de minha cintura.

Quero os caminhos da madrugada e estou presa,
Quero fugir aos braços da noite e estou perdida.
Onde fica a distância? Dizei-me, ó Peregrinos,
Onde fica a distância da qual me chegam misteriosos apelos?
Alguém me espera, alguém me esperará para sempre,
Porque sou a prisioneira da noite.

A noite me adormenta com suas flautas esflorando veludos de pêsego,
A noite me enerva com suas grandes corolas desmaiadas nos caules,
Vejo madressilvas com os pequenos dentes de pérola sorrindo enlaçadas aos
truncos fortes,
E o frio da noite é un desejo de faces aconchegadas,
E há tepidez nas grotas verde-negras, tão próximas...

Oh forças para caminhar! Forças para vencer o
Inebriamento da noite,
Forças para desprender-me da areia que canta sob meus pés como cordas de
violino,
Forças para pisar a relva macia e tenra com suas gotas de sereno,
Forças para desvencilhar-me dos afagos numerosos do vento!

Na noite não posso ficar como uma rosa pendida
Porque o homem solitário viria tomar-me pela mão
Imaginando que sou a que procura amor.

Na noite não ficarei com a túnica esvoaçante e os cabelos em desordem
Porque uma criança poderia pensar que sou a louca sem pouso,
Na noite não, porque a velhinha trêmula viria perguntar-me se acaso sou a sua
filha desaparecida.

Oh! Quem me ensina os caminhos da madrugada?
Por que não se acendem agora, sim, agora, os candelabros das igrejas?
Por que não se iluminam as casas onde há noivas felizes?
Por que de tantas estrelas no céu ao menos uma não se desprende
Para vir pousar no meu ombro como um sinal de esperança?

Tenho um encontro marcado há longo, longo tempo...
Mas não chegarei porque sou a prisioneira da noite.

En el eje de convergencias y divergencias que se teje a partir del diálogo de intertextualidades de estos cuatro textos, si bien todos comparten un mismo repertorio de imágenes, donde el sujeto lírico se pierde en la naturaleza formando parte de ella, se observa que el poema “A una cruz” publicado en 1910 por Delmira Agustini, parte de la fusión con la naturaleza para nacer a la vida del amor “como una planta en su primera flor”. En igual dirección discurre “A prisioneira da noite”, fechado en 1935 por Henriqueta Lisboa, solo que en este texto el pasaje al mundo de la luz no es alcanzado por un sujeto lírico que queda aprisionado en la noche, que representa a la zona del vacío identitario.

Por el contrario, en “Nocturno” de Alfonsina Storni, publicado en 1918, el sujeto lírico parte de la vida para doblarse como una flor que cae en la tierra oscura en que se pierde la propia diferencia. De la misma manera, en el poema “La hora” publicado en 1919 por Juana de Ibarbourou, se señala el pasaje de

la vida fresca encarnada en la flor fugaz hacia la desaparición encarnada en la imagen final del ciprés.

El motivo del ofrecimiento amoroso al amante reaparece en los cuatro poemas, representado en la imagen de la flor que desea ser tomada por el amante. La resolución antagónica de la relación con el otro masculino, en el poema de Henriqueta Lisboa no deja de mostrar la simetría especular que mantiene su composición con la de Juana de Ibarbourou:

1- “Tómame ahora que aún es temprano/ y que llevo dalias nuevas en la mano”.

2- “Na noite não posso ficar como uma rosa pendida/porque o homem solitário viria tomar-me pela mão/ imaginando que sou a que procura amor”.

Las fechas de publicación de cada una de estas composiciones orientan en el proceso de génesis seguido a partir de las lecturas y diálogos que se dieron entre ellas. Desde la lectura ordenada de estos cuatro poemas podría pensarse en el discurso temático construido en red por estas escritoras, desde el principio de hipertextualidad acuñado por Gerard Genette en *Palimpsestes* (1982). La relectura de textos y temas, de la que hemos dado cuenta en este capítulo, efectivamente puede visualizarse, en sus variaciones y recursividades, desde la imagen del palimpsesto. De modo que el nomadismo identitario también tiende su huella desde el traslado errático por los textos de las cuatro poetisas observadas, a través de derivaciones, transformaciones, injertos y reactivaciones de temas y motivos.

Conclusiones

Las construcciones conceptuales que surgen a partir de la relectura de los textos de las *poetisas* fundacionales de la región sur latinoamericana pueden exponerse en un orden de abstracción decreciente, en ejercicio inverso al procesamiento desarrollado en el curso de esta tesis. De este modo, las conclusiones que se enumeran a continuación sintetizan el pasaje realizado entre la producción textual observada y ciertos aspectos generales que la cruzan por encima de las fronteras que marcan la obra individual.

1. Se puede concluir que existe una relación de convergencia entre el modo o estrategia de ingreso al sistema literario de las poetisas consideradas y la producción de la figura social o poética que ellas construyeron para hacerse visibles en dicho espacio público.

2. El modo o estrategia de ingreso identificado como instrumento compartido por la totalidad de poetisas visualizadas es la red literaria, que puso en movimiento un mecanismo de diálogos e intertextualidades, entendidas como “copresencia entre dos o más textos, es decir eidéticamente y generalmente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette 8).¹³⁹

3. La convergencia entre la categoría de red literaria y la de identidad o figura social de las *poetisas* permite percibir una construcción identitaria conjunta. De manera que el subsistema literario femenino funcionando como red literaria fundacional, en la región sur latinoamericana, no solo fue un espacio de interrelación sino una herramienta para afirmar una identidad pública que permitió a las escritoras ser reconocidas como tales, en las primeras décadas del siglo XX.

4. La figura social de la *poetisa* fue delineada en las obras de ingreso al sistema, a través del recurso de la autorepresentación con figuraciones de primer y segundo grado, según sea que el sujeto o voz que enuncia el discurso ficcional se explicita como sujeto representado o se enmascara detrás de la propia figuración de sí mismo. Para facilitar la indagación del recurso y ordenar el material presentado se nominó a la primera clasificación como autorepresentación literal y a la segunda como autorepresentación figurada por separado cuando en realidad

139 [La traducción es nuestra].

se trata de diferencias de matiz y no de distintas clases de textos, ya que todos ellos se sostienen en base al lenguaje analógico.

5. El lenguaje analógico que hace posible la autorepresentación principalmente a través de metáforas y comparaciones, pero que también habilita las continuidades de imágenes metamórficas y los juegos de oposiciones, instaura el orden de la pluralidad semántica, propio del lenguaje literario-poético. La analogía, por tanto, al constituir el sustento del registro autorepresentativo, cumple una función ontológica.

A su vez, la pluralidad propia de este tipo de lenguaje se ve acrecentada por procedimientos tales como la enumeración o serie de imágenes múltiples dentro de cada unidad textual, que redundan en la producción de una autoimagen proteica y huidiza.

6. Las autorepresentaciones desde el lenguaje analógico cobran la forma de definiciones completas o parciales pero establecen una dialéctica con formulaciones que las desarticulan, dando lugar a los poemas clasificados como de indefinición o, también, a los poemas que desarrollan en su interioridad la mencionada dialéctica.

El conflicto revela la coexistencia de un principio de definición que resulta de la necesidad de la creación de la figura social de la *poetisa* para el ingreso al sistema literario, con un principio de indefinición que expresa la resistencia a la clasificación propia del orden logocéntrico dominante.

7. Esta dialéctica encarna en el plano ficcional el tema central de la identidad nómada que resulta constante en este orbe poético autorepresentativo. Una y otra vez el lector persigue la imagen móvil de este sujeto lírico de viajera incansable que se dibuja y desdibuja en imágenes múltiples que emergen para desaparecer a través de procedimientos de sustitución o de borrado de límites identitarios.

8. El tema de la identidad nómada conecta con los motivos literarios estables del yo salvaje, el cuerpo y el eros y el vacío o disolución nocturna, dentro de esta red de textualidades poéticas. Estos alimentan la dinámica de la alternancia de la configuración y desfiguración del sujeto.

9. El tema y los motivos literarios señalados participan de la retórica del *alter*, según el eje de las polaridades: irracional/ racional, salvaje/ civilizado, cuerpo/ mente y luz/ sombra o vida/muerte.

En esta dialéctica representada por los antiguos griegos en la figuración del nómada inasible para el ojo clasificador de la *polis* territorializada, subyace el esbozo de un diálogo con el otro, que de pronto se abre y de pronto se cierra, cuando se insatura la *aporía* y el orden racional se vuelve inviable.

10. La lírica amatoria puede leerse desde esta perspectiva como dramatización de esta retórica del *alter*, de manera que se cumple con la expectativa social de una lírica del sentimiento en el espacio diferencial de la literatura femenina, pero también se superpone la voz diferencial que articula un diálogo con el otro que rompe el monologismo¹⁴⁰ del sistema logofalocéntrico.

11. Esta superposición de voces que da lugar a lecturas diversas a partir de un mismo texto tiene su punto de origen en el recurso de la ambigüedad, propio de los discursos emergentes que deben necesariamente negociar con los discursos del poder.

12. En la misma dirección, dentro de la retórica del *alter*, los motivos del yo salvaje, el eros y el cuerpo, y el vacío y disolución nocturna son tomados de la tópica canónica del sistema patriarcal que clasifica a la mujer de la época como ser irracional, regida por su cuerpo y destinada al silencio, que equivale a la noción de vacío identitario. Pero a través de la estética del exceso son resignificados y el yo salvaje y el eros se transforman en centros de vitalidad que transforman al ser silente en un otro que dialoga y ejerce el poder performativo de la palabra poética.

13. Los mismos motivos literarios que se tienden en torno al tema de la identidad nómada como modo de creación de la figura social de la *poetisa* se transforman alternativamente en puntos de fuga cuando la imagen del sujeto creado evade las prisiones del logos civilizatorio. De la misma manera que Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni contestaron en el verano de 1938 la pregunta del Ministro Haedo, sobre sus secretos procesos de génesis poética desde la retórica evasiva del ensayo, a su vez ellas y otras *poetisas* de la red construyeron en múltiples discursos poéticos su imagen pública en una dinámica de revelación y ocultamiento, siguiendo una poética del movimiento que escapa a la captura del ojo logocéntrico.

14. Desde otro ángulo el olvido de los documentos que ponen de manifiesto los procesos de gestación de la imagen pública y de una tradición propia,

140 Monologismo en el sentido bajtiniano como lenguaje único y discurso de la autoridad y el poder que se opone a la pluralidad y la alteridad (Bajtin 1988).

como la Sección Literaria del diario *La Noche* en el caso de Juana de Ibarbourou o el texto de la conferencia de Alfonsina Storni sobre Delmira Agustini, evidencian otra forma de fuga que tiene el cuidado de borrar las huellas para consolidar el estereotipo de la poeta que escribe espontáneamente desde el lugar de la inocencia.

Finalmente, las ilaciones de intertextualidad vislumbradas desde el área de la tematología en los textos de ingreso al sistema de las cuatro poetas comparadas, desmienten el carácter espontáneo de la figura de la *poetisa* gestada desde el propio discurso poético.

El desvanecimiento del límite identitario que surge del principio de la recursividad según el cual las voces de los sujetos líricos resuenan y se mueven libremente en territorios textuales olvidados de las marcas de la propiedad del autor, recuerda la superposición de las trazas textuales de los antiguos palimpsestos.

Así como lo señalara Gérard Genette, la relación de los textos “se puede representar a través de la antigua imagen del palimpsesto, donde se ve, sobre el mismo pergamino, un texto superpuesto a otro que no se disimula en absoluto, sino que lo deja ver por transparencia” (451).¹⁴¹

Sin embargo, en la red literaria de las *poetisas* fundacionales, la superposición escritural dibuja siempre la imagen nómada que intenta fijarse desde la pluralidad de las diversas voces repitiendo el programa poético de Delmira Agustini: “Yo la quiero cambiante, misteriosa y compleja”.

Las poetisas fundacionales componen poéticas personales sobre un mismo pergamino temático para autorepresentarse como poetisas en femenino: *poetisas*. Desde la autorepresentación de la escena de lectura a la construcción escritural conjunta de la figura social, abrieron el puente de ingreso al sistema literario latinoamericano. Las palabras de Gabriela Mistral en el encuentro montevideano de 1938, citadas en el comienzo de este trabajo, a partir de la relectura planteada cobran mayor significación y demuestran clara conciencia del programa de ingreso seguido por aquellas escritoras que fundaron una tradición y una discursividad propia, muy distante de toda inocencia ficcional:

141 [La traducción es nuestra].

Me siento como un viejo cuerno lleno de estas voces ajenas: me oigo como una verdadera vaina de hablas juntas, y apenas tengo en este momento esa cosa fea que se llama el acento individual, la voz con nombre propio.

La relectura de los textos fundacionales y sus articulaciones en redes literarias situadas, desde la perspectiva comparatística, constituyen una tarea abierta a nuevos hallazgos y reflexiones críticas y teóricas. Los archivos de la región sur latinoamericana no han sido leídos e indagados de manera exhaustiva. En el curso de la investigación realizada han sido exhumados muchos textos olvidados que no han podido ser considerados, a riesgo de caer en desvíos del diseño central de esta tesis. Estos textos y sus archivos específicos constituyen oportunidades para continuar la búsqueda que haga posible la elaboración de desarrollos alternativos y de nuevos aportes a la teoría literaria latinoamericana también abierta a la diversidad.

Bibliografía

A- Libros y Artículos

- ACHUGAR, Hugo, *Planetas sin boca*, Montevideo: Trilce, 2004.
La biblioteca en ruinas, Montevideo: Trilce, 1994.
- ADORNO, Th.W., *Notas sobre Literatura. Obra Completa*, 11. 1974, Madrid: Akal, 2003.
- AGUSTINI, Delmira, *Poesía Completa*, (Martha Canfield ed.), Montevideo: Ediciones de la Biblioteca Nacional, 2009.
- ALBERCA, Manuel, “El pacto ambiguo”, *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 1 (1996): 9-19.
- ALMEIDA, Marcelina, *Por una fortuna una cruz y Los orígenes del feminismo en el Uruguay*, ed. Virginia Cánova, Gotemburgo: Universidad de Gotemburgo, 1998.
- ANDRADE, Oswald de, *Manifiesto antropófago*, *Revista de Antropofagia*, Año 1, N°1 (1928):3-7.
- ARAUJO, Kathya, “Configuraciones de sujeto en la modernidad latinoamericana: el caso de Perú a inicios del siglo XX”, *Revista Chilena de Literatura* 76 (2010): 5-25.
- ARBELECHE, Jorge, *Juana de Ibarbouro*, Montevideo: Arca, 1978.
Juana de Ibarbouro, Obras. Ensayos. Vol. I, Montevideo: Instituto Nacional del Libro, 1992.
- ARISTÓTELES, *Poética*, Madrid: Gredos, 1974. (Traducción de Valentín García Yerba).
- BACHELARD, Gastón, *La poética del espacio*, 1957, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- BAJTIN, Mijail, *Problemas de la poética de Dostoievski*, 1979, México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- BARTHES, Roland, *Nuevos ensayos críticos*, 1972, Madrid: Siglo XXI, 2005.
El grado cero de la escritura, 1972, Buenos Aires: Siglo XXI, 1976.
- BAUDELAIRE, Charles, *Obras*, Madrid: Aguilar, 1963.
- BEAUVOIR, Simone de, *El Segundo Sexo*, 1949, Buenos Aires: Siglo XXI, 1972. (Traducción de Silvina Bullrich).

- BELLÁN, José Pedro, *El pecado de Alejandra Leonard y otros cuentos*, Montevideo: Arca, 1967.
- BERBEGLIA, Carlos Enrique, *Espacio, tiempo, huida. El papel decisional de las teorías*, Buenos Aires: Ed. Biblos, 1991.
- BERENGUER, Amanda, *Constelación del navío*, Montevideo: H Editores, 2002.
El monstruo incesante, Montevideo: Arca, 1990.
La cuidadora del fuego, Montevideo: La flauta mágica, 2010.
- BLIXEN, Carina, “Josefina Lerena Acevedo (1889-1967), el pecado de la lectura”. *Uruguayos notables. Once biografías*, Montevideo: Fundación Bank Boston, 1999, 129-147.
- BRAIDOTTI, Rosi, *Sujetos nómades*, 1994, Buenos Aires: Paidós, 2000.
- BUTLER, Judith, *Subjects of desire: Hegelian reflections in Twentieth Century France*, Nueva York: Columbia University Press, 1987.
El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad, 1990, Barcelona: Paidós, (Traducción de María Antonia Muñoz) 2007.
Undoing gender, Nueva York: Routledge, 2004.
- CAMPA, Román de la, *América Latina y sus comunidades discursivas*, Caracas: Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1999.
- CAMPS, Victoria, *El siglo de las mujeres*, Madrid: Cátedra, 1998.
- CASTRO-KLARÉN, Sara; MOLLOY, Sylvia; SARLO, Beatriz (ed.), *Women’s writing in Latin America. An anthology*, Estados Unidos: Westview Press, 1991.
- CATELLI, Nora, *Testimonios tangibles*, Barcelona: Anagrama, 2000.
- CERTEAU, Michel de, *La invención de lo cotidiano*, México: Universidad Iberoamericana, 1999.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, San Pablo: Real Academia Española, Santillana, 2004.
- CIXOUS, Hélène, “La rire de la Méduse”, *Lárc*, 61 (1975): 39-54.
- CORBATA, Jorgelina, *Feminismo y escritura femenina en Latinoamérica*, Buenos Aires: Corregidor, 2002.
- CORNEJO POLAR, Antonio, *Escribir en el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, 1994, Lima: CEAPCP, 2003.
- COUTINHO, Eduardo F., *La Literatura Comparada en América Latina, Ensayos*, Colombia: Programa Editorial Universidad del Valle, 2003.

- CUESTA ABAD, José Manuel; JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián (eds.), *Teorías literarias del siglo XX*, Madrid: Akal, 2005.
- CHARTIER, Roger, *Sociedad y escritura en la edad moderna*, México: Instituto Mora, 1995.
- DALMAGRO, María Cristina, *Desde los umbrales de la memoria. Ficción autobiográfica en Armonía Somers*, Montevideo: Ediciones Biblioteca Nacional, 2009.
- DELGADO, Josefina, *Alfonsina Storni. Una biografía esencial*, Buenos Aires: Planeta, 2001.
- DE OLIVEIRA CARVALHO, Abigail/ DE SOUZA, Eneida M./ MELO MIRANDA, Wander(Org.), *Presença de Henriqueta*, Rio de Janeiro: E. José Olympio, 1992.
- DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, París: Galilée, 1977.
- DURAND, Gilbert, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Madrid: Taurus, 1982.
- DUTRA Vieyto, Ethel, *Aproximación a Juana de Ibarbourou*, Montevideo: Ministerio de Educación, 1978.
- ELLMAN, Mary, *Thinking about women*, Nueva York: Harcourt, 1968.
- ELTIT, Diamela, *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política*, Santiago: Planeta/Ariel, 2000.
- ESCAJA, Tina (comp.), *Delmira Agustini y el Modernismo. Nuevas propuestas de género*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2000.
- EVEN-ZOHAR, Itamar, “Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la teoría de los polisistemas”, *Teoría de los polisistemas*, ed. Montserrat Iglesias Santos, Madrid: Arco Libros, 1999: 23-52.
- ECHEVARREN, Roberto, “Recopilación y Postfacio”, *La cuidadora del fuego*, Amanda Berenguer, Montevideo: La flauta mágica, 2010.
- ECHEVERRÍA, Andrés, “Con Jorge Arbeleche, junto al recuerdo de Juana de Ibarbourou”, *Revista de la Academia Nacional de Letras*, Año 3, N°4 (2008): 39.
- FEMENÍAS, María Luisa, *Sobre sujeto y género*, Buenos Aires: Catálogos, 2000.
Perfiles del feminismo iberoamericano, Buenos Aires: Catálogos, 2002.
Perfiles del feminismo iberoamericano 2, Buenos Aires: Catálogos, 2005.

- Perfiles del feminismo iberoamericano* 3, Buenos Aires: Catálogos, 2007.
- Judith Butler: Introducción a su lectura*, Buenos Aires: Catálogos, 2003
- Feminismos de París a la Plata*, Buenos Aires: Catálogos, 2006.
- FERNÁNDEZ, Celia, Hermosilla M^a Ángeles (eds.), *Autobiografía en España: un balance*, Madrid: Visor, 2004.
- FERNÁNDEZ OLMOS, Margarita; PARAVISINI-GEBERT, Lizabeth, *El placer de la palabra. Literatura erótica femenina de América Latina*, Antología crítica, México D.F.: Editorial Planeta Mexicana, 1991.
- FIOL-MATTA, Licia, *A Queer Mother for the Nation. The State and Gabriela Mistral*, London: University of Minnesota Press, 2002.
- FOUCAULT, Michel, *La Arqueología del Saber*, 1970, México: Siglo XXI, 1983.
- Las palabras y las cosas*, Madrid: Siglo XXI, 1981.
- FRANCO CARVALHAL, Tania, *Literatura Comparada*, Buenos Aires: Corregidor, 1996.
- FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños*, 1900, Buenos Aires: Hyspamerica, 1988.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, *Teoría de la literatura*, Madrid: Cátedra, 1994.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas*, 1992, Buenos Aires: Sudamericana, 1995.
- Lectores, espectadores e internautas*, Barcelona: Gedisa, 2007.
- GARCILASO DE LA VEGA, *Poesías*, Buenos Aires: Kapelusz, 1968.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, París: Seuil, 1972.
- Palimpsestes*, París: Seuil, 1982.
- GERHEIM NOROÑA, Jovita María, *O pacto autobiográfico. De Rousseau à Internet, Philippe Lejeune*, Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- GNISCI, Armando (comp.), *Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona: Crítica, 2002.
- GONZÁLES, Patricia Elena; Ortega, Eliana (comp.), *La sartén por el mango*, Puerto Rico: Huracán, 1985.
- GUERRA, Silvia; Zondek, Verónica, *El ojo atravesado. Correspondencia entre Gabriela Mistral y los escritores uruguayos*, Santiago: LOM, 2005.
- GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona: Crítica, 1985.

- HARTOG, François, *El espejo de Heródoto*, 1980, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- IBARBOUROU, Juana de, *Obras Completas*, 1953, Madrid: Aguilar, 1968.
- IGLESIAS SANTOS, Montserrat (comp.), *Teoría de los Polisistemas*, Madrid: Arco Libros, 1999.
- IRIGARAY, Luce, *Spéculum de l'autre femme*, París: Minuit, 1974.
- KRISTEVA, Julia, "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", *Critique* 239(1967): 438-465.
La révolution du langage poétique, París: Seuil, 1974.
 "Women's time", *Signs*, 7, 1 (1981): 13-35.
- LEJEUNE, Philippe, *L'Autobiographie en France*, París: Armand Collin, 1971.
Le Pacte Autographique, París: Seuil, 1975.
Signes de vie, París: Seuil, 2005.
- LERENA ACEVEDO DE BLIXEN, Josefina, *Contraluz*, 1948.
- LÉRTORA, Juan Carlos (comp.), *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, Santiago: Cuarto Propio, 1993.
- LIRA, Luciano, *El Parnaso Oriental o Guirnalda Poética de la República Uruguaya*, Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, 1981. (Reimpresión facsimilar. 3 V).
- LISBOA, Henriqueta, *Obras Completas I. Poesía Geral (1929-1983)*, Sao Paulo: Livraria Duas Cidades, 1985.
Poesía Traduzida, (Org/Introducción/Notas: R. Marques, M.Eneida Victor Farias) Belo Horizonte: UFMG, 2001.
Convívio Poético, Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1955
Vigília Poética, Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1968.
Vivência Poética, Belo Horizonte: Ed. Sao Vicente, 1979.
Correspondencia pasiva. Acervo de Escritores Mineiros de UFMG. Fondos Documentales de Henriqueta Lisboa.
- MAGARIÑOS CERVANTES, Alejandro. *Álbum de poesías*. Montevideo: Imprenta La Tribuna, 1878.
- MAÍZ, Claudio, Fernández Bravo, Álvaro (ed.), *Estudios en la formación de redes culturales en América Latina*, Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009.

- MAN, Paul de, “La autobiografía como desfiguración”, *Teorías literarias del siglo XX*, eds. José Manuel Cuesta Abad, Julián Jiménez Heffernan, Madrid: Akal, 2005, 461-471.
- MARQUES, Reinaldo, “Henriqueta Lisboa: tradução e mediação cultural”, *Revista Scripta*, V. 8, No 15 (2004): 205-212.
 “Poesia e nacionalidade: a construção da diferença”, *Limiares Críticos. Ensaios de Literatura Comparada*, Belo Horizonte: Autêntica, 1998.
 Seminario: “Poesía, Nación, Modernidad en la Literatura Brasileña”, Universidad de la República Oriental del Uruguay, Montevideo, 2006.
- MARTÍNEZ CODES, Rosa María, “Ortega y la Argentina”, Universidad Complutense, (PDF consultado el 16 de enero de 2012).
- MASIELLO, Francine, “Tráfico de identidades: Mujeres, Cultura y Política de Representación en la Era Neoliberal”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXII, 176-177(1996): 745-766.
- MILLET, Kate, *Sexual Politics*, 1969, Londres: Virago. 1977.
- MISTRAL, Gabriela, *Poesías Completas*, Madrid: Aguilar, 1970.
- MOI, Toril, *Teoría Literaria Feminista*, Madrid: Cátedra, 1988.
- MOLLOY, Sylvia, *Acto de presencia*, México, FCE, 1996.
- MURCIANO MAÍNEZ, Carlos, *Hacia una revisión de la poesía postmodernista femenina en Uruguay*, Tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid: 1966.
- NICHOLSON, Linda (ed.), *The second wave*, Londres - Nueva York: Routledge, 1997.
- OLIVER, Amy A., “El feminismo compensatorio de Carlos Vaz Ferreira”, *Perfiles del Feminismo Iberoamericano*, comp. María Luisa Femenías, Buenos Aires: Catálogos, 2002, 41-72.
- OLMOS, Ana, “Sobre la escritura. Ensayo de narradores en la literatura latinoamericana (1970-2005)”. Curso de postgrado de la UDELAR, 2008.
- OSTA, María Laura, *El sufragio. Una conquista femenina*, Montevideo: Obsur, 2008.
- OTTO, Rudolf, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de dios*, 1917, Madrid: Alianza, 1980.
- PASTOR, Beatriz, *Discurso narrativo de la conquista de América: mitificación y emergencia*, Cuba: Casa de las Américas, 1983.

- PÉREZ TRELLES, Álvaro, “Juana de Ibarbourou, Cuba, vanguardias y fútbol”, *Brecha*, 9 de diciembre de 2011: 20-21.
- PIGLIA, Ricardo, *El último lector*, Buenos Aires: Anagrama, 2005.
- PIZARRO, Ana, “Los problemas metodológicos”; “La perspectiva comparatista”, En *La literatura latinoamericana como proceso*, Buenos Aires: Centro Editor, 1985, 42-67.
- “El invisible college”, Mujeres escritoras de la primera mitad del siglo XX. *Cuadernos de América sin nombre*, Alicante, nº 10 (2004): 163-176.
- PUPO-WALKER, Enrique, *La vocación literaria del pensamiento histórico en América*, Madrid: Gredos, 1982.
- QUEZADA, Jaime, *Bendita mi lengua sea: diario íntimo de Gabriela Mistral*, Santiago de Chile: Planeta, 2002.
- Rama, Ángel, “Prólogo”, *Los mejores poemas de Juana de Ibarbourou*, comp. Jorge Arbeleche, Montevideo: Arca, 1968.
- Transculturación narrativa en América Latina*, 1982. Montevideo: Arca, 1989.
- Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1985.
- “La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)”, *La crítica de la cultura en América Latina*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1972. 82-96.
- REAL DE AZÚA, Carlos, *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo*, Montevideo: Universidad de la República, Departamento de Publicaciones, 1964.
- RICHARD, Nelly, *La estratificación de los márgenes*, Santiago de Chile: Francisco Zegers S.A, 1989.
- RICOEUR, Paul, *Sí mismo como otro*, México: Siglo XXI, 1996.
- ROCCA, Pablo, “Revisión de un mito: Juana de Ibarbourou, la máscara y el rostro”, *Brecha*, 2 de feb. 1990: 24-26.
- “Juana de Ibarbourou (II): La consagración de la primavera: orígenes ignorados”, *Brecha*, 9 de feb. 1990: 24-25.
- Juana de Ibarbourou. Las palabras y el poder*, Montevideo: Yaugurú, 2011.
- “Cruces y caminos de las antologías poéticas uruguayas”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, v. 33 (2004): 177-241.

- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge, “Prólogo”, *Las lenguas de diamante, Raíz salvaje*, Madrid: Cátedra, 1998.
- ROJAS, Margarita; OVARES, Flora; MORA, Sonia. *Las poetas del buen amor. La escritura transgresora de Sor Juana Inés de la Cruz, Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni*, Caracas: Monte Ávila, 1989.
- ROMERO LÓPEZ, Dolores, *Orientaciones en Literatura Comparada*, Madrid: Arco Libros, 1998.
- ROMITI, Elena, *Literatura Comparada*, Montevideo: Trilce, 1990.
La Literatura del Margen: José Enrique Rodó, Henriqueta Lisboa, Montevideo: Ediciones de la Biblioteca Nacional, 2007.
“La inclusión de Juana de Ibarbourou en el sistema literario uruguayo: el poder del deseo”, *Revista de la Biblioteca Nacional*, Época 3, Año 1. N° 1-2 (2008): 143-156.
- ROUSSEAU, Jean- Jacques, *Les Confessions*, París: Le Livre de Poche, 1972.
- RUSSOTTO, Margara, *Tópicos de retórica femenina*, 1990, Caracas: Monte Ávila. CELARG, 1993.
- SABAS ALOMÁ, Mariblanca, *Feminismo*, Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2003.
- SALOMONE, Alicia, *Alfonsina Storni. Mujeres, Modernidad y Literatura*, Buenos Aires: Corregidor, 2006.
- SARAMAGO, José, <http://www.inf.utfsm.cl/ric/textos/saramagodiscursionobel.pdf>.editorialpremura.com (consultado 8/12(2010)).
- SARLO, Beatriz, *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Buenos Aires: Ariel, 1994.
Una modernidad periférica, Buenos Aires 1920-1930, Buenos Aires: Nueva Visión, 1998.
“Del otro lado del horizonte”, *Boletín 9. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Rosario, Universidad Nacional de Rosario (2001): 16-31.
Escritos sobre Literatura Argentina, Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- SCHMELING, Manfred, *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona: Alfa, 1984.
- SEGRE, Cesare, *Notizie dalla crisi*, Turin: Einaudi, 1993.
- SHOWALTER, Elaine, *A literature of their own: British women novelist from Brontë to Lessing*, Princeton: Princeton University Press, 1977.

- “Towards a feminist poetics”, *Women writing and writing about women*, Jacobus, Mary (ed). Londres: Croom Helm, 1979: 22-41.
- SILVA BEAUREGARD, Paulette, *Las tramas de los lectores. Estrategias de la modernización cultural en Venezuela (siglo XIX)*, Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2007.
- SOMERS, Armonía, *Solo los elefantes encuentran mandrágora*, Buenos Aires: Legasa, 1986.
- SPIVAK, Gayatri, “Three Women’s Texts and a Critique of Imperialism”, *Critical Inquiry*, 12, 1 (1985): 243-261.
- STAROBINSKY, Jean, “Le style de l’autobiographie”, *Poétique*, 3 (1970): 257-265.
- STORNI, Alfonsina, *Obras Completas I*, Buenos Aires: Losada, 1999.
Obras: Narraciones, periodismo, ensayo, teatro, Tomo II, Buenos Aires: Losada, 2002.
- TOMASEVSKIJ, Boris, *Teoría de la Literatura*, Madrid: Akal, 1982.
- TUBERT, Silvia, *La sexualidad femenina y su construcción imaginaria*, Madrid: Ediciones del Arquero, 1988.
- VITALE, Ida, “Juana de Ibarbourou, vida y obra”, *Capítulo Oriental*, N° 18, *Historia de la literatura uruguaya*, Montevideo: Centro Editor de América Latina, 1968.
- VITALE, Luis, *Historia y sociología de la mujer latinoamericana*, Barcelona: Fontamara, 1981.
- VIRGILIO, Carmelo, *Henriqueta Lisboa. Bibliografía analítico-descriptiva*, (1925-1990), Río de Janeiro: Ed. José Olympio, 1992.
- WELLEK, René, Warren, Austin, *Teoría Literaria*, 1942, Madrid: Gredos, 1966.
- WOOLF, Virginia, *Un cuarto propio*, 1929, España: Seix Barral, 1997.
Tres guineas, 1938, Barcelona: Lumen, 1980.
- ZABALA, Iris, “Dialogía, voces, enunciados: Bajtín y su círculo”, *Teorías literarias en la actualidad*, Graciela Reyes (ed.), Madrid: Ediciones El Arquero, 1989: 79-134.
- ZANETTI, Susana, *La dorada garra de la lectura*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002.
“Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916). *América Latina: palabra, literatura e cultura*, vol 2, org. Ana Pizarro. São Paulo: Unicamp, 1994.489-534.

ZEMBORAIN, Lila, *Gabriela Mistral. Una mujer sin rostro*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002.

ZUM FELDE, Alberto, *Proceso Intelectual del Uruguay*, Montevideo: Ediciones del Nuevo Mundo, 1967.

B- Artículos periodísticos –Archivo de la Biblioteca Nacional de Uruguay–.

La Noche diario independiente. Fue publicado en Montevideo en el periodo que va del 3 de noviembre de 1919 al 4 de agosto de 1923. Se conservan quince volúmenes ordenados en dos épocas: 1- Año 1, N° 1 (3 de noviembre de 1919)- Año 4, N° 851 (3 de abril de 1922). 2- Año 5, N° 1 (2 de julio de 1923)- Año 5, N° 34 (4 de agosto de 1923).

Revista *Mundo Uruguay* (1919-1967). 1951. Material microfilmado -Rollo 739-.

C- Fondos Documentales

Colección Juana de Ibarbourou. Archivo de la Biblioteca Nacional. Montevideo.

Colección Amanda Berenguer. Archivo de la Biblioteca Nacional. Montevideo.

Colección Henriqueta Lisboa. Acervo de Escritores Mineiros de UFMG. Belo Horizonte.



APÉNDICES



Apéndice I

Artículo del 27 de noviembre de 1919, donde se presenta a Juana de Ibarbourou como directora de la sección literaria del diario *La Noche*.



Apéndice II

A continuación presentaremos el relevamiento de los autores cuyos textos fueron publicados en esta Sección Literaria del diario *La Noche*, dirigida por Juana de Ibarbourou.

Los escritores se clasifican en los rubros de autores extranjeros, argentinos y uruguayos, nuevos, escritoras latinoamericanas y escritores desconocidos.

En todos los casos, se registra entre paréntesis el número de textos aparecidos por autor, en las diferentes publicaciones de la Sección.

- **Autores extranjeros:** Charles Baudelaire (5), Pío Baroja, Ernesto García Ladevese, Aloysius Bertrand, Henry Barbusse (2), Henri Regnier (2), Julio Munizaga Ossandun, Gustave Flaubert, Teodhore de Banville, Anatole France (4), Lucie Delarue-Marahus, Rosalía de Castro, Manuel Machado, André Sphire (3), Pierre Louys (3), Jules Lemaitre, Gabriele D'Annunzio (4), Jules Laforgue, Francisco Villaespesa, Paul Fort (2), Rafael Cansinos Assens, Charles Géterin, Guerra Junqueiro (3), Juan Ramón Jiménez, Stéphane Mallarmé, François Porché, Rubén Darío, José Nogales (2), Ortega y Gasset, Guillaume Apollinaire, Paul Bourget, Paul Verlaine, Eduardo Marquina, Francis Lammes, Albert Samain, Jacinto Benavente, Nietzsche, Walt Whitman, Henri Bataille, Pedro Reverdy, Azorín, Julián del Casal, Rafael Altamira, M. Krysinska, Manuel de Castro, Enrique Heine, Miguel de Unamuno, Evaristo Gómez Carrillo, Soren Kierkegard, Mauricio Maeterlinck, Eugenio de Ors, Juan Richepín, J.J. Rousseau, Oscar Wilde, Emile Zola, Hebbel, Omar- Al Khayyam, Edgard Allan Poe, Víctor Hugo, Maurice Rollinat, M. Magallanes Moure, François Coppé, Condesa M. de Noailles, Federico Amiel, Francis Vielé, Pope, Carlyle, Guy Lavard, J. Renard, Manuel Benavente, Luciano de San Laor, Alfredo de Vigny, Edmond Rostand, Arthur Rimbaud, Ángel Cruchaga Santa María, André Gide, Guillermo Valencia, Federico Schiller, Emerson, José María de Heredia, Leconte de Lisle, Antonio Zozaya, Antonio Machado, Eça de Queiroz, Leopardi, José Santos Chocano, Remy de Gourmont, Sacha Guitry, Rabindranat Tagore, Rafael Barret (3), Gloria de la Prada, Rafael Lasso de la Vega, Enrique González Martínez, Carmen Sylva, Luis Fernández Ardavi, G. Martínez Sierra, Vicente Medina, Dante Gabriel Rosseti, Enrique de Mesa.

- **Autores argentinos:** Enrique Bianchi, Alfredo R. Buffano, Arturo Capdevilla, Enrique Banchs, Mario Bravo, José Gabriel (3), Fernández Moreno (10), Luis L. Franco, Pablo Della Costa.

- **Autores uruguayos:** Emilio Frugoni (2), Emilio Oribe (4), José María Delgado, Armando Vasseur (2), Carlos Rodríguez Pintos, Pablo Minelli González, Carlos Sabat Ercasty (2), Fernán Silva Valdéz, Julio Garet Mas, Luis G. López, Enrique Rodríguez Fabregat, Eugenio Petit Muñoz, Julio Lerena Joanicó, Alberto Lasplaces, Fernando Pereda, Valeriano Magri, Emilio Carlos Tacconi, Ildefonso Pereda Valdés, Carlos María de Vallejo, Carlos César Lenzi, Aurelio del Hebrón, Federico Morador y Otero.

- **Los nuevos:** Luciano de San Saor (la ultraísta española Lucía Sánchez Saornil (1895), que publicaría sus poemas en revistas con el seudónimo de Luciano de San Saor y un único libro en 1937, *Romancero de Mujeres Libres, fue anarquista y feminista militante*), Xavier Bovéda (español), Emilio Oribe, André Sphire, francés (traducción de Diez Canedo), Fernández Moreno (argentino), Juan Larrea (español), Juan Las (sin filiación), Gerardo Diego (español). (Solo cuatro de estos autores no aparecen en el corpus central).

- **Las autoras latinoamericanas** elegidas por Juana de Ibarbourou para su Sección Literaria no fueron muchas. Dos chilenas: Gabriela Mistral (6) y Aída Moreno Lagos, tres argentinas: Alfonsina Storni (3) y Delfina Bunge de Gálvez, y Margarita Abella Caprile y cuatro uruguayas: Ernestina Méndez Reissig, Lereña Acevedo, María Eugenia Vaz Ferreira, María Elena Muñoz. También incluye cuatro poemas de su autoría a lo largo del periodo en que aparece esta sección.

- **Escritores desconocidos:** No hemos podido establecer filiación segura de los siguientes autores: J. Cano Macesco, Marcos Muniz, José Pedro Batista, Juan Carlos Bernardez, Ernesto Psihal, Mario Menéndez, Adolfo Pérez Sánchez, Jaime Bayley Muñoz, Bertha Vergara, Lorenzo Bonavita, Pedro Sienna, Luis Mario Aller, Wilfredo Gi, Juan Las, Thys Davids, José L. Ladón. Uno de estos autores aparece en los Nuevos).

Apéndice III

Este apéndice presenta dos documentos. En primer lugar, la transcripción del texto de la conferencia de Alfonsina Storni sobre Delmira Agustini, publicada en la Sección Literaria del diario *La Noche* (Montevideo, enero de 1920). En segundo lugar, la fotografía del poema manuscrito e inédito “Visión de Delmira”, de Juana de Ibarbourou, conservado en la Colección Juana de Ibarbourou – Archivo de la Biblioteca Nacional–.

La conferencia de Alfonsina Storni sobre Delmira Agustini

13/1/1920

Más abajo –consecuentes con la promesa formulada ayer– insertamos la primera parte de la brillante conferencia que sobre la personalidad de Delmira Agustini, leyó ayer en la Universidad Alfonsina Storni.

La gran poetisa, en su conferencia, hizo una defensa moral de Delmira Agustini, comparando la síntesis humana a una superposición de planos: abajo el mundo material trabajando como un peón oscuro y fiel, y recubriendo este mundo limitado el espíritu, que irradia hacia el infinito y escapa a la palabra.

Comparó el mundo espiritual de Delmira Agustini a un cielo poblado de estrellas cuyos discos de oro arrojaban piadosamente el sentido de la eternidad.

Luego definió estos puntos:

1.º La obra de Delmira Agustini no es la obra del artista que se enfrena: es la del subconsciente iluminado por su instinto.

2.º Interviene en su poesía un factor genésico que si no estuviera complementado por un cerebro de excepción, se definiría en un histerismo común.

3.º Que la obra masculina es creadora del mundo exterior: el hombre observa, define y sintetiza. Todo lo construido en definiciones, leyes, principios, le pertenece.

4.º Que el mundo intuitivo, sensitivo y pasional, en cambio, suele ser más intenso en la mujer, aunque solo los temperamentos femeninos de excepción lo extraen de su interior.

5.º Que en Delmira hay una feminidad feroz, una gran pasión, imaginación y ciertas sensaciones como el horror a la inmovilidad, que son concentradoras del alma femenina.

6.º Que le sería difícil definir la posición ideológica de Delmira, dentro de las clasificaciones establecidas, pues los espíritus, que como ella son superiores a toda norma, no se detienen nunca y su complejidad deriva de su falta de apoyo. En cambio, esta condición los hace creadores: sueñan, buscan en el sueño compensación a las realidades horribles y echan afuera de su alma, dando una sensación más de lo humano.

7.º Que toda la obra de Delmira, era en el fondo buscar espíritu. Pero que no lo buscaba como una cosa definida, absoluta, sino que lo buscaba a través de la carne, como si quisiera extraerlo puro de un líquido bullente y turbio.

8.º Que así su obra se parecía a una ala blanca que deseara ascender, rozar el éter, pero que en hilos invisibles se hallaba atada ferozmente a su mundo material.

9.º Que ya joven la forma era maestra y su primer libro un milagro de precocidad.

10.º Que culminaba en poesías que ni ella misma podría ya superar y se había levantado de este suelo como una llamarada iluminando su cielo, el de América, corriéndose hacia España entre alabanzas y aplausos.

He aquí el texto de la conferencia

Voy a hablar aquí de aquella criatura extraordinaria, de quien dijo Rubén Darío, que si continuaba en la lírica revelación de su espíritu, iba a asombrar al mundo de las letras castellanas y que, después de Santa Teresa de Jesús, surgía diciendo cosas que nunca mujer alguna había dicho.

Brotada de repente, con la energía creadora de lo que es único y todo está en él, fue de triunfo en triunfo, y su frente infantil casi, recibió ya la dulce caricia de las coronas inmortales.

Sin embargo, cuando Delmira Agustini murió, de tan trágica y sensible manera, un velo espeso, una sombra opaca, un murmullo condenatorio para la mujer, pareció apagar un tanto el brillo de su obra.

Este choque agudo de la sensibilidad contra la brutal naturaleza humana, esa repulsión instintiva del defectuoso hacia el defecto ajeno, hacia el defecto desnudo, hacia el error, o el aparente error que se hace público, es una de las cosas más trágicas de la vida.

Es algo parecido en su dinámica psicológica, al sentimiento de horror que inspira un muerto. Todos sabemos que nuestra vida no es más que un conjunto de muertes lentas, pero si tropezamos a media noche, pongo por caso, con un cadáver, damos un salto atrás, sobrecogidos de terror.

Esto no es más que una realidad brutal, desnuda, que nos golpea el alma, mientras vagamos soñando, despreocupados, aturdidos, con el dulce rumor de la vida.

El miedo a la realidad, la instintiva defensa contra ella, nos ha hecho saltar hacia atrás, sin razonar, por cierto, que al llegar este razonamiento ya no saltaríamos.

Y con las pasiones humanas nos ocurre lo mismo.

Vivimos moralmente en un mundo creado y procuramos mantenernos dentro de ciertas normas, leyes, principios, que emanan de las religiones de las leyes, de las cosas preestablecidas por la civilización.

Pero cuando un temperamento humano, más fuerte que todo el mundo creado, muestra a nuestros ojos convencionales, una fealdad del instinto, nuestro mundo moral creado, da también un salto hacia atrás: hemos tocado una realidad de nuestra naturaleza grosera, nos hemos escuchado muy hondo, una repercusión profunda sacude el subterráneo de nuestro instinto y condenamos sin darnos cuenta que al condenar a otros condenamos en él nuestra incapacidad, para mantenernos en el plano ideal, y como somos malos, vamos en masa contra el que descubre su llaga, y como somos injustos, creemos que el error de otro, es más grande que el nuestro, porque todo hombre, dentro de sí mismo, cree justificar su error, hallar su lógica. Y bien, amigos míos, arriba los corazones...

La vida percibida por nuestros sentidos, no es más que una escala de planos: abajo como una base férrea y sólida el mundo inorgánico trabajando en silencio y sin gloria como un peón oscuro y fiel parte de nuestra vitalidad.

Arriba de él el mundo vegetal que se le superpone para ser dominado por el animal y culminar en la napa humana que se extiende y recubre su superficie

en una capa luminosa, capa luminosa digo, cuya irradiación, el mundo espiritual, se refleja en lo infinito, escapa a la palabra, y es inmortal.

¿Qué nos importa si las capas inferiores bullen en nosotros y nos obligan a apoyarnos continuamente sobre la tierra, si de noche, en una exaltación metafísica, podemos contemplar arriba, el mundo infinito de las estrellas, el campo azul, desde donde los dorados discos nos arrojan piadosamente el sentido de la Eternidad?

¿Qué nos importa de la materia de Delmira Agustini, que no tenemos ni siquiera el derecho de investigar, de juzgar, si su alma, si el plano superior de su síntesis humana era un cielo poblado de estrellas deslumbradoras que nos arrojaban también ese mismo sentido de la Eternidad?

Y veamos bien esa alma. Iremos por partes.

Hay una clase de literatura la que en prosa representa Flaubert para citar un caso bien popularizado, que es una obra de construcción razonada.

El alma, siendo profundamente artista, conserva su serenidad y se enfrena: entonces mide, compara, traza, rellena, concluye. El crítico dice: obra maestra.

El equilibrio de sus elementos constructivos es tal que el espíritu sagaz no puede dejar de advertir la lógica, la armonía, la extraordinaria inteligencia de la proporción de esa clase de arquitectos.

Son obras que soportan un análisis razonado porque obedecen también a un plan razonado. Suelen ser obras intachables, que en razón de su extraordinario equilibrio subsisten, quedan.

Hay otra clase de obras donde este trabajo de ordenación está hecho con tal rapidez que escapa al análisis: parecen estas obras fenómenos de la subconciencia; ofrecen por lo general grandes desigualdades, culminan en alturas inalcanzables y caen en oscuridades nebulosas.

Suelen carecer del buen gusto, de la medida proporcional que el artista imprime a cuanto toca. No hallo para compararlas mejor imagen que la de una cordillera: sus cumbres inaccesibles dominan las alturas, sus faldas pueden ser fácilmente holladas, hay precipicios. Estas obras quedan justamente por ese trabajo de la subconciencia, por ese desorden creador, por ese soplo misterioso que se descubre en sus expresiones instintivas.

Creo que a esta clase de obras pertenece la de Delmira Agustini.

Veamos ahora su naturaleza íntima.

Alguien ha dicho por allí que toda la obra de un escritor es el reflejo de su vida sexual. No lo tomemos al pie de la letra pero creamos sí que entre el espíritu manifestado y la materia reina evidentemente una correlación profunda.

Dejo a los que saben afirmar, a los espíritus felices que arriesgan afirmaciones en este subterráneo negro que es el encuentro de la vida fisiológica con la psíquica, el trabajo de saber, si la vida sexual de un individuo se amolda a su espíritu o si, su espíritu depende de su estructura orgánica lo que sería como sentar dependencia del alma a los accidentes de la materia... Para mis ojos oscuros que solo perciben unidos, en síntesis, la causa y su efecto, no hay más que esa apariencia y a ella me atengo:

Un Leopardi enfermo, deforme, aniquilado orgánicamente produce una poesía opaca, densa, profunda, sombría: la pobreza vital de su cuerpo se traduce cerebralmente en una depresión espiritual que enferma y horroriza.

Un Víctor Hugo, en cambio, que vive casi un siglo, canta, glorifica, exalta.

Su vigor orgánico se traslada al verso potente, a la novela fecunda y obra tras obra va quedando impreso, reflejado en el libro.

En la obra de Delmira Agustini se enreda visiblemente un factor de orden genésico.

(Continuará)

14/1/1920

Ella es la mujer de vigor orgánico prematuro que despierta exaltada a la vida y el misterioso mundo desconocido viene en forma de sueños e imágenes a su naturaleza extraordinaria.

El mar que se abre ante sus ojos como un abanico azul le trae un perfume de selvas lejanas... detrás de él, las desconocidas costas la atraen. Y ese mar es solo un símbolo.

Si este factor genésico careciera del complemento cerebral su naturaleza no resultaría extraordinaria pues se definiría en uno de los vulgares histerismos de que padecen con frecuencia las mujeres, pero combinado con un cerebro

de excepción, se desvía en una exaltación luminosa hacia la palabra y cuaja en versos.

De esta inquietud inicial que la hace poeta pueden derivarse realizaciones que no me doy a investigar.

Pero si una sensación ha sido lograda ya desea otra y esa otra la quiere nueva, pues nunca satisfecha de lo que la vida le ofrece va en círculo sobre sí misma, buscando, gustando, bebiendo, eligiendo y este círculo se ensancha cada vez más y vibrando y zumbando como una abeja se aloca al fin en los jardines de la fantasía.

Ya se verá más adelante cómo esta exuberante naturaleza da tantos giros sobre sí misma, buscando al alma, espíritu.

Pero no lo busca aislado como una cosa absoluta y definida, lo busca a través de la materia y quiere sorprenderlo allí como un perfume puro, que emanara, sin embargo, de un líquido turbio y bullente.

Respira toda la obra de Delmira Agustini una feminidad feroz, desordenada, que se nutre continuamente y desesperadamente en la sensación.

La obra masculina es casi siempre de construcción exterior. El hombre sale de su mundo íntimo para observar el mundo exterior y recogerlo en definiciones de toda índole.

Este trabajo de clasificación, de orden, es obra masculina y la arquitectura de lo construido por la palabra (no ya la palabra misma) está realizado, por casi todo, por el sexo fuerte que nos lleva en ello gran ventaja.

Si una mujer realiza este trabajo de observación metódica del mundo exterior y acierta a clasificar podemos creer que se trata de un caso anormal de cerebración.

En cambio el apasionamiento profundo y hasta caprichoso, y hasta aloca-do, la imaginación, la fantasía, cierta sensibilidad aguda, la condición de soñar y la percepción de determinadas sensaciones de la naturaleza nos pertenecen sin discusión y el mundo subjetivo, instintivo de una mujer de condiciones extraordinarias es un campo tan rico que da miedo perderse en sus suntuosas selvas.

Por lo general las grandes mujeres han sido aquellas que acertaron a decir con precisión, que pudieron extraer con claridad el tumulto de su mundo subjetivo.

Así el caso de Santa Teresa de Jesús que se limitó a buscarse a sí misma y hallándose en largos exámenes dio a los hombres explicaciones maravillosas.

Delmira Agustini tiene en grado de exaltación estas cualidades femeninas: la pasión, la imaginación, la fantasía y determinadas sensaciones femeninas, entre ellas el horror a la inmovilidad.

Parece que su alma hubiera recogido como una concentración prodigiosa el deseo de crear, el profundo deseo de crear alma y sustancia que hay en toda mujer vigorosa y cuando descubre este deseo de muy diversos modos, en expresiones de verdadera subconciencia alcanza esas alturas, sorprendentes de que antes hablaba.

Me sería difícil, ciertamente, definir de una manera exacta la tendencia de Delmira Agustini, su posición ideológica dentro de las clasificaciones hechas.

Yo puedo definir perfectamente a una mujer cristiana cuya línea no se pierde nunca porque tiene trazado un plan moral al que ajusta su vida y sus sentimientos.

Yo puedo definir a una pagana en quien el elemento espiritual no llega a turbar su naturaleza y va del impulso a la realización sin ningún subjetivismo.

Pero no puedo definir un espíritu moderno, que participa de todo, que se mueve de prisa y que se me vela y esfuma continuamente en una fantasía estupenda.

Me veo obligada también a recibir sensaciones y no tratar sino cuando sea posible de definir las.

Sensación su obra, dislocamiento, pasión, profundo sentido de la naturaleza, concentración subconsciente de determinados instintos femeninos, conviene ver sus versos principales y extraer de allí la línea general de su obra, su posición de momentos.

Las naturalezas que como Delmira Agustini no tienen más norma que ellas mismas porque son más fuertes que toda norma, presentan una complejidad que deriva de su falta de apoyo.

Hay espíritus inquietos que se detienen en ciertas fuentes espirituales y dicen: esto es para mí y aquí me quedo.

Pero hay otros que glisan un momento la superficie, beben el agua de distintas fuentes y caen siempre en su yo salvaje.

Pero este su aparente defecto es su virtud creadora: dicen entonces lo que pasa en ese mundo salvaje, en esa fantasía continua, en ese deseo de hallar el agua absoluta.

Sueñan, sueñan siempre porque el sueño les compensa de la falta de horizontes definidos y de estos sueños, expresión de sus naturalezas únicas se percibe un perfume mareante, algo nuevo, una sensación más de lo humano, el tumultuoso mundo de un alma llameante a quien no bastan las cosas positivas y que quisiera hallar en lo que sus ojos miran, en lo que sus manos tocan, en lo que su olfato siente, el oro de las estrellas, la grandeza del cielo azul, la frescura del agua, el rumor sano de la selva, la esencia divina.

La obra de Delmira Agustini quiere ser por momentos un ala blanca, ascender, rozar la divinidad del éter pero en hilos sólidos esta ala blanca está atada a la tierra, arraigada en la ferocidad de su mundo material. Y mirando dentro de sí misma ella define esta sensación del vuelo y la esclavitud diciendo a Eros, que para ella es el hilo que liga:

Porque sobre el espacio te diviso,
Fuente de luz, perfume y melodía,
Comunicando infierno y paraíso,
Con alma fúlgida y carne sombría.

Veamos ahora sus libros.

(Continuará)

15/1/1920

Su primer libro –“El libro blanco”– contiene poesías escritas entre los quince y los veinte años. Y este libro es un milagro de precocidad. A la edad en que las mujeres tejemos dulces fantasías floridas y vivimos casi arrulladas por los recuerdos infantiles, este espíritu atormentado bulle, piensa, sufre, sueña y trabaja el verso con maestría asombrosa. Véase esta estrofa:

Su forma es un pretexto, el alma todo! – Su esencia es alma, comprendéis mi norma? –Forma es materia, la materia lodo, - Su esencia vida. Desdeñad la forma!

Ya dije antes que esta mujer va buscando espíritu pero no se ha trazado para hallarlo su propio camino y lo halla viviendo de acuerdo con la naturaleza. Para ella deprimir la naturaleza, negarla, velarla, es carecer de espíritu.

Y os lo probaré con este soberbio soneto. La estatua en que se esboza ya ese horror a la inmovilidad de la materia.

Esta composición es hija, indudablemente, de una sensación que ha chocado bruscamente contra su naturaleza.

Acaso toda florecida de luz, de vitalidad, de movimiento interior, dieron sus ojos sobre el mármol frío y aquella forma muerta, representativa de la materia apagada la sublevó en una protesta violenta. Hay que observar el sentido estético que provoca su blasfemia; su ofensa al mito es en defensa de la armonía; para el magnífico vaso de mármol quiere ella la grandeza del alma, porque el alma lo hará ser generoso y productivo:

Miradla, así, sobre el follaje oscuro –recortar la silueta soberana... -¿No parece el retoño prematuro – de una gran raza que será mañana?

Así una raza inconmovible, sana – tallada a golpes sobre mármol duro –de las vastas campañas del futuro – desalojará a la familia humana!

Miradla así, de hinojos, en augusta – calma imponer la desnudez que asusta! – Dios!... Mover ese cuerpo dadle un alma! – Ved la grandeza que en su forma duerme... -¿Vedlo allá arriba, miserable, inerme – más pobre que un gusano, siempre en calma!

En el soneto “La sed”, todo es también buscar espíritu. El agua pura es un símbolo, es el descanso espiritual, es la elevación mística.

Golosa estragada la limpidez del agua se le aparece como una pura expresión espiritual.

Si no tuviera tal exuberante fantasía, hubiera dicho sencillamente mi sed humana quiere el beso divino que lo humano no basta a mi sed.

Tal es el sentido íntimo de esta composición, encerrada en una construcción ampulosa, y envuelta en imágenes y símbolos recogidos en la modalidad exterior de los poetas modernos.

Tengo sed, sed ardiente! – dije a la maga, y ella –me ofreció de sus néctares. – Eso no, me empalaga! – Luego una rara fruta, con sus dedos de maga –exprimió en una copa clara como una estrella;

Y un brillo de rubíes hubo en la copa bella. – Yo probé. Es dulce, dulce. Hay días que me halaga, - tanta miel; pero hoy me repugna, me estraga! –Vi pasar por los ojos del hada una centella.

Y por un verde valle perfumado y brillante llevóme hasta una clara corriente de diamante. – Bebe, dijo. Yo ardía, mi pecho era una fragua – Bebí, bebí, bebí la linfa cristalina...

-¡Oh frescura, oh pureza! ¡Oh sensación divina! –Gracias, maga, y bendita la limpidez del agua!

No falta en este libro ya la nota filosófica: allí está la composición, no el consejo que la espiritual criatura se da acaso a sí misma sabiendo que el placer esconde, áspero, su ponzoña.

Ciencia instintiva, defensa de su alma contra el dolor, movilidad espiritual, sutil locura de abeja prevenida le dicta estas estrofas:

Busca en la miel de los sueños
Sagrada embriaguez; sin ceños
Se abre a ti la mar dorada.
Boga, Simbad de los sueños!
.....
La suma miel! Más tú, toca
Un punto la maga boca
Y alza un dique de diamante
Entre ella y su golosina...
Goza la miel de un instante
Y... cuidado con la espina!

Este dique de diamante del que ella habla con tanta gracia es el sueño, alzado como un elástico protector de choques, entre la ilusión inicial y su realización miedosa.

Hay otras composiciones que son simples definiciones de su alma; así cuando ella explica a su musa se explica a sí misma.

Su alma o su musa, como se quiera entender, es una ninfa desnuda que gusta del sol, del aire, de los bosques fragantes y después de haberse impregnado de aquellas fragancias salvajes la ha vestido ella con el verso, la ha adornado con ideas, traje exótico, y la deja pasearse majestuosa, trascendiendo por sobre las elegantes líneas de la palabra, su salvaje mitad de primitiva.

Esta composición es de una vigorosa originalidad; alegre, llena de color, de vida, se percibe leyéndola el lejano olor de hierbas soleadas, y las selvas fragantes, debajo de las cuales pasan tropeles de sátiros y como brotes rosados nacen ninfas.....llamado pánico.

Mi musa tomó un día la placentera ruta
De los campos fragantes; ornada de albohóles,

Perfumando sus labios en la miel de la fruta
Y dorando su cuerpo al fuego de los soles.

Vivió como una ninfa: desnuda, en fresca gruta,
Engalanando espejos de lagos tornasoles
La gran garza rosada de su forma impoluta.
Volvió a mí como el oro de luz de los crisoles,

Más pura; los cabellos emperlados de gotas
Lucientes y prendidos de abrojos; trajo notas
De pájaro silvestre y en los labios más fuego

Yo peinela y vestila sus parisinas galas,
Y ella hoy grave pasea por mis lujosas salas
Un gran aire salvaje y un perfume de espliego.

(Continuará)

16/1/1920

La línea pasional, el deseo de un amor enorme que alcance todos los matices que concentre el tumulto de la tempestad, que sea resistente y profundo, y único, y eterno, aparece ya en este volumen en distintas composiciones.

Amor, El Intruso, Desde lejos, son sonetos que enfrentan el deseo, del gran amor. En Mis ídolos, majestuosa poesía, el gran amor de sus poesías aparece en la figura de un hombre extraordinario, a quien adora en un altar mágico, destruido de dolor.

Y todo el libro queda completado por otras composiciones que expresan ya el deseo de abandonarse al acaso, de descubrir el destino, de sentir palpitante el misterio, de ir volando, por sobre cumbres inaccesibles hacia los pies de la fantasía, de estar por sobre los demás hombres orgullosa de su naturaleza salvaje.

A veces su poesía no consiste en otra cosa que en explicar una sensación; así cuando dice en un verso que el paso de una ilusión soberbia le dejó en el alma un perfume. Todo el verso no tiene más base que esto.

No quiero dejar de citar algunas frases que delatan hasta donde casi todo en sus expresiones se supedita a la sensación: dice en “Los Ídolos”.

“Y los hacían bellos hasta la risa y feos hasta el dolor”

Este superlativo del sentido de la fealdad definido con extenderlo hasta el dolor, es una frase que nos revela hasta que punto sus ideas se esclarecen en su mundo sensitivo.

Su segundo libro. “Cantos de la mañana” aparece tres años después, en 1910.

Encontramos en él los mismos elementos básicos que en *El libro blanco*, y la forma, que era en aquél una vara de seguridad, no puede admitir ninguna perfección.

Sin presentar pues una diferencia marcada, hay más selección; las composiciones son casi todas de un corte similar, se nota un aguzamiento de la sensibilidad, mucha intimidad, cierta dulzura, menos oscuridad en la fantasía. En una palabra más concentración de la idea; menos literatura.

Resalta de todo el libro una composición eje, una composición que lo concentra entera. Si Delmira Agustini no hubiera escrito más que esa composición merecería ser célebre, pues, me parece que es el hallazgo más completo de su alma, la explicación de todo lo que ha escrito y da la medida total de su exaltación, de su inquietud, de la imposibilidad de echar hacia fuera toda su alma, de su anhelo de crear algo grande, infinito, sobrehumano.

Recuerdo que cuando la leí por primera vez, la trasladé valiéndome de imágenes a mi mundo íntimo y la comprendí profundamente.

Supongamos una jaula de barrotes negros: la materia, la carne, la estrechez de los sentidos.

Supongamos que por los barrotes de esta jaula penetra como en un vaho azul el sentido de la eternidad, el perfume de lo absoluto.

Supongamos que dentro de él un pájaro de oro, el alma, estremecido por un pensamiento indefinido, estrella opaca, que es la idea de volar a lo absoluto, intente escapar de los barrotes que de lo absoluto lo separan.

Y supongamos que afiebrado y enloquecido por su deseo indefinido, empieza a crecer, a crecer, para romper con su fuerza los duros barrotes y llenando la jaula, rebosando a través de ella sus plumas, lastimado, desangrado por los barrotes torturantes y patentes, comprenda que romper esos hierros que lo echarían a volar en lo absoluto, sería como tener entre las manos la cabeza de Dios.

Lo Inefable

Yo muero extrañamente... No me mata la Vida,
no me mata la Muerte, no me mata el Amor;
muero de un pensamiento mudo como una herida.

¿No habéis sentido nunca el extraño dolor
de un pensamiento inmenso que se arraiga en la vida
devorando alma y carne, y no alcanza a dar flor?

¿Nunca llevasteis dentro una estrella dormida
que os abrasaba enteros y no daba fulgor...?

¡Cumbre de los Martirios...! ¡Llevar eternamente,
desgarradora y árida, la trágica simiente
clavada en las entrañas como un diente feroz...!

Pero arrancarla un día en una flor que abriera
milagrosa, inviolable... ¡Ah, más grande no fuera
tener entre las manos la cabeza de Dios!

Otro soneto “Tú dormías”, contiene un motivo grandioso, profundo, una comparación que solo se le podía ocurrir a una fantasía exuberante y honda.

(Continuará)

17/1/1920

De una cabeza amada, como si el pensamiento traspasara el cráneo le parece ver surgir sobre la frente un sueño fantástico.

Entonces aterrada del milagro de ese soplo vital que se aparece sobre una frente como un monstruo sobre una laguna siente terror y lo compara a un mundo misterioso y lejano.

Tú Dormías...

Engastada en mis manos fulguraba
como extraña presea, tu cabeza;
yo la ideaba estuches, y preciaba

luz a luz, sombra a sombra su belleza.

En tus ojos tal vez se concentraba
la vida, como un filtro de tristeza
en dos vasos profundos... yo soñaba
que era una flor de mármol tu cabeza;...

Cuando en tu frente nacarada a luna,
como un monstruo en la paz de una laguna
surgió un enorme ensueño taciturno...

Ah! tu cabeza me asustó... Fluía
de ella una ignota vida... Parecía
no sé qué mundo anónimo y nocturno...

Si hubiera de ponerme a comentar esta composición tendría para escribir páginas.

Unamuno en una carta que le escribió, asociaba esta sensación suya a la teoría, según la cual, el hombre tiende a convertirse en una cabeza de potencia infinita, servida por miembros rudimentarios.

Agrupar en unas cuantas frases, que parecen trazadas de un rasgo, en un momento de subconsciencia, sensaciones, impresiones, intuiciones que se relacionan con fenómenos de carácter universal es el rasgo del genio.

Las demás composiciones del libro con ser bellísimas no me ofrecen un asunto que no esté ya delineado en su primer libro, si exceptúo una que por su dulzura, su melancolía, su exquisitez sentimental no se parece a ninguna de las suyas.

Esta poesía es una de sus mejores joyas.

Los Relicarios Dulces

Hace tiempo, algún alma ya borrada fue mía.
Se nutrió de mi sombra... Siempre que yo quería
el abanico de oro de su risa se abría,
o su llanto sangraba una corriente más;

alma que yo ondulaba, tal una cabellera
derramada en mis manos... Flor del fuego y la cera,
murió de una tristeza mía... Tan dúctil era,
tan fiel, que a veces dudo si pudo ser jamás...

Claro está que abundan en el libro momentos maravillosos. Ya en el soneto “El Nudo” que comprime una melancolía lejana; algo como un sollozo que desde años atrás hubiera quedado flotando en una selva llena de sol y que al llegarnos en alas del viento nos trajera envuelto en su tristeza el polvo de oro de una tarde cálida. También palpita en ella, y con mayor intimidad, la idea del gran amor. Si en su primer libro lo deseaba y lo definía en algunas composiciones de ardiente manera, en este libro le agrega dulzura, lejanía, fatalidad; y así esta composición como cual soneto “de Elegías Dulces” se desprende un perfume apagado, hondo, doloroso.

El Nudo

Su idilio fue una larga sonrisa a cuatro labios...
En el regazo cálido de rubia primavera
Amáronse talmente que entre sus dedos sabios
Palpitó la divina forma de la Quimera

En los palacios fúlgidos de las tardes en calma
Hablábanse un lenguaje sentido como un lloro,
Y se besaban hondo hasta morderse el alma!...
Las horas deshojáronse como flores de oro,

Y el Destino interpuso sus dos manos heladas...
Ah! los cuerpos cedieron, mas las almas trenzadas
Son el más intrincado nudo que nunca fue...

En lucha con sus locos enredos sobrehumanos
Las Furias de la vida se rompieron las manos
Y fatigó sus dedos supremos Ananké...

En “Un alma” arrojada, torturada, envuelta en figuras e imágenes vigorosas se halla, escarbando, esta claridad: su alma, su mundo íntimo es de suyo tan profundo, tan hondo, que adquiere una inmovilidad estática; y afuera de su

alma, el mundo exterior pasa como un torrente. Pero nada la conmueve, que todo lo que bulle a su alrededor, no es más poderoso que su mundo íntimo.

Un Alma

Bajo los grandes cielos
Afelpados de sombra o dorados de soles,
arropada en el manto
pálido y torrencial de mi melancolía,
con una astral indiferencia miro
pasar las intemperies

Ceños

de los reconcentrados horizontes;
aletazos de fuego del relámpago;
deshielo de las nubes
Fantásticos tropes
desmelenados de los huracanes;
Pórticos esmaltados de los iris
abiertos a fúlgidas bonanzas:
Pasad!... Yo miro indiferente y fija,
indiferente y fija como un astro!
En la poesía "Vida" también aparece toda ella definida en estos versos:
¿Cómo dejarte? -¡Vida!
Como salir del dulce corazón
Hospitalario y pródigo
Como una patria fértil
.....
Si para mí tu más allá es la muerte
Sencillamente, prodigiosamente...

También en "Las Coronas" expresa una vez más que todo en su alma se supedita a su mundo sensitivo.

Gloria le ofrece la vida, estrellas refulgentes, coronas eternas de gloria, pero aquello se apaga desteñido ante la fruición humilde de sentir aprisionada su frente, no por la austera corona, si no por dos manos humanas y temblorosas.

(Continuará)

18/1/1920

En 1913 aparece su último libro “Los cálices vacíos” que contiene una selección de sus libros anteriores y unas veinte y cinco poesías nuevas.

Toman estas poesías un giro más cerebral. El subjetivismo de “Cantos de la mañana” empieza a perderse, se sale de vez en cuando de sí misma para cantar un perfil, unas manos, un retrato.

Ella sin embargo no es esto. Ella es la enorme subjetiva de “Tú dormías”, la subconsciente de “Lo Inefable”, donde el ansia de espíritu hace resplandecer el verso.

Realiza no obstante en esta parte del libro algunas de sus más brillantes poesías.

Destaco acaso de todo el grupo por su vigor, por su línea, por su grandiosidad, por sus imágenes, por la comprensión soberbia de la inmovilidad del mármol su “Plegaria”.

Aparece aquí ampliado el motivo de su primer libro. “La estatua”. Pero a esta composición se juntan elementos externos.

Podría comparar “La estatua” a un cuadro donde no hay más que una figura y el paisaje que la circunda y “Plegaria” a esta misma figura que se destaca de la superposición de planos entre otras que contribuyen a darle relieve y valor de conjunto.

En ninguna literatura he visto yo interpretado de manera tan profunda, tan subjetiva, la inmovilidad del mármol.

Sensación tras sensación, imagen tras imagen, trae Delmira a la palabra toda su alma horrorizada ante aquella forma que, arrancada al bloque, parece esperar el milagro del movimiento en una sed hierática.

Helados, acaso, los ojos en el fluido mortal que le llega de las cuencas vacías olfatea distante un perfume de selvas profundas, debajo de los cuales, Eros, riente, coronado de rosas, va en saltos ligeros, mojándose las plantas rosadas, en las frescas corrientes, recibiendo sobre los hombros flexibles, la lluvia perfumada de los pétalos, volándole de la boca –enjambre de besos divinos– una hilera de mariposas de oro; entonces en una honda piedad humana, en una conmisericordia profunda por aquellos muertos de piedra blanca pronuncia su oración.

-Eros; acaso no sentiste nunca
Piedad de las estatuas?

Se dirían crisálidas de piedra
En una espera eterna inenarrable.

Los cráteres dormidos de sus bocas
Dan la ceniza negra del silencio,
Mana de las columnas de sus hombros
Su mortaja copiosa de la calma.

Fijaos en esta frase: “Mana de las columnas de sus hombros la mortaja copiosa de la calma”.

Oh que en verdad reside en los hombros de las estatuas la más honda sensación de la quietud...

Esa curva de los extremos laterales donde acaba y se define la línea del cuello, este descenso de la línea que quería hacerse horizontal y cae vencida por la languidez del brazo como en abandono supremo, da en verdad idea de “la mortaja copiosa de la calma”.

Luego esta comparación de las estatuas con las vidas heladas que son,

...pulcras cabelleras
-místicas aureolas
Peinadas como lagos
Que nunca airea el abanico negro,
Negro y enorme de la tempestad,

Esta comparación, y las que de ella se derivan, digo, es una exaltación a la vida, un retorno al vigor inicial, al primitivo vigor creador, algo como un soplo cálido que aventura el terror encogido de los pusilánimes.

Piedad, desprecio, y exaltación hay en estos versos extraordinarios por su empuje, por sus imágenes suntuosas, llenas, brotadas al correr de la pluma con una espontaneidad que no escapa al lector inteligente.

Piedad tiene ella cuando suplica:

Piedad para los sexos sacrosantos
Que acoraza de una
Hoja de viña astral, la castidad;
Piedad para las plantas imantadas
De eternidad que arrastran
Por el eterno azul

Las sandalias quemantes de sus llagas.
Y desprecio y exaltación agrega cuando concentra toda su alma en esta invitación:
Apúntales tres soles a tus rayos
Eros: acaso no sentiste nunca
Piedad de las estatuas...

Tres composiciones más integran a mi juicio las cúspides de “Los cálices vacíos”.

“Tierra de amor”, “Otra Estirpe” y la introducción del libro “A Eros”.

Me parecen las más definidas, las más claras y las más representativas.

Podría citar algunos otros versos donde la idea no se pierde en un complicado bosque verbal que es como una divagación de una fantasía cálida combinada con sensaciones no bien definidas.

(Continuará)

19/1/1920

(Conclusión)

Así “Día nuestro”, “Nocturno”, el que está en la página 8, “Inextinguibles” que tiene un vago parecido espiritual con “Tú dormías”, “Tu boca” que es el mismo sentido íntimo de “Mis ídolos” trasvasado claro está a otro tema, pero que define como ella se siente dominada por un ídolo o por un beso, y como toda su alma se esclaviza dolorida, mientras en lo alto, el triunfador luce erguido, su sangrante corazón femenino.

Podría citar también “El cisne” que se destaca del libro por su tema original, por su voluptuosidad pagana, pero que, a mi ver, carece de la trascendencia emotiva e ideológica de las tres primeramente citadas:

Tierra de amor se puede ahondar profundamente. Expresa la tentación de una mujer que hastiada de todo amor ha sido deslumbrada en su creciente anhelo de sensaciones por la estatua de su antiguo emperador.

Y este extraordinario corazón de piedra que ella imagina dentro del bloque, corazón sobre el que destiñen su fantasía las hazañas del Grande, y la poesía

del Tiempo, las atrae en un amor sobrehumano, que concentra el misterioso sentido de lo muerto, de lo imposible, con su deseo de un amor que tenga inmaterialidad de estrellas lejanas y puras.

Esta aparente fantasía concentra una norma femenina; las mujeres gustamos por lo general de apropiarnos de las cosas extraordinarias, difíciles, fantásticas.

Una mujer cualquiera cuando despierta al sueño imagina al hombre rodeado de cierta aureola misteriosa: así se ve a las escritoras incipientes y de líneas poco definidas cantar a los guerreros, a los príncipes, a los hombres aquellos que se cargaron de elementos emotivos, que se engrandecieron con el prestigio del valor, de la empresa y que adquieren ante el mundo espiritual femenino más valor por lo que representan y concentran que por lo que ellos mismos son.

Nuestro complejo mundo íntimo, que deriva de la costumbre de torturarnos, conteniendo continuamente nuestros impulsos, nos crea una imaginación tan cálida que, para satisfacerla, las realidades nos parecen siempre pobres y complementamos entonces la exigencia interior con la luz misteriosa de la fantasía.

Fiera de amor

Fiera de amor, yo sufro hambre de corazones.
De palomos, de buitres, de corzos o leones,
No hay manjar que más tiente, no hay más grato sabor,
Había ya estragado mis garras y mi instinto,
Cuando erguida en la casi ultratierra de un plinto,
Me deslumbró una estatua de antiguo emperador.

Y crecí de entusiasmo; por el tronco de piedra
Ascendió mi deseo como fulmínea hiedra
Hasta el pecho, nutrido en nieve al parecer;
Y clamé al imposible corazón...la escultura
Su gloria custodiaba serenísima y pura,
Con la frente en Mañana y la planta en Ayer.

Perenne mi deseo, en el tronco de piedra
Ha quedado prendido como sangrienta hiedra;
Y desde entonces muerdo soñando un corazón
De estatua, presa suma para mi garra bella;

No es ni carne ni mármol: una pasta de estrella
Sin sangre, sin calor y sin palpitación...

Con la esencia de una sobrehumana ¡pasión!

Otra estirpe es una explosión de deseo, expresa el ansia de una mujer fuerte de crear hombres poderosos, capaces de levantar a la humanidad ya deprimida y carcomida por el cansancio moderno, en sus puños férreos y exponerlos desnudos a la vibración magnética del sol.

Aquí parece ser Delmira un reducto de la naturaleza, que agazapado en una mujer descarga desesperado sus armas contra los tenaces enemigos que lo acorralan rugiendo.

Serían esos enemigos la pobreza vital de esta época de regresión de empobrecimiento; serían sus armas este canto exaltado que va contra aquella sin cuidarse de nada que no sea su entusiasmo.

Obsérvese además, Delmira ofrece entre otras la particularidad de asociar la naturaleza a ella misma.

En la poesía masculina la naturaleza es generalmente el ambiente donde el alma se mueve y observa; pero en esta poetisa ella es toda la naturaleza.

Otra estirpe

Eros yo quiero guiarte; Padre ciego...
Pido a tus manos todopoderosas,
Su cuerpo excelso derramado en fuego
Sobre mi cuerpo desmayado en rosas!

La eléctrica corola que hoy despliego
Brinda un nectario de un jardín de Esposas;
Para sus buitres en mi carne entrego
Todo un enjambre de palomas rosas!

Da a las dos sierpes de su abrazo, crueles,
Mi gran tallo febril...Absintio, mieles,
Viérteme de sus venas, de su boca...
¡Así tendida soy un surco ardiente,
Donde puede nutrirse la simiente,
De otra Estirpe sublimemente loca!

La introducción del libro a Eros define su concepto del amor.

Ofrenda su obra a Eros porque en su grande realización cabe todo el matiz de la vida.

Con frecuencia en sus versos ella expresa sus sentimientos buscando puntos opuestos; así se la ve decir: astros y abismos, dolor y alegría, vida y muerte, infierno y paraíso, como si en las expresiones contradictorias se encerrara bien su tumulto interior.

En esta su ofrenda al amor, abrocha, enfrena su inquietud poética dando a los versos una especial sonoridad, una factura sobria, de rimas metálicas y cadencia sonora.

A Eros

Porque haces tu can de la leona
Más fuerte de la Vida, y la aprisiona
La cadena de rosas de tu brazo.

Porque tu cuerpo es la raíz, el lazo
Esencial de los troncos discordantes
Del placer y del dolor, plantas gigantes.

Porque emerge en tu mano bella y fuerte,
Como en broche de místicos diamantes,
El más embriagador lis de la Muerte.

Porque sobre el Espacio te diviso,
Puente de luz, perfume y melodía,
Comunicando infierno y paraíso.

-Con alma fúlgida y carne sombría...

De las poesías sueltas publicadas después de este libro no tengo una idea clara. Algunos he visto como Serpentina donde se escapa ya ese perfume espiritual que ilumina toda su obra. Parece ser este verso una expresión de su última modalidad que tendía a definir sus sensaciones carnales.

¿Qué rumbos hubiera seguido la extraordinaria criatura?

¿Habrá alguien siquiera conservado sus poesías inéditas?

Si no hubiera hecho este trabajo en forma improvisada, en horas, y bajo una verdadera fatiga orgánica me hubiera ocupado de ello. Pero al ampliar este rápido estudio y pulirlo he de hacerlo.

Creo sin embargo que dentro de su modalidad, de la personalidad marcada en sus tres primeros libros no hubiera ella misma superado algunas de sus poesías culminantes que vivirán indefinidamente.

Acaso si hubiera llegado el reposo, el asiento de su naturaleza juvenil hubiera podido extraer otros aspectos de su alma, pues de su gran capacidad poética de su deslumbrante imaginación todo podría esperarse.

Pero silenciada en plena primavera, solo nos queda el aferrarnos a sus libros de juventud y mirar admirados esa vitalidad profunda, esa carne inquietada por la sed del espíritu, este caer y levantarse continuo, esta feroz feminidad, avasallante, que la hizo producir una poesía nueva, desconocida, cálida, porque en la expresión viva de un temperamento humano excepcional, suerte de llamarada ardiente que se levantó como un volcán de este suelo, iluminó el cielo americano, se corrió hacia España y levantó en el mundo de habla castellana un sensacional rumor de admiración, de aplauso, de consagración.

Lejana, solita acaso en el entristecido cementerio, deshecha la carne luminosa duerme y duerme,...ella...¿os acordáis? Ella que nos abrió su alma cálida donde entrábamos a llenarnos los ojos de colores deslumbrantes, las manos de caprichosas estrellas, las frentes de rosas, los labios de besos, y volvíamos con nuestra cosecha cálida a la vida con la sensación de haber vivido unos instantes en el corazón perfumado de una primavera infinita.

Ah, pobre criatura...que se le entró al cuerpo el frío de sus estatuas, la inmovilidad horrible de sus mármoles, el negro silencio de sus cuencas vacías y se le apagó en los ojos la luz clara y profunda...

Nunca la amaremos bastante, amigos míos.

Los Andes

24 1929



LA SEMANA

El día de hoy, 24 de mayo, se celebró en el teatro de la ciudad una conferencia sobre el tema "El mes mojado", organizada por el grupo de poetas fundacionales del Cono Sur. La conferencia fue dictada por el poeta chileno Alfonso Sureda, quien abordó temas relacionados con la poesía y la literatura latinoamericana. El evento contó con la presencia de un gran número de asistentes interesados en el desarrollo de la poesía en nuestra región.

SECCION LITERARIA

El mes mojado

El mes mojado es un poema de Alfonso Sureda que trata sobre la lluvia y su influencia en la vida cotidiana. El poema utiliza imágenes vívidas y un lenguaje poético para explorar la conexión entre la naturaleza y el ser humano. A través de este poema, Sureda nos invita a reflexionar sobre cómo los elementos naturales moldean nuestra experiencia y nuestra forma de percibir el mundo.

La conferencia de Alfonso Sureda sobre el tema "El mes mojado"

La conferencia dictada por Alfonso Sureda fue un momento clave en la vida literaria del grupo. Sureda abordó el tema de "El mes mojado" desde una perspectiva crítica y creativa, analizando el uso del lenguaje y las imágenes en su poesía. Su discurso fue claro y atractivo, generando un intercambio de ideas y opiniones entre los asistentes. La conferencia sirvió como un espacio de diálogo y aprendizaje mutuo, fortaleciendo el compromiso del grupo con la poesía y la literatura latinoamericana.

o de 1910

La Nación



EL DIABLO.

Para él, el diablo es un ser...
El diablo es un ser...
El diablo es un ser...

El diablo es un ser...
El diablo es un ser...
El diablo es un ser...

El diablo es un ser...
El diablo es un ser...
El diablo es un ser...

SECCION LITERARIA

LA CÁMERA DE JUANA DE BARBOURQUI

La conferencia de Alfonsina Storni ROSEM DELMIRA AGUSTINI

Alfonsina Storni...
La conferencia...
Alfonsina Storni...

Alfonsina Storni...
La conferencia...
Alfonsina Storni...

JARDIN...
Alfonsina Storni...
La conferencia...

J. de S.
D. 57 A.

Visión de Delmira

Llega una sombra armada toda oro y cantillas.
Uso ritmo de charinos marca el paso fugaz.
Es inclite la planta y la frente de estralla.
Dulzura de zafiro el alto pectoral.

Visión que ya nos suena en boque de laureles
Oh Diana de la onusta, altavoz y triunfo
Da enguen sus labiales y el coro de los himnos
Ya dependo en cantada por el ciclo inconstante

J. de S.
D. 57 A.

Licia flechas de diamante cageros de su alfaba
Lien tortolas imágenes heridas de esbri.
Vos ya está en la celva magna y sumanaria
Fundamos el vido, tamblando, a un, aletia!

Índice

Introducción	11
Capítulo I	
El espacio diferencial de la literatura femenina latinoamericana en las primeras décadas del siglo XX	23
Capítulo II	
Los modos de configuración del sujeto social de las escritoras latinoamericanas de la región sur	37
1. La inclusión de Juana de Ibarbourou en el sistema literario uruguayo: el poder del deseo	38
1.1. La presentación de Juana de Ibarbourou como directora de la Sección Literaria del diario La Noche	40
1.2. El texto inaugural de la Sección Literaria: “Los beneficios de la luna” de Charles Baudelaire	51
1.3. El contenido de la Sección Literaria del diario La Noche	53
2. Escrituras del yo: construcción identitaria de la escritora latinoamericana.	61
2.1. Orígenes de una posición periférica	63
2.2. Autobiografía y autoficción como seña de ingreso al sistema literario.....	69
2.2.1. Alfonsina Storni	73
2.2.2. Juana de Ibarbourou.....	76
2.2.3. Josefina Lerena Acevedo de Blixen	84
2.2.4. Amanda Berenguer.....	90
2.2.5. Estrategia común y variables.....	95
2.3. Poemas objetos en el umbral de salida del sistema literario.....	97
3. La constitución del sujeto de la mujer escritora en América Latina y los modos del ensayo.....	103
3.1. Sobre la libertad	104

3.2. Sobre la irresponsabilidad	114
3.3. Sobre la movilidad del pensamiento	117
3.4. Conclusión.....	120

Capítulo III

Documentos olvidados de Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou	123
1. El concepto de red literaria en Latinoamérica	123
2. La categoría de identidad nómade	127
3. Conferencia de Alfonsina Storni sobre Delmira Agustini	130
3.1. Estrategias de ocultamiento	130
3.2. La agenda del primer viaje de Alfonsina Storni a Montevideo.....	132
3.3. El documento olvidado	135
3.3.1. Introducción a cargo de Juana de Ibarbourou	135
3.3.2. El texto de la conferencia.....	139
3.3.2.1. Modelo epistemológico y modelo poiético.....	140
3.3.2.2. El estudio de los libros de Delmira	150
4. “Visión de Delmira”: manuscrito de Juana de Ibarbourou	155

Capítulo IV

La dialéctica de la autorepresentación y la identidad nómade en Las lenguas de diamante.....	163
1. La formulación de definiciones en Las lenguas de diamante.....	165
1.1. Los poemas de definición completa	165
1.2. Los poemas de definición parcial	177
1.3. Los poemas de indefinición	179
2. La resistencia del yo salvaje a la definición identitaria	181
3. Nomadismo y alteridad	183
4. A modo de epítome: dos poemas inéditos.....	189

Capítulo V

Palimpsesto y red en el discurso identitario de las poetisas	195
1. La autorepresentación y el tema del nomadismo identitario.....	202
1.1. Autorepresentación literal	204

1.1.1. “La barca milagrosa” de Delmira Agustini	204
1.1.2. “Alma desnuda” de Alfonsina Storni	206
1.1.3. “La inquietud fugaz” de Juana de Ibarbourou y “Hora eterna” de Henriqueta Lisboa	209
1.2. Autorepresentación figurada	212
1.2.1. Autorepresentación por metáforas	212
1.2.1.1. “La musa” de Delmira Agustini	213
1.2.1.2. “Así” de Alfonsina Storni	215
1.2.1.3. “Lo que soy para ti” de Juana de Ibarbourou	218
1.2.1.4. “A mais suave” de Henriqueta Lisboa.....	219
1.2.2 Autorepresentación por metamorfosis.....	226
1.2.2.1. “La noche entró en la sala adormecida” de Delmira Agustini	226
1.2.2.2. “El llamado” de Alfonsina Storni	228
1.2.2.3. “El dulce milagro” de Juana de Ibarbourou.....	229
1.2.2.4. “Tuas palavras, amor” de Henriqueta Lisboa.....	230
1.2.3. Autorepresentación por oposición	232
1.2.3.1.”La estatua” de Delmira Agustini	232
1.2.3.2. “¡Duerme!” y “La estatua” de Alfonsina Storni.....	233
1.2.3.3.”La estatua” de Juana de Ibarbourou	234
1.2.3.4. “Mármore” de Henriqueta Lisboa.....	235
2. Motivos literarios: el yo salvaje, cuerpo y eros, vacío y disolución nocturna.....	235
Conclusiones.....	259
Bibliografía.....	264
Apéndice I.....	277
Apéndice II	278
Apéndice III	280















Julio, 2017. Depósito Legal Nº 362-961 / 17
www.tradinco.com.uy