

No ser más la bella muerta

Erotismo, sujeto y poesía en Delmira Agustini,
Teresa Wilms Montt y Clara Lair

Ana Baeza Carvallo

The logo for Editorial USACH, featuring a stylized white graphic above the text "EDITORIAL USACH".

EDITORIAL
USACH

No ser más la Bella muerta

*Erotismo, sujeto y poesía en Delmira Agustini,
Teresa Wilms Montt y Clara Lair*

Baeza Carvallo, Ana María

No ser más la bella muerta: Erotismo, sujeto y poesía en Delmira Agustini, Teresa Wilms Montt y Clara Lair [texto digital] / Ana María Baeza Carvallo.— 1ª ed. — Santiago: Universidad de Santiago, 2020.
380 p.: 1600 kb, (Colección Humanidades).

ISBN : 978-956-303-212-3

1. Agustini, Delmira - Crítica e interpretación.
2. Wilms Montt, Teresa - Crítica e interpretación.
3. Lair, Clara - Crítica e interpretación.
4. Mujeres en literatura - Género I. Título. II. Serie.

Dewey: Ch864 .-- cdd 21

Cutter: B142b

Fuente: Agencia Catalográfica Chilena

© Editorial Universidad de Santiago de Chile

Av. Libertador Bernardo O'Higgins 3349

Santiago de Chile

Tel.: +56 2 2718 0080

www.editorial.usach.cl

Instagram: @editorialusach

Twitter: @Editorial_Usach

Mail: editor@usach.cl

© Ana Baeza Carvallo

Inscripción N° 208.630

I.S.B.N. edición impresa: 978-956-303-141-6

I.S.B.N. edición digital: 978-956-303-212-3

Diagramación y diseño: Andrea Meza Vergara

Ilustración de portada: Antonio Ahumada M.

Primera edición, octubre de 2012

Este ensayo se terminó de escribir gracias al aporte del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes a través de su línea de becas de Creación Literaria el año 2010.

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico o mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo de la editorial.

Editado en Chile

Ana Baeza Carvallo

No ser más la Bella muerta

*Erotismo, sujeto y poesía en Delmira Agustini,
Teresa Wilms Montt y Clara Lair*



EDITORIAL
USACH

Para ti, Antonio por compartir el territorio de lo soñado y el
de lo real.

A mi madre, Ana María y a mis hijos Romina y Yamil,
con la esperanza de construir nuevas genealogías.

*La muchacha que yace en ese ataúd blanco, no hace dos días
coloreaba tarjetas postales, sentada bajo el emparrado. Y ahora hela
aquí aprisionada, inmóvil, en ese largo estuche de madera, en cuya tapa
han encajado un vidrio para que sus conocidos puedan contemplar su
postrera expresión.*

*Me acerco y miro, por primera vez, la cara de un muerto.
Veo un rostro descolorido, sin ni un toque de sombra en los
anchos párpados cerrados. Un rostro vacío de todo sentimiento.
Esta muerta, sobre la cual no se me ocurriría inclinarme para
llamarla porque parece que no hubiera vivido nunca, me sugiere
de pronto la palabra silencio.*

*Silencio, un gran silencio, un silencio de años, de siglos, un
silencio aterrador que empieza a crecer en el cuarto y dentro de mi
cabeza.*

(...)

*Tengo miedo. En aquella inmovilidad y también en la de esa muerta
estirada allá arriba, hay como un peligro oculto.*

*Y porque me ataca por primera vez, reacciono violentamente
contra el asalto de la niebla.
¡Yo existo, yo existo!*

María Luisa Bombal

*“La relación entre erotismo y poesía es tal, que puede decirse
sin afectación que el primero es una poética corporal y la segunda una
erótica verbal”.*

Octavio Paz

ÍNDICE

Agradecimientos 13

Prólogo..... 15

Capítulo I

Género y sexualidad: Imaginario cultural en

América Latina..... 27

1. Discursos normativos de la sexualidad femenina..... 27

2. Crisis de la construcción cultural de la feminidad
en el siglo XX 36

Capítulo II

La poesía y la constitución de sujeto femenino 47

1. Construcción de un discurso poético de mujeres..... 47

2. La tradición poética heredada..... 50

Capítulo III

**Constitución de sujeto e identidad sexual: el problema
de la representación del deseo femenino** 85

1. Constitución de sujeto 88

2. La perspectiva psicoanalítica..... 90

3. Las mujeres como lectoras 103

4. Lenguaje, deseo y escritura..... 106

5. Erotismo y poesía..... 125

Capítulo IV

Delmira Agustini. Hablar desde el cuerpo 141

1. El Uruguay del novecientos 141

2. La problemática de la sexualidad en la recepción
de su obra 146

3. La barca y la musa como gestos de autofundación..... 149

4. Algunas preguntas entre el cielo y la tierra..... 159

5. De la estatua a la serpiente. Metáforas del Eros activo	166
6. Imaginar al amante, objetivar el deseo	181
7. El erotismo como lugar de enunciación disidente	192
8. La discusión sobre un erotismo místico.....	203

Capítulo V

Teresa Wilms Montt. <i>En la quietud del mármol</i>.....	207
1. Teresa Wilms Montt en el Chile del Centenario	207
2. <i>En la quietud del mármol</i> . Duelo, melancolía y sublimación.....	214
3. La ficción poética de Anuarí.....	219
4. Eros y Tánatos	231
5. Cuerpo/palabra y Reino interior.....	236
6. La retórica de la muerte: mirada y autoría.....	243

Capítulo VI

Clara Lair. El sujeto del Eros sublime	253
1. Clara Lair y el Puerto Rico de los años treinta.....	253
2. Discurso amoroso y autonomía del sujeto	267
3. Reconfiguración femenina de lo sumblime.....	275
No ser más la bella muerta	317
Bibliografía	323

AGRADECIMIENTOS

En un trabajo de largos años hay muchas personas a quienes agradecer:

A la lectura atenta, al apoyo bibliográfico y valiosos comentarios de: Kemy Oyarzún, Bernardo Subercaseaux, Grínor Rojo, Alicia Salomone, Cristián Montes y Rubí Carreño

A mis colegas de Chile, Lucía Stecher y Natalia Cisterna y de Puerto Rico, Lilliana Ramos, Jorge Rosario-Vélez, Ivette López Jiménez, Dolores Irizarri por el tráfico invaluable de libros y reflexiones que hacen del ejercicio académico un espacio fraterno.

PRÓLOGO

Dos imágenes de la narrativa de María Luisa Bombal gatillaron en mí una serie de inquietudes, cuestionamientos y obsesiones sobre la escritura de mujeres latinoamericanas de la primera mitad del siglo veinte.

Se trata de dos 'inmersiones': El baño en el estanque de la protagonista de *La última Niebla* y 'la segunda muerte' de Ana María, cuando al final de *La amortajada* ella se sumerge en una marea telúrica donde el cuerpo se compenetra con la tierra, transformándose en una hebra más de "la pujante telaraña por la que subía temblando (...) la constante palpitación del universo" (Bombal: 1997, 176).

Encontré una resonancia de estas imágenes en Gabriela Mistral, especialmente en *Los sonetos de la muerte*, en el diario y la prosa poética de Teresa Wilms Montt, en la novela *Jardín* de Dulce María Loy-naz, en la poesía de la brasileña Gilka Machado, ciertamente en los versos de Delmira Agustini, en el tono subacuático de los relatos de Clarice Lispector.

Por qué el autoerotismo, por qué la muerte, qué significaba esa relación tan estrecha con la naturaleza, por qué esas voces como veladas por una capa de silencio. La teoría literaria feminista fue aterrizando estas intuiciones y ayudándome a formular preguntas más asentadas en la historia y articuladas con la posición subordinada de las mujeres en nuestra cultura, así como también a visibilizar las estrategias de resistencia de la escritura de mujeres frente a los nudos simbólicos que las amordazaban.

Había un deseo no dicho, una realidad que se quedaba fuera de la representación. La elección del género poético como objeto de reflexión obedeció a la expectativa de llegar a los límites del lenguaje, allí donde casi se puede poner en palabras lo inefable.

Es la gravitación que tiene la sexualidad para la posición subalterna de las mujeres lo que me ha empujado a ver la relación que pudiese existir entre el erotismo y la constitución de sujeto, y ver en el erotismo no solo un tema o motivo poético, sino una instancia en

donde la sujeto se sumerge en una autorreflexión que la produce como sujeto deseante. Es decir que el erotismo en Agustini, Wilms y Lair, dejaba de aparecer como un *tópico* (lugar común en la tradición literaria) para devenir en un *topos*: espacio conquistado en el territorio del lenguaje para el despliegue del deseo y la autoría femeninas.

El erotismo en poesía convocaba una vital necesidad de 'ser', y constituía un espacio privilegiado de elaboración de toda la complejidad que ello significa. Por esto me concentré en obras que abordan explícitamente este tema, optando finalmente por Delmira Agustini, referente obligado en este sentido, y por dos autoras muy poco frecuentadas por la crítica: la chilena Teresa Wilms Montt y la puertorriqueña Clara Lair.

Un punto clave es la época de publicación de estas obras, entre 1907 y 1950, años en que las mujeres conquistan su derecho a la ciudadanía en gran parte de los países latinoamericanos y se producen cambios radicales que se caracterizarán en el primer capítulo de este libro. Se trata de un periodo en que nuestras letras comienzan a poblarse de una multitud de voces femeninas, cuya incorporación al canon sigue siendo problemática.

Por lo anterior, un problema importante a considerar es la exclusión que la literatura de mujeres sufre en la elaboración de nuestra historia literaria, fenómeno consignado desde 1928 por Virginia Woolf en *Un cuarto propio* y que ocupará parte importante de la agenda programática de los estudios de la mujer y posteriormente de los estudios de género. La calidad literaria de la poesía de estas autoras, debe ser valorada a la luz de los nuevos paradigmas instalados por la reflexión de género en el ámbito de la literatura, en la medida que esa crítica ha sido capaz de sacar a la luz aspectos que, tanto en lo cultural como en lo estético, han sido tradicionalmente invisibilizados, infravalorados y hasta patologizados. En este sentido, este trabajo es deudor de los aportes de un gran número de autores como Josefina Ludmer, Jean Franco, Tina Escaja, María Piropán, Uruguay Cortazzo, Magdalena García Pinto, Patricia Varas, Lucía Guerra, Sylvia Molloy, Kemy Oyarzún, Grínor Rojo, Alicia Salomone, entre otros.

Cabe comentar, sin embargo, que las tres autoras que protagonizan este ensayo no han sido objeto del mismo grado de exclusión y que esa falta de atención no ha sido igual a lo largo del tiempo. Tan-

to Agustini, como Wilms y Lair tuvieron una recepción favorable por parte de sus contemporáneos (aunque para Wilms esto ocurrió siempre fuera de Chile). Pero tal como ocurrió con muchas escritoras de la época, no fueron luego incorporadas al canon literario, debido –entre otros factores– a que su adscripción a las corrientes o generaciones literarias ha sido siempre complicada. El problema de la recepción de las obras no se examina aquí de manera exhaustiva, aunque la reflexión frecuentemente dialoga con los estudios críticos realizados en torno a esta poesía. Lo que sí está dentro de mis objetivos es atender a obras poco estudiadas en nuestro medio¹ en orden a enmarcar este estudio en el proyecto de la crítica feminista que asume la tarea de la recuperación y puesta en valor de la escritura de mujeres. Mi propósito no es el de establecer con ello las virtuales características de una ‘literatura femenina’, problema hartamente discutido, que por topar siempre con el callejón sin salida de los esencialismos, no parece ser una pregunta capaz de producir aportes significativos para el conocimiento. Sí resulta interesante saber qué discursos produjeron estas poetisas, trabajando en unas condiciones particulares de producción, las que como veremos, les otorgan indudablemente una especificidad que nos permite dimensionar su valor, tal vez en conflicto con los parámetros de la tradición canónica.

Tampoco pretendo establecer una comparación entre la “literatura femenina” y la “literatura masculina”, aunque algunas veces me remita a ciertos autores, no por el hecho de ser hombres, sino

¹ En el caso de Teresa Wilms, su vida ha sido motivo de mucho mayor interés que su obra. Esta última se dio a conocer en nuestro medio a través de una compilación editada apenas en 1994 por Ruth González Vergara, quien también publicó una interesante biografía titulada *Teresa Wilms Montt. Un canto de libertad* (1993). Entre los pocos trabajos críticos destaca el de Naín Nómez “Modernidad, racionalidad e interioridad: la poesía de mujeres a comienzos de siglo en Chile” (*Nomadías*, 1998). La obra de Clara Lair es completamente desconocida en nuestro país, debido en parte a la poca circulación editorial que existe entre los países latinoamericanos, especialmente con aquellos de la zona del Caribe. Pero, aunque en Puerto Rico su obra goce de algún prestigio, tampoco se trata de una autora plenamente incorporada al canon. De todas formas, la calidad de sus escritos ha despertado en los últimos años el interés de la crítica y de la academia, siendo objeto de algunas tesis de postgrado como la de María Dolores Irizarri ‘*Clara Lair, escribiendo desde los bordes*’ (Universidad de Puerto Rico, 2007) y la de Mayra R. Encarnación Meléndez, *Clara Lair “El otro lugar” de la diferenciación del sujeto tránsfuga*. (Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, 2006). Ciertamente, la obra que goza de mayor reconocimiento, aunque de acuerdo con Magdalena García Pinto esto no implica que se haya acomodado en la historia literaria latinoamericana, es la de Delmira Agustini. Agustini fue reconocida por los y las pares de su época como una fundadora de la voz femenina en nuestra literatura y esa condición ha sido revalorada por la crítica reciente tanto en su país, como en los Estados Unidos. Sin embargo, no es una autora que se estudie mucho en Chile.

por constituir en determinado momento los referentes canónicos que forman parte de la herencia cultural con la que dialoga la obra de nuestras autoras.

De acuerdo con lo expuesto, este trabajo quiere aportar una reflexión crítica sobre cómo las escritoras se apropian del lenguaje para expresar realidades silenciadas y campos colonizados por las relaciones de poder intergenéricas, nombrando e inventando nuevas realidades artísticas, pues no se trata solo de una lucha psicológica para constituirse en sujetos, sino sobre todo de un proceso de creación literaria. Intentaré descubrir qué estrategias, qué usos del lenguaje, qué metáforas y metonimias constituyen esa nueva forma de decir; cómo se expresa el conflicto con las palabras cargadas de valores patriarcales y le disputan un lugar a la tradición literaria heredada.

En primer lugar, estaba el problema del silenciamiento (Gilbert y Gubar), la falta de una tradición legitimada de voces femeninas en la historia de la literatura, la codificación del ejercicio autoral como una prerrogativa masculina. En el ámbito hispánico, esto puede verificarse si nos remontamos a un Gustavo Adolfo Bécquer, y sus *Cartas literarias a una mujer*, donde leemos:

En la mujer (...), la poesía está como encarnada en su ser; su aspiración, sus presentimientos, sus pasiones y su destino son poesía; vive, respira, se mueve en una indefinible atmósfera de idealismo que se desprende de ella, como un fluido luminoso y magnético; es, en una palabra, el verbo poético hecho carne (...). **En la mujer es poesía casi todo lo que piensa; pero muy poco de lo que habla. La razón yo la adivino, y tú la sabes**².

Este fragmento nos presenta la asociación entre lo femenino y la poesía, sin permitir, sin embargo, la posibilidad de que las mujeres asuman la voz poética. Si dentro de dicha concepción la poesía es belleza, lo poético es femenino toda vez que la mujer es el objeto bello por antonomasia. En el concepto de la estética romántica –todavía gravitante para la literatura latinoamericana de fines del diecinueve y principios del veinte–, la poesía, al centrarse en la hipersensibilidad, al utilizar un lenguaje que escapa a la racionalidad, al volverse

² Bécquer, Gustavo Adolfo (1885: 90). El destacado es mío.

sobre el sentimiento y la imaginación, será catalogada como femenina. Bernardo Subercaseaux en su artículo "Lo masculino y lo femenino en el imaginario colectivo de principios de siglo" señala para el ámbito chileno, una identificación de cierto tipo de expresión literaria con características femeninas. Se trataba principalmente de una visión negativa hacia las tendencias modernistas y extranjerizantes en la poesía, las cuales eran criticadas de manera peyorativa como excesivamente subjetivas, confesionales e intimistas. Los escritores que abrazaban dicha estética eran catalogados como 'afeminados' (Subercaseaux: 1993) y es que efectivamente la poética modernista se identificó con una cualidad hiperestésica que culturalmente se atribuía a la fragilidad nerviosa del género femenino.

La cita de Bécquer se hace relevante si pensamos en las mujeres antes que como escritoras, primero como lectoras. El gesto de Bécquer es doble, por una parte celebra una cualidad femenina de la poesía, como un principio abstracto que la anima, pero en términos concretos deja fuera a las mujeres en tanto sujetos capaces de producir un lenguaje poético, delimitando el territorio de producción discursiva a una prerrogativa exclusivamente masculina.

Las mujeres que asumieron la aventura de escribir transgredieron ese territorio de producción cultural que les estaba vedado, sin duda con ello fueron más allá de lo permitido para los papeles que les tocaba desempeñar. No es raro, sin embargo, que al hacerlo entraran a la literatura preferentemente por el género lírico que se presentaba para ellas como un lenguaje cercano, capaz de expresar el universo de lo íntimo, dada la inscripción de lo femenino en el ámbito de lo privado, que todavía estaba vigente en el imaginario de la primera mitad del siglo pasado.

La poesía abre un espacio para la autorreflexión; tal como lo expresa Octavio Paz en *El arco y la lira*, en lo poético se crea el ser. Para Paz, ante la conciencia de la muerte, no solo queda el "ser para la muerte" de los existencialistas, sino también "la conquista del ser", en el entendido de que el ser no es algo dado, sino una posibilidad que se abre para nosotros en la vida: "El acto mediante el cual el hombre se funda y se revela a sí mismo es la poesía" (Paz: 1986, 156).

Vida y muerte, opuestos en la cultura occidental, son recogidos en la imagen poética capaz de contener en sí la unión de los contra-

rios sin que uno anule al otro, y proclamando su coexistencia dinámica, lo que desafía las leyes de la lógica y la razón.

En vista de que la imagen poética convoca la presencia de los opuestos, constituye una revelación de nuestra condición humana. En diálogo con Paz, podríamos decir que su esteticidad, su poetividad viene dada no por una interpretación en el sentido intelectual (analítica) de esa condición, sino por una interpretación de la misma en el sentido teatral: una puesta en escena.

Desde este punto de vista, lo que hace la poesía de las autoras que examinaremos –y allí radica su especificidad– es una puesta en escena que se sitúa en la oposición femenino-masculino³ y que interpreta las contradicciones de lo que en ese momento es la feminidad. Si Octavio Paz ejemplifica este poder de expresión de lo poético en el desgarramiento trágico en el que se haya Antígona (entre la piedad y las leyes humanas) o Edipo (entre el destino y la libertad), las obras de estas autoras nos mostrarán un desgarramiento entre la rebeldía y la sumisión, entre el ser y el no ser al que las obliga la falta de representación del deseo de las mujeres en la cultura⁴. Esta puesta en escena implica una lucha cuerpo a cuerpo con el lenguaje y la tradición poética heredada. Hay una apropiación de las características consignadas como femeninas que en ocasiones se ironizan, en otras se representan de manera hiperbólica, en otras se desafían y se proponen nuevas imágenes; pero el conflicto siempre está y es el gran tema.

En las obras escogidas (la obra completa de Delmira Agustini y Clara Lair y el texto *En la quietud del mármol* de Teresa Wilms Montt), es posible leer una pugna por inscribir en la cultura el deseo silenciado de las mujeres en un diálogo constante con aquellos nudos

³ De acuerdo a la propuesta de Jacques Derridá, recogida por el feminismo, los sistemas de oposiciones siempre involucran una jerarquía. Así, esta oposición será más incómoda para las mujeres por la posición subordinada que les toca dentro de ella.

⁴ Toda vez que en este ensayo me refiero a ‘deseo femenino’ o ‘deseo de las mujeres’, no estoy postulando un deseo propio y unívoco de las mujeres con una existencia previa o subyacente a lo que postulo como ‘deseo colonizado de las mujeres’. Al hablar de deseo femenino me refiero en cambio a una posibilidad que se expresa en una voluntad de reelaboración de lo que los mandatos culturales de género vigentes impusieron sobre los cuerpos femeninos construyendo su deseo erótico. La cultura realiza esta operación disponiendo de una manera específica los roles de género en el contrato simbólico de manera que anula o deslegitima la posición deseante de las mujeres. Lo que pesquisa el presente trabajo es la manera cómo la poesía de las autoras que conforman nuestro corpus cuestiona dichos mandatos, interrogando al cuerpo y explorando en el lenguaje para elaborar un deseo erótico que antes no tenía cabida en el espacio de la representación.

significativos que las coartaban al negarles la posibilidad de constituirse como sujetos autónomos dentro de la sociedad.

Dado que, tal como lo consigna la crítica feminista y los estudios de género, es la sexualidad el eje simbólico y material de la opresión de las mujeres en la tradición occidental falocéntrica, me he planteado la pregunta de si estas obras que se adentran en el campo del erotismo logran subvertir esa condición opresiva, o por lo menos negociar en alguna medida con aquellos mandatos culturales que conforman dicha opresión.

Si de acuerdo con Gayle Rubin el género se define como “el conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana”, es decir, la manera en que la diferencia sexual se interpreta socialmente, produciendo determinados ordenamientos relativos a esa interpretación; entonces se hacen comprensibles los esfuerzos del pensamiento occidental por proporcionar justificaciones de orden biológico para explicar la posición asimétrica de los géneros en la jerarquía social⁵.

Estas justificaciones giran precisamente en torno a los aspectos sexuales de la constitución femenina. Thomas Laqueur en “La construcción del sexo” (1994), proporciona varios ejemplos de la correlación constitución biológica/posicionamiento social. Uno de ellos es la afirmación de John Locke (*Two Treatises on Government*, 1689) acerca de que la frecuente incapacidad de las mujeres y su debilidad física en relación a los hombres se deben a su función reproductora. Otro ejemplo son las conjeturas de los anatomistas del siglo XVIII, de acuerdo con las cuales las características del útero femenino predispondrían naturalmente a las mujeres para la vida casera. Aún en el siglo veinte, en un autor como Freud, tan preocupado por sacar el problema de la diferencia sexual del ámbito estrictamente biológico, todavía existen reminiscencias de este tipo de correlaciones. En su ensayo “Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia anatómica de los sexos” (1925), Freud afirma que las mujeres no desarrollan el superego con la misma intensidad que los varones, lo que implica una inadecuación para la producción de cultura. Esto se debería a que la amenaza de castración, no cierra como en el niño el complejo de Edipo, sino más bien lo inaugura, haciendo que su resolución sea

⁵ El problema del género es abordado en este ensayo con mayor profundidad en el tercer capítulo, donde se discute la constitución del sujeto femenino, desde distintas perspectivas teóricas.

más compleja en tanto en la niña permanece una identificación con la madre que le provoca sentimientos contradictorios, puesto que ha comprobado con desilusión que, como su progenitora, ella no posee un pene (herida narcisista).

Las mujeres, a diferencia de los hombres, han sido definidas históricamente por su sexo, ya sea como madres, por su función reproductora, o como objetos del deseo, es decir, como objetos sexuales.

Esto es lo que ya en 1949 afirmaba Simone de Beauvoir (*El segundo sexo*) al apuntar a la otredad femenina: “para él, ella es sexo; por consiguiente, lo es absolutamente” (18). Si la mujer es el Otro en la cultura, la desviación de la norma universal que es la masculinidad, se debe a que solo ella parece tener la particularidad de ser sexuada. Mientras el hombre –dice De Beauvoir– relaciona naturalmente su cuerpo con el mundo, desplegándose en él, el cuerpo para la mujer parece conformarse como una cárcel, como una limitación: “La mujer tiene ovarios, un útero; he ahí condiciones singulares que la encierran en su subjetividad, se dice tranquilamente que piensa con sus glándulas” (18).

Otro elemento que permite pensar en la sexualidad como eje de la opresión de las mujeres es la descripción de Lévi Strauss del “Intercambio de mujeres” (*Las estructuras elementales del parentesco*, 1949) y el carácter fundacional que le otorga a este intercambio en el origen de la cultura. De acuerdo con esta teoría, el tabú del incesto no solo es funcional a los objetivos de la procreación, sino sobre todo a la exogamia y al establecimiento de los lazos sociales. A partir de la importancia dada al intercambio de regalos en las sociedades, consideradas primitivas, por Marcel Mauss (1925), Lévi Strauss propone que “el matrimonio es una forma básica de intercambio de regalos, en que las mujeres constituyen el más precioso de los regalos” (Rubin, 1996:81). Como resultado de este intercambio no solo se establecen relaciones de reciprocidad, sino un vínculo más profundo que son los lazos de parentesco. Pero este intercambio, significa además, acceso sexual y posibilidades de reproducción, y es en virtud de eso que el intercambio es valioso, el valor de la mujer reside en su sexualidad, son intercambiadas en tanto mujeres. Esto tiene como consecuencia que las mujeres, aun pudiendo elegir a su compañero, no tienen derecho sobre sí mismas, son el objeto de la transacción que asegura los lazos entre los hombres.

Dado entonces el peso gravitante que la sexualidad tiene para configurar la subalternidad de las mujeres en la tradición occidental falogocéntrica (Derridá, Cixous, Irigaray), cabe preguntarse si estas obras que se adentran en el campo del erotismo logran subvertir esa condición opresiva, o por lo menos negociar en alguna medida con aquellos mandatos culturales que conforman dicha opresión.

Como punto de partida a priori la respuesta era afirmativa, desde el momento en que el erotismo se distancia –tal como escribe Paz (*La llama doble*)– de la sexualidad entendida como reproducción. Desde ya esto implica para las mujeres una transgresión por cuanto la sexualidad –y esto no lo consigna Paz– les estaba restringida dentro del ámbito reproductivo, como se explica en el primer capítulo de este ensayo.

La idea de erotismo con que se ha trabajado en este ensayo, se adscribe a una línea sugerida por Paz, donde la sexualidad va más allá de su utilidad procreadora para verse transfigurada por la imaginación e incluso por la elaboración estética. Erotismo y poesía se resisten a los fines utilitarios que les otorgamos al sexo y al lenguaje, configurándose ambos como excesos de la función reproductiva y comunicativa, respectivamente. Paz caracteriza al erotismo como sexualidad socializada y transfigurada por la imaginación que adquiere variedad de formas en las distintas épocas y culturas, “El erotismo es invención, variación incesante” (Paz: 2001, 17).

Siguiendo a Marcuse (*Eros y civilización*) podemos decir además que entendemos el erotismo como una fuga en que el impulso sexual se desgenitaliza para abarcar otras zonas del cuerpo y otros aspectos de la actividad humana, incluyendo la creación estética. Este planteamiento se encuentra en sintonía con el de Paz cuando este último afirma que “la relación entre erotismo y poesía es tal, que puede decirse sin afectación que el primero es una poética corporal y la segunda una erótica verbal” (12).

Ahora bien, en la escena amorosa desplegada por textos literarios del período romántico, la tradición decadentista y el modernismo latinoamericano (importantes referentes de lectura para nuestras autoras), observamos al mismo tiempo una distribución de roles de género en la que a las mujeres se les asigna una serie de valores como la virtud, la pasividad, la pureza, que terminan aniquilando la posibilidad de un deseo erótico femenino y por supues-

to negando su posibilidad de expresión. En este sentido, se apunta especialmente hacia el tema de la relación entre mujer y muerte, pues en los textos literarios de la tradición aludida dicha conjunción configura de una manera extrema la pasividad y la otredad femeninas. Ilumina este aspecto el trabajo de Elisabeth Bronfen *Over her dead body* que traeremos a colación en el segundo capítulo con el fin de profundizar en el entramado simbólico de una estética de la muerte. Por su parte, las autoras que estudiaremos problematizan dicha conformación toda vez que, consciente o inconscientemente, la intervienen, operando en ella interesantes transformaciones.

Se inaugura así una autonomía y una singularidad que debiera considerarse para la reformulación de una historia de la literatura latinoamericana que se proponga dejar de excluir la producción de las mujeres. El criterio que restringe dicha producción al ámbito de lo íntimo o la reduce a la expresión autobiográfica no toma en cuenta el nuevo posicionamiento social que esto significa. Estas poéticas realizan importantes rupturas con respecto a los relatos tradicionales masculinos en los que la mujer es objeto del deseo, o metáfora de alguna otra cosa distinta de sí misma (Yúdice, Blau du Plessis), medio de trascendencia hacia un más allá, vehículo de recuperación de un paraíso perdido, o –en términos de Luce Irigaray (*Speculum*, 1978)– espejo opaco en donde lo masculino proyecta su propio reflejo, para constituirse a sí mismo como sujeto. No es posible ya en el siglo XXI que la temática ‘universal’ del amor en literatura se siga abordando sin incorporar la reflexión de género.

La escritura de estas poetisas se da en un contexto de cambios de la posición social que ocupan las mujeres. Los procesos de modernización que se dan en América Latina en la primera mitad del siglo XX significan un desplazamiento del lugar que ellas ocupan, desde lo privado a lo público. Su mayor acceso a la educación, su entrada en el mundo del trabajo y de la política, su toma de la palabra desde la prensa, son cambios que pondrán en crisis el estatuto simbólico de la mujer en la cultura, desestabilizando la noción misma de mujer. Son precisamente estos movimientos los que provocan fisuras por donde se cuele un habla femenina saturada del deseo de ‘ser’ y plagada de incomodidades y cuestionamientos que interpelarán de una forma u otra los disciplinamientos simbólicos y materiales

de los discursos médicos, nacionales, filosóficos y literarios de la época.

El indagar qué discursos sobre el erotismo se construyen en la poesía de estas autoras, el interrogar de qué manera el cuerpo se expresa literariamente implica, desde ya, una perspectiva crítica que aborda el cuerpo no como una realidad naturalmente dada, sino como una instancia culturalmente construida, postura que nos permite abordar un habla desde el cuerpo. Tal como observa Kemy Oyarzún ("*Estéticas identitarias, sexualidades y géneros del discurso*", 2005), esto significa incardinar la palabra en el cuerpo, movimiento contrario a la lógica de representación hegemónica y desafío a la representación de la tradición judeo cristiana occidental. La importancia de dicha incardinación será aclarada por las reflexiones de Patricia Violi (*El infinito singular*) sobre el lenguaje, que se examinan en el tercer capítulo.

Así, las interrogantes fundamentales que guían este trabajo se orientan a iluminar las relaciones entre cuerpo y palabra, cuerpo y deseo, el cuerpo y la subjetividad, el cuerpo y el otro, como asimismo a establecer las relaciones entre el cuerpo deseante y el cuerpo social que se expresa por medio de un imaginario cultural presente en las obras.

En relación a esto último me interesa plantear las siguientes preguntas: ¿cómo dialoga esta poesía con las construcciones de género tradicionales y con el imaginario cultural que las provee?, ¿a qué estrategias textuales recurre para ironizar estas construcciones?, ¿de qué manera ellas son reapropiadas y resignificadas por las autoras?, ¿en qué medida ese imaginario se afirma, se obedece y se asume y en qué medida se resiste, contesta y contradice?

Además, resulta relevante establecer una confluencia entre el proceso artístico creativo de la poesía y el proceso psíquico de la constitución de sujeto, recurriendo a algunos conceptos fundamentales que nos proporciona el psicoanálisis para dar cuenta de esta escritura como un acto autopoiético.

No es posible, sin embargo, utilizar los conceptos del psicoanálisis tal como fueron formulados por Freud y Lacan. Se hace necesario para este propósito revisar la perspectiva crítica que, desde una mirada de género, sitúa la problemática de la constitución de sujeto en una discusión que visibiliza las limitaciones de estos pensadores

para abordar la cuestión del sujeto femenino. Así, en el tercer capítulo se revelan como fundamentales los aportes de Julia Kristeva, Luce Irigaray, Hélène Cixous, Elisabeth Grosz y Christiane Olivier.

Otra perspectiva crítica sobre el psicoanálisis, no ya desde una reflexión de género, es la de Herbert Marcuse en su *Eros y civilización*, que aporta un nuevo enfoque a las formulaciones freudianas de 'narcisismo primario' y de 'sublimación', conceptos que serán aplicados especialmente para abordar la obra de Clara Lair.

La selección de obras para este ensayo, colocan al cuerpo como uno de sus tópicos fundamentales, la erotización del lenguaje se abre a la exploración del deseo para visibilizar de qué manera una experiencia silenciada tiene posibilidades de encontrar representación, de inscribir una singularidad sexuada en el campo universal de la palabra.

CAPÍTULO I

GÉNERO Y SEXUALIDAD:

IMAGINARIO CULTURAL EN AMÉRICA LATINA

Durante la primera mitad del siglo XX se abren nuevos espacios para el habla femenina. Si las mujeres en la tradición occidental han sido construidas simbólicamente a partir de sus cuerpos y su sexualidad, parece necesario saber qué es lo que tienen ellas que decir sobre el estatuto del cuerpo y el deseo a la hora de tomar la pluma y establecer cuáles son los diálogos que establecen con la tradición simbólico-cultural que las definía (y define) en esos términos.

1. Discursos normativos de la sexualidad femenina

Mujer, cuerpo y naturaleza

Comencemos por trazar algunos lineamientos teóricos sobre dicha tradición simbólica. La antropóloga Sherry Ortner (1979), es una de las muchas investigadoras que, en el campo de la antropología, ha visualizado en diferentes sociedades que la diferencia sexual se expresa en términos de una oposición mujer/naturaleza, hombre/cultura. Por supuesto es el ámbito de la cultura el que va a gozar de mayor prestigio puesto que implica la capacidad humana de trascender las condiciones naturales y realizar transformaciones en su beneficio. Las mujeres se perciben más ligadas al cuerpo que los varones por las características de su corporalidad: están sujetas a ciclos menstruales y determinadas por la maternidad, lo que a su vez orienta su rol social hacia la crianza de los hijos, circunscribiéndolas al espacio privado de lo doméstico.

El ámbito de la domesticidad

Por otra parte, desde un ámbito político, Juliet Mitchell (1986) sostuvo que al estar relegadas al espacio de lo privado y adscritas al vínculo familiar, las mujeres aparecen como un objeto natural. Sin embargo, la autora enfatiza el hecho de que se trata en realidad de una creación cultural cargada de elementos ideológicos que hacen aparecer la función de la mujer y la familia como aspectos de la

naturaleza misma, como algo dado y por lo tanto fuera de todo cuestionamiento. Así, dijo Mitchell, la mujer y la familia pueden ser exaltadas como imágenes de paz y abundancia, aunque ambas puedan ser agentes de violencia y desesperanza. La base de la desigualdad sexual es la exclusión de las tareas de producción material y cultural y la exclusión de la vida pública:

El destino biológico de la mujer como madre pasa a ser una vocación cultural en su función como socializadora de niños. En la crianza de los niños la mujer alcanza su definición social principal. Su idoneidad para la socialización surge de su condición fisiológica: su capacidad para amamantar y su ocasional incapacidad relativa para emprender rudas tareas físicas (133).

Desde una perspectiva histórica podemos observar tanto en Europa como en América Latina, cómo esta ideología denunciada por Mitchell se plasmó en los discursos públicos que fueron fundadores de los Estados-Nación. Aunque tanto la Revolución Francesa como las guerras por la Independencia en América Latina estaban inspiradas en las ideas ilustradas de igualdad y produjeron la apertura de nuevos espacios políticos, la distribución de los roles sexuales siguió manteniendo a las mujeres, indudablemente, en el espacio doméstico.

La maternidad como virtud

El modelo republicano de la mujer es el de una madre cuyo papel es educar a sus hijos como buenos ciudadanos “a ellas corresponde educar a sus hijos para convertirlos en buenos republicanos, inculcándoles el amor a la libertad y la igualdad. Así pues pueden asistir a las asambleas políticas para aprender los principios revolucionarios” (Godineau: 1993, 38). El rol familiar adquiere un nuevo sentido al asignar una esencia cívica a una función doméstica; es decir, que este papel dentro de la familia adquiere cierto estatus de ciudadanía al estar destinado a contribuir al bien común de la patria. Sin embargo, la pequeña unidad familiar estará supeditada a la unidad política mayor que será dominio exclusivo de los hombres. Así se entiende en el siguiente escrito del diputado francés Guyomar en

abril de 1793: "... [la mujer] se ocupa de las cuestiones del interior, mientras que el hombre se encarga de las cuestiones del exterior... pero la gran familia debe dominar sobre la pequeña familia de cada particular; de lo contrario, el interés privado socavaría muy pronto el interés general"⁶.

En los albores de las repúblicas latinoamericanas, las elites dirigentes y letradas se esforzaron por construir una Nación de acuerdo a los cánones políticos de Europa y Estados Unidos. Este proyecto se edificará en dos niveles: erigir un sistema institucional y político, y, por otra parte, "acuñar un sistema verbo-simbólico que lo exprese y al mismo tiempo que lo legitime" (Torres, 1995). En este último sentido el período fundacional inmediatamente postindependentista, que muchas veces se vio asolado por luchas internas, buscó la creación de vínculos de cohesión a través de sentimientos nacionales de unidad.

Uno de los pilares fundamentales en la proyección de una sociedad unificada es la familia patriarcal, donde los roles sexuales están muy jerarquizados y la cual coloca como su eje sostenedor a la mujer y su virtud. El poeta uruguayo Florencio Varela expresa esta ideología a través de su poema "A la Concordia"

Mis votos oye ¡oh Dios omnipotente!
Y una familia sola reunida
Forma en el rico Oriente,
Que, á Leyes paternas sometida,
La peligrosa rienda
Nunca usurpar en crímenes pretenda⁷.

La imagen de la madre opera como alegoría de la Patria que nutre y cobija a sus hijos y esta asociación quedará en el imaginario, apareciendo incluso en el discurso de una Gabriela Mistral quien consideraba que la más alta forma de patriotismo para las mujeres era la maternidad perfecta⁸.

⁶ Citado por Godineau, Dominique: "Hijas de la libertad y ciudadanas revolucionarias" en: Duby, Georges y Perrot Michell (Eds.) *Historia de las mujeres*. Vol. 7 pág. 38 Taurus, Madrid, 1993.

⁷ Citado por María Inés de Torres Carballal en su artículo "Ideología estatal, ideología patriarcal y mitos fundacionales". En: Brito Peña, Alejandra, et. Al., *Voces femeninas y construcción de identidad*. CLACSO. Buenos Aires, 1995.

⁸ Cf: Mistral, Gabriela: *Lecturas para mujeres*. México Editorial Porrúa, 1969.

Aunque restringido al ámbito de lo doméstico, es significativo el cambio que se produce con el advenimiento de la República. Se pensará para las mujeres un nuevo rol: el de madres de la República como una proyección de su rol de madres hacia el espacio público en tanto deberán educar a sus hijos como ciudadanos libres y comprometidos con su patria. Este nuevo enfoque implicará para ellas el tener acceso a la educación.

En Argentina, por ejemplo, ya en el contexto de las ideas liberales y modernizadoras, Domingo Faustino Sarmiento, en concordancia con su proyecto civilizatorio, dio gran importancia a la educación de las mujeres, pues ellas debían cumplir el papel de educar a sus hijos para el progreso de la Nación. Todos los esfuerzos que Sarmiento realizó en torno a la educación laica y pública en Argentina, apostando por esta vía como el gran resorte que transformaría al país en una Nación próspera y civilizada, corrían peligro de quedar en el vacío en un hogar “retrasado”. Por ello, y muy influenciado por su contacto en Norteamérica con los grandes impulsores de la educación pública americana: Horacio y Mary Mann, Sarmiento alentó a las mujeres argentinas para que se hicieran profesoras, creando escuelas normales que constituyeron prácticamente las únicas instituciones (o por lo menos las primeras) que ofrecían una capacitación secundaria para ellas en el siglo XIX.

Con todo, la instrucción de las jóvenes estudiantes en la escuela estaba proyectada aún hacia el ámbito del hogar y el papel de las mujeres como amas de casa. Se les impartía cursos de economía doméstica y se les instaba a asumir el liderazgo en el manejo de sus hogares, distribuyendo el trabajo entre los distintos miembros de la familia.

El vínculo que se establece entre ciudadanía y domesticidad exigió de las mujeres el cultivo del honor, la virtud y la pureza sexual; así, la cuestión de la sexualidad femenina y su control es inseparable del ideal de la mujer republicana. La historiadora Sarah Chambers en su artículo “Los límites de la ciudadanía: el género y la moralidad republicana” ejemplifica este ideal de pureza, citando el extenso obituario que un periódico (*El Republicano*, Arequipa, 1829) le dedicó doña María Rivera como ejemplo de adecuada feminidad. El homenaje destaca que para salvar su honra esta mujer se aisló del mundo a los veintiún años para dedicarse íntegramente al cuidado

de criaturas abandonadas por sus madres: “Austera para consigo, sensible y tierna con la familia que le dio la caridad cristiana, jamás se notó en ella la dureza que suele producir el empeño de cerrar su corazón a las emociones del amor. Así es que ha sido el modelo, no la imitadora de la ternura materna” (Chambers, 1999, p. 7). La autora destaca que este homenaje que se le rinde a una mujer virtuosa “revela una noción particularmente conservadora del honor, al pintar la mujer ideal a la vez como virgen y madre”, ideal que para el género femenino de la especie humana es imposible de cumplir.

Durante todo el siglo XIX la sexualidad es percibida en estrecho vínculo con el vicio y el descontrol y opuesta, por lo tanto, a las necesidades de orden y progreso de la Nación. En una reseña de *El rey se divierte* de Víctor Hugo publicada por *El progreso* de Santiago en 1842, se expresa un rechazo tajante a la corrupción sexual de las cortes europeas:

Afortunadamente, nuestra historia está libre de esas monstruosidades tan infames de que está llena la historia de cualesquiera de las cortes de Europa, i por consiguiente nuestras costumbres, demasiado vírgenes i castas todavía, se chocan con una manifestación tan pública y desvergonzada de vicios que no son nuestros...⁹

Sin duda estos valores se identifican a su vez con los valores de la elite, puesto que la sexualidad descontrolada se atribuía muchas veces a las clases populares a las cuales era necesario disciplinar, puesto que se considera que una de las tareas del Estado es la de contribuir a la reforma moral de su sociedad¹⁰.

Si bien es cierto que a partir del novecientos o incluso desde finales del XIX comienzan a surgir contradiscursos con respecto al control de la sexualidad y la moral tradicional, sobre todo desde los movimientos anarquistas que son los primeros en plantear la liberación sexual para las mujeres, los discursos conservadores siguen manifestándose a lo largo del siglo veinte (incluso hasta el día de

⁹ Fragmento citado por Garrels, Elizabeth en “La nueva Eloísa en América o el ideal de la mujer de la generación de 1837”. En *Nuevo Texto Crítico*. Año II, N^o 4, pp. 27-38. Stanford University Press.

¹⁰ Con respecto al tema del disciplinamiento de las clases populares vistas como amenazantes de la moral burguesa véase Salazar, Gabriel (2000) *Labradores, peones y proletarios: formación y crisis de la sociedad popular chilena del siglo XIX*. Lom ediciones, Santiago.

hoy en nuestro país). Estos contradiscursos que aparecerán también en la literatura, en el modernismo y el decadentismo latinoamericano, no llegarán a conformarse como ideas hegemónicas en nuestras sociedades. Las ideas progresistas se verán más bien restringidas a las elites intelectuales o a los movimientos populares ligados, como ya hemos dicho, con el anarquismo. Incluso podemos llegar a afirmar que es en la clase media emergente donde las ideas conservadoras van siendo incorporadas con mayor 'entusiasmo' u obsesión. Como ejemplo de los discursos normativos de la sexualidad femenina podemos tomar las ideas que se difunden a través de las revistas femeninas. En un estudio sobre este tipo de publicaciones en la década del treinta en Chile, la historiadora Raquel Pardo se refiere al ideal de la mujer virtuosa identificándolo con la posibilidad de ser "una verdadera mujer" para lo cual

...se necesita ser PIADOSA y VIRGINAL, tener siempre presente que la maternidad es un don divino y por lo tanto, deberá, la mujer, responder ante Dios sobre su conducta sexual, tendrá que ser virtuosa, es decir, libre de pecado, no abandonando este camino ni aún en los momentos de diversión en los centros de moda. De lo anterior se deriva que la condición fundamental de la joven es la virginidad prematrimonial, la cual aparece simbólicamente mencionada en los cuentos y en forma directa en los poemas tales como el siguiente: "Tú, virgen núbil...virgíneo cuerpo, orgullo mío". Se estima como positivo que la mujer salga de la protección familiar o bien de un internado para pasar, sin transición a la del marido. Es conveniente que sea débil, inocente, incluso ignorante antes de casarse (Pardo: 1999, 37).

Para el caso del Uruguay (1905), Christine Ehrick comenta acerca de una publicación de barrio en Montevideo titulada *La Voz de la Mujer*:

El objetivo de *La voz* fue velar por el 'comportamiento honorable' de mujeres trabajadoras, publicando sus supuestas indiscreciones sexuales. En su primer número el editor (...) señaló que: "su misión no es otra, que la de defender, en todo

y por todo, los hogares de gentes trabajadoras y honradas... seremos severos con la mujer indecente lo mismo que defenderemos sin tregua a las buenas¹¹.

De todo esto podemos concluir que la tradicional definición de la mujer como cuerpo requiere ser normado y controlado, pues su sexualidad conlleva –por un lado– los beneficios de la reproducción y la maternidad, pero por otro, los peligros de un desborde amenazante para el ordenamiento que la circunscribe a su rol doméstico y familiar dentro de la sociedad. Así, tal como se observa en la última cita, el universo femenino queda compuesto de las mujeres ‘buenas’ y las mujeres ‘malas’.

El discurso positivista

Dicha dicotomía tiene una sofisticada elaboración en las ideas del positivismo y del higienismo. El parteaguas entre la mujer buena y la mujer mala se llegó a definir incluso a partir de la frecuencia con que una mujer requería de relaciones sexuales. El doctor William J. Robinson, autor de una guía muy popular en su época titulada *Married Life and Happiness* (Nueva York, 1922), señala que las esposas que se satisfacen con relaciones de una vez cada dos semanas pueden ser consideradas normales, mientras que

...existe el tipo opuesto de mujer, que es un gran peligro para la salud e incluso para la vida de su esposo. Me refiero a la mujer hipersensual, a la esposa con una excesiva sexualidad. Es para ella que el nombre de vampiro puede ser aplicado en su sentido literal. Tal como el vampiro succiona la sangre de sus víctimas en su sueño, mientras están vivas, así hace la mujer vampiro, chupando la vida y agotando la vitalidad de su compañero masculino o víctima. Y algunas de ellas –aquellas que pertenecen al tipo más acentuado– no tienen absolutamente ningún tipo de consideración o de piedad¹².

Es decir, el ser mujer, una verdadera mujer, requiere de la renuncia o la ausencia del deseo sexual; la mujer con deseo es monstruo-

¹¹ Citado por Escaja: 2000, 232.

¹² Fragmento citado por Bram Dijkstra (1986) en su libro *Idols of Perversity*, p. 334.

sa, anormal y entra dentro del plano de lo patológico e inconcebible, puesto que en el contexto del imaginario que hemos venido describiendo la mujer deseante es una mujer desnaturalizada, dada la identidad mujer/naturaleza, mujer/madre y el rol que le toca desempeñar en la sociedad en función de dicha identidad.

La mujer sin deseo llega a ser caricaturizada en el *Catecismo Positivista* (1852) de Augusto Comte quien estructura su obra como un diálogo entre el 'Padre' y 'La mujer', donde el llamado Padre es el dueño del discurso y la sabiduría, en tanto 'la mujer' es la receptora inocente que, como una página en blanco (metáfora de su virginidad), escucha dócilmente la enseñanza que se le imparte con la misma humildad con que una mujer católica escucha arrodillada a su confesor. El *Catecismo...* otorga una superioridad moral a las mujeres señalando que "el sexo afectivo" es el representante más perfecto del Gran Ser (la Humanidad) a la vez que su principal ministro:

Del santuario doméstico emana continuamente este santo impulso, que es el único que nos puede preservar de la corrupción moral, a la cual nos predispone siempre, tanto la existencia práctica como teórica (...) He aquí como en el estado normal cada hombre encuentra alrededor de él verdaderos 'ángeles guardianes', a la vez ministros y representantes del Gran Ser (Comte, 1982 p. 178).

En América Latina los rasgos de esta línea del positivismo que se presenta como una especie de 'religión racional' tenían terreno fértil donde arraigarse, dado el carácter tradicionalmente católico de nuestras sociedades. En 1884, en una conferencia sobre "la Religión de la Humanidad según el Catecismo Positivista de Augusto Comte" el chileno Jorge Lagarrigue define a la mujer en los siguientes términos:

Representante de la bondad del Gran Ser, la mujer, como madre, como esposa y como hija, despierta y desarrolla los sentimientos generosos en el corazón del hombre: ella es nuestra verdadera providencia moral. Nuestro culto íntimo, dirigido a esos tres ángeles guardianes, fortifica y engrandece esa benéfica influencia de la mujer sobre el hombre, pues

nos recuerda los beneficios que les debemos, y nos hace vivir con esos admirables modelos de ternura y de pureza. Preparados por este santo culto de la mujer, nos elevaremos hasta la adoración colectiva de la Humanidad, celebrando con toda pompa, en sus templos públicos, sus incomparables servicios (Lagarrigue: 1980, 407).

Lejos de constituir una valoración de las mujeres, estas ideas están orientadas más bien a ejercer un disciplinamiento sobre sus cuerpos y sobre el papel al que deben aspirar cumplir. Se trata de una ideología de complementariedad de los sexos en que a los hombres les corresponden las funciones activas en la economía, la política y la cultura, mientras a las mujeres les corresponden las funciones 'afectivas' en el hogar¹³.

Una clara prueba del gesto subordinante de este pensamiento lo ofrece el mismo *Catecismo*... al afirmar que: "Las mujeres y los proletarios, a los que esta exposición va dirigida, no pueden ni deben convertirse en doctores. Pero todos tienen necesidad de comprender tanto el espíritu como la marcha de la doctrina universal..." (Comte: 1982, 90).

Cabe aclarar que la superioridad espiritual femenina en este ideario esconde en realidad la identificación de la mujer con la naturaleza a la que nos hemos estado refiriendo, ya que dicha espiritualidad está relacionada con sus capacidades afectivas en tanto reproductora y cuidadora de hijos y no asociada a capacidades espirituales que pudiesen validarla como pensadora. Sus cualidades luminosas solo pueden servir de guía en las cuatro paredes de su casa, surgirá de esta manera el mito del 'ángel del hogar': "Nunca es joven ni madura; crece/ Cada vez más infantil, amoral, mansa,/ Y aun mientras más vive y sabe/ Más deleitosamente se manifiesta como una niña" ("The Angel of the House": Coventry Patmore (1823-1896))¹⁴.

¹³ Bram Dijkstra (1986) contextualiza la separación de naturalezas y funciones entre hombres y mujeres en el desarrollo de la sociedad capitalista europea, donde el individualismo competitivo ponía en riesgo la integridad moral del hombre de negocios que aspiraba a verse restaurada en el espacio doméstico construido como el paraíso de paz en el que reinaba la pureza del espíritu femenino.

¹⁴ Citado por Varas: 2002, 49.

2. Crisis de la construcción cultural de la feminidad en el siglo XX

Entrada de las mujeres en el ámbito de lo público

A principios del siglo XX América Latina está embarcada en un proceso de modernización gracias a su entrada en el mercado internacional. Las ciudades crecen producto de las migraciones masivas campo-ciudad y de los inmigrantes extranjeros (particularmente en el caso de Argentina, Brasil y Uruguay) que llegan a instalarse, diversificando el paisaje humano de la urbe. El crecimiento económico forjará a la naciente clase media (de manera muy temprana en Uruguay y Argentina) que, junto con los sectores populares, los jóvenes y, por cierto, las mujeres, se irán situando como nuevos actores sociales de la política y de la cultura.

Bernardo Subercaseaux (1998), describe la época del Centenario de la Independencia en Chile como un tiempo de crisis en que los valores del Estado oligárquico están siendo fuertemente cuestionados, aun desde la voz de algunos miembros de la propia oligarquía. Obras literarias como *Casa Grande*, de Orrego Luco, *El inútil* de Joaquín Edwards Bello, o *Krack* de Ventura Fraga, son citadas por el autor para ejemplificar la manera en que los intelectuales de la elite hacen sentir su malestar con respecto al modelo de modernización que se está llevando a cabo.

Uno de los aspectos más relevantes de todo este proceso de cambio social es la paulatina entrada de las mujeres al ámbito de lo público que, si bien viene gestándose desde el siglo anterior, se consolidará con mayor fuerza en el siglo XX. Como ya he mencionado, el proyecto liberal de Nación del siglo XIX rompe en cierta medida con la tradición al otorgar a las mujeres un rol en su plan civilizador. En él se exalta la capacidad de las mujeres para ejercer tareas en el campo educativo y se fomenta la creación de escuelas normales laicas en concordancia con la idea del importante papel que le toca ejercer al Estado en este ámbito. Pero también la educación universitaria comenzará a abrirse como una nueva posibilidad. En Chile es el decreto Amunátegui de 1877 el que explicita el derecho de las mujeres a ingresar a la educación superior, oportunidad que será aprovechada por destacadas personalidades como Eloísa Díaz, Ernestina Pérez y Eva Quezada (médicas cirujanas), Matilde Brandau y Matilde Throup (abogadas), Griselda Hinojosa (química

farmacéutica) y Amanda Labarca, primera mujer académica en la Universidad de Chile y primera Ministra de Educación en América Latina. El ingreso de las mujeres a las escuelas de medicina permitió que ellas pudieran abordar temas relacionados con la sexualidad, cuestión que hasta entonces había estado bajo el dominio exclusivo de los hombres. Se abre la posibilidad de estudiar sobre el propio cuerpo, estudios que se proyectarán más allá del campo de la medicina hacia lo social (control de la natalidad, por ejemplo). En Argentina el caso emblemático es el de Elvira Rawson quien dedicó gran parte de su trabajo a enseñar la sexualidad femenina desde un punto de vista de mujer. “Al reconocer la sexualidad femenina, ella y otras médicas de su generación disiparon la imagen de la mujer como ángel de espiritualidad e introdujeron la voz femenina en el debate sobre las funciones sexuales” (Lavrín: 2005, 169). Es destacable también la figura de otra doctora, Paulina Luisi, quien jugó un rol fundamental en el feminismo liberal sufragista del Uruguay del novecientos. En general las carreras más apetecidas fueron las de pedagogía, enfermería, obstetricia, asistente social, odontología, etc.

La educación técnica se vio fomentada del mismo modo por la creciente demanda de mano de obra de los sectores de servicios y manufacturero industrial. Distintos oficios como el de costureras, bordadoras, tipógrafas, telegrafistas, mecanógrafas y conductoras de tranvía, fueron adquiriendo rostros femeninos, formando un contingente de mujeres obreras que irán cambiando el paisaje de la urbe y se irán incorporando a las demandas sociales de su clase.

La participación política de las mujeres encontró en un principio una mejor acogida en los sectores más progresistas o de izquierda. Un ejemplo de ello es el Partido Socialista argentino que en su convención de 1900 adoptó el sufragio universal para ambos sexos. A su alero funcionaron el Centro Femenino Socialista y la Unión Gremial Socialista. Asunción Lavrín en su libro *Mujeres, Feminismo y Cambio Social en Argentina, Chile y Uruguay (1890-1940)*, nos informa que los congresos del Partido Socialista de 1903 y 1904 recibieron a mujeres como delegadas con derecho a voto e hicieron suyas las demandas del Centro Femenino Socialista que apuntaban en dirección a modificar las trabas a la personalidad jurídica de las mujeres impuestas por el Código Civil.

Por ejemplo, legalmente las mujeres tenían un estatus de menores de edad al estar impedidas –si es que eran casadas– de tener dominio de sus bienes. No podían vender, hipotecar ni comprar. El marido era el absoluto administrador de la sociedad conyugal; sin su consentimiento ella no podía ejercer una profesión y si lo hacía él era el dueño legal de sus ganancias. La mujer tampoco podía ser tutora, ni testigo de testamento solemne, lo que constituía una dificultad para las mujeres abogadas. Estas limitaciones eran parecidas en todos los países de América Latina y estaban en la mira de muchas mujeres que se organizaron políticamente para conseguir sus derechos legales.

Sin duda, la aparición del feminismo –término bajo el cual se desarrollaron y se siguen desarrollando una diversidad de prácticas y de posturas– es un hito importante por cuanto implica la emergencia de un nuevo actor político a nivel no solo latinoamericano, sino a nivel mundial. Si bien se produjeron una serie de debates que disputaban matices con respecto a intereses de clase, distintas visiones acerca de la feminidad, de la maternidad, etc., el feminismo latinoamericano de principios de siglo coincidía básicamente en la defensa de la igualdad de los sexos, no de la igualdad absoluta, sino en un sentido ciudadano, es decir, en lo que se refiere a sus derechos legales, políticos y de acceso a la educación. Las aspiraciones feministas pueden ilustrarse a través de un artículo de la socialista argentina Justa Burgos Mayer publicado en 1903 por la revista *Nosotros*. En él Burgos manifiesta la necesidad de reconocimiento de una identidad intelectual para la mujer, el anhelo de ser incluidas en el sector activo de la sociedad y terminar con la reclusión en el espacio doméstico que tradicionalmente se les imponía, adquiriendo el derecho de ejercer cualquier profesión u oficio. Por último, Burgos se refiere al deseo de participación política que implicaba tanto el derecho a voto como al de formar parte del gobierno y de los cuerpos legislativos (Lavrín: 2005, 36).

Las ideas feministas fueron difundidas a través de una multiplicidad de periódicos y revistas como *La Aurora*, *La Palanca* (órgano del sindicato de costureras y bordadoras de Chile) y *La Alborada*, tres ejemplos de los primeros periódicos socialistas de orientación feminista en Chile. En Argentina *La voz de la mujer*, periódico de tendencia anarquista que circuló en Buenos Aires entre 1896 y 1897

problematizó los preceptos sociales que regían al género, analizando las distintas posturas que las mujeres podían adoptar con respecto a ellos. El primer periódico de mujeres editado en Brasil se titulaba *O Journal das Senhoras*. Se fundó en 1852 y tuvo como objetivo “el despertar a la mujer de su pasividad social, denunciar la injusticia contra las mujeres en relación a sus derechos y elevar su estatus social para conseguir la emancipación moral” (Agliati y Montero: 2001¹⁵). Otra publicación de importancia fue la revista *A Mensageira* que apareció en San Pablo entre 1867 y 1900 que no solo exponía las condiciones reales en que vivían las mujeres en la época, sino también recibía aportes literarios, especialmente poesía (Paixao: 1991). Otra revista de corte cultural fue *Ensayo literario* editada en Venezuela entre 1872 y 1874 que se proponía “colaborar con la instrucción y el desarrollo intelectual de las mujeres jóvenes” (Agliati y Montero: 2001).

Sin embargo, no todas las publicaciones editadas por mujeres defendían el ideario feminista. Es importante señalar la presencia de una prensa femenina que, aunque más conservadora, también constituyó una entrada en el universo de los discursos públicos al asumir un papel más activo fuera del espacio del hogar. Estos periódicos provenían en general de los sectores altos de la sociedad y ponían el énfasis en la necesidad de educación para las mujeres y de protección de la familia, la cual es percibida como la institución que sustenta el orden social. Un ejemplo de ello es la revista *O Bello Sexo* que en 1862 se proponía elevar a la mujer al sitio de “ángel de la familia” (Agliati y Montero: 2001). En el ámbito chileno, y ya entrado el siglo veinte, es indispensable mencionar la publicación del *Memch: La mujer nueva*, espacio pluralista que tuvo una gravitación decisiva en la obtención del derecho a voto para las mujeres en 1948.

En el campo literario, desde mediados del siglo XIX se ve aparecer la contribución de la palabra femenina, ya no como una excepción, sino como la entrada de numerosas mujeres a un ámbito que había sido tradicionalmente masculino. Las tres escritoras en que concentraré mis reflexiones, Teresa Wilms Montt (Chile), Delmira Agustini (Uruguay) y Clara Lair (Puerto Rico) son las primeras que debemos colocar como representantes de este fenómeno, pero junto a ellas podemos nombrar a muchísimas otras que se apropian de la

¹⁵ Publicación virtual, sin número de página.

pluma, publican y logran ocupar un lugar respetable, y en algunos casos destacadísimo en la crítica de su tiempo. Gertrudis Gómez de Avellaneda, Ema de la Barra (Argentina), Inés Echeverría (Iris), Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Norah Lange, Teresa de la Parra, María Luisa Bombal, Marta Brunet, Mirta Aguirre (Cuba), Dora Alonso (Cuba), Dulce María Loynaz (Cuba), Cecilia Meireles (Brasil), Julia de Burgos (Puerto Rico), María Enriqueta (México), Juana de Ibarbourou, María Eugenia Vaz Ferreira (Uruguay) Magda Portal (Perú), Rosa Arciniega (Perú), Ana Roqué (Puerto Rico), etcétera.

Cuestionamientos del estatus simbólico de las mujeres en la cultura

La entrada de las mujeres en los diferentes espacios del ámbito público pone en crisis la tradicional identidad cultural de las mujeres tal como la hemos venido describiendo. Las autoras de este periodo escriben en un contexto de cambio, marcado por el conflicto y las contradicciones e intentan articular literariamente las transformaciones de las subjetividades femeninas y los problemas simbólico-culturales que este proceso conlleva. Se trata además de un tiempo en que el orden oligárquico se tambalea, tanto en el nivel económico como en el cultural. Además de las mujeres, muchos otros sujetos (obreros, jóvenes) y prácticas realizarán desplazamientos en el tejido cultural y simbólico. Se producen tensiones en las que se debatirán estas nuevas subjetividades, abriendo nuevos espacios y nuevos modos de habitar y de ser en el mundo.

Pero esto no es fácil, el orden tradicional de valores está internalizado. Las mujeres que escriben durante este período lo hacen de muy distintas maneras desde las más radicales que adhieren a movimientos feministas y revolucionarios (Mirta Aguirre, Clara Lair) hasta las que como Ema de la Barra escribieron hasta el fin de sus días con un pseudónimo masculino para evitar ser objeto de burla social. Así unas confrontan la tradición heredada de manera explícita, mientras que otras reelaboran esta herencia de manera más solapada, pero no menos profunda. Las escrituras que abordan la sexualidad como un núcleo sensible en la configuración de la identidad femenina implican un movimiento importante en las paredes que tradicionalmente separaban el mundo privado del mundo público. Si, como plantea Jean Franco (1996), la construcción de la Nación durante el siglo XIX implicó para la historia de la literatura

latinoamericana una oposición bien clara de lo público-privado en la que el primer término encabezaba la jerarquía, y el segundo le era subordinado y estaba identificado con el mundo femenino, durante fines del siglo XIX y los principios del XX los textos producidos por mujeres vienen a deconstruir dicho orden, ocupando el terreno de lo público de la manera antes indicada. Así, las mujeres, que durante el siglo anterior participaron en la vida cultural entre las cuatro paredes de la tertulia –en el ámbito de la oligarquía–, o en la domesticidad de las fiestas familiares o pueblerinas –para el caso de las cantoras campesinas– ingresan en la esfera pública transgrediendo los límites de lo privado que para ellas dibujaba el mapa patriarcal.

La integración de las mujeres a los ámbitos culturales, productivos y políticos es inédito en la historia y acarrea un cambio que debe ser entendido en toda su radicalidad. El estatus simbólico de las mujeres en la sociedad se desestabiliza pues el ideal hegemónico de ‘la mujer’ hasta bien entrado el siglo XX se relaciona con las cualidades de pureza, virtud, maternidad y domesticidad, todo lo cual se ve alterado con la entrada de las mujeres al espacio público. En la medida que lo femenino se halla asociado a la naturaleza, la sexualidad y por ende a lo irracional que debe ser objeto de control, esta nueva presencia constituía una amenaza para el orden social.

La idea de Simone de Beauvoir de que las mujeres han sido constituidas como ‘el otro’ en la cultura, al ser definidas históricamente en relación a lo masculino, implica también la idea del deseo masculino.

Y ella no es otra cosa que lo que el hombre decida que sea; así se la denomina “el sexo”, queriendo decir con ello que a los ojos del macho aparece esencialmente como un ser sexuado: para él, ella es sexo; por consiguiente, lo es absolutamente. La mujer se determina y se diferencia con relación al hombre, y no éste con relación a ella; la mujer es lo inesencial frente a lo esencial. Él es el Sujeto, él es lo Absoluto; ella es lo Otro (De Beauvoir, 2008: 18).

Mucho más tarde, Catherine MacKinnon, comentando la conocida máxima de De Beauvoir: “No se nace mujer, sino que se llega a serlo” plantea que convertirse en mujer significa el ‘entrenamiento’

en una feminidad entendida como capacidad de seducción, como atractivo sexual para los hombres, disponibilidad sexual.

Lo que define a la mujer como tal es lo que excita a los hombres. Las buenas chicas son 'atractivas', las malas 'provocativas'. La socialización del género es el proceso por el cual las mujeres llegan a identificarse a sí mismas como seres sexuales, como seres que existen para los hombres. Es ese proceso por el cual las mujeres internalizan (hacen suya) la imagen masculina de su sexualidad *como* identidad suya en cuanto mujeres. Y no es simplemente una ilusión (MacKinnon: 1982, citada por De Lauretis: 1992, p. 264).

Si las mujeres quedan definidas por su sexo y la mujer pública era entendida como la prostituta, entonces la mujer ocupando el espacio público implicaba la entrada del caótico Eros en el ámbito social. Los cuerpos femeninos en las calles, en las fábricas, en los Ateneos, debido a las connotaciones sexuales que la mirada masculina les otorga, conformaban una realidad que sería necesario controlar en tanto que son percibidas al mismo tiempo como objetos de deseo y de temor.

Un ejemplo de ello son las discusiones parlamentarias en la Argentina de los años treinta en torno a una ley de profilaxis de las enfermedades venéreas. Esta ley establecía en uno de sus artículos que toda institución cuyo número de empleados fuera superior a las cincuenta personas, debía crear una sección de tratamiento gratuito de instrucción profiláctica antivenérea, lo que significaba de acuerdo a la interpretación de Karin Grammatico (2000), que la propagación de la enfermedad se asociaba a los sectores populares y "fundamentalmente a la presencia femenina en el mundo industrial".

La proximidad a otros varones en un contexto extrafamiliar, el mismo hecho de estar fuera de las paredes protectoras de la casa y de sus varones, eran asuntos que revestían gravedad, pues podrían conducir al relajamiento de sus conductas y llevarlas a dar el 'mal paso'.

(...)

Prostitutas, obreras, empleadas, trabajadoras en general, representaron el fantasma, pero también la amenaza real que

recorría a la sociedad. Previniendo posibles desvíos morales, tratando de reencauzar el descontrol que representaba la salida de las mujeres de sus hogares, el Estado decidió intervenir invocando razones de bienestar nacional.

En los debates de la ley 12.331, las mujeres fueron cita obligada. Tras la defensa de la salud pública emergía la vocación de control sobre la conducta de las mujeres trabajadoras y sobre el ejercicio que éstas pudieran hacer de su sexualidad. La agitación del peligro venéreo fue utilizado como medio para reencauzar incipientes movimientos autónomos de las mujeres, y también como denuncia y caso testigo de lo que podría pasar si profundizaban su actitud.

Por su desempeño laboral, obreras y empleadas se apartaban de las expectativas socialmente exigidas –y a esa altura ya naturalizadas– en su condición de mujeres. Su alejamiento del cuidado del hogar y de los hijos, ‘futuro caudal de la Nación’, cuestionaba esos mandatos, fundamentos de la familia y de la Nación (Grammático: 2000, págs. 126-127).

En el ámbito de la literatura, encontramos relatos acerca de los peligros de carácter sexual (engaños y tentaciones que amenazan la virtud femenina) al que se exponen las mujeres trabajadoras en textos como *La maestra normal* de Manuel Gálvez o el poema ‘La costurera que dio aquel mal paso’ de Evaristo Carriego y en una buena parte de la literatura de folletín. Cabe mencionar, por supuesto, la forma en que el naturalismo, bajo la influencia de Zola y el marco ideológico positivista apuntó hacia la peligrosidad de la sexualidad femenina a través del tipo de la mujer adúltera o la prostituta, utilizándola como significante para representar la corrupción dentro de la sociedad. En este sentido se pueden mencionar las novelas *Nacha Regules* de Manuel Gálvez, *Sin Rumbo* y *Música sentimental* de Eugenio Cambaceres, *Los de Abajo* de Mariano Azuela, *Santa* de Federico Gamboa e incluso la propia *Blanca Sol* de Mercedes Cabello de Carbonera¹⁶.

¹⁶ La forma como el naturalismo aborda el tema de la sexualidad femenina es un gran tema que está fuera de los alcances de este ensayo. Me detendré más bien, a partir del próximo capítulo, en el romanticismo, el decadentismo y el modernismo como aquella tradición con la que más directamente dialoga la poesía de las autoras que forma parte de mi reflexión.

Es en este contexto político y simbólico donde se debe situar la poesía erótica de Agustini, Wilms y Lair. Dicho contexto conforma lo que llamaremos las condiciones de producción que otorgan una especificidad a esta escritura de autoría femenina, en tanto el enfoque de este ensayo intenta dar cuenta en ella de un diálogo con el imaginario simbólico-cultural que ha definido por siglos el 'ser mujer' o la 'feminidad hegemónica'.

Los hechos y discursos expuestos aquí revelan una noción hegemónica (Gramsci) de la feminidad, en el entendido de que las realidades de propiedad y de producción no se remiten solo a la propiedad de la tierra o la producción de bienes, sino que deben extenderse al campo de la cultura y de la simbólica. La crítica de género se ha apropiado de estos postulados planteándose preguntas acerca de la propiedad de las instituciones culturales (Jean Franco), y acerca de la producción simbólica del patriarcado (Julia Kristeva, Luce Irigaray, Teresa de Lauretis y un largo etcétera para mencionar solo a las autoras contemporáneas)

Recogemos estos puntos de vista para afirmar la importancia de que las mujeres comiencen a escribir sobre su propio deseo, y lo hagan no sobre una página en blanco, sino en el contexto del imaginario cultural que hemos venido describiendo.

Se trata de una disputa en el campo de las significaciones que las autoras realizan de manera más o menos consciente en un momento de crisis de la misma noción de feminidad. Todavía en 1949 en Francia, Simone de Beauvoir se pregunta en la introducción de *El segundo sexo*:

¿Hay siquiera mujeres? Ciertamente que la teoría del eterno femenino cuenta todavía con adeptos; estos adeptos cuchichean: "Incluso en Rusia, ellas siguen siendo mujeres". Pero otras gentes bien informadas –incluso las mismas algunas veces– suspiran: "La mujer se pierde, la mujer está perdida". Ya no se sabe a ciencia cierta si aún existen mujeres, si existirán siempre, si hay que desearlo o no, qué lugar ocupan en el mundo, qué lugar deberían ocupar (De Beauvoir, 2008:15).

La mujer como 'signo ideológico' (Bajtín-Voloshinov) se tambalea en su valoración tradicional, se 'sale de lugar' y se abre a un con-

flicto de valoraciones potencialmente diversas, poniendo en jaque el 'sentido común'. Otros significados buscan legitimarse en torno a la identidad femenina.

La literatura de mujeres de este período de crisis del estatuto de lo femenino en la cultura por las transformaciones ya revisadas, entrarán en disputa con las orientaciones ideológicas hegemónicas que caracterizan a los discursos tradicionales que heredan. Esto se produce en la medida en que, como veremos, dicha literatura plantea una serie de cuestionamientos y reelaboraciones de esa tradición. Se trata de cuestionamientos que solo pueden ser vistos y analizados en su adecuada magnitud a través de un análisis dialógico con el imaginario cultural en que se inserta esta producción literaria. Dicho imaginario no funciona solo como 'telón de fondo', sino como la trama simbólica y material en la que se enreda y se desenvuelve la escritura de nuestras autoras.

CAPÍTULO II

LA POESÍA Y LA CONSTITUCIÓN DE SUJETO FEMENINO

1. Construcción de un discurso poético de mujeres

Rachel Blau du Plessis: la carga histórica de las palabras

Rachel Blau du Plessis (1941), poeta y escritora norteamericana, es una de las autoras que se han apropiado del concepto de 'signo ideológico' o 'signo orientado valóricamente' para abordar el problema de la relación entre género (sexual) y literatura. Blau du Plessis ha trasladado esta noción al ámbito de lo poético. Siguiendo en rigor la definición del lenguaje y del signo de Mijael Bajtin adscrita al campo de lo social, se debe aceptar que el signo tiene una carga histórica que se pone en juego cada vez que se actualiza la enunciación. Como ya hemos visto, estamos situadas en un contexto cultural en que el cambio de rol de la mujer en la sociedad, su movimiento desde lo privado a lo público provoca una crisis en su estatus simbólico, una crisis cultural: los conceptos tradicionales en torno a lo femenino se enfrentan a transformaciones que escapan a sus límites, la idea de lo femenino se hace por lo tanto más permeable e inestable. Desde un análisis de género como el que hemos venido realizando con respecto al signo 'mujer' es obvio que el énfasis en la carga histórica de las palabras adquiere una relevancia vital; es por ello que la reflexión de Blau du Plessis se hace pertinente:

Si cada palabra ha vivido socialmente cargada, cada palabra tiene una 'narración' o dos que trae consigo ¿Cuáles son las tácticas que pueden, ya sea reafirmar la (s) narración (es) que cuenta la palabra o que pueden tratar de irrumpir en ella, distorsionando, deformando, abriendo las palabras historiadas? (Blau Du Plessis: 1999, 248).

Dado que la mujer escritora está inserta en un universo cultural y lingüístico saturado de poemas anteriores y de poéticas anteriores,

la autoría femenina, tal como los poetas de la vanguardia o los poetas experimentales, no puede desconocer ese pasado.

Para las mujeres se trata de una tradición que las ha excluido de los roles protagónicos y de la posición de hablante relegándola la mayoría de las veces a una posición de “ideal, objeto anhelado, vehículo, mediadora del habla de otros, como una cosa parcialmente canibalizada, neutralizada” (Du Plessis: 1999, 244).

Lo que propone Du Plessis es entonces la “despoetización de la poesía”, es decir, que la poesía deje de ser un objeto bello y decorativo y pase a ser crítica, consciente de la carga histórica de las palabras, de las narraciones que acarrearán consigo. Al referirse a un “romper la poesía” la autora afirma: “No es casual que esté cansada de la ‘poesía’, esa rueda de bicicleta montada al revés que piensa que es una bicicleta de verdad, olvidando que fue desarmada por Duchamp” (254). Du Plessis habla también de romper la historia de la poesía, de un estar dentro y fuera de la tradición, de ser cómplice y crítica al mismo tiempo desde el entendido que nunca se escribe en una página en blanco. Desarmar la tradición significará entonces reescribir el mito, reescribir las poéticas y las literaturas anteriores que construyen y preservan las definiciones simbólicas tradicionales de las mujeres.

Eleine Showalter: El discurso de doble voz

Por otra parte, de la noción acuñada por la crítica norteamericana Eleine Showalter ‘discurso de doble voz’ puede a su vez interpretarse como un modo en que la palabra literaria se relaciona con el mundo y la tradición. En *The feminist criticism in the wilderness* (1981), la autora se plantea el problema en términos culturales, instalándose en la oposición cultura dominante/ cultura subordinada. Las preguntas clave que formula son ¿Cuál es la relación entre la cultura dominante y la dominada? ¿Tiene una cultura silenciada una literatura propia o siempre debe ser medida por cronologías, standards y las bases de la cultura dominante? ¿Existe una cultura peculiar de la mujer?¹⁷. La salida que propone Showalter a estas interrogantes es un modelo de intersecciones en el cual las culturas de las mujeres

¹⁷ Desde una lectura actual debemos pluralizar la idea de una cultura femenina y hablar en cambio de las culturas de las mujeres, puesto que lo femenino está atravesado por otras variables identitarias como la clase, la etnia, la edad, etc. que no nos permiten ya concebir la idea de ‘la mujer’ en términos homogéneos.

(como culturas subordinadas) funcionarían entre dos mundos, escindiéndola a ellas mismas entre el universo de la cultura patriarcal y un universo propio, un área liberada de esa cultura general a la que denomina “wildezone”. Showalter formula este concepto en el contexto de su propio trabajo, cuyo objetivo es recuperar la tradición de una escritura de mujeres en la literatura inglesa, desde las hermanas Brontë hasta la época contemporánea a su investigación. Su hipótesis plantea que en el análisis de estos textos ha encontrado una superficie en la que opera la cultura hegemónica, pero que bajo esa superficie se esconde aquella ‘wildezone’, esa área subsumida y taponeada por la cultura patriarcal. La escritura femenina se caracterizaría entonces por este ‘discurso de doble voz’, concepto especialmente productivo a la hora de abordar textos de la primera mitad del siglo XX, en los cuales será más difícil encontrar posturas feministas radicales y donde será necesario sumergirnos en el delicado tejido del entramado simbólico al que hemos hecho referencia con anterioridad.

En este sentido, autoras como Delmira Agustini y Teresa Wilms Montt, que no abrazaron de manera militante las causas feministas que comenzaban a pisar el terreno político (a diferencia de Clara Lair, que sí lo hizo), expresan en cambio en sus obras literarias esta lucha interna en el ‘texto de doble voz’, demostrando –a través de la oposición entre rebeldía y sumisión al canon, por ejemplo– que el género poético también está involucrado en las valoraciones múltiples o antagónicas del signo lingüístico y su devenir cultural.

Si bien es cierto que Blau du Plessis se refiere a la poesía de vanguardia (a la que no suscriben las poetas en estudio) y a su propio ejercicio en este campo como una autora contemporánea, y que –por otra parte– Eleine Showalter elabora sus conceptos en base a textos narrativos y no poéticos; desde mi interpretación, las nociones de ‘poesía crítica’ planteada por la primera, y de texto habitado por una dinámica de doble discurso, enunciado por la segunda, se encuentran presentes en la reflexión sobre la poesía moderna llevada a cabo por Octavio Paz.

2. La tradición poética heredada

Analogía e ironía, la herencia del romanticismo

En su libro *El arco y la lira* (1956) Octavio Paz expresa que el espíritu crítico característico del género de la novela y el teatro y del pensamiento moderno en general no está presente en la poesía; sin embargo, casi veinte años después, el autor publica *Los Hijos del Limo* (1974) como una especie de continuación y de profundización de las ideas expuestas en *El arco y la lira*, donde modifica sus ideas al respecto. En *Los Hijos del limo*, Paz postula la tesis de que la poesía moderna (y su revisión involucra desde los románticos alemanes e ingleses, a los simbolistas franceses y a la vanguardia cosmopolita de la primera mitad del siglo XX, además del modernismo, post-modernismo y vanguardias latinoamericanas) se rige toda por un principio en apariencia paradójal: la tradición de la ruptura.

En la modernidad, la tradición, es decir, la transmisión de una generación a otra de noticias, leyendas, historias, creencias, costumbres, formas literarias y estilísticas, ideas, etcétera, es quebrantada permanentemente en una continua refundación. Cada idea o forma literaria se crea a partir de la negación o contradicción de las ideas o formas literarias anteriores. El sujeto moderno es un sujeto crítico que siempre está cuestionando la tradición y creando lo nuevo a partir de una postura antagónica. Es hijo de un mundo donde el racionalismo filosófico, los ideales de la Ilustración y sus consecuencias sociales y políticas (revoluciones y guerras de emancipación en Europa y América) han dejado en claro que no existen basamentos inamovibles de ninguna índole. Esto significa, por un lado el desplazamiento de Dios como centro del universo y de la religión como sustento espiritual del hombre y, por otra parte, un cambio en la experiencia temporal de la humanidad.

Paz establece una comparación con las sociedades premodernas que tenían una noción del tiempo cíclica y circular, donde Dios o los dioses eran el centro del universo y donde la muerte era seguida de la renovación de la vida. Para el sujeto moderno en cambio, es él mismo y la razón los que se yerguen como principio suficiente que sostiene al mundo, desplazando a Dios. Se trata de la fe en la capacidad humana de cambiar y decidir sus condiciones de vida basada en una concepción del tiempo lineal que apunta siempre

hacia el futuro. Sin embargo, este nuevo poder adquirido tiene un costo: la mirada puesta en el futuro implica estar siempre situado en el principio de 'algo', frente a un panorama incierto. Junto con las grandes instituciones opresoras (la monarquía, la Iglesia, la colonia) se derrumban al mismo tiempo las certezas. La modernidad estará entonces atravesada por esta contradicción: la voluntad fundante, el poder de la creación, implican la fragilidad de habitar proyectos que se levantan sobre la destrucción de proyectos anteriores y la permanente inconclusión de esos proyectos.

Para Paz la época moderna es el aceleramiento del tiempo histórico: un tiempo que se devora a sí mismo en la autorreflexión y el autocuestionamiento constante. En el ámbito de la literatura, y de acuerdo a la síntesis que realiza Alicia Salomone (2006), en su lectura de *Los hijos del limo*, dada la preeminencia del pensamiento racional, en un comienzo es la prosa en donde los rasgos de la criticidad moderna se hacen más evidentes. En una acepción común de este género literario la prosa se caracteriza por un lenguaje denotativo más apropiado para la expresión de ideas y más concordante con esta concepción lineal del tiempo característica del racionalismo.

Sin embargo, en esta dinámica moderna que surge en oposición a la tradición, surge con los románticos un cuestionamiento a los ideales ilustrados cuya luz racionalista había ensombrecido aspectos vitales de la experiencia humana como la sensibilidad, la pasión y lo inarmónico (la locura, lo monstruoso y pesadillesco). En la sociedad burguesa de la revolución industrial estos aspectos junto con el papel del artista quedaron relegados, emergiendo contestatariamente a través del romanticismo y posteriormente con el vanguardismo que llegará al punto de desmontar la propia maquinaria de la representación.

En la tradición romántica, no será ya la prosa el espacio privilegiado de expresión, sino la poesía. El cambio de mirada, la postura crítica de los románticos frente al racionalismo implica la necesidad de cuestionar la dirección unívoca y teleológica del tiempo, la constitución monolítica del hombre para instalar las incómodas contradicciones. Más aún Paz afirma (citando a Schlegel) que el romanticismo manifiesta un "amor por la contradicción que es cada uno de nosotros y la conciencia de esa contradicción" (Paz: 1990, 65). Así, según Paz la ironía es el gran invento de los románticos:

“La ambigüedad romántica tiene dos modos, en el sentido musical de la palabra: uno se llama ironía y consiste en insertar dentro del orden de la objetividad la negación de la subjetividad; el otro se llama angustia y consiste en dejar caer, en la plenitud del ser, una gota de nada. La ironía revela la dualidad de lo que parecía uno, la escisión de lo idéntico, el otro lado de la razón: la quiebra del principio de identidad. La angustia nos muestra que la existencia está vacía, que la vida es muerte, que el cielo es un desierto: la quiebra de la religión” (71).

La expresión romántica de las contradicciones, tendrá en la ironía no solo un recurso retórico, sino un instrumento para poner en práctica un episteme moderno: el del ejercicio crítico que rompe la continuidad del tiempo cíclico premoderno, instaurando el cambio y con él el tiempo histórico. Por otra parte, la angustia suplanta la fe en el gran proyecto humano ilustrado, trocándola en una conciencia de la muerte, muerte sin resurrección, que se vincula, desde mi punto de vista con esa estética del horror propia del romanticismo, aspecto en el que se profundizará más adelante.

Pero además, el pensamiento romántico se encamina en otra dirección: la búsqueda de un principio trascendente –humano y no divino– que encuentra en la poesía. El romanticismo

...hace de la poesía el fundamento del lenguaje y por lo tanto de la sociedad; y la unión de ese principio con la vida histórica. Si la poesía ha sido el primer lenguaje de los hombres –o si el lenguaje es en su esencia una operación poética que consiste en ver al mundo como un tejido de símbolos y de relaciones entre esos símbolos– cada sociedad está edificada sobre un poema (...) (Paz: 1990, 91).

La poesía viene así a cumplir una función religiosa toda vez que se concibe no solo como una realidad verbal, sino como un acto en donde “el poeta dice y, al decir, hace”. Tal como en el pensamiento mágico premoderno donde las palabras y las cosas estaban unidas en una relación de correspondencia cíclica y vital, la poesía en el romanticismo se convierte para Paz, no solo en un medio de cono-

cimiento, sino en un medio de autocreación donde el poeta crea su propio ser: “Negación de la religión: pasión por la religión. Cada poeta inventa su propia mitología y cada una de sus mitologías es una mezcla de creencias dispares, mitos desenterrados y obsesiones personales” (Paz: 1990, 79).

En la poesía romántica estará presente entonces no solo la ironía, sino también lo que Paz denomina la analogía. Por contraposición a la ironía, la analogía sería un episteme premoderno que escapa a la lógica de la razón y revela el principio de armonía universal en que todo se rige por el ritmo:

La analogía concibe al mundo como ritmo: todo se corresponde porque todo ritma y rima... La analogía no solo es una sintaxis cósmica: también es una prosodia. Si el universo es un texto o tejido de signos, la rotación de esos signos está regida por el ritmo. El mundo es un poema; a su vez el poema es un mundo de ritmos y símbolos. Correspondencia y analogía no son sino nombres del ritmo universal (Paz: 1990, 97).

Esta concepción de la poesía como expresión de la armonía universal implica paralelamente, como hemos visto, una muy moderna fe en el poder de las palabras. El poeta será capaz de autocreación, interviniendo activamente sobre la realidad. Este es un elemento de mucha relevancia para nuestro estudio y que profundizaremos más adelante. Baste con una última cita de Paz en este sentido: “Si el arte es un espejo del mundo, ese espejo es mágico, lo cambia” (Paz: 1990, 94).

Como vemos, también hay una idea de ‘discurso de doble voz’ en la concepción de la poesía romántica de Paz: la cohabitación discursiva de la ironía y la analogía.

Así pues, el romanticismo se coloca del otro lado del siglo de las luces para mostrar la otra cara de la razón: el mundo que el psicoanálisis bautizará con el nombre de inconsciente, la zona oscura, subsumida que se expresa a través del sueño, la pesadilla, el simbolismo y la metáfora: el desplazamiento de los significados, la crítica al sentido unívoco del significado.

Para Octavio Paz este es un lenguaje del cuerpo que se expresa en “una extraña alianza de lo sagrado y lo profano y de lo sublime

con lo obsceno” (Paz: 1990, 58). Este lenguaje, eminentemente poético para Octavio Paz desmiente y desestabiliza el orden racional que regiría al mundo. Es un lenguaje del cuerpo en la medida que es una vuelta a la naturaleza (naturaleza humanizada), y no solo un rescate de la naturaleza como reacción frente al avance de una revolución industrial, sino como crítica a la civilización y a los valores de la sociedad burguesa.

En este sentido, Paz señala a Jean Jacques Rousseau como un escritor prerromántico, pues apunta a un acuerdo con el mundo natural: el hombre es bueno por naturaleza, pero es corrompido por la civilización. Esta primera sensibilidad se convierte en pasión con los románticos y la crítica se agudiza en la demostración de los aspectos extraños de lo cotidiano, extrañeza que bordea lo sobrenatural.

La crítica racional de Rousseau se transmuta en los románticos en blasfemia y amor por lo grotesco. La religiosidad romántica será una religiosidad herética que se proyectará en la afirmación de la muerte de dios.

El concepto de analogía al que nos hemos referido, definiéndolo como una recuperación del tiempo premoderno que se rige por las correspondencias: mundo-palabra y por el ritmo, no implica sin embargo una concepción armónica del universo. Apunta más bien a la elevación de la palabra poética como principio fundador del mundo humano y por lo tanto a conferir al poeta una función profética y por ello religiosa, pues la palabra poética se erigirá como la reveladora del espíritu.

Paz se refiere en primer lugar a Hölderlin y su *Hyperión*, donde la instauración de una sociedad libre conlleva a su vez un regreso a la poesía. Además, ejemplifica la noción de poesía como revelación de la realidad a través del poema autobiográfico de Wordsworth *Prelude* de 1805 en donde aparece no la percepción “de un mundo fantástico, sino la realidad tal cual: el árbol, la piedra, el arroyo, cada uno asentado en sí mismo, reposando en su propia realidad” (Paz: 1990, 69). Por último describe la ironía romántica como la crítica a un mundo concebido como armonía luminosa, regida por dios o por la razón y cita la obra *Sueño. Discurso de Cristo muerto en lo alto del edificio del mundo: no hay dios* de Jean-Paul Ritchen. En ella –lee Paz– se desarma la visión racionalista del mundo entendido como un mecanismo para dejar paso a los rasgos incoherentes y caóticos de este a

través de imágenes tempestuosas y convulsivas. En la segunda versión de esta obra –nos informa Paz– no es Cristo, sino Shakespeare –el poeta por antonomasia para los románticos– quien anuncia la noticia de la muerte de dios. A través de la figura de Shakespeare, el poeta desplaza al sacerdote, al profeta en un acto blasfemo que, sin embargo, no deja de ser religioso pues afirma la trascendentalidad de la palabra poética: palabra fundadora y creadora de mundos y a la vez palabra que transmite la conciencia de la muerte. “La relación entre Dios y el mundo se presenta invertida: no es el mundo, caído de la mano de dios el que se precipita en la nada, sino que es dios el que cae en el hoyo de la muerte” (Paz: 1990, 76).

Esta ausencia de dios, que ya había sido perpetrada por la racionalidad crítica, viene al mismo tiempo a ser reemplazada por una exaltación espiritual de la naturaleza como la expresión de “la nostalgia moderna de un tiempo original” (Paz: 1990, 60). Pero, en contraste con los premodernos, este regreso a la ‘edad de oro’ o ‘edad feliz’ “no será consecuencia de la revolución de los astros, sino de la revolución de los hombres” (Paz: 1990, 61). La celestialidad divina será desalojada por la materialidad natural, y los románticos expresarán constantemente los contrastes que habitan en ella. La naturaleza es corruptible, finita y mostrará siempre sus dos caras: la de la vida y la de la muerte.

Este último tema es de nuestro particular interés, pues el romanticismo coloca en primer plano la otra cara del mundo y de la humanidad, la cara que el orden burgués no quiere ver. La negación de dios y del orden racionalista implica una toma de conciencia descarnada de la muerte y una puesta en escena de la naturaleza con sus contrastes y su poder destructivo. Ahora bien, lo que nos interesará analizar en adelante es que, dado que la mujer, como planteamos al principio del capítulo está tradicionalmente ligada a la naturaleza, al cuerpo y a lo irracional, ella se mostrará en esta estética literaria como un significante privilegiado para expresar los sentimientos predilectos del romanticismo: la pasión, pero la pasión ligada con el caos, el horror y la muerte.

El imaginario de la muerte en cuerpo de mujer

Mario Praz (1969), en su libro *La carne, la muerte y el diablo* (traducido al inglés como *The Romantic Agony*) denomina esta estética como

un “sentido meduseo de la belleza” o belleza medusea, pues la belleza de los románticos está entretejida con el dolor, la corrupción, la muerte y el horror¹⁸. Es el poema de Shelley ‘Sobre la Medusa de Leonardo Da Vinci’ el que inspira a Praz este concepto, pues lo considera una especie de manifiesto de la concepción romántica de la belleza:

It lieth, gazing on the midnight sky,
Upon the cloudy mountain-peak supine;
Below, far lands are seen tremblingly;
Its horror and its beauty are divine.
Upon its lips and eyelids seems to lie
Loveliness like a shadow, from which shine,
Fiery and lurid, struggling underneath,
The agonies of anguish and of death.
Yet it is less the horror than the grace
Which turns the gazer’s spirit into stone,
Whereon the lineaments of that dead face
Are graven, till the characters be grown
Into itself, and thought no more can trace;
‘Tis the melodious hue of beauty thrown
Athwart the darkness and the glare of pain,
Which humanize and harmonize the strain.
And from its head as from one body grow,
As [] grass out of a watery rock,
Hairs which are vipers, and they curl and flow
And their long tangles in each other lock,
And with unending involutions show
Their mailed radiance, as it were to mock
The torture and the death within, and saw
The solid air with many a ragged jaw.

¹⁸ De acuerdo con el análisis de Praz la conjunción belleza y horror ha existido desde hace mucho tiempo y tuvo también sus expresiones en el siglo XVII. Pero si durante el siglo XVII esta había constituido más bien un concepto intelectual con los románticos pasará en cambio a ser un tema de sensibilidad que se integrará en su estética, no en términos de unos giros de ingenio o de provocación intelectual, sino que intentará –si no vivir sus fantasías– sugerir en sus textos un trasfondo de experiencia. Mientras en el siglo XVII la aparición de estos temas era esporádica y marginal y los escritores los trataban haciendo ostentación de una agudeza extravagante, para los románticos se tratará de temas de gusto general, por la proclividad en esos tiempos hacia lo desordenado, lo macabro, lo horripilante y lo raro, al mismo tiempo que hacia lo nuevo y lo desconocido (Cfr. Praz: 1969, 59).

And, from a stone beside, a poisonous eft
Peeps idly into those Gorgonian eyes;
Whilst in the air a ghastly bat, bereft
Of sense, has flitted with a mad surprise
Out of the cave this hideous light had cleft,
And he comes hastening like a moth that hies
After a taper; and the midnight sky
Flares, a light more dread than obscurity
'Tis the tempestuous loveliness of terror;
For from the serpents gleams a brazen glare
Kindled by that inextricable error,
Which makes a thrilling vapour of the air
Become a [] and ever shifting mirror
Of all the beauty and the terror there-
A woman's countenance, with serpent-locks,
Gazing in death on Heaven from those wet rocks¹⁹.

Este poema, lleno de contradicciones y contrastes entre el cielo y la tierra, la divinidad y la animalidad, la luz y la sombra es inquietante porque evoca un momento en que el tiempo del qué hacer, el tiempo diurno se detiene y es desplazado por un tiempo suspendido en una duración que apunta hacia la eternidad, abriendo sus

¹⁹ A continuación transcribo la traducción de la edición española del libro de Praz: Yace, mirando el cielo nocturno, supina sobre la cumbre circundada de nubes de un monte. Abajo, tiemblan tierras distantes. Su horror y su belleza son divinos. Sobre sus labios y sus párpados se posa la venustez como una sombra: irradian ardientes y sombrías las agonías de la angustia y la muerte que se debaten a sus pies. Sin embargo, no es el horror, sino la gracia lo que petrifica el espíritu del que contempla, en el que se esculpen las líneas de aquel rostro muerto, hasta que los rasgos penetran en él y el pensamiento desfallece: es el melodioso tinte de la belleza, superpuesto a la tiniebla y a la palidez del dolor, lo que hace la impresión humana y armoniosa. De la cabeza, como si fuese de un solo cuerpo, brotan, semejantes a la hierba que nace en la roca húmeda, cabellos que son víboros; se entrelazan y caen, tejen nudos entre sí y aquella maraña muestra su esplendor metálico, como para burlarse de la tortura y la muerte interiores; cortan el aire compacto con sus desportilladas mandíbulas. En una piedra cercana un venenoso lagarto se detiene para espiar dentro de los ojos gorgóneos, mientras en el aire un horrendo murciélago revolotea fuera de su cueva, donde la espantosa luz lo ha sorprendido, y se precipita como la polilla sobre la llama de la vela; en el cielo nocturno relampaguea una luz más espantosa que la oscuridad. Es la tempestuosa hermosura del terror. Las serpientes expanden su brillo cobrizo, encendido en la intrincada maraña, como un halo vibrante, móvil espejo de toda la belleza y de todo el terror de aquella cabeza: un rostro de mujer con viperinos cabellos, que en la muerte contempla el cielo desde aquellas húmedas rocas.

fauces salvajes para devorar al que lee, al espectador enfrentado a esta imagen.

Podríamos decir, que tal como la figura mítica de la Medusa tiene el poder de petrificar con la mirada, este poema nos petrifica en el tiempo, nos sitúa en la oscuridad y en el terror a la oscuridad, en el miedo a ser devorados por ella, sacando a la luz el alma romántica, fascinada por la muerte, como el murciélago y la polilla que se consumen en la llama de la vela en el poema. La cadena significativa nos remite al cuadro de Da Vinci que inspiró a Shelley: 'La cabeza de Medusa', así como también al mito griego. Sin embargo, vemos en la expresión romántica de este motivo una singularidad, la cabeza de Medusa no solo es horripilante, sino al mismo tiempo bella, encarna una nueva concepción de belleza cuyo soporte es la figura femenina. La novedad reside en que esta belleza femenina no encarna en los ideales tradicionales de virtud o de belleza como armonía, sino que radica en la asociación de la belleza con el misterio, como inquietud. En este sentido podemos decir que se opone a una idea burguesa de belleza femenina, luminosa, cándida, inocente, protectora y maternal, doméstica. Pero para que esta nueva construcción sea posible es necesario diferir a la mujer al espacio de lo sobrenatural y sobre todo retratarla en una actitud de pasividad, de muerte.

Se escoge a la Medusa ya decapitada que yace 'mirando' el cielo nocturno, su gracia emana de la palidez de un rostro muerto. La cabeza no solo sobre un escenario natural, sino fundida con la naturaleza, puesto que el suelo montañoso que le sirve de lecho mortuario hace que las serpientes de sus cabellos se asemejen a la hierba 'que nace de la roca húmeda'. Sus ojos no son amenazantes como los del mito pues no miran al héroe y al espectador que con él se identifica, sino que miran al cielo y podemos imaginarlos huecos puesto que un 'venenoso lagarto' se ha detenido para espiar dentro de ellos.

La belleza de esta imagen de la muerte encarnada en la figura femenina de Medusa descansa entonces en la distancia que se interpone entre el que contempla y el objeto contemplado, despojado de su poder destructivo y amenazante. Naturaleza y mujer domesticadas por el poder masculino de la palabra.

He aquí una expresión de la dualidad romántica planteada por Octavio Paz: nostalgia del tiempo originario, del tiempo mítico, pero imposibilidad moderna de recuperarlo. Esto pone de mani-

fiesto, sin duda, la conciencia trágica de la muerte. Pero además, desde una lectura de género podemos establecer otra tensión trágica: nostalgia y deseo de la mujer, pero necesidad de reducirla a un estado inerte para despojarla de sus rasgos amenazantes y poseerla a través de la palabra convirtiéndola en 'objeto poético', pero objeto muerto, decapitado²⁰.

Si en el poema de Shelley podemos leer una nostalgia del tiempo originario significado a través de la figura femenina, es porque las mujeres en la cultura occidental encarnan tanto a la naturaleza como a la madre; se trata de un retorno a lo primigenio. Por otra parte, tanto la naturaleza como la madre cargan con la marca de la muerte como la otra cara de la vida. La naturaleza porque es materia corruptible (opuesta al ideal), origen y destrucción de la vida, y la madre porque en el tiempo circular de las correspondencias (el tiempo de la analogía) su vientre se identifica a su vez con la tumba, principio y fin del ciclo vital²¹. Pero el hombre moderno está, como dice Paz, irremediablemente exiliado de esa conciencia cósmica. De ahí la dualidad trágica entre belleza y horror que expresa el poema de Shelley: sensación de extrañamiento.

El vínculo entre mujer y muerte se actualiza nuevamente con el decadentismo. En 1846 Edgar Allan Poe escribe en su ensayo "The Philosophy of Composition" que "la muerte de una mujer hermosa es, incuestionablemente, el tópico más poético del mundo". El análisis de esta sentencia y la tradición que funda en la literatura europea a través de la influencia de Poe en Baudelaire y en los simbolistas y decadentistas franceses, y que se proyecta también en la poesía latinoamericana, nos conducen a seguir los pasos del nudo simbólico que este ensayo se propone deshilvanar.

A partir de esta proposición de Poe, Elisabeth Bronfen en su libro *Over her dead body* (1992), analiza diversas manifestaciones artísticas que de una u otra manera se escriben sobre el cuerpo muerto de una mujer. En el capítulo titulado 'The most poetic topic', la autora establece la relación mujer-muerte naturaleza poniendo de relieve que la cultura europea –y pensemos esto en relación a lo que aca-

²⁰ Es interesante la lectura que hace Freud del mito de Medusa y cómo relaciona el hecho de la decapitación con el temor de la castración. Al respecto ver Freud: "La cabeza de Medusa" en *Obras completas* vol. XVIII. Amorrortu Editores. Buenos Aires, 1993.

²¹ "Amor! Y tú también. Pedradas negras/ se engendran en tu máscara y la rompen./ ¡La tumba es todavía/ un sexo de mujer que atrae al hombre!" ('Desnudo en Barro' en *Los Heraldos Negros* de César Vallejo).

bamos de plantear acerca del romanticismo— ha utilizado la figura femenina como alegoría de la naturaleza. Así, la mujer es, por una parte la madre o la novia, agente de las funciones primarias, dadora de vida, de confort, de confianza, comodidad y placer. Es el arquetipo de la naturaleza como madre nutricia, proveedora, fértil. Pero, por otro lado, la naturaleza encarna a su vez el desorden, lo salvaje, lo incivilizado; la amenaza que proviene de su poder destructivo: tempestades, huracanes, terremotos, inundaciones o sequías que ponen en peligro la supervivencia de la vida humana en la tierra. “En la ecuación con la naturaleza, la tierra y el cuerpo, la mujer ha sido construida como el Otro de la cultura, como objeto de intensa curiosidad para ser explorado, disectado, conquistado, disecado, domesticado y, si es necesario, eliminado²²” (Bronfen: 1992, 66).

La hipótesis de Bronfen plantea que las representaciones de la muerte pueden leerse como síntomas (en el sentido psicoanalítico del término) de nuestra cultura ya que en ella encontramos un repertorio de imágenes y significados (un imaginario cultural) que permiten al arte soñar la muerte de mujeres hermosas, en tanto el cuerpo femenino está construido como el sitio superlativo de la alteridad.

Ya nos hemos referido a este último punto al mencionar a Simone de Beauvoir y su afirmación acerca de que las mujeres hemos sido construidas como el ‘otro’ de la cultura al haber sido históricamente definidas en relación a lo masculino y por lo tanto como objetos de deseo sexual. Tanto el poema citado de Shelley, como la máxima de Poe introducen la trama del deseo y el erotismo de la mano de la contemplación de la belleza femenina. Las preguntas que cabe instalar aquí son: ¿Qué es lo que hace que la mujer sea el soporte privilegiado de este tipo de representaciones? ¿De dónde emana el enorme vigor estético de esta imagen que se proyecta en la creación de tantos escritores? ¿Qué significa, como dice Bronfen, que estas se puedan leer como síntomas de nuestra cultura?

Con respecto a la primera pregunta, es la posición de alteridad la que permite que las mujeres se configuren como el lienzo ideal para la pintura de estas naturalezas muertas. Esta posición de alteridad, a la que Simone de Beauvoir llega a través de un análisis de

²² La traducción es mía, así como las traducciones que en adelante se presenten de originales en inglés.

los mitos culturales de la feminidad, significa que en la construcción de los mitos de género el hombre es el sujeto, absoluto y la mujer el otro, el poseído por el Uno para definirse a sí mismo como tal. La mujer aparece entonces como lo inesencial, aquello que nunca se convertirá en lo esencial puesto que en dicha relación no existe reciprocidad. Además, el concepto de alteridad descansa en la ambigüedad, la mujer encarna un concepto inestable. Ella está semánticamente codificada como buena y malvada, encarna simbólicamente el bien y la maldad a través de las dos madres de la cultura: Eva y la Virgen María, la promesa de vida eterna y la caída. De esta manera ella se vislumbra como la posibilidad de totalidad y al mismo tiempo como la frustración de ese sueño. Así como la naturaleza ambivalente de los románticos, la mujer representará simultánea y contradictoriamente la promesa de totalidad, al mismo tiempo que la medida de la finitud humana.

Gracias a que la mujer (cuerpo), como la naturaleza, es el otro de la cultura, la feminidad se conecta con una 'materialidad no semiótica y una facticidad no semiótica'—dice Bronfen— es decir, no productora de signos por sí misma. Esto produce un efecto paradójico en el sentido de que ese cuerpo se descorporaliza en la medida que pierde subjetividad, individualidad para convertirse en objeto de representación o más aún en un signo en sí mismo ('Poesía eres tú'), moneda de cambio (en términos de Levi Strauss) que posibilita las relaciones sociales en la cultura.

Bronfen establece la conexión entre mujer y muerte haciendo hincapié en que la idea de la muerte funciona también como figura inesencial, como signo descorporalizado que no tiene, en estricto rigor, un referente. La muerte es irrepresentable, puesto que no hay ningún sujeto hablante que pueda referirse a ella en tanto experiencia. Esto la convierte en palabras de Michael Deguy en 'la metáfora por excelencia' en "El tropo superlativo, como un a priori, evento desconocido que se inscribe a sí mismo en la existencia humana, en la forma de una prefiguración y así invoca la cualidad figurativa de todas las cosas" (Bronfen: 1992, 72). En concordancia con esto, para Bronfen la mujer frecuentemente no sólo encarna valores asociados con la muerte, sino que pone en escena el trabajo de la muerte retóricamente, en virtud de que funciona como una figura inesencial, (un signo descorporalizado, sin un referente) y como el

sitio de la ambivalencia uncanny²³ (lo ominoso, el retorno formal de lo reprimido, aquello que atrae y se desea, pero al mismo tiempo resulta amenazante). De la ambivalencia del signo femenino habla la conjunción entre mujer y naturaleza, ya que como cuerpo la mujer no solo alegoriza la madre nutricia, protectora y redentora, sino también el peligro de la avidez sexual, la pasión incontrolable y la espontaneidad. La muerte, misterio de los misterios, coloca su pregunta entre finitud y eternidad. Mujer y muerte son figuras retóricas de la presencia de la muerte en la vida.

Es en esta ambivalencia donde recae el vigor estético de la imagen sugerida por Poe o de la 'belleza medusea' propuesta por Shelley, se trata de imágenes fuertemente arraigadas en el inconsciente que nos muestran el reverso de nuestro tejido cultural. La dualidad amenaza-deseo es encarnada por el misterio de lo otro, de lo distinto. La proyección de esa dualidad en la figura femenina nos habla de la doble condición de la mujer como objeto del deseo y como madre, estatus que parece confundirse en la infancia (de acuerdo con el psicoanálisis) y que sólo la prohibición del incesto viene a aclarar. El relato freudiano tradicional nos enseña (en una de sus lecturas) que es el padre el agente de esta prohibición inaugurando el Complejo de Edipo (el superego y la entrada del sujeto en la cultura) y la necesidad de matar al padre. La psicoanalista Luce Irigaray (1985) plantea una interesante observación con respecto a esto, afirmando que la ambivalencia de Edipo frente al padre (es hijo y rival) tiene como prenda a la madre, es decir, implica el sacrificio de la madre. Freud toma el problema del Edipo de la mitología griega y el asesinato del padre por la horda primitiva, pero olvida un asesinato más arcaico: el de la madre. Irigaray sustituye el mito de Edipo por el de Orestes, asesino de su madre, Clitemnestra²⁴: "Orestes mata a su madre por

²³ En el capítulo siguiente profundizaremos en este concepto freudiano de lo uncanny, unheimlich o lo ominoso, en relación al papel que cumple en la constitución de sujeto en la poesía de mujeres.

²⁴ La venganza de Orestes por el asesinato de su padre Agamenón relatada en la tragedia de Esquilo fue interpretada por el estudioso alemán von Bachoven (*Derecho materno*, 1861) como la expresión del triunfo del derecho paterno sobre el derecho materno. Es decir, de la predominancia de una filiación familiar del padre y el establecimiento de relaciones monogámicas por sobre la predominancia de una filiación materna basada en la práctica de lo que von Bachoven denominó heterismo (debido a la 'promiscuidad sexual' de hombres y mujeres no se podía establecer la paternidad de los hijos). Esta tesis fue divulgada por F. Engels en *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, y ha constituido una fuente para escritores como Robert Graves o Riane Eisler (*El cáliz y la espada*). Sin duda esto está también en la base de la discusión propuesta por Irigaray, así como también podemos encontrar una reflexión

que así lo exige el imperio de dios-padre y su apropiación de los arcaicos poderes de la tierra madre” (Irigaray: 1985, 8). Si elegimos este mito como mito fundador, la cultura se yergue entonces desde la base de un matricidio, que consiste simbólicamente en la represión del deseo hacia la madre y la clausura de la relación imaginaria con ella. Irigaray se pregunta ¿Qué ha sido de la relación imaginaria y simbólica con la madre, con la mujer madre? ¿Qué ha sido de la relación arcaica con el cuerpo de la madre, con su seno, su vientre, la placenta, su leche, su voz, su mirada, las heces que ella recoge? Todo ese ‘cuerpo a cuerpo con la madre’ ha sido relegado al plano de la pérdida, de la falta, de lo irrepresentable, del deseo loco, imposible. La ley del padre prohíbe el deseo hacia la madre y prohíbe con él –sobre todo en la constitución del sujeto masculino– la vivencia y expresión de las emociones y la represión de todos los aspectos de la subjetividad que culturalmente se consideran como femeninos²⁵. Así, paradójicamente, aunque el hombre ocupe una posición esencial, pues detenta el poder de la palabra, tiene que construir su masculinidad constantemente en una negación de lo femenino: cuerpo, naturaleza, irracionalidad, etc., debe demostrar a cada momento que es un hombre (es decir, no una mujer).

En este escenario la mujer (sobre todo aquella que se ama y se desea) adquiere un carácter amenazante porque conecta al sujeto con sus propias emociones, lo vuelve frágil y vulnerable, ante ella se pone en peligro la solidez del yo que se ha logrado obtener en el proceso de una dolorosa renuncia. La unión erótica será entonces frecuentemente representada como una experiencia de muerte, puesto que implica, como plantea Bataille en *El erotismo* la disolución del sujeto cultural, aquel que se ha creado al abrigo de las prohibiciones. Sin embargo, la unión erótica solo puede vivirse como muerte del ego con la condición de que la mujer real, su cuerpo, su subjetividad desaparezcan. Ella debe ser neutralizada en su poder amenazador y esto se opera través de diversos recursos en los textos literarios: la idealización de la mujer, su fragilización (la mujer

muy interesante en el prólogo que Lucía Guerra escribió para su compilación de las *Obras completas* de María Luisa Bombal, publicadas por Editorial Andrés Bello en 1996.

²⁵ Elisabeth Badinter en su libro *XY La identidad masculina*, realiza un análisis sociológico de la masculinidad hegemónica, o sea, del clásico ‘macho’ que se caracteriza por comportarse tenazmente en oposición a lo femenino. Esta masculinidad se afianza adoptando posturas contrarias a las que comúnmente se asocian con conductas femeninas como la amabilidad, la pasividad, la sensibilidad, la cordialidad, etc.

enferma, preferentemente tísica y sumamente espiritual), el desplazamiento de la figura femenina al reino de lo sobrenatural, su reducción a calidad de objeto (de consumo, intercambio o de adoración), su invisibilización en el plano social y político, su sacrificio en el ritual sagrado que propone Bataille²⁶, o empujarla lisa y llanamente a la tumba para poder acceder a la contemplación sublime de su belleza y de paso a la reafirmación del yo que se conecta por medio de esta mujer con la idea de la trascendencia. Todos estos temas, no son solo culturales o psicológicos, sino que constituyen tópicos de la literatura y del arte²⁷.

Para el psicoanálisis el síntoma es una represión que falla. Un síntoma articula aquello que es demasiado peligroso para la psique y por lo tanto debe ser reprimido, pero todavía es tan fuerte en su deseo, en su carga libidinal que no puede serlo del todo. El aparato psíquico busca un canal oblicuo a través del cual pueda representar aquella cosa dañina, pero fascinante, intentando mantener un equilibrio. Desde esta perspectiva, podemos interpretar que la representación estética que conjuga mujer y muerte es la puesta en escena de un crimen que se repite una y otra vez: el matricidio original, que más allá de expresar el trauma biográfico de un artista en particular puede leerse, tal como propone Bronfen como un síntoma de nuestra cultura.

Matar a la madre significa, como escribe Irigaray, matar la relación simbólica con ella, dejar esa relación fuera de lo representable, dejando un vacío, un hueco que define al sujeto como 'sujeto en carencia' y a la mujer como significante de esa falta (Lacan).

El vigor estético de la propuesta de 'the most poetic topic' de Poe radica precisamente en su alusión a lo inefable. Bronfen nos explica que el autor utiliza un recurso metapoético: "Precisamente porque la muerte y la feminidad son excesivamente trópicos apuntan a una realidad más allá y en verdad disruptiva de todos los sistemas de

²⁶ Como veremos en el capítulo que sigue la propuesta de Bataille de un 'erotismo místico' es otra de las versiones de este mismo desplazamiento de la mujer que permite que la relación erótica no sea una relación 'cuerpo a cuerpo', una relación intersubjetiva pues no se realiza una unión con el otro (o la otra), sino un encuentro con la muerte, metáfora de la recuperación de una continuidad perdida que se interpreta en este ensayo como una búsqueda velada de dios.

²⁷ Al respecto podemos citar numerosos ejemplos. Pensemos en la redención de la cortesana Margerite Gautier a través de la enfermedad y la muerte en *La dama de las camelias*, o en la unión erótica entre Carmen y don José, que solo puede perpetuarse a través del asesinato de la primera en *Carmen* de Mérimée.

lenguaje, evocan referentes que el texto insinúa, pero no toca" (xii). Para Bronfen, Allan Poe nos presenta el momento en que el texto comenta en sí mismo su propio proceso de composición. En otras palabras, se compone descomponiéndose. La elección de Poe de lo superlativo ("the most poetic") indica que esa representación literaria de la muerte femenina no está limitada a la dimensión temática (referencial) de la representación, sino que tiene el objetivo más bien de causar un efecto: el de revelarse en la contingencia de su autoreferencialidad. Dado que el cuerpo des-animado (corpus) es susceptible de convertirse en un objeto de arte o ser comparado con uno, esta representación (texto/corpus) de la muerte puede servir como doble de la condición formal de un trabajo artístico, marcando el 'mise en abyme' de un texto. Es decir, si el texto es un 'corpus', el corpus sobre un corpus implicará necesariamente una reflexión metapoética.

Además, si tanto la feminidad como la retórica representan realidades suplementarias (inesenciales en términos de De Beauvoir), es desde allí que podemos comprender el grado superlativo con que se e(a)nuncia 'the most poetic topic'. La poética de Poe parece endosar un espectador que ignora el referente (la mujer real desplazada, la relación clausurada con el cuerpo de la madre y en último término el asesinato de la madre), focalizando su lectura en la imagen como signo autorreflexivo y materializado. Refugiándose en el principio de que la belleza sostiene el valor estético, la práctica artística puede realizar esta fuga de la referencialidad para proteger los modos privilegiados de la cultura de autorepresentación llamados representación y lenguaje: Si, tal como teorizó Jakobson, la función poética del lenguaje concentra su énfasis en la autorreferencialidad del signo, el referente de la expresión poética, pasa –en cierta medida– a aseguno plano, o más bien se dispersa en la multiplicidad de su polisemia. El desplazamiento del referente, al mismo tiempo que la concentración en el valor estético del signo en sí mismo son movimientos que permiten que el lenguaje pueda declarar su inocencia puesto que ha dado por vencida su validez referencial. "Así, debido a que la fantasía de Poe es un topoi poético, su representación de la muerte femenina queda inocente de la muerte real" (Bronfen:1992, 71), lo que podemos interpretar como una estetización del crimen original.

Lo que Poe enfatiza entonces como ‘The most poetic’ es una disyunción extrema entre significación o representación y referencialidad. Lo poético arrasa retóricamente en su exceso de autorreferencialidad; lo superlativo apunta hacia los límites de la representación y por lo tanto hacia aquello imposible de representar ya que la máxima está construida en una excesiva producción de figuraciones (la mujer y la muerte, la belleza y lo poético: signifi-cante de un signifi-cante de un signifi-cante...). Por último, concluye Bronfen, la triple codificación del cuerpo femenino como sitio de lo original y prenatal, como sitio de las fantasías de deseo y otredad, y como sitio de un lugar anticipado de reposo final, disuelven la aparente antítesis de Poe entre muerte y feminidad, y las convoca en cambio como una conjunción significativamente lógica para la mitología de la cultura de occidente.

Elaboraciones de lo femenino en la poesía latinoamericana

El acento en el tema de la muerte en un ensayo que trata sobre el erotismo se debe a que el período en que se producen las obras en estudio está marcado por esta conjunción entre erotismo y muerte, entre muerte y feminidad. Lo que se ha intentado esbozar a través de ejemplos paradigmáticos es una estética que constituye toda una tradición en la literatura. Lo que se pretende es dar una relación más analítica que descriptiva para preparar una comprensión profunda de aquello que está en juego en la poesía de mujeres latinoamericanas que se analizará en los capítulos posteriores.

Para situarnos en el campo cultural latinoamericano articularemos la parte final de este capítulo en torno a la tesis que la crítica Tina Escaja (2005) desarrolla en torno a la estética del modernismo. El planteamiento de dicha tesis propone que la figura de la mujer muerta encarna la estética fetichista que caracterizó al modernismo en tanto esta petrificó el cuerpo de la mujer, convirtiéndola en un elemento más de su colección hedonista de objetos preciosos, venerados y decorativos. En el contexto de un imaginario finisecular como el recién descrito la autora afirma que la sexualización de la mujer en estos términos mortuorios “constituirá el fundamento mismo de la estética del período”.

Antes de desarrollar este argumento conviene establecer ciertas distinciones entre los poetas decadentes europeos y los modernis-

tas latinoamericanos. Mientras los primeros se inscribieron en un rechazo a la moral burguesa que el orden racional y productivo de la revolución industrial impone a las formas de vida social y a las prácticas privadas de convivencia (recordemos la alianza entre los conceptos de familia y de progreso que ya hemos analizado a propósito del positivismo), en América Latina en cambio, el proceso de modernización es muy incipiente y existen grandes desfases entre el nivel de las ideas y el de la realidad material y productiva. La tarea de definir y construir América Latina es aún una tarea pendiente y en pleno proceso de desarrollo. Los intelectuales y artistas latinoamericanos estarán tensionados entre la voluntad de una ruptura cultural y la necesidad de construcción de la nación. Por lo tanto ellos adhieren al llamado estético que les llega desde Europa porque comparten de algún modo el sentimiento de pérdida ante el modelo positivista y utilitarista representado por la clase oligárquica, pero al mismo tiempo está presente el compromiso con el objetivo de “inventar América –una deliberación muy diferente de las visiones apocalípticas de sus coetáneos decadentes europeos” (Escaja: 2005). En concordancia con el compromiso político de los modernistas, en las representaciones literarias de la mujer prevalecerá generalmente la figura de la mujer pura, virgen y angelical, antes que la de la mujer monstruo o la mujer vampiro, pues la Nación en América Latina se definió tradicionalmente en función de la instrumentalización del cuerpo femenino en el concepto que ya hemos revisado como ‘madres de la república’. En este aspecto, el modernismo latinoamericano no distará demasiado del rol que el positivismo reservó para las mujeres en el modelo de ‘complementariedad de los sexos’²⁸. Tomemos como ejemplo este fragmento del poema ‘A Gloria’ de Salvador Díaz Mirón.

²⁸ El positivismo fue una corriente de pensamiento que se apropió de las ciencias naturales y la biología no solo para explicar las diferencias de raza, sino también de género. Asunción Lavrín nos explica cómo estas ideas se entroncaron fácilmente en América Latina con la cultura católica tradicional: “La feminidad se entendía como el conjunto de cualidades que constituían la esencia de ser mujer. Estas cualidades tenían una definición social marcada por las funciones biológicas de la condición de la mujer en cuanto a su cualidad reproductiva. Una mujer femenina era encantadora, fina, delicada y abnegada. Estas virtudes fueron inculcadas con mucha insistencia durante toda la mitad del siglo XIX. La definición de la mujer en función del matrimonio y la maternidad formaba parte de un legado hispánico reforzado por el catolicismo. La religión acentuaba el culto a María, madre de Cristo, y ser mujer era sinónimo de ser madre (...) La idea de las diferencias biológicas como factores determinantes de capacidades y conductas sociales y personales era un legado cultural que compartían tanto los opositores de la liberación femenina como sus defensores. La preservación de estas

¡No intentes convencerme de torpeza
con los delirios de tu mente loca!
¡Mi razón es al par luz y firmeza,
firmeza y luz como el cristal de roca!
(...)

¡Vanas son las imágenes que entraña
tu espíritu infantil, santuario oscuro!
¡Tu numen, como el oro en la montaña,
es virginal y por lo mismo impuro!
(...)

¡Inútil es que con tenaz murmullo
exageres el lance en que me enredo:
yo soy altivo, y el que alienta orgullo
lleva un broquel impenetrable al miedo!

Fiado en el instinto que me empuja
desprecio los peligros que señalas.
«¡El ave canta aunque la rama cruja:
como que sabe lo que son sus alas!»
(...)

¡Depón el ceño y que tu voz me arrulle!
¡Consuela el corazón del que te ama!
Dios dijo al agua del torrente: ¡bulle!,
y al lirio de la margen: ¡embalsama!

¡Confórmate, mujer! ¡Hemos venido
a este valle de lágrimas que abate,
tú como la paloma para el nido,
y yo, como el león, para el combate!

(Díaz Mirón: 1900, 23)

En la primera estrofa el hablante establece la clásica oposición de los valores locura/racionalidad en equivalencia simétrica con las posiciones femenino/masculino. Se afirman los valores de la mascu-

diferencias se percibía como necesaria para mantener el equilibrio entre las contribuciones de los dos sexos respecto del orden social (Lavrín: 2005, 53)''

linidad hegemónica como la fuerza, la valentía y el orgullo, mientras que lo femenino es reducido a una marginalidad: “el lirio del margen” que no alcanza siquiera el estatus de la palabra, pudiendo aspirar solamente al murmullo (tercera estrofa). Finalmente el poema pone a la destinataria de estos versos en su lugar: “tú como la paloma para el nido/ y yo, como el león para el combate!”.

La imagen tradicional de mujer se ajusta mejor al proceso de construcción de nación, es un modelo más cómodo y seguro. La aparición de la mujer en el ámbito público, la aparición de esta ‘mujer nueva’ es un elemento desestabilizante, pero no considerado en la crítica del modernismo al orden burgués, por ello este nuevo lugar que vienen a ocupar las mujeres será siempre problemático. Tina Escaja anota la actitud ambigua de ciertos autores frente a esta situación refiriéndose por ejemplo a José Martí quien en algún momento celebra la participación de la mujer en la cultura, pero otras veces le parece que este cambio expresa la modernización que él rechaza: la deshumanización de una sociedad que se vuelve hostil. Por otra parte, Escaja se refiere también a González Prada quien concuerda con una ideología feminista pues piensa que la liberación de la mujer es relevante en los ámbitos religiosos, educativos y sociales. Sin embargo, la condición necesaria para todo cambio se sustentaría en un poder de base patriarcal²⁹.

Es importante relevar que existe coincidencia entre la obsesiva representación artística de las mujeres por parte de los autores modernistas con la aparición cada vez más notoria de ellas en el ámbito de lo público. Cabría aventurar pues la interpretación de que junto con la desaparición de la naturaleza y los valores del espíritu bajo la presión de la revolución industrial y la modernización, desaparece la mujer tradicional, maternal y virtuosa representante de esa espiritualidad y comienza a configurarse la ‘mujer nueva’ que reclama su participación ciudadana y su derecho a la educación y a la producción de cultura. Las mujeres se van desmarcando de lo que las ligaba a la naturaleza. Y si bien sus contemporáneos las acogieron muchas veces de manera favorable en este ingreso al campo de la cultura, se marcaba bien el límite en el sentido de lo que ellas

²⁹ Escaja recoge estas reflexiones del estudio de Javier Lasarte Valcárcel: “Pueblo y mujer: figuraciones dispares del intelectual modernista” (Martí y González Prada). En *Delmira Agustini y el modernismo: Nuevas propuestas de género*. Ed. Tina Escaja. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2000.

podían aportar como ‘mujeres’, es decir como representantes privilegiadas del ámbito de lo íntimo y lo natural.

En el contexto de las vanguardias en 1920, Brandán Caraffa comenta en la revista que agrupaba las tendencias rupturistas “Proa” un libro de Victoria Ocampo en estos términos: “Ningún libro más natural y menos *ista* que este bello cofre de intimismo, de matiz y de amor (...) Victoria Ocampo es una escritora por naturaleza, que nunca ha oficiado en el coro de las escuelas”. Se resalta aquí la cualidad natural porque se trata de una característica ligada al sexo de la autora, poniendo énfasis implícito en el hecho de que el ejercicio de escribir no contradice las características básicas de su sexo. Esta es la reflexión de Beatriz Sarlo al respecto:

Si bien ya es admisible que las mujeres escriban, deben hacerlo como mujeres o más bien poniendo de manifiesto que, al escribir, no contradicen la cualidad básica de su sexo. El hombre es cultura, la mujer naturaleza. Las operaciones que el hombre realiza con la cultura (partir, enfrentar a los otros con ismos y tendencias), la mujer las repara: ella no parte sino que conserva; opera en el río de la evolución y no en el torrente de la fractura (Sarlo: 1988, 71).

La ‘mujer nueva’ es de algún modo una mujer ‘desnaturalizada’ porque se aleja de su función primordial de parir hijos, asume tareas tradicionalmente masculinas por lo que adquiere un carácter fálico, se reviste por lo tanto del peligro de una sexualidad invertida.

Por otra parte, los modernistas latinoamericanos junto con su compromiso de construcción de nación adhieren a la estética del ‘efecto’ que hemos descrito a propósito de Poe. Esta estética del ‘efecto’ que encuentra en la figura femenina su significante predilecto, implica también un culto a la artificialidad. Es el momento en que el arte se vuelca sobre sí mismo y comienza a gestarse el valor del ‘arte por el arte’. Surge así la figura del dandy, concebido como totalmente contrapuesto a la de la mujer natural, tal como podemos concluir a partir de esta cita de Baudelaire: “La femme est le contraire du dandy. Donc elle doit faire horreur. La femme a faim, et elle veut manger. Soif, et elle veut boire. Elle est en rut et elle veut être

foutue. Le beau mérite! La femme est *naturelle* c'est-à-dire le contraire du dandy" (Mon coeur mis a nu. Énfasis del autor)³⁰.

La actitud de la 'pose' de los modernistas latinoamericanos tiene que ver con el ideal del dandy. Esta actitud les valió la desconfianza de la sociedad que muchas veces los trató de 'afeminados' y el ataque de la crítica literaria que vio en esta postura un elemento de evasión de la realidad. Para Sylvia Molloy la 'pose' modernista está ligada a una estética de lo artificial que constituye también una postura política.

Tina Escaja reflexiona acerca de los rasgos en común del culto de los decadentes a la artificialidad y la desnaturalización de las mujeres que se ha producido a raíz de su cambio de rol en la época. Para la autora, decadentes y mujeres (aquellas implicadas de una u otra manera en estos cambios, pues es claro que no todas ellas adhirieron a esa transformación) comparten el deseo de liberación y la crítica al orden burgués tradicional, esto implica desligarse del utilitarismo, que para las mujeres significa apartarse de su rol reproductivo. Por esto mismo son percibidas por la sociedad como elementos 'degenerativos', al alejarse de lo natural, la mujer moderna es un prototipo de degeneración. Al mismo tiempo, serán objeto de sospecha sus sexualidades, el culto a la sensibilidad, el hedonismo y el exotismo de los modernistas los hará aparecer como 'afeminados', mientras las mujeres modernas fueron percibidas como masculinas. En el campo de lo literario muchos hombres y mujeres del período cultivaron una imagen de sí mismos como hipersensibles; la famosa 'neurastenia' daba cuenta de un sistema nervioso 'hiperefinado' que de alguna manera operaba como marca identitaria de la 'raza de los poetas', de la 'aristocracia del espíritu' aquella que configuraron los modernistas como el estamento que los confederaba y les otorgaba valor, dentro de la 'comunidad imaginada' (Anderson) en formación de la cual se sentían marginados.

Sin embargo, estas características compartidas con las mujeres no fueron tan claras para los escritores de la época. La mujer nueva, aquella que viene a cambiar el paisaje urbano por su intromisión en el ámbito público, representaba un elemento desestabilizante del orden burgués, pero al que muchas veces fueron ciegos, sosteniendo una postura dual constituida por una misoginia hacia la mujer

³⁰ Citado por Escaja (2005).

real que exigía sus derechos y la idealización de una figura femenina en términos literarios. Tomemos como ejemplo las siguientes citas del gran vate del modernismo, Rubén Darío:

Tengo a la vista unas cuantas fotografías de esas políticas [se refiere a las sufragistas francesas]. Como lo podréis adivinar, todas son feas; y la mayor parte más que jamonas... estos marivarones –suavicemos la palabra– que se hallan propias para las farsas públicas en que los hombres se distinguen y que, como la Durand, se adelantan a tomar papel en el sainete electoral, merecen el escarmiento (¡Estas mujeres! 549- 50)³¹.

³¹ Citado por Escaja (2005).

Contrastemos estas impresiones con un poema del autor:

A FRANCISCA

(...)

Francisca, sé suave,
es tu dulce deber;
sé para mí un ave
que fuera una mujer.

Francisca, sé una flor
y mi vida perfuma,
hecha toda de amor
y de dolor y espuma.

Francisca, sé un ungüento
como mi pensamiento;
Francisca, sé una flor
cual mi sutil amor;
Francisca, sé mujer,
como se debe ser...

Saber amar y sentir
y admirar como rezar...
y la ciencia del vivir
y la virtud de esperar.
(...)

(Darío: 1952, 471-472)

Este poema está muy en la línea del que ya hemos citado del mexicano Salvador Díaz Mirón por mantener los estereotipos de la feminidad cuyas características son la dulzura, la suavidad, ser un agente de consuelo, paciente y hasta religiosa: "Francisca sé mujer, como se debe ser".

Una interpretación posible es que en la poesía latinoamericana prevalece la opción por la mujer ideal y natural (antes que la mujer monstruo) dado el compromiso de los intelectuales con los procesos

de construcción de nación por las razones que antes hemos explicado. Pero al mismo tiempo, debemos decir que esto no implica una renuncia de los modernistas a la estética del 'efecto' de la 'artificialidad' y al hecho de que al mismo tiempo la mujer aparezca en su literatura, tal como afirma Escaja, descorporalizada y en función de fetiche. Es decir, no es que esta poesía renuncie al referente con excepción de la representación de la mujer para insistir en 'la mujer natural', sino que, tal como ocurre en la literatura europea, la poesía al volcarse sobre sí misma usará a la mujer como tropos privilegiado de su autorreferencialidad. Recordemos que el recurso del 'efecto' al servicio de lo autorreferencial apuntaba, como hemos analizado a propósito de Edgar Allan Poe hacia la expresión de lo inefable. En este sentido analizaremos ahora algunos poemas de escritores latinoamericanos como 'Notas perdidas' de José Asunción Silva:

Es media noche. Duerme el mundo ahora
bajo el ala de niebla del silencio.
Vagos rayos de luna
Y el fulgor incierto
De lámpara velada
Alumbran su aposento.
En las teclas del piano
Vagan aún sus marfilinos dedos;
Errante la mirada,
Dice algo que no alcanza el pensamiento.
¡Cómo perfuma el aire el blanco ramo
Marchito en el florero,
Cuán suave es el suspiro
Que vaga entre sus labios entreabiertos!

.....
.....

¡Adriana! ¡Adriana! ¡De tan dulces horas
Guardarán el secreto
Tu estancia, el rayo de la luna, el vago
Ruido de tus besos,
La noche silenciosa,
Y en mi alma el recuerdo!...
(...)

IX

Bajad a la pobre niña,
Bajadla con mano trémula,
Y con cuidadoso esmero
Entre la fosa ponedla,
¡y arrojad sobre su tumba
Fríos puñados de tierra!
Aún sobre sus labios rojos
La sonrisa postrimera,
Tan joven y tan hermosa
Y descansa helada, yerta,
¡y está marchito el tesoro
De su dulce adolescencia!
(...)
Cavad ahora otra fosa
Cavadla con mano trémula,
De la sonriente niña
Del triste sepulcro cerca,
Para que lejos del mundo
Su sueño postrero duerman
Mis recuerdos de cariño
Y mis memorias más tiernas.
(...)

(Silva: 1997, 197)

El hablante señala hacia lo indecible a través del canto a la amada muerta. Desde el título se anuncia la emoción fugaz, pero profunda de un instante que no puede ser fijado en el tiempo por la palabra, pues pertenece al tiempo musical, al tiempo de la duración, aquel que es para en pensador como Bergson el tiempo de la realidad psíquica. El significante de esta inasibilidad del tiempo es la amada muerta cuya imagen se evoca en el momento de la medianoche, dibujando con los 'vagos reflejos de luna' y 'el fulgor incierto de lámpara velada' un ambiente de claroscuros que recuerda la luminosidad penumbrosa y melancólica de los románticos. La mujer retratada en la primera estrofa es el fantasma de Adriana 'la po-

bre niña'... 'Tan joven y tan hermosa/ y descansa helada y yerta'³². Aunque el poema está escrito en un tono elegíaco antes que como un goce explícito ante la contemplación de un corpus (como en el poema de Shelley), el acento poético recae no en una acción actual, sino en el recuerdo –que tiene que ser sepultado junto a ella– y en calidad fantasmática, es decir, imaginaria (el fantasma, en este sentido es algo que existe independientemente de la realidad, como el significante que ha renunciado a su referente), expresando de esta manera la emoción provocada por el misterio y poniendo en escena aquello que está en los límites de lo decible: 'En las teclas del piano/ vagan aún sus marfilinos dedos/ errante la mirada/ Dice algo que no alcanza el pensamiento'.

Este mismo motivo del fantasma lo encontraremos en el poema 'Nocturno' de *El libro de versos* del mismo autor, donde la unión erótica con la amada se produce a través de la figuración de las sombras de los amantes que se unen a la luz de la luna.

...

Esta noche
Solo, el alma
Llena de las infinitas amargas y agonías de tu muerte,
Separado de ti misma, por la sombra, por el tiempo y la distancia,
Por el infinito negro,
Donde nuestra voz no alcanza,
Solo y mudo
Por la senda caminaba,
Y se oían los ladridos de los perros a la luna,
A la luna pálida
Y el chillido
De las ranas...

(Silva: 1997, 34)

Se vuelve a aludir al reino de lo indecible donde 'nuestra voz no alcanza' para penetrar el misterio de la muerte y de la nada a través de las 'infinitas amargas y agonías de tu muerte'. Es decir, a través de la descorporalización y fantasmagorización de ella es que se

³² Esta imagen corresponde también a lo que Kemy Oyarzún denomina como "el mal de María", en referencia a la novela de Jorge Isaacs, aludiendo a la necesidad de que la heroína muera antes de alcanzar la madurez sexual para salvaguardar su pureza.

accede a la fantasía de la muerte: 'Oh las sombras que se buscan y se juntan en las noche de negrura y de lágrimas'.

La fantasía de la muerte está representada en ambos poemas por el escenario nocturno, la relación muerte/sueño es además un motivo mucho más antiguo que la imaginería romántica y es la relación que encontramos en el poema 'Dormida' de José Martí:

Más que en los libros amargos
El estudio de la vida,
Pláceme en dulces letargos,
Verla dormida:

De sus pestañas al peso
El ancho párpado entorna,
Lirio que, al sol que se torna,
Se cierra pidiendo un beso.

Y luego como fragante
Magnolia que desenvuelve
Sus blancas hojas, revuelve,
El tenue encaje flotante:

De mi capricho al vagar
Imagínala mi amor,
¡Una Venus del pudor
Surgiendo de un nuevo mar!

Cuando la lámpara vaga
En este templo de amores,
Con sus blandos resplandores
Más que la alumbraba, la halaga;

Cuando la ropa ligera
Sobre su cutis rosado,
Ondula como el alado
Pabellón de Primavera;

Cuando su seno desnudo,
Indefenso, a mi respeto
Pone más valla que el peto
Del bravo guerrero rudo;

Siento que puede el amor,
Dormida y desnuda al verla,
Dejar perla a la que es perla,
Dejar flor a la que es flor;

Sobre sus labios podría
Los labios míos posar,
Y en su seno reclinar
La pobre cabeza mía,

Y con mi aliento volver
Mariposa a la crisálida;
Y a la clara rosa pálida
Animar y enrojecer,

Pero aquí, desde la sombra
Donde amante la contemplo,
Manchar no quiero del templo
Con paso impuro la alfombra.

Al acercarme, en ligera
Procesión avergonzado,
¿No volaría el alado
Pabellón de primavera?

¡Al reflejarme el espejo,
Que la copia entre albas hojas,
Negras las tornara y rojas
De la lámpara al reflejo!

Dicen que suele volar
Por los espacios perdida
El alma, y en otra vida
Sus alas puras bañar;

Dicen que vuelve a venir
A su cuerpo con la Aurora,
Para volver –¡la traidora!–
Con cada noche a partir,

Y si su espíritu en leda
Beatitud los cielos hiende,
De esa mujer que se extiende
Bella ante mí ¿qué me queda?

Blanco cuerpo, línea fría,
Molde hueco, vaso roto,
¡Y viajera por lo ignoto
La luz que los encendía!

Y ¿a mí que tanto te quiero,
Delicada peregrina,
Turbar la marcha divina
De tu espíritu viajero?

¡Duerme entre tus blancas galas!
¡Duerme, mariposa mía!
Vuela bien: ¡mi mano impía
No irá a cortarte las alas!

(Martí: 1964, 311)

La mujer dormida que yace pasivamente es también un ‘corpus’ para el sujeto hablante, en la medida que este representa para él un objeto de conocimiento: ‘Más que en los libros amargos/ el estudio de la vida,/ pláceme en dulces letargos, verla dormida’. Para estos efectos el hablante establece una distancia con respecto a un cuerpo real que primero poetiza en la segunda y tercera estrofa y que en la cuarta es reemplazado por la imaginación del hablante que la idealiza en ‘una Venus del pudor/ surgiendo de un nuevo mar’. Este tránsito desde el cuerpo individual y concreto a un cuerpo que se transforma, por el acto de la escritura, en mito abre la brecha que coloca a salvo la subjetividad masculina. A partir de aquí el cuerpo deja de ser cuerpo para representar al mito, a Afrodita nacida de la

espuma del mar, a la Bella Durmiente que no se quiere despertar pues dejaría de ser virgen (Virgen). El poema llega aún más lejos pues llega a fusionar esta imagen femenina con la representación misma del alma humana a través de la alusión al relato homérico que describía el momento en que la *psyqué* sale volando de la boca del que muere como si fuera una mariposa (a partir de la decimotercera estrofa: "Dicen que suele volar").

El sujeto femenino termina completamente descorporalizado para pasar a representar 'el alma en sí', poniendo en escena uno de los extremos del polarizado mitema de la feminidad bajo el linaje de una de las madres de la cultura, la Virgen María (De Beauvoir). Nuevamente la mujer aparece diferida al ámbito del mito, esta vez idealizada como la mujer espiritual que es otro de los modos en que el sujeto masculino de esta tradición neutraliza el poder amenazante de la sexualidad femenina. Ella, como objeto de conocimiento a la vez que de deseo se transforma en la intermediaria entre el hombre y la realidad trascendente que en este caso no se expresa a través de la metáfora de la muerte como en los poemas de José Asunción Silva, sino del alma, del aspecto más elevado del hombre. Dormida, mientras se mantenga en silencio, podrá hablarle al hablante acerca de sí mismo.

Esto es, si es que no ha quedado lo suficientemente claro, lo que quiere decir De Beauvoir cuando se refiere a que la mujer ha sido construida como el Otro inesencial de la cultura, con respecto a lo cual el Uno, lo esencial se define. El sujeto femenino se descorporaliza, difuminándose en una realidad ideal, inventada por el hablante para colocarla como el portal a través del que accede a una dimensión de sí mismo, su propia alma y es en esta operación donde la mujer real desaparece, produciéndose la cosificación que la convierte en fetiche, es decir, algo que no tiene valor por sí mismo, sino por lo que representa.

El motivo de la mujer como fantasma (una *sonámbula*) se repite en el conocido poema de Darío 'Ite, Missa Est' en el cual la figura femenina se retrata como un objeto de adoración religiosa, es decir, no como un cuerpo individual y concreto para ser amado y dar amor, sino como un ícono abstracto, incluso un cuerpo de sacrificio (*hostia*) por medio del cual se accede a la realidad trascendente. En él, se recurre otra vez a estereotipos como 'Eloísa' o 'Mona Lisa' y a

imágenes mitológicas como ‘profetisa’, ‘vestal’, ‘faunesa’, ‘esfinge’, que elevan al nivel de lo ideal los escasos rasgos corporales que el hablante disecciona para el diseño de su obra poética (los labios, la sonrisa). El poema subvierte el ritual religioso al transformarlo en ritual erótico, pero, al mismo tiempo, deja intactos los mandatos culturales que regían el comportamiento de las mujeres tales como la virginidad. La amada –‘vestal intacta’– es absolutamente pasiva, yace ‘apoyada en mi brazo como convaleciente’. Esta imagen de la mujer enferma se conecta con toda una corriente de la representación femenina (pintura prerrafaelista, por ejemplo) que relaciona mujer y enfermedad como una manera de preservar el ideal de la virtud femenina ante la amenaza que presenta el potencial desconocido e inquietante de su sexualidad (desmesurado y patológico de acuerdo con la descripción del Dr. Robinson). Por lo tanto, no es casual que en este poema el deseo femenino esté despojado de su vigor o suavizado a través de la representación de un cuerpo desfalleciente, atemorizado e inmovilizado (‘me mirará asombrada con íntimo pavor; / la enamorada esfinge quedará estupefacta), frente a la imagen superpotente del hablante que una vez más resuena en el silencio de ‘la amada’: “¡y la faunesa antigua me rugirá de amor!”.

Examinemos ahora el poema ‘Nocturno sensual’ del mexicano Luis Gonzaga Urbina:

Yo estaba entre tus brazos y repentinamente,
no sé cómo, en un ángulo de la alcoba sombría,
el aire se hizo cuerpo, tomó forma doliente,
y era como un callado fantasma que veía.

Veía, entre el desorden del lecho, la blancura
de tu busto marmóreo, descubierto a pedazos;
y tus ojos febriles, y tu fuerte y obscura
cabellera... y veía que yo estaba en tus brazos.

En el fondo del muro, la humeante bujía,
trazando los perfiles de una estampa dantesca,
nimbaba por instantes con su azul agonía
un viejo reloj, como una ancha faz grotesca.

Con un miedo de niño me incorporé. Ninguna vez, sentí más silencio que en esa noche ingrata. El balcón era un marco de reflejos de luna que prendía en la sombra sus visiones de plata.

Temblé de ansia, de angustia, de sobrecogimiento; y el pavor me hizo al punto comprender que salía y se corporizaba mi propio pensamiento... y era como un callado fantasma que veía.

Los ojos de mi alma se abrieron de repente hacia el pasado, lleno de fútiles historias; y entonces supe cómo tomó forma doliente la más inmensamente triste de mis memorias.

¿Qué tienes? -me dijiste mirándome lasciva.
-¿Yo? Nada... y nos besamos.
Y así, en la noche incierta,
lloré, sobre la carne caliente de la viva,
con la obsesión helada del cuerpo de la muerta.

(Gonzaga Urbina: 1946, 270)

El poema nos relata una escena en donde se produce una fusión entre dos mujeres: una real –que aparece hacia el final del texto, solo el calor de su cuerpo acusa su presencia– y una muerta, cuya presencia abarca casi todo el poema, a manera de fantasma, una ‘belleza medusea’ por su retrato sentimental a la vez que horroroso. La imagen de aquella que, por su mirada y sus besos, podemos imaginar como viva está sepultada bajo la imagen de la muerta que entra en la semioscuridad a través de la obsesión del hablante. Ambas existen apenas: una como recuerdo doloroso y la otra desvanecida, fantasmagorizada a su vez por una corporalización que no alcanza a tomar la densidad de una subjetividad relevante. Esta última constituye otro desaparecido por la desaparecida y por la operación egocéntrica que la convierte del mismo modo en una vaga presencia.

En "Amor sádico" de Julio Herrera y Reizig queda totalmente explícita la condición de muerta que debe tener 'la amada' para poder convertirse en objeto de amor.

...

"Y ya perdida para siempre, al verte
anochece en el eterno luto,
mudo el amor, el corazón inerte,

huraño, atroz, inexorable, hirsuto,
jamás viví como en aquella muerte,
nunca te amé como en aquel minuto!"

(Herrera y Reizig: 1998, 91)

Este amor no es a una mujer, sino a su sombra, a su amor distante. La estética de la conjunción entre placer y horror apunta directamente en el fragmento citado al hecho de que la única posibilidad del amor está en la pérdida del objeto amado.

El gesto fetichista de todos estos poemas consiste en la operación a través de la cual la mujer es convertida en puro artefacto, artefacto representacional o signifiante de privilegiada complejidad gracias a que conjuga en ella todo un repertorio de imágenes y significados culturales relacionados con la muerte, la naturaleza, la espiritualidad, el deseo. La diferencia sexual se experimenta como el misterio de lo otro a la vez temido y anhelado, reflejando así tal vez la necesidad de cambio de los poetas modernistas al tiempo que el temor y la inquietud que ese cambio les provocaba (recordemos el contraste entre la percepción de las mujeres sufragistas y la poetizada Francisca que mostramos a propósito de Darío).

A partir de estos análisis podemos concluir que el deseo femenino carece de representación en esta poesía; este se encuentra desplazado por la estética del efecto que transforma la imagen de la mujer en el artificio necesario para la expresión de lo inefable. A través de diversos recursos como la fantasmagorización, la descorporalización, el colocar al otro femenino en una posición pasiva, el silenciar su sexualidad imponiendo las cualidades virginales y virtuosas se reproduce simbólicamente el crimen original: el asesinato de la madre, permitiendo de esta manera la posibilidad del lenguaje poético,

en la medida que la desubjetivación descrita convierte a la figura femenina en un tropos de autorreferencialidad.

Las preguntas que intenta plantear esta reflexión son entonces: entonces ¿dónde está el cuerpo femenino? ¿Dónde el deseo de las mujeres?, sin duda esta falta de representación ejerce una violencia simbólica (Bourdieu) en la medida que dicho imaginario se conforma como la herencia poética con la cual las escritoras en cuestión se tendrán que debatir como voces inaugurales de una tradición emergente: la escritura femenina.

CAPÍTULO III

CONSTITUCIÓN DE SUJETO E IDENTIDAD SEXUAL: EL PROBLEMA DE LA REPRESENTACIÓN DEL DESEO FEMENINO

Todo lo anterior me lleva a pensar en un silencio necesario de leer, pues los silencios en literatura suelen ser muy elocuentes y pueden llegar a ser atemorizantes y paralizantes sin una distancia crítica. Mi intención es desmitificar la seducción de la oscuridad y el misterio que la tradición poética analizada teje en torno a la figura femenina, pues el placer del arte también puede ser como el del amor: el placer de uno solo a costa de la liquidación del placer del otro. A este espacio vacío he querido llamar 'El problema de la representación' apropiándome de la reflexión feminista que ha iluminado para mí el andar cansado de las mujeres que me acompañaron en la infancia y que –por cierto– solían recitarme versos modernistas.

Paso entonces del suspiro al pensamiento y presento a continuación un desarrollo teórico que revisa los procesos de constitución de sujeto de las mujeres desde distintas disciplinas, abordando discursos sociológicos, psicoanalíticos, lingüísticos y literarios para formular finalmente una matriz interpretativa a partir de la cual desarrollaré mi lectura sobre la poesía de Agustini, Wilms y Lair. Aquí, mis preguntas fundamentales son: ¿cómo es que una mujer, inserta en una tradición literaria masculina que de infinitas maneras excluye la representación de la experiencia de las mujeres, y no solo la excluye, sino que la utiliza, construyéndola como una imagen sin voz, como un otro fantasmagórico, puede llegar a convertirse en un sujeto escritural? ¿Cuáles son los procesos a través de los cuales se funda una subjetividad deseante? Exploraremos posibilidades de liberación, recorriendo en primer lugar la genealogía de ciertas cárceles.

El problema de la representación ha sido una temática clave para la crítica feminista a través de la cual ha logrado articular los aspectos históricos y simbólicos de la marginalización de las mujeres en la cultura, al mismo tiempo que ha servido de base para dar cuenta del proceso transformador mediante el que las mujeres han logrado inscribirse en esa misma cultura con su producción artística e in-

telectual. Desde el cuestionamiento de la exclusión de la tradición literaria planteada por Virginia Wolf en 1928 a la productivización actual de los saberes en el campo de la semiótica y el psicoanálisis, la pregunta por el problema de la representación ha constituido uno de los ejes en el desarrollo de las distintas corrientes críticas, y las diferencias en la forma de abordarlo han ido generando diversas tendencias. En este contexto hablar del problema de la representación significa en primer lugar aceptar la premisa de que las mujeres han sido históricamente silenciadas en nuestra cultura patriarcal, cuestión a la que ya nos hemos referido cuando abordamos el eje de la inscripción tradicional de las mujeres en el ámbito de lo privado. En la teoría literaria feminista el problema de la representación surge ante la pregunta de si a partir de este silenciamiento (Gilbert y Gubar) es posible identificar un habla propia de las mujeres que pueda escapar al lenguaje masculino hegemónico que las oprime. En el campo literario esto ha traído como consecuencia una extensa discusión con respecto a la posibilidad de identificar una 'escritura femenina'³³, discusión de la que me haré cargo más adelante en el desarrollo de la reflexión teórica de este capítulo.

En el primer capítulo ya se ha adelantado algo al establecer una especificidad en torno a unas condiciones de producción particulares para la escritura de mujeres, dadas tanto por un contexto social marcado por las desigualdades, pero marcado a su vez por un proceso de cambio en el estatuto simbólico de la mujer en la época, cambio que Tina Escaja denominaba como el fenómeno de 'la mujer nueva'. El cambio se producía por lo tanto en un momento de crisis del 'signo mujer' que abría la posibilidad al surgimiento de nuevas subjetividades como las de las autoras que ocupan este ensayo. Estas condiciones de producción no tienen solo aspectos sociales, sino también psíquicos por lo que quise describir, más que un escenario, un imaginario cultural que desplazaba el deseo femenino fuera de la representación. A partir de la lectura de algunos poemas

³³ Una excelente síntesis de esta discusión es proporcionada por Sara Castro-Klarén en su artículo "La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina" publicado en *La sartén por el mango*, editado por Patricia Elena González y Eliana Ortega. Ediciones Huracán, Río Piedras, Puerto Rico, 1984. En la misma compilación véase también Traba, Marta: "Hipótesis de una escritura diferente". Otros textos consultables con respecto a este tema son: Richard, Nelly (1993) "¿Tiene sexo la escritura?" En Zegers, Francisco *Masculino/ Femenino*; Berenguer, Carmen et. Al (comp.) (1994) *Escribir en los bordes*. Editorial Cuarto Propio, Santiago. Para el contexto chileno véase Olea, Raquel (1998) *Lengua Vibora*, Editorial Cuarto Propio, Santiago y Ortega, Eliana (1996) *Lo que se hereda no se hurta*, de la misma editorial.

latinoamericanos que me parecieron representativos quise poner en evidencia que el deseo femenino, la mujer como sujeto deseante, queda fuera de estos discursos, pero más que fuera digamos mejor debajo, en tanto dichos textos utilizan este borramiento como condición necesaria para constituir su propio deseo, es decir, utilizan su obliteración como soporte.

Definimos además este silenciamiento como una ‘violencia simbólica’ (Bourdieu). La relación de poder que queda establecida entonces consiste en una doble opresión pues las mujeres han sido definidas por su sexo –o, en términos de Foucault, como un cuerpo “saturado de sexualidad”³⁴– ya sea como objetos sexuales o reduciendo su sexualidad a la función reproductiva y todo el arquetipo materno que ello significa. Esta operación se realiza al mismo tiempo que se les ha negado la representación de su propio deseo, omitiéndolo –a través del arquetipo de la mujer virtuosa– o demonizándolo –a través del arquetipo de la mujer vampiro–. La importancia del erotismo en la escritura de mujeres radica en que estos desarrollos poéticos constituyen un intento por configurar subjetividades literarias que enfrentan esa opresión en una reelaboración del lenguaje poético, es decir, en un diálogo con la tradición cultural que heredan. A esto llamaremos una posible ‘descolonización del deseo femenino’. Ahora bien, para fundamentar este argumento me detendré a analizar de qué manera opera esta violencia simbólica en los terrenos de la constitución de la subjetividad, el erotismo y la literatura, y qué perspectivas de análisis nos permitirán visualizar esta posible decolonización del deseo en los textos.

³⁴ Foucault define este fenómeno como la ‘histerización del cuerpo de la mujer’: “...triple proceso según el cual el cuerpo de la mujer fue analizado –calificado y descalificado– como cuerpo integralmente saturado de sexualidad; según el cual ese cuerpo fue integrado, bajo el efecto de una patología que le sería intrínseca, al campo de las prácticas médicas; según el cual por último, fue puesto en comunicación orgánica con el cuerpo social (cuya fecundidad regulada debe asegurar), el espacio familiar (del que debe ser un elemento sustancial y funcional) y la vida de los niños (que produce y debe garantizar, por una responsabilidad biológico-moral que dura todo el tiempo de la educación): la Madre, con su imagen negativa que es la ‘mujer nerviosa’, constituye la forma más visible de esa histerización” (Foucault: 1986, 127).

1. Constitución de sujeto

La perspectiva sociológica: Pierre Bourdieu

A partir del concepto de ‘violencia simbólica’ de Pierre Bourdieu podemos deducir un relato de la constitución de la subjetividad en términos de la introyección de los individuos de un orden simbólico hegemónico que los posiciona genéricamente como hombres y mujeres en una sociedad. Desde una posición crítica al marxismo, el sociólogo francés Pierre Bourdieu plantea que no solo existe el poder económico, sino además el poder simbólico como un agente estructurante de las relaciones sociales. En diálogo con el estructuralismo, el autor caracteriza al poder simbólico como la puesta en práctica de unos sistemas de significación que hacen posible los consensos lógico morales en la cultura, al mismo tiempo que contribuyen a la reproducción del orden social. La fuerza específica del poder simbólico radica en su capacidad de ‘construir un mundo’, en tanto legitima una determinada visión del mundo social con sus divisiones y estratificaciones. El poder simbólico construye un ‘sentido común’ que regirá al mundo social, proporcionando los medios para comprenderlo y adaptarse a él. El ‘sentido común’ representará solapadamente los ordenamientos dados por el poder político y económico, reproduciendo las desigualdades de la estructura social³⁵. Dentro del universo de las relaciones sociales la dominación masculina constituye para Bourdieu un ejemplo paradigmático de la violencia simbólica en nuestra cultura. Esto es porque la violencia simbólica se define como una relación de dominación que no es explícita, sino que se apoya en un sentimiento de deuda del dominado hacia el dominador, basado en mandatos culturales que se encuentran internalizados (*habitus*³⁶), invisibilizando dichas relaciones de poder. Es decir, la relación de poder se oculta bajo un tejido de relaciones afectivas que sustentan el vínculo entre dominado y dominador. Debido a su invisibilidad y por estar internalizada en térmi-

³⁵ Cfr.: “La violencia simbólica” en Bourdieu, Pierre: *Por una antropología reflexiva*. Madrid, Grijalbo, 1995.

³⁶ Bourdieu plantea el concepto de *habitus* como una forma de superar la oposición entre objetivismo y subjetivismo. Así el *habitus* se define como una estructura estructurante que genera en los sujetos su percepción del mundo y la forma de actuar en él. Se trata de normas socialmente aprendidas que han sido conformadas a lo largo de la historia de cada sujeto e implican la interiorización inconsciente de la estructura social, del campo concreto de relaciones sociales en el que un sujeto se ha conformado como tal.

nos afectivos la violencia simbólica no se percibe como un ejercicio de poder sino como una interacción en que los dominados aceptan como legítima su propia condición de dominación.

El autor identifica la dominación sexual como una institución que en el nivel de lo objetivo ha estado inscrita durante milenios en las estructuras sociales, y en el nivel de lo subjetivo, instalada en las estructuras mentales. Dicho orden de cosas se perpetúa mediante un trabajo de socialización frecuentemente imperceptible que opera una verdadera somatización de las relaciones de dominación sexual a lo largo de la historia.

Desde la perspectiva de la antropología, nos dice Bourdieu, es ampliamente aceptado que “la definición social del cuerpo, especialmente de los órganos sexuales, es el producto de un trabajo social de construcción” (Bourdieu: 2000,36). Es decir, que lo que se percibe como realidades naturales (la diferencia biológica de los cuerpos sexuados) obedece en el fondo a un proceso de construcción social que produce los cuerpos como socialmente diferenciados, formando el cuerpo a través, no necesariamente de una pedagogía, sino de un efecto automático que organiza el hábito corporal femenino o el hábito corporal masculino “de acuerdo con el principio de la división androcéntrica” (Ibíd., 38). Esto implica una verdadera incorporación de las políticas de la división social de los sexos, a través de rituales cotidianos como juegos, deportes, ritos de iniciación, distribución del trabajo, distribución de los espacios dentro de la casa y fuera de ella e incluso gestos, movimientos corporales, ademanes, formas de mirar que vienen a dictar las normas ordenadoras del deber ser del cuerpo femenino y el deber ser del cuerpo masculino. Estas normas se legitiman a través del trabajo simbólico que llevan a cabo agentes especializados como los intelectuales, escritores, poetas, por ejemplo: “Tu tez rosada y pura, tus formas gráciles/ de estatuas de Tanga-ra, tu olor de lilas,/ El carmín de tu boca, de labios tersos () El ritmo de tu paso,/ tu voz velada, tus cabellos que suelen, si los despeina/ tu mano blanca y fina toda hoyuelada,/ cubrirte como fino manto de reina,/ tu voz, tus ademanes” (‘Madrigal’, José Asunción Silva).

Esta capacidad de legitimación, poder simbólico –por lo tanto–, que los medios de comunicación de masas le arrebataron a la literatura y otras expresiones establecen estas construcciones arbitrarias

como el orden natural de las cosas, interviniendo los cuerpos desde el espacio de la significación como modelos paradigmáticos y grandes referentes en el imaginario.

En relación al objeto de nuestra reflexión podemos decir que los ideales de la mujer virtuosa –con una sexualidad anulada por los discursos normativos o desplazada por los discursos literarios que se comportan sintomáticamente, instalando los significantes de la muerte y el horror en el lugar del deseo femenino– constituyen este tipo de modelos arbitrarios que en virtud de su naturalización pasan a formar parte de un verdadero ritual. Se trata de una puesta en escena en la que los cuerpos masculinos se masculinizan y los cuerpos femeninos se feminizan. Los modelos se actualizan y validan, los roles de género se distribuyen a través de la somatización de los mandatos culturales que representan. Así, podemos concluir que la falta de representación del deseo femenino está dentro del ‘arbitrario cultural’, de la feminización del cuerpo femenino. Se trata de una construcción de la feminidad en que el deseo sexual no tiene cabida.

2. La perspectiva psicoanalítica

El sujeto sexuado

Si la perspectiva sociológica ha contribuido a revelar en qué medida el género es una construcción cultural, mucho tiempo antes la perspectiva psicoanalítica había contribuido a desnaturalizar la concepción de la sexualidad, sacándola del ámbito de lo biológico-anatómico para posicionarla en el devenir psíquico (Freud) y en el de la significación (Lacan). De esta manera quedó establecido que el ser hombre o ser mujer no son realidades innatas, sino un hecho que deviene en el proceso mismo de la constitución de la subjetividad. Tanto para Freud como para Lacan “ni el inconsciente ni la sexualidad pueden ser en ningún grado una realidad dada, ambos son construcciones” (Mitchell: 1985, 4)³⁷.

En este sentido, el relato freudiano se configura en torno al complejo de Edipo y al complejo de la castración. Para nuestros fines, interesa recalcar que el Complejo de Castración al prohibir el deseo hacia la madre inhibe el instinto erótico y lo desexualiza. Este pro-

³⁷ Tanto esta traducción como todas las de originales en inglés que siguen son mías.

ceso implica la pérdida de un objeto de deseo, desencadenando un duelo que para Freud señala el camino recorrido por toda sublimación, en tanto la sublimación se define como la desexualización de un impulso que orienta su libido hacia fines distintos que el de la satisfacción sexual.

Sin embargo, esta secuencia del complejo de Edipo y el complejo de castración es válido solo para la constitución psíquica del niño, puesto que en el caso de la niña los acontecimientos se dan de manera diferente. Según Freud, el complejo de castración no cierra, sino que introduce el complejo de Edipo en la niña, el desapego de la madre involucra orientar su deseo hacia el padre, por lo tanto el Edipo no se resuelve. A partir de esta diferencia Freud explica su percepción de que el Súper yo no tiene un desarrollo acabado en la psiquis femenina.

En la niña falta el motivo para la demolición del complejo de Edipo. La castración ha producido su efecto, y consistió en esforzar a la niña a la situación del complejo de Edipo. Por eso este último escapa al destino que le está deparado en el varón; puede ser abandonado poco a poco, tramitado por represión, o sus efectos penetrar mucho en la vida anímica que es normal para la mujer. Uno titubea en decirlo, pero no es posible defenderse de la idea de que el nivel de lo éticamente normal es otro en el caso de la mujer. El superyó nunca deviene tan implacable, tan impersonal, tan independiente de sus orígenes afectivos como lo exigimos en el caso del varón. Rasgos de carácter que la crítica ha enrostrado desde siempre a la mujer –que muestra un sentimiento de justicia menos acendrado que el del varón, y menor inclinación a someterse a las grandes necesidades de la vida; que con mayor frecuencia se deja guiar en sus decisiones por sentimientos tiernos u hostiles– estarían ampliamente fundamentados en la modificación de la formación-superyó que inferimos en las líneas anteriores (Freud: 1925, 276).

La búsqueda por establecer la diferencia entre los sexos no desde un punto de vista meramente biológico-anatómico, sino a partir de un desarrollo psíquico específico llevó a Freud a dos planteamien-

tos: el de libido única masculina y el de bisexualidad. Tanto la niña como el niño tienen tendencias amorosas hacia el padre y hacia la madre, pero la libido es única y es masculina.

La sexualidad de la niña pequeña tiene un carácter enteramente masculino. Más aún: si supiéramos dar un contenido más preciso a los conceptos de “masculino” y “femenino”, podría defenderse también el aserto de que la libido es regularmente, y con arreglo a la ley, de naturaleza masculina, ya se presente en el hombre o en la mujer, y prescindiendo de que su objeto sea el hombre o la mujer (Freud: 1905, 200).

Esta caracterización de la libido como masculina se fundamenta en la homologación que opera Freud entre el clítoris femenino y el glande masculino. Durante la infancia la zona erógena rectora de la mujer se sitúa en el clítoris, que además es percibido por la niña como un pequeño pene con respecto al cual –por tamaño– se encuentra en condiciones de inferioridad. Surge así la famosa ‘envidia del pene’: el deseo de la niña de tener un pene y el subsecuente ‘complejo de masculinidad’ en el que la niña no acepta la falta de pene y se comporta como un varoncito (Freud: 1925). La niña puede mantener la esperanza de recibir un pene, pero la conservación de esa esperanza en el tiempo puede, según Freud, dificultar el desarrollo de la feminidad. Por otra parte, la niña también puede transferir su frustración hacia la madre con la que se enoja por no haberla dotado de pene lo que haría a las mujeres más propensas a los celos.

En el texto “Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia anatómica entre los sexos”, mientras el sexo de la niña es descrito como una falta, una “herida narcisista”, que “como cicatriz” establece en la mujer un sentimiento de inferioridad, el sexo del varón se caracteriza como un pene que “debe su investidura narcisista extraordinariamente alta a su significación orgánica para la supervivencia de la especie” (Freud: 1925, 275), noción que Freud toma de Ferenczi (1924). Gayle Rubin (1986) ha comentado ya, la forma cómo nos impresiona que el psicoanálisis freudiano teniendo todas las herramientas analíticas para echar luz sobre la opresión de las mujeres, haya encontrado siempre en esa problemática su piedra de tope, saliendo en cambio al paso con entuertos como este que

acabamos de citar. Con todo, sigue siendo pertinente esta denuncia, puesto que la práctica psicoanalítica actual, al menos en Chile, no parece en general haber acusado recibo de esta ceguera.

Por su parte, Lacan toma la definición de la sexualidad femenina como carencia³⁸, pero trasladándola a un plano simbólico al afirmar que no hay falta en lo real, no se trata del pene, sino del falo en tanto símbolo de la Ley del Padre. Para Lacan la sexualidad es siempre psicosexualidad y debido a ello coloca el énfasis en los sistemas de significación para alejarse de las definiciones biológicas. Juliet Mitchell y Jacqueline Rose (1985), nos recomiendan entender el concepto de sexualidad en Lacan en estrecha relación con su noción de inconsciente y de sujeto fragmentado, opuesto al sujeto unitario humanista. Tal como la identidad del sujeto es descrita como una ficción, Lacan postula que la sexualidad normal es un ordenamiento; las categorías sexuales ‘masculino’ ‘femenino’ como entidades complementarias, seguras una de la otra son para él una fantasía que el psicoanálisis no debe tratar de reproducir. Se trata en cambio de exponer las figuraciones en las que descansa la noción de la diferencia sexual.

Todo bien hasta acá, pero cabe preguntarse entonces cómo es que hombre y mujer llegan a serlo, de qué manera se alinean los sujetos en la división establecida por el falo entre tener y no tener. Esto implica en el sistema lacaniano “la instalación en el sujeto de una posición inconsciente sin la cual no podría identificarse con el tipo ideal de su sexo, ni siquiera responder sin graves vicisitudes a las necesidades de su *partenaire* en la relación sexual” (Lacan: 2003, 665). El falo –en la economía intrasubjetiva del análisis (lo que se articula en el inconsciente)– es “el significante destinado a designar en su conjunto los efectos del significado” (669). Es el significante de los significantes en tanto designa la falta. “El falo es el significante privilegiado de esa marca en que la parte del logos se une al advenimiento del deseo (...) no puede desempeñar su papel, sino velado, es decir, como signo él mismo de la latencia de que adolece todo

³⁸ La noción de carencia en Lacan se extiende más allá de la sexualidad femenina y pasa a ser el vacío a partir del cual se constituye el sujeto. En el psicoanálisis lacaniano el sujeto es por definición ‘sujeto en carencia’ en la medida que para constituirse como tal ha pasado por el trance del Edipo y el Complejo de Castración que implican la pérdida de un objeto y la instalación del deseo que lo empujará a su búsqueda permanente. Sin embargo, el tema de la carencia con respecto a la subjetividad femenina acarreará, desde un punto de vista crítico, la exclusión de las mujeres del lenguaje y de la cultura.

significable, desde el momento en que es elevado (*aufgehoben*) a la función del significante" (672).

Si hacemos ingresar la variable cultural no considerada por el relato lacaniano y sus aspiraciones universalizantes, es posible productivizar el falo psicoanalítico siempre y cuando le tribuyamos el estatus de significante dominante, o mejor hegemónico en el sentido gramsciano. Gramsci definió la hegemonía como la dinámica cultural que implica el consentimiento de las clases subalternas a la dominación burguesa a través de la aceptación de sus parámetros culturales. Podemos trasladar esto desde el ámbito del conflicto de clases al campo de las relaciones de poder entre los géneros, anotando que no se trata de una mera dominación unilateral por parte de un dominante hacia una dominada, sino de una dominación en que el dominado colabora introyectando los discursos que se imponen. Surgen entonces nuevas preguntas ¿Cómo es que el falo se constituye como significante hegemónico? ¿Cómo se produce esta introyección en el proceso de constitución de sujeto de las mujeres?

Desde la perspectiva lacaniana el falo es un significante vacío, no porque no le corresponda ningún significado, sino porque –en tanto significante del deseo y al mismo tiempo de la falta– el falo significa la existencia de un vacío que es inherente al proceso mismo de la significación, por cuanto apunta a un resto, un deseo irreductible e indecible, silencio inaugural del habla. Es en virtud de este vacío que el falo puede erigirse como hegemónico en tanto apunta al deseo de un modo en el que una particularidad asume de un modo fallido, no pleno (recordemos que para Gramsci la hegemonía era ante todo una posición variable) –la representación de un universal.

Pero este universal solo puede erigirse como un todo, gran Otro, en la medida que se sostiene flotando en las alturas de una abstracción imposible. En su expresión material, lo que existe es una imagen de lo universal construida por el 'hábitus' en términos de Bourdieu, o por significaciones y valores hegemónicos, en términos de Antonio Gramsci.

Por otra parte, es importante recordar que Lacan desarrolló su pensamiento en el marco de la lingüística estructuralista y saussureana que plantea una noción de lenguaje como sistema universal de signos arbitrarios, concepción ya superada, sobre todo a partir de la pragmática.

Ante las críticas que le plantearon a Lacan las feministas de su época, este último responde con el argumento de que tanto lo femenino como lo masculino, corresponden a un posicionamiento en el lenguaje, antes que a realidades concretas anatómicas y esenciales: “Man, a woman, they are only signifiers. It is from that, from speech in its incarnation as one sex or the other, that they derive their function” (Lacan, 1975. Pp. 39-40; citado por Wright: 1992, 299).

Aunque la desencionalización de ambos términos y su traslado desde el campo de la anatomía al campo del significante constituye, sin duda, un aporte de gran relevancia, habría que discrepar en cambio de una noción del signo como arbitrariedad. Tomando la idea de Bajtin-Voloschinov³⁹ de que el lenguaje no es sistema, sino habla y de que el signo no es arbitrario, sino que posee una orientación valórica e ideológica, esas categorías de ‘masculino y femenino’ dejan de ser ‘simples’ posicionamientos en el lenguaje, para constituir significantes que no sólo reflejan un ordenamiento jerárquico cultural y social, sino además, y sobre todo, son ellas mismas productoras materiales de relaciones humanas y, por cierto, de relaciones intergeneracionales, es decir, actúan como los dispositivos ordenadores de las relaciones de poder en una sociedad.

En relación a la dualidad significado/significante, Lacan planteó este último término como una instancia eternamente diferida que –en orden a desestabilizar el significado como esencia y como verdad– relega el lugar del significado hacia el gran Otro, trascendental e inaccesible. Desde esa perspectiva, y desde la perspectiva de los actos de habla y de la pragmática, si hemos de mantener la dualidad significado y significante no puede ser de otro modo que entendiéndola como una formulación teórica que nos ayuda a visualizar el nudo en que ‘el contrato simbólico’ (Kristeva) proyecta su dinámica a las relaciones humanas, adelgazando las fronteras entre vida y representación. La concepción lacaniana del nivel simbólico (que no

³⁹ La escritora argentina Elsa Drucaroff afirma que frente a la discusión de los libros que se atribuyen a Bajtin o no –llamados ‘los textos en disputa’–, es legítimo considerar que estos no son adjudicables a un solo individuo, sino que se trata del resultado de las discusiones que se dieron dentro de un colectivo. “Cuando al final de su vida, se le pidió a Bajtin que rubricara un documento para la Casa Editora del Estado, que afirmaba que los textos en disputa le pertenecían, él se negó a firmarlo. Esta actitud no asegura que no escribió los libros, más bien demuestra que el tema de la propiedad intelectual no fue una preocupación bajtiniana: o mejor: que sí fue una preocupación bajtiniana contribuir a diluir esos límites” (Drucaroff, 1996: 24). Así, cuando la autora se refiere por ejemplo a *Marxismo y filosofía del Lenguaje* anota la autoría del modo Bajtin-Voloshinov, posición que seguimos en este ensayo.

escapa a la oposición cartesiana entre lo ideal (razón) y lo material (cuerpo)), articulado como el lenguaje con un significado ausente y un significante constantemente desplazado, no admite que ese significante –verdadero o no– tiene una expresión en la materialidad de las relaciones humanas en los términos que Bajtín-Volóshinov plantea como definición del signo: arena de lucha en donde se debate el conflicto de clases, que tanto Kristeva como otras autoras (Dru-caroff, Zavala, Bleu du Plessis, Franco) recogen y trasladan hacia el campo de los problemas de género.

Después de estas consideraciones debemos entender la posición ‘masculina’ o ‘femenina’ en el lenguaje como una posición determinada con respecto al significante hegemónico del ‘falo’, entendiendo que este significante no es una representación neutra, sino una representación asociada a lo masculino y a la carga de poder que este conlleva. También es posible encontrar esta construcción del universal a través de una interpretación de ‘El estadio del espejo y su función en la formación del yo’ que Lacan publicó en 1949. El fenómeno del reflejo constituyente, en términos culturales, se puede productivizar entendiendo a la cultura como un espejo reproductor de los valores y modelos que configuran nuestra identidad. El examen de este texto de Lacan nos llevará mucho más lejos que el tradicional examen de las ‘imágenes de mujer’ que pueden hallarse en los textos literarios.

Las reflexiones que siguen están orientadas a mostrar la medida en que el orden simbólico, para mantener su universalidad, debe sacrificar lo particular, entendiendo que lo particular designa aquel ‘otro’ formulado por De Beauvoir y en el que tantas autoras reconocen la forma en que se estructura la particularidad femenina en relación a la universalidad masculina.

Al cabo de este análisis se expondrá uno de los modos en que esta dinámica encuentra su realización en el fenómeno literario, explorando la posición de las mujeres como lectoras.

En ‘El estadio del espejo’ Lacan describe el momento fundacional del sujeto cuando el niño (6 meses) goza contemplando su imagen ante un espejo (enamoramiento). El goce emana del sentimiento de totalidad (gestalt) que experimenta al percibir su cuerpo como una unidad, en contraste con un cuerpo que hasta entonces percibía como fragmentación desorganizada. Sin embargo, esta gestáltica ex-

perencia tiene un costo. Desde el momento en que este sentimiento de totalidad y de ubicación del propio cuerpo en el espacio se encuentra en un 'afuera' en un 'otro yo', se produce un desdoblamiento entre el sujeto del reflejo y el sujeto que se contempla en él. Este clivaje es conceptualizado como la escisión entre el yo simbólico (*je*) y una entidad imaginaria denominada *moi* o yo ideal. La imagen en el espejo proporcionará un asentamiento del yo en una figura externa, por lo que a cambio de la totalidad que se experimenta se configura una subjetividad destinada a percibirse e inventarse a sí misma como otro:

Así, esta Gestalt cuya pregnancia debe considerarse como ligada a la especie, aunque su estilo motor sea todavía confundible, por esos dos aspectos de su aparición simboliza la permanencia del yo (*je*) y al mismo tiempo prefigura su distinción enajenadora; está preñada todavía de las correspondencias que unen al yo (*je*) a la estatua en que el hombre se proyecta como a los fantasmas que le dominan, el autómatas, en fin, en el cual, en una relación ambigua, tiende a redondearse el mundo de su fabricación (Lacan: 1980, 88).

Ese yo imaginario, que Lacan llama una forma ortopédica que proviene de la exterioridad, es un otro en el espejo que sentará las bases para los sucesivos procesos de constitución del sujeto, tanto en lo que se refiere a su identificación con otros (o más bien con el deseo del otro) como a su instalación en lo universal del discurso, constituye la instancia primaria del yo y lo sitúa como yo ideal.

Este clivaje lanza al yo hacia un afuera: efecto de alienación en la medida que el 'ser otro' se experimenta como pérdida, pues la sensación de totalidad se encuentra en discrepancia con la experiencia fragmentaria del cuerpo, quedando atrás con ella la fusión simbiótica con el cuerpo de la madre, lugar de residencia del deseo polimorfo. Esta pérdida será posteriormente conceptualizada como un aspecto del deseo que nunca puede ser representado, un resto que residirá en el espacio que Lacan denomina como 'Lo real'.

Por su parte, la pérdida puede ser interpretada como un extravío del cuerpo en la teoría lacaniana, puesto que de acuerdo con elaboraciones posteriores (1973), la instalación del sujeto en la dimensión

simbólica impone “el lenguaje como una máscara sobre el cuerpo entretejiéndolo como un texto” (Wright: 1992, 174). Estas últimas reflexiones se enmarcan en una etapa del pensamiento lacaniano en donde la cuestión del lenguaje adquiere la mayor relevancia, constituyendo el aspecto fundamental del orden simbólico conceptualizado como Otro (con mayúscula) en el cual se inscribe la estructura significante y la cultura. El sujeto se constituye entonces en la estructura significante, donde él mismo es un significante más dentro del conjunto significante. Para Lacan el significante nunca está completo, nunca reposa del todo en un significado que le de plena garantía de verdad. El significante siempre remite a otro significante, desplazándose constantemente, tal como el deseo se desplaza de acuerdo con la economía de la estructura libidinal (deseo tantálico); Lacan dirá entonces que el inconsciente se estructura como un lenguaje. Todo esto apunta a la convicción de Lacan de que el yo es una ficción: tomamos identidades tal como tomamos imágenes del cuerpo, tratando de convertirnos en un todo ideal en los ojos de otros, identidades e imágenes que los otros nunca pueden validar como completamente verdaderas (Wright: 1992). Así, el espejo (que posteriormente identificaremos con la mirada de otros, con el lenguaje y con la misma literatura) proporciona una ficción, una ilusión de completud que anticipa las fantasías posteriores de unidad y unión, esfuerzos fantasiosos que serán la fuente de la diferencia sexual, la identidad, el deseo, el ser social, etc. En el espejo las formas del mundo –lenguaje, objetos y otros– resuenan con el material imaginario cuyos prototipos son fijaciones inconscientes (Wright: 1992).

Como se ha dicho, para Lacan el inconsciente se estructura como un lenguaje en una ‘cadena significante’ que gobierna a todos los sujetos hablantes, esto implica una noción en que el sujeto hablante es engendrado por la estructura del lenguaje. En la medida que es inconsciente, esta estructura y su dinámica permanece desconocida para el sujeto, pero es la que “da forma a su destino, ata sus deseos, determina sus fantasías y marca indeleblemente al sujeto que trae a la existencia” (Wright: 1992, 298). En esta escena de la cadena significante, el sujeto permanece ignorante de que su habla es habla desde el Otro, produciéndose una nueva división entre lo que dice y quién lo dice, o desde dónde lo dice como posición determinada

por el inconciente. Lacan formuló esta nueva partición como la que se produce entre el sujeto del enunciado y sujeto de la enunciación.

Nuestro argumento apunta a que si dentro de este ámbito es posible partir desde la constatación de que el lenguaje ni en su uso ni en su adquisición son genéricamente neutrales, sino que están marcados por los valores culturales inflexionados por el sexo, premisa compartida por todas las posiciones del feminismo (han dedicado especial atención a este asunto: Anette Kolodny, Nelly Furman, Patricia Violy, Héléne Cixous, etc.) entonces, estas condiciones psíquico-culturales dificultan a las mujeres el acceso a su propia identidad y su relación con el lenguaje. El sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación, sufrirá en la experiencia de las mujeres una doble partición, puesto que en tanto en la lengua el término masculino es fundamental, específico al mismo tiempo que genérico, y el femenino es su derivación negativa, un 'de más' que al mismo tiempo se encuentra subsumido por el término masculino (hombre = hombre y mujer) (Patricia Violi, *El infinito singular* 1991) lo que queda implicado es una contradicción para la identidad femenina.

En 1966 Lacan reelabora 'El estadio del espejo'; en este mismo año Émile Benveniste publica su *Problemas de lingüística general*, y plantea la relación entre el problema del lenguaje y el de la subjetividad. Como Lacan, Benveniste traza también una escisión. El sujeto se constituiría en el lenguaje y lo haría asimismo en un desdoblamiento que denomina 'antinomía del sujeto', aquella que se produce entre el discurso (entendido como habla) y la lengua (entendida como estructura socializada).

Nunca llegamos al hombre separado del lenguaje ni jamás lo vemos inventarlo. Nunca alcanzamos el hombre reducido a sí mismo, ingeniándose para concebir la existencia del otro. Es un hombre hablante el que encontramos en el mundo, un hombre hablando a otro, y el lenguaje enseña la definición misma de hombre.

(...)

Es en y por el lenguaje como el hombre se constituye como sujeto; porque el solo lenguaje funda en realidad, en su realidad que es la del ser, el concepto de 'ego'.

La 'subjetividad' de que aquí tratamos es la capacidad del locutor de plantearse como 'sujeto'. Se define no por el sentimiento que cada quien experimenta de ser él mismo (sentimiento que, en la medida en que es posible considerarlo, no es sino un reflejo), sino como la unidad psíquica que trasciende la totalidad de las experiencias vividas que reúne y que asegura la permanencia de la conciencia. Pues bien, sostenemos que esa 'subjetividad', póngase en fenomenología o en psicología, como se guste, no es más que la emergencia en el ser de una propiedad fundamental del lenguaje. Es 'ego' quien dice 'ego'. Encontramos aquí el fundamento de la 'subjetividad', que se determina por el estatuto lingüístico de la 'persona' (Benveniste: 1989, 180-181).

El proceso de actualización de la lengua que Benveniste formula como la enunciación no consiste en un movimiento unilateral de un hablante que se apropia del código lingüístico. Tampoco este hablante representa un sujeto coherente y cerrado, poseedor de una conciencia a priori que simplemente seleccione, sintetice y disponga los elementos que le proporciona el sistema. Pues, al mismo tiempo, se produce el movimiento contrario: de la lengua al sujeto; la actualización no sólo lo es del sistema de la lengua, sino también del 'ser'. "Cuando el sujeto se instala en esta estructura *las formas hablan por él*. Esta idea de la subjetividad como producto del lenguaje implica ya "una división entre el sujeto que habla y el sujeto hablado [*alienación en el discurso*]" (Crespo: 2001).

El diálogo entre el espejo lacaniano y Benveniste nos permite imaginar que el lenguaje viene a poner en práctica una función coagulante del yo ("yo es quien dice yo") al mismo tiempo que lo instala en su relación con el otro, ya que "Por el mero hecho de la alocución, el que habla de sí mismo instala al otro en sí y de esta suerte se capta a sí mismo, se confronta, se instaure tal como aspira a ser, y finalmente se historiza en esta historia incompleta o falsificada" (Benveniste: 1989, 77).

Si interpretamos 'el sistema de la lengua' o 'la estructura de la lengua' como una instancia culturalmente construida, y admitimos en ella la carga valórica e ideológica que le atribuyen al signo Bajtín-Volóshinov, debemos decir que esta lengua no solo trae al sujeto a

su existencia, sino a su vez le exige la sumisión de su subjetividad a cambio de acceder a la representación que –al mismo tiempo que lo integra como sujeto– lo aliena:

El signo convoca a la realidad y la realidad se desvanece en el signo en beneficio de su representación. Y lo mismo sucede con el sujeto, quien no habla, sino que es hablado por el discurso: permanece oculto en el decurso del habla del sujeto hablante. El sujeto emerge de la red de signos organizada según líneas de sentido y trazados ideológicos que constituye la cultura. La verdad de su ser sólo puede emerger en esa articulación del lenguaje que constituye la enunciación. El sujeto se encuentra presentificado bajo formas que atestiguan la mayor o menor distancia que éste adopta respecto de sus enunciados. En casos extremos, la subjetividad puede desaparecer de la puesta en escena: esto ocurre con el empleo de las formas impersonales que caracterizan las repeticiones explícitas de la doxa, los tópicos, los clichés, los ideologemas, todos los cuales representan al estrato más visible de la instancia regida por el sujeto cultural (Crespo: 2001).

Como en el estadio del espejo de Lacan, la entrada al orden simbólico implica aquí una pérdida, hay una parte que ‘permanece oculta en el decurso del habla del sujeto hablante’, una parte que en el sistema lacaniano correspondería a la del deseo polimorfo, a aquel resto imposible de representar que será ubicada en la dimensión de ‘lo real’. Curiosamente, Lacan también exilia de la representación a las mujeres y al goce femenino. En su seminario XX, *Aún*, afirma que las mujeres no tienen acceso al lenguaje, no pueden decir nada acerca de esta problemática que las involucra: “...solo hay mujer excluida de la naturaleza de las cosas que es la de las palabras, y hay que decirlo: si de algo se quejan actualmente las mujeres es justamente de eso, solo que no saben lo que dicen, y allí reside la diferencia entre ellas y yo” (Lacan: 1989, 89). Esta misma posición fuera del lenguaje posibilita para las mujeres la experimentación de un goce suplementario ‘más allá de la función fálica’, pero acerca de la cual no pueden decir nada: “Hay un goce de ella, de esa ella que no existe y nada significa. Hay un goce suyo del cual quizá

nada sabe ella misma, a no ser que lo siente: eso sí lo sabe. Lo sabe, desde luego cuando ocurre. No les ocurre a todas" (Ibíd., 90). Lacan compara este goce con el que experimentan los místicos y reflexiona sobre la imagen de Santa Teresa esculpida por Bernini: "...basta ir a Roma y ver la estatua de Bernini para comprender de inmediato que goza, sin lugar a dudas. ¿Y con qué goza? Está claro que el testimonio esencial de los místicos es justamente decir que lo sienten, pero que no saben nada" (Ibíd., 92). Nuevamente el deseo femenino fuera del lenguaje.

En *Teoría crítica, feminismo y crisis del sujeto* (2002), la investigadora Kemy Oyarzún enfatiza la forma en que la subalternidad puede producir una desobjetivación. Cuestionando la infalibilidad teórica del postulado de Benveniste 'Yo es quien dice yo', la autora aterriza esta problemática del sujeto al contexto concreto de una mujer que trabaja como temporera del campo chileno quien declara: **"siempre tratan de humillarlo, lo miran en menos. Entonces no hay algo que a uno lo pueda decir yo soy"** (37). A partir de un testimonio como este cabe establecer la sospecha de si bastará solo con haber nacido y ser hablante de una lengua para ser sujeto.

El llegar a ser un sujeto de lenguaje no es un proceso equivalente para los hombres y para las mujeres. Según Patricia Violi (1991)

...el "ser mujer" es constantemente antagónico y contradictorio con su estatuto de persona, de sujeto. Puesto que el sujeto fundamenta su trascendencia en la objetividad de la forma masculina hecha universal, la especificidad de lo femenino no puede encontrar una expresión autónoma. Es como si tener acceso a lo universal de la palabra y de la cultura implicase siempre una separación de sí, un desgarró, una pérdida (153).

Lo que se pierde es el relato de la experiencia del propio cuerpo, del propio deseo, es decir, de la diferencia sexual. La pérdida de la singularidad sexuada deja un gran espacio de silencio entre el yo del enunciado y el yo de la enunciación, silencio que ha sido caracterizado como 'lo que no se puede decir', el yo cuerpo silenciado por el yo palabra.

Contrariamente a lo que nos ocurre a las mujeres, la posición de los hombres con respecto al lenguaje no constituye una experiencia

antitética (por lo menos en lo que toca a lo sexual) “pues los dos términos (hombre/sujeto) no se sitúan como dos polos contrapuestos, sino como manifestaciones del ser en sintonía entre ellos” (...). “Por tanto, para ellos no hay contradicción entre su especial modo de ser individuos sexuados y el acceso a la universalidad del sujeto, visto que el otro-sujeto no es más que la objetivación universal de su individualidad masculina” (Violi, 1991:152-153).

3. Las mujeres como lectoras

Estudios que abordan el problema de la lectura revelan que el canon literario provoca la experiencia de una disociación en las mujeres cuando enfrentan la lectura de textos masculinos. Patrocinio Schweickart (1999) en su artículo “Leyéndonos nosotras mismas” toma como ejemplo una escena epifánica de *Retrato de un artista adolescente* en que el protagonista, Stephen, se encuentra extasiado en la contemplación de una bella joven bañándose en el mar:

Una muchacha estaba ante él, en medio de la corriente, mirando sola y tranquila mar afuera. Parecía que un arte mágico le diera apariencia de un ave de mar bella y extraña. Sus piernas desnudas y largas eran esbeltas como las de la grulla y sin mancha, salvo allí donde el rastro esmeralda de un alga de mar se había quedado prendido como un signo sobre la carne. Los muslos más llenos, y de suaves matices de marfil, estaban desnudos casi hasta la cadera, donde las puntillas blancas de los pantalones fingían un fuego de plumaje suave y blanco. La falda, de un azul pizarra, la llevaba despreocupadamente recogida hasta la cintura y por detrás colgaba como la cola de una paloma. Su pecho era como el de un ave, liso y delicado, delicado y liso como el de una paloma de plumaje oscuro. Pero el largo cabello rubio era el de una niña; y de niña, y sellado con el prodigio de la belleza mortal, su rostro.

El lector masculino, independientemente de que el relato difiera o se ajuste a su propia experiencia particular, queda invitado a identificarse con Stephen lo que implica validar la igualdad de lo masculino con lo universal, queda invitado –afirma Schweickart– a sentir su diferencia para entonces considerarla como algo universal. ¿Qué lugar buscará ocupar la lectora en una escena como esta? Según Judith Fetterley (citada por Schweickart) las mujeres tienden a identificarse igualmente con los protagonistas de una novela, aun-

que estos sean masculinos. La autora califica este fenómeno como una inmasculación cultural, es decir, antes que cumplir la función de castradora (emasculadora) que se le suele atribuir a las mujeres, éstas serían más bien inmasculadas a través de un proceso que enseña a las mujeres a identificarse con un punto de vista masculino, y a aceptar como normal y legítimo un sistema masculino de valores. Pero esto no otorga poder viril a la lectora, sino por el contrario, duplica su opresión. Afirma Fetterley:

(La lectora) no solamente sufre la falta de poder que se deriva de no ver su experiencia articulada, clarificada y legitimizada dentro del arte, sino también y de manera aun más significativa, la impotencia que resulta de la interminable división del ser contra el ser, es decir, la consecuencia del llamado a identificarse como hombre al mismo tiempo que se le recuerda que el ser hombre –el ser universal– es ser no mujer (Citado por Schweickart, 128).

En el ámbito de la filosofía una pensadora fundacional como Simone de Beauvoir constataba esta partición cuando señalaba en *El segundo sexo* que dada la jerarquización de los géneros en uno superior y otro inferior, el aceptarse íntegramente como mujer implica aceptar y asumir la inferioridad como un elemento constitutivo de la identidad femenina. Esto hace que la mujer esté dividida contra sí misma mucho más profundamente que el hombre (2008, 48).

En este punto, quisiera retomar a Lacan y Benveniste para diseccionar el asunto de esa autofragmentación del ser en las mujeres. ¿Qué significa esto? ¿Cómo podría tener lugar el deseo y cómo podría tener lugar su representación en el seno de esta disyuntiva?

Atendiendo a los aportes de Simone de Beauvoir, Patricia Vio-li, Patrocínio Schweickart, etc., es posible afirmar una especificidad para el sujeto femenino a partir de esta suerte de mitosis, entre lo que en términos lacanianos se denomina yo imaginario y yo simbólico o entre sujeto del enunciado y sujeto de la enunciación en el concepto de Benveniste. Es decir, que en este camino de convertirse en sujetos de lenguaje las mujeres deben dejar fuera la experiencia de su especificidad sexual. Esa parte del sujeto que no habla, sino que es hablada por el lenguaje es una dolorosa contradicción que se

traduce en someter la complejidad de su realidad subjetiva sexual a la universalidad del sistema de la lengua, universalidad, que –como hemos visto– está identificada en la cultura con la masculinidad (como si solo ella tuviera la particularidad de ser sexual, dice De Beauvoir). Tener acceso a la representación entonces, implica dejar fuera la diferencia sexual, precisamente aquel aspecto de la subjetividad femenina que hemos definido como el eje de su subalternidad. El lenguaje, la cultura, la tradición literaria masculina, construyen la femineidad en base al sexo (reproductor, dispensador de placer) aquello que las constituye como el más precioso de los regalos, al decir de Rubin (Vil y preciosa mercancía, al decir de Wittig) al mismo tiempo que para ellas el ingreso al habla pasa por el silenciamiento de su sexualidad, en términos concretos de la experiencia de su cuerpo y la articulación de un discurso que logre interpretar el lugar de ese cuerpo en el cuerpo social y en el imaginario cultural. Desgarradora traición del ser contra el ser.

Desde la perspectiva de Lacan la escisión del yo que se produce en el estadio del espejo y la consecuente alienación que de ello se deriva como vivencia de pérdida, implicará –en la posterior formulación de su teoría– que parte importante de esa pérdida: la fusión simbiótica con el cuerpo de la madre, quedará como un residuo irrepresentable en el espacio denominado como ‘Lo Real’. Extravío del cuerpo y del deseo polimorfo que para poder calzar en el espejo heteronormativo de la cultura ofrenda la intolerable experiencia de la fragmentación y la labilidad a cambio de un piso estable en el espejo del orden simbólico. Entrar en el orden simbólico, acceder a la representación es pues un acto sacrificial, donde las mujeres, dado que el espejo cultural refleja solo la experiencia masculina, sufren un doble extravío.

Julliet Mitchel, siguiendo a Lacan, constata esta clausura del lenguaje y plantea en su libro *Woman. The Longest Revolution* que las mujeres solo pueden referirse a su propia experiencia desde un lenguaje masculino en lo que ella denomina –positivizando el término– una especie de estrategia de la histérica. Dicha estrategia consistirá en aceptar y rechazar simultáneamente las ficciones de la femineidad que ofrece la cultura. Para Mitchel no existe una voz original detrás de ese deseo que muchas han llamado ‘colonizado’, no hay una ‘auténtica voz de mujer’. La voz de la histérica es “el lenguaje

masculino de la mujer... hablando sobre la experiencia femenina. Es al mismo tiempo el rechazo de la mujer novelista del mundo de la mujer –ella es después de todo un novelista– y su construcción desde dentro de un mundo masculino de ese mundo de mujer”⁴⁰.

Discrepo profundamente de esta hipótesis. No porque crea en una voz originaria, esencial y preexistente en la escritura femenina, sino porque interpreto la ficción de la identidad no solo como una fantasía de la cual haya que deshacerse, sino como un campo textual en donde la creatividad humana tiene la posibilidad de intervenir en una ‘revuelta’ –como propone Kristeva (1996)– que mira hacia el pasado para colocarlo en crisis y proyectarlo a través de una transformación en una nueva historia a través de reelaboraciones del lenguaje como las que existen en la poesía.

El punto de partida para los análisis literarios que este ensayo propone se instala precisamente en esta posibilidad de volver sobre el espejo cultural y su repertorio constreñido de gestos, actitudes y posicionamientos para lo femenino. Esta lectura busca situarse en el vértice de la partición entre la mujer poetizada por la tradición y la que se constituye como sujeto escritural a principios de siglo, explorando en los textos aquellas zonas del lenguaje y la subjetividad que intentan ser reparadas a través de la creación de discursos disidentes con respecto a un sistema cultural que niega la posibilidad del deseo y del ser.

4. Lenguaje, deseo y escritura

La colonización del deseo femenino

Con base en todo lo anterior creo que el proceso descrito podría formularse –como ya se ha dicho– en términos de una ‘colonización del deseo femenino’, por cuanto la hegemonía del falo proyecta en los cuerpos de las mujeres la instauración de un ‘cuerpo para otro’ y no la de un ‘cuerpo para sí’. Esto se refleja muy concretamente en la uniformización actual de los cuerpos femeninos que lleva a cabo la gran industria de la cirugía plástica con el consentimiento de las propias mujeres. La reproducción de patrones de belleza y de conducta a través de los medios de comunicación, ha provocado que la

⁴⁰ Citado por Bronfen: 1992, 405.

demanda de implantes mamarios, por ejemplo, se haya disparado a nivel mundial en una población cada vez más joven.

Si bien en un sentido lacaniano todo deseo es un deseo colonizado pues está determinado por el orden simbólico, en el caso de las mujeres esto adquiere claramente características particulares en la medida que tiene que satisfacer la demanda cultural de convertirse en objeto sexual. Tal como afirma Catherine Mc Kinnon, a quien ya se ha citado el 'advenimiento de la feminidad' quiere decir fundamentalmente llegar a ser atractivas para los hombres, gustar, estar sexualmente disponibles.

Esta disponibilidad funcionará como el parteaguas entre las inaccesibles (hadas, musas, muertas, madres, vírgenes, brujas, medusas) y las demasiado disponibles (Evas, Salomé, prostitutas, femmes fatales). Las simplemente disponibles son las menos, y aun así pareciera necesario darles un aire de inaccesibilidad: 'el ángel del hogar'. Lo importante es que las mujeres están siempre definidas por su sexo. Teresa de Lauretis nos hace notar que mientras el uso lingüístico de 'hombre' denota a todos los seres humanos hombres y mujeres, con 'mujer' no ocurre lo mismo, y ello se debe a que "el término 'mujer' siempre tiene género, es decir, posee una connotación sexual" (De Lauretis: 1999, 255).

Estableciendo un diálogo con las reflexiones de Patrocino Schweickart a propósito del problema de la lectura para las mujeres, es posible concluir que el falo se proyecta de manera especular como metonimia del deseo masculino sobre el cuerpo femenino, operando –al decir de Fetterley– una especie de 'inmasculación'.

Esta relación simbólica plantea una serie de ambigüedades e interrogantes sobre la sexualidad femenina que han obsesionado al psicoanálisis. ¿Cuál es la naturaleza del placer femenino? ¿Acomodar su deseo al del otro o experimentar un placer doble que escapa al control del hombre? (Irigaray: *Ese sexo que no es uno*)⁴¹ ¿Son completamente sumisas las mujeres al orden implantado por el falo o su placer se desvía por caminos misteriosos con respecto a los cuales ella 'no sabe nada' y 'no puede decir nada'? (Lacan) ¿Su órgano do-

⁴¹ 'Ese sexo que no es uno' alude a la multiplicidad del goce femenino, en tanto sus órganos sexuales se componen de diversos elementos: labios, vagina, clitoris, cerviz, útero, pechos: "La mujer se 'toca a sí misma' continuamente sin que nadie pueda prohibírselo, pues su sexo está formado por dos labios que se besan continuamente. De esta manera, en sí misma, es a la vez dos –que no se pueden dividir– que se estimulan mutuamente" (Citado por Moi: 1999, 152).

ble le permite acceder a un placer doble? ¿Su fantasía se adscribe a la imitación histórica o se trata en realidad de una fantasía autoerótica? “Entre la imitación del deseo del otro y la verdad de su propio deseo, se abre todo el espacio del ‘secreto femenino’” (Olivier: 1984, 42). Silencio inarticulable del goce femenino para Lacan, continente negro⁴² para un Freud menos sutil, es innegable que la feminidad como misterio resulta muy estimulante para los varones⁴³.

Un ejemplo de ello es este fragmento de “Fenomenología del Eros”⁴⁴ de Emmanuel Lévinas, que cita Luce Irigaray en su libro *Ser dos*:

La caricia (...) en cierto sentido expresa el amor, pero padece de una incapacidad de decirlo. Tiene hambre de esa expresión misma, en un incesante aumento de hambre... En su satisfacción, el deseo que lo anima renace, alimentado de algún modo por lo que aún no es, llevándonos de vuelta a la virginidad, por siempre inviolada, de lo femenino (...)

En la caricia, relación aún sensible, por un lado, el cuerpo se desnuda de su forma misma, para ofrecerse como desnudez erótica. En lo carnal de la ternura, el cuerpo abandona el estatuto del ente. La Amada, a la vez asible, pero intacta en su desnudez, más allá del objeto y del rostro, y por ende más allá del ente se mantiene en la virginidad. Lo femenino, esencialmente violable e inviolable, lo “Eterno Femenino” es lo virgen o un recommienzo incesante de la virginidad, lo intocable en el contacto mismo de la voluptuosidad, en el presente-futuro... La virgen se mantiene inasible, muriendo sin asesinato, desfalleciendo, retirándose en su porvenir, más allá de todo posible prometido a la anticipación. Junto a la noche como rumor anónimo del hay, se extiende la noche de lo erótico; detrás de la noche del insomnio, la noche de lo oculto, de lo clandestino, de lo misterioso, patria de lo virgen simultáneamente descubierto por el Eros y rehusándose al Eros –que es otra forma de

⁴² En la acepción de ‘continente’ como ‘recipiente’, a la metáfora freudiana podemos asociar la caverna de Platón análoga a una matriz oscura; imagen con la que juega Irigaray en *Speculum*. Pero también podemos tomar la acepción geográfica de ‘continente negro’ como una alusión al continente africano: encarnación de la fantasía occidental de la sexualidad exacerbada.

⁴³ El motivo de la mujer muerta en la literatura apunta, desde mi punto de vista, a ese acercamiento hacia lo femenino como ‘lo misterioso’.

⁴⁴ Capítulo del libro *Totalité et infini*. Citado de la edición Martinus Nijhof, 1965, págs. 235-236.

decir la profanación—. La caricia no apunta hacia una persona ni hacia una cosa. Se pierde en un ser que se disipa como en un sueño impersonal sin voluntad e incluso sin resistencia, una pasividad, un anonimato animal o infantil, ya por completo en la muerte. La voluntad de lo tierno⁴⁵ se produce a través de su evanescencia, como arraigada en una animalidad ignorante de su muerte, sumergida en la falsa seguridad de lo elemental, en lo infantil, sin saber lo que sucede (Émmanuel Lévinas: 1965, citado en Irigaray: 1998, 36).

La virginidad, señalada en este texto como el “Eterno femenino”, parece posible de asimilar a la noción misma de deseo, de ese deseo lacaniano siempre desplazado e imposible de saciar, por lo tanto siempre inviolado (ella siempre virgen). Lo femenino se hace significativo de esta eterna carencia (‘hambre’ en términos de Lévinas) articulándose con el deseo de trascendencia. Ella, desde la ternura evanescente de su animalidad silenciosa e inconciente posibilita la apertura de una puerta hacia el más allá. “El amor a Dios y por Dios habita un hiato: el espacio roto que explicita por una parte, el pecado, y por otra, el más allá” (Kristeva: 1988, 230), único lugar que, por ser un no lugar, es capaz de prometer la realización del deseo.

Así, la no representación del deseo femenino, despliega ese no lugar, recinto del misterio, y, aunque no podemos discutir el goce que provoca deambular por esa oscuridad, es necesario tomar en cuenta el alto costo que pagan, no exclusivamente las mujeres, sino –vamos a decir– la cultura en general por esta idealización de lo femenino como lo eternamente virgen, lo intocable (y violable) que pervive no solo en las poéticas finiseculares y del temprano siglo veinte, sino en otras más contemporáneas. Alejo Carpentier en su ensayo de 1948 *De lo real maravilloso americano* va definiendo la originalidad americana en relación con lo que denomina una ‘pobreza imaginativa’ de los europeos y señala como una de las singularidades de nuestro ‘maravilloso’: “Hay todavía demasiados ‘adolescentes que hallan placer en violar los cadáveres de hermosas mujeres recién muertas’ (Leautremont), sin advertir que lo maravilloso estaría en violarlas vivas” (Carpentier, 1991: 390). Me atrevo incluso a aventurar que en nuestra más reciente novelística chilena las mujeres siguen apare-

⁴⁵ “... con que Lévinas designa esencialmente lo femenino”, comenta Luce Irigaray (1998).

ciendo de algún modo, lanzadas a ese espacio fantasmático a través de los personajes femeninos de Alejandro Zambra que en *Bonsái* y en *La vida privada de los árboles*, parten en un viaje sin retorno, desaparecen de la casa y del relato, en un esfumado menos romántico, pero igualmente misterioso y significativo de la soledad existencial y santiaguina del protagonista.

La despersonalización subsecuente de la fábula de Lévinas es cosificante desde el momento que hurta la conciencia del ser humano mujer para reducirla a una ‘animalidad ignorante de su muerte’. Se trata de un robo: de la subjetividad, del habla, del pensamiento, del deseo.

Este extraño modo de amar a las mujeres responde bastante bien al cuadro que presenta la psicoanalista francesa Christiane Olivier (Los hijos de Yocasta) a fines de los años setenta cuando afirma la necesidad masculina de mantener a la mujer alejada de sí. Para describir la manera en que se produce la diferencia sexual en el trance del Edipo, Olivier realiza un montaje distinto del que Freud lleva a cabo sobre la tragedia de Sófocles. De su tesis se desprende que los niños no entran sino que nacen en el Edipo, pues nacen en la relación amorosa, erótica y simbiótica con la madre. Así, hacerse sujeto no implicará un posicionamiento con respecto al falo (tener o no tener), sino un camino de individuación para diferenciarse del lazo que los une con la madre. Olivier territorializa el relato abstracto de la narración psicoanalítica tradicional del Edipo, ubicando la dinámica del deseo en el escenario particular de nuestra cultura en la que la crianza de los niños está fundamentalmente en manos de las mujeres (cuestión que afortunadamente está cambiando en nuestra sociedad). “El hecho de que la misma madre, de sexo femenino, se ocupe del niño y de la niña, basta para dar nacimiento a una disimetría fundamental entre los sexos: uno, el sexo masculino, tiene un objeto sexual adecuado⁴⁶ desde su nacimiento; el otro, el sexo femenino, no lo tiene, y debe esperar a encontrarlo con el hombre para descubrir la satisfacción” (74).

En esta historia, el niño anhelará y rechazará la simbiosis al mismo tiempo; salir del Edipo implicará ir en contra de su madre, “que no quiere que se aleje de ella ni que la abandone. Aquí aparece el

⁴⁶ Con respecto a esta cita se hace necesario observar que no solo está operando un modelo de crianza, sino también el modelo de heterosexualidad.

comienzo de la más prolongada y sutil guerra contra el deseo femenino; aquí es donde el niño entra en la guerra edipiana de los sexos: con su madre” (78). Este difícil momento marcará una huella para siempre en el niño varón: el terror a la dominación femenina, el terror a la simbiosis que amenaza su posibilidad de ser. “¿Simbiosis, psicosis? En todo caso, ‘prisión’ que provocará en el hombre el pánico ante cualquier simbiosis con otra mujer. No volverse a encontrar confundido en el mismo lazo, en el mismo deseo con el de la mujer: tal es el principal motor de la misoginia del hombre” (Olivier: 1984, 79). Controlar el deseo femenino será el primer objetivo de la guerra masculina. Para ello mantendrá a la mujer lejos de sí en los lugares previstos únicamente para ella (familia, educación, cuidado de enfermos, espacios domésticos).

Olivier nos proporciona una dimensión cotidiana del problema transcribiendo algunos testimonios de hombres que han acudido a su consulta:

“Cuando hacemos el amor, a mi no me gusta que ella se mueva, ni que hable, pues esto me interrumpe, me saca de la situación...”

“Yo solo consigo hacer el amor como mi mujer si tomo una cierta distancia ante ella; de lo contrario, es un fracaso”.

“El ideal para mí sería acoplarme con una mujer de la que no supiera nada y que no me pidiera nada, en especial ningún intercambio afectivo: solamente el cuerpo” (Olivier: 1985, 113).

Por su parte, la mujer durante la infancia ha sido ‘insatisfactoria’ para el deseo de su madre, y además no ha encontrado sino un cerco de silencio en torno a su sexo. Esto la convierte en un ‘angelito’ sin cuerpo y deberá esperar la adultez para ‘ser descubierta’ por el hombre, como una Bella Durmiente del Bosque. Durante la adolescencia los valores se invierten completamente, pues al transformarse en objeto de deseo para otro, la mujer queda encerrada en su cuerpo, pero no como encarnación de una subjetividad, sino –tal como leemos en Lévinas– una cosificación hipócritamente espiritualizante. La experiencia clínica de Olivier la lleva a concluir que

esto dificulta las actividades sublimatorias de las mujeres por colocarlas en la eterna oposición cuerpo/espíritu:

“Cuerpo femenino, siempre molesto; primero por estar demasiado ausente, después por demasiado presente, al punto de invadir todo el espacio vital de la mujer. Y las mujeres se sienten incapaces de deshacerse del ‘demasiado’ y del ‘no bastante’ de feminidad que le ha tocado en suerte. Navegarán entre el demasiado y el no bastante toda su vida, yendo del uno al otro sin conseguir nada. A menudo es el ‘no bastante’ el que gana, el cuerpo suele revelarse antinómico del espíritu” (Olivier: 1985, 136)⁴⁷.

Si quisiéramos contestar a la pregunta de si el deseo es sexuado, habría que decir que, con respecto al deseo erótico, hombres y mujeres se encuentran en una posición centrífuga, pero llegan a ella de una manera diferente. De acuerdo con la postura de Christiane Olivier, los hombres huyen del deseo por temor a la fusión. Las mujeres han extraviado su deseo por su inadecuación sexual al deseo de la madre; lo buscarán eternamente en el otro, pero sin conseguirlo, pues la instancia masculina ofrece solo la proyección de su fantasía para poder escapar hacia una trascendencia, una metafísica, un libertinaje o cualquier cosa que le facilite su alejamiento del fantasma de la madre.

Así, el lugar de la mujer como ‘objeto del deseo’ se convierte en una farsa, una nueva contradicción que desestabiliza la identidad femenina, pero es precisamente en función de esta inestabilidad que tal vez les resulte más factible a las mujeres intervenir reflexivamente en sus propias subjetividades. Resulta evidente ahora la importancia que adquiere el interrogar a los textos producidos por mujeres acerca del estatuto que ocupa en ellos el cuerpo. ¿Es posible la descolonización del deseo? ¿Es capaz la escritura –actividad sublimadora– de recuperar o construir un deseo propio, un cuerpo propio?

⁴⁷ Una elaboración literaria interesante y bella de este conflicto es el cuento ‘Preciosidad’ que Clarice Lispector incluyó en su libro *Lazos de familia*, publicado en 1960.

En busca del deseo perdido: la escritura de mujeres

El espejo triangula también el deseo hacia el deseo del otro. Por él desfilan todas las imágenes que la cultura ha producido para la femineidad colonizando el deseo femenino en las distintas formas que se pueden deducir de esta exposición.

En el contexto del orden simbólico que he venido describiendo, la teoría crítica feminista ha explorado estos fantasmas, preguntándose si existe una posibilidad de habla fuera de este orden que heredamos. Esto constituye lo que llamamos el problema de la representación. Si de acuerdo con la definición lacaniana de sujeto, este es 'sujeto en carencia', y por lo tanto deseante, y si –de acuerdo con este mismo enfoque– el sujeto y su identidad sexual se construyen en el lenguaje, entonces los problemas de la representación y del habla para la mujer constituirán nada menos que su posibilidad de convertirse en sujeto⁴⁸, asumiendo, por cierto, la importante dimensión política del tema. ¿Es posible el hacer ingresar lo que carece de palabras en la representación, es decir en el lenguaje, en la literatura?

Constatando hasta qué punto está imbricada en el lenguaje la posición hegemónica del falo se ha llegado a decir que las mujeres no tienen acceso al lenguaje, no pueden decir nada acerca de esta problemática que las involucra (Lacan). Con todo, el pensamiento feminista se ha nutrido de estas premisas constituyendo un punto de partida importante en torno al problema de la exclusión del sujeto femenino, no solo en el ámbito de la lingüística y el psicoanálisis, sino también en el de la literatura. Pero distintas autoras han derivado de esto diferentes significados y consecuencias.

Hemos revisado más arriba la propuesta de Juliet Mitchell acerca de la estrategia de la histérica, como una alternativa de representar el mundo femenino a partir de un lenguaje masculino (el de la novela).

Hélène Cixous plantea una posición totalmente contraria al articular una utopía fundada en la voz de la madre. En este sentido, ella alude a un rescate de lo imaginario, aquel momento previo a

⁴⁸ El problema de la falta de representación de las mujeres en la cultura es otro de los temas primordiales de la crítica de género, sobre todo desde el psicoanálisis. Es en este sentido que la brasileña Rita Khel discute el aforismo lacaniano de que la mujer no existe y no está inscrita en la cultura sino como madre, afirmando que la mujer no existe, no por carecer de falo, que no tendría por qué tener, sino por no tener *fala* (en portugués: habla). ("A constituição literária do sujeito moderno". Archivo de *Les etats généraux de la psychanalyse*. Publicación virtual, 2001).

la separación de la madre instaurada por la ley del padre. La escritura femenina recuperaría la instancia del deseo polimorfo, un lenguaje otro ligado al cuerpo y a la multiplicidad y polifonía de sus pulsiones, un momento anterior a la instalación de las oposiciones binarias del lenguaje machista. Esto implicaría que la literatura femenina hace ingresar el cuerpo en la escritura, en tanto la voz es también el cuerpo de la madre:

Voz: la leche inagotable. Ha sido recobrada. La madre perdida. La eternidad: es la voz mezclada con la leche.

Origen no: ella ahí no regresa. Trayecto del niño: retorno al país natal, *Heimweh*, del que habla Freud, nostalgia que hace del hombre un ser que tiende a regresar al punto de partida, a fin de apropiárselo y morir en él. Trayecto de la niña: más lejos, a lo desconocido, por inventar.

¿Por qué esa relación privilegiada con la voz? Porque ninguna mujer acumula tantas defensas anti-impulsivas como un hombre. No apunталas, no construyes como él, no te alejas del placer tan “prudentemente”. A pesar de que la mistificación fálica haya contaminado generalmente las buenas relaciones, la mujer nunca está lejos de la “madre” (entendida al margen de su función, la “madre” como no-nombre, y como fuente de bienes). En la mujer siempre subsiste al menos un poco de buena leche-de-madre. Escribe con tinta blanca (Cixous: 1995, 56-57).

Esta manera de abordar la expresión literaria no es privativa de las mujeres. Cixous prefiere hablar de una ‘escritura que llaman femenina’ que puede leerse en autores de sexo femenino o masculino. Aún así el acceso al imaginario sería más fácil para las mujeres puesto que ellas no se encuentran en la lucha que establecen los hombres en contra de la madre, lucha que se expresa en la reafirmación constante de ser algo distinto que una mujer.

La aspiración de Cixous no es construir una teoría (para ella la escritura feminista no es teorizable, siempre escapará a todo intento de fijación y sistematización) ni manejar un discurso filosófico. De acuerdo a lo que ella ha manifestado, es el lenguaje poético el que nos puede librar de la prisión de las oposiciones binarias. Tal como

constata Toril Moi, Cixous deja planteada una imagen poética muy significativa en la elaboración de una utopía en donde se resuelvan las desigualdades de género. Sin embargo, en el camino de su propósito vuelve a reproducir la tradicional inscripción de lo femenino en lo corporal y emocional, dejando de lado la razón. Además, no se refiere a las condiciones materiales y reales que dificultan a las mujeres los procesos de escritura y participación en la creación de la cultura.

Luce Irigaray plantea una postura parecida a la de Cixous, en el sentido de formular un habla desde el cuerpo. Pero el énfasis no está puesto en la voz de la madre, sino en el propio sexo de la mujer, en *Ese sexo que no es uno*. Para Irigaray el 'habla mujer' (*'Le parler femme'*) puede vislumbrarse estableciendo una analogía entre la psicología de la mujer y su morfología (distinta de su anatomía). Irigaray coincide con Olivier en el hecho de que la reducción freudiana del placer femenino a la zona de la vagina es una proyección del placer unificado y monolítico masculino en el cuerpo de las mujeres que reprime el acceso de la mujer a su propio goce, lo que Olivier designaba como 'cliterectomía mental'⁴⁹. Irigaray saca el sexo femenino del campo de lo 'no visible' para mostrar que el sexo femenino es múltiple, se compone de labios, vagina, clítoris, cerviz, útero, pechos: "La mujer se 'toca a sí misma' continuamente sin que nadie pueda prohibírselo, pues su sexo está formado por dos labios que se besan continuamente. De esta manera, en sí misma, es a la vez dos –que no se pueden dividir– que se estimulan mutuamente" (*Ese sexo que no es uno*, citado por Moi: 1999, 152).

Este tocarse continuamente funda una intimidad singular, un estar 'sobre sí mismas' en el cual se basa un discurso particular caracterizado por la 'proximidad'. Se trata también de un habla múltiple que para la lógica de la razón resulta contradictoria e incomprensible.

En sus afirmaciones –al menos cuando se atreve a hablar en público– la mujer se retoca constantemente. Apenas emite un balbuceo, una exclamación, un medio secreto, una frase sin terminar –cuando vuelve a ella, sólo para empezar desde otro

⁴⁹ Irigaray afirma, probablemente refiriéndose a Lacan, que la lógica especular no puede siquiera imaginar la *jouissance* femenina, dado que –como hemos visto– Lacan colocaba este goce fuera de toda posibilidad de representación.

punto de dolor o de placer. Hay que escuchar de otra manera para poder oír “otro significado” que está tejiéndose constantemente, abrazando palabras sin cesar, y al mismo tiempo desechándolas para evitar estancarse, inmovilizarse. Lo que “ella” dice, no es idéntico a lo que quería decir. Lo que es más, sus afirmaciones nunca son idénticas a nada. Su característica distintiva es la contigüidad. Tocan (a). Y cuando se alejan demasiado de esa proximidad, ella se detiene y vuelve a empezar desde “cero”: el órgano de su cuerpo/sexo (*Ese sexo que no es uno*, citado por Moi, 154).

A partir de esta experiencia fundamental del tocar y tocarse, el erotismo femenino estaría más vinculado al tacto que a lo visual, a lo fluido y lo simultáneo antes que a la discriminación y la individualización de la forma: “La mujer encuentra placer más en el tacto que en la vista, y su entrada en la economía escópica (la supremacía de la mirada) supone una vez más su relajación a la pasividad: será el objeto bello” (*Ese sexo que no es uno*, citado por Moi, 152).

Así, el ‘habla mujer’, como el goce femenino, se caracteriza como múltiple y no unificado, no necesita escoger entre una cosa y otra. ‘El habla mujer’ surge en el ‘entre mujeres’ cuando hablan entre ellas, y se interrumpe ante la presencia masculina, por esto Irigaray considera que la formación de grupos de mujeres es indispensable para forjar el camino de su liberación. Sin embargo, nada se puede decir sobre ‘el habla mujer’, puesto que por su naturaleza plural y fluida esta rehúsa a ser fijada, no es algo que se pueda estudiar, esta habla existe, pero no se puede hablar de ella. Con todo Irigaray sí caracteriza un estilo de mujer en concordancia con la preponderancia del tacto y del especial sentido de intimidad que de él surge:

Este “estilo” no prefiere la mirada, sino que devuelve todas las figuras a su nacimiento *táctil*. Allí, se toca a sí misma sin llegar nunca a constituirse, o a constituirse en otra especie de unidad. La *simultaneidad* sería su “propiedad”. Una propiedad que nunca se fija en la posible identidad del yo con otra forma. Siempre *fluida* sin olvidar las características de los fluidos, que son tan difíciles de idealizar: esta fricción entre dos fuerzas eternamente colindantes que crea su dinámica.

Su “estilo” resiste y ataca a todas las formas, figuras, ideas y conceptos establecidos” (*Ese sexo que no es uno*, citado por Moi, 153).

Tanto Irigaray como Cixous, han sido calificadas de ‘esencialistas’ por hacer radicar lo específico del habla de las mujeres en elementos relacionados con su cuerpo –su anatomía, se dice– o en los roles tradicionales que el patriarcado les ha asignado desde siempre –el rol materno–. Sin embargo, estas autoras han elaborado críticas contundentes a la tradición del pensamiento patriarcal y han creado imágenes que resultan en extremo productivas e inspiradoras para el pensamiento feminista.

La incorporación del cuerpo femenino en una noción de ‘habla de mujer’ se puede rescatar si –como Patricia Violi– atendemos al hecho de que es un elemento que puede introducir la noción de diferencia en el discurso de lo *Uno*, puesto que pone en escena la diversidad de su propia experiencia, aquella que se configura justamente como ‘lo que no se puede decir’ “no por una imposibilidad ontológica, sino por una concreta imposición histórica, que ha hecho una de las posibles formas de subjetividad, la masculina, la forma universal, y ha expulsado de su discurso la diferencia” (Violi: 1991, 154).

En la medida que la diferencia sexual, en términos biológicos, se inscribe de una determinada manera en el lenguaje, es decir, determina una posición específica en el discurso, la naturaleza sexuada del cuerpo pasa a ser una realidad semiótica que será constitutiva de los distintos papeles en el proceso enunciativo (Violi: 1991, 160). De allí que sea necesario incluir de alguna manera la experiencia del propio cuerpo en el pensamiento crítico o creativo, tanto como operación deconstructiva indispensable para realizar fisuras en los discursos tradicionales que nos configuran como hombres y mujeres, y al mismo tiempo como operación positiva de construcción de ‘genealogías’ (Ortega), que vayan trazando huellas legibles de la experiencia del ‘entre mujeres’ para la reescritura de nuestra historia.

Un punto de contacto entre las reflexiones de Irigaray y las que en Chile ha realizado Nelly Richard (“¿Tiene sexo la escritura?”, 1994), es la de postular el discurso femenino como uno que se opone a “todas las formas, figuras, ideas y conceptos establecidos”, la

escritura femenina, se caracterizaría por ser de por sí una escritura subversiva. Pero para Richard, identificar este 'estilo' con una escritura de autor femenino implica suponer una literatura realista y figurativa a la que se le supone una capacidad de expresar contenidos vivenciales de un modo naturalista que ella rechaza. Sería importante entonces incluir en el análisis los modos en que la "productividad textual" maneja el problema de la identidad como un "juego de representaciones" que "pone en movimiento el cruce interdialéctico de varias fuerzas de subjetivación" (Richard: 1993, 35). Dado que la misma noción de identidad es cuestionada (recordemos el estatuto de 'ficción' que Lacan otorga al concepto de identidad) es necesario no olvidar que "El sujeto del inconsciente sexual jamás coincide consigo mismo porque la diferencia masculina/femenina lo atraviesa siempre como contradicción interna de una subjetividad en proceso y en movimiento" (Richard: 1993, 41). Con todo, Richard reconoce que en este "juego de representaciones" las mujeres tienen una posición marginal, descentrada, que oscila siempre entre la pertenencia y no pertenencia al consenso socio-masculino que se verifica en la lengua; pero solo aquella escritura capaz de desobedecer el mandato simbólico-masculino desatando en su interior la "revuelta espasmódica de la desidentidad" (Richard: 1993, 42) sería la que merecería llamarse 'escritura femenina', por constituir lo femenino el "paradigma de desterritorialización de los regímenes de poder y captura de la identidad normada y centrada por la cultura oficial" (Ibíd., 36). Así, la 'escritura femenina' no sería aquella producida por una autora con genitales femeninos, sino que caracterizaría una de aquellas 'fuerzas de subjetivación' que están presentes en la escritura propiamente tal; Richard traslada de esta manera el énfasis desde el sujeto autor, al propio texto. Su planteamiento caracterizará la 'escritura femenina' como aquella que radica en lo 'semiótico-pulsional' y que "siempre desborda la finitud de la palabra con su energía transverbal" (35). Por el contrario, la 'escritura masculina' es aquella "racionalizante y conceptualizante que simboliza la institución del signo y preserva el límite sociocomunicativo. Ambas fuerzas coactúan en cada proceso de subjetivación creativa: es el predominio de una fuerza sobre la otra la que polariza la escritura, sea en términos masculinos (cuando se impone la norma estabilizante), sea en términos

femeninos (cuando prevalece el vértigo desestructurador)” (Ibíd., 35).

En conclusión, Richard preferirá hablar de una ‘feminización de la escritura’ que se produciría en todo texto en donde “una poética o una erótica del signo rebalsan el marco de retención/contención de la significación masculina con sus excedentes rebeldes (cuerpo, libido, goce, heterogeneidad, multiplicidad, etc.) para desregular la tesis del discurso mayoritario. Cualquier literatura que se practique como disidencia de identidad respecto al formato reglamentario de la cultura masculino-paterna...” (Ibíd., 35). La autora pretende así desnaturalizar los roles simbólicos, rompiendo el determinismo biológico en que unas funciones anatómicas particulares reducen el texto femenino a un texto producido por un ‘cuerpo de origen’, o sea un cuerpo de mujer: No basta con ser mujer para que un texto sea transgresor. “Tampoco basta con desplegar los contenidos del tema de la mujer y de la identidad femenina para que el trabajo con la lengua *produzca* (y no simplemente reproduzca) la diferencia genérico sexual cifrada en la experiencia del cuerpo o de la biografía” (Ibíd., 40).

Me parece que estas observaciones aportan a movilizar la idea de que la identidad sexual no solo puede ser cuestionada por las mujeres, sino también por los hombres, asunto no menor si relevamos que el machismo en la cultura es un orden que resulta opresivo para ambos sexos, tal como el régimen heterosexual resulta opresivo para una diversidad de sexualidades. Sin duda creo que la reflexión de género puede ser –y es deseable que así sea– llevada a cabo por hombres y mujeres, pero de ahí a consagrar, tal como hace Richard, las figuras de Juan Luis Martínez, Raúl Zurita, Gonzalo Muñoz y Diego Maqueira como los primeros representantes de la ‘feminización de la escritura’ veo que algo se pierde en el camino. En esto Richard parece seguir el ejemplo de Julia Kristeva, quien se dedica a analizar la ‘revolución poética’ de autores de la vanguardia europea. Parece justificable volverse sobre ese período de la historia literaria dado que es justamente allí, donde más claramente comienza a cuestionarse el problema de la representación, es cuando se produce la desconfianza de la mimesis y se utiliza el recurso de la puesta en abismo como gesto subversivo que le saca una radiografía a la maquinaria de la representación. Pero podemos a su vez

preguntarnos ¿basta este cuestionamiento que vuelve a abstraer el lenguaje de la historia y de la cultura para revelar la necesidad o lo superfluo de distinguir una diferencia para la escritura de las mujeres? Sospecho que no, los textos producidos por las vanguardias no necesariamente cuestionan las posiciones de género tradicionales, mientras revolucionan el lenguaje pueden perfectamente dejar intactas las jerarquías sexuales que impone la cultura. Tampoco me parece adecuado feminizar todas las formas de opresión –como hace Richard en su texto, siguiendo a Eltit– haciendo de lo femenino el paradigma de la marginalidad. Se cae en un nuevo tipo de esencialismo declarando que ciertas ‘formas de subjetivación’ descifrables en la escritura son femeninas y otras son masculinas. El mantener la posición de ‘lo femenino’ –aunque sea en términos abstractos y descorporalizados (lo que me parece peor aún, porque deja fuera el ámbito de la experiencia concreta, la feminidad no solo es una genitalidad, es un inscripción particular en la historia)– en el margen del orden simbólico es contradictorio con la aspiración de la misma Nelly Richard de no marginar a las mujeres “del campo de batalla de la cultura donde se pelean las estrategias de los signos”. Está en contradicción también con la idea de Kristeva de que no es posible definir lo femenino. Si fijamos ‘lo femenino’ en una posición eternamente al margen ¿qué movilidad y posibilidades de transformación tiene entonces lo femenino como signo en el orden del lenguaje? ¿Qué posibilidad habría de que el lenguaje acepte la diferencia no como ‘hueco’, sino como presencia positiva y singular?

En el caso de que Richard siga a Kristeva en el citado artículo, inmoviliza sin embargo la negatividad de su método cuando elabora una definición que fija un significado: ‘la escritura femenina es...’ Lo que propone Kristeva es precisamente abandonar el afán de definir una escritura femenina, es más, se opone a cualquier definición de la mujer:

...une femme, cela ne peut pas être: c’est meme ce qui ne va pas dans l’être. A partir de là, une pratique de femme ne peut éter que négative, à l’encontre de ce qui existe, pour dire que “ce n’est pas ça” et que “ce n’est pas encore”. J’entends donc par “femme” ce qui ne se représente pas, ce qui ne se dit pas,

ce qui reste en dehors des nominations et des idéologies (Kristeva: 1974, 20-21).

Esta negatividad puede constituir una herramienta de análisis productiva para derribar las certidumbres y dismantelar los estereotipos que se van construyendo en torno a lo femenino; al mismo tiempo, es coherente con una idea instalada completamente en los estudios de género: no se puede hablar de 'la' mujer. Sin embargo, esta última idea que viene fundamentalmente desde la antropología, sitúa a las mujeres en un contexto real e histórico sin dejarlas en esa especie de limbo en donde las abandona Kristeva: No se puede hablar de 'la' mujer, pero sí de las mujeres en plural. Para ello hay que considerar las variables de etnia, clase, edad, época histórica, etc. que atraviesa la diversidad de experiencias individuales de los sujetos (Montecino, 1999). En efecto, pretender definir de manera unívoca a 'la mujer' o 'lo femenino' inmoviliza la posibilidad de desplazamiento del 'signo mujer' a través de las redes de significación en el devenir histórico. Pero renunciar a hablar de las mujeres a partir de experiencias específicas determinadas por una singularidad sexuada, implica abandonar el proyecto de inscribir a las mujeres en la historia y a la diferencia sexual en el lenguaje. La postura de la sola negatividad mantiene el deseo femenino en su posición exiliada de la representación, soslayando además las condiciones específicas e históricas que constituyen el entramado de su marginación⁵⁰.

Desde mi punto de vista, la única forma de superar las dicotomías y los esencialismos es haciendo ingresar al análisis la historia y la especificidad de las experiencias, esto incluye la experiencia del cuerpo y la diferencia sexual. Corremos el riesgo de no proporcionar todas las respuestas del universo, pero nos mantenemos ancladas en ese pequeño detalle que es la realidad. Conviene aquí distinguir, eso sí, entre 'la mujer' como 'signo', como 'efecto de sentido' (De Lauretis) y las mujeres como seres reales históricos.

⁵⁰ Violi realiza una crítica a las posturas filosóficas que abordan lo femenino en relación a un cuestionamiento de la razón clásica y del sujeto como consciencia unitaria y racional, puesto que cabría preguntarse "qué cosa habrían de desestructurar aquellas que solo ahora empiezan a plantear la cuestión de su ser sujetos y sujetos diferenciados" y cita a Rosi Braidotti: "El ocaso de la noción de sujeto anula también la posibilidad del surgimiento de la diferencia sexual" (Violi: 1991,154).

Aunque en estas reflexiones intentamos hacernos cargo de estos dos aspectos, no pretendemos definir una ‘escritura femenina’; hablaremos en cambio de una ‘escritura de mujeres’. La diferencia está en que no se busca generalizar –a partir de la caracterización de ciertas temáticas, motivos y formas de abordar el texto– una universalización abstracta de un modo femenino de escribir, una ‘estética femenina’ o ‘imaginación femenina’ (Spacks)⁵¹, sino de estudiar prácticas escriturales concretas que se inscriben en la historia de una determinada manera, y que ejercen estrategias de cuestionamiento de la identidad a partir, en nuestro caso (y este capítulo intenta justificar el por qué), de un intento por hacer ingresar en el campo de la representación la diferencia sexual (no ontológicamente irrepresentable, sino históricamente irrepresentada) a través de la reflexión sobre el propio deseo. Esto implicará entonces investigar cómo es que en el campo del erotismo dialogan ese ‘ser mujer’ como ‘efecto de sentido’ o como ‘signo’ –asunto que ya hemos caracterizado en estos dos primeros capítulos–, con el ser mujer como entidad histórica, es decir, en el ejercicio escritural que desde mi perspectiva reinscribe a las sujetos-autoras en el discurso interviniendo el propio signo, la propia lengua y la propia historia.

Se vislumbra, entonces, un aspecto político tanto en el corpus literario que ocupa mi reflexión, como en mi propio ejercicio crítico. No es casual que las tres autoras que abordaré hayan comenzado a desarrollar estos motivos en su poesía. Están situadas en una época en que las fracturas que se están produciendo en el ‘signo mujer’ les permite pensarse a sí mismas de una manera distinta. Son al mismo tiempo objeto y sujetos de una transformación. Su poesía expone las innovaciones y tensiones que se debaten en una lucha cuerpo a cuerpo con la palabra y con la tradición heredada. Es decir, en una lucha con triunfos y fracasos por constituirse en sujetos.

Por otra parte, mi propio ejercicio crítico se compromete con los objetivos que cierto feminismo se ha trazado como agenda de su qué hacer: la reescritura del canon, la revisión de la tradición literaria y el abordaje del problema de la autoría.

Para la crítica chilena Eliana Ortega una de las funciones primordiales que la crítica feminista debe cumplir es la de autorizar a las

⁵¹ Con respecto a un cuestionamiento de este modo de ejercer la crítica literaria véase el artículo de Sara Castro Klarén (1984) “La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina”.

mujeres dando un lugar de legitimidad a sus voces, sus historias, sus interpretaciones. Para ello es necesario resistir los discursos y las prácticas del poder de la cultura hegemónica haciendo una revisión de los textos que esta hegemonía ha devaluado (a través de la omisión, de la falta de reflexión y crítica, de la exclusión de la historia literaria). Es decir, reconstruir la historia literaria, revisar el canon, reescribirlo y proponer una genealogía en donde inscribir la literatura producida por mujeres.

La puesta en valor implicará entonces, desde una óptica de género, interrogar a la literatura como institución en términos de poder y abrir los textos a una lectura que sea capaz de dar cuenta de aquellas zonas subsumidas e invisibilizadas por la tradición canónica.

En la escritura de mujeres el problema de la autoría pasa por la posibilidad de tomar la palabra, de un empoderamiento o agenciamiento del discurso y de un arrogarse la autoridad del autor. La relación entre autor y género (sexual) es uno de los supuestos culturales con los que la constitución de sujeto escritural se tendrá que debatir. Tomando en cuenta que, tal como plantea Jean Franco (1986), la crítica feminista debe hacerse cargo de las relaciones de poder dentro de la institución literaria, se hace importante destacar el estrecho vínculo que históricamente ha tenido la noción de autor con la de autoridad y autonomía⁵².

Desde un punto de vista psicoanalítico, el problema de la autoría implica, además de un conflicto con la tradición literaria, un conflicto en la identidad femenina propiamente tal. De acuerdo con las críticas norteamericanas Gilbert y Gubar (1979), esta se experimentaría como un penoso obstáculo o incluso una inadecuación debilitadora para el ejercicio literario, el cual se encuentra lleno de metáforas asociadas a la masculinidad como *pen-penis*, autor-Dios, o autor-*pater familias*. Las autoras realizan una revisión del modelo de Harold Bloom que propone analizar la historia literaria como un conflicto entre padres e hijos. Para ellas, este modelo evidencia la posición de las mujeres como las desheredadas de una tradición cultural. De acuerdo con Harold Bloom el autor masculino experi-

⁵² La relación entre autoridad y autor se inscribe desde la Edad Media y el Renacimiento en que los 'autores' eran los maestros griegos y latinos cuyas enseñanzas se seguía, hasta los siglos XIX y XX cuando se consolida la noción moderna de autor en el sentido de aquel que ostenta la propiedad literaria y la creatividad especial para producir una obra de arte autónoma. Para una profundización en los alcances del concepto de autor véase *Literatura y sociedad* de Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano. Hachette, Buenos Aires, 1983.

mentaría una 'ansiedad de influencia', es decir, un conflicto con los autores anteriores cuya influencia les dificultaría la creación de una obra propia y original, lo que motivaría una necesidad de ruptura con la tradición que Bloom explica en términos de una relación edípica, o sea a través de la necesidad de matar al padre. Lo que Gilbert y Gubar en sus investigaciones sobre escritoras inglesas del siglo XIX han observado en cambio, es que las autoras femeninas experimentarían no una 'ansiedad de influencia', sino una 'ansiedad de autoría'. Para las mujeres escritoras será primordial la búsqueda de referentes en creadoras anteriores que las 'autoricen' a ocupar el lugar del autor, lugar que la cultura les había negado y al que ingresan muchas veces con un pseudónimo masculino en orden a posibilitar una transgresión de esa naturaleza. En América Latina, Juana Inés de la Cruz fue una antecesora importante para la validación del discurso de nuestras escritoras. Ello se ve reflejado, por ejemplo en la utilización de pseudónimos relacionados con su nombre: *Teresita de la Cruz*, usado en algunas ocasiones por Teresa Wilms y Juana Inés de la Cruz, nombre bajo el cual firmó Winett de Rocka sus primeras publicaciones.

El problema de la autoría será consustancial al problema de la constitución de sujeto y con él al problema de la identidad. Tanto Showalter como Gilbert y Gubar constatan en sus estudios que en la escritura de mujeres la superficie de las obras ocultan niveles de significación más profundos y menos accesibles que se oponen al mismo tiempo que se adaptan a los modelos literarios de la cultura dominante (recordemos que –tal como lo explicamos en el capítulo anterior– Showalter concibe la cultura femenina como una subcultura) Showalter denomina este fenómeno como discurso de 'doble voz', mientras Gilbert y Gubar se refieren a un 'palimpsesto'. En los textos que constituyen nuestro corpus encontraremos algo parecido. Sin duda la voluntad de constituirse en sujetos que percibo en estas obras no es una dirección unívoca que siguen estas poéticas, se trata sobre todo de un conflicto, de una lucha. No pretendo celebrar un puerto de llegada que cierre la significación de los textos y de esa lucha como concluida, sino trazar un recorrido, siguiendo la huella que la erótica de estos poemas me sugiere. Sin embargo, no me parece posible renunciar a la noción de identidad y de identidad sexual, pues se trata de la trama que los textos elaboran.

En este sentido, pretendo describir procesos que no son solo inconscientes, sino también conscientes. Si a partir del psicoanálisis el sujeto deja de concebirse como una entidad estable, completamente cerrada en sí misma, ello nos permite pensar en que precisamente por ese carácter inestable y abierto el sujeto puede intervenir en aquella 'historia incompleta o falsificada' de la que hablaba Benveniste. En palabras de Elisabeth Grosz (1994), esto implica que el cuerpo que el psicoanálisis pretende explicar es un 'final abierto', una fractura, una abertura y una flexible serie de identificaciones, susceptibles de ser reescritas y reconstruidas en muy distintos términos que aquellos con los que está marcado y, consecuentemente, capaz de reinscribir las formas en que las identidades sexuales y la subjetividad opera en una época determinada.

5. Erotismo y poesía

Como hemos visto a través de distintas perspectivas, el proceso de constitución de sujeto implica en alguna medida la separación entre cuerpo y palabra, el sacrificio de una experiencia singular para instalarse en lo universal del lenguaje. En el caso de las mujeres esto conforma una decisión todavía mucho más profunda en tanto el lenguaje y la cultura rechazan la diferencia sexual y la anulan para poder precisamente construir aquella universalidad que es masculina.

A principios del siglo XX se dan cambios que favorecen a las mujeres y las empujan en una búsqueda de su propia subjetividad. Muchas escritoras, entre las cuales están las autoras que hemos seleccionado, tomaron el tema del erotismo porque se trata de un campo propicio para la recuperación del cuerpo. En el desarrollo de ese tópico se produce lo que podemos llamar una recuperación/inventación del deseo. Es a través de la descolonización del deseo como podemos seguir la huella de la constitución de sujeto en el erotismo.

El erotismo de George Bataille

Una obra paradigmática que relaciona sujeto y erotismo es *El erotismo* (1950) de George Bataille, por ello he seleccionado este texto como punto de partida para el desarrollo de mi argumento y le dedicaré a continuación un breve análisis crítico.

El ensayo de Bataille está atravesado por el par de opuestos continuidad/discontinuidad que se desarrollan en torno a la principal forma de erotismo para el autor: el erotismo sagrado. Bataille parte de la premisa de que todo erotismo es sagrado, puesto que su sentido es la búsqueda de una continuidad del ser, una búsqueda que iría más allá del mundo inmediato, constituyendo “una manera de proceder esencialmente religiosa” (Bataille: 2000, 20). La obra de Bataille plantea un ‘erotismo místico’ en el que el encuentro erótico es un camino hacia la trascendencia por medio de la muerte, antes que el encuentro de dos subjetividades y donde la mujer cumple claramente una función de objeto.

El erotismo se define como una sustitución del aislamiento del ser; sustituye su discontinuidad por un sentimiento de profunda continuidad, entendiéndolo por ello el acceso a una unidad primordial de la cual los seres discontinuos que somos experimentamos constantemente nostalgia:

Nos obsesiona la continuidad primera, aquella que nos vincula al ser de un modo general (...) En la base, hay pasajes de lo continuo a lo discontinuo, o de lo discontinuo a lo continuo, individuos que mueren aisladamente en una aventura ininteligible, pero nos queda la nostalgia de la continuidad perdida (...) Acaso a alguien pueda hacerle sufrir el no estar en el mundo a la manera de una ola perdida en la multiplicidad de las olas (Ibíd., 19).

Por otra parte, la continuidad se define como la muerte del sujeto en su dimensión social y cultural, espacio este último de la discontinuidad. La discontinuidad sería un estado cerrado de existencia que implica la singularidad de un individuo en tanto personalidad. La posición discontinua corresponde a la de un yo que se cierra sobre sí mismo en la preservación de su ser social, de su rol en el mundo, de una subjetividad que se define en relación al trabajo:

En el terreno donde se desenvuelve nuestra vida, el exceso (el erotismo) se pone de manifiesto allí donde la violencia supera a la razón. El trabajo exige un comportamiento en el cual el cálculo del esfuerzo relacionado con la eficacia productiva es

constante. El trabajo exige una conducta razonable, en la que no se admiten los impulsos tumultuosos que se liberan en la fiesta o, más generalmente, en el juego (Ibíd., 45).

En este contexto, el erotismo viene a ser aquel impulso violento y disruptivo del orden social que Bataille reduce al trabajo, y que viene a romper la cerrazón del individuo como personalidad, como discontinuidad, abriéndolo hacia una continuidad que se caracteriza como experiencia mística: “La experiencia mística, en la medida en que disponemos de fuerzas para operar una ruptura de la discontinuidad, introduce en nosotros el sentimiento de continuidad” (Ibíd., 28).

Otra experiencia relacionada a la noción de continuidad en el texto es la de sacrificio sagrado. Para Bataille, quien intenta recuperar para lo religioso la vivencia del horror y del pecado, los espectadores del sacrificio sagrado (humano o animal) tienen la revelación de la continuidad.

La víctima muere, y entonces los asistentes participan de un elemento que esa muerte les revela. Este elemento podemos llamarlo, con los historiadores de las religiones, *lo sagrado*. Lo sagrado es justamente la continuidad del ser revelada a quienes prestan atención, en un rito solemne, a la muerte de un ser discontinuo. Hay, como consecuencia de la muerte violenta, una ruptura de la discontinuidad de un ser; lo que subsiste y que, en el silencio que cae, experimentan los espíritus ansiosos es la *continuidad* del ser, a la cual se devuelve a la víctima. Sólo una muerte espectacular, operada en las condiciones determinadas por la gravedad y la colectividad de la religión, es susceptible de revelar lo que habitualmente se escapa a nuestra atención. Por lo demás, no podríamos representarnos lo que aparece en lo más secreto del ser si no pudiéramos referirnos a las experiencias religiosas que hemos realizado personalmente, aunque fuese durante la infancia (Ibíd., 88).

Un nuevo par de opuestos: prohibición/transgresión sostienen el placer y el sentido del acto de dar muerte, así como también del acto

sexual. El movimiento prohibición/transgresión es para Bataille el impulso motor del erotismo y el impulso motor de las religiones.

La discontinuidad es producto de la prohibición que inaugura la vida en el trabajo (*Homo faber*). El acceso a la continuidad pasa por la transgresión de este interdicto. Para Bataille, quien en este punto parece seguir al Freud de *El malestar en la cultura*, la conciencia (el sujeto) se ha creado al abrigo de las prohibiciones, fundando la cultura. El ser conciente está pues en un estado de aislamiento, cerrado en sí mismo en tanto pertenece a ese orden convencional, social, cuyas leyes el individuo viola en el erotismo sagrado.

Ahora bien, la continuidad a la que se accede a través del erotismo evoca una realidad primordial que nos remite sin lugar a dudas a una nostalgia preedípica que en términos filosófico-literarios seguiría la tradición del Eros platónico de *El Banquete*, el Eros reúne lo que estaba separado convocando el estado de 'continuidad'. Esta nostalgia preedípica puede estar expresando la experiencia de la pérdida o de la falta que Lacan localiza en el espacio de Lo Real. Lo Real carga con un 'resto' una realidad deseante, inaccesible a cualquier pensamiento subjetivo. Lo Real es la verdad del deseo, pero para Lacan dicha verdad no existe, sino como falta, como hueco que nos empuja constantemente a la búsqueda del objeto perdido que pueda supuestamente satisfacerlo y cuyo hallazgo es permanentemente fallido. La formulación lacaniana de lo Real debe contextualizarse en la transformación de la oposición clásica entre lo real dado y lo real construido, a partir de la cual la palabra 'real' comienza a emplearse corrientemente en el lenguaje filosófico como sinónimo de 'absoluto ontológico', un ser-en-sí que se sustrae a la percepción y por lo tanto a la representación⁵³. Lacan ha tomado de Bataille la idea de lo Real como una estructura conformada por dos polos: lo homogéneo, ámbito social, útil y productivo, y lo heterogéneo: lugar de irrupción de lo que es imposible de simbolizar. Es en este último donde Bataille asienta su 'heterología': ciencia de lo irrecuperable, cuyo objeto sería 'lo improductivo' por excelencia: los desechos, los excrementos, la inmundicia. En suma, la existencia otra expulsada de todas las normas: la locura, el delirio y la sexualidad,

⁵³ Cfr.: *Diccionario de psicoanálisis*. Elisabeth Roudinesco y Michel Plon. Editorial Paidós. Buenos Aires, 1998. (Entrada: Lo Real).

conociendo al erotismo como la instancia transgresora del orden de lo homogéneo⁵⁴.

Alicia Puleo en su texto *La dialéctica de la sexualidad* (1992), coloca *El erotismo* de Bataille dentro de un momento filosófico del discurso sobre la sexualidad que ella califica como ‘erotismo de la transgresión’, enmarcándolo en el contexto de las voces contestatarias a la razón instrumental propia de la sociedad burguesa desacralizada que reduce toda experiencia a una relación de cadenas causales. Para Puleo, “En el erotismo o sexualidad transgresora se consumiría ‘la parte maldita’”, alcanzando así una vivencia imposible en el plano del logos donde “El erotismo es elevado a la categoría de realización del sueño filosófico de la unidad sujeto y objeto” (209). Sin embargo, el relato mantiene los roles de género tradicionales en tanto las posiciones sujeto (masculino) objeto (femenino) están claramente delimitadas: “En el movimiento de disolución de los seres, al participante masculino le corresponde, en principio, un papel activo; la parte femenina es pasiva. Y es esencialmente la parte pasiva, femenina, la que es disuelta como ser constituido” (Bataille: 2000, 22).

La conmoción o liberación que resultan del encuentro erótico se sustenta, según el autor, en la obscenidad entendida como lo siniestro (o en términos freudianos lo unheimlich, lo familiar, no familiar, el retorno formal de lo reprimido). El erotismo sagrado es la vivencia de la angustia y la superación de ella a través de la disolución de la individualidad en el encuentro de los factores de una operación erótica. En Bataille, no hay una presencia de los cuerpos y de las subjetividades, estas han sido reducidas a abstracciones con el objetivo de alcanzar una finalidad mayor: la recuperación de una continuidad perdida y originaria. Así, tal como afirma Alicia Puleo “La sexualidad será la verdad del sujeto e, incluso, en la vertiente mística surrealista: vía real de acceso a lo Absoluto”.

Lacan y Bataille coinciden en una concepción en la que el cuerpo y su carga pulsional (soma) constituyen una realidad ‘en sí’, lo Real, que no tiene acceso a la palabra (sema) ubicada en el territorio de lo Simbólico. El erotismo sería para Bataille la posibilidad de entrar en esa zona originaria, fuera del lenguaje y por lo tanto de la cultura,

⁵⁴ Cfr.: Ob. Cit.

en un éxtasis místico y –no debe sorprendernos– vinculado con la muerte, donde la víctima del sacrificio (¡oh, sorpresa!) es la mujer.

La condición para que esta operación se realice es que soma (cuerpo, naturaleza, mujer fuera de la representación y asimilada con lo inefable y trascendental a través de su goce ilimitado e indecible) guarde su pasivo silencio sirviendo como sepulcro, matriz, pasillo, cuello de este juego erótico-especular.

Si atendemos al lugar que ocupa la mujer en el relato de Bataille veremos que ciertos silencios en el texto –como el de las palabras ‘placer’ o ‘poder’ que casi no aparecen mencionadas– levantan sospechas frente a la contrastante recurrencia de otras nociones como horror, pavor, náusea, abismo. “Nadie duda de la fealdad del acto sexual” (Bataille: 2000, 151).

En síntesis lo que Bataille plantea es una concepción del erotismo donde el gran momento es el de la fusión, no con el otro (la otra), sino con el Todo; fusión que se realiza, si no fuera, al borde de la cultura y a costa de suprimir –o al menos suspender– las subjetividades, especialmente la femenina.

Esta búsqueda de trascendencia que coloca a la mujer como la víctima de su sacrificio sagrado nos remite a una situación muy bien descrita por la afirmación de Luce Irigaray en *Ser dos*: “Lo femenino se encuentra reducido a un objeto pasivo que debe experimentar la sensación, mientras que el hombre debe alejarse de la mujer para salvaguardar su relación con lo inteligible y con su Dios” (Irigaray: 1998, 35). Efectivamente Bataille al aludir a una fusión no se refiere a una unión de dos seres, sino sobre todo a alcanzar la experiencia ya descrita de la continuidad: experiencia de lo trascendente a través de ‘la muerte’.

Es posible sintetizar mis objeciones a *El erotismo* de Bataille en los siguientes puntos:

1: La tesis desarrollada por Bataille apunta hacia la oposición entre el sujeto cultural y el sujeto liberado de la cultura, donde este último representa la utopía de la unidad originaria, solo recuperable por la vía de la disolución del sujeto.

2: La relación erótica se plantea como una operación en la cual los participantes quedan reducidos a factores abstractos, entelequias sin cuerpo, indiferenciados en su deseo y condenados a la repeti-

ción de una misma e idéntica escena: la contemplación de la muerte (promesa de la reconquista de un paraíso perdido), a través de la agonía de una víctima que se ofrece en sacrificio.

3: La víctima del sacrificio –y no es difícil adivinar de quién se trata– está desubjetivada, puesto que no alcanza si quiera el estatus de objeto del deseo por sí misma, sino apenas una condición de fetiche, soporte de la fantasía masculina de lo trascendente, de la matriz originaria precedente a la cultura, del misterio y de la muerte; o –en palabras de Luce Irigaray (*Speculum*)– espejo que solo puede ser opaco para que en ese hueco se constituya la masculinidad. Así los roles tradicionales de género en la pareja humana quedan intactos.

Ahora bien, ¿Qué ocurre con la distribución del deseo en la literatura? El erotismo en la literatura es el juego amoroso entre cuerpo y lenguaje, un juego en el que toma parte central la sexualidad como proceso de constitución del sujeto y su textualización en el contexto enunciativo de la relación amorosa.

En este marco, comienzo por afirmar que mi búsqueda del erotismo en la poesía de Agustini, Wilms y Lair, no concuerda con el concepto de la recuperación de aquella continuidad perdida, o el retorno a un estado precultural, sino que se dirige más bien a visualizar el espacio en que el yo poético negocia y lucha por constituir una nueva subjetividad, adentrándose en las espesuras del lenguaje. Así, lo que propongo es un desplazamiento que implica pensar el erotismo no como la recuperación de una continuidad en el plano metafísico, que demanda la disolución del sujeto para alcanzar una experiencia mística de unión con el todo en la muerte o a través de su contemplación, sino como un despliegue material de deseo y palabra que hará posible en cambio la recuperación/creación de un o de una sujeto.

Experiencia narcisista y creación literaria

Para respaldar la propuesta anterior intentaré explicar brevemente la relación que es posible establecer entre lo que el psicoanálisis entiende como experiencia narcisista y lo que podemos definir como un proceso de creación literaria, ambas entendidas como aprehen-

sión erótica del mundo. Pero antes, puntualizaré cierto aspecto central de mi reflexión.

En *Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia anatómica entre los sexos* (1925), Freud se refiere a 'la herida narcisista' de las mujeres, indicando con ello un sentimiento de inferioridad de la mujer a causa de la falta de pene.

Quisiera retomar aquí la idea de 'herida narcisista', pero no ya asociada a esa falta en lo anatómico, sino a la falta en sentido lacaniano, que como hemos visto desde un punto de vista crítico, implica para las mujeres una falta de poder, una falta en el espacio de la representación. Sigo en esto a Hélène Cixous (1995) cuando afirma que a las mujeres se les ha creado un antinarcisismo sustentado en la figura de la mujer como carencia. La 'herida narcisista' será interpretada aquí entonces, como esa herida en el narcisismo femenino a la que se refiere Cixous y que involucra distintos aspectos: puede verse interpretada en el sentimiento de inadecuación de las mujeres frente a la escritura al que aluden Gilbert y Gubar, y de la misma manera en la contradictoriedad que surge en el habla para la sujeto femenino, al habitar un lenguaje universal que no expresa su diferencia sexual. Se refiere por supuesto a la falta de poder y al hueco en los espacios de la representación. Sin embargo, lo que me interesa plantear es que la poesía que nos interesa se vuelca precisamente sobre esa herida narcisista, explorándola e inventando un nuevo narcisismo que encuentra en el cuerpo la energía pulsional para desarrollarse, y hace del deseo un espacio de producción de la subjetividad. Construirán en síntesis un autoerotismo que es auto-poiesis: laboratorio en donde se constituye el sujeto.

La lectura de la poesía de Agustini, Wilms y Lair, intenta seguir la ruta de estos procesos y cómo estos se encuentran imbricados en el qué hacer escritural.

Veamos ahora algunas nociones importantes en torno a la cuestión del narcisismo:

En el texto traducido como "Lo ominoso", en alemán "Das Unheimlich" (Lo familiar, no familiar) Freud retoma el asunto del narcisismo primario, para afirmar que aquel 'retorno formal de lo reprimido'⁵⁵ con que define la experiencia de lo ominoso bien pu-

⁵⁵ La experiencia de este retorno es siempre inquietante porque se trata de una realidad ambivalente como aquellas vivencias infantiles que producen temor, pero, al mismo tiempo, intensa curiosidad y fascinación. Es ambivalente porque como el 'síntoma' está articulando

diera identificarse con el retorno del 'doble'. La categoría del 'doble', que Freud tomó de los trabajos de Otto Rank, es descrita como una creación psíquica infantil destinada a asegurar la supervivencia del yo en un 'protonarcisismo' o 'narcisismo primitivo'. Esto es: la investidura de los objetos exteriores por una libido procedente del yo; el niño escoge su propia persona como objeto de amor al mismo tiempo que el yo se proyecta en el mundo y sus objetos de manera autoerótica, aboliendo la distancia entre sujeto y objeto. El doble se configura como otro yo y cumple la función de proteger al yo de la fragmentación y preservarlo de la muerte. Este narcisismo primario se encuentra asociado por otra parte con el pensamiento mágico de algunas culturas no occidentales que le confieren gran poder a la imaginación al concebirla como una voluntad capaz de influir en los acontecimientos del mundo, suprimiendo de la misma manera la separación entre sujeto y objeto.

¿Qué significa esta virtual unidad entre sujeto y objeto? Desde mi interpretación, se trata de una aprehensión del mundo en la que el lenguaje no está totalmente instalado como mediador de la realidad, es decir, se trata de un modo corporal de estar en el mundo, entendiendo por corporal no sólo la materia anatómica, sino la amalgama de pulsiones, percepciones y emociones en las que el placer y el miedo (conjunción propia de la vivencia de lo *unheimlich*), juegan los roles protagónicos. Como hemos visto, la entrada en el orden simbólico de las palabras (y con ellas en el de las prohibiciones) va produciendo una diferenciación más acentuada entre lo propiamente corporal y lo simbólico que se va enajenando del cuerpo hasta abandonar el deseo en el territorio de lo 'sin palabras': ese resto innombrable que Lacan denomina como Lo Real.

Esta nueva partición (que en realidad las antecede a todas) a la que se refiere Freud al explicar la creación del doble evoca otras escisiones a las que ya nos hemos referido a lo largo de este capítulo: la que se produce en 'el estadio del espejo' cuando el sujeto se percibe a sí mismo como otro en una totalidad (*gestalt*) que al mismo tiempo lo alienaba, hallando en esta identificación una experiencia de pérdida que sería luego irreductible al plano de la representación. Esta pérdida puede interpretarse como un extravío del cuerpo,

contenidos que han sido reprimidos porque resultan amenazantes para la psique, pero –por otra parte– poseen una carga libidinal que todavía es muy fuerte y que se resiste a ser reprimida del todo.

en la medida que este –y su carga libidinal polimorfa– queda destinado a ser subsumido por el lenguaje. El sujeto, al quedar constituido en una apertura hacia el Otro, ingresa a una cadena significativa en la que su habla es un habla desde el Otro, produciéndose una nueva división formulada como sujeto del enunciado y sujeto de la enunciación, o en términos de Benveniste en una ‘antinomia del sujeto’. La contradicción entre ‘habla’ y ‘sistema’ se produce cuando el sujeto hablante somete la complejidad de su realidad subjetiva para tener acceso a la representación. Al instalarse en el sistema, las formas hablan por él, así parte de su subjetividad permanece oculta, en tanto el sujeto en realidad no habla, sino que es hablado por el lenguaje.

Propusimos que esta contradicción sería mucho más aguda para las mujeres ya que en la medida que lo universal se identifica con lo masculino, el tener acceso a la universalidad del lenguaje implicaba dejar afuera la diferencia sexual. El ingreso al habla se experimentaba de alguna manera como una suerte de abandono del cuerpo, una suerte de traición a la propia singularidad sexuada. Ejemplificamos esta situación a través de la posición de la lectora frente a textos masculinos.

En atención a todo esto podemos decir que cuando el propio deseo ha pasado por la mediación de una imagen especular, llámese esta lenguaje, literatura, roles culturales o simplemente la mirada del otro como la madre, por ejemplo, la disociación entre el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación puede traducirse en términos de una escisión entre un sujeto inmasculado (colonizado por el deseo/palabra masculino) y un sujeto enunciante que se extravía en el silencio de lo que no puede ser dicho, y que por lo tanto carece de realidad simbólica. Es la herida de esta partición la que somete a las mujeres a una posición subordinada en la cultura.

Mi lectura de las obras poéticas en cuestión pretende develar el modo en que este silencio se comienza a quebrar en una re-vuelta (y le robo esta palabra a Julia Kristeva) hacia el momento fundante de la subjetividad: La experiencia de partición del narcisismo primario. Esta experiencia, que ha quedado fuera de la historia consciente, puede regresar en la adultez bajo la categoría del ‘retorno formal de lo reprimido’, donde lo reprimido es el cuerpo y donde el doble retorna para ser reinventado en un nuevo ejercicio narcisista que

es el de la escritura poética. Surge el yo poético como un intento de abolir la separación entre yo y mundo en un proceso en que la poesía como creación en el lenguaje trata de salvar las distancias entre el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación. Esto implica al mismo tiempo una reescritura libidinal del yo, un retrazamiento de la imagen corporal y del sujeto del deseo.

Octavio Paz (1993) en *La llama doble* afirma que: “La relación entre erotismo y poesía es tal, que puede decirse, sin afectación que el primero es una poética corporal y que la segunda es una erótica verbal” (12). Lejos de constituir un mero juego de palabras esta cita expresa en términos literarios el cruce que podemos verificar entre cuerpo y palabra⁵⁶: ambas poseen una dimensión fantasmática.

En este sentido, para Octavio Paz habría una confluencia entre la poesía, el sueño y el erotismo:

El testimonio poético nos revela otro mundo dentro de este mundo, el otro mundo que es este mundo. “Los sentidos, sin perder sus poderes, se convierten en servidores de la imaginación y nos hacen oír lo inaudito y ver lo imperceptible. ¿No es esto, por lo demás, lo que ocurre en el sueño y en el encuentro erótico? Lo mismo al soñar que en el acoplamiento, abrazamos fantasmas” (Paz, 11).

Esta dimensión fantasmática puede asociarse con la inasibilidad del significante que, como ya hemos explicado a propósito de la teoría lacaniana, implica la eterna circulación metonímica en la cadena significante. Se trata de algo similar a lo que explica Severo Sarduy (1980), en relación a la artificialidad del barroco que plantea la obliteración del significante de un significado sin reemplazarlo por otro, sino por una cadena de significantes en progresión metonímica que circunscribe el significante ausente, trazando una órbita a su alrededor. Para Sarduy los significantes no funcionan como unidades complementarias de un sentido, sino “como ejecutantes de su abolición” en un proyecto siempre inconcluso de la significación (Sarduy, 1980, 170-172).

⁵⁶ En psicoanálisis encontramos el cruce entre cuerpo y significación principalmente a partir del concepto de ‘pulsión’: “La pulsión transforma y trasciende el instinto (...) La diferencia entre un ‘deseo instintivo’ y un deseo pulsional, sexualizado es que el primero requiere ser satisfecho con un objeto real. Ej. Hambre = alimento. El segundo, en cambio, tiene por objeto uno fantasmático. La pulsión es resultado de significaciones corporales, la fusión o encadenamiento de procesos y actividades corporales con sistemas de significación. Esta dimensión significante/significativa y fantasmática es necesaria para la emergencia de lo sexual propiamente tal, para el establecimiento del deseo” (Grosz: 1994, 56).

Aunque este acercamiento nos parece eficaz no solo para la lectura del barroco, sino en general para el lenguaje poético, hay que decir que, mientras la ausencia de significado en este proceso apunta hacia un hueco, un vacío, la proliferación de significantes por el contrario nos sumerge en un exceso. Con su desvío del nivel denotativo del lenguaje, dice Sarduy, la metáfora implica una perversión que corrompe la finalidad de conducir un mensaje, pues su único propósito está en sí misma, en el afán lúdico que opone el barroco a la “determinación de la obra clásica en tanto trabajo” (182). De esta misma manera, el erotismo puede definirse como un exceso. En esto podemos rescatar a Bataille, desde cuya perspectiva el erotismo se desenvuelve en una lógica contraria a aquella que domina al sujeto social en el trabajo, al expresar una “transgresión de lo útil, del diálogo ‘natural’ de los cuerpos” (Sarduy, 182), en tanto ese diálogo es circunscrito por los disciplinamientos sociales (el discurso postivista, por ejemplo) a los objetivos de la reproducción.

Erotismo y literatura convergen en el ‘de más’ donde cuerpos y palabras marcados por el deseo se reproducen infinitamente en una economía de lo inútil. La falta deviene en exceso y la voluptuosidad del cuerpo/corpus se re-vuelca en la producción incansable de la pulsión erótica destinada a “complicar la vida y conservarla por medio de la síntesis cada vez más amplia de la sustancia viva” (Freud: *El yo y el Ello*, 190), tomando las más diversas formas de acuerdo con los trances contingentes de la muerte, el dolor, el llanto, la enfermedad, la naturaleza, el amor, la belleza, la ausencia.

En términos de Paz:

El erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora. El agente que mueve lo mismo el acto erótico que el poético es la imaginación. Es la potencia que transfigura al sexo en ceremonia y rito, al lenguaje en ritmo y metáfora (...) la poesía erotiza al lenguaje y al mundo porque ella misma, en su modo de operación es ya erotismo. Y del mismo modo, el erotismo es metáfora de la sexualidad animal” (12).

Erotismo y constitución del sujeto escritural

En la poesía que estudiaremos la liberación del deseo involucra la investidura libidinal del propio cuerpo, de la propia escritura y los objetos que ella convoca. Es una escritura autoerótica, pues se despliega a partir de un hablante que se autorreconoce como sujeto deseante. De acuerdo con Julia Kristeva (1988) el narcisismo⁵⁷ es asimismo la construcción de un espacio psíquico, la constitución de una interioridad: “Narciso no está completamente desprovisto de objeto. El objeto de Narciso es el espacio psíquico, es la propia representación de la fantasía” (100). Es en este sentido que interpretamos el mito de Narciso en relación con la poesía.

En el mito de Narciso (Ovidio, *La Metamorfosis*) la ninfa Eco se enamora de Narciso, pero es desdeñada. Ella ha sido condenada por los dioses a repetir las sílabas finales de lo que otros dicen. Ocurre algo curioso, el cuerpo de Eco se desvanece o –en otra versión– es descuartizado por pastores enloquecidos al mandato de Pan, quien ha sido rechazado por la ninfa. Como la histérica, Eco es una pura repetición, imitación de otras voces: no tiene cuerpo.

Narciso se enamora de sí mismo en la contemplación de su propia imagen y aunque el Narciso del mito muere en la desesperación por la imposibilidad de su amor, el poeta/Narciso en cambio hace carne la sombra fantasmática de su reflejo, dándole vida a su propia representación a través del poema y de la materialidad de la palabra. Ante la imagen del espejo el poeta/Narciso no se pasma, sino que produce, multiplica las significaciones bajo el signo de la pulsión erótica de la creación. Creando un cuerpo en el espejo, crea su propia voz.

Así, lo que se propone es vislumbrar un erotismo que, en la medida en que se vuelca sobre el yo construye una interioridad, un cuerpo, una voz, un espacio desde el cual poder hablar, no disolviendo, sino constituyendo al sujeto. Sin embargo, esto será siempre para las mujeres una posición incómoda, inestable, marcada por la experiencia de lo *unheimlich* ya que tendrá que lidiar con la ambivalencia del ‘signo mujer’ en la cultura occidental. Como queda señalado en el capítulo anterior, esta ambivalencia está dada por las identificaciones de lo femenino con la naturaleza que es al mismo

⁵⁷ Para Freud toda relación de amor se apoya en el narcisismo cuya satisfacción debe quedar garantizada de alguna u otra manera. Kristeva (1988) añade: “El objeto de amor es metáfora del sujeto”.

tiempo fuente de vida y amenaza de corrupción y muerte. Pero sobre todo por su doble estatus de madre y objeto de deseo sexual en donde el cuerpo se significa como fuente de fertilidad y reposo (recordemos la metáfora del sexo femenino como matriz al mismo tiempo que como tumba) y también como fuente de deseo y de caos amenazante que debe ser controlado.

En nuestros textos, la hablante poética se sitúa en aquella fractura original para reescribir el cuerpo y recuperarlo. Estas poetas se vuelven hacia la literatura, desplegando el cuerpo y el deseo erótico como un puente de refundación del ser, si entendemos por este –tal como lo hace Octavio Paz (*El arco y la lira*)– la recuperación/creación de un tiempo que trasciende la historia, en el sentido de poner en escena la condición trágica del ser humano entre ser y no ser, sin reducir las contradicciones a una síntesis, sino liberándonos del antagonismo al que nos somete un mundo ordenado en opuestos. Paz habla igualmente del tiempo de la infancia: el tiempo del asombro en el que el lenguaje no ha instalado una división tan tajante entre el sujeto y el mundo.

Es aquí donde me interesa insistir en los vínculos entre el narcisismo y la creación poética, y, particularmente, con la poesía escrita por mujeres. Existe un paralelo entre este tiempo primordial y la formulación freudiana del narcisismo primario. Este último también se vincula a un tiempo ‘primitivo’ e ‘infantil’ con respecto al cual el yo se va distanciando paulatinamente a medida que la libido se desplaza hacia el yo ideal que se le impone desde fuera (por los padres en primer lugar). Este distanciamiento respecto del narcisismo primario engendra una intensa aspiración a recobrarlo, nostalgia de paraíso perdido, de tiempo perdido tras el que –de una u otra manera– encamina sus pasos siempre la literatura.

Sin embargo, al mismo tiempo, para Octavio Paz la poesía moderna está marcada por la ironía, no como un mero recurso retórico, sino como la puesta en práctica de un episteme moderno: el del ejercicio crítico que rompe la continuidad del tiempo cíclico premoderno, instaurando el cambio y con él el tiempo histórico. Es así como la poesía encarna en la historia.

“La ironía revela la dualidad de lo que parecía uno, la escisión de lo idéntico, el otro lado de la razón: la quiebra del principio

de identidad. La angustia nos muestra que la existencia está vacía, que la vida es muerte, que el cielo es un desierto: la quiebra de la religión” (71).

Lo que propongo es la transposición del ser original de la poesía a los términos psicoanalíticos del sujeto narcisista (más que ser esencialmente original entonces, momento fundacional del sujeto), puesto que la poesía cumple con ser una aprehensión erótica del mundo, y con instaurar una dualidad en la que el lenguaje encarna el espejo estructurante del yo ideal, al mismo tiempo que se inviste de una libido procedente del yo, provocando su inflamación y su desborde. La poesía recupera la condición desdoblada del sujeto para transformar el espejo (espejo/lenguaje, espejo/cultura) de la vigilancia, en un espacio de negociación. El espejo se recrea en la escritura, superando la pasividad del reflejo y activando la producción de realidad en una apropiación de los sentidos heredados que se transforman en las diversas variaciones que la imagen poética es capaz de contener.

El erotismo en la literatura de estas mujeres, no será entonces como afirma Bataille un reencuentro con la continuidad perdida, es decir un reingreso al preedipo, o a la fusión del presujeto con una realidad metafísica cuya metáfora –dada la declinación de los dioses– encarna en la muerte (la bella muerta), sino una revuelta hacia la experiencia primigenia del narcisismo, donde el sujeto se instala en su fractura inaugural para reelaborarse en la poesía.

Delmira Agustini, Teresa Wilms Montt y Clara Lair, cada una a su manera, tienen en común el gesto de volverse sobre el cuerpo, buscando otros espejos en la herida umbilical, erotizando el lenguaje para poder inscribir en él un deseo desinmasculado en donde poder habitar, quizás por primera vez.

CAPÍTULO IV DELMIRA AGUSTINI. HABLAR DESDE EL CUERPO

1. El Uruguay del novecientos

El Uruguay del novecientos destaca en el contexto latinoamericano por ser protagonista de un proceso de modernización que no solo alcanza los aspectos económicos, sino también los sociales y culturales, debido a las reformas en los derechos civiles y, en general, a la secularización de la sociedad durante la presidencia de José Battle y Ordóñez.

En el período battlista (1903-1915), se consolida un gobierno centralizado que tiende a fortalecer al Estado apartándose, en primer lugar, de la Iglesia Católica y estatizando los servicios públicos y el puerto de Montevideo, espacio clave que le permitirá al país dinamizar el comercio y la agricultura y competir con Buenos Aires.

Battle y Ordóñez tuvo la habilidad de involucrar a vastos sectores de la sociedad –incluido el anarquismo y el socialismo– en un movimiento de reformas sociales como la ley de divorcio, los derechos para los hijos ilegítimos, el establecimiento de la jornada laboral de ocho horas y las pensiones de vejez. Junto con esto se prohíbe el trabajo infantil, se estipula el descanso para la mujer embarazada, el día semanal de descanso, indemnizaciones por accidentes de trabajo y por despidos.

Años de prosperidad acompañaron su mandato, lo que le permitió a su gobierno disponer de terrenos estatales para ubicar a campesinos sin tierra, impulsar proyectos de obras públicas y levantar un importante sistema educacional que mantuvo al Uruguay durante décadas dentro de los países con las tasas de alfabetización más altas del mundo.

Junto con el impacto de la inmigración y la configuración de una importante clase media, la sociedad de la época vio el nacimiento de movimientos sociales como el socialismo o el anarquismo, que expresaron sus demandas a través de huelgas y manifestaciones de los trabajadores. Estos movimientos –como otros– contaron con una

contundente participación femenina, especialmente por las posturas que desarrollaron en relación con la sexualidad, el matrimonio y la ciudadanía de las mujeres. En este contexto, y también por el peso de la eugenésica que predominaba en el pensamiento de muchos médicos influyentes en política, llega a aprobarse una ley sobre el aborto que, aunque de corta vigencia, nos habla del clima de apertura social para la discusión de temas de esta naturaleza.

Con respecto al voto femenino, el mismo presidente estaba interesado en su aprobación y la impulsaba a través de la publicación de una serie de artículos firmados bajo el pseudónimo de "Laura".

Él (Batlle y Ordóñez) quería que el Uruguay fuese la primera Nación en Latinoamérica que permitiera el voto de la mujer. En 1911, él envió una circular a todas las oficinas públicas, dando orden de contratar mujeres donde fuese posible. Ansioso por liberar a la mujer de la influencia de la Iglesia, una de sus principales metas fue secularizar el Estado (Kirkpatrick: 2000, 186).

De hecho, la Constitución de 1917 va a otorgar a las mujeres la totalidad de los derechos civiles y la potestad del voto, aunque este no se ejerza en una elección presidencial, sino hasta 1938⁵⁸. Cabe destacar además que Batlle y Ordóñez impulsa la creación de la Universidad de Mujeres en 1912. En ella, trabajó como secretaria María Eugenia Vaz Ferreira, amiga de Agustini.

Por su parte, el movimiento anarquista removía a la burguesía uruguaya, a través de la participación de importantes intelectuales como Roberto de las Carreras y Julio Herrera y Reissig, ambos ligados a la sociedad literaria "decadentista". Este último funda un espacio para el arte nuevo que denomina "La torre de los panoramas". En tanto, Roberto de las Carreras se configura como un iconoclasta que propugnaba el amor libre en desmedro de la institucionalidad del matrimonio, llegando incluso a plantear la abolición del Código Civil (García Pinto: 1993). Se trataba de atacar a la moral burguesa a la cual tildaba de pacata e hipócrita. Este personaje pertenecía al círculo de escritores con quien Agustini sostenía una abundante co-

⁵⁸ Uruguay es el primer país en Sudamérica en que la mujer ejerce el derecho a voto. Esto ocurrió por primera vez en un plebiscito local en la comunidad de Cerro Chato en 1927. El derecho a sufragio para la mujer se formaliza a través de una ley de 1932 que lo reglamenta y se hace efectivo en una elección de carácter nacional por primera vez, como se ha señalado en 1938.

rrespondencia personal, aunque la autora no abrasó nunca públicamente las ideas anarquistas o feministas.

Pero junto con estas tendencias vanguardistas, que habían llegado al país a través de la fuerte ola de inmigración europea, conviven tendencias más conservadoras como los ideales románticos anclados en la tradición, y, por supuesto, el positivismo con su culto al progreso y su vinculación al auge de los relatos naturalistas. Estas distintas corrientes tienen sus medios de expresión en una pluralidad de revistas. Las de mayor circulación eran la *Revista Nacional* (1895-1897), dirigida por José Enrique Rodó, *Rojo y blanco*, dirigida por Samuel Blixen, *La Alborada. Semanario de Actualidades, literario y festivo*, editada por Manuel Medina Betancort; *Apolo. Revista de arte y sociología* de Manuel Pérez y Curis; *La Petite Revue*, publicación bilingüe patrocinada por el "Credit Français" en Montevideo (García Pinto: 1993, 18).

De madre argentina y padre uruguayo, Agustini nació en 1886 y gracias a la holgura económica de sus padres, gozó de una esmerada educación que incluyó clases de francés, piano, dibujo y pintura. Toda la familia de Agustini apoyó su actividad literaria. Recibía el aliento de su madre, y su padre se encargaba de ordenar y pasar en limpio los manuscritos de la poeta, versión sobre la cual Agustini realizaba nuevas correcciones. También su hermano Antonio participó de esta tarea.

La relación de la escritora con su madre ha suscitado distintas posturas en sus biógrafos y críticos. Hay quienes a partir de cartas y documentos personales (especialmente las escritas por el esposo de Agustini, Enrique Job Reyes) concluyen que la madre era una mujer dominante que asfixiaba a la joven poeta. Otras versiones, como la de Magdalena García Pinto subrayan en cambio la existencia de una lealtad solidaria entre madre e hija.

Los primeros poemas de la autora fueron publicados en la revista *Alborada* a partir de 1902. Al año siguiente comienza a colaborar en esta misma revista con una sección que denominará "Legión etérea" destinada a realizar semblanzas de "nuestras niñas más interesantes en cultura y belleza" (Agustini: 1993, 19). Delmira contaba entonces con diecisiete años. En 1907 publica su primer libro de poemas: *El libro blanco (Frágil)*, con un prólogo de su editor de *Alborada*, Manuel Medina Betancort. La recepción de este primer libro

fue favorable, sin embargo, al relacionar la calidad de los poemas con la belleza física de la poeta, se inicia una tendencia que marcará la crítica posterior, en el sentido de abordar su obra en una relación demasiado estrecha con su historia personal (García Pinto: 1993, 21).

En 1910 publica *Cantos de la mañana*, prologado por Manuel Pérez y Curis, director de la revista Apolo. En esta edición Agustini incorpora una serie de comentarios favorables a su primer poemario bajo el título "Opiniones sobre la poetisa". Para esta fecha goza del reconocimiento de sus pares y además inicia su relación con Enrique Job Reyes con quien estará de novia por unos cinco años.

Su tercer libro *Los cálices vacíos* aparece en 1913 con un "Pórtico" de Rubén Darío, cuyas palabras elogian la "feminidad" de su expresión. "Feminidad" que, como veremos más adelante, el autor identifica con un candor inocente y casi infantil, aunque le reconoce la originalidad de haber dicho "cosas exquisitas que nunca se han dicho" (Agustini: 1993, 223). Este volumen incluye también comentarios favorables de varios escritores contemporáneos entre los cuales se encuentran Julio Herrera y Reissig (quien la bautiza como 'La Nueva Musa de América'), Manuel Ugarte, Miguel de Unamuno y también dos chilenos: A. Bórquez Solar y Luis Roberto Bozán.

En una nota al lector de *Los cálices vacíos*, Agustini afirma que este libro es para ella el más querido por ser el más sincero y poco meditado, producto de un "bello momento hiperestésico" (Agustini: 1993, 261), y junto con ello anuncia una próxima publicación: *Los astros del abismo*, que no llegará a ver la luz durante la vida de la autora.

En agosto de aquel mismo año Agustini se casa con Enrique Job Reyes, pero a las pocas semanas de contraer matrimonio ella decide separarse de su marido y tres meses más tarde presenta una demanda de divorcio. Lo que ha intrigado siempre a los amigos, biógrafos, críticos y lectores de Agustini, es que mientras se tramitaba este juicio la pareja siguió encontrándose en un cuarto alquilado por Job Reyes en la casa de un amigo; habitación que estaba llena de fotos, pinturas y objetos de su ex mujer. El juicio de divorcio terminó el 22 de junio, y el 6 de julio de 1913 en un último encuentro de la pareja, Enrique Job Reyes le disparó dos balazos en la cabeza, para suicidarse después con el mismo revólver. Agustini tenía entonces 27 años.

El hecho contó con una gran cobertura periodística de corte sensacionalista, pues Delmira era una figura conocida y fue sepultada con todos los honores propios para una personalidad destacada de su país. A pesar de que existen textos que abordan estos acontecimientos de la vida de la autora e intentan dilucidar los porqués a través de cartas y testimonios⁵⁹, el presente ensayo no se hará cargo de este hecho, ni de la influencia que pudo haber tenido Job Reyes en la literatura de Agustini. Se trata de una opción que precisamente intenta tomar distancia de la línea biografista que ha asumido cierta crítica de su obra.

En 1924, con ocasión de cumplirse diez años de la muerte de la poeta, la familia impulsa y supervisa la publicación de *Obras completas de Delmira Agustini*, edición a cargo del escritor Vicente Salaverry, la cual consta de dos tomos. El primero se titula *El rosario de Eros* y está constituido por poemas inéditos, transcritos por Santiago Agustini –su padre– y por Antonio Agustini, hermano de la autora. El segundo tomo recoge el título anunciado por Agustini *Los astros del abismo*, pero no contiene poemas nuevos, sino que compila textos de *Los Cantos de la mañana* y *El libro blanco*.

La exploración que llevaremos a cabo se basa en la edición de *Obras completas* realizada por Magdalena García Pinto y publicada en 1993 por Cátedra. No se realiza aquí una revisión diacrónica de la obra de Agustini, sino que se recoge los distintos textos a partir de los ejes temáticos que se proponen como relevantes para la exploración de las preguntas planteadas en la introducción de este ensayo.

⁵⁹ A esta línea biografista corresponden los textos: Silva, Clara: *Genio y figura de Delmira Agustini*. Editorial Universitaria, Buenos Aires, 1968; Bonada Amigo, Roberto: *Delmira Agustini en la vida y en la poesía*. Librería Selecta Editorial, Montevideo, 1974; Visca, Arturo Sergio: "Delmira Agustini en su correspondencia". En *Correspondencia íntima*. Ed. Arturo Sergio Visca. Biblioteca Nacional, Montevideo, 1978. 11-27. Por otra parte, a un abordaje crítico a esta perspectiva corresponden las publicaciones de Acarón Martínez, Marlene: "Tradición, evolución y revolución en la crítica a la obra de Delmira Agustini". En *Mujer y sociedad en América* 6 (1988). 31-42; y Varas, Patricia: *Las máscaras de Delmira Agustini*. Vintén Editor, Montevideo, 2002.

2. La problemática de la sexualidad en la recepción de su obra

La lectura de los poemas de Delmira Agustini, luego de desconcertar por su atrevida temática, que nos hace preguntarnos –como se preguntó la crítica de entonces– cómo es que una joven de virtud cautelada por su familia y medio social escribía versos tan encendidos, cautiva más allá del ornamento modernista por su sinceridad, por su sentido lúdico del lenguaje y por su incansable búsqueda de libertad.

Es insoslayable que su poesía se vio intrincadamente vinculada con su vida en la recepción temprana de su obra. El erotismo de sus versos ciertamente descuadró a sus contemporáneos quienes, a pesar de acogerla positivamente, dejaron ver entre sus encomiosas palabras la perplejidad y el conflicto que les provocaba. Tomando esto en cuenta, es posible explicar, por ejemplo, la actitud ambivalente de Medina Betancort en su prólogo a *El libro blanco* (1907), que insiste en pintar la figura de la autora bajo el halo de una inocencia adolescente que le sirve de ‘fondo blanco’ para resaltar el rojo tono de sus versos. Betancort presenta a Agustini como una cándida niña a la que denomina ‘virgencita de carne’, ‘virgencita moribunda’, ‘eucarística e ingenua virgencita’, al tiempo que a esta imagen angélica agrega la asociación de su poesía y su cuerpo:

Amanece –oh dolorosa!– sobre las nueve almas sollozantes de tus nueve musas tendidas como nueve cuerdas tensas en el arco de tu cuerpo, el son polífono inefable del mago infante, que lleva a tus dedos la vibración inspiradora de los éxtasis, y a tus labios nuevos la inflamada floración de los besos (Agustini, 1993:92).

A partir de aquí, se inicia en la crítica una línea biografista (Carlos Vaz Ferreira, Zum Felde, Rodríguez Monegal, A.S. Visca, Clara Silva) que plantea la hipótesis de la doble o triple personalidad de Agustini; una suerte de esquizofrenia, que agrega un elemento más de patologización de su escritura a la autodiagnosticada neurosis de los poetas modernistas aquejados por lo que se llamó ‘el mal del siglo’. Al mismo tiempo, gran parte de la recepción especializada tendió a dessexualizar la obra de Agustini, atribuyendo su erotismo

a una espiritualidad que desplazaba cualquier posibilidad de un correlato carnal de su poesía en los hechos de su vida.

...No entenderían a Delmira Agustini quienes la tomaran por una poetisa erótica, en el sentido corriente de este término. Eso sería juzgarla, no sólo superficialmente, sino de un modo grosero. Su erotismo profundo, poco tiene que ver con aquella primaria, ingenua apetencia de los sentidos (...) El erotismo en Delmira, no es realista, como en sus predecesores y en sus epígonos. Es lo opuesto: un constante evadirse de la realidad y del mundo, un ir desesperado tras la forma ideal de su Deseo, un trascender a un trasmundo y a una suprarrealidad... (Alberto Zum Felde. Prólogo a *Poesías completas* de Agustini, publicado por Losada en 1944).

Rubén Darío también recalca el aspecto espiritual al sugerir una relación con la poesía mística, afirmando en el 'pórtico' que sirve de entrada a *Los cálices vacíos* (1913) que "es la primera vez que en lengua castellana aparece un alma femenina en el orgullo de la verdad de su inocencia y de su amor, a no ser Santa Teresa en su exaltación divina". Más tarde, Juana de Ibarbourou la convierte en una 'santa laica' "poseedora de sueños excepcionales y es, después de Teresa de Cepeda, la más fuerte voz femenina que se ha alzado en idioma castellano (...) Delmira fue una mística" (Varas, 2002:140). De esta manera, se abre en torno a la obra de Agustini una discusión en torno al sentido trascendente del erotismo en su literatura, discusión que se mantiene hasta nuestros días y de la que me haré cargo en la parte final de este capítulo.

Por ahora conviene decir que la lectura que propongo se acerca más a la perspectiva sexo-política que defiende el investigador Uruguay Cortazzo quien critica la hipótesis de la trascendencia afirmando que:

La ideología que subyace a toda esta crítica, tal como se viene presentando desde los años 20, es la de un espiritualismo, de neta filiación cristiano-platónica que niega toda posibilidad estética al sexo, rechaza la literatura basada en el principio del placer y no concibe el goce femenino (Escaja, 2000: 196).

Por el contrario, proponemos una lectura donde es posible apreciar la forma en que la materialidad de la poesía de Agustini construye una literatura que se escribe desde el cuerpo, esto implica –desde la teoría de género contemporánea– una escritura posicionada en el cuerpo, es decir, que toma partido en el territorio de los géneros (territorio político de acuerdo con los planteamientos expresados en el marco teórico), y que aborda el cuerpo como objeto de reflexión.

Si bien, como vimos en la cita del prólogo a las *Poesías completas* de Agustini, Zum Felde planteó una espiritualización en el erotismo lírico de Agustini, este no se orientaría exclusivamente a cumplir el objetivo de descorporalizar el deseo sexual expresado por su poesía y el de resguardar la reputación social de la poeta⁶⁰, sino también –y me parece una tentativa rescatable– aspira a poner énfasis en la profundidad filosófica de su obra.

Ya era mucho, entonces; ya era demasiado, quizás, para una diosa que no era precisamente de mármol, y que habitaba entre las gentes. Pero, no fue tanto eso, lo que asombró a los círculos contemporáneos, sino la hondura filosófica de sus versos (Op. cit. P. 27).

...

Aúna la facultad varonil de abstracción mental a la más honda feminidad de temperamento; su estro domina tanto la pura emotividad como el pensamiento puro, y su poesía va desde la más ardua idea metafísica a la voluptuosidad más enervante. Conceptos poderosos acerca del ser, del destino, del amor, de la muerte, brotan de su frente de Atenea tempestuosa, mientras de su pecho palpitante vuelan las palomas de Afrodita (Op. cit. P. 30).

...

También obró sobre ella una influencia nietzscheana, directa o indirectamente, y de ella proviene, sin duda, –tal como ya fue indicado– su heroica idealidad de una aristocracia superativa del hombre (Op. cit. P. 32).

⁶⁰ “Conviene saber que, la terrible sacerdotisa de Eros, la trágica voluptuosa que parecería a través de muchos de sus versos, fue una mujer prácticamente casta hasta su matrimonio; y que vivió recogida en su hogar solariego, junto a la sombra tutelar de sus padres” (Zum Felde en el prólogo ya citado).

La lectura de este autor –particularmente aquella que desarrolla a partir de 1919 y con posterioridad al asesinato de Agustini– ha sido contundentemente criticada por Uruguay Cortazzo (2000), en su artículo “Una hermenéutica machista. Delmira Agustini en la crítica de Alberto Zum Felde”. Cortazzo argumenta en contra de una ‘interpretación idealista cristiana’ que desarticula la conciencia feminista que la autora fue construyendo desde el deseo femenino a lo largo de su obra. Aunque mi propio trabajo es bastante cercano a los planteamientos de Uruguay Cortazzo, me parece importante, sin embargo, considerar la hipótesis de la trascendencia en un sentido filosófico y no necesariamente místico. Efectivamente, la poesía de Agustini está cuestionando constantemente la dicotomía entre razón y naturaleza, entre el ordenamiento de los mundos en inferior y superior, planteadas por la tradición cartesiana y la lógica binaria de la cultura patriarcal. La hablante, posicionada en el cuerpo como lugar de enunciación, problematiza este dualismo empoderándose del imaginario que relaciona mujer/naturaleza/misterio y abriendo, en la interrogación que dirige al cuerpo, al placer y al lenguaje, una puerta hacia su propia sexualidad.

Se propone una lectura para reconstruir un ‘arte poética’ que la misma autora fue trazando en el fructífero recorrido de su trabajo. En el conjunto de su obra es posible percibir –aunque de manera fragmentaria– una visión singular sobre la poesía y la figura del poeta que es muy importante para las exploraciones de este ensayo por cuanto vamos tras las huellas de la constitución de una sujeto escritural. Es decir, se trata de un ‘arte poética’ que compromete la creación de un yo poético, la creación de una subjetividad y una reflexión filosófica y estética que plantea sus propios parámetros de significación.

3. La barca y la musa como gestos de autofundación

Sumamente significativo resulta que el primer poema de *El libro blanco*, su primera publicación, se titule: “El poeta leva el ancla”. A partir de aquí, percibimos una voluntad muy consciente de erigir un ‘yo poético’; Agustini se unge a sí misma como poeta, arrogándose la ‘autoridad’ del autor y enfrentando enérgicamente el conflicto –descrito por Gilbert y Gubar– que sostienen las mujeres que

escriben con la tradición literaria masculina en tanto esta carece de una inscripción de lo femenino en ella.

1 El ancla de oro canta... la vela azul asciende
 Como el ala de un sueño abierta al nuevo día.
 Partamos musa mía!
 Ante la prora alegre un bello mar se extiende
 (...)

Este poema constituye una iniciación o 'autoiniciación' donde la hablante se proyecta en el camino de la poesía a través de la metáfora de la barca y del viaje. Se trata de una 'autofundación', como la que podríamos reconocer en nuestra poesía contemporánea a través de *El primer libro*, de Soledad Fariña: "Había que pintar el primer libro, pero cuál pintar/ cuál primer (...)"⁶¹. Del mismo modo, en su segundo libro, *Cantos de la mañana*, (1910), aparece nuevamente la idea de la poesía como una embarcación en la que navega el poeta.

1 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

4 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 prora de centella!

(...)

12 Barca, alma hermana... ¿hacia qué tierras nunca vistas,
 De hondas revelaciones, de cosas imprevistas
 Iremos?... Yo ya muero de vivir y soñar..."

Esta barca está ligada a lo intelectual, es 'como un gran pensamiento'. La poesía no es la mera espontaneidad emocional que se

⁶¹ Fariña, Soledad (1999). *El primer Libro en La vocal de la tierra*. Editorial Cuarto Propio, Santiago.

le atribuía a las mujeres, sino un modo de pensar y elaborar una verdad o una reflexión sobre el mundo, la realidad y la vida bajo unos principios que le son propios y que no atienden a la máxima aristotélica de la no contradicción. Podrá llamarse 'La Sombra' o 'La Estrella' y ambas cosas caben en la imagen poética sin excluirse una a otra (Paz, 1986). La barca/poesía navega hacia la libertad y la independencia "No ha de estar al capricho de una mano o de un viento", y se esculpe de acuerdo a la propia voluntad: "Yo la quiero consciente, indomable y bella".

Estas ideas constituyen a una hablante activa que subvierte la posición pasiva de las poéticas heredadas del romanticismo y el modernismo. El sujeto femenino ya no es un adorno más, como lo es Carolina, en "De invierno" de Rubén Darío, por ejemplo, sino que se constituye como sujeto creadora: "Fuerte como en los brazos de Dios". Esta voluntad creativa es intensa y acorde con una conciencia del trabajo poético, correlativa a la disciplina cotidiana de Agustini en el desarrollo de su escritura.

La barca se configura asimismo como una 'hermana', apelativo con que Agustini designará también a la musa en un gesto de búsqueda de filiación (Gilbert y Gubar), en el mundo literario, predominantemente masculino.

Del mismo modo que Agustini esculpe su barca, esculpe también a la musa, el motivo literario donde cristaliza su yo poético.

1 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;
(...)

9 Y que vibre, y que desmaye, y lllore, 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!

(*"La musa", El libro blanco*)

Antes que ser ‘invocada’ la musa es una entidad ‘diseñada’: “Yo la quiero cambiante, misteriosa y compleja”. Es claro en la obra de Agustini que la musa no es un otro lejano, sino que se configura como una especie de doble de la hablante a través de la cual comunica su voluntad de creación, puesto que ese ‘yo la quiero’ bien puede parafrasearse en un ‘yo la creo’ que autodetermina su libertad para inventar y para inventarse. Magdalena García Pinto en su prólogo a las *Obras completas* publicadas por Cátedra, anota que el poema “La musa”, en una primera versión, se titulaba ‘Buscando musa’; en el contexto de la recurrencia de este motivo en la poesía de la época, el gesto de Agustini implica una búsqueda del propio lugar dentro de la escena literaria en virtud del cual la musa podrá reclamar su corona ‘De rosas, de diamantes, de estrellas, o de espinas’.

Esta ‘musa/poesía’ dista mucho del hada muda que ‘dormida’ inspira los versos de Martí y se manifestará con sus vitales contradicciones dando cabida al placer, el dolor, la exaltación y el tedio, la tristeza, la rabia, la felicidad. Se proyecta seductora, dulce, aguda, grandilocuente y sobre todo, inquietante.

La invención de esta musa tiene dos implicancias fundamentales en su poesía. Por una parte, viene a complejizar las concepciones de lo femenino presentes en el imaginario literario y cultural, por otra, se presenta como reafirmación de su poder creador y como un reclamo de afiliación con la tradición literaria.

La musa, junto con el cisne, la estatua de belleza perfecta, las flores y las piedras preciosas, forma parte de la iconografía modernista que Agustini se apropia y transforma. Además de proyectar en la musa sus concepciones acerca de la poesía, ella debe lidiar con la tradición heredada que deposita en esta figura un ideal femenino estrechamente ligado a la imaginación masculina, en la medida que la musa no tiene un ser propio e independiente, sino que existe como una especie de apéndice del poeta, o si se quiere, como su propia ánima –para expresarlo en términos junguianos– es decir, como el aspecto femenino del poeta mismo, aquel que lo vincula con su memoria y su propia inspiración. Patricia Varas en *Las máscaras de Delmira Agustini* (libro que citaremos con frecuencia en este capítulo) cita a Harold Bloom, para quien el propósito de la musa es “aliviar la ansiedad, aliviar el dolor y, por encima de todo, ayudar al poeta a recordar mucho de lo que sabía, pero que ha reprimido (...) ella es una sibi-

la apotropaica cuya función es ayudar al poeta a sobrevivir, como poeta y como hombre”⁶² (Varas, 2002:115). El planteo de Bloom concuerda con el imaginario parnasiano y simbolista que, desde el punto de vista de género, aparece como domesticador de la musa del mito griego, madre del arte, diosa de la memoria y activa por sí misma. La musa del modernismo latinoamericano expresará, en general, el ideal femenino de la mujer espiritual y etérea tal como fue pintada por el simbolista alemán ‘El casamiento del poeta con la musa’. Patricia Varas, en la publicación ya citada, describe esta imagen como aquella en la cual la musa aparece como una mujer con significado místico. El artista retratado está desnudo, mientras ella está vestida con una gasa transparente, alzando un brazo al cielo. El poeta asciende a las alturas gracias a la musa; y si bien su desnudez muestra toda su debilidad y entrega a esta figura femenina, también muestra un cuerpo de músculos y nervios bien marcados, en contraste con la incorporeidad gaseosa de ella, presentada como ser angelical. En este sentido es que Agustini irá reescribiendo esa representación estereotipada de la mujer, convirtiéndola en soporte de una diversidad de representaciones y, por lo tanto en soporte de reflexión en torno al ser femenino.

1 Mi musa tomó un día la placentera ruta
De los campos fragantes ornada de albohales,
Perfumando sus labios la miel de la fruta
Y dorando su cuerpo al fuego de los soles.

5 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,

9 Más pura; los cabellos emperlados de gotas
Lucientes y prendidos de abrojos; trajo notas
De pájaro silvestre, más frescura y más fuego...
Yo peinela y vestila sus parisinas galas,

13 Y ella hoy grave pasea por mis brillantes salas
Un aire salvaje y un perfume de espliego.

(“Mi musa tomó un día la placentera ruta” *El libro blanco*).

⁶² Bloom, Harold; *The Poems of Our Climate*. Nueva York, Cornell UP, 1986.

En estas imágenes que hacen confluír todos los sentidos, se produce un encuentro entre la poeta y la musa que pareciera una fusión entre los dos cuerpos: “Volvió a mí como el oro de luz de los crisoles”, donde la hablante misma se vuelve crisol de la musa pues, al peinarla y vestirla, está dando forma poética (métrica) a la inspiración/fuerza vital de la musa con las “parisinas galas” que son la gran influencia de los poetas franceses en el modernismo hispanoamericano. El arte de la escultura, incorporado en la poesía modernista que quiere transformar en lenguaje todas las artes, es sustituido en este poema por el arte “más femenino” del peinado y el vestido, elementos fundamentales en la construcción de subjetividad de las mujeres⁶³. Este poema nos da la idea de un proceso de creación cargado de hedonismo y de placer; y aunque dicho proceso en otros poemas está íntimamente vinculado al dolor, “¿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?” “Lo inefable” del *Libro blanco*) se trata en ambos casos de experiencias de creación fuertemente arraigadas en el cuerpo, donde los términos mujer-naturaleza-cuerpo, tradicionalmente asociados a la pasividad o incluso a la muerte como ya se ha planteado en un capítulo anterior, se vinculan aquí *mutatis mutandis* con un poder creador.

Tanto en el poema recién citado, como en otros, podemos leer una identificación de la poeta con la musa. En “Viene”, publicado en *La Alborada en 1903*, la precocidad de la “niña de los ojos de ámbar”, la sensación de extrañeza y la sensibilidad como enfermedad, son características que la propia Agustini cultivaba como elaboraciones de su personalidad artística. Patricia Varas señala en su estudio sobre Agustini de qué manera la autora capitaliza el imaginario cultural sobre la personalidad del artista y los atributos con los que ella misma es calificada por su propio medio intelectual, afirmando que:

⁶³ Cfr. Cisterna, Natalia: “*Ifigenia* de Teresa de la Parra: construir el yo desde la alteridad”: “...al inicio de la novela, el cristal de un hotel en París dibuja la figura de una adolescente con aires de colegiala. Su apariencia sencilla y deslavada despierta en la joven el deseo urgente del cambio. Desde ese momento su cuerpo se convertirá en un verdadero laboratorio de experimentación de identidades y de estilos (...) En París la joven Alonso no dejará de jugar con su identidad, cambiándola cada vez que lo desea: recortes de cabello, maquillajes, nuevos atuendos convierten su cuerpo en un espacio lúdico en donde continuamente pasa a ser “otra”. Artículo publicado en *Modernidad en otro tono. Escritura de mujeres latinoamericanas: 1920-1950*. Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2004.

Ella adopta sin vacilar las imágenes de ‘diosa creadora’, y ‘poeta temperamental’ confirmando que la inspiración y la locura eran difíciles de distinguir. La poeta borró la tenue línea que separa el éxtasis artístico y la locura; ayudada por su madre, cultivó historias sobre su sonambulismo e insomnio. Es más, en su carta a Darío menciona su neurastenia y necesidad de ser internada en un asilo; o sea, la poeta quiere ser vista por la sociedad y los modernistas como una mujer condenada a escribir por su temperamento fogoso y su psiquis anormal (Varas, 2002:108).

Así, Agustini adscribe al ideal romántico del genio creador. Al leer en “Mi musa tomó un día la placentera ruta” una especie de doble de la poeta, comprendemos lo que Patricia Varas destaca como la relación de la musa con una afiliación: “La musa representa para la escritora no solo una figura mítica, sino lo que las críticas Gilbert y Gubar llaman su “afiliación”. Es decir, a través de la musa la poeta inscribe su relación literaria y reclama a sus antepasados e influencias” (Varas, 2002: 106). De esta manera, Agustini responde a la necesidad de crearse una tradición que autorice su poesía en el mundo literario, una preocupación central para ella si consideramos que la autora incluía en sus libros publicados un apéndice con “Opiniones sobre la poetisa” (*Los cantos de la mañana*) o “Juicios críticos” (*Los cálices vacíos*).

Aunque el tema de la musa tiene una presencia mucho más marcada en su primer libro publicado, este es recurrente en toda su poesía, adquiriendo características muy distintas y creando a través de ella muchas y diversas mujeres. La autora juega con las oposiciones que desde tiempos inmemoriales vienen marcadas por las construcciones de género en literatura: el ángel y la bruja, la Virgen y Eva, la mujer pura y la prostituta, la mujer espiritual y la mujer fatal. En un mismo poema la musa puede representar la inocencia, la infancia, la blancura, la levedad y la suavidad:

1 Blancos preludios,
Nievan orquídeas opalinas, pálidas;
Lánguidos lirios soñolientos riman
 Estrofas perfumadas.

Hay roces blancos, leves
6 Hay notas leves, blancas
Viene... es ella, es mi musa,
La suave niña de los ojos de ámbar (...)

Al mismo tiempo que puede negar esa imagen a través de la extrañeza y la encarnación de imágenes inquietantes que nos remiten al decadentismo:

9 Es mi musa enfermiza la ojerosa,
La más honda y precoz, la musa extraña!

11 Es pálida, muy pálida, en sus ojos
Bate el Enigma sus pesadas alas;
En las cadencias de su blanda marcha
Los misterios desmayan...

(...)

(‘Viene’, *La Alborada*, 1903)

El matrimonio entre mujer y misterio será característico en muchos otros poemas:

(...)

13 Sus labios profesan el beso más triste,
El que hunden los hombres en bocas de muertas.
Con ojos de acero nació allá en el Norte
País de leyendas, de espectros y nieblas.

(La musa gris, *El libro blanco*)

O en “El poeta y la diosa” donde ella comulga con el misterio y se sumerge en él, sin alejarse de la inquietud o de objetualizarla como hizo el decadentismo a través de la imagen de la mujer muerta. “El poeta y la diosa” se estructura como un cuento que narra la experiencia de un encuentro sobrenatural en un lóbrego escenario, donde el poeta no se mantiene ajeno y distante frente a la ‘otredad’ de la extraña hada, sino que se sumerge en su misterio al beber de los raros licores que esta le ofrece: “Un verde licor violento/ Tras cu-

yos almos delirios/ Acecha un diablo sangriento; / Otro color pensamiento/ Con sueños a luz de cirios.../ Y nobles zumos añejos.” Esta hada/diosa proporciona una vez más toda la gama de emociones que es posible experimentar, representando una poesía que quiere abarcar todas las complejidades de la vida: “ Y gusté todos los vinos/ De la maga, todos finos/ Y –¡oh Dios!– de distintos modos,/ todos deliciosos, bellos! –Poned un poco de todos”.

Otro aspecto muy distinto que toma esta figura es la musa como numen de la naturaleza. Más luminosa que la musa/misterio, muestra una compenetración con las fuerzas naturales de donde extrae su poder creador. Veámos esta expresión en el anterior análisis de “Mi musa tomó un día la placentera ruta”, esta se repite en “El poeta y la ilusión de *El libro blanco*:

...

6 Yo tengo el alma de rosa, frescuras de flor temprana,
vengo de un bello país
A ser tu musa y tu hermana!

...

Si bien es Medina Betancort quien en su prólogo a *El libro blanco* propone la figura de Agustini como hija de las nueve musas, ella se apropia de esta relación recreando el tópico de la musa en la creación de su propia subjetividad y auto representación artística.

Si bien la musa de Agustini, como las musas del modernismo, son mensajeras de otros mundos, esta no posee sólo las cualidades etéreas, angelicales y protectoras; sino que se configura también como portadora del Misterio y de los secretos de la Naturaleza. La poesía se concibe como ‘revelación del misterio’ o como religión misteriosa. En esto escuchamos los ecos de una sensibilidad de época relacionada con el papel del poeta en una sociedad materialista, cuyo principal objetivo es el progreso y donde los valores religiosos tradicionales han dejado grandes vacíos, creando espacios de proliferación para nuevas búsquedas espirituales que abrevan de esoterismos, religiones orientales o que fantasean –como la poesía modernista– con un paganismo inspirado en la mitología clásica para la creación de un nuevo y exótico imaginario.

Los poetas modernistas de alguna manera buscaron una ‘verdad revelada’ a través de la poesía y se sintieron como los ‘profetas’ caudales de la belleza y el espíritu en el contexto de las modernidades liberales de América Latina. Agustini se instala en esa línea, pero toma sus desvíos al ocupar el lugar de lo femenino en el territorio de los géneros. Es desde allí, donde la autora opera sus transformaciones en la poética y en la tradición cultural que hereda, llevando a expresión superlativa todos los supuestos culturales en torno al ideograma de la mujer: Si la mujer es naturaleza, misterio, poesía (“poesía eres tú”, como reza la carta de Bécquer), musa, cuerpo, sexualidad; entonces, ella se empoderará de todos estos mandatos, rebelándose contra la posición pasiva a la que la someten. En lugar de ello, asumirá su relación con la naturaleza como poder creador, su condición sexual para hablar con libertad de erotismo, y su posición de ‘otro’ para expresarse con autoridad en los misterios que como mujer le pertenecen, autoproclamándose así como la sacerdotisa del modernismo:

1 Mi templo está allá lejos, tras de la selva huraña.
Allá salvaje y triste mi mar es la montaña,
Mi cúpula los cielos, mi cáliz el de un lirio;
Allá, cuando en las tardes lentas, la mano extraña
Del crepúsculo enciende en cada estrella un cirio,

6 Por entre los fantasmas y las calmas del monte,
Va mi musa errabunda, abriendo un horizonte
En cada ademán... Hija del Orgullo y la Sombra,
Con los ojos más fieros e intrincados que el monte,
Pasa, y el alma grave de la selva se asombra.

11 Y allá en las tardes tristes, al pie de la montaña,
Serena, blanca, muda, con esplendores de astro,
Erige la plegaria su torre de alabastro...
Y es la oración más honda para mi musa extraña,
Tal vez porque hay en ella la voz de la montaña
Y el homenaje mudo de la natura grave...
Es la oración del alma, flor grandiosa y huraña
De los grandes desiertos. En los templos no cabe.

(“Mi oración”, *El libro blanco*)

4. Algunas preguntas entre el cielo y la tierra

La musa errabunda de “Mi oración” aspira a la libertad y tiene la fuerza vital de lo salvaje e indomado. Siguiendo con nuestro intento de dilucidar una poética, nos encontramos aquí con una clara voluntad de permanecer fuera de las normas formales de la poesía y de las academias, fuera del templo, del dogma y de las jerarquías patriarcales. Así queda dicho también en “Rebelión” de *El libro blanco*.

1 La rima es el tirano empurpurado,
Es el estigma del esclavo, el grillo
Que acongoja la Idea.
No aleguéis que es de oro! El Pensamiento
No se esclaviza a un vil cascabeleo!
Ha de ser libre de escalar las cumbres
Entero como un dios, la crin revuelta,
La frente al sol, al viento. ¿Acaso importa
Que adorne el ala lo que oprime el vuelo?

(...)

El anhelo por la libertad en la expresión y el rechazo a las anquilosadas formalidades de la tradición es una de las características más importantes del modernismo, se relaciona con la conquista de la autonomía para el arte y está por lo tanto en el germen que da origen a los movimientos de vanguardia. En Agustini esta búsqueda plantea conflictos interesantes pues nos revela las reflexiones que se deben llevar a cabo para poder articular una ‘poética del cuerpo’. Se trata de una serie de oposiciones dispuestas en torno a lo inerte y lo vivo, lo celestial y lo terrestre, lo espiritual y lo pasional, lo superior y lo inferior al fin.

La opción de la hablante en el poema anterior por una estética que privilegie lo auténtico por sobre lo artificioso se proyecta también en “Al vuelo” (*El libro blanco*): “Nunca os atraiga el brillo del diamante/Más que la luz sangrienta de la llama:/ Esta es vida, calor pasión vibrante,/ Aquella helado resplandor de escama!”. Estos versos se insertan en una meditación sobre lo esencial y lo suplementario: “La forma es un pretexto, el alma todo!”. De acuerdo con el

método deconstructivo (Derridá) podríamos afirmar que la forma sería el suplemento, el término segundo de la oposición jerárquica que se plantea literariamente como alma/forma, ajustándose a la dicotomía platónica de lo eterno versus lo corruptible. Así lo confirman los siguientes versos: “La esencia es el alma –¿Comprendéis mi norma?/ Forma es materia, la materia lodo/ La esencia vida. ¡Desdeñad la forma!”. En esta primera estrofa pudiéramos decir que se confirma la jerarquía tradicional idealista en la que la materia es subordinada al alma, por lo tanto el cuerpo es lo bajo, es lodo, en tanto lo superior, lo verdadero es el alma. Sin embargo, en los versos siguientes la madeja se enrolla en sentido inverso:

- 5 Entre las flores preferid la agreste.
 Más que al celaje que en la tarde rubia
 Es arabesco del dosel celeste
 Amad la nube que revienta en lluvia.

Luego de desdeñar la materia vuelve sobre ella a través de la figura de la flor y la nube. Aquí comienza a invertirse la jerarquía. Se prefiere lo simplemente material, en la flor silvestre, y lo contundentemente material en la nube de lluvia. La materia primordial es lo simple: flor, nube, lluvia. El faisán, también del mundo natural representa, sin embargo, el artificio, el adorno:

...amad la nube que revienta en lluvia!
Como abanico de cristal su arpegio,
Más que al faisán –el ave sol– pomposo
Y empujurado, del penacho regio!

El vuelco se completa en los últimos dos versos de la quinta estrofa en donde los territorios materia-forma/alma-esencia inicialmente tan bien segmentados entran a confundirse y penetrarse: “...Como una palma señorial la Idea/ nace en el centro mismo del pantano”, es decir, en el lodo. De esta forma, Agustini resuelve la dualidad en una fusión poética que en términos derridianos podría equivaler a un invertir la jerarquía inicialmente planteada, puesto que el pantano/lodo/materia se convierte en *origen* de la idea y no en su suplemento. Los elementos de los mundos “superior” e “inferior” ya no

solo serán reordenados, sino que sufrirán una fusión en el siguiente poema de *Los cantos de la mañana*.

“Primavera”

...

- 33 Los brazos de mi lira se han abierto
Puros y ardientes como el fuego; ebrios
Del ansia visionaria de un abrazo
Tan grande, tan potente, tan amante.
Que haga besarse el fango con los astros...
Y otras cosas más bajas y sombrías
Con otras más brillantes y más altas!...

Esta fusión entre ‘lo alto’ y ‘lo bajo’ adquiere pleno sentido en una escritura que, producto de su reflexión se posiciona en el cuerpo con una intencionalidad que resulta evidente desde nuestra lectura actual. La tensión interna que desencadena aquel conflicto entre mundos opuestos y separados se proyecta en una de las características formales más notorias de esta poesía: el uso reiterado de la antítesis, trabajada como una figura que va dibujando atractivas simetrías entre realidades que, dentro del código dualista de nuestra cultura, son opuestas. Si pudiéramos visualizar esta repetición de simetrías percibiríamos las grecas que va trazando en la página escrita o el carácter barroco de los claroscuros pintados por sus contrastes: “Si hay en Luzbel emanación divina/ En ti hay umbra de infernal nobleza/...Seguido la experiencia me ha enseñado /Que la sombra da luz y la luz sombra” (“Variaciones”, *ELB*); “Y cómo es dulce el amargor del llanto/ Que cae sobre las tumbas de los sueños” (“La agonía de un sueño”, *ELB*).⁶⁴ El tropo de la antítesis en la poesía de Agustini podría leerse como espejo de una lucha entre contrarios que sin duda no responde sólo a problemas filosóficos, sino también a las múltiples contradicciones que atraviesa la naciente sociedad moderna y que se expresan en un ambiente intelectual marcado por el signo de la controversia. Profundicemos un poco más en la forma

⁶⁴ Gwen Kirkpatrick en su artículo “Prodigios de almas y de cuerpos: Delmira Agustini y la Conjunción del mundo” anota en relación al poema “Diario espiritual”: “El paso de lo terreno a lo etéreo, de los recesos interiores del cuerpo a una semilla de cristal brillante, es repentino, como si categorías opuestas pudiesen unirse fácilmente, como si el vidrio pudiese formar una semilla en lo más profundo del cuerpo, como si un alma pudiera ser un océano, o como si un vómito abismal de pronto pudiera ser un palacio de perlas” (Escaja, 2000: 181).

en que la poeta trabaja este conflicto, observemos cómo confronta y resuelve las ataduras de la lógica binaria que las sustenta.

En el poema "Las alas" de *Cantos de la mañana* podemos acercarnos a la dinámica de su yo poético y al análisis del conflicto planteado.

- 1 Yo tenía...
 Dos alas!...Dos alas,
 Que del Azur vivían como dos siderales
 Raíces!...
 Dos alas,
7 Con todos los milagros de la vida, la Muerte
 Y la ilusión. Dos alas,
 Fulmíneas
 Como el velamen de una estrella en fuga;
 Dos alas,
 Como dos firmamentos
 Con tormentas, con calmas y con astros...
- 14 ¿Te acuerdas de la gloria de mis alas?...
 El áureo campaneó
 Del ritmo inefable
 Matiz atesorando
 El Iris todo, mas un Iris nuevo
 Ofuscante y divino,
 Que adorarán las plenas pupilas del Futuro
 Las pupilas maduras a toda luz!... el vuelo...
- 22 El vuelo ardiente, devorante y único,
 Que largo tiempo atormentó los cielos,
 Despertó soles, bólicos, tormentas,
 Abrillantó los rayos y los astros;
 Y la amplitud: tenían
 Calor y sombra para todo el Mundo,
 Y hasta incubar un más allá pudieron.

29 Un día, raramente
Desmayada a la tierra,
Yo me adormí en las felpas profundas de este bosque

Soñé divinas cosas!...
Una sonrisa tuya me despertó, paréceme...
Y no siento mis alas!...
Mis alas?

36 –Yo las vi deshacerse entre mis brazos...
¡Era como un deshielo!

En primer lugar, es necesario leer este poema en el contexto del ideal femenino caracterizado como ‘ángel del hogar’ que presupone una superioridad espiritual a las mujeres. Cuando Inés Echeverría (Iris) anota en sus *Emociones teatrales* que “La mujer lleva añadido a su sexo un ala, un ala que la remonta a la esfera superior, sin dejar, por eso de seguir perteneciendo a la tierra” (Subercaseaux, 1998), antes que expresar una sensibilidad antipositivista (aunque sí antimaterialista en el sentido de una postura en contra del utilitarismo) no hace sino confirmar el planteamiento comteano de la diferencia sexual basada en una separación radical de naturalezas y funciones: la mujer ostentará una superioridad a nivel espiritual y emocional, mientras al hombre le corresponderían las prerrogativas de los ámbitos políticos e intelectuales (Perlingeiro, 1995). Esta idealización de la mujer conlleva el problema de la negación de su cuerpo:

La dualidad entre el espíritu activo y el cuerpo pasivo fue un legado aristotélico que ayudó a promover que la mujer tenía poco o ningún apetito sexual. (Bordo, Susan. *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture and the Body*. 1993: 11-12), mientras que los hombres eran seres degradados que no podían contener su deseo carnal, el que podía resultar en gran dolor físico si no era satisfecho. De esta manera, la mujer era superior al hombre y por eso debía estar recluida en el espacio privado, doméstico cuidando del hogar y la crianza de los hijos” (Varas, 2002: 49).

En el poema citado podemos leer el proceso mediante el cual la hablante se despoja de esas alas que, al tiempo que la remontan por divinas alturas, la alejan y marginan de su propio mundo concreto: el entorno social donde quisiera participar, y el libre ejercicio de su sexualidad. Esta liberación –y la podemos definir así por cuanto la propiedad de las alas se sitúa en un tiempo pasado–, se da con avances y retrocesos a lo largo de toda su obra en una trayectoria de reflexión filosófica acerca de la dicotomía espíritu/materia que busca la conciliación de los mundos ‘superior’ e ‘inferior’, temas que ya hemos tocado en el comentario del poema “Al vuelo”. En el ejemplo recién citado, las alas son problematizadas desde las primeras líneas al invertir su sentido celeste y nombrarlas como ‘dos siderales raíces’, abriendo una serie de oposiciones (o reconciliaciones) en los pares muerte/vida; tormenta/calma; hielo/fuego.

Por otro lado, el vuelo ha sido efectivamente inspirador, pues en un sentido positivo las alas son un símbolo de poder de la imaginación, vuelo creativo y artístico, el mirar desde arriba, el conocimiento. Se trata de un conocimiento nuevo a partir de una nueva mirada (un ‘iris nuevo’) que confía en el futuro como el tiempo de su realización plena. Sin embargo, antes que la expresión de una añoranza por la pérdida, coincido con el análisis que Patricia Varas hace de este poema, afirmando que se trata más bien de la expresión de una experiencia de cambio o de metamorfosis del ‘yo’. La relación del vuelo y el fuego: ‘el vuelo ardiente, devorante y único’ que ‘despertó soles, bólidos, tormentas’ nos remite al mito de Ícaro. Pero si el personaje mitológico al tocar el cielo demasiado alto y cerca de los dioses entra en el *hybris* que despeña su ego y lo hace naufragar estrepitosamente, el yo poético de Agustini parece descender como una desmayada pluma sobre el bosque donde encuentra una nueva forma de vuelo: el sueño, y más importante aún, se produce el encuentro con un otro: ‘una sonrisa tuya me despertó’; el tú instalado en la enunciación desde el verso 14, corporaliza el deseo hacia una trascendencia terrenal y horizontal –de un yo a un tú–. No se trata entonces de una caída (caída del ego), sino de una transformación del yo, que se poetiza con gozo y que revela la verdadera naturaleza ‘helada’ de esas alas de fuego que no se derriten como las de Ícaro, sino que se deshuelan, tal vez al calor del deseo, del contacto con la

tierra y ante la presencia del otro, devolviéndola a su propio cuerpo: 'las vi deshacerse entre mis brazos'.

En el estudio de este poema, Patricia Varas descarta las connotaciones angelicales o místicas de aquellas alas, privilegiando su lectura como símbolo de poder creativo, imaginación, ilusión o energía cósmica. Pero a mí las referencias a lo angélico en "Las alas" no me parecen descartables, sobre todo si tomamos en cuenta que se trata de una época en que la mujer se idealiza precisamente a través del concepto de 'ángel del hogar'⁶⁵ o de una descorporalización del sexo femenino al que se asocia la superioridad espiritual a la que ya hemos aludido.

Los primeros poemas de Agustini fueron publicados en la revista 'Alborada' (1902) donde la autora escribía también una sección dedicada a retratar figuras femeninas de la época, que no por casualidad se titulaba "Legión etérea". Además, se teje al rededor de Delmira toda una imagen de inocencia que es cultivada tanto por su familia como por su primer editor, Manuel Medina Betancort, y por cierta recepción crítica que purificaba su delirio erótico atribuyéndole una inspiración mística e ideal lejos de un vínculo 'grosero' con la realidad concreta (Zum Felde). En relación al prólogo de Medina Betancort al 'Libro blanco' Patricia Varas opina:

La joven fue presentada como una niña etérea, angelical "una niña de quince años, rubia y azul, ligera, casi sobrehumana, suave y quebradiza como un ángel encarnado (Agustini, 1993: 89), a pesar de que era una joven carnosa de diecisiete años cuando Medina Betancort la conoció (y tenía veintiún años cuando el libro se publicó). Es obvio que el editor prefirió cultivar la imagen de la quinceañera, la joven en el umbral de convertirse en mujer, y usar la paleta de colores modernista para pintarla: Agustini está descrita en los tonos azules y dorados preferidos por los modernistas para representar a las mujeres perfectas, estatuas de belleza eterna (Varas, 2002:49).

⁶⁵ Patricia Varas al tocar el tema de la dualidad sexualidad/inocencia que atraviesa la vida de Agustini se refiere al poema del victoriano Coventry Patmore (1823-1896) "The Angel of the House": "Nunca es joven ni madura; crece/ Cada vez más infantil, amoral, mansa,/ Y aun mientras más vive y sabe/ Más deleitosamente se manifiesta como una niña" (Varas, 2002: 49).

Es importante entonces hacer dialogar el poema “Las alas” con la idea de lo femenino-angelical. Allí, Agustini nos revela un ángel de naturaleza doble: cuando nos seduce desplegando su ardiente vuelo, que bien puede interpretarse como fuego creativo (‘hasta incubar un *más allá* pudieron’) alude al ángel en un horizonte hermenéutico religioso en tanto espíritu (fuego); pero una vez en tierra, el elemento fuego se transmuta paradójicamente en hielo –transformación que percibimos a través de una sutil elipsis en el último verso–, el cual podemos asociar a una cierta rigidez, inmovilidad y –por oposición, a la vitalidad del fuego– a una ausencia de vida. No ya como espíritu, sino como representación de lo humano –especialmente en relación a la mujer–, la inmortalidad, perfección, pureza y celestialidad del ángel son propiedades de un ser no expuesto al cambio, al tiempo y por sobretodo desprovisto de sexualidad, de cuerpo y por lo tanto de deseo. El hielo bien puede simbolizar su eternidad, situándolo así fuera del mundo. Sin embargo, los últimos dos versos se proyectan en el conjunto de la obra de Agustini, pues deshieladas las alas del asexuado ángel aparece una sexualidad femenina.

Desde mi interpretación, “Las alas” puede contarse entre aquellos poemas donde Agustini se refiere al proceso de creación. En contraste con la poesía de Darío, que busca su inspiración en el ritmo musical de las esferas y en una imaginación ‘alada’ que evocaba a las musas de la antigüedad como los espíritus capaces de elevar a los poetas por sobre este mundo vulgar y prosaico, podemos afirmar que –en este perder las alas– se produce un aterrizaje del sujeto lírico, inaugurando de esta forma un nuevo topos de inspiración, creación y enunciación: el cuerpo, resignificado por la reflexión que la poeta elabora a lo largo de su obra y que le otorgan su lugar como reconocida fundadora de la escritura de mujeres en América Latina, tal como lo expresaran Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou, Dulce María Loynaz y Gabriela Mistral, entre otras.

5. De la estatua a la serpiente. Metáforas del Eros activo

La imagen de la estatua, otro motivo recurrente en la poesía modernista es reelaborado por Agustini en una especie de ‘descongelamiento del ser’, un tránsito de la rigidez y la eternidad hacia la

vitalidad y el cuerpo. El motivo de la estatua era portador del ideal femenino de belleza lejana y virtud eterna, como podemos apreciar en este "Ideal" de Darío:

... Era una estatua antigua con alma que se asomaba a los ojos,
ojos angelicales, todos ternura, todos cielo azul, todos enigma.

Sintió que la besaba con mis miradas y me castigó con la majestad de su belleza.

(...)

Y yo el pobre pintor de la naturaleza del Psiquis, hacedor de ritmos y castillos aéreos, vi el vestido luminoso del hada, y la estrella y su diadema, y pensé en la promesa ansiada del amor hermoso

Más aquel rayo supremo y fatal, sólo quedó en el fondo de mi cerebro un rostro de mujer, un sueño azul.

A través de la figura de la estatua se pueden distinguir distintos momentos en la poesía de Agustini, sin pretender establecer una caracterización temporal de tipo evolutivo. En *El libro blanco*, la estatua es objeto de una reflexión que cuestiona las condiciones de lo inerte y lo vivo, relacionándose con las dicotomías espíritu/materia, superior/inferior que –como ya hemos planteado– conforman problemas en torno a los cuales gira su obra. En *Cantos de la mañana*, el tono reflexivo y de asombro deja paso a un tono más lúdico, donde el sujeto se asume en una posición de creador; la estatua aludirá entonces al cuerpo masculino, mientras la hablante se configurará como su escultora. Finalmente, en *El rosario de Eros* encontramos una transmutación de la marmórea materialidad de la estatua en una materialidad orgánica y en una identificación del yo con lo vivo y con la tierra.

En "La estatua" de *El libro blanco*, esta supone la perfección: "¿No parece el retoño prematuro/de una gran raza que será mañana?". Su superioridad radica en su carácter incorruptible, no sujeta a la degradación de lo vivo: la enfermedad, la muerte: "Así una raza

inconmovible, sana". Pero en la última estrofa su 'augusta calma' y su inmovilidad perturban por la ausencia de vida; la grandeza de su forma entonces se vuelve miserable, pues implica una paz de cementerio como podemos concluir a partir de los últimos dos versos.

- 9 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!

Dado el cambio de perspectiva de la segunda estrofa, los versos anteriores adquieren un tono irónico al describir la perfección de la estatua, cuestionando así las connotaciones de este motivo en la poesía modernista y en el parnasianismo como ideal o 'eterno femenino'.

La opción por lo vivo-corrutable se radicaliza en el poema "Mi plinto" (*El rosario de Eros*) donde se establece una identidad entre el yo y la estatua. Así, si 'yo' es estatua, 'su' plinto –la base de la estatua– es su fundamento, el lugar en donde la hablante está parada:

- 1 Es creciente, diríase
 Que tiene una infinita raíz ultraterrena
 Lábralo muchas manos
 Retorcidas y negras,
 Con muchas piedras vivas...
 Muchas oscuras piedras
 Crecientes como larvas.
- 8 Como al impulso de una omnipotente araña
 Las piedras crecen, crecen;
 Las manos labran, labran,
 (...)

- 15 Ocultas entre el pliegue más negro de la noche,
Debajo del rosal más florido del alba,
Tras el bucle más rubio de la tarde,
Las tenebrosas larvas
De piedra, crecen, crecen,
Las manos labran, labran
Como capullos negros
De infernales arañas
- 23 –Labrad, labrad, ¡oh manos!
Creced, creced, ¡oh, piedras!
Ya me abrazan los brazos
De viento de la sierra.

Más que a la figura fría y a la lisa superficie de un plinto el poema nos remite a un mundo subterráneo de bullentes raíces, pleno de seres minúsculos y despreciables como larvas y arañas, que sin embargo constituyen los elementos vivos de la tierra y conforman el sustrato de su fertilidad. De esta manera, la hablante propone la filiación de su ser con la tierra, con los secretos de la vida, identificándose y resignificando los atributos oscuros e infernales que la cultura patriarcal ha asociado con la naturaleza y con las mujeres. Antes que un plinto de piedra, podemos imaginar una esculpida raíz de mandrágora como el fundamento desde donde la hablante se sitúa ante el mundo para recibir el abrazo “De viento de la sierra”. Me parece interesante aquí señalar una intertextualidad con *La Amortajada* de María Luisa Bombal, en donde también encontramos una relación entre el mundo subterráneo y el orden cósmico: “...nacidas de su cuerpo sentía una infinidad de raíces hundirse y esparcirse en la tierra como una pujante telaraña por la que subía temblando, hasta ella, la constante palpitación del universo...” (Bombal, 1997: 176).

Mientras la estatua representa lo eterno, lo incorruptible y por lo tanto, lo trascendente, la tierra implica el ciclo vida-muerte apuntando –si se quiere– a una trascendencia horizontal, no más allá del mundo material, sino *en* el mundo y en la naturaleza, en lo corpóreo. Grínor Rojo en su estudio sobre Gabriela Mistral establece un

lazo entre este sentimiento religioso apegado a la tierra y la escritura de mujeres:

El culto de la Madre Tierra opone al trascendentalismo del proyecto masculino en Occidente, metaforizado en el plano religioso por la lejanía absoluta de Dios, un proyecto femenino alternativo, en el que la particularidad, la concreción y la cercanía son los rasgos que caracterizan a la divinidad. Estos rasgos coinciden con la perspectiva inmanentista, que según piensa Montecino caracteriza a la imaginación sincrética y mestiza americana (...) No sólo no tiene la Madre Tierra nada de inaccesible en esta postura *alter*, sino que se ofrece al goce sensorial de sus hijos con la misma largueza con que dispensa alimento y protección (*Dirán que está en la gloria*, 1997:159).

En el poema “Mi plinto” la connotación simbólica de la estatua como representación del ideal de belleza femenina, o incluso del ‘eterno femenino’ es trocada por un énfasis en el aspecto, vivo, telúrico, vibrante y cercano de la materia. Así, Delmira contradice el estereotipo de la mujer sin deseo, estatuaria, ideal, espiritual y se empodera de un cuerpo vivo y pleno de una inquietud que hormiguea sus anhelos excavando en las profundidades.

En contraste con la imagen femenina petrificada en una estatua, Agustini propone la metáfora del cuerpo como serpiente:

“Serpentina” (*El rosario de Eros*)

- 1 En mis sueños de amor ¡yo soy serpiente!
Gliso y ondulo como una corriente;
Dos píldoras de insomnio y de hipnotismo
Son mis ojos; la punta del encanto
Es mi lengua... ¡Y atraigo como el llanto!
Soy un pomo de abismo.

- 7 Mi cuerpo es una cinta de delicia,
Glisa y ondula como una caricia...

- 9 Y en mis sueños de odio, ¡soy serpiente!
Mi lengua es una venenosa fuente;

Mi testa es la lusbélica diadema,
Haz de la muerte, en un fatal soslayo
Son mis pupilas; y mi cuerpo en gema
¡Es la vaina del rayo!

- 15 Si así sueño mi carne, así es mi mente:
Un cuerpo largo, largo de serpiente,
Vibrando eterna, ¡voluptuosamente!

Existe una versión anterior (al parecer, no publicada) de este poema titulado 'Diabólica', en cuya segunda estrofa leemos:

...

- 5 Voy siguiendo tus huellas cautamente
Por sendas largas, tan sombrías
Que han de ir a la luz en que confías...
Y al fin te alcanzo, en tu pureza hiriente
Blando en la sombra un devorante abrazo...
Y al fin me siento el hechizado lazo
Que te atará al Infierno eternamente!

Lejos de la impasible estatua, la serpiente ondula en la doble dimensión de la vida: creación/aniquilación. La serpiente nos remite por un lado al mito de Medusa, pero sobre todo al demonio bíblico que presenta a Eva el objeto del deseo: la manzana. En este poema (sobre todo si tomamos en cuenta las dos versiones), la hablante asume irónica y lúdicamente el papel del mismo Lucifer, usurpando así un lugar de poder que es masculino. Freud apoyaba su teoría del monismo sexual (esto es la afirmación de que la libido es única y es de naturaleza masculina, sea que se manifieste en el hombre o en la mujer) llamando la atención sobre el hecho de que el diablo era una personalidad masculina por excelencia. En la medida que el diablo personifica en la tradición occidental una componente esencial y reprimida de la sexualidad humana Freud lo identifica con su definición de libido⁶⁶, apuntando que allí donde aparece es siempre masculina. En otro orden, Baudelaire también intuye una relación entre masculinidad y demonio: "...de plus parfait type de beauté virile est Satan -á la manière de Milton" (Citado por Praz: 1970, 30).

⁶⁶ Cfr. Roudinesco: 1988. Entrada: Libido.

En esta personificación del demonio se puede interpretar entonces una voluntad de apropiarse del deseo sexual, prerrogativa reservada al sexo masculino. En el imaginario cultural vigente, la mujer que toma este lugar es catalogada de enferma o anormal, necesita redimirse por alguna vía, que normalmente es la enfermedad o la muerte (y aquí podemos pensar desde la Dama de las Camelias al personaje de Santa del mexicano Federico Gamboa). La personificación de la hablante en el poema 'Serpentina' se inscribe en la línea de la feminidad amenazante, caótica y destructora, se inscribe en la genealogía de Eva. Se produce en forma definitiva la transgresión a la lógica binaria patriarcal en tanto se hace visible el lugar del cuerpo femenino como el lugar del pecado y lo demoníaco al mismo tiempo que se ocupa ese mismo espacio, resignificado ya como espacio de poder. La serpiente y la Medusa aludida en estos versos y en muchos otros poemas son símbolos de lo infernal femenino que Agustini arranca de su posición subordinada y pasiva en la elaboración de su poética del erotismo, escapándose así del encantador de serpientes y su flauta para convertirse ella misma en la serpiente encantadora y en muchas otras figuras femeninas de mala reputación, como la vampira o Salomé, o como la mujer de deseo devorador ('Fiera de amor'). A través de todas estas figuras Agustini pone en escena los estigmas con que ha sido marcado el cuerpo femenino, por lo tanto está poniendo en escena una historia de esos cuerpos. Lo hace de manera irónica y lúdica, desafiando al lector a temerle, inspirando el miedo: "soy un pomo de abismo", es decir, si te precipitas en mí caerás, caerás en pecado puesto que soy serpiente, serpiente que conjuga las figuras de lo femenino (Eva) del lugar del sujeto deseante (el demonio) y del mismo objeto del deseo: la manzana prohibida.

En 'Serpentina' encontramos la ambivalencia de '*lo unheimlich*' que ya hemos definido en capítulos anteriores. Dos imágenes muy bien delineadas en su diferencia se dibujan en la primera y segunda parte del poema. Aunque no hay ninguna marca gramatical que involucre directamente al lector, el tono y el gesto sí son apelativos, el poema entero parece decir '¡mírame!'

La primera imagen, desde el principio hasta el verso ocho evoca placer, gozo, aunque con un toque de inquietud: "Dos píldoras de insomnio y de hipnotismo son mis ojos", "atraigo como el llanto",

“soy un pomo de abismo”. Pero en la segunda parte (desde el verso nueve) se vuelve definitivamente hacia la estética del horror: “mi testa es lusbélica diadema,/haz de la muerte, en un fatal soslayo”. El poema se presenta así en el terreno de lo ambivalente a través de la expresión de las dualidades placer-dolor, amor-odio, vida-muerte. Ahora bien, aunque como ya se ha dicho este tipo de dualidades marca toda la estética del período romántico y decadente, esto adquiere un significado particular desde la enunciación de un sujeto femenino. La particularidad reside en que esa dualidad no reposa en ‘otro’ o en una ‘otra’ con respecto a la cual se establezca una conveniente distancia de objetivación/objetualización. El cuerpo que aquí se presenta no es una figuración abstracta y alejada del hablante es “mi cuerpo”, “mi carne”, trazado libidinalmente como una “cinta de delicia”. Es desde allí donde se reflexiona sobre la ambivalencia del cuerpo femenino signado como promesa de totalidad, al mismo tiempo que como lugar de pérdida del yo. El poema desmitifica la imagen femenina como promesa de totalidad y pone el énfasis sobre todo en lo mudable de la vida: el cuerpo es la realidad material de la vida y la muerte, el placer y el dolor, el amor y el odio. La vida es mutable como la piel de la serpiente, escurriridiza, misteriosa por impredecible. No hay entonces promesa de eternidad. El más allá de la vida es simplemente la muerte como recalca Agustini en otro de sus poemas: “¡Vida!”⁶⁷ de *Los cantos de la mañana*. “Serpentina” nos coloca entonces ante la caducidad de la vida, los trastornos a los que está sujeta e ironiza la doble signatura del cuerpo femenino como lugar de placer y de muerte.

El cuerpo juega aquí un rol fundamental, pues proporciona el soporte material a la voluptuosidad que se evoca en el verso final. El cuerpo se desgrana en ojos, lengua y movimiento. Esa lengua “punta del encanto” bien puede aludir al orgasmo clitoridio, poniendo en el texto la marca de la diferencia sexual, el placer clitoridio como el retorno formal de lo reprimido. Por último, el cuerpo se describe también como un espacio de invención cuando la hablante dice en el verso quince “Si así sueño mi carne”, nos está hablando de una creación consciente, tal como lo era la barca/poesía, la musa y, como

⁶⁷ La última estrofa de este poema dice así: “¿Cómo dejarte -¡Vida!- /Cómo salir del dulce corazón/ Hospitalario y pródigo, / Como una patria fértil?.../ Si para mí la tierra, / Si para mí el espacio, / ¡Todos! Son los que abarca/ El horizonte puro de tus brazos!.../ Si para mí tu más allá es la Muerte, / Sencillamente, prodigiosamente!...”

veremos, lo será el amante. El cuerpo es una posibilidad de creación y en este poema se transmuta en serpiente con todas las connotaciones que ello supone.

En la primera versión de este poema ('Diabólica') se presenta una dualidad entre lo puro y lo infernal que admite dos lecturas diferentes. Si aceptamos que el tú al que se dirige el poema es un tú masculino, lo que se observa es una interesante inversión de roles, puesto que la pureza es una cualidad tradicionalmente vinculada a lo femenino. La hablante se perfila como un ente de perversión de ese tú 'puro': "Y al fin te alcanzo en tu pureza hiriente (...) Y al fin me siento el hechizado lazo que te atará al Infierno eternamente". Por otra parte, también es sugerente pensar ese tú no como un otro masculino, sino como un desdoblamiento del yo, en que la hablante se despoja a sí misma del significado de lo femenino como pureza y se autolibera de esta tradición 'contaminándose' a sí misma con los fuegos del infierno y asumiendo esta realidad amenazante de una vez por todas. En todo caso, la comunión con lo infernal de todas formas puede interpretarse como un gesto de liberación en el contexto de una cultura fuertemente católica como la latinoamericana. Este no es un gesto exclusivo de Delmira Agustini. Como ejemplo podemos poner el caso de nuestra Iris (Inés Echeverría) que habiendo sido educada en una familia estrictamente católica, escribió en su diario de juventud: "... y sueño con un ángel que me estrecha en sus brazos y con el cual me deslizo en un gran salón de mármol blanco, bailando estrechamente unida a él, y sus dedos me acarician la espalda y su boca se une a la mía y nos besamos una y otra vez... Un calor sofocante vuelve a embargarme... Transpiro...de mis labios salen palabras incomprensibles y siento que la vía láctea corre suavemente entre mis piernas... Comprendo entonces que no es el niño Dios el que me posee, como en el día de mi Primera Comunión, sino el mismísimo Lucifer, el ángel rebelde, soberbio el que desafió a Dios y sembró el mal en el mundo. (Echeverría: 1997, 58).

El abrazo de lo infernal y lo diabólico se relaciona con una apropiación de signos, se trata de un gesto parecido al que hacen en la actualidad las comunidades 'queer'. La sociedad los margina llamándolos los 'raros' (la palabra 'queer', 'raro' se usó durante mucho tiempo en los países de habla inglesa para denominar a los homosexuales), ellos/ellas toman esa palabra que los marca, se au-

todenominan 'queer', se apropian de su diferencia y la hacen parte constitutiva de su identidad, lo transforman en lugar de enunciación. En la escritura de mujeres de esta época, asumir la genealogía de Eva es apropiarse del signo del pecado para expresar la propia diferencia en el universo de significaciones sexuales.

Otra de las figuras femeninas de la 'genealogía de Eva' es Salomé. Agustini no la nombra, pero algunas de las hablantes de sus poemas la personifican o la evocan a través de la imagen de sostener entre las manos la cabeza del amado. Es lo que ocurre en el poema "Tú dormías" de *Los cantos de la mañana*.

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 tu 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...

En el siglo diecinueve en Europa ya se tejían diferentes variaciones en torno a este personaje bíblico como el poema *Herodías* de Mallarmé, y el drama *Salomé* de Oscar Wilde. Este último es el que proporciona un mayor protagonismo al personaje de Salomé que solo tiene un papel secundario en el relato bíblico. En este drama es Salomé (y no su madre, Herodías como en la narración original) quien hace degollar a Juan Bautista, pues ella lo desea y él la ha rechazado. El personaje se configura como una adolescente despechada. La coincidencia con el poema de Agustini la encontramos

principalmente en la metáfora de la cabeza como una joya, 'extraña presea' que prefigura la cabeza de Juan colocada sobre una bandeja de plata que se le ofrece a Salomé como signo de su lujo/lujuria. Otro punto de encuentro es la evocación de la noche que en el drama de Wilde se hace presente a través de las distintas reflexiones que hacen los personajes acerca de la luna (casi otro personaje más) y de esta asociada a la mujer. Así, para el paje de Herodias la luna será como una mujer muerta, mientras que para Herodes es como una mujer loca que busca amantes por todas partes. En el poema de Agustini, el título 'Tú dormías' evoca el tiempo nocturno, la luna cambia de lugar para alternar nuevamente los roles femenino y masculino y se posa en la frente de él "Cuando en tu frente nacarada a luna". Además, el rol pasivo de las mujeres está alterado; en el poema, es a él a quien podemos imaginar yaciendo mientras duerme y la hablante imagina estas asociaciones. Por último, la metáfora de los ojos como 'dos vasos profundos' también implica una feminización de la figura masculina, pues los vasos (copas y cálices) aparecen muy asociados a lo femenino en la poesía de Agustini, como objetos que contienen, como el útero.

Esta poetización de una cabeza se relaciona con la estética modernista que solía separar las partes del cuerpo para desarrollar un motivo poético en torno a ellos. Aquí es la cabeza que se separa. La imaginación está explícitamente mediando en el desarrollo de este motivo, de manera que se deja claro en este poema un "como si" tuviera la cabeza entre sus manos: "Yo la ideaba estuches", "Yo soñaba que era una flor de mármol tu cabeza", "surgió un enorme ensueño taciturno". Sin embargo, no es un sentimiento de lujuria el que despierta esta cabeza como lo es para la Salomé de Wilde quien despechada quiere besar y mordisquear los labios de aquel que la había rechazado. Aquí, más bien hay un sentimiento de compasión que se expresa en la observación de los ojos: "En tus ojos tal vez se concentraba/ la vida, como un filtro de tristeza/ en dos vasos profundos", imagen que como ya he dicho evoca la feminización del cuerpo masculino, y por lo tanto la relativización del género. En "Tú dormías" la cabeza, que en un momento es joya, no mantiene, sin embargo, el estatus de 'cosa', ella vuelve a la vida a través de la luz de la luna y de la compasión de la mirada de la hablante.

Salomé aparece también en el poema “Lo inefable”, de *Cantos de la mañana*, donde aquello inefable puede interpretarse como el deseo, cuyo significado último según Lacan no puede ser expresado o simbolizado. El deseo se elabora como “un pensamiento inmenso que se arraiga en la vida/ y no alcanza a dar flor”. La hablante se imagina que expresar ese deseo sería como “una flor que abriera milagrosa, inviolable”. La flor es una metáfora recurrente del sexo femenino. No es aquí virgen, pero violable, sino flor inviolable, virginidad en el sentido de autonomía, como en el mito de Diana. En ‘lo inefable’ confluye tanto el deseo sexual femenino, como el deseo de su expresión y la imposibilidad de ambos, impuesta por la tradición. Este deseo es inconmensurable: “Ah, más grande no fuera/ tener entre las manos la cabeza de Dios!”, significando la cabeza a su vez, el poder masculino, es decir, el falo del que la hablante quiere apropiarse como fala (en portugués, habla) para poder decir aquello que no se dice: el deseo de las mujeres.

1 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...
(‘Lo inefable’, *Cantos de la mañana*)

En estos poemas que he comentado, así como en “El vampiro” (*Cantos de la mañana*) y en “Fiera de amor” (*Los cálices vacíos*), Delmira Agustini despliega la imagen de la ‘mujer devoradora’ de sexo ávido e insaciable, sumamente sancionado por el imaginario de la época, tal como vimos en el primer capítulo. La hablante de “Fiera de amor” hace explícita alusión a esta conducta femenina en un tono lúdicamente amenazador. Así, en su primera estrofa leemos: “Fiera de amor, yo sufro hambre de corazones./ De palomos, de buitres, de corzos, de leones,/ No hay manjar que más me tienta, no hay más grato sabor; (...)”.

En “El vampiro” en cambio parece haber una intención de cambiar la connotación malvada del vampiro en tanto animal que se alimenta de otro, extinguiendo su vida. El vampiro de este poema bebe el dolor y la emoción de su víctima, sin dejar de lado el sentido erótico y corporal de este contacto, pero con el objetivo no de ani-

quilar al objeto de su deseo, sino de redimirlo de su dolor. Es lo que podemos interpretar sobre todo a partir de la tercera estrofa:

...

9 Y exprimí más, traidora, dulcemente
Tu corazón herido mortalmente,
Por la cruel daga rara y exquisita
De un mal sin nombre, hasta sangrarlo en llanto!
Y las mil bocas de mi sed maldita
Tendí a esa fuente abierta en tu quebranto.

...

Las imágenes de lo femenino asociados a lo demoníaco contrastan en la poesía de Agustini con otra línea temática que podríamos denominar discurso de la fragilidad –siguiendo la sugerencia de Tina Escaja quien en una reflexión similar delimita un ‘discurso ofélico’ (Escaja: 2001)–. El discurso de la fragilidad se desarrolla principalmente en el primer libro publicado *El libro blanco*, significativamente subtítulo ‘Frágil’. En “El hada color de rosa”, la imagen del hada funciona como intermediaria de las realidades sutiles: el brillo de la mirada, la luz del amanecer y de atardecer, perfumes, ensueños, la imagen de Helena “que pasa envuelta en la neblina de un tul”. La levedad de lo femenino se reafirma en “La musa gris”: “Envuélvela trémulo en halo de plata/ El gris desmayante de un tul de neblina”. Esta musa también posee los rasgos de la enfermedad que se asocia con lo frágil-femenino: “Con grises ojeras tal rubros de muerte,/ Con gestos muy lentos, muy lentos, muy místicos”, y por último se encuentra relacionada con la muerte: “Sus labios profesan el beso más triste,/ El que hunden los hombres en bocas de muertas”. Este último verso deja en claro que existe una consciencia de una estética predominantemente masculina que es la que construye a la mujer de manera que la sitúa en ese lugar de la muerte que es el lugar del silencio. Por otra parte, se da en ocasiones la infantilización de la musa, como ocurre en “El poeta y la ilusión” cuyos primeros versos dicen: “La princesita Hipsipilo, la vibrátil filigrana,/ Princesita ojos turquesas esculpida en porcelana”. La fragilidad se recalca aquí no solo en la niñez, sino a través de un cuerpo quebradizo y delicado de porcelana. Si comparamos estos poemas –todos

del *Libro blanco*— con los poemas que habíamos venido analizando de *Cantos de la mañana* y *Los cálices vacíos*, publicaciones posteriores, podemos visualizar en la poesía de Agustini un ‘discurso de doble voz’ (Showalter). Tal como lo definimos en el segundo capítulo, esta categoría de análisis corresponde a la constatación en los textos escritos por mujeres de la presencia de elementos subordinados a la cultura tradicional y elementos disidentes de la misma en lo que a los roles de género se refiere. El ‘discurso de la fragilidad’ puede situarse en la línea de los elementos subordinados, puesto que se corresponde con el ideal femenino hegemónico de la época que las mujeres, y esto incluye por supuesto a Agustini, tenían interiorizado como propio. De acuerdo con Tina Escaja (2001) esta fragilidad cultivada por la imagen femenina además de estar relacionada con la inocencia y con la enfermedad estaba relacionada también con el silencio. El silencio que debían guardar las mujeres a quienes no les correspondía el plano de la escritura y de la expresión literaria; podemos agregar, desde nuestra propia reflexión, que ese mandato de silencio envolvía también el deseo sexual femenino el cual debía guardarse para permanecer aplacado y oculto.

Los poemas que vinculan lo femenino con lo demoníaco podemos asociarlos a una línea discursiva abiertamente disidente con el ‘signo mujer’ predominante en el imaginario de la época. Con ella Agustini asume como propio un rol castigado por la sociedad, el de la mujer como sujeto deseante. Esto conforma una provocación, Agustini exhibe el deseo femenino que debía permanecer oculto. La autora pone en palabras este deseo consciente de su transgresión. Es por ello que titula uno de sus poemas más eróticamente explícitos como “El silencio” (*Los cálices vacíos*).

...

- 5 De tus pupilas calientes;
Me vuelvo peor que loca
Por la crema de tus dientes
En las fiestas de tu boca;
- 9 En llamas me despedazo
Por engarzarme en tu abrazo,
Y me calcina el delirio

Cuando me yergo en tu vida,
Toda de blanco vestida,
¡Toda sahumada de lirio!

En este poema se conjugan las dos líneas discursivas que conforman el 'discurso de doble voz' de Agustini. Por una parte asoma la 'línea disidente' a través de la expresión del deseo y su corporalidad metaforizada en fuego, símbolo de pasión y también del infierno. Por otra parte se mantiene la pureza de la hablante que se muestra vestida de blanco y sahumada de lirio en los dos versos finales. El lirio simboliza en el imaginario cristiano la virginidad, pues es la flor que lleva en su mano el arcángel Gabriel en muchas pinturas medievales de la Anunciación. Así, queda representada la línea discursiva de la subordinación, que identifica a la mujer con la pureza y la fragilidad. En último término el título "El silencio..." indica tal vez en sus puntos suspensivos la ruptura de ese silencio que queda rasgado por la carnalidad deseante del contenido del poema.

Al asumir el papel activo en el juego amoroso propuesto por su poesía, Agustini no sólo ejerce un oficio de seducción, sino que al mismo tiempo se instala en las prerrogativas de la creación y la representación, apoderándose del cincel para esculpir por ejemplo, el cuerpo masculino:

"Tres pétalos a tu perfil" (*Los cálices...*)

1 En oro, bronce o acero
 Líricos grabar yo quiero
 Tu Wagneriano perfil;
 Perfil supremo y arcano
 Que yo torné casi humano
 Asómate a mi buril.

6. Imaginar al amante, objetivar el deseo

En la poesía de Agustini la aparición constante del amante imaginado en poemas como “Amor” o “El intruso” (*El libro blanco*), constituye uno de los motivos más eróticos de su obra. Cuando la poeta se entrega a la tarea de imaginar un amante, más que elucubrar si su poesía tuvo o no uno –o varios– correlatos en caballeros de carne y hueso que pudieron verse involucrados en su vida, lo que nos debe interesar, desde el punto de vista literario, es que dicha invención está ejerciendo una descolonización en el propio deseo. En efecto, la poesía de Agustini dialoga con un imaginario que ella subvierte al ubicarse en la posición de sujeto deseante, tomando un papel activo y lúdico en la resignificación de los motivos del modernismo. Se apropia de la temática erótica y de la forma modernista que le aporta libertad expresiva para imaginar sus escenarios amorosos.

Desde el habla femenina, entrar en el territorio del deseo implica contravenir mandatos culturales que, a través de dispositivos de disciplinamiento, ordenan los cuerpos femeninos de manera tal que el deseo sexual constituya una realidad ajena. Uno de estos dispositivos es el estereotipo de la infantilización de las mujeres, estereotipo insistentemente aplicado a la figura de Agustini por la recepción de su obra en la época.

Al abordar el tema de la infantilización de Agustini en relación a la infantilización social de la mujer a través del ‘mito de la inocencia’ el ‘eterno femenino’ o el ‘ángel del hogar’, ideologemas que ya hemos tocado con anterioridad, Patricia Varas afirma que:

... es natural que Medina Betancort al crear el mito de Agustini como prodigio infantil, lo hiciera ayudado por el “Mito de la inocencia”, el cual le dio mayor control sobre la imagen de la poeta y su obra. Al mismo tiempo que se le impone este mito a Delmira y ella lo internaliza respondiendo a las expectativas sociales, lo subvierte y crea una máscara que es suya y le ayuda a hacerse un espacio propio. Con la máscara de la Nena, Agustini pudo deslizarse por las normas establecidas y satisfacer a todos los que amaba con un comportamiento permitido: ella es la nena de su mamá, la muñeca de su Quique.

La niña precoz e inocente escondió a la ardorosa amante⁶⁸ (Varas, 49-50).

La imagen infantil y despojada de deseo se desbarata en un poema como el ya citado “Fiera de amor” (*Los cálices vacíos*) donde el hablante se asume como la temida mujer devoradora, caricaturizando la figura de deseo insaciable representada por la ‘Femme fatale’. Este poema invierte además el mito de Pigmalión al ocupar la hablante el lugar masculino del deseo idealizado hacia la estatua.

- 1 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;
- 4 Había ya estragado mis garras y mi instinto,
Cuando erguida en la casi ultratierra de un plinto,
Me deslumbró una escena de antiguo emperador.
(...)
- 13 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.

La imagen de la hablante como una fiera al acecho, su deseo animalizado que contrasta con las sobrehumanas líneas del ‘antiguo emperador’ (¿representaciones invertidas e hiperbólicas de la feminidad y la masculinidad?), difiere bastante de la virginal doncella que presenta Medina Betancourt en su prólogo a *El libro blanco*, y se aleja, por cierto, de la simplicidad infantil que se alentaba en la educación de las mujeres.

⁶⁸ Este planteamiento se enmarca en la hipótesis de su libro *Las máscaras de Delmira Agustini*, que presenta a la autora como una personalidad compleja que debe desarrollar estrategias para poder instalarse en el campo cultural de su época. Se trata de una postura similar a la que adopta Grínor Rojo en su estudio sobre Gabriela Mistral, ya citado con anterioridad, que nos sumerge en una multiplicidad de Gabrielas, liberando la tan gastada y pobre figura de ‘la maestra rural’.

Tina Escaja (2000) observa a través de este poema que el erotismo de Agustini se expresa a través de una relación dialógica entre el 'yo' y el 'tú' que diferencia su erotismo del de Rubén Darío, su maestro, el cual impone entre el yo y el tú una distancia voyeurística. En "Fiera de amor" la hablante aparece como 'sangrienta hiedra' (y no es la única vez, como veremos, que en la poesía de Agustini aparece la sangre como marca de la diferencia sexual) que apresa el lirio del cuerpo del amado. Hay cercanía entre los cuerpos, una cercanía que llega a ser frenética: "Por el tronco de piedra/ Ascendí mi deseo como fulmínea hiedra". Anota Escaja: "El deseo del 'yo' permanece en el tronco marmóreo del 'tú', donde vive apresado en su crisálida de piedra el Ideal". En contraste con esta cercanía táctil revisemos un poema de Darío como "De invierno" (*Azul*):

En invernales horas, mirad a Carolina
medio apelonada, descansa en el sillón,
envuelta con su abrigo de marta cibelina
y no lejos del fuego que brilla en el salón.
El fino angora blanco junto a ella se reclina,
rozando con su hocico la falda de Alençon,
no lejos de las jarras de porcelana china
que medio oculta un biombo de seda de Japón.
Con sus sutiles filtros la invade un dulce sueño;
entro, sin hacer ruido; dejo mi abrigo gris;
voy a besar su rostro, rosado y halagüeño
como una rosa roja que fuera flor de lis.
Abre los ojos, mírame con su mirar risueño,
y en tanto cae la nieve del cielo de París.

A diferencia del poema de Agustini donde predomina el contacto físico, lo que predomina aquí es la mirada. El hablante se configura como una entidad externa a Carolina, que entra en su espacio no a abrazarla sino a describir su entorno invitándonos a nosotros lectores a seguir el trazo que dibuja el ambiente y los objetos que adornan el cuarto. La imagen se constituye con elementos predominantemente visuales en donde el hablante mantiene su distancia con la amada para salvaguardar su visión y su propia creación, donde Carolina es un adorno más.

Estela Valverde (2000) caracteriza la poética de Agustini como un 'discurso erocéntrico'. Utiliza esta palabra para oponerse a logocéntrico, refiriéndose a un discurso que se mueve en el ámbito de las pasiones y las emociones irracionales. El discurso erocéntrico además tendría la cualidad de ser dialógico, es decir, de involucrar al tú en el discurso en un auténtico intento de comunicación.

Como si se tratara de secretos bien guardados, o de una exquisitez que la autora reservara para el final a sus lectores, los poemas más eróticos de Agustini parecen concentrarse en las secciones tituladas 'Orla Rosa' (de *El libro blanco*) y 'Lis púrpura' y 'De fuego, de sangre y de sombra' (de *Los cálices vacíos*) que Agustini colocó al final de esas publicaciones y que cierran ambos volúmenes. El primer poema de la sección 'Orla Rosa', "Intima", reúne muchos de los rasgos del erotismo que se despliega en su obra, por eso merece su íntegra reproducción:

- 1 Yo te diré los sueños de mi vida
En lo más hondo de la noche azul...
Mi alma desnuda temblará en tus manos,
Sobre tus hombros pesará mi cruz.

- 5 Las cumbres de la vida son tan solas,
Tan solas y tan frías. Yo encerré
Mis ansias en mí misma, y toda entera
Como una torre de marfil me alcé.

- 9 Hoy abriré a tu alma el gran misterio,
Ella es capaz de penetrar en mí.
En el silencio hay vértigos de abismo:
Yo vacilaba, me sostengo en ti.

- 13 Muero de ensueños; beberé en tus fuentes
Puras y frescas la verdad yo sé
Que está en el fondo magno de tu pecho
El manantial que vencerá mi sed.

- 17 Y sé que en nuestras vidas se produjo
El milagro inefable del reflejo...

- En el silencio de la noche mi alma
Llega a la tuya como un gran espejo.
- 21 Imagina el amor que habré soñado
En la tumba glacial de mi silencio!
Más grande que la vida, más que el sueño,
Bajo el azur sin fin se sintió preso.
- 25 Imagina mi amor, amor que quiere
Vida imposible, vida sobrehumana,
Tú que sabes si pesan, si consumen
Alma y sueños de Olimpo en carne humana.
- 29 Y cuando frente al alma que sentía
Poco el azur para bañar sus alas,
Como un gran horizonte acrisolado
O una playa de luz, se abrió tu alma...
- 33 Imagina! Estrechar vivo, radiante
El imposible! La ilusión vivida!
Bendije a Dios, al sol, la flor, el aire,
La vida toda porque tú eras vida.
- 37 Si con angustia yo compré esta dicha;
Bendito el llanto que manchó mis ojos!
¡Todas las llagas del pasado ríen
Al sol naciente por tus labios rojos!
- 41 ¡Ah! tú sabrás mi amor, mas vamos lejos
A través de la noche florecida;
Acá lo humano asusta, acá se oye,
Se ve, se siente sin cesar la vida.
- 45 Vamos más lejos en la noche, vamos
Donde ni un eco repercute en mí,
Como una flor nocturna allá en la sombra
Yo abriré dulcemente para ti.

Partamos por reconocer desde el primer verso que tal como afirma Valverde el encuentro amoroso/sexual se inspira en un ansia de comunicación: “Yo te diré los sueños de mi vida” (1). Este ‘decir’, sin embargo, más que pasar por el lenguaje hablado pasa por un contacto corporal que pareciera hacer posible una comunicación profunda y sin palabras en donde los cuerpos comparten lo más íntimo de sus emociones y la forma como estas se experimentan. Se trata de un encuentro de intensa comunión al punto de que el uno sentirá lo que la otra siente: “Sobre tus hombros pesará mi cruz” (4). Se presenta un erotismo donde cuerpo y espíritu se confunden pasando a ser realidades como vasos comunicantes. Lo espiritual adquiere materialidad y una connotación sexual a través de la imagen de “mi alma desnuda” que “temblará en tus manos” (3) o la de “tu alma” que “es capaz de penetrar en mí” (9 y 10). Esta fusión entre lo corporal y lo espiritual es lo que nos permite hablar de un anhelo de ‘trascendencia horizontal’ en el erotismo que plantea esta poesía. Al existir una voluntad de comunicación y diálogo el deseo erótico, más que buscar un objeto sexual, busca a otro sujeto deseante para realizar sus ansias contenidas y para compartirlas como se comparte un gran tesoro: “Yo encerré/ Mis ansias en mí misma, y toda entera/ Como una torre de marfil me alcé// Hoy abriré a tu alma el gran misterio” (6-9). A su vez, en la cuarta estrofa ella manifiesta el deseo como una sed –metáfora muy recurrente– que será saciada por el pecho del amante en una imagen que una vez más conjuga lo espiritual y lo corporal, en tanto este es “manantial”, “fuentes puras y frescas” donde se bebe “la verdad”.

Intercambio de fluidos, de deseo, de emociones, la presencia del otro no es solo una externa apariencia, ni siquiera se nos proporciona la descripción de un cuerpo, pero en este intercambio hablan las realidades más profundas del encuentro amoroso.

No se trata pues de un erotismo al estilo de Bataille, en donde la ansiedad de trascendencia es hacia un más allá que se fantasmía como la muerte y que pasa por la aniquilación del otro. Tenemos aquí en cambio a otro vivo que es constantemente interpelado como condición de que ese encuentro se realice felizmente como tal.

El concepto de ‘trascendencia horizontal’ que he mencionado quiere diferenciarse de ese otro anhelo de trascendencia metafísica en la línea del erotismo propuesto por Bataille. En oposición a dicha

trascendencia, que podríamos denominar 'vertical' en la medida que expresa una necesidad de unión con el 'Todo', como una búsqueda velada de dios (erotismo místico), el deseo de una 'trascendencia horizontal' se refiere a este anhelo profundo de comunicación con el otro. Para ello es condición que ese otro sea reconocido como sujeto y no aniquilado. Trascender horizontalmente es trascender hacia otro en una relación de igualdad en donde el deseo de ambos sujetos se interpenetra en una experiencia compartida. Es más, es en función de este propio encuentro que ambos se constituyen como sujetos: "En el silencio de la noche mi alma/ Llega a la tuya como un gran espejo" (19-20), otra, diferente, en virtud de que tú eres. El 'yo' se encuentra en el 'tú' y halla en esto placer, caracterizando este acontecimiento como un hecho extraordinario: "Y sé que en nuestras vidas se produjo/ El milagro inefable del reflejo" (17-18).

Este placer de encontrarse el uno en el otro revela su intensidad, mostrando la dimensión de la soledad en que se sentía el cuerpo/espíritu sensible y sensitivo. Es decir, el placer del encuentro, o de la expectativa de ese, se dimensiona gracias a que se nos descubre al mismo tiempo el tamaño de una soledad creada al abrigo de la contención del deseo y de su silenciamiento: "Imagina el amor que habré soñado/ En la tumba glacial de mi silencio" (21-22). En estos versos Agustini parece reclamar en contra de aquella estética masculina que hunde sus labios (labios/palabra, labios/deseo) "en bocas de muertas" ("La musa gris"). El culto a la imagen de la mujer muerta, como ya se ha expuesto, anula la condición deseante del sujeto femenino; la 'enfría'. Quizás por ello esta tumba es 'glacial' y aunque la imagen –tal como escribía Poe– apunta hacia lo sublime, el precio de esta sublimidad es la soledad de la mujer congelada en la imposibilidad de comunicar y de desear: "Las cumbres de la vida son tan solas, / Tan solas y tan frías" (5-6). Lo infinito no es liberación, sino cárcel para el deseo de la hablante de este poema: "Más grande que la vida, más que el sueño,/ Bajo el azur sin fin se sintió preso" (23-24). Ese deseo de una 'trascendencia vertical' hacia una realidad metafísica se percibe, al menos en este poema, como un imposible que somete al cuerpo y al alma humana: "Tú que sabes si pesan, si consumen/ Alma y sueños de Olimpo en carne humana" (27-28). La verdadera liberación se encuentra en el otro cuerpo, el otro ser; en el 'tú' que se compara con un "gran horizonte aurisola-

do" o "una playa de luz" (31-32). El alma y el cuerpo del otro constituyen un mundo para ser explorado, ese mundo está en la vida y no fuera de ella, ni más allá de ella: "Bendije a Dios, al sol, la flor, el aire, / La vida toda porque tú eras vida" (35-36).

Podríamos decir incluso que ni siquiera se aspira a una especie de fusión entre dos seres, lo cual implicaría la aniquilación de uno de los dos. El encuentro requiere la distancia para que tenga sentido. La distancia está dada por la constatación primera de la soledad. Pero también por un silencio, un tipo de silencio distinto al 'silenciamiento' del deseo que acalla la voz de las mujeres en la cultura. Se trata más bien de un silencio que se relaciona con el misterio y con la oscuridad, este se desliza en distintas partes del poema como el ambiente que es propicio para la revelación de un secreto.

Luz Irigaray en su libro *Ser dos* (1998), sostiene la importancia de mantener la irreductibilidad de cada uno de los miembros de una pareja para posibilitar la relación entre sujetos el 'entre dos'. Aspirar a una identidad con el otro significaría sacrificarlo o consumirlo. En este sentido, Irigaray plantea la necesidad de mantener un silencio entre dos que es, por una parte, posibilidad de escucha de la diferencia de experiencias y la diferencia sexual. Por otra parte, ese silencio implica el respeto por aquello en el otro que no puede ser abarcado, que no es apropiable; silencio que mantiene la virginidad de un territorio que invita a ser descubierto una y otra vez.

Jamás conocerte, solo el amor consiente una noche semejante. Entre aquellos que se aman, subsiste un velo en la soledad, puede ser necesario caminar con una lámpara, pero ¿en el amor?

¿Una noche semejante corresponde a una fe ciega o al respeto de lo que no conoceré jamás? ¿Y no es eso no-sabido lo que permite que sigamos siendo dos?

La subsistencia de un misterio nos preserva a uno y a otro. Somos ciegos uno para el otro, nos percibimos por el tacto, incluso estando distantes. Ajenos a toda violencia, esperamos la palabra que se dirige a nosotros.

Permitiendo que seamos tú y yo, no reduciendo nunca al otro a un sentido, a mi sentido, nos escuchamos siempre de nuevo para que subsista lo irreductible.

Para ti, para nosotros, entre sombra y luz. Estar siempre en la claridad hiera. El pudor exige un poco de misterio, un silencio sobre el saber, un retiro –respetarte y dejar cierta oscuridad entre nosotros, y sin embargo cercanos. Pero, sin nuestra diferencia, ¿cómo damos la gracia, mirarnos el uno en el otro?

Me convierto al reconocirme en ti, pero ¿cómo decir esa conversión, sino como crecimiento, renacimiento, como sucede en primavera? (Irigaray: 1998, 18).

La intimidad en el poema de Agustini está requiriendo siempre de la oscuridad: “En lo más hondo de la noche azul” (2). El cuerpo/alma de la hablante se encuentra cifrado como un “gran misterio” (9). La invitación de las estrofas finales es a internarse en ‘la noche florecida’ donde se produce ese renacimiento tan anhelado en que la virgen quiere ser ‘desflorada’. Este mismo sentido de la oscuridad lo encontramos en sus poemas hasta sus últimos escritos. Así, en el poema “La cita” de su libro póstumo *El rosario de Eros* leemos: “Apaga las bujías para ver cosas bellas; /Cierra todas las puertas para entrar la Ilusión;/ Arranca del Misterio un manojo de estrellas/ y enflora como un vaso triunfal tu corazón.”

El motivo de la flor alude frecuentemente al sexo femenino en la poesía modernista. Volvemos a encontrar esta metáfora en el último verso del poema “Amor”, de la misma sección ‘Orla rosa’. Si leemos este verso en diálogo con el poema anterior en que el abrir de la flor connotaba el despertar sexual⁶⁹, podemos interpretar que la hablante asume una participación activa en esta aventura puesto que se trata de “una flor de fuego deshojada por dos”. Aquí, la intervención de la hablante es al mismo tiempo un acto de creación puesto que el amante se inventa, como se inventa el propio cuerpo, la musa, la barca/poesía, como los antiguos inventaban a sus dioses.

⁶⁹ La imagen de la flor como el sexo femenino que se abre al placer, a ser tocado y explorado por primera vez se repite en otros poemas como “La copa del amor” (*El libro blanco*):
... “Abran mis rosas su frescura regia/ A la sombra indeleble de tus palmas!... A ti la primer sangre de mi vida/ ¡En los vasos de luz de mis auroras!... ¡Ah yo me siento abrir como una rosa!/ Ven a beber mis mieles soberanas”.

- 1 Yo lo soñé impetuoso, formidable y ardiente;
Hablabla el impreciso lenguaje del torrente;
Era un mar desbordado de locura y de fuego,
Rodando por la vida como un eterno riego.
- ...
- 9 Y hoy sueño que es vibrante, y suave, y riente, y triste,
Que todas las tinieblas y todo el iris viste;
Que, frágil como un ídolo y eterno como un Dios,
Sobre la vida toda su majestad levanta:
Y el beso cae ardiendo a perfumar su planta
En una flor de fuego deshojada por dos.

El otro se crea forjado por el deseo del 'yo': "Amanece a mis ojos, en mis manos!/ Por eso, toda en llamas, yo desato/ Cabellos y alma para tu retrato,/ Y me abro en flor!..." ("Con tu retrato", *Los cálices vacíos*).

En la interpretación de Estela Valverde, muchas veces la representación del hombre en la poesía de Agustini metaforiza sus propios deseos reprimidos. Pero más allá de que sus versos aludan a una realidad experiencial o se mantengan en el campo de la imaginación, lo cierto es que su erotismo se realza aún más por desplegarse entre la realidad y el sueño. Así, tal como afirma Octavio Paz (*La llama doble*) "En el erotismo, como en el sueño, abrazamos fantasmas".

La misma ambigüedad se presenta en "Visión" (*Los cálices vacíos*), donde Agustini parece dialogar con la tradición poética de la mujer que yace. Pareciera que aquí la hablante le diera una voz a la mujer 'Dormida' de Martí que citamos en el segundo capítulo:

(...)

- 29 Te inclinabas a mí como si fuera
Mi cuerpo la inicial de tu destino
En la página oscura de mi lecho;
Te inclinabas a mí como al milagro
De una ventana abierta al más allá

¡Y te inclinabas más que todo eso!
(...)

Otra vez Agustini parece dialogar conscientemente con la tradición poética de la mujer yacente. Pareciera que en este poema la hablante le diera una voz a la mujer “Dormida” de José Martí que citamos en un capítulo anterior. Aquella mujer que en “Dormida” el hablante miraba, haciéndolo transparente a través de la metáfora de *psiqué, la mariposa, el alieto vital o el alma*: “una ventana abierta al más allá” (33), *aquella mujer que es observada, pero no tocada*, con el fin de preservar su pureza. En “Dormida” se mantenía una distancia que no era la del silencio de la escucha, sino la distancia necesaria para resguardar el Uno, el Absoluto, la vía hacia la trascendencia vertical. En “visión”, Agustini de algún modo da cuenta de la espesura de este silencio, de la incomunicación que aísla a una y a otro, cada uno en su soledad:

(...)

52 Y esperaba suspensa el aletazo
Del abrazo magnífico...
Y cuando,
Te abrí los ojos como un alma, vi
Que te hacías hacia atrás y te envolvías
En yo no sé que pliegue inmenso de la sombra!

El contacto corporal, “el abrazo magnífico” no se produce, el encuentro no se realiza.

Otros poemas en los que Agustini se da a la tarea de inventar un amante son “El intruso” (*El libro blanco*) y “Mis amores” (*El rosario de eros*). No encontramos en ellos, sin embargo, la descripción física de un hombre que se brinde a la mirada como objeto de deseo. Aún cuando se nombran partes del cuerpo, no estamos frente a la descripción de puras formas, sino que ellas se encuentran relacionadas con la emoción que produce en la hablante su virtual observación o recuerdo. Así, no se trata de un mirada que se queda en la superficie de lo visual, sino que se conecta con una interioridad imaginativa y emotiva: “Hay cabezas doradas al sol, como maduras.../ Hay cabezas tocadas de sombra y de misterio,/ Cabeza coronadas de una espina invisible” (9-11) (...) “Todas esas cabezas me duelen como llagas.../ Me duelen como muertos” (17-18). Los amantes invocados no son adornos –a pesar de la fragmentación del cuerpo en cabezas,

manos y ojos— ni objetos de colección, forman parte del propio cuerpo y en la pluralidad del deseo que se expresa, se explora al mismo tiempo la pluralidad del ‘yo’, se ingresa en las zonas silenciadas para inventar, junto con el amante, el propio deseo.

7. El erotismo como lugar de enunciación disidente

Esta relación dialógica entre el ‘tú’ y el ‘yo’ es una de las características más importantes del erotismo de Agustini. En ella se configura el ‘yo’ deseante que le permite a la autora la innovación literaria de transformar la tradición estética que hereda, creando —no fuera, sino a partir de ella— un universo singular al apropiarse de los motivos modernistas sobre los cuales se produce un cuestionamiento que los inflexiona desde una propuesta de género. Es decir, que ‘el erotismo’ en Agustini rebasa la categoría de ser simplemente un ‘tema’ desarrollado por su poesía para constituirse en ‘El’ tema que le permite escribir y encontrar una voz propia. Si aceptamos que el erotismo de Agustini propone —por una parte— una comunicación entre las realidades físicas y espirituales (materializa constantemente el plano emocional y el de las ideas), tal como lo reconoció en su momento Max Henríquez Ureña⁷⁰, entre otros, y —por otra parte— una comunicación entre el ‘yo’ y el ‘tú’ de la relación erótica en lo que he llamado una ‘trascendencia horizontal’, podemos pensar entonces que este erotismo se conforma como una especie de episteme, en la medida que revela una forma de entender e interpretar el mundo y las relaciones humanas. Deviene así en un modo de conocimiento que involucra no solo lo racional, sino también una carga libidinal transformada por la reflexión desde el cuerpo y desde el género, posibilitando el surgimiento de una escritura otra. De esta manera, el sentido de un ‘topos’ como ‘tópico’: el erotismo como lugar común en la literatura, se desplaza hacia un ‘topos’ como lugar particular y original de enunciación, fundado en una disidencia con respecto a ese tópico tradicional. Es decir, que el erotismo de Agustini articula un lugar de enunciación más allá del espejo de la representación patriarcal.

⁷⁰ De acuerdo con el historiador de la literatura, en la poesía de Agustini “se hermanan la sensualidad y la espiritualidad”: *Breve historia del modernismo*. Citado por Castillo (1998) “Delmira Agustini o el modernismo subversivo”, p. 70.

Vale la pena tomar los poemas “Nocturno” y “El cisne” (*Los cálices vacíos*), ambos bastante frecuentados por la crítica. Jorge Luis Castillo (1998) en su artículo “Delmira Agustini o el modernismo subversivo” nos hace ver de qué manera la figura del lago en Agustini puede interpretarse como un espacio de representación, al mismo tiempo que como la imagen de la propia alma. El crítico cita a este propósito el poema “La ruptura” (*Los cálices vacíos*): “Curiosidad mi espíritu se asoma a su laguna/ Interior, y el cristal de las aguas dormidas,/ Refleja un dios o un monstruo, enmascarado en una/ Esfinge tenebrosa suspensa en otras vidas”. Para Castillo este poema revela la consciencia que tiene la autora de la dualidad de la representación de la mujer en la cultura de la época. La laguna refleja ‘un dios o un monstruo’, un ángel o un demonio, una mujer virginal o una femme fatale, y este es un reflejo no construido por ella misma, sino una ‘Esfinge tenebrosa suspensa en otras vidas’. Se trata de una producción representacional que es ajena, al mismo tiempo que interior (‘mi espíritu se asoma a su laguna interior’), lo que se halla al mirar en este espejo es la interiorización de esa dualidad (Eva/María) que la cultura inscribe en la identidad femenina. Este asomarse a la laguna interior remite al mito de Narciso, comentado en el capítulo anterior, así como también al ‘Reino interior’, espacio creado por el modernismo para fundar a su vez un lugar de enunciación, un refugio para salvaguardarse de un mundo utilitarista, y para diferenciarse de los valores burgueses y ajenos a la belleza del naciente capitalismo americano.

La tesis planteada por Castillo es que “La ruptura” logra expresar la contemplación de un vacío (al que relaciona con el título del libro: *Los cálices vacíos*): el de la mujer sin rostro que no posee representación en la cultura. Si bien concuerdo con esta interpretación, creo que Agustini va más allá de una mera constatación de este vacío. Me inclino a ver en esta imagen del lago la prefiguración del espejo narcisista en donde se configura una identidad, toda vez que en el ‘agua lustral’ se inscriben las marcas de la diferencia sexual.

Dicha inscripción se produce en los poemas “Nocturno” y “El cisne”. De acuerdo con Sylvia Molloy (1996, “Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini”) estos textos se escriben en muchos aspectos de manera disidente con respecto al modelo establecido por Darío, principal referente para la autora. Molloy propone

leer el “Nocturno” de Agustini como una respuesta al soneto “Yo persigo una forma...” que cierra *Prosas profanas*, de claras connotaciones metapoéticas. El clima que predomina en este poema es el de la armonía y la calma (“...y en mi alma reposa la luz como reposa/ el ave de la luna sobre un lago tranquilo” (7-8)) Es posible que este lago contenga la doble significación de lugar de representación y espejo del alma. El cisne que allí nada es interpretado por Molloy como un “enigma de la creación artística” (‘el cuello del gran cisne blanco que me interroga’) que se encuentra ubicado fuera del ‘yo’. Si bien se trata de una reflexión sobre la poesía misma y sobre la dificultad del poeta para encontrar su expresión (“...Y no hallo sino la palabra que huye”) el estado de ánimo del sujeto hablante se manifiesta sereno, a diferencia de lo que la dificultad expresiva significa para la hablante de “Lo inefable” de Agustini, en que esta se corporaliza como un dolor físico. En “Nocturno” se pinta un ambiente calmo de impecable transparencia en un principio, pero que luego es perturbado por la presencia de un cisne no ya tan albo como el de Darío:

...

- 4 Nata de agua lustral en vaso de alabastos;
 Espejo de pureza que abrillantas los astros,
 Y reflejas la sima de la Vida en un cielo...
- 7 Yo soy el cisne errante de los sangrientos rastros,
 Voy manchando los lagos y remontando el vuelo.

El cisne de “Nocturno” cambia de signo al identificarse con la primera persona del hablante, y subvertir la armonía y la pureza del lago en tanto “mancha, borronea, corrige y escapa” (Molloy, 104). Aunque Molloy no lo menciona, la sangre aludida bien puede interpretarse como la sangre menstrual y por lo tanto como una marca de la diferencia sexual. En el nivel de lo poético, claramente expresa la distorsión que se ejerce en el lago impecable de la poesía modernista, donde la autora se inspira, pero no encuentra su lugar (la refleja equívocamente, como vimos en “La ruptura”), necesitando crear uno propio donde los tópicos, las figuras y las imágenes se

‘manchan’ con la voz no autorizada⁷¹ de una mujer que los transforma.

El cisne de “Nocturno” migra hacia la página siguiente de *Los cálices vacíos* para encontrar su propio lago en “El cisne”.

- 1 Pupila azul de mi parque
Es el sensitivo espejo
De un lago claro, muy claro!...
Tan claro que a veces creo
Que en su cristalina página
Se imprime mi pensamiento.
- 7 Flor de aire, flor de agua,
Alma del lago es un cisne
Con dos pupilas humanas,
Grave y gentil como un príncipe;
Alas lirio, remos rosa...
Pico en fuego, cuello triste
Y orgulloso, y la blancura
Y la suavidad de un cisne...
- 15 El ave cándida y grave
Tiene un maléfico encanto;
–Clavel vestido de lirio,
Trasciende a llama y milagro!...
Sus alas blancas me turban
Como dos cálidos brazos;
Ningunos labios ardieron
Como su pico en mis manos,
Ninguna testa ha caído
Tan lánguida en mi regazo;
Ninguna carne tan viva,
Ha padecido o gozado:
Viborean en sus venas
Filtros dos veces humanos!

⁷¹ Esta falta de autoridad queda muy clara en el análisis que Molloy hace de la correspondencia entre Darío y Agustini, donde se plasma la relación jerárquica entre maestro y discípula, entre hombre de letras y mujer que hace versos.

- 29 Del rubí de la lujuria
Su testa está coronada;
Y va arrastrando el deseo
En una cauda rosada...
- 33 Agua le doy en mis manos
Y él parece beber fuego;
Y yo parezco ofrecerle
Todo el vaso de mi cuerpo...
- 37 Y vive tanto en mis sueños,
Y ahonda tanto en mi carne,
Que a veces pienso si el cisne
Con sus dos alas fugaces,
Sus raros ojos humanos
Y el rojo pico quemante,
Es sólo un cisne en mi lago
O es en vida un amante...
- 45 Al margen del lago claro
Yo le interrogo en silencio...
Y el silencio es una rosa
Sobre su pico de fuego...
Pero en su carne me habla
Y yo en mi carne le entiendo.
-A veces ¡toda! soy alma;
Y a veces ¡toda! soy cuerpo.
Hunde el pico en mi regazo
Y se queda como muerto...
Y en la cristalina página,
En el sensitivo espejo
Del lago que algunas veces
Refleja mi pensamiento,
El cisne asusta de rojo,
Y yo de blanca doy miedo!

(Agustini: 1993, 255-257)

Aquí nos volvemos a encontrar con la metáfora del lago como un espacio representacional: "Pupila azul de mi parque/ Es el sensitivo espejo/ De un lago claro, muy claro!.../ Tan claro que a veces creo/ Que en su cristalina página/ Se imprime mi pensamiento". Como el espejo lacaniano y la laguna de Narciso, el lago es un lugar que está tanto fuera, como dentro del sujeto. Fuera, en tanto representación, dentro en tanto simboliza la propia alma o la propia psiquis. Pero esta vez no se trata de 'el lago de tu alma' –como en "Nocturno", 'tú' que Molloy identifica con Darío– sino de 'mi parque', figura que además, por su relación con la tierra, introduce al cuerpo en el espacio de la representación. El lago convoca así al 'Reino interior', habitado por un cisne que también apunta a distintos niveles de significación. El cisne es "alma del lago" (8). Al ser 'alma del alma' el cisne se configura –al igual que en el soneto de Darío– como un signo metapoético, en tanto el lago es espacio de representación. En diálogo con el poema anterior, el cisne es a su vez el 'yo' el de los sangrientos rastros, que aquí tiñe de rojo la blancura de un cisne: "Del rubí de la lujuria/ Su testa está coronada", (29); "Y el rojo pico quemante" (42). Dado que el lago refiere a una interioridad, el cisne – 'Alma del alma' – es la inspiración del yo, tanto del yo escritural⁷² (es signo metapoético) como del yo deseante, esto último en la medida que el cisne simboliza el deseo erótico en su vínculo con el mito griego, reelaborado también por Darío en "Leda" (*Cantos de vida y esperanza*). Esta inspiración se va volviendo a lo largo del poema progresivamente más corpórea hasta el punto en que el ave "Grave y gentil como un príncipe;/ Alas lirio, remos rosa..." se va convirtiendo en la metáfora de un cuerpo masculino y de un amante, como se resuelve ya en la sexta estrofa. Tal como apunta Molloy, la perspectiva del poema no se sitúa en la mirada de un tercero, como ocurre en "Leda", sino en el 'yo' de la voz poética. Es decir, que el encuentro erótico no se presenta como un espectáculo para ser visto y para participar de él de manera vicaria, sino que se centra en el encuentro entre un yo que habla y un 'él', descrito como el otro de la relación amorosa. En este aspecto, Sylvia Molloy descri-

⁷² De acuerdo con Jorge Luis Castillo en la poesía de Agustini Eros, reemplaza la figura de la musa como instancia de inspiración: "...el tradicional y problemático papel que ocupa la musa en la poesía modernista Agustini se lo asigna al propio Eros. Es, decir, la musa de Agustini no está representada por una figura femenina ambiguamente divinizada sino por el Eros mismo.

be la diferencia entre los textos de Agustini y Darío de la siguiente manera:

En Darío, el encuentro entre Leda y el cisne se presenta como espectáculo, escena ritual, con su plena carga sagrada. El poema da a ver: tanto hablante como lector están “ante el celeste, supremo acto” (“Los cisnes IV”), como observadores, adoradores, y partícipes vicarios. Esta participación, claramente indicada en “Leda” con el voyeurismo de los dos últimos versos –“del fondo verdoso de la fronda tupida/ chispean turbados los ojos de Pan” (...) En otras palabras: en Darío se escoge una escena ya construida, ya enmarcada –distanciada por el mito– para observarla, espiarla, celebrarla, y, eventualmente, reconocerse en ella: “Por un momento oh, Cisne, juntaré mis anhelos/ a los de tus dos alas que abrazaron a Leda” (“Los cisnes III”).

La dinámica del texto de Agustini es muy distinta. No se parte de una escena consabida, no se parte del mito (ni una vez aparece la palabra Leda), sino de una primera persona que activamente fabrica un ámbito personal.

(...) ya en la segunda y la tercera estrofas queda claro que la pulsión erótica guía el poema, desviando progresivamente el cisne de su modelo. Así, se lo dota, con precisión, de “dos pupilas humanas”, de “maléfico encanto”, de “pico de fuego” (cuando el cisne de Darío, se recordará, tiene “pico de ámbar, del alba al trasluz” (P, 276) y de un abrazo claramente sexual: “Sus alas blancas me turban/ como dos cálidos brazos” (PC, 56).

Nótese cómo estos versos centran la perspectiva del poema. Aquí la turbación del encuentro no está, como en Darío, en el observador externo al espectáculo (los mirones: Pan, el hablante, el lector del texto) sino en el yo mismo, autor y a la vez actor de la representación. La mujer (“Leda de fiebre” la llama Monegal) y no el cisne, y no el epiceno lector, dicta la pasión erótica creciente: desea y dice su deseo (Molloy: 1996, 100-101).

Al operar este cambio de perspectiva el creador se involucra en su objeto de creación, singularizando la experiencia. Así el cisne ya no es 'el cisne' (el tópico que en Darío es arquetipo cultural), sino 'un cisne' o incluso 'mi cisne' pues no solo es 'el deseo', sino sobre todo objeto de 'mi deseo' ("Y yo parezco ofrecerle/ Todo el vaso de mi cuerpo..." (35-36)), a la vez que sujeto deseante él mismo: "y va arrastrando el deseo/ En una cauda rosada..." (31-32).

Este 'tú' representado por el cisne, es al mismo tiempo un 'yo'; recordemos la identificación entre el cisne y la hablante en "Nocturno" y también recordemos que "El cisne" despliega el espacio de un 'reino interior' y por lo tanto, todo lo que allí sucede es expresión de la interioridad de la hablante, incluyendo el aspecto representacional en que el cisne se configuraba como signo metapoético y el lago como sitio de la representación. La imagen de la hablante y su cisne amante se transmuta entonces en la de Narciso asomado a la laguna de su propio yo. En ella interroga a su deseo desde el silenciamiento al que está confinado el deseo femenino: "Al margen del lago claro/ Yo le interrogo en silencio..." (45-46) y el silencio mismo es deseo, es el sexo femenino ("ese sexo que no es uno") representado por una flor: "Y el silencio es una rosa/ sobre su pico de fuego" (47-48). En esta contemplación autoerótica el silencio se rompe: "Pero en su carne me habla/ Y yo en mi carne le entiendo" (40-50), y se produce un ejercicio de autorreconocimiento en donde la dimensión corporal deseante, y la dimensión del deseo de creación se encuentran "A veces toda soy alma/ a veces toda soy cuerpo" (51-52).

En este engarzamiento de imágenes Agustini nos va metiendo en el anillo giratorio de un autoerotismo que no naufraga como Narciso en la mera contemplación, pues logra producir, crear un objeto literario propio, decir su deseo en la creación de un objeto para desear, y en la fundación de un yo como sujeto deseante.

Esta interpretación se apoya en ciertas reflexiones de Kristeva sobre el mito de Narciso en *Historias de Amor*:

...De hecho Narciso no está completamente desprovisto de objeto. El objeto de Narciso es el espacio psíquico; es la propia representación de la fantasía. Pero él no lo sabe y muere. Si lo supiera sería intelectual, creador de ficciones especulativas, artista, escritor, psicólogo, psicoanalista (p. 100).

...

El Narciso mítico es un moderno más cercano a nosotros. Rompe con el mundo antiguo porque se constituye en origen de la visión y busca al otro en frente de sí, como producto de su visión. Descubre entonces que este reflejo no es otro, sino que se lo representa él mismo, que el otro es la representación de sí mismo (p. 104).

En el narcisismo de Agustini el diálogo con el cisne, y la resignificación del lago como 'reino interior' rompen con la tradición modernista representada por Darío, generando una dinámica particular del deseo y de la escritura. En este punto es interesante sintetizar las principales disidencias que Sylvia Molloy encuentra en el poema de Agustini en referencia a las representaciones del cisne en Darío.

Ya hemos mencionado el cambio de perspectiva que centra la mirada en el yo del poema. Molloy destaca por otra parte la desviación del cisne agustiniano hacia unos tonos más intensos ("pico de fuego", "pico quemante", "el cisne asusta de rojo") que los del prototípico cisne de Darío en el que predominan los colores albos, pálidos, la transparencia. Esto denota en Agustini un deseo más urgente, en comparación con el de Darío que Molloy califica de 'dilatado' (yo diría más bien 'reposado' puesto que la dilatación del deseo precisamente azuza la urgencia). Este erotismo más fogoso, más corporal se conforma como un exceso con respecto al referente que lo precede, produciendo con ello una inversión de roles ya que la sexualidad femenina es tradicionalmente relacionada con la pasividad, mientras que la masculina lo es con la impulsividad. Por otra parte, este exceso, este 'de más' es el placer femenino que Darío omite en "Leda" disminuyéndolo a una muda queja que se desvanece en el aire: "Suspira la bella desnuda y vencida,/ y en tanto que al aire sus quejas se van". Del mismo modo como el placer femenino caía en el mutismo en la desfalleciente sonámbula de "Ite missa est", tal como vimos en nuestro segundo capítulo. Por el contrario, dice Molloy, "El erotismo de Agustini necesita decirse, inscribirse, no como queja de vencida que se pierde en el viento, sino como triunfante –y temible– placer:" (Molloy, 102) "El cisne asusta de rojo/ y yo de blanca doy miedo" (...). "Hay un erotismo de lo móvil, de lo cambiante –de lo desequilibrado si se quiere– mientras que en Darío

hay el erotismo de lo fijo, o más bien de lo que se busca fijar” (102). En Agustini, el placer, que casi se confunde con el dolor, rompe con la armonía dariana.

Este exceso expresado en movimiento es rebelión contra la inmovilidad a la que la tradición somete a las mujeres al reducir las al espacio doméstico, al prohibir la expresión del deseo sexual, so pena de que la abnegada esposa o la virginal señorita fuera tachada de prostituta, libertina o ninfómana. Recordemos cómo esta sensación de confinamiento y de contención era representada en el poema “Intima”. El movimiento, las constantes transformaciones son un aspecto de la poesía de Agustini que la crítica destaca: “Las fantasías transformacionales, el deslizamiento de una forma en otra, son impresionantes en su poesía. De un modo paralelo hay un deslizamiento formal: hay sonetos no terminados, versos que se cortan, sujetos que se pierden y hay rimas consonantes que hacen eco a su pesadez por medio de la repetición” (Kirkpatrick: 1996, 88). Molloy cita a este respecto un comentario de Alfonsina Storni para quien Agustini tenía “en grado de exaltación esas cualidades femeninas: la pasión, la imaginación y determinadas sensaciones femeninas, entre ellas *el horror a la inmovilidad*” (Subrayado de Molloy, 102).

Otra inversión de roles de género se produce en la quinta estrofa en la que “La habitual imagen erótica –el verterse masculino en el cuerpo femenino glorificado” (103) cambia al ser ella quien ofrece “Todo el vaso de mi cuerpo” (36). La inversión de roles se produce frecuentemente en la poesía de Agustini en donde la hablante adopta el papel activo y el cuerpo masculino es asociado a distintas figuras relacionadas con la femineidad. Todas estas resignificaciones generan una dinámica singular del deseo. En este ejercicio se negocia con el espejo de la representación se reelabora el espejo que constituye como otro, fuera de sí en un cuerpo ‘para sí’, un cuerpo que habla.

En “El cisne” el diálogo entre el ‘yo’ y el cisne no solo expone la relación de unos amantes, sino también la circulación de la libido entre los componentes del juego erótico, que es al mismo tiempo juego escritural. Si el cisne como signo metapoético significaba en Darío (de acuerdo con Molloy) el ‘enigma de la creación artística’, en Agustini en cambio existe una afirmación del deseo como eje estructurante de la escritura. Asistimos a un acto narcisista de escritu-

ra, al mismo tiempo que de búsqueda del yo, búsqueda del propio deseo y de un lugar propio que habitar.

Podemos leer entonces en el erotismo de Agustini la creación de una interioridad. Es en este sentido que se trata de un erotismo espiritual que no necesariamente es metafísico. Se trata de una búsqueda de trascendencia horizontal, de un yo a un tú en cuyo espejo se construya mi yo, no solo a un tú singular, sino hacia un 'más allá de yo' cultural. Vuelvo a retomar aquí el planteamiento que presenté en las primeras páginas de este capítulo con respecto al significado corporal o místico de la poesía de Agustini. Desde la perspectiva del análisis que he venido desarrollando reafirmo mi convicción de que la interpretación que dota de un sentido trascendente-místico al erotismo lírico de Agustini no tiene mayor fundamento. Sí lo tiene el abordar una reflexión de orden filosófico, que no es lo mismo que el anhelo de trascendencia en el sentido religioso-cristiano. Tal vez sí hay una actitud religiosa en la hablante en el sentido que la hay en la poesía modernista en general, pero Agustini se apodera del culto paganizándolo, ironizándolo, apropiándose bajo su propia impronta: de pronto la mujer, el objeto tradicional del deseo y de la poesía habla por sí misma (el monstruo es quien habla, dice Kirkpatrick (1996)). La materialidad de su escritura y de su deseo nos remiten más bien a un deseo de comunicación con otro ser, es decir, el trascender hacia un otro, resguardando el misterio entre dos seres, conservando la irreductibilidad del uno al otro.

En la poesía de Delmira Agustini la constante aparición del misterio nos remite a dicha irreductibilidad que tal vez le costó la vida. Reconocida por los (as) pares de su época, Agustini escribió desde el cuerpo y habló desde su diferencia (desde su confinamiento como una joven soltera en su cuarto de la casa paterna). En este proceso se incardinan varios de los motivos recurrentes del modernismo que la autora recrea, desde un habla sexualizada, es decir, desde una conciencia genérica: escritura del cuerpo que cuestiona la lógica binaria patriarcal. Este cuestionamiento atraviesa toda su poesía, lo que se expresa muy bien en los poemas que desarrollan el motivo recurrente de la estatua. Esta última se muestra –por una parte– como objeto de veneración e inquietud, pero nunca se sucumbe a su encanto, esta lírica se desenvuelve más bien por el camino de levantar una sospecha sobre el costo de esa inmutabilidad

eterna: la perfección conduce a la miseria, a la muerte, a la falta de vitalidad. Su rigidez es un frío que somete, que obliga al silencio. La búsqueda entonces toma el rumbo de lo imperfecto e incluso de lo mórbido, pero al fin y al cabo es en la vida y en lo sensible donde haya su lugar. Así, se establece una conexión con la Naturaleza que será la verdadera musa, fuente de inspiración y energía creativa. El ámbito en donde se crea el 'reino interior': "Mi parque" con su lago y su cisne.

8. La discusión sobre un erotismo místico

En su artículo "Prodigios de almas y de cuerpos: Delmira Agustini y la conjuración del mundo", Gwen Kirkpatrick (2000) pone en duda el hecho de que Agustini ejerciese un cuestionamiento consciente de los ordenamientos patriarcales que –de acuerdo con nuestro planteamiento– quedan subvertidos por su poesía. Kirkpatrick argumenta la falta de referencias al contexto social marcado por las fuertes transformaciones del espíritu renovador del Battlismo y por la emergencia de voces feministas y anarquistas que desafiaban abiertamente los preceptos establecidos para la sexualidad femenina. Junto con esto, la crítica estadounidense establece una oposición para la poesía de Agustini que coloca, por un lado, una 'exagerada fisicalidad', y por otro, 'un anhelo de trascendencia', planteando por momentos que lo que haría el discurso de Agustini sería establecer "la posibilidad de un diálogo entre el mundo biológico y el mundo trascendental" (189).

Quisiera finalizar este capítulo instalando ciertos cuestionamientos a este artículo de Kirkpatrick a cuyo propósito podré puntualizar algunas conclusiones que me parecen importantes.

Kirkpatrick ve una contradicción en la corporalidad de la poesía de Agustini porque en ella se alternan un sentido celebratorio del erotismo con una representación del cuerpo como fuente de amenaza cada vez que se apunta con él a la experiencia del dolor. Desde mi punto de vista, esos dos sentidos representan aspectos distintos de la experiencia corporal (que no es meramente biológica) que son parte, sin embargo, de una misma construcción en esta poesía: la construcción de una materialidad. En el apartado tres de este capítulo ('Algunas preguntas entre el cielo y la tierra') queda estableci-

da la opción de Agustini por desestabilizar la oposición jerárquica heredada de la cultura judeo-cristiana y racionalista en que aquello relativo al alma y al ideal, es superior al cuerpo y la experiencia de los sentidos. Esta actitud se reiteraba en las reelaboraciones de Agustini del motivo de la estatua.

La misma Gwen Kirkpatrick en otro artículo de 1993 ("Delmira Agustini y 'El reino interior' de Rodó y Darío) releva el hecho de que el 'Reino interior' de Agustini, es decir, el recinto de la espiritualidad, se encuentra conformado por elementos materiales pertenecientes al ámbito de la naturaleza y el cuerpo.

Dada esta construcción poética que nos está presentando una visión de mundo y una disidencia con respecto a la herencia judeo-cristiana, me parece inadecuado interpretar el anhelo de trascendencia de Agustini dentro de los parámetros de una concepción religiosa como la que propone Kirkpatrick cuando afirma que "los cuerpos, a diferencia de los poderes divinos, siempre dejan de trascender a sus limitaciones" (2000: 182).

Kirkpatrick reconoce el vínculo que establece Agustini entre lo espiritual y lo corpóreo, pero al mismo tiempo sigue viendo en ellos realidades opuestas e incompatibles, pues el deseo de trascendencia –dado que se interpreta la trascendencia desde un punto de vista cristiano-metafísico– anularía el carácter subversivo y liberador con que se ha interpretado el erotismo en su obra.

Por el contrario, creo que estas realidades no son opuestas e incompatibles, en primer lugar porque no debemos entender lo corporal como lo meramente biológico, sino como un recinto de pulsiones donde lo biológico y lo psíquico se encadenan en una catexis libidinal orientadora del deseo y orientadora del sujeto en su relación con el mundo. Y en segundo lugar porque, tal como la naturaleza, el cuerpo no es una realidad biológica dada y transparente, sino más bien una construcción cultural susceptible de significaciones diversas.

En consecuencia, si entendemos el sentido de un deseo de trascendencia, no como un anhelo de ir más allá del cuerpo (lo cual estaría bajo el concepto cristiano del cuerpo como cárcel del espíritu), sino por el contrario, como un anhelo de incorporación que aspira trascender a un espacio de representación, como es la poesía, incluso a la legitimación y reconocimiento de su propia figura

como escritora en el campo cultural, entonces podemos hablar de una trascendencia en lo material (lo que hemos llamado trascendencia horizontal). Este anhelo de trascendencia nos habla efectivamente de las limitaciones del cuerpo. Sin embargo, con ello nos remite más bien a una visión de la condición humana –particularmente la femenina– restringida por las paredes de la casa paterna y cuyo deseo aspira a la libertad. En Agustini, la mujer es cuerpo, por cierto, pero no el cuerpo descrito y auscultado por la eugenesia positivista. La poesía de Agustini nos da su propia versión sobre el cuerpo y el deseo femenino, disidente con respecto a los discursos dominantes, otras veces vacilante se rinde ante los estereotipos de la feminidad, pero la trascendencia que busca es una trascendencia hacia la naturaleza, hacia el otro, una trascendencia material que se propone traspasar los límites que encarcelan su subjetividad: las prohibiciones, los disciplinamientos, el matrimonio como único lugar permitido para la relación sexual.

En tanto la esfera de lo espiritual no está entendida aquí en un sentido cristiano, la ‘fiscalidad’ y la trascendencia no tienen por qué ser opuestas, cuerpo y espíritu no se hayan en contradicción, se encuentran vinculados en un habla desde el cuerpo, escritura que pretende signar su singularidad en el espacio cultural de la representación, sujeto que a través de la invención poética deja de ser ‘dicho por el lenguaje’. La ‘incorporación’ o corporalización de la escritura de Agustini, no es otra cosa sino representación, la ‘fiscalidad’ de su literatura no anula el hecho de que se inscribe en un universo simbólico, donde pugna además –como muchas escritoras– por ganar un espacio en el poder de representar, reclamando su lugar en los círculos intelectuales de la época. Es precisamente por ello que Agustini publica programáticamente y se preocupa de difundir la positiva recepción de su obra entre sus pares masculinos (anuncia publicaciones futuras en sus libros e incluye en ellos artículos y referencias muy favorables sobre su poesía).

No es mi intención declarar a Agustini como una feminista defensora de la libertad sexual para las mujeres, puesto que ella no participaba en los grupos de mujeres que, sobre todo desde el anarquismo, apuntaban claramente en esa dirección en el Montevideo de principios de siglo. Tampoco pretendo omitir la posición subalterna que ocupa Delmira Agustini en su entorno social y familiar.

Efectivamente existe en su poesía la convivencia de pulsiones rebeldes y actitudes sumisas y lo interesante de ello es la manera en que lo corporal y lo espiritual está problematizado. Las tensiones y contradicciones que atraviesan su obra nos hablan de las contradicciones de su época, sin embargo de ninguna manera se trata de tensiones metafísicas, sino muy por el contrario de problemas políticos y materiales que se relacionan con un sujeto privado de libertad. Los límites que aparecen en su obra, señalan pues hacia el encierro en la casa paterna, al rol social que le tocaba representar como 'musa adolescente' del modernismo, a los límites de un matrimonio desafortunado que culmina en tragedia.

La pugna –y es lo que hace de Agustini una fundadora– es entre el deseo 'inmasculado' y colonizado de las mujeres y el propio deseo que está por crearse.

CAPÍTULO V

TERESA WILMS MONTT: EN LA QUIETUD DEL MÁRMOL

1. Teresa Wilms en el Chile del Centenario

El suicidio de su amante, Horacio Ramos Mejía, fue para Teresa Wilms la gota que rebalsó el vaso de su melancolía. Esto ocurre en Argentina, país donde la autora ha llegado luego de dejar Chile por exigencia de su familia. Privada de la tuición de sus hijas y de la posibilidad de verlas, rotos todos los lazos sociales, familiares y amorosos, Wilms comenzaba una nueva vida, instalándose en el bullente círculo intelectual bonaerense de las primeras décadas del siglo XX. *En la quietud del mármol* es una obra de prosa poética dedicada a Horacio Ramos Mejía, ficcionalizado como 'Anuarí', donde la autora elabora escrituralmente un proceso de duelo, resignificando el motivo de la bella mujer muerta a través de la deconstrucción de los roles masculino y femenino.

La época de Teresa Wilms Montt está atravesada por la celebración del Centenario de la Independencia, una celebración tan fracturada como la de nuestro Bicentenario, marcada por problemáticas sociales cuyas caras más dramáticas han sido la extensa huelga de hambre de un grupo de comuneros y presos mapuche, y la situación de inseguridad laboral de treinta y tres mineros atrapados en la mina San José en el norte del país.

La figura de Teresa Wilms como personaje de su tiempo es elocuente expresión de las contradicciones y conflictos que vivía Chile a comienzos de siglo.

En su diario de adolescencia, Teresa Wilms hace referencia al terremoto que en 1906 devastó las ciudades de Valparaíso y Viña del mar. Este desastre natural hizo aún más visible la miseria en la que vivía gran parte de la población y la dureza de la represión que ejercía el Estado contra los manifestantes inconformes o contra las personas dudosamente acusadas de saqueos con ocasión del terremoto, quienes sufrieron la pena del fusilamiento. En 1906, su tío Pedro Montt asume la presidencia del país hasta su muerte en

1910. Su gobierno fue responsable de la matanza de Santa María de Iquique, y aunque ninguno de estos acontecimientos sociales son mencionados por la joven Teresa en su diario, sí es posible leer en él una profunda incomodidad con respecto al medio en el que le tocó crecer.

La primera ruptura de Teresa Wilms Montt con su familia se produce al casarse con Gustavo Balmaceda en contra de la voluntad de sus padres, quienes le cierran las puertas de su casa para siempre. Entre 1912 y 1915 la pareja reside en Iquique junto a sus dos hijas. Este período es descrito en el diario de la autora como “el tiempo en que he gozado de mayor libertad”. Efectivamente, Teresa Wilms publica en periódicos, tiene una gran actividad social, participa de la bohemia, donde comparte con escritores como Víctor Domingo Silva y también de la actividad política, involucrándose en la campaña para senador de Arturo Alessandri –El “León de Tarapacá”–. Es testigo además de las conferencias libertarias que por ese tiempo llegó a impartir en el norte de nuestro país la feminista y anarquista española Belén de Sárraga, considerada una ‘agitadora jacobina’ por los sectores conservadores de la época. Así, el quiebre familiar se tradujo en un distanciamiento de la autora con respecto a su clase social.

En 1915 la relación de Teresa Wilms con su esposo, con quien compartía originalmente sus inquietudes artísticas y literarias, se ha tornado amarga. En el diario hay referencias a los celos, el alcoholismo y los malos tratos de Gustavo Balmaceda; el matrimonio se rompe cuando este descubre las cartas que recibía Wilms de su amante, Vicente Balmaceda, primo de Gustavo. Ante esta ofensa Gustavo Balmaceda y su familia deciden la reclusión de Teresa Wilms en el Convento de la Preciosa Sangre en Santiago donde permaneció por ocho meses. Ruth González Vergara, biógrafa de Wilms, y editora de sus obras completas señala al respecto: “El castigo lo impuso un tribunal familiar (los Balmaceda) refrendado por sus padres (Wilms-Montt), por la acusación de presunto adulterio. El “Tribunal de Sangre” la tildó de insana mental” (Wilms: 1995, p. 148). Durante ese tiempo Wilms escribió un diario que en su *Obras completas* aparece titulado como “Diario manuscrito del enclaustramiento de Teresa Wilms en el Convento de la Preciosa Sangre”. Allí, su escritura muestra un estado anímico adolorido y desespe-

rado que expresa obsesivamente el desengaño y la ansiedad que produce la separación con el amante. Aunque en el texto no deja de haber momentos de humor, el sentimiento que predomina es de una profunda tristeza. Una pena que se alterna con rabia, rebeldía, con impotencia ante la sensación de encierro y añoranza por el ser amado. Durante este período Teresa Wilms hace un primer intento de suicidio, tomando un frasco de morfina. La salida a este conflicto familiar será que Teresa Wilms abandone el país, lo que significa dejar para siempre a su adorado 'Jean' (Vicente Balmaceda) y a sus hijas Sylvia y Elisa. Así, Wilms se exilia en Argentina en 1916 hacia donde viaja acompañada de su amigo Vicente Huidobro.

Todos estos aspectos en la vida de una hija de la oligarquía chilena nos hablan de las crisis y de los cambios socioculturales que se viven en ese contexto histórico. En Chile, dichos cambios y crisis se relacionan con la caducidad del modelo oligárquico que no es capaz de responder a las expectativas de los nacientes actores que diversifican el panorama social (obreros, clase media, jóvenes, mujeres) y que muestra además una decadencia profunda como autoridad moral. Así lo testimonian varias obras literarias como *Casa grande* (1908) de Luis Orrego Luco, *El inútil* (1910)⁷³ de Joaquín Edwards Bello y *Krack* (1903) de Ventura Fraga. De acuerdo con Bernardo Subercaseaux (1998), esta última plantea una fuerte crítica social que transmite la decadencia de la elite de comienzos de siglo, mostrando una sociedad entregada con desenfreno al lujo, el ocio, los viajes, la cultura de club, la especulación. Refleja una juventud que en lugar de prepararse en sus estudios está entregada al juego, a las carreras y al "sport". Los fraudes y robos dan cuenta de la corrupción imperante. Otros textos 'malditos' fueron *Hojas Caídas* y su folleto "Hipocresía social" (lanzado con ocasión del Centenario) de Inés Echeverría –Iris– que causaron el escándalo de la oligarquía. En ellos criticaba fuertemente a la Iglesia Católica, el partido conservador y el régimen parlamentario. Inés Echeverría fue desheredada por su tía Dolores Echeverría (quien la adoraba, puesto que la había criado) a causa de este escrito del cual nunca quiso desdecirse.

⁷³ Por revelar la corrupción de los valores en la clase dominante, la novela de Luis Orrego Luco despertó el escándalo en la época, pues fue interpretada como una novela escrita en clave que atacaba a determinados personajes de la sociedad chilena. Debido a esto, sin embargo, agotó sucesivas ediciones. Por otra parte, *El inútil* fue la primera novela publicada de Edwards Bello, lo que le valió inmediatamente la etiqueta de rebelde en su medio social.

Esta serie de cuestionamientos propina sus golpes contra el mismo sistema de valores burgueses al que ataca el modernismo. Un mundo regido por las reglas del mercado y el utilitarismo, al mismo tiempo que una moral pacata e hipócrita que enceguece toda sensibilidad hacia la belleza y los valores del espíritu. Esta misma oposición se refleja en el diario de Teresa Wilms en los momentos de su encierro conventual en que necesita hacer valer su sentida superioridad espiritual con respecto a quienes han convertido su amor (por el primo político) en un asunto pecaminoso.

¡Qué horror, Dios mío, qué horror! Cómo es posible que haya sobre la tierra seres considerados como virtuosos que procedan tan mal y sean tan ruines.

Han venido la Sarah y Jorge Valdés, trémulos de rabia; me han dicho todo lo más espantoso que puede oír un ser humano (...)

Me dijeron que en casa mis padres me maldecían y que había muerto para ellos, que no podía contar con nadie en el mundo, porque era la más corrompida de las mujerzuelas (...)

Mi padre manda advertir que si salgo de este convento no cuente con nada de lo que él me da para vivir; se me dan todas las facilidades, para que yo, desesperada cometa una incorrección y me vaya contigo, Jean!⁷⁴

No quiero que mi amado, que mi ídolo me desprecie: ¡renuncio a él!, y hago el sacrificio de quedarme en este convento para probarle que mi amor es inmenso y puro, y que yo deseo ser amada y estimada como una mujer de bien.

Y a esos humanos cobardes sin entrañas los aplastaré con mi conducta. Han querido hacer de mí una pervertida y se encontrarán con que puedo darles lección de nobleza (...)

...quiero que él (Jean) no sufra una desilusión de la mujer que ha querido y ha imaginado superior!...

(Wilms: 1995, 68).

⁷⁴. "Jean" es un nombre emblemático de Vicente Balmaceda, "El Bicho", primo político de Teresa. El nombre "Jean" surge en un juego durante la fiesta de San Juan.

Y más adelante:

He sabido por el tío Eduardo que mis hermanas tienen miedo de nombrarme. Pobres niñas, qué cobardes son. ¡Cómo puedo yo llevar la misma sangre que ellas! Ninguna ha tenido la valentía de decir: “Yo veré a mi desgraciada hermana y la protegeré aunque se oponga toda la familia”. Son muchachas apocadas, criadas en un ambiente de falsa virtud y de ninguna caridad para el prójimo. Carecen de voluntad y son víctimas del “qué dirán” (107).

Se trata pues de un ambiente sumamente conservador en donde el adulterio de las mujeres es considerado como un crimen que puede ser perfectamente castigado con la muerte. En su libro sobre la vida de Iris, *Agonía de una irreverente*, Mónica Echeverría describe un caso de femicidio en el que resultan impresionantes los argumentos esgrimidos para justificar el asesinato de una mujer a manos de su marido. Es el caso del latifundista Marcial Espínola Mardones quien mató a su mujer, Mercedes García Huidobro por sospechar de un romance entre ella y un empleado de su fundo. El caso (1921), fue muy bullado y discutido a través de la prensa. Lo que me impacta, es que toda la discusión gira en torno al problema de establecer si la difunta efectivamente había cometido adulterio o no. Este era el hecho que se cuestionaba y que parecía sospechoso y nadie ponía en tela de juicio el que un hombre tuviera el derecho de matar a su mujer por serle infiel. Echeverría cita las palabras del abogado defensor del inculpado, Galvarino Gallardo quien afirmaba: “El reo está exento de responsabilidades penales, pues sorprendió a su cónyuge en delito de adulterio, además él es una persona verídica que se entregó a la justicia y jamás ha negado haber dado muerte a su mujer...” (Echeverría, 211).

Hechos como estos nos remiten a una sociedad con resabios coloniales⁷⁵ que era percibida como chata por intelectuales como Iris y sus contertulios. Para Teresa Wilms la ciudad de Buenos Aires significará haber traspasado la valla desde un medio estrecho y asfixiante hacia un espacio de libertad. Buenos Aires es en ese momen-

⁷⁵ El conservadurismo chileno contrasta con la sociedad liberal que se formaba en el Uruguay del novecientos, medio donde se desarrolló la carrera de Delmira Agustini.

to la ciudad más grande de América Latina. El Estado argentino ha impulsado a partir de la segunda mitad del siglo XIX una modernización socioeconómica y política que tiene como principales características el desarrollo de una economía primaria agroexportadora, la inmigración masiva de fuerza de trabajo proveniente de los países del sur europeo y la urbanización de Buenos Aires y de las principales capitales de provincia (Salomone, 2005). Se trata entonces de aquella legendaria ciudad de elegantes hoteles, confiterías y teatros, donde proliferan las galerías de arte y las publicaciones sobre literatura. Una de las más importantes fue la revista *Nosotros*, dirigida por Alfredo Bianchi y Roberto Giusti, donde Teresa Wilms colabora compartiendo espacios con José Ingenieros y Horacio Quiroga. La revista *Nosotros*⁷⁶ constituye para ella un importante centro de actividad intelectual a través del que crea amistades y entra en los circuitos rioplatenses. En Buenos Aires conocerá también al músico chileno Acario Cotapos, a los poetas Rafael Obligado, Carlos de Soussens, al escritor Enrique Larreta.

En una entrevista aparecida en la revista *Fray Mocho* del 24 de mayo, Teresa Wilms da testimonio de cómo este medio constituye para ella un espacio de libertad que contrasta considerablemente con el ambiente conservador del cual fue presa en Chile:

“Desde la sociedad en que me crié no conservo más que ingratos recuerdos. Aquello es añejo, rancio, retrógrado; la cordillera de los Andes lo separa de la Argentina moral y materialmente y el aislamiento durará todavía un siglo”.

“Aquí, en el país de ustedes, hay cultura, amor a lo bello, artistas de verdad, hay independencia individual, cada uno vive como se le ocurre o puede, en cambio allá en Chile... la Igle-

⁷⁶ De acuerdo con Marina Alvarado (2005) “La revista *Nosotros* fue creada en 1908, y se publicó entre dicho año y 1943, con una breve interrupción entre 1934 y 1936. Esta revista literaria se constituyó en el referente más importante de los escritores vanguardistas por lo que al poco tiempo de iniciadas sus ediciones se transformó en lugar de convergencia de autores de la talla de Horacio Quiroga (1878-1937). Los fundadores de dicha publicación no estaban vinculados bajo ningún aspecto a la oligarquía, sino que ambos eran estudiantes de la Facultad de Letras y Filosofía de la Universidad de Buenos Aires.” (60). Alvarado apunta también que la revista comentaba la literatura nacional e internacional y que jugó un papel central como ‘dispositivo modernizador’ de ese medio cultural en tanto operaba –junto con otras publicaciones– como producto del imaginario colectivo y como comunicante social en el que se encontraban las distintas percepciones sobre la experiencia de la modernidad.

sia domina aún, la separación entre la sociedad es profunda; al pobre “roto” se le desprecia; entre la aristocracia, corroída como todas, y el pueblo existe un abismo insondable. Mi libro *Inquietudes sentimentales* que he publicado aquí y cuya edición ya está agotada, habla de la sociedad chilena, y mi próximo libro *Lo que no se ha dicho*⁷⁷, versará sobre el mismo tema como una ampliación del anterior” (Citado por González: 1993, 134).

Otra personalidad cercana en esta etapa de su vida y posteriormente en Madrid fue el chileno Joaquín Edwards Bello quien, como ella, era un hijo díscolo de la oligarquía chilena. Edwards Bello dedicó algunas crónicas a Teresa Wilms. En una de ellas, aparecida en la revista *Sucesos* del año 1921, el escritor afirma: “Teresita fue popular en Buenos Aires: todos querían conocer a esa joven fría como los arcángeles y los nihilistas, hermosa y fuerte, con ojos maravillosos pero un poco indiferentes al amor, con **algo de masculino en toda su personalidad**”⁷⁸ (*Sucesos*. Valparaíso, 24 de marzo de 1921. Citado por González: 1993, 131).

En Argentina, Wilms publica sus primeros libros: *Inquietudes sentimentales* (1917) y *Los tres cantos* (1917), editados por Antonio Mercatali y Balder Moen respectivamente. Ambos textos se agotaron rápidamente y se volvieron a ofrecer en segundas ediciones. La crítica de la época encontró en *Inquietudes sentimentales* una cierta influencia de *Huerto Agnóstico* de Vargas Vila por la mezcla entre lo macabro y lo erótico, mientras que en *Los tres cantos* se destacó el encuentro entre un erotismo y un espiritualismo. Otros relevaron aspectos formales como la musicalidad de su escritura y su innovación léxica y gramatical. Por supuesto hubo también quienes se centraron en la persona de Teresa. Esta cita del diario *La prensa* refleja cómo se percibía la excepcionalidad de la figura de la autora:

Y se la creía incorporada a nuestro ambiente como la única dama escritora que uniendo sus dotes de distinción y belleza, rara independencia y liberalidad, le era permitido asistir sin desdoro al banquete literario y formar parte de los cenáculos

⁷⁷ Teresa Wilms nunca llega a publicar este libro, sin embargo, la editorial Nascimento realiza una edición con fragmentos de su diario íntimo y algunos poemas en prosa que publica en 1922, un año después de su muerte, bajo el título *Lo que no se ha dicho*.

⁷⁸ El destacado es mío.

más avanzados, haciéndose admirar como mujer y como espíritu selecto, no sin haber dado alas, –tributo inevitable de su condición– a más de una historia o leyenda sentimental, de la que se le supone heroína...” (Citado por González: 1993, 136).

A pesar de la independencia que Wilms quiere forjarse, y del respeto que sus ‘camaradas’ –como ella llamaba a sus amigos escritores y artistas– demuestran por su obra, la belleza de esta misteriosa chilena no pasa inadvertida para los caballeros rioplatenses. Los enamorados son muchos, pero entre ellos es Horacio Ramos Mejía, joven poeta, perteneciente a una de las más ricas familias bonaerenses, el que quedará inscrito en sus páginas. De acuerdo con su biógrafa, Ruth González Vergara, el muchacho de 19 años se enamoró perdidamente de Teresa quien lo rechazaba argumentando que no era libre, que tenía un pasado, dos hijas y que había entre ellos una gran diferencia de edad. Ella se siente una vieja a pesar de que solo cuenta con veinticuatro años. Finalmente, una mañana Horacio se corta las venas. No podemos saber si entre ellos existió un amor platónico o real, sin embargo lo importante es que Horacio Ramos, transfigurado textualmente como ‘Anuarí’, se convierte en la escritura de Wilms en el ‘amante muerto’.

Edwards Bello escribe a propósito de esto: “Un drama misterioso ensombrece su vida: un joven hermoso y millonario de las primeras familias argentinas, el mejor amigo, muere balbuceando su nombre. Teresita hace mutis tres días y reaparece con unos lutos prodigiosos” (“Teresita Wilms”. Revista Sucesos, Valparaíso, verano 1921, citado por González: 1993, 139).

2. En la quietud del mármol. Duelo, melancolía y sublimación

En la quietud del mármol (Madrid, 1918) es un conjunto de treinta y cinco piezas de prosa poética de tono elegíaco en los que se construye la figura de Anuarí como el destinatario (tú) de la enunciación. Debido al género híbrido en que se inscribe, *En la quietud del mármol* mezcla elementos líricos –fuerte presencia de una subjetividad, comunicación de profundos estados de ánimo, lenguaje metafórico y estructuras rítmicas– y elementos narrativos –descripción física del amado, narración de visitas al cementerio y de visiones nocturnas,

evocación de momentos pasados y sueños, desarrollo secuenciado de los distintos cuadros que componen la obra—. El libro es el tercero de la autora y se publica con un prólogo de E. Gómez Carrillo. Tuvo en su época una buena recepción crítica. Así lo atestigua el artículo de Zambonini Leguizamón “Therése Wilms Montt” publicado en *Sucesos* en julio de 1919.

En la quietud del mármol es la obra, en mi concepto, más valiosa de la autora. Trátase de un poema de amor inmenso, de un amor que llega al paroxismo, de un amor que sigue imperando con acrecida intensidad ardorosa, aun después del eterno viaje del amado, al país desde el cual nadie retorna, que diría Hamlet; letanía erótica de dolorosa espontaneidad; trenos de angustioso tormento.

...

La crítica en general acogió este breve tomito en forma muy laudatoria. Sin que peque por ello en lo más mínimo de convencionalismo ni de retoricismo, hase preocupado la autora, del lenguaje literario y de la frase artística antes que de la expresión de su dolor. (Citado por González: 1993, 226 y 230).

Desde un punto de vista que reúna el dato biográfico con la creación poética podría decirse que el texto va estructurando el duelo por la pérdida del amante, proceso psicológico y en este caso también escritural. A juzgar por el comienzo de la obra, pareciera que Wilms se propusiera desarrollar *in extenso* un motivo tomado por Gabriela Mistral en *Los sonetos de la muerte*: la apropiación del cuerpo del amado muerto: “Anuarí mío, que nadie puede disputármelo porque mi amor, mi amor y mi dolor, me dan derecho a poseerlo entero. Cuerpo dormido y alma radiante” (Wilms, 287)⁷⁹. Este motivo se encuentra emparentado con aquel de la “musa muerta” al cual ya nos hemos referido con anterioridad, contextualizándolo en la estética decadentista y discutiéndolo a la luz de los estudios de género. Se trata —como reza la premisa de Poe— de ‘la muerte de una mujer hermosa’ como condición necesaria y estimulante para la inspiración literaria masculina. Tanto en el poema de Mistral como en

⁷⁹ Cfr. La última estrofa del primero de los *Sonetos de la muerte* (1914): “Me alejaré cantando mis venganzas hermosas, / ¡porque a ese hondor recóndito la mano de ninguna/ bajará a disputarme tu puñado de huesos.”

la prosa poética de Wilms el género del sujeto que deviene pasivo para volverse objeto del discurso ha sido invertido en un gesto que para Grínor Rojo se relaciona con la cuestión del poder genérico. En relación a *Los sonetos de la muerte* el autor afirma que “la eliminación del contacto físico con “la otra” es necesario o por lo menos útil para que “el uno” se eleve hasta la pureza de la poesía” (Rojo: 1997, 78) y agrega: “la eliminación de “el uno” es la *conditio sine qua non* que posibilita la escritura de “la otra”” (Ob. cit., 79).

En la quietud del mármol puede interpretarse como el desarrollo del motivo de ‘apropiación del cuerpo del amado muerto’ en una operación erótico-narcisista que deviene la condición de posibilidad para la constitución de la sujeto escritural.

Desde el punto de vista psicológico, *En la quietud del mármol* constituye no sólo el producto, sino el proceso mismo del duelo por la muerte del amante, entendiendo este duelo desde una perspectiva psicoanalítica a partir de la cual se desplegará el análisis propiamente literario.

Desde las primeras páginas, podemos observar aquí la intención de performar una peregrinación a la tumba del amado a través de las palabras preliminares tituladas “Ofrenda”:

Traigo a tus pies la suave ofrenda de mi libro, que deposito en ellos, como el más sutil perfume de mi inspiración.

En el largo camino que separa la farsa del lugar donde tú yaces en sublime y casta quietud de mármol, he ido despojando mi alma de sus miserables ataduras humanas; he ido purificándola mediante cruentos martirios, para traerla hasta ti, clarificada como el agua de una fuente que no ha sido desflorada por la luz del día. (Wilms: 1995, 285)

La trayectoria del texto dibuja este camino que se recorre: el proceso del duelo, tranzando dos puntos clave a la vez que opuestos: uno es el de la ‘farsa’: lo mundano marcado por la falsa moral, el cinismo y la frivolidad. En el otro extremo, en la ‘casta quietud del mármol’: la sujeto encuentra refugio. Convierte ese espacio en su ‘reino interior’ al que entra purificada a través de la experiencia del dolor. En su libro anterior, *Los tres cantos*, Wilms sin duda apela a Anuarí con el verso final de la obra: “Bendito tú que me has pu-

rificado con la muerte". (Wilms: 1995, 260). Así, la escritura como duelo se conforma como un rito de purificación, no solo del dolor causado por la pérdida, sino además, probablemente del estigma de mujer fatal. En el fragmento antes citado la muerte se identifica con lo sublime y lo casto. Lo mismo ocurre en *Los tres cantos*: "Cada muerto es una bondad honda, inmutable. / Cada muerto es un ejemplo de muda abnegación" (259). Estar muerto significa ser puro, por ello el camino de la purificación es Anuarí. En *En la quietud del mármol* la hablante misma se imagina muerta y en la visión de la propia muerte se saldan los sentimientos de culpa. Al imaginarse muerta la sujeto se descorporaliza, representándose de acuerdo al patrón hegemónico vigente. "Soñé que estaba muerta y que era como tú una sombra ideal y buena" (302). Al transformarse en ideal desaparecen sus transgresiones, desaparece su cuerpo deseante, adúltero, el que conocemos a través de su diario. Pero desaparece también su extraordinaria belleza, aquella que la condena a ser objeto permanente del deseo y mujer fatal. Gómez-Carrillo testimonia esta especie de incompatibilidad entre la figura de la mujer bella como objeto del deseo y objeto de decoración con la figura de la mujer artista y creadora:

Esta mujer que lleva a costas la maldición de su belleza no es sino una escritora, una gran escritora que si fuese hombre y tuviese barbas formaría parte de todas las Academias y llevaría todas las condecoraciones. Sólo que ¡ay!, es una mujer, y es lo más bonito de las mujeres... (Citado por González: 1993, 191).

Podemos interpretar entonces que en esta descorporalización se aspira a realizar diferentes anhelos: por una parte, el cese del dolor y la desaparición del cuerpo pecador (adúltero, deseante, fatal) y por otro, la anulación del cuerpo como estigma sojuzgante que dificulta el acceso a la escritura. En el primer caso se trataría de una voz sumisa de los valores patriarcales, en tanto que en el segundo la búsqueda de una salida frente a un 'signo mujer' estereotipado que confina la identidad femenina fuera del espacio de la representación. Como vemos, en este libro el proceso del duelo compromete

al yo a tal punto que por momentos no solo estamos frente al duelo por el otro, sino ante el duelo del ‘sí misma’ de la hablante.

Para el psicoanálisis el duelo es el proceso de articulación de una pérdida cuyo fin –de acuerdo con los modelos tradicionales desde Freud en adelante– es “el desapego de los lazos libidinales del objeto de amor fallecido” (Baker: 2001, citado por Garriga: 2004). Sin embargo, los enfoques más recientes plantean que el duelo no necesariamente implica el rompimiento de un vínculo de objeto, sino “la transformación de ese apego en una presencia interna sostenedora, que opera como un componente continuo del mundo interno de la persona” (Garriga: 2004). Es decir, que en el duelo se produce la internalización del objeto de amor perdido, proceso que se realiza –en el caso de Wilms– mediante la sublimación de esa pérdida a través de la literatura. Ya Freud se refirió en su trabajo *El yo y el Ello* a una ‘modificación del yo’ que involucra un estado melancólico en el cual ocurre la reconstrucción del objeto perdido en el yo:

Esta transmutación de una elección erótica de objeto en una modificación del yo, es para el yo, un medio de dominar al Ello y hacer más profundas sus relaciones con él (...) Cuando el yo toma los rasgos del objeto, se ofrece, por decirlo así, como tal, al Ello ⁸⁰e intenta compensarle la pérdida experimentada diciéndole: “Puedes amarme, pues soy parecido al objeto perdido” (Freud, 180-181).

Estamos así ante la transformación de la libido objetiva en libido narcisista, cuestión que Freud lee como un camino posible y tal vez el camino general que conduce a todas las sublimaciones: “Esto trae consigo el abandono de los fines sexuales, una desexualización, o sea, una especie de sublimación, e incluso nos plantea la cuestión, digna de un penetrante estudio, de si no será acaso este el camino general conducente a la sublimación.” (Freud, 181).

La presencia del amado es constantemente invocada en el texto a través de descripciones, recuerdos, expresión de deseos, el relato de escenas diurnas –referidas a las evocaciones del amado vivo– y de escenas fantasmagóricas que podríamos llamar nocturnas y que

⁸⁰ Como veremos en el capítulo siguiente, Herbert Marcuse planteó una trayectoria distinta para el proceso de sublimación, que no implicaba necesariamente la desexualización. A este tipo de sublimación Marcuse la denomina ‘sublimación no represiva’.

casi se enmarcan en el cuento de horror y se refieren a la invocación del amado muerto en su calidad de fantasma.

Eras suave, Anuarí. Suave como un ala de cisne sobre el agua. Eres triste como el quejido que se pierde en la montaña; eres bueno, como la luz.

Te has ido, Anuarí. Pero tu rostro pálido, de una ingenuidad infantil, quedó grabado en mi retina, acariciando mi interior. (309)

...

He apagado todas las luces, solo he dejado en medio de la estancia, la lamparita veladora, como aquella que guarda en el templo al altísimo, y que esparce mística dulzura.

La campana de la torre ha dado las doce, y todavía no percibo el ruido que hace tu espíritu, cuando llega a visitarme; no oigo todavía, el rumor de tu voz junto a mi oído, ni siento el roce de tu mano en mi mentón sumiso (310).

La insistencia en el vocativo 'Anuarí', persiste en esta voluntad de apropiación o de incorporación del objeto perdido en la propia subjetividad de la hablante. Dicha internalización del objeto amado y perdido elaborada por el duelo/texto adopta formas variadas como examinaremos a continuación.

3. La ficción poética de Anuarí

Esfera biográfica y esfera literaria. Algunas distinciones

En la crítica tradicional hacia la literatura producida por mujeres el énfasis en la biografía no es un fenómeno poco frecuente. Por ello, es importante aclarar que el dato biográfico no puede hacernos perder de vista que estamos frente a un corpus literario y más aún, que sólo accedemos al conocimiento de una determinada experiencia histórica (la pérdida de Horacio Ramos para Teresa Wilms) en virtud de él. Es decir, no estamos ante un simple reflejo de la realidad biográfica, sino ante la elaboración artística de una realidad, producto que otorga el estatuto de autor a su creadora, más allá de la crítica favorable o desfavorable hacia su obra. Grínor Rojo, al referirse a la interpretación meramente biográfica de *Los sonetos de*

la muerte afirma que: “Muy por el contrario de lo que pensaba Soiza Reilly, no es Gabriela Mistral el eco de un tiro (el del joven suicida Romelio Ureta), sino que ese tiro es un eco de Gabriela Mistral” (Rojo: 1997, 101). Asimismo, partimos de la base de que *En la quietud del mármol* no sólo es Horacio Ramos quien da origen a la creación de esta elegía, sino más bien es Teresa Wilms, como autora, la que da vida a la ficción poética de ‘Anuarí’.

Lamentablemente, al revisar la producción crítica con respecto a Wilms, que es bastante escasa, nos percatamos de que hay una permanente confusión entre su vida y su obra que tiende a restarle valor a esta última. Un ejemplo de ello es lo afirmado por Luis Oyarzún (1967) en su libro *Temas de la cultura chilena*: “Hay obras literarias que nacen como la expresión inmediata de una pasión. Han abolido la distancia que separa en el arte al creador de la criatura” (102), y agrega más allá: “Su poesía fue la de la naturaleza de su llanto y de su muerte. Vano sería juzgarla como creación acabada, y aún hasta considerarla estéticamente. No nos legó sino materia prima literaria, es decir, un documento humano hecho de fragmentos deshilvanados en que coexisten descubrimientos poéticos originales y lugares comunes, sin más unidad que un estilo de gran escritora en potencia” (105). No se trataría para Oyarzún de literatura, sino de un “documento humano” como si por una parte, pudiera haber un documento que no fuera humano, y, por otra, como si se estuviera refiriendo a una especie de resto fósil. Oyarzún naturaliza y corporaliza –en un sentido peyorativo– la escritura de Wilms Montt y nos dice que se trata más bien de un gemido, producto de la pasión de la carne: “Difícilmente pueden los amantes apasionados fabricar en el trance de la pasión obras de arte perfectas. No seleccionan ni componen. Se limitan a gemir” (103). Plantear la escritura de Wilms como una expresión espontánea y natural constituye desde mi punto de vista una lectura ingenua de su obra, que toma sus contenidos al pie de la letra y que –por supuesto– deja de lado toda la problemática de género que ella involucra. Dicha perspectiva no es capaz de ver en qué medida la ‘naturalidad femenina’ es una construcción cultural que puede ser utilizada como cliché de la subjetividad y del discurso. Sin restar autenticidad a la obra de Wilms es importante relevar lo que en ella hay de impostura (la autenticidad no necesariamente pasa por la ‘naturalidad’ con la que se escribe).

Treinta años después que Oyarzún, Bernardo Subercaseaux escribe refiriéndose a Teresa Wilms y otras autoras de la época: “Más que ser escritoras les interesaba vivir intensamente y con hondura la vida del espíritu”⁸¹ y como prueba de ello cita el ‘Preliminar’ de *Inquietudes sentimentales*, su primer libro, donde Wilms escribe: “al ofrecer estas páginas al lector no he pretendido hacer literatura. Mi única intención es dar salida a mi espíritu”. Esta afirmación debe interpretarse no literalmente, sino desde el bagaje crítico de la perspectiva de género el cual describe este tipo de actitudes como el encubrimiento de la incomodidad y sentimiento de inadecuación de las mujeres al invadir un ámbito propiamente masculino cual es el de la literatura⁸². Al mismo tiempo que se ofrece esta especie de ‘disculpa’ se procede efectivamente a inmiscuirse en ese terreno prohibido, pues lo que se hace es sin duda literatura. Este fenómeno es caracterizado por Josefina Lúdmer (1984) como ‘Las tretas del débil’ en su conocido análisis sobre la respuesta de Juana Inés de la Cruz a la carta atenagórica de Sor Filotea, donde ella se excusa de hablar de teología afirmando que ‘no sabe’. Por otra parte, este no pretender hacer literatura se refiere más bien a la búsqueda de una expresión espontánea. Así, la autora dice: “Escribo como pudiera reír o llorar, y estas líneas encierran todo lo espontáneo y sincero de mi alma. Allá van ellas, sin pedir benevolencia ni comentarios: van con la misma naturalidad que vuela el pájaro, como se despeña el arroyo, como germina la planta...” (Wilms: 1995, 209). Más que una falta de elaboración, esta advertencia denota una voluntad de acercar arte y vida y de privilegiar lo espontáneo como expresión de lo auténtico y verdadero que se opone a las elaboraciones artificiosas del lenguaje, tal vez a la estética del ‘efecto’ modernista. En este sentido se acerca a las aspiraciones que tendrá el arte de vanguardia y por otra parte, se acerca al impresionismo literario por explicitar su deseo de presentar un registro primario de las emociones y las

⁸¹ Por el contrario, encontramos en su diario pasajes en donde constatamos que Wilms se ve a sí misma como escritora, y como tal, especie exótica puesto que recibe a curiosos que llegan a visitarla a la pensión donde vive.

⁸² Si bien en esta época ya circulaba una multiplicidad de voces femeninas, el campo de la literatura seguía siendo aún un espacio masculinizado, en la medida en que estas voces femeninas no conformaban (ni conforman todavía) una tradición autorizada. Las mujeres que escriben son percibidas como “excepciones” y suscitan sospechas con respecto a su feminidad. Joaquín Edwards Bello caracteriza a Wilms con “algo de masculino en toda su personalidad”. ¿Qué otro rasgo más masculino podría encontrarse en ella que no fuera su voluntad de irrumpir en el campo de las letras?

sensaciones en contraposición con la elaboración intelectualista del texto literario. Por último, al manifestar su acercamiento a la escritura en esos términos, Wilms se apropia del 'signo mujer' que asocia lo femenino a la naturaleza y la pasividad, es decir se coloca la 'máscara de la feminidad' como un gesto que le permite irrumpir en ese mundo de hombres que es la literatura. Pero, al mismo tiempo, no hace otra cosa que practicar la actitud moderna de una literatura que no quiere ser letra muerta, sino materia viva, una literatura que se concentra en el momento presente de la creación y se empeña en comunicar esa vitalidad.

Con todo, no es posible hacer una separación tajante entre vida y obra, pues lo que se quiere analizar es la forma en que se inscribe el cuerpo-deseo en unas escrituras y la manera en que la experiencia de la diferencia sexual las inflexiona en determinados sentidos. Sin embargo, establecer un estudio que dialogue con el imaginario cultural que marca la vida de las mujeres escritoras de la época, no quiere decir que la obra quede abolida como expresión literaria. Las reflexiones se orientan a iluminar la obra desde aspectos vitales y culturales, pero los elementos de elaboración estética no por ello deben quedar suprimidos.

El 'yo' y el 'tú' como un juego de espejos

Al introyectar al 'tú' en el 'yo', el proceso del duelo podría implicar también una reelaboración del yo, que irá espejeándose en otro, a su vez inventado literariamente como Anuarí. Desde la perspectiva de la enunciación y en palabras de Benveniste: "Por el mero hecho de la alocución, el que habla de sí mismo instala al otro en sí y de esta suerte se capta a sí mismo, se confronta, se instaura tal como aspira a ser, y finalmente se historiza en esta historia incompleta o falsificada" (Benveniste: 1986, 77).

En el texto de Wilms hay una intersubjetividad solo a medias anclada en la realidad; y un resto: el vacío que deja la muerte de Horacio Ramos Mejía que al ser diferido a la sublimidad de la poesía, posibilita la constitución autoral de la sujeto hablante.

A través de la creación de Anuarí, la sujeto se construye a sí misma. En él se proyectarán también distintas posiciones del ser femenino en la cultura. "Mirando tu retrato, con la pasión de una madre, de una novia, de una amante loca de amor, trato de arrancar de tu

mirada el gran enigma que ha destrozado tu vida y la mía" (Wilms: 1995, 287). Las figuras femeninas de la madre, de la novia espiritual y la amante perversa (enamorada de un muerto) se alternan, generando diversas versiones del romance entre los dos términos de la enunciación y creando las dimensiones contradictorias de la subjetividad femenina en el contexto de su imaginario cultural.

También aparece la imagen de la musa espiritual: "Y en los días grises, cuando sopla viento helado, te veo con los ojos del alma surgir blanco de tu blanco sudario, transfigurado por la serena, santa caricia de la tierra" (VIII, 291), "Eres tan fuerte y hermoso, con tu cara serena y tu frente mirando al cielo" (VII, 291). Anuarí se convierte incluso en un dios⁸³ que concita la adoración de la hablante:

Con la cabeza reclinada entre los brazos, en un afán de dormir, repito, como los niños una oración: tu nombre. (...)
Como una oración, desgranar sílaba por sílaba mis labios tu nombre, y mis manos se tienden desmayadas, buscando el tibio nido de tus cabellos, para esconderse y morir. ¡Anuarí, Anuarí! (IX, 292).

Como en la obra de Agustini y en el modernismo en general, el texto adquiere cierto carácter religioso. Anuarí representa a veces la identidad femenina virtuosa y angelical, mientras en otras líneas irrumpe otra identidad, más perturbadora que se encarna por ejemplo en la presencia fantasmagórica del amante:

En la oscuridad de mi pensamiento veo surgir tu imagen envuelta en el misterio de la muerte, con la pavorosa aureola de un más allá desconocido. Te llamo, toda el alma reconcentrada en ti: te llamo y me parece que se rasgan las sombras y tu paso alado, como el ave herida en pleno vuelo (VII, 291).

Esta presencia se despliega en el texto tanto a través de la evocación poética del misterio, el vértigo, el temor, el anhelo de la muerte encarnado por Anuarí, como a través de la introducción del cuento fantástico que crea un mundo ambiguo entre lo sobrenatural y la

⁸³ La divinización del amante es algo que encontramos también con frecuencia en la poesía de Delmira Agustini.

experiencia cotidiana. Es la interpretación que nos sugiere la lectura de estas dos piezas tomadas en conjunto:

XIX

Desperté sobresaltada. El reloj dio las dos, y esas dos campanadas severas, cayeron en mi cerebro como el anuncio del juicio final.

Me levanté del lecho como se levanta un muerto de la tumba, empujada por una fuerza superior. Turbada de misterio, sin saber qué era de mí y dónde estaba; quise huir, y en mi ansiedad loca *tropecé en la oscuridad con un cuerpo que al caer dio un golpe seco.*

Con las manos tendidas como los tentáculos de una larva, buscaba, en medio de las sombras, algo que me indicara un rumbo; y mis ojos, desmesuradamente abiertos, querían agujerear la noche.

Mis pies no se movían, fijos estaban en el suelo, como dos pilares de bronce; una lluvia helada empapaba mi frente, go-teando sobre mis senos líquido mortal.

Despavorida, temblorosa, no encontrando salida al laberinto de mi alma, quise sucumbir. En ese momento hirió mi recuerdo una belleza de infancia, y como entonces, caí de rodillas. Floreció en mis labios una plegaria; una honda plegaria a mi Dios Anuarí.

Con los párpados cerrados, los brazos en alto, en mística unción, mi alma imploró al cielo para que le diera el ansiado reposo.

Pasaron muchas horas, tantas que los vivos tonos de la aurora envolvían de rosa mi balcón.

Esa luz de la vida me hizo considerar la realidad de los acontecimientos, y sólo entonces me di cuenta que había pasado la noche toda en delirante éxtasis ante tu retrato.

Con una sonrisa, de esas que por lo plácidas parecen inspiradas en las estrellas, me volví a mi lecho, llevando entre mis brazos la adorada reliquia.

Dormí, y me sentí dichosa. Soñé que estaba muerta y que era como tú, una sombra ideal y buena.

Anuarí. Eres feliz porque regalas a un alma las dos sensaciones de más intensa belleza: el dolor y la muerte.

(...)

XX

Con paso sonámbulo llego todas las noches a mi escritorio. Allí también está tu retrato, esparciendo sobre todas las cosas un tenue reflejo de amor.

Cuántas veces he estrujado sobre estas páginas hasta la esencia de mi espíritu, y después, en el lánguido agotamiento, he esperado, la cabeza entre las manos, el llamado alontano de tu voz, de tu voz adorada, viniendo de un más allá brumoso, vedado para las almas que habitan todavía cuerpos mortales...

Anuarí; vivo soñando en ti, vibrando sólo con las tremendas caricias que vienes a prodigarme mientras duermo; deleites que agotan las células de mi cerebro.

Guardo al despertar el peso de tu cuerpo, que reposó sobre mi corazón; y en mis labios el fresco roce de tu boca cálida.

Mi oído atesora, como un rumor de música, la penetrante cadencia de tu voz.

(...)

Anuarí se construye en el relato como una aparición que en el primer fragmento tiene la realidad de 'un cuerpo que al caer dio un golpe seco'. Este encuentro provoca temor, angustia y confusión. Pero en la segunda pieza, el encuentro adquiere características eróticas y placenteras, involucrando sensaciones del tacto, el sabor y el oído, asociadas a sentimientos de paz y reposo. *En la quietud del mármol* presenta desde su título la idea de un amor de ultratumba tenebroso a la vez que conmovedor.

Por otra parte, junto a la identidad angelical y a la identidad terrorífica del 'tú' al que apela el texto poético, podemos singularizar una tercera identidad que denominaremos la del 'amante-hijo'. La hablante se dirige a Anuarí en incontables ocasiones como 'criatura mía', 'dulce criatura mía', maternalizando su deseo hacia él: "¡Anuarí, resucita! Vuelve a la tibia cuna de mis brazos, donde te

cantaré, hasta convertirme en una sola nota que encierre tu nombre” (III, 288); “Llegué a tu nicho, a tu estrecha caverna miserable, y tuve el deseo de volverme terciopelo para arroparte, envolverte en mí, para darte una impresión de amor; para que no te dieras cuenta, criatura mía, que todos te tomaban como a un objeto inservible” (XIV, 297). Con esta infantilización del otro, el yo de la enunciación se configura como la ‘madre amante’, desestabilizando la función tradicional de la maternidad sobre todo en el contexto conservador y católico de la cultura y la sociedad chilenas⁸⁴.

Desde el punto de vista lingüístico y tomando a Benveniste, la hablante –a través de estos gestos– instala al otro en sí. Las distintas elaboraciones de Anuarí nos muestran a su vez distintas versiones del yo escritural y en ellas vemos retratados tres modelos de feminidad vigentes en las construcciones de género de la época: la madre, la musa espiritual y la amante perversa. Estas tres identidades se encuentran problematizadas toda vez que el texto las coloca en el territorio de la ambigüedad. Se ha invertido el signo genérico de la ‘musa espiritual’; aquí es el sujeto masculino el que ocupa la posición pasiva, lánguida y desfalleciente. Sin embargo, la inversión de géneros no implica revertir por completo la imagen de la mujer espiritual ya que a su vez la sujeto hablante se transforma en una especie de ángel de la guarda de Anuarí, depositando cotidianamente flores en su tumba y suspirando allí incansablemente por su pérdida. Se da más bien una cierta identificación con la espiritualidad del propio Anuarí, es decir, antes que invertir una jerarquía se establece una igualdad entre los polos del discurso que nos remite a la internalización narcisista del objeto amado.

Por otra parte, el sujeto femenino, al empoderarse de la posición activa del habla –empoderamiento que debe ser entendido en el escenario conflictivo de la lucha por el poder simbólico en la que se encuentran involucradas las mujeres con su entrada en los ámbitos públicos de la naciente modernidad–, no abandona por completo un aura enfermiza.

⁸⁴ Nuevamente encontramos un gesto parecido al primero de los Sonetos de la muerte de Mistral: Te acostaré en la tierra soleada con una/dulcedumbre de madre para el hijo dormido,/y la tierra ha de hacerse suavidades de cuna/al recibir tu cuerpo de niño dolorido.

Estoy enferma. Mi mano ardiente, resbala en triste desmayo sobre los libros donde me refugio, para aturdirme y olvidar. (...)

...Mi dolor se hace agónico; mi tristeza se despedaza como las túnicas de los mártires desgarradas por las fieras del circo.

Me pesan las sienes como si las oprimieran los dedos de un coloso, y como lozas funerarias caen mis párpados (XV, 297).

En el contexto del positivismo del siglo XIX la mujer representada como débil, enferma o agonizante connotaba un estatus virtuoso asociado a la sensibilidad y la espiritualidad. Pero de forma paralela, existía la creencia de que el sexo sería una actividad desgastante de la energía vital, razón por la cual las mujeres que manifestaban un excesivo apetito sexual eran percibidas como vampiros, seres amenazantes para el orden burgués que necesitaba disponer de las todas las energías para los efectos de la producción.

El estado enfermizo de la hablante puede interpretarse como un signo de virtuosismo, precisamente porque la enfermedad preserva a las mujeres saludablemente de todo contacto carnal. En otro sentido, bien podría leerse como una marca de agotamiento por el ejercicio erótico con el amante muerto. La presencia fantasmagórica⁸⁵ de Anuarí en el contexto terrorífico como el citado más arriba (piezas XIX y XX), no sólo reproduce el clásico motivo del encuentro de los enamorados después de la muerte o la estética del horror propia del romanticismo y del decadentismo, sino que además viene a poner en juego el tema del vampirismo como uno estrechamente ligado a la sexualidad femenina en el imaginario cultural de la época.

La elaboración del tú como fantasma alude de manera oblicua a la perversidad de la sexualidad femenina y produce, al mismo tiempo, una nueva inversión en los roles de género, es decir, una nueva feminización del amante, en tanto es la tradición poética masculina que revisamos en el primer capítulo la que venía colocando al cuerpo femenino en calidad de fantasma.

La calidad fantasmagórica del objeto de amor tiende a veces a descorporalizar el deseo de la sujeto hablante. Como consecuencia de esto el motivo de la naturaleza como metáfora del cuerpo –rasgo

⁸⁵ Es interesante el juego que se produce entre la imagen del 'fantasma' del amante muerto y la noción psicoanalítica de lo 'fantasmático', referida a las fantasías del inconsciente.

importante en todas las escrituras que estamos examinando— tiende a desperfilarse en tanto la sujeto siente que la muerte la alcanza, vaciándola de vida. La presencia de la naturaleza había sido mucho más fuerte en textos anteriores de la autora, como por ejemplo en *Inquietudes sentimentales*:

Nada me puedes esconder, Naturaleza; porque yo estoy en ti, como tú estás en mí: fundidas una en otra como el metal transformado en una sola pieza.

Eres mía, Natura, con todos los tesoros que encierran tus entrañas.

...

Mías, son también tus miserias, míos, tus infinitos dolores de madre; mía la cuna de Momo y la guarida de la Muerte...

He crecido nutrida de tu savia hasta sentir que mi cabeza se erguía altanera y miraba al infinito, como al hermano menor del pensamiento (Wilms, 212).

En *En la quietud...* la fuerza de la vida palidece ante el dolor de la muerte y de la pérdida. La belleza de las cosas, la luz de las flores y de la primavera es percibida por la hablante como una mueca irónica que no se compadece de la soledad y el frío en el que se encuentra el cuerpo del amado muerto:

No concibo el calor que anima mi vida, estando tú rígido y solo en el cementerio. Son explosiones del mal todas las felicidades que brotan fuera de esa órbita dolorosa.

Anuarí mío; todo mi cuerpo se insensibiliza al solo recuerdo de tu ausencia eterna (297).

...

Estoy enferma. A mi alrededor canta la vida, impiadosa, cruel, en su inconsciencia de diosa eternamente joven y alegre.

...

La vibración del dolor ha destruido la orquestación divina que, en lírica unión con todas mis cuerdas íntimas, amenizaba las fiestas de mi alma (298).

Sin embargo, lo que se produce no es una total descorporalización e insensibilidad, sino más bien una transformación a través del dolor. En *El yo y el ello*, Freud afirma la identificación entre el yo y el cuerpo y realza además el papel que tiene el dolor en el proceso de adquisición de la conciencia del cuerpo y por lo tanto del yo.

También el dolor parece desempeñar en esta cuestión⁸⁶ un importante papel, y la forma en que adquirimos un nuevo conocimiento de nuestros órganos cuando padecemos una dolorosa enfermedad, constituye quizás el prototipo de aquella en la que llegamos a la representación de nuestro propio cuerpo.

El yo es ante todo, un ser corpóreo y no solo un ser superficial, sino incluso la proyección de una superficie (177).

Estamos así frente a otro proceso importante en la constitución del 'yo' de este texto: la experiencia del dolor, que se expresa en términos vivamente corporales, recurriendo nuevamente a imágenes relacionadas con la naturaleza:

Las penas hacen pesada mi sangre, como si circulara por mis venas lava fría (298).

Mis ojos, mi boca, mis brazos se retuercen como leños acariciados por el fuego, están preñados de ternuras. Pero tú no vendrás; y como un árbol que se cansó de esperar la caricia de la luna, inclinaré mi frente dolorida (308).

El dolor se torna en este texto otro tipo de voluptuosidad que no deja de estar cargada de erotismo. La voluptuosidad se experimenta entre la tristeza, el dolor y el placer: el llanto, el desgarrar y el placer de imaginar al amante.

La asociación del cuerpo y el dolor podemos vincularla a la identidad del 'yo' como 'madre-amante' y en consecuencia con el dolor y la experiencia del parto como marca de la diferencia sexual en esta escritura.

⁸⁶ Se refiere al papel del cuerpo en la génesis del yo y al hecho de que experimentamos el cuerpo como una percepción interna al mismo tiempo que externa.

Hablo con tu retrato, criatura mía, derramando sobre él cosas pueriles y profundas, como si fueran flores, lloro, río y sintiéndote en mis brazos, te canto como si hubieras nacido de mí. Y naces de mí; y para mí vives, porque para todos los demás estás muerto.

Te extraje de la sangre más noble de mi corazón y te uní a mi destino para siempre (Wilms, 295-296).

A través de la figura de la 'madre-amante' Wilms logra expresar la intensidad de un amor que hace del 'tú' 'sangre de su sangre'. Consigue poner en escena la cercanía de un vínculo que se compara con el que una madre tiene con sus hijos y establece por lo tanto las dimensiones de esa pérdida. Con este gesto Wilms pone en juego la experiencia de su cuerpo, en tanto subjetividad sexualmente diferenciada. Asimismo, coloca de por medio su propia historia: la pérdida de sus hijas. Esta experiencia también está inscrita en *En la quietud...* a través de un pasaje en donde se relaciona la magnitud del dolor de estas dos pérdidas:

¡Ah, mi criatura! Cuando la suerte impía me arrebató a esas dos hijas de mi sangre, creí que el dolor mío había roto los límites humanos. Pero no; tú has hecho que mi grito desesperado llegue hasta el mismo trono del Dios de los cristianos y lo apostrofe temblando de santa y fiera indignación (287).

Este punto es muy importante porque refleja la incompatibilidad cultural que existe en ese momento entre la maternidad y la constitución de una mujer como sujeto deseante, como sujeto sexualmente activo. Es por el pecado/delito del adulterio que Teresa Wilms es separada de sus hijas, es decir, en virtud de su conducta sexual. Por otra parte, el adulterio es sancionado diferencialmente, puesto que, hasta hace poco solo era penalizado cuando lo cometía una mujer. Así, este castigo es una marca de diferencia sexual. La hablante, al configurarse como cuerpo materno, hace confluir a las dos madres de la cultura occidental (De Beauvoir): Eva y la Virgen María. Como la primera, ella está expulsada del paraíso, condenada a vagar en soledad, como lo atestiguan las páginas de su diario.

Por otra parte Wilms contraviene el signo de la maternidad en el sentido de que es una función orgánica y social (en el contexto del positivismo las dos están íntimamente ligadas) que excluye el ejercicio de la escritura y la figuración pública. Esta maternidad que ella pone en juego en cambio le posibilita escribir, Anuarí es producto de su escritura, él mismo, como un hijo de la imaginación es su creación poética: “Y naces de mí, y para mí vives”.

4. Eros y Tánatos

Como hemos visto, el erotismo en esta obra está cercanamente ligado con el tema de la muerte. El énfasis en la relación Eros-Tánatos inscribe este texto en la tradición literaria que, en sus versiones románticas y decadentistas celebró la estética del horror como un contradiscurso a las relaciones materialistas de la sociedad burguesa. Tal como lo hemos afirmado en el primer capítulo, el pensamiento positivista –que no hace sino organizar con pretensiones filosóficas dicha concepción utilitaria de la sociedad– relega al erotismo al territorio del exceso por cuanto la sexualidad se concibe sólo dentro de los límites de la reproducción. En el contexto de un imaginario donde el positivismo ocupaba un lugar dominante entre los discursos, lo erótico ligado a la muerte implicará un doble exceso, ya que dicho binomio apunta a una idea del cuerpo en sus aspectos de vulnerabilidad, caducidad y corrupción, oponiéndose a la noción positivista del cuerpo jerarquizado (cabeza rectora y órganos supeditados a ella) como metáfora de la naturaleza generativa y organizadora, concebida como la ley suprema y racional de la cual se derivarán las leyes de la sociedad⁸⁷. En oposición a esta idea unívoca de la naturaleza y de la humanidad, Sigmund Freud a fines del XIX enfocará su atención hacia lo excesivo y lo desechado, hacia la sexualidad (exceso de la función reproductiva) y hacia los residuos del lenguaje: el sueño, el inconsciente, la literatura (exceso de la fun-

⁸⁷ “La relevancia de la ley de los tres estados (de la humanidad: se refiere al estado de infancia, caracterizado como teológico, el período de conocimiento, dominado por el espíritu metafísico y el de madurez, donde predomina el espíritu positivo) radica en que explicita la conexión del hombre con la naturaleza y de modo subyacente la forma de organización resultante, y, por otra parte, la ley positiva de la clasificación de la ciencia desde la que tratará de hacer inteligible el orden social como orden natural (...). Su función es mostrar cómo las leyes de la sociedad son derivables de las leyes de la naturaleza, que en última instancia son expresión de la razón” (Andrés Bilbao. Introducción a Catecismo positivista. Editora Nacional. Madrid, 1982).

ción simbólico-comunicativa). La concepción freudiana de la vida, da cuenta del constante combate entre dos tendencias opuestas que denomina pulsión de vida (*Eros*) y pulsión de muerte (a la que posteriormente se ha llamado *Tánatos*), aspectos creativos y destructivos en la naturaleza, pulsiones sexuales y pulsiones de muerte que conviven en el individuo humano⁸⁸.

Es esta misma visión dual de la vida la que encontramos en la obra de Wilms. *En la quietud del mármol* nos sumerge en el dolor, en el goce del llanto, pero también en el amor, el deseo y la naturaleza como expresión de una totalidad cósmica que convoca en sí las dimensiones de la vida y de la muerte.

Anuarí, Busco en los cráneos vacíos lo que he de llegar a ser, y por momentos tengo un vértigo de precipitar los acontecimientos y deseo que mi pensamiento duerma en el osario del olvido. Anuarí; quiero fundirme en tu materia fermentada por la vida vegetal y animal de la naturaleza, convertirme como tú en masa universal, que es prodigiosa en la que se modelan los futuros genios.

Anuarí. Para llegar a ti sufriría la transformación en yerba, pájaro, animal, mar, nube, éter y, por último pensamiento. Para llegar a ti me uniría a la secreta fuerza que inflama los vientos, y atravesaría el infinito como un meteoro, aunque sólo fuera para rozarte, como esos astros rozan la superficie del cielo (XXII p. 304).

Tal como ocurría en la poesía de Agustini, en la obra de Wilms hayamos una búsqueda de filiación con la naturaleza y con la Tierra que aspira a lograr una trascendencia no en un más allá del mundo, en lo intangible, sino en el mundo, en la naturaleza, en lo corpóreo. En su diario, la tierra aparece como un símbolo de la matrilineali-

⁸⁸ Freud expone en *El yo y el ello* que la pulsión erótica, más visible y asequible al conocimiento que la pulsión de muerte, está integrada por tres elementos: el instinto sexual no coartado, los impulsos coartados en su fin y sublimados que se derivan de él y el instinto de conservación del yo o Eros narcisista (el yo como objeto del Eros) al que Freud opone en algunos momentos la libido objetual, es decir la libido fijada en objetos fuera del yo. Por otra parte, Freud elabora el concepto 'pulsión de muerte' con base en reflexiones teóricas apoyadas en la biología y en el principio de que todo lo animado tiende a retornar al estado inanimado. La vida sería entonces una transacción permanente entre estas dos tendencias.

dad: “ha sido ingrato el suelo que me vio nacer...es cierto, pero es la cuna de mis hijas y el lecho de mi madre” (Diario IV, 179).

En la reflexión sobre los textos de Agustini nos referimos a esta concepción de lo trascendente como una identificación y una resignificación de los atributos oscuros e infernales que la cultura patriarcal ha asociado con la naturaleza y con las mujeres. Establecimos también en este sentido una relación con otros textos como *La amortajada* de María Luisa Bombal y con el motivo poético de la Gea de Gabriela Mistral. La prosa poética de Wilms se enlaza con este tema literario del cual no están excluidas las figuras masculinas como Amado Nervo. En verdad el siguiente fragmento de *Inquietudes sentimentales* (Wilms, 1917), nos remite muchísimo a *Las voces* del poeta mexicano.

Paseaba por el camino somnoliento de un atardecer.
Los árboles otoñales, con sus brazos descarnados levantados al viento, tenían no sé qué gesto trágico de súplica; y las montañas, rojas de ira bajo el sol del ocaso, amenazan derrumbarse sobre el río manso como una mujer enferma (Wilms: 1995, 211).

Sin embargo, lo que distingue a este discurso de aquel otro que podría haberlo inspirado, es que en *Las voces* el mundo de lo humano y el mundo de la naturaleza aparecen como dos universos separados donde no es posible la comunicación. El hombre no puede escuchar lo que piensan las flores y el agua, se trata de planos paralelos. En cambio en el texto de Wilms se manifiesta una comprensión de la naturaleza dotándola de un animismo que no se queda en figura literaria, sino que incluye un particular sentido de pertenencia al mundo:

¡Naturaleza!
Alma que yo siento dentro de mí y que no es mía. Yo te comprendo en tus enormes y secretas grandezas (211).

En *En la quietud...* la naturaleza ocupa un lugar mediador entre la amante viva y el amante muerto, de manera que amor, muerte y naturaleza confluyen como espacios de lo trascendente.

Desde que te fuiste, mis ojos y mis oídos están acechando tu imagen...tus pasos; están tendidos hacia la muerte en fervorosa espera de resurrección.

Y en los días grises, cuando sopla viento helado, te veo con los ojos del alma surgir blanco de tu blanco sudario, transfigurado por la serena, santa caricia de la tierra.

Y cuando el sol derrocha diamantes sobre el mundo, entonces te aspiro en todas las flores, te veo en todos los árboles, y te poseo rodando, ebria de amor, en los céspedes de yerbas olorosas.

...

Me parece que el mundo sólo fue hecho para ayudarme a evocarte, y el sol, para que me sirviera de linterna en la escabrosa ruta (VIII, 292).

Vida y muerte se suceden y se alternan gracias al juego poético que transmuta el cuerpo muerto del amado en una presencia perceptible a través de la luz del sol, de la luna, del rayo, de los olores vegetales. El misterio de la muerte es iluminado por la poesía, la separación de los amantes es salvada en el más allá donde se espera una fusión total y de carácter cósmico.

...Oculta en tu féretro está la llave de la gran puerta: tú la guardas en tu diestra. Cuando me agobie la lucha miserable iré a buscarla. Abriré tu mano con el beso de una madre que despierta a su hijo, y, enlazándola a la mía, marcharemos juntos hacia el sol, en busca de su bendición nupcial. Iremos, inmortales hijos de la luz, en pos de la irradiación de los astros para coronar nuestras cabezas transparentes. Marcharemos extáticos, serenos, gloriosos, como una sola llama azul del alma del Creador al son de acordes magistrales que entonará nuestra reina Naturaleza.

Nos deslizaremos por los límpidos espacios, sublimes de bondad, cantando un resurrexit eterno.

.....

Al contacto de tu ataúd mi frente palidece y miran mis ojos en busca de la gran puerta (XII, 295).

Sin embargo, luego de que se ha consumado la transformación de la muerte en vida, en luz y en eternidad (eternidad de la que la hablante reniega en otra parte del texto: "...Dos meses hoy que te fuiste. El reloj palpita; su tic-tac pisotea mi cerebro, destruyendo mis pensamientos, con sus pasos lúgubres hacia la mentirosa Eternidad", IX, 293), la hablante retorna al mundo más opaco de las cosas enfrentando una inmensa desolación.

La conjunción entre Eros y Tánatos desestabiliza la metáfora organicista del positivismo introduciendo los aspectos oscuros y pulsionales del sujeto de la razón. Se trata de una ambivalencia relacionada con aquella experiencia particular que Freud denominó lo unheimlich. Traducido como lo ominoso, lo siniestro, pero que en Freud significa lo familiar-extraño, lo familiar-infamiliar, lo unheimlich es –como he puntualizado en otro lugar de este ensayo– aquello que produce inquietud, temor y hasta pavor, pero no por excesivamente monstruoso o desconocido, sino porque algo conocido y familiar muestra un aspecto desconocido y perturbador. Lo unheimlich se ha definido como el retorno formal de lo reprimido: síntoma/metáfora demasiado disruptivo para entrar a la conciencia, pero revestido energéticamente de manera tal que no puede ser totalmente reprimido. Ante ello se experimenta temor y fascinación al mismo tiempo, pues apunta a una realidad que, aunque constitutiva del sujeto (el inconsciente), nos resulta inaccesible, irreductible al lenguaje, recordándonos que "El yo no es dueño en su propia casa".

Es en las ambigüedades que nos presenta *En la quietud del mármol* donde encontramos las señas de lo unheimlich: en la conjunción de la belleza y el escalofrío, el encuentro de los amantes en el abrazo y en la soledad, y el anhelo de la muerte que se fantasea como el lugar de reunión eterna y total de los enamorados.

Anuarí; te evoco dormido y te imagino dormido eterno.

...

Sí, Anuarí. Una noche, la más feliz de mi vida, se durmió tu cabeza en mi hombro, y era tan íntima mi dulzura, que mi respiración se hizo una música para mecerte.

Te dormiste, criatura mía, después de haberme estrujado el cerebro y el corazón con tus labios ávidos de juventud, como una abeja lujuriosa de néctar y perfume.

Y esas sombras de tus pestañas, son las cortinas que me ocultan la luz del sol, y me llevan en vértigo confuso hacia tu grave País.

Una noche, la más feliz, la única de mi vida, se durmió tu cabeza en mi pecho, y allí encontró la delicia del sueño, y buscó la almohada eterna (V, 290).

En este párrafo, la hablante expresa sentimientos de felicidad y ternura, asumiendo nuevamente la posición de la madre protectora. Al mismo tiempo, alude a las sensaciones más estremecedoras del contacto sexual y del “vértigo confuso” que la atrae hacia el sueño-muerte de su amante. La imagen delineada en la cita anterior anticipa el momento de reposo que sucede al goce erótico, convocando además la referencia al orgasmo como la “*petit mort*” de la lengua francesa. No obstante, Anuarí no solo duerme el reposo del placer, sabemos que está efectivamente muerto, y que la hablante aprovecha los intersticios del lenguaje poético para circular entre la realidad y la fantasía, lo que le permite el montaje de un escenario fúnebre donde pone en escena su deseo y su dolor febril.

5. Cuerpo/palabra y Reino interior

El erotismo de Wilms encuentra algunas coincidencias con el erotismo místico planteado por Bataille toda vez que se trata de una búsqueda de fusión con el amado muerto que, en alguna medida, expresa un anhelo de disolución del sujeto. Sin embargo, este deseo de disolución se materializa peculiarmente a través de un deseo de fusión con la naturaleza. Esto apunta en el sentido de lo que podemos llamar un deseo de ‘trascendencia horizontal’ del yo a la materia, del yo al tú. En el libro *Los tres cantos* queda muy bien expresado este deseo en donde la naturaleza opera una transformación del yo.

Ven, muerte, a libertar mi cuerpo de su yugo espiritual.

Quiero volver a la tierra, confundirme con el polvo, fecundar sus entrañas con mi sangre, y sentir sobre mi piel su noble caricia perfumada.

Quiero que penetre en mis huesos el agua de los ríos, para que a ellos lleguen a refrescarse los gusanos.

He de ser la hierba humilde que embellece los campos, y la piedra donde reposa su cabeza el exhausto peregrino.

He de ser manantial donde vaya a apagar la sed el rebaño y donde se miren las nubes blancas que van de prisa.

Mis brazos se levantarán, como gajos florecidos a bendecir el azul; mis piernas serán dos sólidas columnas que servirán de apoyo a las flores trepadoras; y mi cabeza, todavía gloriosa de pensamiento, se erguirá en forma de laurel que brinde ilusión y dulzura a las almas solitarias (Wilms: 1995, 258).

La apelación a la muerte no es en este caso un anhelo de liberar al espíritu de la carne en el lugar común del cuerpo como cárcel del espíritu, sino todo lo contrario: se busca una corporalización distinta, una reencarnación en la materia. Al leer *En la quietud...* se percibe que la naturaleza actúa como una mediadora entre la vida y la muerte, entre el amado muerto y la amada viva, así, podemos ver en las transmutaciones que opera la naturaleza el recorrido cambiante de la carga libidinal.

Anuarí. Para llegar a ti sufriría la transformación en yerba, pájaro, animal, mar, nube, éter y, por último, pensamiento. Para llegar a ti me uniría a la secreta fuerza que inflama los vientos, y atravesaría el infinito como un meteoro, aunque sólo fuera para rozarte, como esos astros rozan la superficie del cielo.

Anuarí, Anuarí; dulzura que extasías mi cerebro, en lejanos ideales. Como la luz, he llegado a penetrar a la naturaleza, a adivinar sus más pequeños gestos en este tiempo de inmensa soledad y dolor (304).

Por su parte, el amado también es transformado por la naturaleza:

Y en los días grises, cuando sopla viento helado, te veo con los ojos del alma surgir blanco de tu blanco sudario, transfigurado por la santa caricia de la tierra (291).

La hablante busca la fusión con el amado en la muerte. Pero para Wilms la muerte es un lugar de fusión cósmica con la naturaleza, como lo demuestra el fragmento de *Los tres cantos*. Es en virtud de ello que la naturaleza en este texto convoca la pulsión erótica y la pulsión de muerte.

El yo se lanza en la búsqueda del tú, impulsada por el deseo de trascendencia horizontal, que se expresa en las imágenes donde la naturaleza actúa como mediadora: "Te dormiste, criatura mía, después de haberme estrujado el cerebro y el corazón con tus labios ávidos de juventud, como una abeja lujuriosa de néctar y perfume" (290). La naturaleza se perfila como el 'reino luminoso', contrario por momentos al 'reino tenebroso' donde se desenvuelve este amor. La naturaleza puede cumplir con esta doble función pues articula muerte y vida en la medida que es símbolo de la fertilidad, al mismo tiempo que de la corruptibilidad de la vida. La naturaleza, como la mujer, encarna por ello la ambigüedad de lo unheimlich. Lo familiar (la vida) que carga con lo no familiar que atemoriza y se necesita reprimir (la sospecha de la muerte).

Anuarí, en este sentido, representa una posición femenina, encarnando a Eros y Tánatos al mismo tiempo. Tal vez precisamente el valor estético de esta pieza de prosa poética reside en que al evocar de esta manera la figura de Anuarí, la hablante se vuelve sobre ese indecible que es la muerte, transmutando el temor en belleza:

Así, Anuarí nunca es solo un 'puñado de huesos' como el interlocutor virtual de *Los sonetos de la muerte*. La escritura lo revive, lo reescribe, el recuerdo recorre su fisonomía, sus gestos y su voz.

Anuarí mío, que nadie puede disputármelo; porque mi amor, mi amor y mi dolor me dan derecho a poseerlo entero. Cuerpo dormido y alma radiante (287).

...

Sí; tus manos, tus ojos, tu boca, tu cuerpo y tu alma; sí, todo mío, te llamo, te quiero, te quiero. Te has idoavecilla mía. Te has ido, pero tus dulces congojas quedaron acariciando mi oído (309).

El sentimiento de totalidad que propone el erotismo de *En la quietud...*, a diferencia del erotismo místico de Bataille, no es una fusión con el Todo, el infinito, sino con el otro:

Tus besos, al sembrarlos en mis labios, hicieron de mi boca un campo de trigo, y ahora, en tu ausencia, esos granos se han vuelto flores de adoración; y tus caricias dejaron en mi cuerpo cinceladas geniales llenas de sombras y palideces de nácar que no pueden animar la vida.

Anuarí, estoy toda en ti; como tú todo en mí (308).

Además, Anuarí ha dejado un rastro; en la ausencia del amado su cuerpo se inscribe en el cuerpo de la hablante como una huella, huella que se hace palabra, se hace escritura.

La tibieza de tu cuerpo ha quedado como un veneno insomne en mis miembros. Todos ellos se retuercen en convulsiones espasmódicas de delirio; claman por la caricia aguda de tu cuerpo, de tu carne joven, perfumada de primavera.

Mi boca está sedienta de lujuria. Sí, Anuarí. En contorsiones de poseída, escápanse de mí los aullidos desgarrados de mi carne y de mi corazón heridos; en los espasmos de placer y de pena, surge entre los suspiros tu nombre.

¡Ah! He quedado ávida de ti; ansiosa de besos tuyos (296).

...

Anuarí; vivo soñando en ti, vibrando sólo con las tremendas caricias que vienes a prodigarme mientras duermo; deleites que agotan las células de mi cerebro.

Guardo al despertar el peso de tu cuerpo, que reposó sobre mi corazón; y en mis labios el fresco roce de tu boca cálida.

Mi oído atesora, como un rumor de música, la penetrante cadencia de tu voz (XX, 302).

La huella (en el sentido derridiano del término)⁸⁹ de Anuarí es la que se evoca y se construye en este texto, levantando al mismo tiem-

⁸⁹ El concepto de 'huella' se relaciona con el concepto lacaniano de significante. Como este último, la huella no remite a un origen último, a una pisada originaria, sino que intenta mostrar que todo en el lenguaje es huella de huella, sin origen primero. Esta tachadura del origen nos remite a su vez a una idea de sujeto. Así como no hay un origen, tampoco hay un sujeto pleno

po lo que podemos llamar el 'reino interior' de Teresa Wilms, reino que toma como residencia el propio cuerpo en un autoerotismo que se inspira en el tú, pero que está volcado sobre sí mismo: "Reposa tranquilo, Anuarí. Seré siempre tuya. He hecho de mi cuerpo un templo, donde venero tus besos y tus caricias, con la más honda adoración" (289).

El 'tú en 'mi cuerpo' desata la dinámica presencia/ausencia que literariamente expresa la densidad del erotismo y el deseo en este texto. En términos de lenguaje, la dialéctica presencia/ausencia pone en funcionamiento la 'differance' (Derrida), en el sentido del diferimiento de un significante a otro significante. Tomando en cuenta las piezas citadas podemos decir que el significante se desplaza de manera circular. El significante 'yo' remite al significante 'tú' y este a su vez remite al significante 'yo', construyendo un reino interior cerrado sobre sí mismo y en cierta medida, clausurado. A diferencia del reino interior de Darío ("... quise encerrarme dentro de mí mismo,/ y tuve hambre de espacio y sed de cielo"⁹⁰) o el de Agustini, siempre en búsqueda de libertad, el reino interior de Wilms no se abre hacia el exterior, más bien evoca frecuentemente espacios cerrados:

Como las almas que habitan los claustros envelados en albos o negros tules, así la mía cambia de ropaje en sus confidencias con la vida y en sus secretas tramas con la muerte.

...

Desde hace tres meses vivo reclusa en tu recuerdo, y mi alma se ha hecho tan liviana, que puede sostenerse en el aire como lo azul (Wilms, XXIII, 305).

Se ahonda en cambio, insistentemente, en la interioridad subjetiva y en la exploración de la vida anímica, rasgo que atraviesa de manera característica toda su obra, incluyendo los diarios. La torre de marfil del modernismo se derrumba: "Las ajorcas que adornan mis brazos suenan como el badajo de una campana muerta, y se derrumba estrepitosamente la torre de marfil de mis ensueños por donde yo veía el cielo: por donde yo te veía" (305). Sin embargo, en

idéntico a sí mismo, coincidiendo también en esto con el concepto lacaniano de sujeto. Otros conceptos asociados a 'huella' en la deconstrucción son el de 'differance' y 'suplemento'. Con respecto a estos temas ver: Derrida, Jacques (2005), *De la gramatología*. Siglo XXI, México.
⁹⁰ Primer poema de *Cantos de vida y esperanza*.

este proceso la hablante ha accedido a un mundo propio a través de Anuarí, a un reino interior creado por ella misma, que se separa del mundo: la “farsa”. Ha construido este mundo siguiendo el rastro del cuerpo del amado muerto ‘purificándose’ en este viaje hacia adentro.

Te has ido, Anuarí. Pero tu rostro pálido, de una ingenuidad infantil, quedó grabado en mi retina, acariciando mi interior.

El secreto trágico del silencio, te guarda como un murallón de roca; pero yo llegaré a ti. Mi pena me transformará en un fantasma tan sutil que atravesaré la piedra.

Anuarí, te espero (XXVIII, 309-310).

En la quietud del mármol cava una gruta (evocación del sexo femenino) en donde la hablante apela insistentemente a su amado en un gesto de interrogación hacia su propia sexualidad, hacia su propia condición como sujeto sexuado. Anuarí, en tanto ‘huella’ o ‘suplemento’ (Derrida) agrega, quitando y produciendo así un ‘yo’ en constante desgarramiento. Naín Nómez (1998) llega a afirmar que en los textos de Teresa Wilms se presenta un interior carcomido en el intento de reconstruir su propia identidad, pues las ilusiones amorosas chocan con el espejo que solo refleja el “vacío de una existencia trizada por el dolor y la soledad y que va desapareciendo poco a poco”. Nómez se refiere aquí principalmente a las últimas páginas del diario, escritas poco antes del suicidio de la autora y lo cita: “extraño mal que me roe, sin herir el cuerpo va cavando subterráneos en el interior con garra imperceptible y suave... desnuda como nació me voy” (Wilms, 200-201). A propósito de unas reflexiones de Josefina Ludmer sobre Alfonsina Storni, Nómez afirma que, como para la escritora argentina, para Teresa Wilms “el sueño de amor incumplido representa la ruptura con el mundo; ruptura que se expresa en pasión desmedida, culpabilidad, dolor y búsqueda de una armonía más allá de la vida”.

Tal vez la ‘pasión desmedida’, el suicidio e incluso la locura, no son cosas que se valoren en una mujer, mientras muchos escritores varones han sido mitificados en la historia literaria por estas mismas cualidades. Sin embargo, la autodestrucción constituye un des-

enlace. Antes de esto existe un camino de búsqueda que no solo llega al vacío, sino que en el intertanto logra construirse una voz, una sujeto escritural que como ya he planteado se cuestiona la femineidad. El desplazamiento del significante del 'yo' al 'tú' constituye al sujeto escritural no como sujeto pleno, sino desestabilizado en lo que a su condición de género se refiere. Si bien en ocasiones la hablante confirma la posición tradicional de los géneros en su texto, ("Comprendo el vicio del amor, que en un espasmo de placer nos hace creer en la nobleza... porque ello hace del hombre un dios y de la mujer vaso sagrado, una depositaria de la savia, que es la vida de la creación" (306)) esto es contradictorio con la constante feminización de Anuarí. Por otra parte, la posición femenina que ocupa en tanto madre es desestabilizada con la creación de la figura 'madre amante' que, transgrediendo el tabú del incesto, viola la Ley del padre. Pero lo importante es la forma en que esto permite la realización de la escritura, en la medida que la amenaza de castración ha sido burlada y superada. No estamos entonces ante un sujeto totalmente castrado, como sugiere la lectura de Naín Nómez, sino de una voz que emerge desde el silencio para reelaborar un 'cuerpo a cuerpo con la madre' (Irigaraay), es decir, con el propio cuerpo, desde la posición de la madre deseante, relevando el conflicto de la diferencia sexual.

Por último, se puede agregar que la dinámica circular del significante: el 'tú' como metáfora del 'yo', la sustitución espejeante de un significante por otro, pone en escena "lo que no está presente, porque hace posible la presentación de lo presente" (Cragolini, 2004): la escritura. Este movimiento exhibe la trama de la escritura, revelando el cuerpo/texto –reino interior– donde se constituye el sujeto escritural, desestabilizado, pero interrogante y productivo.

Este reino interior: corporal, subjetivo y textual, actúa como un recinto protector, equivalente del topos modernista de Darío y Rodó, al calor del cual se produce una reflexión sobre la femineidad cifrada como naturaleza, madre, sexo, muerte. Un reino interior donde los espejos se disponen de otra forma.

6. La retórica de la muerte: mirada y autoría

Anuarí, en tanto huella, huella en el cuerpo y huella en la escritura, se configura –como el cisne de Agustini– no solo en el objeto del deseo, sino en un signo metapoético, significante que apunta al proceso de creación poética.

La figura de la madre amante es una de las identidades del yo que se configura en este texto. Se trata de una ‘Mater dolorosa’, cuyo dolor es también un goce, tal como describe Kristeva el llanto de la Virgen María a los pies de su hijo muerto (“Stabat Mater”, Kristeva: 1988). La siguiente imagen evoca a la hablante arrodillada junto a Anuarí, como a los pies de una Bella Durmiente: “Anuarí, te invoco dormido y te imagino dormido eterno. Una sombra se esparce blandamente sobre tus pestañas, que formaban dos alas de aterciopelada mariposa sobre tus ojeras” (289).

Esta relación madre-amante puede asociarse a lo que tradicionalmente se aceptaba como un producto, una creación femenina: los hijos. En este sentido, Anuarí puede ser leído como producto de su propia creación poética. Anuarí se textualiza como hijo en la medida que es una creación propia:

Hablo con tu retrato, criatura mía, derramando sobre él cosas pueriles y profundas, como si fueran flores, lloro, río y sintiéndote en mis brazos, te canto como si hubieras nacido de mí. Y naces de mí; y para mí vives y en mí vives, porque para todos los demás estás muerto.

Te extraje de la sangre más noble de mi corazón y te uní a mi destino para siempre (295-296).

... te aspiro en el ambiente, te imagino en el misterio, te extraigo de la nada” (292).

La figura de la ‘madre amante’ que construye el texto, hace de Anuarí una parte del propio cuerpo de la hablante. En esta feminización del amante más que una inversión de la jerarquía masculino/femenino, se da más bien un colocarlo en plano de igualdad, dado que el género de la hablante está identificado culturalmente con la muerte.

En este sentido, el poema todo puede interpretarse como una exploración de la muerte. Lo importante es que, en la medida que el 'signo mujer' está semantizado en relación con la muerte, esto implica que, al mismo tiempo, hay una exploración de la propia subjetividad y del propio cuerpo, pues dicha exploración se realiza a través de un habla amorosa y erótica que nos remite al cuerpo. Es más, cuando Wilms se vuelve sobre 'la quietud del mármol', inspeccionando el nicho donde Anuarí yace muerto, no hace otra cosa que volverse sobre su propia genitalidad, aquella que la cultura occidental oculta y asocia con la muerte.

Elisabeth Bronfen (1992) en su libro ya citado *Over her dead body* se refiere a una tipología que Jurij Lotman establece para los argumentos literarios. El autor afirma que todo mito puede reducirse a una cadena elemental que consiste en: 'entrar en un espacio cerrado' -'emerger de él':

"En tanto los espacios cerrados pueden interpretarse como 'cueva', 'sepultura', 'casa', 'mujer' (y correspondientemente se pueden asociar las características de oscuridad, tibieza, humedad), la entrada en ellos es interpretada en varios niveles como 'muerte', 'concepción', 'vuelta a casa', etcétera; más aún todas estas acciones son pensadas como mutuamente idénticas"⁹¹. La falta de límites entre conceptos como 'womb' (en inglés 'útero', 'matriz', al mismo tiempo que 'caverna'), 'tomb' (tumba), 'home' (casa, hogar) está tradicionalmente ligado a la analogía entre tierra y madre, y con ella, la de muerte y nacimiento, o muerte-concepción y nacimiento-resurrección (Bronfen: 1992, 65).

La proximidad de los elementos womb-tomb-home (matriz-tumba-hogar) en la obra que estamos estudiando se percibe claramente a través de la puesta en escena de la madre-amante en relación con su amante-hijo-muerto ("¡Anuarí, resucita! Vuelve a la tibia cuna de mis brazos..." (289)). Si tomamos en cuenta la obra de Teresa Wilms

⁹¹ Lotman, Jurij (1979) "The origin of plot in the lith of topology", *Poetics Today* 1, pp. 161-184. Ct. por Bronfen, p. 65. En nota al pie Bronfen añade a esta cita que "Edgar Morin (1970: *L'Homme et la Mort*. París: Seuil) explica también que la analogía muerte-nacimiento excluye los límites. Madre, gruta, tierra, útero, caverna, casa, tumba, noche, sueño son conceptos que recuerdan y se refieren unos a otros mutuamente.

en su conjunto –incluidos sus diarios– veremos que en ella el tema de la muerte es el punto a donde llega, indefectiblemente, la constante exploración de la autora en el universo de la vida anímica. Así, llevando más lejos mi argumento, puedo decir que en el nudo entre muerte, naturaleza y erotismo que caracteriza *En la quietud...* se encuentra circulando la pregunta de Teresa Wilms acerca de su propia sexualidad.

Desde esta perspectiva, podemos dimensionar la complejidad de el ‘reino interior’ que se elabora a partir de la relación erótico escritural con Anuarí. Este espacio se caracteriza por una oscuridad (recordemos que la fantasía del amado muerto se relata en encuentros nocturnos, en sus visitas en sueños y visiones) que evoca la ‘noche oscura del alma’ de la poesía mística de un San Juan de la Cruz. Los encuentros con Anuarí suelen producirse en los sitios en que la escritura tiene lugar: entre libros y papeles o también sobre la cama:

Por la noche, penetro en mi alcoba como en un templo, tan fervorosamente, que mis rodillas se doblan. Porque allí está tu retrato, mirándome con esa bondad ilimitada del perdón.

Beso el cristal helado, en el sitio que transparenta tu boca, y me regocijo en iluminar tus ojos con el reflejo de los míos brillantes de emoción (295).

Sola entre mis papeles y mis libros, me visita todo vestido de blanco, tu recuerdo amado (309).

Reclamar la maternidad de Anuarí es reclamar la autoría sobre el texto. En el reconocimiento de que Anuarí es producto de su propia creación Wilms substancia su propia autoría.

El conflicto que planteaban Gilbert y Gubar (*La loca en el ático*) con respecto a la autoría femenina señalaba hacia un silenciamiento de la voz de las mujeres en la cultura –violencia simbólica, en términos de Bourdieu– que redundaba en una especie de inadecuación de la mujer escritora. Ella no debe escribir, si lo hace transgrede la Ley del padre y franquea los territorios asignados para la feminidad. Es percibida incluso como ‘masculina’ (“con algo de masculino

en toda su personalidad” notaba Edwards Bello en su observación de Wilms) en tanto la producción cultural está codificada como tal.

Dada esta problemática se hará necesaria la creación de estrategias como la búsqueda de afiliación con otras figuras que autoricen a las escritoras para constituir su propia voz, o la reescritura de las historias que las confinaron a la mudez.

Teresa Wilms recurrirá a ambas. Feminiza la figura de Anuarí, transformándolo en su musa y reescribe la mitología de la bella mujer muerta de las poéticas románticas y modernistas que revisamos con anterioridad y que tomaban como rehén a la feminidad para expresar la tragedia que convoca vida y muerte.

Elisabeth Bronfen describe el problema de la autoría de las mujeres como una aporía entre su no existencia, o su inesencialidad en tanto otro –codificada como signifiante del origen y destino del deseo, pero no como centro de la representación– y su calidad de autora. Una de las salidas a este problema consiste en buscar una inspiración propia, inventando una musa propia. “La mujer poeta debe inventar su propia metáfora para la inspiración poética, debe nombrar una ‘musa propia’” (DeShazer, citado por Bronfen: 1992, 395). En su capítulo ‘From muse to creatrix’, Bronfen revisa una serie de textos femeninos que toman la imagen de la mujer muerta como una instancia inspiradora y que aluden con ello a esa posición complicada de la mujer que escribe. El primero de esos textos es *Un cuarto propio* de Virginia Woolf en que la autora invoca a una imaginaria hermana de Shakespeare como su ‘musa inspiradora’. Con este gesto Woolf instala el punto del silenciamiento femenino y llama a las mujeres a darle voz a la ‘sin voz’ a través de sus propias voces. Por otra parte, cita a la escritora norteamericana May Sarton quien en su ‘Letter from Chicago’ (1953), carta de amor para Virginia Woolf, de manera similar usa la muerte de su precursora para reconocerse a sí misma como poeta. De acuerdo con el análisis de Bronfen, la autora, precisamente por su muerte, reconoce que su musa (Woolf) estará siempre presente, siempre será una presencia móvil y revitalizada. La eternidad imaginada de la precursora literaria se identifica con el propio poder creativo. Por último, se refiere a Sylvia Plath y Anne Sexton, quienes imaginan su propia muerte y esto constituye una fuente de inspiración y un contenido temático en su poesía. Bronfen interpreta esto como un acto de autopoiesis

en que la musa y la creadora se fusionan, liberando a la escritora de la mera función inspiracional o de material representativo de otro. Esta temática en su poesía “no es el de la musa, ni una represión de la muerte, sino más bien la muerte femenina como la resurrección creativa de la mujer representada” (401).

Anuarí es para Wilms una ‘musa de inspiración poética inventada por ella misma’ Para esto él debió morir. Se crea así la distancia necesaria, la ausencia necesaria para que en el lugar de esa ausencia (huella) aparezca otra: la palabra, abriendo así el espacio para la exploración de la voz poética de la autora. Lo que quiero decir se acerca a la siguiente afirmación de Grínor Rojo cuando reflexiona sobre *Los sonetos de la muerte* de Gabriela Mistral:

...la eliminación de “el uno” es la *conditio sine qua non* que posibilita la escritura de “la otra”. Haciendo nuestro además el aserto lacaniano y gramatológico que interpreta el nacimiento de la palabra y aun el de la letra como el resultado de la muerte de una presencia que la verdad es que nunca fue tal, de una presencia que nunca existió realmente, la labor escrituraria de Mistral devendría mejor que muchas otras en un modelo de producción metalingüística y metapoética (Rojo: 1997, 79).

Sin pretender simplemente homologar el texto de Wilms con las referencias que he hecho a Woolf, Sarton, Plath, Sexton y Mistral vamos dibujando sin embargo, una ruta que parece familiar a todas estas autoras en la medida que, como plantea Bronfen, la retórica de la muerte viene a poner en discurso la problemática de la autoría. En Wilms no encontramos la encarnación de la musa en una mujer, sino una reelaboración de Horacio Ramos Mejía, transfigurado en Anuarí. La ausencia del amado muerto será siempre fuente de poder creador para la hablante en la medida que remite a su reino interior. La feminización del amante, es un rasgo peculiar que nos puede hacer pensar que él está dando forma a una posición de ‘silenciamiento’ (representa la ausencia y la muerte), una posición castrada, identificable al silenciamiento femenino al que ella viene a insuflarle voz y vida a través de su propia escritura.

En *En la quietud...* la muerte de Anuarí no solo lo involucra a él, sino que representa también la muerte de la hablante:

Comprendí, amor mío, que para mí la gran puerta al infinito estaba abierta de par en par, abierta por tus manos sublimizadas.

Vi también, que poseía alas capaces para emprender el regio vuelo del encuentro, y entonces me sentí consolada.

Oculto en tu féretro está la llave de la gran puerta: tú la guardas en tu diestra. Cuando me agobie la lucha miserable iré a buscarla (Wilms, 294-295).

Esta nueva identificación con el amado muerto, ocupando la posición femenina de la musa muerta, implica no solo una inversión de roles de poder con respecto a la tradición masculina de ese motivo, sino también hacer del otro un 'otro yo', un espejo narcisista, que podríamos localizar en la evocación de los ojos de Anuarí y de la mirada masculina:

Traigo del fondo del silencio tu mirada: evoco tus ojos...y me estremezco. Aun apagados por la muerte, me producen el efecto del rayo. No ha perecido en ellos el poder fascinador.

Son dos faros azules, que me muestran irradiaciones magníficas del infinito; son dos estrellas de primera magnitud, que miran hondo sobre mis penas, perforándolas y agrandando la huella, hasta abrir una brecha infinita como un mundo. Tus ojos adorados, que fueron reflejos de esa bellísima alma tuya, viven ahora en mi mente nutridos de mi propia vida, adquiriendo brillo en la fuente inagotable de mis lágrimas.

Anuarí. Así como tus ojos me encadenaron a tu vida, ahora me arrastran a tu fosa, invitándome con tentaciones de delirio. Tus ojos son dos imanes ante un abismo. Yo siento la atracción feroz... (VI, 290).

De acuerdo con Simon de Beauvoir (*El segundo sexo*), la identidad femenina se define en relación a la mirada masculina, es decir, en función del atractivo sexual de una mujer para los hombres. De Beauvoir afirma que, al ser un término relativo, la feminidad es

inesencial, remitible a un espacio ambiguo. La mirada masculina en el universo simbólico de nuestra cultura, transforma entonces a la mujer en objeto del deseo, orientando su sexualidad hacia categorías ambivalentes, en la medida que su inesencialidad la opaca, la oscurece, hasta transformarla en un hueco receptor de todas las fantasías del deseo y de los temores que estas mismas desencadenan.

En el texto recién citado, la evocación de la mirada de él estremece a la hablante. Acaso percibe cómo la mirada masculina la envuelve con su deseo, sumergiéndola en ese espacio de invisibilidad que la reduce a ella al silencio irreductible de lo unheimlich. Una vez apagados por la muerte (en el sueño que de acuerdo a la pieza V es motivo de la noche “más feliz, la única de mi vida”), estos ojos pueden ocupar inversamente el lugar del otro pasivo, inesencial, ominoso, y gracias a ello adquieren su poder fascinador. El concentrar la poetización sobre los ojos de Anuarí, requiere separar estos ojos del resto de su cuerpo, lo que de acuerdo con el código trazado por Freud en su artículo “Lo ominoso”⁹² simboliza una castración. Los ojos del amante muerto –es decir, totalmente castrado– difieren la imaginación de la hablante hacia el infinito: “Son dos faros azules, que me muestran irradiaciones magníficas del infinito”, remitiendo a un erotismo trascendente al estilo de Bataille. Sin embargo, la cadena significativa no se detiene allí, sino que se sigue reproduciendo en el cuerpo de la hablante; esos ojos, que “son dos estrellas de primera magnitud, que miran hondo sobre mis penas, perforándolas y agrandando la huella, hasta abrir una brecha infinita como un mundo”, abren un profundo cráter de dolor. La hablante vuelve entonces a introyectar al amante en el proceso del duelo, apropiándose de los ojos de Anuarí que “viven ahora en mi mente nutridos de mi propia vida, adquiriendo brillo en la fuente inagotable de mis lágrimas”. No obstante, al mismo tiempo que se realiza dicha internali-

⁹² Este es uno de los tantos textos en que Freud pone en práctica el análisis literario. En Das unheimlich se detiene en una reflexión sobre el cuento de E.T.A Hoffman “El hombre de la arena”. Freud dialoga aquí con una interpretación de ‘lo siniestro’ de E. Jentsch (Zur Psychologie des Unheimlichen), según la cual lo siniestro en el cuento de Hoffman radicaba en el hecho de que un objeto inanimado como la muñeca Olimpia cobrara vida. Freud considera que ese punto es poco relevante y en cambio nos muestra distintas significaciones de lo Unheimlich en la lengua alemana y en la literatura que asocia con su interpretación psicoanalítica de *El hombre de la arena*: Lo que ocurre al protagonista es el retorno de una angustia infantil relacionada con el complejo de castración. Sólo así puede explicarse la carga energética asociada a esta experiencia de lo unheimlich que precipita al personaje en la demencia y el suicidio.

zación el movimiento de la escritura transita en un sentido inverso hacia afuera, al objetivar esta experiencia mediante el lenguaje⁹³. A través de esta operación, la hablante coloca esos ojos fuera de sí, externalizándolos hasta convertirlos en el espejo de Narciso en el que el yo siente la tentación de sucumbir: “Tus ojos son dos imanes ante un abismo. Yo siento la atracción feroz...”

Como hemos visto la muerte del amante posibilita la inversión de los roles de género. La castración de la mirada deseante masculina cede espacio para el deseo de la que se constituye como sujeto escritural⁹⁴. Este deseo se orienta en un principio hacia una trascendencia (anhelo de infinito) para luego volver al propio cuerpo en virtud de la experiencia del dolor. Además, anotamos un doble movimiento de interiorización (duelo) y exteriorización (escritura) en el que intentaremos profundizar ahora a través de otro fragmento que despliega los mismos temas:

Tus cartas, tus retratos, y las flores que han muerto sobre tu ataúd, son reliquias que guardo con avaricia de enferma: ellas forman todo mi ideal, toda mi vida, y no digo mi consuelo porque este ya no existe para mí.

Guardo también dos tornillos, que con dura e impiadosa mano pusieron en tu féretro los enterradores, tornillos que

⁹³ Desde los modelos freudianos del lenguaje (Kristeva: 1996 a) podemos entender este último como una instancia mediadora entre la interioridad y la exterioridad. Esta mediación se manifiesta cuando Freud aspira a acceder al inconsciente a través del lenguaje, a través no de los ‘grandes relatos’ del paciente, sino de nimiedades, tonterías, lapsus, sueños (Ej. *La interpretación de los sueños: 1900, Psicopatologías de la vida cotidiana: 1904*). A su vez, en la primera tópica (*La interpretación...*, 1900), Freud define al preconscious como una entidad dominada por el lenguaje que funciona como organizador de la experiencia y como fijador de los impulsos internos y externos. En su segunda tópica de 1923 (*El yo y el ello*) el autor reafirma esta función intermediaria del lenguaje al determinar que los estímulos internos (pulsiones) se transforman en percepciones observables en virtud de que tienen acceso a una expresión lingüística y pueden conservarse en el psiquismo como ‘huellas mnémicas’ (Grosz, 1994) Nos interesa destacar esta función del lenguaje como vaso comunicante entre las pulsiones y la experiencia para clarificar que las relaciones que buscamos establecer entre el sujeto y la escritura no apuntan a describir a esta última como un ‘reflejo’ del inconsciente de la autora. Se trata más bien de profundizar en una dinámica de circulación de deseos y palabras en la cual ambos términos se retroalimentan configurando una escritura y una sujeto escritural. El énfasis que intentamos poner está en la dimensión productiva del lenguaje y no en una concepción del lenguaje como reflejo de la realidad. Es esta dimensión productiva que nos revela la pragmática que nos permite comprender la dinámica de la constitución de una subjetividad en la literatura.

⁹⁴ Tal como leemos en *Más allá del principio del placer* el trocar la pasividad en actividad es esencial para convertirse en sujeto. Así lo demuestra Freud a través del caso del famoso juego con el carrete de hilo (Fort-Da).

irán clavados en mi cerebro el día de mi muerte; en mi cerebro donde llevo cincelada tu imagen profunda e inamovible, cual las grietas que han socavado los siglos en las heladas rocas” (III, 288).

Aquí, el duelo toma la forma de una ceremonia con pequeños y pueriles objetos rituales que pueden interpretarse como metonimias del cuerpo sepultado, pequeñas presencias que ayudan a poseer una gran e inasible ausencia. Entre ellos los tornillos nos parecen especialmente interesantes puesto que se encuentran asociados a la cabeza de ella, es decir a su propio espacio psíquico, tornillos que han fijado la imagen del tú, abriendo una herida en la psiquis del yo: “cual las grietas que han socavado los siglos en las heladas rocas”. En esta herida/grieta (wound/womb) Wilms se vuelve sobre la fractura originaria del sujeto femenino, aquella en que el propio sexo se fractura al no poder ser inscrito en el universal del lenguaje. Volviéndose sobre el propio cuerpo (cuerpo físico y cuerpo escritural) y escarbando literalmente en un “dolor parido”, construye un espejo narcisista, distinto del espejo que el Otro (Ley del padre) ha creado para las mujeres. Esto la ubica en una posición activa desde donde puede reclamar su autoría.

Es en la muerte, como acto de amor (“Solo existe una verdad tan grande como el sol: la muerte” (314)) donde se realiza el duelo de la escritura y el proceso de sublimación. En la pérdida del otro se despliega la capacidad de imaginarlo y de pensarlo en un desarrollo de autoconstrucción simbólica, autoerótica y narcisista en el que la sujeto vuelve sobre las fracturas del orden especular dominante para dar cabida a su propia representación.

CAPÍTULO VI CLARA LAIR: EL SUJETO DEL EROS SUBLIME

1. Clara Lair y el Puerto Rico de los años treinta

Mercedes Negrón Muñoz, más conocida por sus coterráneos puertorriqueños como Clara Lair, nació en Barranquitas en 1895 en una familia de políticos y literatos. Cursó sus estudios primarios y secundarios en la ciudad de Ponce y estudió literatura en la Universidad de Puerto Rico. En 1918 emigró con su familia a Nueva York, donde vivió 14 años; allí trabajó en una empresa comercial bajo las órdenes de un banquero quien le inspira sus poemas de juventud (1920-1928). Se trata de versos dedicados a este “Príncipe de Park Avenue” –como lo llama en uno de sus poemas– y que nunca correspondió su amor. Dichos poemas fueron publicados de manera póstuma por Vicente Géigel Polanco bajo el título *Un amor en Nueva York*, en una edición de su *Obra poética* de 1979 (Instituto de Cultura Puertorriqueña). Dice Lair en una carta aludiendo a esos años: “Quería amar y ser amada, mirar las cosas bellas y ser bella yo misma. Perdemos la juventud ganándonos la vida”.

Clara Lair fue una activa defensora de los derechos de las mujeres desde el movimiento sufragista. Sus primeras publicaciones entre 1916 y 1917 aparecieron en la revista *Juan Bobo* (dirigida por el poeta Luis Llorens Torres), firmadas bajo el pseudónimo de Hedda Gabler –como el personaje de Ibsen–, abogaban a favor del voto femenino. Cuando Lair vuelve a puerto Rico en el año 1932 se integra plenamente a la vida cultural de su país, asistiendo al Ateneo sanjuanero y colaborando con poemas y ensayos en el diario *El Mundo* y en *Puerto Rico Ilustrado*.

En la década del treinta, trabaja como secretaria durante varios años con su primo, quien sería después el primer Gobernador elegido de Puerto Rico, Luis Muñoz Marín. En 1937 publica su primer libro *Arras de cristal*, editado por la Biblioteca de autores puertorriqueños. Más tarde Clara Lair se desempeñó como bibliotecaria de

la Biblioteca de Carnegie, y siguió su labor como periodista, adjudicándose por ello el Premio de Periodismo en 1946.

En 1950 reúne sus tres poemarios: *Trópico amargo*, *Arras de cristal* y *Más allá del poniente* en un libro que fue premiado por el Instituto de Literatura Puertorriqueña. En *De la herida a la gloria* (2003), que contiene la poesía completa de Clara Lair editada por Mercedes López-Baralt, encontramos también algunos fragmentos de su biografía novelada *Memorias de una isleña*, obra inconclusa que apareciera en la *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*.

Además de la compilación recién mencionada, existe otra realización reciente que da a conocer la figura de Clara Lair. Se trata del documental *Una pasión llamada Clara Lair*, estrenado en 1997 por la cineasta puertorriqueña Ivonne Belén. Este documental es una rica fuente de testimonios que van dibujando la personalidad de la poeta a través de quienes la conocieron. Una de sus amigas más cercanas fue Yeyita Cervoni quien se refiere así a su primer encuentro con Lair:

“Me la habían presentado antes”, recuerda Yeyita, “pero ese día yo fui a su casa y me invitó a sentarme con ella en el balcón. Ella fumaba y miraba las estrellas. Y me miraba a mí de vez en cuando. Yo no me atrevía a decir nada. Había pasado más de una hora cuando me habló”. Clara Lair rompió entonces su ensimismamiento para decirle: “Creo que vamos a ser amigas, porque tú entiendes del silencio” (Citado por López-Baralt: 2003, xiii).

También testimonian sus cercanos acerca del rechazo de la escritora hacia el matrimonio y la maternidad, prefería una vida bohemia. El documental sobre Lair alude a un encuentro entre Gabriela Mistral, de visita en Puerto Rico, y Clara Lair, quien sentía una gran admiración por la Premio Nobel. Testigo de este encuentro fue la escritora Margot Arce quien señala:

Clara fue muy emocionada a saludarla y cautivó la atención de la Mistral, con su belleza rara y melancólica mirada. Gabriela Mistral se acercó e hizo uno de esos comentarios insulsos que a veces se hacen para dar pie a una conversación. ‘¿Cómo es que usted, siendo tan bella, no se ha casado?’. Clara

le repostó: 'Esa pregunta que me ha hecho usted, sólo la hacen las mujeres estúpidas'. La Mistral, sin perder el aliento, admitió: 'Muy bien, muy bien' (Citado por López-Baralt: 2003, xiv).

Clara Lair se diferenciaba en sus ideas de cierto feminismo que, en su lucha por obtener los derechos ciudadanos, argumentaba que la mujer en su calidad de madre tenía una sensibilidad más desarrollada hacia las necesidades del colectivo y en función de aquello debía permitírsele participar en la vida política. Lair en cambio cuestiona la maternidad en su prosa y en su poesía poniendo en entre dicho a la sexualidad entendida como reproducción, y proponiendo en su lugar una maternidad intelectual a la que ella le otorga mucho más valor. Así, escribe en una de sus columnas:

¿Usted sabe que se nos educa para el amor, que ustedes mismos lo exigen, y que luego el amor se nos da o lo encontramos, pero que no tenemos derecho a buscarlo? ¿Usted sabe que mientras ustedes, criados para la lucha externa, tienen derecho a atravesar la vida buscando y abandonando amores, nosotras, criadas para el amor tenemos que aguardar que nos lo traiga un hombre que a veces llega y se va enseñuida?

Es sobre esta angustia, es sobre este anhelo de un camino más amplio, de un horizonte más dilatado que cimentamos nuestra causa. Ella trastorna, lo sé, lo reconozco, vuestro humano egoísmo de hombres. Pero ella tiende a liberarlos a ustedes de una esclavitud de la que hoy no se dan exacta cuenta: de la esclavitud de la conmiseración de al que se queda solo y vacío cuando ustedes se van.

Y así cuando ustedes nos dejan y se van, pueden continuar serenos en el pensamiento de que aquel nuestro derrumbe de ternura individual cimentó acaso un esfuerzo y hasta un triunfo de afinidad colectiva y que la mujer que no llegó a ser madre de un hijo material puede ser mañana "madre mental" de ideas y de entusiasmos y hasta de realizaciones fuertes, estables, definitivas.

("La causa feminista (De una carta al Speaker)". *Idearium*, San Juan, PR, diciembre de 1917, p. 22-23)⁹⁵.

⁹⁵ Citado de la colección de textos periodísticos que constituyen el apéndice de la tesis: *Clara Lair, escribiendo desde los bordes*. Dolores Irizarri. Universidad de Puerto Rico. Pág. 148.

Esta idea se hace extensiva a los hombres, para quienes se establece que lo realmente perdurable que se puede dejar detrás de sí son las obras intelectuales. Es lo que Lair explicita en el prólogo que escribe al libro *Un duelo a duelos y otros cuentos* de su amigo Ángel M. Villamil, en 1937.

Villamil es hoy para mí un hombre envidiable. Va a tener un hijo de papel y letras que llevará su nombre por y para siempre y que se le parecerá más que ninguno de sus hijos de carne y hueso. Y de aquí a muchos años el hijo de papel y letras de Villamil lo salvará de la extinción completa, mientras sus hijos y los hijos de sus hijos de carne y hueso se llamarán sabe Dios cómo, si nos toca en suerte el llegar a ser un estado de la Unión americana, o se habrán devorado los unos a los otros, si nos toca en suerte el llegar a ser una república soberbia y dependiente⁹⁶.

Muchos intelectuales, políticos y poetas frecuentaban las tertulias de Clara Lair o la visitaban simplemente en su casa: Luis Palés Matos, Wilfredo Braschi, Evaristo Ribera, David Ortiz, Jacobo Morales, etc....

Sin embargo, se la recuerda también como “Encallada en su puerto hasta la muerte” (según el testimonio de su amigo Jaime Benítez) pues vivió los últimos años de su vida, que fue larga (muere en San Juan en 1973), recluida en su departamento y en condiciones económicas bastante precarias. Es curioso que en esto comparta un destino parecido al de Dulce María Loynaz en Cuba, quien se enclaustró en su casa aislándose del intercambio social y recibiendo únicamente a sus amistades más cercanas.

Wilfredo Braschi (1979) da un testimonio personal, refiriéndose en estos términos a los últimos años de su vida:

... Vivió muriendo los últimos años. Allá en un rincón del Viejo San Juan, en una de esas casas sin ascensor, cuyas ventanas miran a la bahía y a la Boca del Morro, fue a esconderse con las alas rotas. Pero le quedaban los ideales y el sueño para volar.

⁹⁶ *Ibidem*. Págs. 169-170.

(...)

Hasta el rincón elevado de un quinto piso –áspero nido de águila, mirador y torre de marfil– iban a verla muchos ‘vates’. Irrumpían en grupo, o uno a uno, a escucharla. Ya el pelo en fuga, con unas hebras rebeldes como ella. La boca roja y en flor de antes, marchita, entrecortado el aliento, fatigosa. A ratos iracunda. Íntegra, redonda, cabal, vivaz, inquieta y creadora.

En un ámbito nacional, Mercedes López-Baralt en su antología de la literatura puertorriqueña del siglo XX, aunque se resiste al ordenamiento de los autores bajo el criterio de las generaciones, ubica a Clara Lair dentro de lo que denomina una segunda etapa en la producción literaria del siglo XX, que correspondería a la década del treinta⁹⁷. Por la situación colonial y neocolonial de Puerto Rico, la antóloga hace notar que toda la literatura de ese país está fuertemente marcada por el problema de la identidad nacional, pero durante ese período de la historia de la literatura puertorriqueña, la búsqueda de un modo de ser colectivo, y la exploración en el ser puertorriqueño es particularmente intensa debido a que esa generación tuvo que reaccionar al creciente proceso de americanización de la isla.

Si atendemos a un texto emblemático de aquella época, como es *Insularismo* (1934) de Antonio S. Pedreira, veremos que esa americanización, si bien significaba en muchos aspectos un elemento de progreso, por otra parte le presentaba al país serios problemas en lo que se refiere a su desarrollo cultural. Debido a que la invasión norteamericana se produce justo en el momento de inflexión en que Puerto Rico está en la búsqueda de su autonomía política, Pedreira siente que no solo hay un proyecto político que fracasa, sino también un proceso cultural que queda a medias. Así, la isla resulta ser como ‘una nave al gareté’ que oscila entre las tensiones producidas

⁹⁷ De acuerdo con Juan Gelpí (2004) el ordenamiento de la historia literaria puertorriqueña en base a la categoría de las generaciones ha excluido a las mujeres escritoras sistemáticamente, a excepción de las autoras que comienzan a publicar en la década de los sesenta y setenta. Así, Clara Lair junto a Julia de Burgos, Margot Arce y otras autoras no figuran cuando se escribe sobre la generación del treinta, destacando en cambio escritores como Antonio S. Pedreira, Samuel R. Quiñones o Vicente Géigel Polanco. Afirma Gelpí: “El concepto de generación (...) obra más como mecanismo de exclusión que como forma de inclusión” (Gelpí: 2004, 159).

por las luchas por el control de la isla entre España y Estados Unidos, pero además, pende entre dos polos culturales, el hispánico y el norteamericano.

Treinta y seis años después de producida esta intervención, Pedreira reconoce que ha habido progresos en el campo de la industria, el comercio, la agricultura y la riqueza pública. Pero el desarrollo de estas áreas se caracteriza como “brutal”, es decir, no solo conllevan un beneficio, sino que implican una cierta violencia. El avance material de la isla quedaría circunscrito para el autor en el ámbito de la civilización, mientras que lo cultural pertenecería a una esfera distinta que ha permanecido rezagada. La americanización se entiende como el progreso de la técnica y el impulso de los negocios, pero esto no implica para Pedreira que la sociedad sea más feliz. Se trata de un adelanto económico impuesto por lo que él denomina ‘maquinismo norteamericano’ sobre una moral ajena a esos valores que es la del pueblo puertorriqueño.

Este proceso implica por ejemplo que en el nivel de la educación, aunque haya disminuido el analfabetismo, se produzca un vaciamiento de los valores espirituales y de un creciente utilitarismo que transmuta la noción de educación por la de una instrucción profesionalizante, en un contexto político que además, hace imposible para la escuela la formación de los ‘ciudadanos puertorriqueños’.

Por otra parte, a Pedreira –como a muchos de sus contemporáneos– le preocupa el problema de la lengua. Si bien no ve con malos ojos el bilingüismo, considera que se ha producido un empobrecimiento de la lengua materna. En las escuelas puertorriqueñas todas las materias se enseñaban en inglés, lo que para Pedreira significaba una amenaza para la profundidad del desarrollo de la lengua vernácula. El autor propone que el inglés se enseñe como una asignatura más en las escuelas.

Con todo, Pedreira habla desde la posición del hombre de elite a quien la masificación de la cultura le parece un suceso degradante. De este modo afirma: “Con iguales oportunidades para todos, la plebe se ha sentido satisfecha al ver subir sus valores a costa del descenso de los hombres cultos. La astucia, la habilidad y la osadía hoy son atributos más eficaces que el mérito, la dignidad y los principios” (Pedreira: 1934, 31). Asimismo, se queja de la materialización de la vida –‘el tiempo es dinero’–, la pérdida del ocio creador y la

valorización de lo fugaz en desmedro de los valores permanentes. “El materialismo reinante no da tiempo para hablar de los temas suntuarios de la cultura, pues si hay hombres audaces que se atreven a hacerlo, no faltan los que consideran como pérdida de tiempo ese acto tan finamente espiritual” (33).

Desde esta perspectiva, el afán progresista no deja espacio al desarrollo más fino de la cultura. No hay presupuesto ni preocupación oficial por las actividades artísticas. Pedreira acusa la falta de bibliotecas, de academias de música, de concursos de pintura, de preocupación por la cultura popular y por la investigación de la historia de Puerto Rico.

En este panorama el ensayista se pregunta: “¿A dónde vamos? ¿Cuál ha de ser el status definitivo de la isla? ¿Estado federal? ¿República independiente? ¿Autonomía con protectorado?” (29). Para el autor, se trata de un momento de transición en que la personalidad de Puerto Rico ‘navega a la deriva’. El llegar a puerto, significará para Pedreira la construcción de una conciencia colectiva que solo puede levantarse cultivando el espíritu puertorriqueño. Como vemos, esta reflexión pasa por problemas que no solo atañen a los aspectos político-administrativos, sino que contiene una apelación a recuperar un ‘alma puertorriqueña’, que solo puede encontrar sus raíces en el despliegue y profundización de una cultura. En este sentido, la invasión norteamericana se interpreta precisamente como un golpe al proceso de construcción de esa alma nacional.

Este ensayo de Pedreira tuvo amplia difusión pues representaba el sentir de toda una clase de intelectuales preocupados por el problema de la identidad y el destino de su país. En este período, aparecen en Puerto Rico importantes publicaciones como la Revista de Estudios Hispánicos (1928). Surge también la primera novela de la tierra: *La llamarada* (1935) de Enrique Laguerre, la poesía femenina no solo de Clara Lair, sino también de Julia de Burgos, Carmen Alicia Cadilla, Carmelina Vizcarrondo y una de las primeras voces de la negritud en la poesía del Caribe: Luis Palés Matos.

Otros intelectuales relevantes para el campo puertorriqueño de la época fueron el escritor e historiador Tomás Blanco (*Prontuario histórico de Puerto Rico* (1935), *El prejuicio racial en Puerto Rico* (1942)), la académica y crítica literaria Concha Meléndez –primera mujer en doctorarse en Filosofía y Letras en México–, Emilio Belaval

–cuentista, ensayista, dramaturgo y crítico de arte– y la escritora y académica Margot Arce de Vásquez, fundadora de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española.

Las inquietudes por la problemática nacional no solo se reflejaron en el ensayo, sino que permearon la creación poética. Escritores como Juan Antonio Corretjer (*Agüebaina*, 1932; *Amor de Puerto Rico*, 1937; *Poema de la Revolución de Lares*, 1944; *Alabanza de la Torre de Ciales*, 1953), Samuel Lugo (*Donde caen las claridades*, 1934; *Yumbra*, 1943), Francisco Manrique Cabrera (*Poemas de mi tierra tierra*, 1936), Francisco Matos Paoli (*Cardo labriego y otros poemas*, 1937; *Canto a Puerto Rico*, 1952; *Luz de héroes*, 1954), abordaron esta temática muchas veces bajo una influencia criollista, pero desplegando lenguajes cercanos al neorromanticismo, el modernismo o incluso utilizando recursos de vanguardia como en el caso de Francisco Manrique Cabrera. Cabe mencionar que muchos de estos autores estaban además concretamente comprometidos con la causa independentista y que por ello conocieron la cárcel y el exilio.

José Emilio González (1960) en su texto “Los poetas puertorriqueños de la década de 1930” destaca en esta poesía un aspecto telúrico, en que el amor a la patria, es sobre todo amor a la tierra, recreación del paisaje, búsqueda de paraíso perdido. Se encuentra entonces un entrecruzamiento entre el paisaje, el ser nacional y la conciencia histórica: “Aunque hay contemplación en esta poesía, lo importante es la querencia de engendrar de nuevo la patria en el espíritu” (308). El crítico señala las influencias de los poetas españoles Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca y Rafael Alberti. Llama la atención que se consignan todavía como cercanas las estéticas del neorromanticismo y el modernismo incluso hasta la década del cincuenta.

En la poesía de Clara Lair podemos encontrar aspectos que revelan su interés en la problemática de la identidad nacional, sobre todo a través del tema de la lengua. En su primer poemario *–Un amor en Nueva York–* se observa la construcción de una dicotomía entre la lengua inglesa y el español a las que se les atribuyen características bien diferenciadas. Como ya he mencionado, el texto fundamentalmente gira en torno a un amor no correspondido. Se trata de una figura masculina relacionada con el mundo de los negocios, mundo completamente ajeno al de la hablante que es el de la belleza

y la poesía. En una carta a su amigo Félix Tió, la autora se refiere en estos términos a aquellos años de su vida:

Yo trabajé en esa firma (...) los primeros años de 1920 (...). Eran gentes pesadas, hombres viejos que trataban de sustituir la perdida virilidad con rudos gestos de amor. Yo no quería entonces trabajar, pero no me quedaba más remedio. Quería amar, ser amada, mirar las cosas bellas, ser bella yo misma. Perdemos la juventud ganándonos la vida... (Lair: 2003, xi).

En *Un amor en Nueva York*, se dibujan dos dimensiones divorciadas en donde la comunicación y el encuentro no son posibles:

...

¡Tú estás lejos de mí, fijo de brazos
ante mi grito ahogado a lo imposible!

Marca el reloj la hora en que no vienes...
No has de venir jamás, amado mío.
Entre tú y yo está el hierro de mil trenes,
Miles de piedras... y un atroz vacío.
(‘Nocturnos de Nueva York’, 16).

Hay una conciencia de habitar mundos separados precisamente por lo que ella percibe como una dura y hostil modernidad: ‘Entre tú y yo está el hierro de mil trenes’. Lo interesante, es cómo ese mundo del amado se configura como el mundo de la cultura anglosajona, donde la hablante se siente como una extraña, en un espacio carente del sentido de lo sublime que no le ofrece nada más que el tedio cotidiano, la repetición de las rutinas en que la fibra lírica de la hablante se ve aprisionada:

¡Qué vale mi canción! ¡Qué lo que eres,
Ni lo que soy, ni el oro que te ofrezco,
Cuando llena el santuario oficinesco
Una ilusión tenaz por Rockefeller!

He aquí mi oro: el inaudito giro
Del corazón; las mieles escondidas...
Las palabras candentes y sentidas;
¡el beso eterno que creó un suspiro!
Acelere mis dedos el desprecio,
En este impromptu martilleante y recio
Que al clavicordio comercial le arranco...
Mientras tú en las mañanas de más fríos
Vas a decirle tu canción de hastíos
Al cajero más rudo de tu Banco.

(Poema VI. Lair: 2003, 8)

Para Lair, tal como para Pedreira en *Insularismo*, Estados Unidos es la 'tierra del tedio y del dinero' (Lair: 2003, 12). El amado pertenece a esta última esfera que representa todo lo opaco de la vida moderna, lo que ella tiene de sojuzgante para el ser humano al obligarlo a hacer cosas que están fuera de su propia vocación y voluntad creativa. El mundo de la cultura hispánica en cambio, a la cual se afilia la hablante, se percibe como el ámbito en donde el amor y la poesía pueden desarrollarse. El español es la lengua de la pasión, de una forma de amar que ante los ojos americanos puede parecer incluso absurda: "Ya es otoño, Marino, gris otoño sin gloria.../Cuando llegue el invierno, di a tus nietos la historia/de lo absurdo y lo inmenso del amor español" ('Navidad'. Lair: 2003, 14). Desde la posición de la hablante, el inglés es un idioma de silenciosa circunspección:

...

Esto guardo de ti: las notas plenas,
Acordes de sereno violoncelo,
De tus palabras, vagas tras el vuelo
De ese tu idioma que comprendo a penas.
(IV. Lair: 2003, 6)

...

Don Felipe es un yankee de gala aristocracia,
Aprendió en Argentina el decir de la gracia...
Y el callar del triunfo lo aprendió en Nueva York.

(‘El príncipe de Park Avenue’, 9)

En contraste con el paisaje gris de la gran urbe moderna norteamericana, en la isla de Puerto Rico se dibuja un paisaje que encarna en el propio cuerpo de la hablante, en cuanto disposición para lo vivo y lo erótico:

‘Nocturnos de Nueva York’

2

¡Cuántas veces la luna enternecida
Me anunció tu llegada levemente!
Silbaban los coquíes tu bienvenida,
Y aplaudían las olas locamente...

¡Cuántas veces las palmas de la orilla
Dieron sus ramas para tu homenaje...
Y el lucero mayor, el que más brilla,
Apuntaló la ruta de tu viaje!

Nunca llegaste...Sola en mí, cautiva
De las palmas, el mar y los luceros...
Nunca aprontó, retando los veleros,
El barco en que llegabas y me iba.

(Lair: 2003, 16-17)

El yo poético establece una identidad con la isla que se coloca como metáfora de colonización con respecto a este amor que como puertorriqueña le profesa a un americano, anticipando además la figuración de Pedreira de la isla como una ‘nave al garete’:

‘Nocturnos de Nueva York’

3

¡Islita en que he nacido, Puerto Rico!
¡Pobre tierra cedida y entregada!
Leve paisaje...brisa de abanico...
Día calcinador, noche extasiada.
¿Tierra ansiosa de qué? ¡Nadie lo sabe!
Tierra sin rumbo, sin nivel, sin meta...
Eres igual a mí, fija e inquieta;
Eres igual a mí, estanque y ave.

No queriéndolo ser, soy a tu modo:
Sueño de lucha, despertar de entrega...
Y en mi siembra y mi flor como en mi siega,
Dejas tu inútil pequeñez en todo.

(Lair: 2003, 17)

Esta temática hace eco de una inquietud entre los intelectuales latinoamericanos, expresada en textos como el poema “A Roosevelt” de Rubén Darío, donde la identidad hispanoamericana se hace converger en una multiplicidad de herencias en que lo indígena y lo español (a través de la religión y de la lengua) confluyen con las “huellas de los pies del gran Baco,/ que el alfabeto pánico en un tiempo aprendió” (Darío:1952, 261). Fe, lengua y sensualidad se oponen a la amenaza del moderno y poderoso “Cazador” –como se apela a Roosevelt y, por metonimia, el país que preside–.

Estos poemas de Lair problematizan el conflicto que para el Caribe hispánico significa la relación con Estados Unidos (modernidad, utilitarismo mercantil, carencia de espíritu, lenguaje del poder y no del amor) cristalizando en la figura de este banquero. Frente a esta fuerza, la hablante del poema citado lamenta la entrega de su Puerto Rico natal, incorporándola en su propia subjetividad, subordinada por una relación de trabajo y por la asimetría que resulta del desamor de él y el enamoramiento de ella. Pero también subyace en estos versos la realidad de la colonización capitalista, que a través de prácticas y discursos estereotipan al trópico como fuente explotable

de placer. Como se verá al final de este capítulo, mi propuesta de lectura plantea que al haberse producido la identidad entre cuerpo y nación, la descolonización del deseo que opera el sujeto poético de Lair a través de la construcción de su propio placer, implica al mismo tiempo un asalto a esta configuración jerárquica imperialista.

En su primer libro publicado *–Arras de Cristal–* Lair reafirma este estatuto de la lengua española como aquella de la pasión y de la grandeza del espíritu, estableciendo una relación erótica con el idioma. Así, leemos en el poema que abre esta obra:

Impromptu

¡Español de América!
¡Indoespañol!
¡Fruto pardo y velloso de la selva y el sol!
Tú, que tienes la tara quimérica
De llevar al triunfo el nombre que no es tuyo:
¡rompe en ola este torpe murmullo
De mi inquietud histérica!
¡Cázame, indio, ríndeme, español!
¡Indoespañol de América!
¡Cisne dulce de ala colérica!
¡Que tu brazo sea el arco que fije mi esquivez!
¡Que tus dos semirazas hiervan en mi almirez!
¡Haz tu sabia pirueta de flecha y de plumas
Con este tigre que aparece y se fuga...
Con esta carne que se enciende y se apaga,
Y en donde vaga
Sonámbulo el placer,
Como una aurora que no sabe amanecer!

(Lair, 21)

La lengua aparece aquí simbolizada en dos masculinidades: la del indio y la del español. El encuentro con ambas razas prefigura un encuentro sexual, incluso de carácter violento. Se produce una vital fecundación de la propia habla: “Que tus dos semirazas hiervan en mi almirez”. Veo una identidad implícita en este poema entre habla y cuerpo, que me parece relevante, sobre todo porque el

mestizaje indoespañol se apropia y se invoca en virtud de que tiene “La tara quimérica/ de llevar al triunfo el nombre que no es tuyo”. Aquí la hablante se identifica con la perspectiva del americano colonizado, que habla con una lengua que no es propia, y que sin embargo, hace propia. Se trata de la misma estrategia que asumen las mujeres en relación al habla literaria que pertenece a una tradición masculina, y es notable que esta amalgama se metaforice como un encuentro sexual en el texto. También aquí hay un deseo de liberación, del poder decir lo inefable (Como en el poema ‘Lo inefable’ de Agustini) “¡rompe en ola este torpe murmullo/ de mi inquietud histórica!”. El placer no se sabe decir (“en donde vaga/ sonámbulo el placer,/ como una aurora que no sabe amanecer”), sin embargo hay una aspiración a la expresión y por lo tanto a la liberación de ese deseo/lengua/cuerpo.

Otro aspecto al que Lair se refiere en relación a su tierra natal y que comparte con sus contemporáneos es la sensación de estancamiento de la isla, una percepción de pueblo sumido en el letargo que cristaliza en un poema como ‘Angustia’:

...

Por doquiera que voy, por doquiera que vaya,
En el vaho soporoso de mestizo y quincalla...
La misma semimuerta vida del pueblo atado
Por el mar implacable, de costado a costado...

(Lair: 2003, 27)

Vicente Géigel Polanco se refiere a un sentimiento similar en poetas como Palés Matos y De Diego Padró quienes expresan un aprisionamiento en la pequeñez de una isla “rutinaria, sin incentivos, sin afanes de mejoramiento, sin sacudidas emocionales, ambiente cargado de pesimismo, de ideales en crisis, de economía en derrota, de perspectivas truncas. ‘Tierra estéril y madrastra’ llama Palés a la suya. ‘¡Aleluya!’ de Diego Padró, recoge la estampa pueblerina: ‘...donde lo más notable que sucede/ es el naufragio de una pobre mosca/ en mi café con leche...’ (Géigel Polanco: 1960, 270). La evocación de este desencanto se trasluce asimismo en el título de su libro de 1950, *Trópico amargo*.

2. Discurso amoroso y autonomía del sujeto

En el contexto latinoamericano, el trabajo de Clara Lair fue desde el principio asociado a otras escritoras del continente como Delmira Agustini y Alfonsina Storni. Con la primera por la temática erótica que comparten y con la segunda por la fuerte carga irónica de muchos de sus poemas. Ya Luis Llorens Torres señaló la cercanía entre Lair y Storni al reflexionar ambas profundamente sobre las ‘vulgaridades de la vida’, para el poeta puertorriqueño las dos escritoras se hermanaban en la forma de concebir y elaborar el verso.

Diana Ramírez de Arellano (1979) en su “Tributo a la poesía de Clara Lair” establece un paralelo entre estas dos poetas con respecto a su actitud hacia el hombre, marcada por una distancia irónica hacia él: “...las dos vierten en sus versos sus desilusiones, sus amores, sus tormentos, sus angustias, su lamento, y sobre todo esa inmensa soledad punzante” (Ramírez: 1979, 99). Ambas reaccionan contra la mediocridad representada por la masa humana que se mueve en la urbe sin sentido, ansiando la soledad para refugiarse en un mundo de su propia creación.

En relación a lo masculino, vislumbra una común admiración hacia la contextura recia del hombre, “...casi un culto, aún en la metáfora coinciden: el pecho es piedra, y el hombro prepotente” (Ramírez: 1979, 101). Sin embargo, plantea una diferencia: mientras Alfonsina mira al hombre con cierto resentimiento, desde su punto de vista, Clara lo admira gozosamente en un ‘culto pagano’ hacia él.

Desde un análisis más reciente, María Pieropan (“Alfonsina Storni y Clara Lair: De la mujer postmodernista a la mujer ‘moderna’”, 1993) cuestiona esta devoción de Lair hacia el sujeto masculino, destacando en cambio la distancia afectiva que interpone entre ella y el amado. Distancia que logra salvaguardar su individualidad ante el fracaso amoroso y reafirmar su autonomía como mujer ‘moderna’.

La poesía de Lair efectivamente presenta un escenario en que el encuentro amoroso y erótico entre el hombre y la mujer fracasa constantemente. Las aspiraciones de amor y belleza de la hablante se topan una y otra vez con un insalvable abismo interpuesto por el universo masculino que parece insensible hacia esos ideales. Sin embargo, como apunta el estudio de Jorge Rosario Vélez (2006) la hablante no naufraga en una tragedia amorosa en donde el yo su-

cumbe, sino que logra trascender a esa experiencia, fortalecida en un estado de conciencia superior.

Así, lo erótico en estos poemas deberá buscar puertas de fuga que una vez más nos conducen hacia el 'reino interior' de la escritura de una mujer que se defiende de las ataduras tradicionales con que la sujeta la cultura patriarcal para construir un mundo propio.

El trabajo crítico de María Pieropan nos ayuda a visualizar diversas estrategias utilizadas por Lair para provocar aquel distanciamiento que favorece la cimentación de un espacio de autonomía. Una de ellas es enfrentar lo temporal del amor. En Lair, hay una visión constante de la fugacidad de la vida y la futilidad de las cosas. Las grandezas están en el alma y esto toca también su visión del amor. Las cosas serían vanas si no fuera por la palabra, esto implica incluso a su propio ser que solo trasciende en la escritura, tal como queda inscrito en su 'Epitafio' (de sus 'Últimos poemas'): "Ni las flores que amó, ni el yeso que temiera,/ separan a esta muerta del vuelo al que ascendiera/ el eco de su alma en la palabra escrita" (Lair, 82). Con respecto al amor el poema 'Pasa' expresa el carácter transitorio del encuentro de los amantes:

Pasa de largo y no te quedas... Sé en mí como la brisa.
Fugitiva, imprecisa;
Nos roza apenas, sigue su rumbo, y nunca vuelve...
(...)

Pasa de largo y no te quedas... ¡No me mires al fondo!
¡Mi fondo, turbio y hondo,
Donde el instante es la única fragancia de mi vida!

(Arras de Cristal. Lair: 2003, 46)

El encuentro erótico es pasajero y por ello contiene la maravilla del instante. El goce está en la conciencia de su propia caducidad. Se establece una relación entre la fragilidad y la belleza. A pesar de esto, aunque se celebra el encuentro fugaz, no deja de traslucirse un fondo de melancolía a través del estado de ánimo de cansancio y de querer ocultar su interior al amado. Con todo, el yo poético marca una ruptura con el imaginario femenino del amor al superar

la pasividad de quedarse esperando, por el contrario, se incorpora el devenir, configurando una identidad nómada.

Otra estrategia consiste en interponer la distancia del voyeur entre la hablante y su amado. Es lo que ocurre en 'Lullaby mayor' (*Arras de cristal*), uno de los poemas más famosos de la autora, en donde el yo lírico acuna al amante como si fuera un niño dormido, cantándole una nana: "Duerme mi niño grande, duerme mi niño fuerte:/ que el sueño del amor rinde como la muerte" (32). Se insta al amante a permanecer dormido pues parece ser que es la única manera de que él permanezca a su lado. Es un sueño de posesión que se contradice con el motivo de 'fugacidad del amor', pero que, al figurar la muerte del amado, reescribe el motivo de la bella mujer muerta, ocupando un rol activo en esa escena⁹⁸. Más tarde, en 'Carta a Ada Elena' (*Trópico amargo*) la sujeto subraya la liviandad con la que se debe tomar el juego amoroso:

(...)

Ada Elena, no sueñes, no esperes, no imagines.
Mira el amor, si pasa, cual zumbador sin tiento.
No seques, por clausurarla, la flor de tus jardines.
No tases –oro puro– lo que se lanza al viento.

El amor es fugaz y es frágil y es pequeño.
Girasol del instinto no mide si cambió
En mitad de la ruta de un sueño, hacia otro sueño...

(Lair: 2003, 62)

Se trata de una desmitificación de las esperanzas femeninas tradicionales del 'amor eterno', advirtiéndole a otra mujer de no alimentar la ilusión que ella misma ha dejado de alimentar. La conciencia del elemento fantasioso de la ilusión amorosa está presente

⁹⁸ Freud descubrió la importancia que tiene para la constitución de sujeto el apropiarse de una posición activa, cuando plantea sus observaciones al juego infantil que él denominó como 'Fort-da'. En este juego, su nieto de dieciocho meses asume simbólicamente el control de la desaparición de su madre, lanzando pequeños objetos cuando ella salía, al tiempo que decía 'Fort' (se fue). En otras ocasiones arrojaba un carretel atado a una cuerda y después tiraba hacia sí diciendo 'Da' (aquí está). En este juego el niño reemplaza el objeto real por el significante y se transforma en sujeto activo de una situación que le causa displacer (la desaparición de la madre). En otro registro, un correlato del subtexto del juego lo encontramos en la letra de bolero: "Te vas porque yo quiero que te vayas..."

también en su obra temprana. Así, los poemas de *Un amor en Nueva York* están traspasados por la conciencia de que el enamoramiento que se elabora poéticamente no atravesará los límites de la fantasía.

Pieropan ve otro proceso desmitificador en el poema '¡Don Juan!' (*Arras de Cristal*) en donde el sujeto masculino idealizado inicialmente como un romántico Romeo termina defraudando las expectativas al demostrar que en realidad es un Don Juan.

Habrías de llegar, tú, mi Romeo,
En suavidad y brillos.
Habrías de llegar, mi caballero,
En blancura y bríos.

Galopabas sereno tras la muerte,
Bebiendo a sorbos ávidos la vida...
Y volabas a mí por sorprenderme,
Sin anunciarme el tiempo de la cita.

Llegaste al fin... ¡ya muerta mi ternura!
Llegaste frío, cínico, fatal...
Retando sombras, pisoteando tumbas
¡Don Juan, Don Juan!

(Lair: 2003, 25)

Pieropan señala al respecto: "‘Don Juan’ subvierte el mito femenino de que existe un amante tan apasionado como Romeo y tan noble como un caballero andante quien le va a validar la existencia a la mujer". En cambio al final, Romeo se muda en Don Juan y a diferencia de las ingenuas víctimas de este, el yo lírico reconoce la amenaza de la humillación en la segunda estrofa. El hecho de que este poema opere con arquetipos literarios como Romeo y Don Juan contribuye aún más a señalar el carácter mítico de estas construcciones de la identidad masculina. Esto se relaciona con otra estrategia de distanciamiento que Pieropan denomina como la 'literaturización de los amantes'. Aunque se trata de un recurso utilizado por todos los escritores, Pieropan destaca que Lair lo utiliza para "escudarse ante la angustia del amor fracasado" (679). La conciencia de este registro literario aparece por ejemplo en el IV poema de *Un amor en Nueva*

York en donde todo lo que es para ella el tú-amante se condensa en una "Leyenda corta, /que escuchará algún día muda, absorta,/ mi hermana...más morena que la arcilla"(Lair, 6), y en otros poemas en los que él –objeto del deseo– es invocado como el personaje de un cuento: 'Pardo Adonis', 'Marino-Banquero', 'Príncipe de Park Avenue', este último bautizado con nombre de rey:

...

Don Felipe, más seco y opaco que el hastío,
Ama sólo en silencio a su dama, la Fortuna...
Mientras yo reconstruyo la leyenda infantil
Del Príncipe que daba las perlas y el marfil,
Y el palacio en las nubes, donde era el sol la luna...

(Lair: 2003, 10)

El cuento de hadas se deconstruye en el contexto moderno en el que este se desenvuelve: "Un título moderno: Príncipe de Park Avenue. / Su trono: una oficina... Y su gran homenaje, / el vaivén de papeles de una corporación." (Lair, 9). Así, el juego amoroso se devela como juego de artificio, y la distancia que se interpone ante él es testigo de la conciencia del montaje cultural del erotismo.

Esta ironía se despliega desde una posición de género que plantea el problema de la subordinación: "Quizás, su único rápido saludo lisonjero/ es para una taquígrafa...que le calla un amor" (Lair, 9), y una conciencia de la falta de autonomía de las mujeres en contraste con este mundo del trabajo en que el sujeto masculino parece bastarse a sí mismo:

...

Era la sorda tarde oficinesca...
Y al horror de una lámpara grotesca,
Te vi cercano, sin visión ni prisma...

Y hablamos de apellidos y deberes...
De lo que tú para los otros eres...
Y de lo que no soy yo para mí misma.

(Lair: Poema II, 4)

Asimismo en 'Dobles' de *Más allá del poniente*, hay una visión crítica de la fantasía amorosa femenina y la dependencia que genera:

...

¡El alma de mujer tiene sino de hiedra!
Se enreda al pecho-hombre, se enmaraña, se adhiere,
Y, tronchada y marchita, cuando el otoño hiere,
Sigue como fantasma impregnada en la piedra.

(Lair, 70)

Esta conciencia se ha transformado ya en *Arras de Cristal* en la valoración de un amor propio que revela la adquisición de la anhelada autonomía, tal como lo expresa el poema 'Perdón':

...

Y seguiste lo mismo tras la mujer cualquiera,
Cualquiera que pasara, la primera...
¿Y yo...? Yo sólo sigo tras mi propia sombra.

(Lair: 2003, 37)

La última de las estrategias de distanciamiento planteadas por Pieropan quizás sea la más importante, pues constituye un tópico en la poesía de Lair. Se trata de una aspiración a trascender mediante el arte y también de una autovaloración de la propia identidad en virtud del ejercicio de la escritura. Desde su punto de vista, el poema 'Nocturnos del Amor y la Muerte' de *Arras de Cristal*, por ejemplo, presenta una subversión al "intertexto de que la mujer se inmortaliza mediante los hijos" (677):

...

De mí quedarán versos...De ti quedará un hijo...
Quizás un hombre manso, de paz, rutina y calma;
Un hombre en quien tan solo esté tu nombre fijo,
¡con nada de tu cuerpo y nada de tu alma!

(Lair: 2003, 45)

Aquí, la responsabilidad de la reproducción, tradicionalmente asociada con lo femenino, es atribuida al sujeto masculino, en tanto ella toma para sí la posibilidad de la producción cultural a través de los versos en los cuales se proyecta hacia el futuro. Lo que realmente produce el vínculo humano son los versos, que no son puras palabras, ¿qué es un mero apellido frente al valor del poema?

En este mismo texto se revela una confianza en la potencia de la poesía como instrumento de influjo en “los sentimientos y comportamiento del amante” (Pieropan, 677):

...

Quizás tú, torvo amante, despiadado y perverso,
Que rocé como a rosas y cual puñal me heriste;
Por la gloria insoñada de quedar en mi verso
Serás en esa noche un poco bueno y triste...

(Lair: 2003, 44)

Además, la poesía tiene un estatus tal, que tiene el poder de sublimar al amante, ya que la propia escritura, junto con la muerte, lo eleva a una categoría universal que permite que este hombre sea amado por otras:

...

Estarás muerto...muerto...ningún cuerpo lascivo
Buscará tus palabras, tus besos ni tus risas...
Y sólo por los versos que esta noche te escribo
Alguna mujer triste amará tus cenizas.

(Lair, 45)

Como en Teresa Wilms, vuelven a resonar aquí los ‘Sonetos de la muerte’ de Mistral. El amante muerto, incapaz de responder a las demandas de ningún ‘cuerpo lascivo’ y cuyos restos son las cenizas, aparece nuevamente como la huella, el rastro sobre el que se escribe, y que posibilita la escritura, que es lo valorado en este poema. El tú se convierte en texto, y así se universaliza la particularidad y anonimato de la existencia del amante.

Algo similar ocurre en el poema X de *Un amor en Nueva York*, donde se repite la presencia del lector virtual, una tercera persona

destinataria de estos poemas fuera del 'tú' de la enunciación. Se trata de una mujer, que gracias a la lectura de los versos de Lair podría llegar a ver a este banquero transfigurado en príncipe. La hablante se despide de su amor, dejándolo ir, pero lo inmortaliza al transformarlo en literatura:

...

Que tengas suerte, Príncipe de la fría gentileza.
Pero que nunca el oro eclipse tu belleza,
Y si alguna te quiere...que te quiera por ti;
Y te quiera por mí.

(Lair, 13)

En uno de sus poemas ('Orgullo' de *Arras de Cristal*) Lair se llama a sí misma 'absurda maja del arte y el amor'. 'Absurda' tal vez por ver de qué manera su aspiración hacia todo lo sublime contrastaba con lo prosaico de un mundo que constantemente impone sus rutinas. Pero es incontestable, teniendo en cuenta sus poemas y sus textos en prosa publicados en periódicos, que se sentía orgullosa de pertenecer a aquella 'aristocracia del espíritu' conformada por el mundo artístico. Así, en 'Palabras finales para un hombre' (*Últimos poemas*) se distingue de la 'mujer común' y de todo lo mundano configurándose en cambio como una mujer poeta:

...

Y la mujer común te enajenó el amor:
Pero lejos de ti, muy lejos e intangible,
Una mujer plumeaba versos a lo imposible.

(Lair: 2003, 79)

Pieropan, contrastando la figura de Lair con la de Alfonsina Storni, considera que la escritora puertorriqueña se diferencia de su par argentina en tener un gran sentimiento de autosatisfacción, arraigado precisamente en la construcción de una autonomía con respecto a la relación a la escritura y al distanciamiento de "el otro masculino".

En su estudio sobre *Arras de Cristal*, Jorge Rosario-Vélez (2006) plantea esta autonomía como una conquista de la hablante que se da al calor de todo un proceso de aprendizaje. Así, el crítico lee esta obra como un 'bildungs-roman poético' en que la sujeto consigue objetivar el tema amoroso tras un largo recorrido de desilusiones y desencantos. A través del análisis de varios poemas, Rosario-Vélez intenta demostrar que *Arras de Cristal* establece un escenario de choques permanentes entre las aspiraciones amorosas de la hablante femenina y la respuesta esquiva del sujeto masculino que la defrauda al abandonarla. Lo que estaría en juego aquí sería las diferentes mentalidades –femenina y masculina– que la hablante no lograría comprender, imbuida como está en una fantasía de entrega mutua y total. A partir de este desencuentro el autor lee una evolución del 'sentimiento femenino' que aprende en la ruta a no esperar más de lo que el hombre da, y a no dar, a su vez, más de lo que el hombre merece, manteniendo así su integridad, o –en términos de Pie-ropan– su invulnerabilidad ante el amor. En concordancia, Jorge Rosario-Vélez plantea que:

Clara Lair transforma la dependencia erótica y el resentimiento amoroso explorado por Agustini, Storni, Ibarburu y Burgos, así como también la angustia religiosa y maternal de Mistral en otra energía dadora de vida que ofrece al carácter femenino una nueva identidad en su poesía. (Rosario-Vélez: 2006, 100)⁹⁹

Su tesis afirma entonces que la sujeto poético atravesaría en estos versos por una opresión mental y espiritual de la que se liberaría evolucionando hacia una nueva autonomía.

3. Reconfiguración femenina de lo sublime

Por mi parte, concuerdo con esta última lectura en lo que se refiere a la fundación de un yo autónomo que no se queda en la fantasía romántica, sino que toma una conciencia crítica de género de mayor independencia quizás que las autoras que hemos revisado anteriormente. Tal como afirma Rosario Ferré (1986), comparando a la

⁹⁹ La traducción es mía.

escritora con Agustini y Storni, Lair parece haber levantado su poética sobre las cenizas de la hoguera postmodernista. Sin embargo, quisiera subrayar que dicha constitución independiente se establece sobre una base, no solamente psicológica, sino primordialmente estética, en un proceso de configuración particular de la identidad articulado con un proyecto estético.

Por esta parte, y como contribución a la crítica que se ha venido desarrollando sobre Lair, mi propuesta es que la autora conforma un sujeto poético donde la identidad femenina está fuertemente ligada a la noción de lo sublime. Desde mi punto de vista, esta relación entre lo femenino y lo masculino que se ha venido analizando tiende a adquirir el carácter de una oposición donde lo femenino se haya en busca de una trascendencia a través de lo bello, de un modo erótico de estar en el mundo, mientras lo masculino figura como una especie de obstáculo para el acceso al goce, dado que parece estar atrapado en la esfera de lo prosaico y ser incapaz de vivir la belleza y de acceder a la experiencia de lo sublime. Para apoyar este argumento partiré por examinar el primer conjunto de poemas que Lair escribió: *Un amor en Nueva York*, donde esta oposición se hace bastante clara. Pero antes, voy a puntualizar algunas consideraciones sobre el concepto de lo sublime, atendiendo a la noción tradicional de esa forma de entender lo estético para luego revisar las apropiaciones que Lair opera en ella desde una reflexión de género.

Lo sublime estético

Lo sublime como concepto estético, tanto en Kant como en Schiller, está atravesado por las oposiciones binarias que caracterizan la cultura occidental, tal como Hélène Cixous las ha puntualizado en su libro *La joven nacida*:

Actividad/Pasividad

Sol/Luna

Cultura/Naturaleza

Día/Noche

Padre/Madre

Cabeza/Corazón

Inteligible/Sensible

Logos/Pathos

El segundo término de estas oposiciones es siempre el más débil o de menos prestigio y está asociado invariablemente con lo femenino. Este entramado simbólico permea todos los niveles de la realidad cultural y organiza el lenguaje, determinando una forma de percibir el mundo, es decir, posee –en términos de Bourdieu– poder simbólico.

En Kant y Schiller la reflexión sobre lo sublime está atravesada por las dualidades naturaleza/cultura, inteligible/sensible, logos/pathos.

Dice Kant en su “Análítica de lo sublime” que mientras la satisfacción que encontramos en ‘lo bello’ se deriva de una “excitación directa de las fuerzas vitales”, en lo sublime se produce en cambio la suspensión momentánea de esas ‘fuerzas’. No se trata solo de la “emoción de un juego, sino de algo más serio, producido por la ocupación de la imaginación”. Lo sublime es un término de cantidad, (lo bello, de cualidad) apunta a lo grande e ilimitado, es decir, aquello que se encuentra necesariamente fuera de la propia materialidad que inspira la experiencia de lo sublime. Lo sublime no puede encontrarse nunca en la naturaleza, puesto que no reside en el objeto que suscita lo sublime, sino en el espíritu humano, específicamente en la facultad de reflexión. La oposición entre naturaleza y cultura, entre lo sensible y lo inteligible queda establecida pues

...Ya no podemos decir que el objeto es idóneo para la representación de algo sublime que puede encontrarse en el espíritu, pues lo propiamente sublime no puede contenerse en ninguna forma sensible, sino que afecta solo a ideas de la **razón**, las cuales, aunque ninguna de ellas sea susceptible de exposición apropiada, son despertadas y traídas al espíritu precisamente por esa inadecuación que puede exponerse sensiblemente. Así, el vasto océano agitado por la tempestad, no puede ser calificado de sublime. El espectáculo es horroroso y es necesario que el espíritu se halle ocupado ya por ideas de diversa índole para que esa contemplación le inspire un sentimiento sublime en sí al estimular el espíritu a **abandonar lo sensible para ocuparse en ideas que contengan más elevada finalidad** (Kant: 1993, 90-91).

Para este pensador, lo sublime tiene un aspecto matemático. Si lo sublime es lo grande, pero en términos absolutos, debe estar entonces necesariamente fuera de toda medida y de toda comparación. Su magnitud solo es igual a sí misma. Por ello no se debe buscar lo sublime en las cosas de la naturaleza, sino más bien en nuestras ideas y en nuestra aptitud hacia lo infinito.

Lo grande en términos absolutos apunta hacia el todo y el sentimiento de lo sublime se suscita en nosotros en la experiencia de nuestra limitación para abarcar comprensivamente esa totalidad a la que solo nos acercamos de manera intuitiva.

De acuerdo con la lectura que hace Lilliana Ramos (2008)¹⁰⁰ de este texto de Kant, lo sublime, sin embargo, al mismo tiempo que nos revela nuestra limitación (momento de perplejidad), nos revela una facultad del espíritu que va más allá del ámbito de la sensibilidad (momento de superación). Se trata de una capacidad de representación en la que entra en juego la 'facultad reflexionante', una facultad del espíritu que va más allá de los sentidos.

Por un acto de la razón, somos capaces de sobreponernos al primer momento de perplejidad al comprender el fracaso de nuestra empresa de comprensión. Esta facultad reflexionante constituiría para Kant un modo de resistir intelectualmente las expresiones de la naturaleza que nos resultan amenazantes¹⁰¹, y por lo mismo provocan en nosotros el sentimiento de lo sublime.

Kant expresa una visión de la naturaleza desde una cierta posición de ajenidad y extrañamiento que podríamos interpretar como eurocéntrica. Desde esa perspectiva se refiere a una naturaleza (rocas enhiestas que amenazan caer, nubes tempestuosas que se acumulan en el cielo, volcanes y huracanes devastadores, océanos revueltos, el poder de un río torrentoso) que se revela en su poder destructor, reduciendo a una pequeñez insignificante la capacidad humana de resistir todo aquello. Esta naturaleza sería atractiva precisamente porque es temible, pero para que nos pueda transportar a la experiencia de lo sublime, es necesario que podamos contem-

¹⁰⁰ Ramos, Lilliana (2008) «El género de lo sublime: Gustavo Adolfo Bécquer ante una tradición kantiana». En *Romanitas, lenguas y literaturas romances*. Volumen 2, número 2. San Juan Puerto Rico.

¹⁰¹ Lo sublime es también aquello que inspira temor, es por lo tanto la naturaleza en su faceta amenazante, sin embargo en lo sublime esta amenaza se experimenta desde un lugar seguro, a prudente distancia. Volveremos sobre esto más adelante al referirnos a la relación entre la mujer y lo sublime.

pararla desde un lugar seguro. Solo así las fuerzas del alma pueden ser exaltadas más allá de su medida corriente, abriéndose a una dimensión en la que descubrimos una capacidad de resistir y que nos da valor para enfrentarnos a la aparente omnipotencia de la naturaleza.

Al respecto, Lilliana Ramos observa que para Kant lo sublime no solo nos conmociona anonadándonos, sino que también nos aparta de la naturaleza, mediante un distanciamiento que nos revela superiores a ella en la medida que “el espíritu puede hacerse sensible la propia sublimidad de su destinación, aun por encima de la naturaleza” (Ramos: 2008,10). Es en virtud de esta constatación que lo sublime nos eleva y nos revela como superiores y separados de la naturaleza.

Por otra parte, en la reelaboración que Schiller hace del texto de Kant, en su ensayo *Sobre lo sublime*, encontramos un énfasis colocado en la razón toda vez que, tal como apunta Pablo Oyarzún (2003)¹⁰² “el afecto sublime supone un movimiento de trascendencia respecto de la inserción de la existencia humana en la naturaleza” (25).

Dentro del plan de Schiller que busca establecer un puente entre la dimensión estética y la dimensión ética, será preponderante definir un espacio propiamente humano que es el espacio de la libertad, entendida como ese plus que nos coloca por sobre la naturaleza y por sobre las sujeciones que lo humano mantiene con la naturaleza.

Desde la perspectiva de Schiller, lo sublime cumple la función, desde la esfera estética, de “abrir la conciencia de la libertad ética” (Oyarzún: 2003, 25), lazo que puede establecer precisamente gracias a que “todo lo sublime deriva únicamente de la razón” (Schiller: *Sobre lo patético*¹⁰³). El sentimiento de lo sublime es ambivalente, está compuesto de aflicción al mismo tiempo que de alegría, o en expresión más radical, de horror y arrobamiento (Oyarzún: 2003, 26). Esta contradictoriedad evidencia que lo sublime no es el propio objeto, sino la relación que establecemos con él, puesto que solo nosotros podemos mantener esta relación de carácter mixto. Según Schiller, esto significa que el sentimiento de lo sublime nos revela que la condi-

¹⁰² Oyarzún, Pablo (2003) “Schiller: lo sublime y la revolución de la sensibilidad”. En *Revista de teoría del arte* N° 9, pp. 11-50. Facultad de Artes Universidad de Chile. Departamento de Teoría de las Artes. Santiago. Oyarzún cita de Escritos sobre estética

¹⁰³ Tanto para este texto como para *Sobre lo sublime*, Oyarzún cita de Schiller: *Escritos sobre estética*. Edición y estudio preliminar de Juan Manuel Navarro Cordón. Traducción de Manuel García Morente, María José Callejo Herranz y Jesús González Fisac. Madrid: Tecnos, 1991.

ción de nuestro espíritu no se rige necesariamente por la condición del sentido; es decir, que tenemos en nosotros un principio autónomo, independiente de las emociones sensibles e independiente de las leyes de la naturaleza. Lo sublime nos coloca más allá de nuestra determinación natural y establece una naturaleza propiamente humana en que una persona toma conciencia de un principio en sí misma, que es heterogéneo al régimen de la naturaleza.

La oposición entre el principio racional y las emociones sensibles se mantiene en la distinción que reelabora Schiller entre lo bello y lo sublime, estableciendo a su vez la oposición entre el cuerpo y el espíritu. Mientras lo bello se identifica con lo sociable, lo lúdico, lo liviano, lo alegre; lo sublime en cambio aparece asociado a lo serio, callado, fuerte. Pero además se presenta otra asociación: lo bello se vincula con los sentidos y por lo tanto con el cuerpo, en tanto para entrar al ámbito de lo sublime debemos deponer todo lo corpóreo hasta el conocimiento de la verdad y el ejercicio del deber. Lo bello es una expresión de libertad, pero lo sublime implica una libertad que va aún más allá por cuanto nos eleva sobre el poder de la naturaleza, significando esto que nos libera de su influjo corpóreo. La libertad a la que accedemos a través de la experiencia de lo sublime es la libertad de la razón desligada de los sentidos, donde el espíritu actúa solo bajo su propia ley¹⁰⁴.

Lo que me interesa relevar aquí es la dicotomía que queda planteada entre cuerpo y espíritu, otorgando al concepto estético de lo sublime la significación de aquello que es superior, que se eleva por sobre el cuerpo, por sobre la naturaleza en virtud de la razón. Esta dicotomía es pertinente a nuestro estudio por cuanto, como hemos visto en los capítulos precedentes, la cultura occidental en su estructura simbólica binaria, relega lo femenino, precisamente al ámbito de la naturaleza, lo sensible, lo emocional e irracional, al cuerpo, es decir, a todo aquello que quedaría superado en la experiencia de lo sublime. Incluso más, la mujer en la tradición artística ocupa un lugar similar al de la naturaleza toda vez que actúa más bien como suscitadora de lo sublime, antes que como sujeto de la experiencia de lo sublime y por lo tanto, como objeto, antes que como sujeto estético.

¹⁰⁴ Cfr. Schiller, Federico (1943). *Sobre lo sublime*. Universidad Nacional de Cuyo. Instituto de estudios germánicos. Buenos Aires. Pp. 19-20.

Esto queda en evidencia en los poemas analizados en el segundo capítulo de este ensayo. Tanto en la tradición romántica europea, como en la modernista latinoamericana, la mujer, asociada a la naturaleza, se vincula con lo salvaje e incivilizado; codificada como el otro de la cultura, como una ‘materialidad no semiótica y una facticidad no semiótica’ –en términos de Elisabeth Bronfen– la representación de la bella mujer muerta actúa como soporte privilegiado para la expresión de lo sublime.

En efecto, tanto para Kant como para Schiller la naturaleza que suscita el sentimiento de lo sublime es aquella naturaleza salvaje, terrible y amenazante con la cual nos relacionamos de una manera ambivalente que conjuga el horror y la fascinación. Sin embargo, se establece la condición de que en la experiencia de lo sublime el sujeto debe encontrarse a salvo de la amenaza, es decir “experimentarlo vicariamente desde un lugar seguro” (Ramos: 2008, 10).

El objeto terrible debe hacernos sentir su poder, pero no estar dirigido a nosotros, que hemos de sentirnos y sabernos a buen recaudo de la amenaza y ponernos imaginariamente en el caso de oponer vana resistencia y ser destruidos en el intento: lo terrible radica, entonces, únicamente en la imaginación, pero esta pone en obra al impulso de auto-conservación, “de manera análoga –dice Schiller– a lo que provocaría la experiencia real” (Oyarzún: 2003, 29 nota 15).

Del mismo modo la representación de la bella mujer muerta en literatura nos remite a la conjunción entre belleza y horror (belleza medusea) que consignaba Mario Praz para distinguir la sensibilidad romántica. Volvamos al poema de Shelley para tomarlo como ejemplo paradigmático. Allí, el goce ante la contemplación de la belleza femenina representada por la cabeza de Medusa, se producía a condición del distanciamiento que se colocaba de por medio ante esta imagen. Dicho distanciamiento descansaba, según mi planteamiento, en que la mujer, al ser elevada al plano de lo sobrenatural, de lo mítico y al estar representada como muerta, era neutralizada en su poder amenazante. Tanto ella, como la naturaleza con la que se encuentra fusionada está despojada de su poder destructor. Por otra parte, la práctica artística aporta el distanciamiento requerido

para crear el lugar seguro desde donde experimentar lo sublime. No se trata de la muerte real, sino de su representación, de su traducción en un valor estético. La imagen presentada por Shelley apunta hacia lo sublime en la medida que expresa un sentimiento de inquietud, al mismo tiempo que de enorme fascinación ante el misterio y el horror producido por la mujer/naturaleza. Por otra parte, señala también al valor matemático kantiano, hacia lo inconmensurable, lo innombrable.

Del mismo modo en la sentencia de Edgar Allan Poe con respecto a 'the most poetic topic' encontramos una relación entre lo femenino y lo sublime. La belleza femenina en su asociación con la muerte es transmutada en misterio, el misterio de lo otro, aquello que rebasa el entendimiento: lo inescrutable y lo irrepresentable. El énfasis en lo superlativo tenía que ver también con un problema metapoético que señalaba el límite de la representación, apuntando así hacia lo inefable que busca aprehender el decir poético.

En la poesía latinoamericana veíamos asimismo este señalamiento hacia lo inefable mediante la fetichización de la figura femenina, representada en una posición pasiva (callada, dormida, desfalleciente, muerta) que posibilitaba el acceso del sujeto masculino hacia la dimensión de lo trascendente. Esta dimensión de lo trascendente está relacionada particularmente desde el romanticismo, como lo planteaba Paz en los *Hijos del Limo*, con la palabra poética misma, en tanto esta se erige como reveladora del espíritu.

Además, lo poético con frecuencia fue asociado en el romanticismo a lo femenino, la voz de una interioridad, de una imaginación ligada con lo natural y con lo inconsciente. Esto es lo que expresa claramente un poeta como Gustavo Adolfo Bécquer, quien identifica mujer y poesía en sus *Cartas literarias a una mujer*, contestando a una pregunta por la poesía con un resonante "Poesía eres tú":

La poesía eres tú, te he dicho, porque la poesía es el sentimiento y el sentimiento es la mujer.

La poesía eres tú, porque esa vaga aspiración á lo bello que la caracteriza y que es una facultad de la inteligencia en el hombre, en ti pudiera decirse que es un instinto.

La poesía eres tú porque el sentimiento que en nosotros es un fenómeno accidental y pasa como una ráfaga de aire, se halla tan íntimamente unido á tu organización especial que constituye una parte de ti misma.

Últimamente, la poesía eres tú, porque tú eres el foco de donde parten sus rayos.

El genio verdadero tiene algunos atributos extraordinarios, que Balzac llama femeninos, y que efectivamente lo son.

(...)

La poesía es en el hombre una cualidad puramente del espíritu; reside en su alma, vive con la vida incorpórea de la idea y para revelarla necesita darle forma. Por eso la escribe.

En la mujer, por el contrario, la poesía está como encarnada en su ser; su aspiración, sus presentimientos, sus pasiones y su destino son poesía; vive, respira, se mueve en una indefinible atmósfera de idealismo que se desprende de ella, como un fluido luminoso y magnético; es, en una palabra, el verbo poético hecho carne.

Sin embargo, á la mujer se le acusa vulgarmente de prosaísmo. No es extraño: en **la mujer es poesía casi todo lo que piensa; pero muy poco de lo que habla. La razón yo la adivino, y tú la sabes**¹⁰⁵ (Bécquer: 1885, 89-90).

Lilliana Ramos («El género de lo sublime: Gustavo Adolfo Bécquer ante una tradición kantiana») explica este vínculo entre la poesía y la mujer como uno que obedece a la codificación cultural de lo femenino en el imaginario epocal:

La mujer, como cuerpo y como psicología, era una zona de hipersensibilidad, de propensión a la imaginación desbocada, al sentimentalismo, a respuestas instintivas, a la vaguedad de pensamiento, al amor a lo bello y lo superficial, a la falta de articulación racional, a la obsesión por lo carnal y, por lo tanto, por lo sensorial y lo sensual, a la inconsciencia (falta de razón) de sí (Ramos: 2008, 6).

¹⁰⁵ El destacado es mío.

A principios del siglo veinte estas asociaciones persisten y –de algún modo– forman parte de los procesos de constitución de sujeto en las obras de las autoras que hemos venido estudiando. Las escritoras, para las que el modernismo aún era una importante influencia, asumieron esta identificación como propia, operando en ella interesantes transformaciones, particularmente en aquellos aspectos que implicaban su carencia de voz –es decir– franqueando los límites que les impedían crear una representación propia. En sus textos configuraron identidades en torno a los valores estéticos que les eran atribuidos como la poesía, lo trascendente y lo sublime, pero desde una posición crítica que cuestionaba la lógica de oposiciones binarias como las oposiciones naturaleza/cultura, cuerpo/espíritu. Veamos ahora las características que estas configuraciones críticas asumen en la poesía de Clara Lair.

Relación femenino/masculino en Un amor en Nueva York

Comencemos, como ya había anticipado, por su primera colección de poemas *Un amor en Nueva York* (publicado póstumamente) que abre la edición de sus *Obras completas* y donde la elaboración de lo sublime se establece visiblemente en una asociación de este concepto con lo femenino, por oposición a una masculinidad relacionada con lo prosaico, pues el hombre que se retrata está tan imbuido en las cosas del mundo, en los negocios –se trata de un banquero– que, junto con no saber amar, no tiene ojos ni tiempo para la poesía, para lo sublime, para dar rienda suelta a las grandezas del alma. Vemos una mirada crítica con respecto al espacio en donde se desenvuelve este sujeto masculino.

I

Era un grupo de hombres, secos, apresurados,
–con un cigarro mustio tronchado entre los dientes–
Que hablaban de petróleo, de acciones y de agentes,
En un salón abierto, de libros envidriados.

Y era un salón conjunto, oscuro, emparedado,
De viejas maquinillas, papeles y cajones,
Y era un pasillo corto entre los dos salones,
Un único pasillo... de rejas circundado

Sin gestos, sin miradas, sin voz y sin sonrisa
Cruzaban el pasillo los hombres de la prisa...
Y era a su paso, el oscuro salón más ceniza...

Y de repente, un día, dos pupilas radiosas
Llegaron, se posaron sobre las viejas cosas,
¡y de las viejas cosas saltaron mariposas!

(Lair: 2003, 3)

Lo masculino habita ‘un salón abierto’, prefigurando el territorio de lo público que le es propio. Sin embargo, en él los libros están como presos ‘envidriados’, mudos, callados, dando lugar entonces a un espacio ‘emparedado’, a un pasillo ‘de rejas circundado’, donde lo moderno del espacio oficinesco repleto de objetos sin sentido se constituye en prisión de la vida, sustraída a la experiencia trascendente. Las ‘dos pupilas radiosas’ que aparecen al final son los ojos del amado que da motivo a la creación de estos poemas, y que volverán a aparecer en una elaboración conscientemente ‘libresca’ de este de aquí en adelante.

Este espacio opaco contrasta con el espacio soñado por la hablante (que frecuentemente es evocado a través de imágenes de la naturaleza tropical plena de exotismo) y lo constriñe, pues en él ocupa una posición subordinada que limita su aspiración a la plenitud y la libertad.

III

¿Sientes también acaso el choque de espejismo
De la vida allá fuera, aire, luz y color,
Cuando no hay un contorno más acá del amor,
Que el del rostro de un “clerk”, que habla siempre lo mismo?

¡No detienen los vidrios de tus puertas cerradas,
La intromisión inútil de un sol que no cotiza,
Y no es ofensa a veces a tu recia cornisa,
Un vuelo de furtivas palomas extraviadas!

Giran las horas...Gira el día vendido,
Alrededor de algún papel perdido
O de balances mal interpretados...

Y a la hora de salir... ¡noche sin luna!
Y el estrépito vil de la fortuna,
Hecha hierro, al nivel de los tejados¹⁰⁶.

(Lair: 2003, 5)

En el dominio del tú que se apostrofa, la naturaleza queda fuera en la medida que no forma parte de lo útil productivo. La relación biográfica con este personaje de la juventud de Lair trasciende la anécdota personal para volverse arquetipo de la relación entre el humanismo espiritual y la naciente modernidad.

El yo poético anhela el mundo de afuera, de sol, de palomas extraviadas (el vuelo de la imaginación que carece de objetivo en la producción) y se lamenta del ciclo inútil (para otro tipo de producción, la poética) de su día asalariado. Este paisaje, que debemos relacionar con el mundo anglosajón al que nos referimos al principio de este capítulo, constituye un entorno desolador para el ánimo lleno de poesía que aspira a la pasión. En contraste, la pasión se halla en el mundo hispano, en el trópico o en Sevilla, por ejemplo, que es nombrada varias veces en este poemario.

Por otra parte, la impotencia por la inutilidad del 'día vendido' se redime con la manifestación del poder creador de la hablante que transforma con su mirada poética la realidad y la figura del amado. Ya nos hemos referido a la consciencia de que ese 'tú' de la enunciación es un objeto de su propia creación: "leyenda corta, que escuchará algún día muda, absorta, mi hermana" (poema IV), y a la manera como la literaturización del amante (el frío hombre de negocios transmutado en un 'Príncipe de Park Avenue' o en el 'Marino Banquero') constituye una estrategia de distanciamiento que ayuda a forjar la autonomía del sujeto escritural.

Cabe agregar ahora que en el mundo creado por el discurso que se dirige al amante, el yo que habla se posiciona como sujeto del

¹⁰⁶ Esta última metáfora alude, según la nota de la edición de Géigel Polanco (1979), al tren elevado que funcionaba en los años de 1920 en Nueva York.

placer erótico al mismo tiempo que como sujeto estético, productor de un valor espiritual como es la poesía.

Si retomamos el poema VI de esta colección, ya citado más arriba, veremos que hay dos tipos de valores en pugna en este poema. El valor material del dinero que pertenece al mundo comercial representado por el amado, y el valor sublime de la poesía que se encuentra aquí estrechamente ligado con el sentir erótico. Así, el 'oro que te ofrezco' hace referencia tanto a la palabra poética: 'mi canción', 'las palabras candentes y sentidas', como a la capacidad del goce amoroso: 'el inaudito giro del corazón, las mieles escondidas', tesoro que no es evidente a los ojos de cualquiera y que permanece ajeno para el mundo impenetrable y frío del 'tú' al que quisiera rendirle tributo. Este último es un mundo desertotizado, que choca con la expectativas amorosas y literarias de ella quien, sin embargo, no cesa en el afán de iluminarlo con las ensoñaciones de su propio reino interior.

VII

El príncipe de Park Avenue

(...)

No hay al paso del Príncipe ni un toque de cornetas.
No hay al paso del Príncipe ni un curvar de siluetas...
Hay sólo finos gestos, sin frialdad ni calor.
Don Felipe es callado, y seco y altanero.
Quizás, su único rápido saludo lisonjero
Es para una taquígrafa...que le calla un amor.

(...)

Don Felipe, más seco y opaco que el hastío,
Ama sólo en silencio su dama, la Fortuna...
Mientras yo reconstruyo la leyenda infantil
Del Príncipe que daba las perlas y el marfil,
Y el palacio en las nubes, donde era el sol la luna...

(Lair: 2003, 9)

La dualidad masculino/femenino, en los términos en los que la hemos planteado se repite. El discurso es quijotesco, en el sentido que la figura del amante está trastocada por un 'deseo literario' que torna príncipe al prosaico hombre burgués. Pero a diferencia del personaje de Cervantes, existe en la hablante la conciencia de este desencuentro con la realidad y de ello da cuenta su ironía:

X

Al presidir el H... Trust Company

Que tengas suerte, Príncipe de los ojos radiosos...
Que tu Banco se llene de ritmos fabulosos...
Que tu prestigio ensalce diamantes y zafiros...
(No versos y suspiros).
Que The Wall Street Journal te dedique un sincero
Poema financiero,
Donde tu nombre rime con el nombre de Ford...
(No con "dolor" y "amor").
Que balances y cuentas te digan la canción
Que se calló mi corazón...
Que tengas suerte, Príncipe de la fría gentileza.
Pero que nunca el oro eclipse tu belleza,
Y si alguna te quiere...que te quiera por ti;
Y te quiera por mí.

(Lair: 2003, 13)

Este poema y los otros que conforman *Un amor en Nueva York* (titulado así con posterioridad a la muerte de la autora), parecen estar marcados por los signos vanguardistas que se apoderaban de América Latina a comienzos del siglo XX. Su reflexión sobre la modernidad, la incorporación de imágenes urbanas, el humor de su ironía, los emparenta con la escritura desarrollada por Storni, Girondo, Huidobro, el Neruda de Residencia en la tierra. Datados entre 1920 y 1928, en el período en que la autora reside en los Estados Unidos, estos textos, sin embargo, fueron producidos al margen de los 'ismos' que surgieron en Puerto Rico durante esa década y que

se multiplicaban generalmente tan rápido como desaparecían¹⁰⁷, aunque de esos movimientos surgieran figuras perdurables y transformadoras como la de Luis Palés Matos.

Erotismo y sublimación no represiva

Este desencuentro con la realidad en el que los intereses comerciales se colocan como obstáculo a la realización erótica no solo pueden analizarse en referencia al problema del fracaso amoroso contingente, sino a su vez a la luz del choque entre lo que Marcuse denominó como principio de actuación y principio del placer. Para Marcuse el origen del individuo reprimido dentro de nuestra civilización descansa en el conflicto entre el principio de actuación y el Eros, donde el principio de actuación es un concepto que interpreta, en términos históricos, lo que el psicoanálisis freudiano definió como una ley del funcionamiento de la psiquis: el principio de realidad. Para el psicoanálisis freudiano –que busca un principio universal para la civilización, un principio que explique la evolución de la especie– el principio de realidad se impone sobre el principio del placer (este último aspira a la satisfacción inmediata de los instintos en cuya estructura predomina el componente sexual) como un mecanismo adaptativo que le permite al ser humano desarrollar su autoconservación y cubrir sus necesidades mediante la realización del trabajo, el cual le proporciona lo que requiere para vivir. Para Marcuse en cambio –que sitúa la civilización como fenómeno particular e histórico, el principio de actuación será el “cuerpo” histórico social del principio de realidad; esto es, no simplemente el trabajo, sino el trabajo enajenado. En efecto, el modo como el trabajo se ha institucionalizado en nuestra civilización en el contexto del capitalismo implica la dominación¹⁰⁸ de un grupo privilegiado que impone sus

¹⁰⁷ Entre esos movimientos es posible mencionar el Diepalismo, auspiciado por Luis Palés Matos y José I. De Diego Padró; el Euforismo creado a partir de los manifiestos de Vicente Palés Matos y Tomás L. Batista; el Vanguardismo cuyo máximo exponente fue Evaristo Rivera Chevremont; el Noísmo, formado al calor del Ateneo Puertorriqueño y el Atalayismo que tuvo como fundadores a Graciano Miranda Archilla y Fernando González, entre otros (Géigel Polanco, 1960).

¹⁰⁸ La dominación debe entenderse como una forma histórica del principio de realidad que estructura toda nuestra civilización, así Marcuse nos recuerda que para Freud “una organización represiva de los instintos yace bajo todas las formas históricas del principio de la realidad en la civilización. Si él justifica la organización represiva de los instintos por la irreconciliabilidad entre el principio del placer original y el principio de la realidad, también expresa el hecho histórico de que la civilización ha progresado como dominación organizada” (Marcuse: 1989, 45).

intereses productivos al resto de la sociedad. Esto significa que no solamente existe una necesidad de producción para la supervivencia del grupo humano, sino que se da la administración de esa necesidad en términos específicos. En nuestra civilización esto conlleva una división del trabajo cada vez más especializada donde los individuos no satisfacen necesariamente sus necesidades y facultades:

Para una vasta mayoría de la población la magnitud y forma de satisfacción está determinada por su propio trabajo; pero su trabajo está al servicio de un aparato que ellos no controlan, que opera como un poder independiente al que los individuos deben someterse si quieren vivir. Y este poder se hace más ajeno conforme la división del trabajo llega a ser más especializada. Los hombres no viven sus propias vidas, sino que realizan funciones preestablecidas. Mientras trabajan no satisfacen sus propias necesidades y facultades, sino que trabajan enajenados (Marcuse: 1989, 54).

El trabajo así estructurado impone restricciones sobre la libido y se caracteriza por una ausencia de gratificación, es decir, la negación del principio del placer. La libido debe ser sublimada, desviada en pro de fines utilitarios. Se trata de una sublimación represiva en la que “el cuerpo y la mente son convertidos en instrumentos de trabajo enajenado; sólo pueden funcionar como tales instrumentos si renuncian a la libertad del sujeto-objeto libidinal que el organismo humano originalmente es y desea ser” (Marcuse: 1989, 55) Para adaptarse a las exigencias de esta organización social específica el organismo ha debido desexualizarse (sublimar represivamente los impulsos sexuales) casi por completo progresando solo hacia la genitalidad y asegurando con ello al mismo tiempo una función utilitaria al servicio de la civilización: la procreación.

Más allá del amor imposible debido a un sujeto masculino indiferente a las expectativas eróticas de la hablante, lo que los poemas de *Un amor en Nueva York* nos muestran es la condición deserotizada del mundo del trabajo enajenado (‘gira el día vendido’) y el ciclo de insatisfacción que genera. En contraste, la hablante opone a él su ‘reino interior’ conformado tanto por su pasión amorosa, como por su poder creador y transformador de la realidad, configurando

una poética en donde no solo se alude a lo sublime estético, sino también en donde se tiende a producir y a elaborar lo que en términos psicoanalíticos Marcuse denominó como una sublimación no represiva.

Dado que el principio de realidad –o más específicamente el principio de actuación– tiene un carácter histórico, para Marcuse este carece de validez universal, pues existe la posibilidad histórica de abolir los controles represivos impuestos por la civilización. La sublimación represiva implica que, bajo un principio de realidad represivo el destino de la sexualidad debe reorientar su objetivo pasando por un rodeo, modificación o inhibición de los instintos, es decir, alejarse de una satisfacción sexual y convertirse en una aspiración asexual o no sexual.

Para Marcuse el héroe cultural que encarna los intereses del principio de actuación es Prometeo quien representa el esfuerzo por dominar las fuerzas de la naturaleza en pos de la productividad. Por el contrario, Pandora encarna el principio femenino vinculado a la sexualidad y el placer, amenazante y destructivo por su improductividad: “la belleza de la mujer, y la felicidad que promete son fatales en el mundo del trabajo de la civilización” (Marcuse: 1989, 155).

Sin embargo, debido al carácter histórico de este orden, Marcuse concibe la posibilidad de desarrollar un modo de civilización distinta que requeriría de una transformación en las relaciones entre el principio de realidad y el principio del placer, tanto a nivel individual como a nivel social. El autor sustenta dicha posibilidad en una reconciliación entre razón y sensualidad¹⁰⁹ que le es sugerida por los trabajos de Kant y de Schiller en torno a la dimensión estética.

Sobre todo basándose en las *Cartas sobre la educación estética del hombre* de Schiller, Marcuse plantea la concepción de una nueva modulación de la humanidad que aspira a la liberación del hombre a través de la belleza y de la transformación del esfuerzo en juego. El arte cumple una función importantísima en esta liberación que

¹⁰⁹ “La razón es la racionalidad del principio de actuación. Inclusive al comienzo de la civilización occidental, mucho antes de que este principio fuera institucionalizado, la razón fue definida como un instrumento de restricción, de supresión instintiva; el dominio de los instintos, la sensualidad, fue considerada eternamente hostil y contraria a la razón. Las categorías dentro de las que la filosofía ha compendiado a la existencia humana han mantenido la conexión entre la razón y la supresión: todo lo que pertenece a la esfera de la sensualidad, el placer, el impulso tiene la connotación de ser antagonista de la razón –se ve como algo que tiene que ser subyugado, restringido” (Marcuse: 1989, 153).

consistiría en el rompimiento del antagonismo en el que la civilización subyuga la sensualidad a la razón. Para muchos pensadores y escritores (Marcuse se refiere por ejemplo a Herder, Schiller, Hegel y Novalis) la civilización le infiere al hombre esta herida que lo enajena al separar el gozo del trabajo.

Marcuse deduce que el concepto central de la estética idealista clásica es que la verdad del arte es la liberación de la sensualidad mediante su reconciliación con la razón, afirmando además las raíces eróticas del arte:

El arte reta al principio de la razón prevaleciente. Al representar el orden de la sensualidad evoca una lógica convertida en tabú: la lógica de la gratificación contra la de la represión. Detrás de la forma estética sublimada se revela el contenido insublimado, muestra el compromiso del arte con el principio del placer (Marcuse: 1989, 174)¹¹⁰.

Dicha liberación requiere, tal como lo propone Schiller, que el impulso del juego¹¹¹ transforme literalmente la realidad, es decir, la inhumana realidad de la necesidad (administrada bajo los términos de la dominación) y el deseo insatisfecho. En la medida que el hombre es libre para ‘jugar’ con sus facultades y potencialidades y con las de la naturaleza, la necesidad y el deseo pueden ser satisfechos sin trabajo enajenado.

La cultura estética presupone “una revolución total en las formas de percepción y sentimiento”, y tal revolución solo llega a ser posible si la civilización ha alcanzado su más alta madurez física e intelectual. Solo cuando el “constreñimiento de la necesidad” sea reemplazado por el “constreñimiento de

¹¹⁰ Es importante aquí señalar el estatus que la imaginación tiene para el psicoanálisis, así Marcuse nos recuerda que: “Cuando Freud subrayó el hecho fundamental de que la fantasía (la imaginación) guarda una verdad que es incompatible con la razón, estaba siguiendo una larga tradición histórica. La fantasía es cognoscitiva en tanto que preserva la verdad del Gran Rechazo, o, positivamente, en tanto que protege, contra toda razón, las aspiraciones de una realización integral del hombre y la naturaleza que son reprimidas por la razón. En el campo de la fantasía, las imágenes irrazonables de libertad llegan a ser racionales, y los ‘bajos fondos’ de la gratificación instintiva asumen una nueva dignidad” (Marcuse: 1989, 153-154).

¹¹¹ Marcuse consigna tres clases de impulsos señalados por Schiller: El impulso sensual (sensualidad, materia, naturaleza, lo particular), el impulso de la forma (razón, forma, espíritu, libertad, lo universal) y un impulso que media entre los dos anteriores, el del juego que es objetivo como la belleza y cuya meta es la libertad.

lo superfluo” (la abundancia) la existencia humana será impulsada a “un libre movimiento que es en sí mismo tanto el fin como los medios”¹¹² (Marcuse: 1989, 178).

Esto implica necesariamente una transformación tanto de las instituciones como de las subjetividades. En este último nivel es en donde cabe pensar en un tipo de sublimación distinta, no represiva. Las bases de este concepto las encontramos en el mismo Freud, quien en su obra *El Yo y el Ello* vincula la sublimación con la libido narcisista. Marcuse observa que en la elaboración del narcisismo primario la teoría freudiana de los instintos desemboca en la definición de una libido única, anterior a la división entre el ego y los objetos externos que revela la posibilidad de una relación existencial distinta con la realidad. En efecto, en su estado original el ego no se encontraría separado del mundo externo, sino que se caracterizaría por un “sentimiento oceánico” que lo abrasaría todo sin una división entre sujeto y objeto.¹¹³ Este Narcisismo primario sobreviviría en la etapa madura como síntoma neurótico, pero también como un sentimiento primario sobreviviente del ego que nos haría intuir una “ilimitada extensión y unidad con el universo” (Freud: El malestar en la cultura). Desde la interpretación de Marcuse:

...más allá de todo autoerotismo inmaduro, el narcisismo denota una relación fundamental con la realidad que puede generar un comprensible orden existencial. En otras palabras, el narcisismo puede contener el germen de un principio de la realidad diferente: la catexis libidinal del ego (nuestro propio cuerpo) puede llegar a ser la fuente y el depósito de reserva de una nueva catexis libidinal del mundo objetivo, transformando este mundo dentro de una nueva manera de ser (Marcuse: 1989, 161).

En *El Yo y el Ello*, Freud apunta que la libido narcisista juega un papel fundamental en la sublimación puesto que se plantea que tal vez toda sublimación se produce cuando el ego “empieza por

¹¹² Los entrecomillados de la cita corresponden a las *Cartas sobre la educación estética del hombre* de Schiller.

¹¹³ En el capítulo II, apartado 3.2, he hecho una interpretación personal del narcisismo primario y su relación con la constitución de sujeto y la creación literaria.

cambiar la libido de objetos sexuales en libido narcisista y luego, quizás, sigue adelante para darle otra aspiración". Es decir, que si la sublimación empieza con la reactivación de la libido narcisista que se extiende sobre los objetos del mundo, la idea de sublimación se revoluciona, pues señala una trayectoria en que la libido no queda inhibida en un rodeo represivo, sino que es un resultado de su extensión hacia una exterioridad que no la enajena de su carga pulsional original.

Queda abierta así la ruta hacia la sublimación no represiva que conlleva en sí la desgenitalización del impulso sexual, la reerotización del cuerpo y la proyección de esa erotización en el mundo y en la actividad humana.

En un contexto en que "la división del trabajo llegara a estar orientada hacia la gratificación de las necesidades individuales libremente desarrolladas" (188) y donde el cuerpo ya no sería utilizado como instrumento de trabajo de tiempo completo, aparecería un principio de realidad no represivo que posibilitaría que la catexis libidinal antes descrita tomara un curso tendiente a reactivar todas las zonas erógenas del cuerpo, adquiriendo una dirección 'genito-fugal', es decir, declinaría la supremacía genital en tanto dicho proceso "envuelve no solamente una liberación, sino al mismo tiempo una transformación de la libido: de la sexualidad constreñida bajo la supremacía genital a la erotización de toda la personalidad" (189). Esto sería, una autosublimación de la sexualidad.

Bajo estos términos "la reactivación de la sexualidad polimorfa y narcisista deja de ser una amenaza para la cultura y puede llevar en sí misma a la construcción de la cultura" (195), operando un movimiento en donde la oposición cuerpo/espíritu quedaría cancelada, pues en la medida que dicha oposición es el resultado histórico de la represión, la abolición de esta abriría el camino a la comunicación de ambas esferas. Así, "la esfera espiritual llega a ser el objeto 'directo' de Eros y permanece como un objeto libidinal: no hay ningún cambio ni en la energía ni en su aspiración" (196).

Marcuse encuentra en las imágenes mitológicas de Orfeo y Narciso una representación de esta relación liberada con el mundo que supera la oposición entre el hombre y la naturaleza. Para el autor Orfeo y Narciso son símbolos de una actitud erótica no represiva

hacia la realidad. Al cantar, Orfeo pacifica al mundo animal y natural, liberándolo pues reconcilia sus oposiciones. Narciso vive para un Eros propio que, aunque le acarrea la muerte, no se ubica en el antagonismo vida-muerte, sino que lo disuelve bajo el principio del Nirvana “y cuando muere sigue viviendo como una flor que lleva su nombre” (160).

Ambos pertenecen a una esfera distinta que la del héroe Prometeo, es la esfera de Dionisios:

Su imagen es la del gozo y la realización; la voz que no ordena, sino que canta; el gesto que ofrece y recibe; el acto que trae la paz y concluye el trabajo de conquistar; la liberación del tiempo que une al hombre con dios, al hombre con la naturaleza (155).

Estas imágenes se han preservado en la literatura que aspira no al control y la dominación, sino a la liberación y la belleza, donde la productividad se concibe como “voluptuosidad, juego y canto” (157). Así, este principio de realidad otro al que nos lleva la sublimación no represiva apunta hacia lo sublime, en el sentido de un goce que se encuentra en el límite de lo expresable, un placer que es erótico en tanto presenta un mundo transfigurado por la gratificación con la que se experimenta el ser, liberado de las represiones del principio de actuación. Pero también es estético por cuanto el mundo de la palabra forma parte del horizonte que se erotiza al calor de la pulsión sexual desgenitalizada y autosublimada.

Si bien es cierto que este espacio de liberación es común a muchos discursos poéticos y no es privativo de la poética de Lair, lo que me parece interesante relevar es la manera cómo esta tendencia hacia una sublimación no represiva se encuentra articulada con una problematización del género sexual y con una enunciación del deseo femenino.

El ejercicio poético como erotización del mundo

Como constatamos, en *Un amor en Nueva York* aparecían en primer lugar las carencias del mundo deserotizado del trabajo enajenado (no es un trabajo gratificante, sino tiempo vendido) y se lo vincu-

la a la esfera masculina del mundo de los negocios. En segundo término, este mundo contrasta con el mundo del deseo femenino, marcado por el deseo erótico y la aspiración a la belleza. Finalmente el primer ámbito se ilumina con el 'reino interior' de la hablante que transfigura la realidad, erotizándola al calor de su deseo y de su palabra poética en un movimiento que recurre a la ironía por la conciencia de la imposibilidad de que dicha erotización de la realidad traspase los límites de la dimensión estética.

Un tópico importante en la poesía de Lair, como también lo ha sido en las autoras que hemos venido estudiando, es la tematización de la naturaleza. María Pieropan cita en su estudio las observaciones de Annis Pratt, para quien "la Naturaleza funciona para la mujer como fuente de consuelo e independencia, como aliado que la mantiene a ella en contacto con sí misma, y como talismán que la protege en su pasaje por los peligros patriarcales"¹¹⁴. En este sentido, podemos vincular esta poesía con la esfera de lo dionisiaco¹¹⁵ pues se busca una reconciliación con la naturaleza. Desde nuestra interpretación, esta reconciliación obedece a la aspiración del narcisismo primario de abolir la distancia entre sujeto y objeto, por un impulso que no es simplemente 'olvido de sí', o éxtasis celebratorio de la fusión con el todo, sino generación de un proceso de individuación. En Lair la constitución de una identidad fuertemente arraigada en lo estético está conectada al mismo tiempo con una subjetividad que se erige en una identificación con la naturaleza, en una incorporación de ella como parte del ser, en una cancelación narcisista de la distancia entre el sujeto y el objeto. El poema paradigmático de esta relación es 'Yo' de *Arras de Cristal*, el cual propongo leer en diálogo con el siguiente fragmento en que Nietzsche (autor de gran influencia en la época de Lair) se refiere al artista dionisiaco.

Se siente dios: todo lo que vivía solo en su imaginación,
ahora eso él lo percibe en sí. ¿Qué son ahora para él las imá-

¹¹⁴ Citado por Pieropan de: Pratt, Annis. *Archetypal Patterns in Women Fiction*. Bloomington: IN UP, 1981.

¹¹⁵ En el imaginario de occidente, el trópico adquiere carácter dionisiaco en el sentido popular del término, a través de los estereotipos que lo designan como sitio del placer y del relaxo. Esta es la imagen explotada por el turismo y la industria de la entretención, que no deja de lado la prostitución. Esta imagen es deconstruida por el título de uno de los poemarios de Lair: "Trópico amargo". Lo dionisiaco en su poesía se vincula más bien con su relación con la naturaleza y su erotización singular del mundo y no está respondiendo al estereotipo antes descrito.

genes y las estatuas? El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte, camina tan extático y erguido como en sueños veía caminar a los dioses. La potencia artística de la naturaleza, no ya del ser humano individual, es la que aquí se revela: un barro más noble, un mármol más precioso son aquí amasados y tallados: el ser humano” (Nietzsche: 2002, 247).

Arte y subjetividad se desenvuelven en el texto de Lair:

¡Cómo no sorprenderme y ofuscarme
La vulgar maravilla que soy;
Yo que extraigo de yerbas mi sangre,
Y de mi sangre extraigo un Dios!

¡Río de yerbas líquidas buscando
El desagüe del mar de que partió...
Qué de extraño que al ritmo de los prados
Ondule en suave paz mi corazón!

Maravilla vulgar busco linaje
Para mi alquimia en una maravilla- Dios...
Mientras las yerbas traen a mi engranaje
El zumo que destila en mí a mi yo.

(‘Yo’ Lair: 2003, 26)

En la poesía erótica el motivo de la naturaleza constituye un tópico desde el *Cantar de los cantares* hacia delante, pero en el caso de la literatura producida por mujeres la relación poesía/naturaleza se profundiza en una búsqueda de pertenencia al mundo como nos lo demuestra este poema. Es en la naturaleza donde la hablante hace proliferar su propio deseo de expresión operando con ello un desplazamiento en la asociación tradicional mujer/naturaleza. Dicha asociación coloca a las mujeres en un rol pasivo en la historia y en la producción intelectual, inmovilizándolas como objeto de discurso. En los versos arriba citados, Clara Lair invierte el sentido tradicional inventando una nueva relación con la naturaleza, encontrando

en ella una filiación cuando dice “Maravilla vulgar busco linaje” y una fuente de poder creador¹¹⁶.

La revuelta hacia la naturaleza invoca un aspecto de ella como ‘madre nutricia’ en la cual, como en los ritos de las bacantes, toda la tierra emana flujos (Eurípides describe cómo el agua, el vino, la miel brotan del suelo, las rocas, las ramas, y de los pechos de las mujeres sale leche para amamantar a pequeños animales). Los flujos también son invocados en este poema: la sangre, el mar, el zumo de hierbas. Tal como propone Hélène Cixous (1995), la voz femenina busca ese flujo de la madre nutricia, identificando la voz con el flujo de la leche materna como metáfora de la recuperación del cuerpo para la escritura.

En el contexto de la ausencia de referentes que autoricen la producción literaria femenina, y el sentimiento de inadecuación experimentado por las mujeres escritoras y que han descrito las teóricas Gilbert y Gubar en el ámbito de las escritoras inglesas, la búsqueda de una filiación en el mundo de la naturaleza es sumamente significativo. Es en la naturaleza donde se busca un sentimiento de pertenencia al mundo, al mismo tiempo que se palpa una soledad material. En el poema ‘Yo’ estamos ante un gesto característico en la representación del cuerpo y en la representación de un sujeto deseante. La reflexión en el poema gira en torno a la pregunta por cómo se constituye una subjetividad de qué materia, de qué deseos. El yo que se nos presenta se dibuja como un río circular como la figura de la serpiente que en el imaginario de la alquimia muerde su propia cola (Ouroboros) como símbolo de la completud, de la capacidad de renovación y autogeneración. ‘yo que extraigo de yerbas mi sangre, y de mi sangre extraigo un Dios!: Vemos cómo de lo simple y lo material se alimenta la sangre, líquido vital en metáfora de movimiento creativo que apunta hacia lo sublime en el sentido de lo trascendente horizontal (material). En la segunda estrofa se alude a la expresión de lo inefable como desahogo de la corriente que busca ‘el desagüe en el mar de que partió’. Si asociamos el agua con el fluir emocional podemos vincular también la sangre con el fluir del deseo. Con esta materia se construye un ‘reino interior’ que por su

¹¹⁶ Esta significativa búsqueda de linaje la encontramos también en las musas de Agustini, en las invocaciones mistralianas de la Gea y en los epifánicos momentos de autoerotismo en la novelística de María Luisa Bombal, especialmente en *La última Niebla*, así como también en las elaboraciones de la relación yo-mundo de Teresa Wilms Montt.

relación con la naturaleza erotiza el mundo y la propia subjetividad, constituyendo asimismo un yo en lo estético.

El mundo de la naturaleza se opone al mundo moderno del progreso, que representado por la máquina se interpone a los deseos de amor, belleza y poesía, dejando así un 'atroz vacío'.

XIII

Nocturnos de Nueva York

1

...

9 Marca el reloj la hora en que no vienes...
No has de venir jamás, amado mío.
Entre tú y yo está el hierro de mil trenes,
Miles de piedras...y un atroz vacío.

2

1 ¡Cuántas veces la luna enternecida
Me anunció tu llegada levemente!
Silbaban los coquíes tu bienvenida,
Y aplaudían las olas locamente...

5 ¡Cuántas veces las palmas de la orilla
Dieron sus ramas para tu homenaje...
Y el lucero mayor, el que más brilla,
Apuntaló la ruta de tu viaje!
Nunca llegaste... Sola en mí, cautiva
De las palmas, el mar y los luceros...
Nunca aprontó retando los veleros,
El barco en que llegabas y me iba.

(Lair, *Un amor en Nueva York*, 16-17)

En contraste con ‘el hierro de mil trenes’ que marca la imposibilidad del amor y el vacío, la naturaleza se anima con su capacidad de comunicar (la luna anuncia, las palmas dan sus ramas para el homenaje, el lucero apuntala la ruta del viaje). Este idioma secreto de la naturaleza se hace parte del reino interior de la hablante quien compenetrada con ‘las palmas, el mar y los luceros’ expresa el desencuentro indefectible con ese amor que pertenece a otro mundo.

Naturaleza y lenguaje se trenzan en un poema como “Polen” de *Arras de cristal*.

1 Déjame ser a veces cruda como la tierra,
Abrupta como el agua, rápida como el viento.
Déjame ver un punto, lo que el instinto encierra,
Antes de que lo vuelva trizas el pensamiento.

5 Que este suspiro informe que condensa la nada
Se haga trueno a tu oído y una estrella lo escuche.
¡Y a mí vuelva luego la quietud educada
De algún libro en su estante o la perla en su estuche!

(Lair: 2003, 22)

En la oposición instinto/pensamiento, vuelve a encontrarse la oposición entre principio del placer y principio de realidad. Pero además, hay aquí una reflexión sobre la capacidad de decir. Se alude a un mundo fuera de las palabras: el mundo de la naturaleza y del instinto, una zona indecible, de existencia delicada y fugaz como el polen que a penas intenta ser aprehendido por el pensamiento se desarma. Ese instinto podemos relacionarlo con el deseo erótico, indecible para las mujeres en el contexto cultural de la época. Esta evanescencia del deseo se identifica con la nada que aquí cambia de signo con respecto a las poéticas estudiadas anteriormente pues no alude al misterio insondable y atractivo presente en la poesía de Agustini y Wilms, sino a un silencio sutil que quiere adquirir materialidad en un trueno para que sea oído por el aquel al que se apela.

En este poema vemos un gesto parecido al de Teresa Wilms Montt cuando dice querer expresarse ‘como se despeña el arroyo, como germina la planta’, es decir, manifiesta la voluntad de hacer una

poesía vitalista marcada por la sensibilidad romántica que quiere embellecer y sublimar todo lo que la poesía toca.

El deseo se libera en la resonancia de un trueno, pero esta imagen se opone al final del poema a otra que más bien tiende a guardar la compostura. El 'libro en su estante' y 'la perla en su estuche', comunican la contención del deseo, desapareciendo el desborde inicial en una versión más domesticada o civilizada.

El deseo sexual femenino, enfrenta el problema de cómo decir lo indecible. Así busca metáforas en la naturaleza. Como en Agustini, la flor –especialmente la rosa– es metáfora del sexo femenino, de la vulva y la vagina. En Lair el deseo se expresa a través del color rojo de los flamboyanes. Árboles tropicales que florecen en julio. Así en "Nocturno" subtítulo entre paréntesis (Trópico) el deseo no consumado busca enfriarse en la blancura de la luna: '¡Que el rojo de mi cuerpo sea como una/ copa de flamboyán que apacigua la luna'.

Todo este acercamiento hacia la naturaleza que busca un sentido de pertenencia al mundo y que trenza con ella una subjetividad, que busca un lenguaje y un modo de decir el cuerpo y el deseo, nos sugiere una noción distinta de lo sublime de aquella que separa esta experiencia de la naturaleza para radicarse en la razón y plantearse como desligada de "todo influjo corpóreo" (Schiller). En Lair, la experiencia de lo sublime se arraiga en el cuerpo, precisamente porque su poesía lucha por desenvolverse en una sublimación no represiva que intenta traspasar los límites del principio de actuación en una celebración del Eros. La experiencia sublime es la de sentir el propio deseo y hacer que este transfigure el mundo, erotizando la realidad:

Amor

1 ¡Si dejaran que viera las cosas a mi modo!
Mientras la turba pasa compacta a su destino...
¡Que se detenga nadie en mitad del camino
A contemplar si me alzo sobre espumas o lodo!

5 ¡Que hoy tengo el pecho pujante de palmeras!
¡Hoy me sube a la boca un borbotón de olas!
Hoy quiero estar oculta y quiero estar a solas.
¡Qué inmensa compañía es un par de quimeras!

9 Hoy no hay sol...todo es luna... ¡Noche de luna llena!
¡Hoy no hay nadie en el mundo, sino yo sola y un hombre!
Y no hay otro sonido que un nombre, un nombre, un nombre...
¡Dos sílabas ahogando la marejada plena!
(...)

17 ¡Diez siglos las estrellas escoltaron la luna!
¡Diez siglos los marullos arroparon la orilla,
Porque él y yo esta noche, sin rubor ni mancha,
Mirábamos las cosas como se ven en la cuna...!

21 ¡Él y yo: nuestro el mundo! Miseria ni fortuna
Nos trajo ni nos quita este poderío breve,
De la carne de nube impalpable y la leve
Sangre de flamboyanes rendida por la luna...

25 Amor, mientras te tenga, será claro el misterio:
La dicha es solo el sueño que forja las cosas.
Amor, mientras te tenga, el mismo cementerio
Será solo un recodo de mármol y de rosas.

29 Amor, yo no era nada hasta que tú me hiciste.
Mi cuerpo era la tierra, mi alma era el vacío...
Amor, tú me sembraste y tú me estremeciste,
Por ti tengo el relámpago, la ola y el rocío.

33 ¡Amor, tú das lo único que es de él y que es mío!
Luego serán los otros, y el deber, y el hastío
De perder y lograr...y el ver podrirse todo,
Y el ver la muerte unir las espumas y el lodo.
(...)

(Lair: *Trópico amargo*, 51-53)

La realidad erotizada con metáforas que aluden a la naturaleza contrasta con una muchedumbre moderna totalmente antierótica que se mueve como autómatas y en la que no está presente el goce, sino solo la rutina de la cotidianidad callejera: 'la turba' que 'pasa compacta a su destino', 'los otros, el deber y el hastío'. Se presenta

un tiempo de placer que escapa a esa lógica del principio de realidad, un instante excepcional que aparece como un don. Este instante epifánico condensa la visión de la voz poética que quisiera hacer valer su perspectiva por sobre los convencionalismos de las normas represivas institucionalizadas en la cultura: '¡Si dejaran que viera las cosas a mi modo!', 'porque él y yo esta noche, sin rubor ni manchilla, / mirábamos las cosas como se ven en la cuna...! La experiencia amorosa a la que se aspira constituye una liberación, aunque esta se restrinja a la brevedad del instante. Se conoce (ha habido al respecto todo un aprendizaje) la condición fugaz del amor y se acepta, y tal vez sea en función de esa misma fugacidad que el amor adquiere su carácter sublime.

La influencia modernista en Puerto Rico se sintió tardíamente, y la encontramos en muchos poemas de Lair y –por cierto– en su elaboración de lo sublime como aspiración hacia lo trascendente, hacia lo absoluto que a veces encarna en lo supramundano y se identifica con el mundo celeste, hermanándose con la idea modernista de la 'aristocracia del espíritu', fundada en la belleza y el arte:

Credo

1 Creo en las nubes, en la luna y en las estrellas.

En todo lo lejano e inaccesible, y

Creo en las diez cosas sorprendentes por bellas,

Flores extrañas del tosco mundo en que nací.

(...)

9 Y creo, a veces no más, en la recta serena

Rutina y maravilla de las evoluciones.

Y que, espiral eterna, mi alma llegue a la plena

E infinita belleza de las constelaciones...

13 Viniendo más mi paz de flautas y violines

Que de arena y de pólvora, desde joven

Más que a Napoleones y Marxes y Lenines,

Amé al niño Mozart, a Chopin y a Beethoven.

(...)

21 En un libro pequeño de páginas ya mustias,
Sin vanidad ni lucro, por otros y al azar,
Dejo a toda mujer rastro de mis angustias,
Mi gran hambre de amores y mi sed de olvidar.

(...)

(Lair: *Más allá del poniente*, 67)

Lo interesante es cómo esta subjetividad que aspira a lo sublime se constituye como habla femenina que deja su legado para otras mujeres y que se construye en oposición, como se ha planteado, de un sujeto masculino incapaz de acceder a estos espacios, tal como queda representado en el siguiente poema de *Arras de Cristal*, que sugiere el momento posterior al éxtasis sexual:

Después

1 ¡Qué ha de decirte mi mirada loca
Ni de mi gesto el voluptuoso giro,
A ti, que tienes ya en la boca,
La risa tras el suspiro!

5 ¡Qué ha de traerte mi temblor de exceso
Ni de mi abrazo los resortes sabios,
A ti, que tienes ya en los labios
Tras el beso el bostezo.

(Lair: 2003, 24)

Mientras la hablante celebra su propio erotismo como producto de un exceso (lo es a la luz que la normativa cultural impone al deseo de las mujeres), el impulso sexual de ese tú masculino no logra desgenitalizarse, pues tras su satisfacción no consigue autosublimarse en un Eros que despierte otras zonas de placer, incluida la zona espiritual. De este modo las expectativas de un placer que trascienda el instinto restringido por el principio de actuación (el que impone su represión y lo constriñe a lo genital) se ven frustradas, apareciendo el hombre prosaico al que se le atribuye las limitaciones de los animales domésticos:

Frivolidad

- 1 Y así dije al amado: marcharemos unidos.
Será tu nombre el eco de todos los sonidos.
- 3 Me trazará el camino la huella de tus pasos.
Me abrirá el horizonte la curva de tus brazos.
- 5 Le gritaré a la vida: ¡rompe, destroza, daña!
Yo tengo mi refugio: ¡su pecho es la montaña!
- 7 Le gritaré a la vida: ¡hunde, flota al azar!
Yo tengo mi oleaje: ¡sus ojos son el mar!
- 9 Y lo seguí al afán y a la ilusión del puerto.
Y lo seguí al vacío y al tedio del desierto.
- 11 Lo seguí sola y siempre, horas malas y buenas,
En la luz, en las sombras, en flores, en cadenas...
- 13 Y lo creí tan fuerte que le fui mansa y suave,
¡Él, el roble potente y yo la pobre ave!
- 15 Y lo creí tan bravo que le fui fiel, sencilla...
¡Él, el mar tumultuoso y yo la quieta orilla!
- 17 ¡Ay, uní lo infundible y estreché lo disperso,
Y quise hacer del cieno un lago limpio y terso!
- 19 Mis ojos hechos llanto, mis labios hechos trizas...
¡Y su voz implacable pidiendo más sonrisas!
- 21 Mi cuerpo en el silicio sangrando su querella...
Y su voz implacable diciendo: ¡sé más bella!
- 23 Mi alma en el infierno aullando su condena...
Y su voz implacable diciendo: ¡sé más buena!

25 ¡Carne fácil y blanda a todos los arrimos!
¡Carne blanda y traidora con uñas en los mimos!

27 Para todas los mismos rápidos arrebatos.
Lúbrico cual los perros...falso como los gatos...

29 Y ahora digo al amante: óyeme pasajero,
No me preguntes nunca hasta cuándo te quiero.
31 Si una noche de luna o una copa de vino,
Nos reúne en la misma revuelta de camino...

33 No me digas de sueños ni de sombras macabras.
Háblame solamente palabras y palabras.

35 Júrame por la arena que acoge todo paso,
Y lo graba o lo borra al azar, al acaso...

37 ¡Ah, gato sin escrúpulos que a otras faldas se enreda
Cuando ya todo es dado, cuando ya nada queda!

39 ¡No me brindes los mimos de tus uñas, que ahora
Solo quiere collares esta gata de Angora!

41 Tú frívolo, yo frívola... soy tu igual, camarada.
¡No has de quitarme todo para dejarme nada!

(Lair: *Arras de cristal*, 35-36)

“Frivolidad” condensa el proceso de aprendizaje consignado por el estudio de Jorge Rosario Vélez al que ya se ha hecho referencia. Ante el fracaso amoroso, el yo se yergue en una autonomía que se aparta de la constitución tradicional del sujeto femenino. La primera parte del poema retrata la ilusión de la mujer que espera que su hombre la sostenga y conforme el todo que le de sentido a su vida. La hablante se coloca en el papel de la mujer sumisa que asume el rol pasivo que le asigna la cultura, mientras espera que a su vez la masculinidad represente las características de fortaleza y osadía que le señala la distribución de géneros heredada (versos 13 a 16). Este orden entra en crisis a partir del verso 19, por el alto costo que

significa representar el lugar de lo eternamente bello y bueno, sin obtener a cambio la recompensa de una igual fidelidad. Desde el verso 29, la hablante deja de ser el objeto bello para encontrar el camino de su propia satisfacción, para transformarse en sujeto de placer por la única vía que le parece posible: la de aceptar la condición pasajera del encuentro amoroso, adoptando para sí misma la 'frivolidad' que caracteriza al sujeto masculino y colocándose con este último en términos de equivalencia. Pero también esta 'frivolidad' asume el encuentro amoroso como juego, juego en el cual ella sí puede participar.

Este aprendizaje se proyecta en otros poemas ("Pasa de largo y no te quedes... Sé en mí como la brisa (...) Sigue tu rumbo... no detengas el viaje. / Nuestro encuentro es un breve mudar del equipaje (...) Pasa de largo... no te quedes... ¡En la orilla de acá, / fui siempre la pasajera del barco que se va!" ('Pasa' de *Arras de cristal*)) pues la ilusión amorosa ha sido reiteradamente malograda por ese otro que no alcanza la altura de la experiencia sublime a la que aspira la hablante.

Fantasía de olvido

1 Por dos pupilas verdes... ¡tanto y tanto penar!
¡Yo que tengo las hojas, los montes y el palmar,
Y el verde ágil y luminoso del mar.

4 ¡Haber penado tanto por un parco decir!
¡Yo que tengo la brisa, y el reír y el gemir
De los pájaros ávidos del tramonto zafir...!

7 ¡Por dos brazos relentes haber penado tanto!
¡Yo que tengo la tierra, y el perfume en su manto,
Y la lluvia en la noche, que me acuna en su canto!

(...)

(Lair: *Trópico amargo*, 54-55)

Inútil desasosiego, este desencuentro se expresa de variadas maneras en los poemas 'Angustia', 'Perdón' y 'Petronio' de *Arras de*

Cristal y en el poema 'Palabras finales para un hombre' de sus *Últimos poemas*. Él se mimetiza con un entorno de pueblo mediocre y plano donde no es posible remontar el vuelo, a pesar de que la hablante cede de todas formas al deseo que le ofrece el hombre "ojitorvo y moreno" ('Angustia'). A veces ella piensa que la distancia se puede redimir, pero su deseo se ve reiteradamente traicionado ('Petronio'). Incluso se llega a identificar esa superficialidad con una identidad nacional que bien podríamos relacionar con el consabido machismo latinoamericano:

Palabras finales para un hombre

(...)

17 Todo lo fuiste y nada

¡oh peregrino empeño!

Caído para siempre de realidad y sueño,

Actor de voz radiante, diseñador de modas,

Ya eres para mí lo que eres para todas:

El Puertorriqueño.

(Lair: *Últimos poemas*, 79)

'Pardo Adonis' (*Arras de Cristal*) es una de las pocas excepciones de esta percepción, encontrándose en las antípodas de la configuración prosaica del sujeto masculino.

1 De la uva exhausta de mis cinco sentidos exprimo

En tu honor, pardo Adonis, esta gota de vino...

¡Vino de tedio tinto!

¡Hincha a solas el río seco de mi instinto!

De lo desconocido!

7 El día, pardo Adonis, donde mi tedio estanco

Es todo blanco...

¡Tedio de la blancura, del color sin color!

¡Por tu cuerpo y la noche, de mis ojos lo arranco!

¡Mis ojos quieren sombra!

¡Mis ojos quieren triste resplandor!

Mi pena quiere alfombra
Y cortinaje negro...

15 Mi pena quiere frente a sí el alegre
De máscara de tu reír sin fondo.
¡Tu risa, flor de hiel!
De mi guarda, la raza, fugitiva me escondo,
Y un éxtasis mi alma a tu cuerpo le roba...
Éxtasis hondo
De selva de caoba, de canela, de miel.

22 De la uva exhausta de mis cinco sentidos exprimo
En tu honor, pardo Adonis, esta gota de vino.
¡Mi orgullo rancio en él te doy!
Tú... que quisieras ser lo que yo soy:
¿no adviertes de mi estrella el menoscabo?
Tú... que fuiste mi esclavo:
¿no palpas la carcoma de mi raza?
Tú... a quien yo quemé la piel y di mordaza,
¿no gozas en el rictus de mi alma quebrándose,
El espasmo salvaje de tu alma vengándose?

(Lair: 2003, 29-30)

Este poema mantiene los estereotipos culturales relacionados con el género y con la raza, al presentar el cuerpo negro o mulato como el que ostenta una disposición sexual superior. En tanto, el lugar de lo femenino se encuentra victimizado cuando se convoca una cierta violencia sadomasoquista en el encuentro erótico, que relega a la mujer a una posición al fin y al cabo subordinada.

A pesar de esto, encontramos aquí una exaltación de la figura masculina cuyo cuerpo tiene características opuestas al hombre de los poemas anteriores. Es fuente de éxtasis, y, como la hablante, está relacionado con la naturaleza como se demuestra en el último verso de la tercera estrofa. La oposición femenino/masculino que se venía sosteniendo parece invertirse. Es la figura femenina la que se identifica con el tedio, con una limitación en el sentir erótico y esta limitación está dada por la raza ('Tedio de la blancura, del color sin color'). El otro, no es aquí frontera infranqueable, sino vehículo para

la liberación del deseo reprimido. Este deseo toma cuerpo otra vez por medio de una metáfora que involucra la naturaleza, tal como leemos en los versos cuarto y quinto. A través del vino está presente la embriaguez erótica que invierte los papeles y hace al esclavo amo y al amo esclavo.

Pardo Adonis es un hito más en el proyecto femenino de la obra de Clara Lair, en cuyo trayecto predomina la búsqueda no de un príncipe encantador, sino la búsqueda de un igual con quien poder realizar la unión erótica sublime, esto es aquella que no se limita a la genitalidad por la función de la reproducción, y que busca ampliar las fronteras del goce. En este sentido, uno de los poemas más citados y más logrados de *Arras de cristal* –‘Lullaby mayor’– nos presenta una dinámica de participación, donde a pesar de que él se encuentra callado, porque está dormido, se manifiesta una voluntad de trascendencia hacia el otro por medio de la contemplación.

Lullaby mayor

1 Duerme, mi niño grande; duerme, mi niño fuerte:

Que el juego del amor rinde como la muerte.

3 Alas le da a tu sueño el éter de quimeras

Que ha dejado en tu rostro tan dolientes ojeras.

Calma le dé a tu sueño el mar de los sentidos

Que ha dejado tus brazos tan largos y tendidos.

7 Duerme, mi niño grande; duerme, mi niño fuerte:

Que el juego del amor rinde como la muerte...

9 (¡Allá afuera es la luna y el marullo del mar

En la fragua del trópico brillando por quemar!

¡Allá afuera es la esencia-veneno del jardín,

Y los pérfidos astros

Avivando, encendiendo azabache, alabastros

En carne negra y blanca: la caldera sin fin

Del trópico,

Transmutando los cuerpos al corto cielo erótico!)

17 Duerme, mi niño grande: duerme, mi niño fuerte:
Que el juego del amor rinde como la muerte.

19 (¡Allá afuera es el negro camino de miasmas
Y mi sombra acechando tu sombra entre fantasmas!
¡Duende callado y ágil, vigílame la puerta!
¡Que se va si despierta!)

23 Me quedaré a tu lado quieta, casta e inerme,
Mientras tu alma sueña, mientras tu cuerpo duerme.

25 Quizás ningún pequeño empeño
De mi cuerpo y mi alma
Te dé lo que ese sueño...

28 Quizás la vida fuerte
Es nada ante la calma
Que te dará la muerte...

31 (¡Marullo del mar, cállate; sepúltate coquí!
¡Que así, dormido o muerto, quién lo aleja de mí!)

33 Duerme, mi niño fuerte; duerme mi niño grande:
El sueño de la vida con la muerte se expande...

35 (¡Porque no amara a otra, que ni a mí misma amara!
¡Que la tierra por siempre sus brazos desquiciara!

¡Ay, si no despertara!)

(Lair: 2003, 32-33)

Un cierto voyeurismo quiere acceder a una parte prohibida del otro, pues se juega con la idea de su vulnerabilidad, aspecto que la masculinidad hegemónica siempre se esfuerza por ocultar. Sin embargo, no hay la fetichización del cuerpo del otro que caracteriza el imaginario de la bella mujer muerta. El otro no es un medio a través del cual se pretenda ingresar a una unión con lo divino o a una bús-

queda de la verdad del ser ('trascendencia vertical'). Con la puesta en escena del 'tú', el otro se revela en su contingencia, en su singularidad que está dada por la amenaza del abandono, por lo pasajero de su presencia, por el entorno concreto al que se alude, paisaje en movimiento colocado entre paréntesis como para no perturbar el momento de sosiego y de calma que se desea prolongar. Si bien el hecho de que él esté dormido instala una ausencia, una distancia, esta no reside en la mitologización del otro, sino en el gran misterio y en el silencio que se interpone entre dos seres y que constituye su diferencia, misterio inabarcable que suscita el sentimiento de lo sublime¹¹⁷. Ese misterio se encuentra señalado en los versos que se refieren al sueño de él, (versos 3 al 6 y 25 a 27) espacio al cual la hablante no tiene acceso y que imagina le rinden al amante una gratificación que ella no puede darle.

El canto de 'Lullaby mayor', que se repite como una letanía, dilata el placer erótico no solo en una fantasía de posesión, sino también en un acto de entrega en el que el yo busca ceder en sus fronteras. La representación del rol maternal que canta una canción de cuna después del acto amoroso, irrita los valores de ternura y sacrificio que la cultura latinoamericana atribuye a la maternidad. El despliegue de la fantasía del amante muerto introduce una inquietante ambigüedad que nos remite más bien a una escena similar a la que nos presentaba la hablante de *En la quietud del mármol* de Teresa Wilms. Esto es, la feminización del amante que pasa a ocupar el papel pasivo de la relación erótica, posibilitando una relación de igualdad. Si en el poema 'Frivolidad' habíamos visto que la equivalencia entre los géneros se buscaba por medio de la adopción de actitudes codificadas como masculinas (el entregarse al amor de manera pasajera), aquí en cambio opera una acción contraria: la equivalencia se obtiene porque el tú masculino adopta una actitud codificada como femenina. Además, se representa el deseo femenino de manera positiva, pero al mismo tiempo se representa su negatividad, puesto que al exponer la equivalencia feminidad/pasividad (el otro feminizado) se expone el contenido represivo que se encuentra implicado en la herencia cultural que vincula a la mujer con la muerte. En este sentido, si colocamos al tú como espejo de la hablante, ese

¹¹⁷ Una situación similar se presentaba en los poemas de Agustini (ver capítulo III, apartado 5), la cual interpretamos de acuerdo a la propuesta de Luce Irigaray en *Ser dos* (1998: 18).

tú se instala como espejo narcisista que revela la herida del yo (la representación de la mujer como falta, su silenciamiento), haciendo circular una libido autosublimada que transforma la subalternidad de la posición femenina por el cambio de roles.

En el conflicto entre feminidad y masculinidad la poesía de Clara Lair negocia con la herencia cultural de la mujer como objeto bello o como objeto de lo sublime constituyéndose a sí misma como sujeto de la experiencia sublime y como identidad que se construye desde lo estético, desde una autoafirmación de la hablante como creadora. Al mismo tiempo esto aparece estrechamente vinculado al placer sexual, puesto que el deseo erótico se realiza a través de la aprehensión poética del mundo en lo que hemos caracterizado como una sublimación no represiva que tiende a desgenitalizar el impulso sexual, llevando el goce a otros ámbitos de la realidad. Así, la contradicción entre lo espiritual y lo sensible, que se hereda de la concepción tradicional de lo sublime, queda anulada, en tanto lo sublime estético no se plantea como una superación de lo corpóreo, sino como una experiencia que se da precisamente desde el cuerpo. La facultad reflexionante convocada por lo sublime no reside aquí en la razón, sino en dicha aprehensión poética y erótica del mundo concebida en una ligazón ontogenética con la naturaleza. En la poesía de Lair, el afecto de lo sublime no se presenta marcado por el horror ante una naturaleza amenazante, sino por la búsqueda de un goce en cuyo horizonte está presente la aspiración hacia la trascendencia, la búsqueda de libertad y la constitución de una autonomía.

Este principio se reafirma en una resignificación de la relación entre lo femenino y lo sublime, celebración de su propia potencia creadora para enfrentar ese mundo prosaico representado por el sujeto masculino que carece de este tipo de libertad espiritual y de capacidad de un goce erótico que lo lleve más allá del instinto sexual constreñido por la lógica represiva.

Ahora bien, la oposición femenino/masculino presente en esta poesía no quiere decir que Lair instale un partaguas entre hombres y mujeres, donde los primeros sean caricaturizados como personalidades negadas para el arte, mientras las segundas sean enaltecidas a las más altas cumbres de la cultura. En sus escritos periodísticos Lair frecuentemente interpelaba la pasividad y sumisión de las mujeres que solo vivían para ser objetos de adorno y las instaba a leer

y a educarse. Por otra parte, dedicó encomiosas palabras para hombres artistas e intelectuales que ella admiraba. Pero en la geografía amorosa que traza en su poesía, el territorio de los géneros se ve atravesado por esta oposición entre lo sublime y lo prosaico, lo cual se debe interpretar como un cuestionamiento de los roles tradicionales de la feminidad y la masculinidad en la cultura.

Finalmente, cabe señalar que en este debate entre el sujeto de lo sublime (sujeto de la pasión y la poesía, que hemos identificado con el principio del placer) y el mundo hostil de lo prosaico (el ámbito del trabajo enajenado y la insensibilidad masculina que hemos identificado con el principio de actuación) se da un engarce entre la subjetividad y la ciudadanía, puesto que el malestar que genera dicha contradicción (evidenciada sobre todo en su poemario de juventud, *Un amor en Nueva York*) se relaciona con el espíritu de época del que son partícipes los intelectuales puertorriqueños del período (recordemos el *Insularismo* de Pedreira), que ven en la modernización americanizante de Puerto Rico una amenaza para los valores espirituales de una cultura cuya independencia se proponen defender. Lair opondrá a ello una espiritualidad, un 'reino interior', sin embargo, lo hace desde otro lugar, desde un registro que se ha tildado de 'intimista', pero que desde nuestra interpretación se trata más bien de un habla sobre lo político, desde el cuerpo y desde el deseo. La poeta rompe con el blindaje con que la intelectualidad puertorriqueña acaparaba para sí las nociones esencialistas de la identidad, que excluían de ella a la mujer. Mercedes López Baralt anota cómo de esas nociones quedan expulsados todos aquellos sujetos 'otros': "En las viejas y tradicionales nociones de identidad, caracterizada por un esencialismo eternizante e inmovilizante quedan fuera los elementos supuestamente 'contaminantes': la mujer, el obrero, el homosexual y el emigrado" (López Baralt: 2004, XLII)

Las nociones de identidad que prevalecen en los textos canónicos y canonizados por los intelectuales de la década del treinta en Puerto Rico estaban asociados a lo masculino como agentes de la construcción de nación. Juan Gelpí (2004) reflexiona a este respecto:

Si el país colonizado es un cuerpo social con grietas, para estos representantes del nacionalismo cultural¹¹⁸, la novela en el pasado inmediato (con Zeno Gandía) y el ensayo de interpretación histórica en el presente (con Pedreira) son los géneros idóneos. Esa obsesión por una totalidad que proyecta la crítica sobre la producción literaria repercute también en una jerarquía que está implícita en la constitución patriarcal de Puerto Rico: la literatura digna de pasar al canon es literatura de hombres, de políticos, de constructores de naciones. No es de extrañar, entonces, que se le haya asignado un espacio genérico “inferior” a las escritoras puertorriqueñas: el de la poesía lírica” (Gelpí: 2004, 166).

Para Gelpí, esta generación desplegó una voluntad de poder paternalista que utilizó metáforas profundamente patriarcales como “la casa”, “la gran familia puertorriqueña” para construir su imaginario de lo nacional.

En las formaciones identitarias que se derivan de este tipo de discurso quedan subsumidas las diferencias genérico-sexuales bajo la ilusión homogeneizante de un puro género, dado que, como apunta Kemy Oyarzún, “El efecto del autorreconocimiento como nación pasa por la construcción de *una* comunidad lingüística, *una* lengua nacional supuestamente homogénea, *una* literatura, *un* género privilegiado” (Oyarzún: 2005, 64). Todo esto con el propósito de erigir un patrimonio común a condición de que las identidades se construyan como desincardinadas y abstractas. (Oyarzún: 2005, 65).

Dentro de este panorama totalizador, la poesía de Lair opera como un “habla de la sexuación” (Oyarzún, 2005), que asume los problemas de la identidad, la colonización, la lengua, marcando y abriéndole paso a su diferencia en el contexto cultural en el que habita.

En *Un amor en Nueva York*, la lengua española que se opone a la lengua inglesa del mundo mercantil, no solo representa la espiritualidad de manera abstracta, sino que se encuentra incardinada en un cuerpo femenino, anhelante de belleza y de poesía e identificado con la sensualidad del paisaje tropical. El silencio del banquero y el

¹¹⁸ Se refiere a Pedreira con su *Insularismo* y a Francisco Manrique Cabrera con su *Historia de la literatura puertorriqueña*.

vacío de la urbe modernizada se rompen con el reclamo en contra de ese tedio que aplasta y aprisiona la subjetividad. Ese silencio, que es también el silencio impuesto por el colonizador, le asigna a ella una doble subalternidad, dada por su condición de taquígrafa hispana inmigrante y por la prohibición patriarcal de que las mujeres expresen su deseo erótico. Al dibujar su propio mapa de placer en estos versos y en sus otros poemas, Lair asedia esta condición subalterna, toda vez que la inscripción de un deseo singular implica cuestionar los estereotipos del tráfico amoroso, tanto a nivel de género como de identidad nacional, puesto que siempre tenemos que tener en cuenta las expectativas de la cultura occidental con respecto al trópico, como lugar del placer capitalizable.

En el conjunto de la obra de Lair, la función amorosa de la lengua española se desplaza fuertemente hacia el sujeto femenino, que despliega su eros autosublimado y que aspira a la experiencia estética de lo sublime. Con su impugnación al ordenamiento de los géneros, con su reacción en contra de la maternidad biológica (a la que sobrepone la intelectual), y su rechazo a la sexualidad como reproducción, Lair asalta la ecuación familia-Nación, creando en cambio una ciudadanía del cuerpo y del arte donde el deseo erótico es materia de un proceso de individuación que, en el horizonte cultural totalizador, consigna la marca de su diferencia sexual.

NO SER MÁS LA BELLA MUERTA

Las obras de Delmira Agustini, Teresa Wilms Montt y Clara Lair emergen desde la profundidad del silencio impuesto por el orden cultural y desafían la posición pasiva a la que estaba adscrita la femineidad. Habla y deseo rompen ese silencio abriendo caminos vitales para las mujeres en el ámbito de la literatura, la autonomía y la ciudadanía. Desde la perspectiva contemporánea que el pensamiento feminista ha contribuido a formar, se nos hace clara la relación entre lo público y lo privado tan fundamental para comprender los vínculos entre la subjetividad y el espacio de lo público. Hemos utilizado la metáfora del 'reino interior' para explorar la manera en que estas escritoras elaboran una voz desde la experiencia narcisista, entendida como un ejercicio creativo que juega con el cuerpo, resignificando un imaginario para proyectarlo como una nueva posibilidad de ser, de existir, de hacer poesía.

La imagen de la bella mujer muerta es un constructo ambivalente que invita a las mujeres a 'brillar por su ausencia', seductora trampa de la conquista masculina sobre la palabra y el saber sobre las mujeres. Esta representación en la literatura da cuenta de la 'violencia simbólica' que reproduce socialmente los ideales de la virtud (muerta, virgen: mal de María al decir de Kemy Oyarzún, refiriéndose a la novela de Jorge Isaacs) al mismo tiempo que exige la constitución de las subjetividades femeninas como objetos del deseo en un alambicado circuito que las asocia con la naturaleza y con la muerte como vía de acceso del sujeto masculino hacia el ámbito de lo absoluto, mientras el 'objeto bello' es colocado en una posición de pasividad y de otredad.

El yo autorial de estas poetisas intenta cruzar los marcos de esta vieja pintura, movilizándolo una reflexión sobre el propio cuerpo y el propio deseo, inscribiendo en el espacio de la representación la particularidad de la experiencia sexual al incorporar su diferencia genérica en una lengua que reduce el género a uno solo.

Para ello se activa la escena autoerótica en un esfuerzo por salvar las distancias que oponen a la mujer contra sí misma, en la medida que el espejo cultural ha fracturado las posibilidades identitarias para lo femenino, negándole el acceso al deseo y a la palabra, dimensiones esenciales de la constitución de sujeto para la teoría psicoanalítica.

Estas obras poéticas vienen a reparar esa herida centrándose en el erotismo, colocando al cuerpo como matriz fundante del yo y poniendo en circulación la relación yo-otro. En todas ellas vemos al yo poético situar ante sí un espejo que a veces adopta la forma de un tú en la enunciación para reconstruir el propio cuerpo y descolonizarlo de las dicotomías y estereotipos del cuerpo femenino.

El valor de la virtud y la pasividad femeninas son interpelados por la expresión explícita del deseo erótico y la adscripción al linaje de Eva como subversión del pecado de la tradición cristiana que realiza Delmira Agustini. La maternidad y la sexualidad como reproducción son cuestionadas por Clara Lair, relegándolas al ámbito de lo prosaico, constituyéndose como sujeto de un eros sublime. Teresa Wilms Montt asedia el cuerpo del amado muerto para colocarlo como la fuente de Narciso donde erige su yo escritural, reelaborando el motivo de la musa muerta.

Otra actitud común en esta poesía es la de feminizar al amante. En ocasiones se lo infantiliza, en otras se le observa dormido o se lo imagina muerto. En Teresa Wilms y Clara Lair hemos escuchado los ecos de "Los sonetos de la muerte" de Gabriela Mistral. En ello no vemos solo una simple inversión de roles, sino una prueba más de que el 'otro' en esta poesía dispone como espejo del cual se obtiene cierta equivalencia con respecto al yo, puesto que al feminizarlo, no se adopta necesariamente un papel masculino, sino que se produce una identificación, donde subyace el texto: "el otro es como yo" o es "como la cultura me representa".

En Teresa Wilms y Delmira Agustini observamos que se juega con distintas identidades como con las distintas 'máscaras de la feminidad': la musa, la estatua de belleza ideal, la mujer inocente y angelical, la mujer sumisa, la mística, la mujer enferma e hipersensible, la Mater dolorosa, la mujer fatal, la mujer como signo de lo demoníaco: Salomé, serpiente y vampira en Agustini, mientras en Wilms merodea una ambigüedad en esa relación erótica post-mor-

tem, que si bien tiene un alto contenido espiritual no deja de tener connotaciones de vampirismo.

Otro espejo del yo es la naturaleza como zona que convoca todo lo sensorial y que anula las jerarquías que prevalecen en la cultura. Las hablantes resignifican la asociación mujer/naturaleza heredada y se identifican con su otredad. Se establece así una complicidad con ese carácter de otro que tiene la naturaleza en tanto mundo que debe ser dominado o que se contempla desde una distancia lo suficientemente segura como para celebrar su aspecto caótico, aquel que carga con la corruptibilidad y caducidad de la vida. En esta complicidad se interpela la jerarquía naturaleza/cultura, estableciendo otro tipo de vínculo. La naturaleza ingresa en la cultura a través de esta poesía que la busca como fuente de poder creador, y que se compenetra con ella aspirando a una afiliación que no existe con el mundo letrado y que es capaz de fecundar su discurso. La naturaleza conformará una utopía de pertenencia al mundo en que lo femenino haya su lugar, no desde el silencio pasivo, sino en la conformación de una autoría. Esta apropiación es el resultado de un replanteamiento de las autoras frente a la idea de feminidad, que ocurre en este momento, dada la crisis que se está produciendo en el estatus simbólico de las mujeres por los cambios socio-culturales que se dan en los procesos de modernización de la época. En Agustini la naturaleza aparece como un espacio de libertad en que el verso no está disciplinado por las convenciones métricas; además, las imágenes del lago y el cisne que examinamos en "El cisne" no solo prefiguran el encuentro entre dos amantes, sino que también ponen en escena un ejercicio de autorreflexión del yo y de la propia escritura. En Teresa Wilms, la naturaleza ocupa un lugar mediador entre la hablante y el amante muerto y se configura, junto con el amor y la muerte como espacio pleno de sentido cósmico. En Lair es una parte constitutiva del yo, en la que sujeto y paisaje se funden para hacer nacer un habla y una diferencia. A través de la incorporación de la naturaleza en todas estas escrituras, podemos ver la intervención de elementos de la analogía (Paz) al hacer funcionar la lógica de las correspondencias y de los ciclos vitales, al mismo tiempo que de la ironía (Paz), puesto que dicha lógica está al servicio de subvertir la equivalencia tradicional entre mujer y naturaleza y la jerarquía naturaleza/cultura.

En general, el deseo erótico aquí, más que apuntar hacia una trascendencia de tipo metafísico al estilo de Bataille, presenta un ansia de comunicación con el otro, y de exploración hacia un otro que se encarna en la invención de los amantes, creando así el propio deseo. La hablante de Agustini modela a sus amantes tal como lo hace con su musa. La de Teresa Wilms recorre el cuerpo de su amado muerto, incorporándolo a su propia carne a través de la maternalización de él. Y aunque en la poesía de Clara Lair asistimos precisamente al fracaso de ese encuentro y esa posibilidad de comunicación, el espacio que allí queda no permanece vacío, sino que se conforma una autonomía y una estética identitaria (Oyarzún, K.) que cuestiona los signos de una modernidad colonizante en lo nacional y en lo sexual. De las tres autoras es quizás esta última la única que incorpora a su discurso el mundo en el cual se encuentra inserto, mientras en Agustini y en Wilms se da una interioridad más bien clausurada hacia todo lo externo. Por su parte, en *En la quietud del mármol* existe una relación problemática con el deseo toda vez que la muerte de Anuarí se perfila como un ideal de pureza en la que desaparecen las transgresiones; la calidad fantasmática del objeto de amor tiende a veces a descorporalizar el deseo de la hablante, cuyo cuerpo parece quedar metafóricamente sepultado con el cuerpo de él. Sin embargo, en este proceso de duelo, se adquiere una conciencia del cuerpo a través del dolor, que se presenta como otro tipo de voluptuosidad.

En todos los casos el erotismo como conciencia corporal y subjetiva, como aprehensión del mundo, como indagación hacia el otro y hacia sí, abre una residencia para el yo que podríamos caracterizar como variante del topos modernista del "Reino interior". En un análisis de Gwen Kirkpatrick que pone en relación este tema, trabajado especialmente por Darío y Rodó, con la escritura de Agustini¹¹⁹, vemos cómo el "Reino interior" de los dos autores (*Prosas profanas* y *Ariel*) tiende a configurarse como un refugio del alma que protege al artista del mundo utilitario y de los apremios económicos, un recinto de quietud en la propuesta arielista que representa la luz y el espíritu. Un espacio de contradicción en Darío que se adorna de objetos preciosos, y en que el yo poético debe deliberar entre el cuerpo y el espíritu.

¹¹⁹ La lectura de su artículo "Delmira Agustini y "El reino interior" de Rodó y Darío" me ha sugerido esta relación.

Presentamos el erotismo de esta literatura como un reino interior en primer lugar, porque tratándose de escritura poética, se trata de sensibilidad autoerótica, y también porque al calor esa interioridad se erige un recinto protector que se desvía de los espejos patriarcales, posibilitando la constitución de un sujeto. El abordaje del erotismo produce una serie de diálogos con los estereotipos culturales de la feminidad en donde el yo se posiciona como el sujeto de un deseo singular que inscribe su habla sexuada en el campo universal de la palabra.

En Delmira Agustini el reino interior se forja en un cruce entre lo corporal y lo espiritual, se puebla de lo corporal y de lo material proporcionando imágenes en que se operan constantes transformaciones “fantasías transformacionales” al decir de Kirkpatrick. La subjetividad femenina se emancipa de alas angelicales y de la rigidez estatutaria de una belleza ideal.

En la obra de Teresa Wilms el reino interior está conformado por aquella gruta en donde descansa Anuarí y que constituye un refugio del mundo exterior. Pero esta gruta, o nicho, lleva fuertemente marcado el signo de la diferencia sexual por su asociación con la muerte (que convoca la imagen de la genitalidad femenina) y con la madre (nicho-cuna). Los espacios interiores no son aquí habitaciones lujosamente decoradas como en la poesía de Darío, sino que tienen la simpleza de un cuarto íntimo, en penumbras, con pocos objetos como retratos, una lamparita de noche, una cruz. Tiene el ascetismo del alma mendicante que la habita.

En Clara Lair el reino interior se yergue en el orgullo de su conciencia creadora que asume el deseo en una sublimación no represiva de la pulsión sexual. El mundo se ve así erotizado aunque el tú masculino que se quisiera incorporar a ese mundo casi siempre la desilusiona. En *Un amor en Nueva York* este reino interior contrasta con el lugar cerrado y aprisionante del ambiente oficinesco, del cual la hablante se escapa a través de la evocación del paisaje tropical y de la lengua hispana como idioma de la pasión amorosa.

El erotismo más que un tema, deviene así en lugar de enunciación que en mayor o menor medida subvierte los entramados de poder cuyas reflexiones especulares empobrecían el horizonte identitario ofrecido por el imaginario cultural de la época para las mujeres. En esta revuelta (Kristeva) sobre el cuerpo, las escritoras resignifican

las relaciones simbólicas consigo mismas y con su mundo, abriendo espacios de libertad para la creación de nuevos lenguajes, nuevos imaginarios donde la subjetividad femenina pueda realmente habitar su 'cuerpo propio', decir 'mi cuerpo es mío', 'aquí yo nazco en la historia' y dejar ya de repetir la trama de la bella mujer muerta.

BIBLIOGRAFÍA

AGUSTINI, Delmira (1993). *Poesías completas*. Cátedra. Madrid.

LAIR, Clara (2003). *De la herida a la gloria. La poesía completa de Clara Lair*. Terranova. Carolina, Puerto Rico.

WILMS MONTT, Teresa (1995). *Obras completas*. Edición de Ruth González Vergara. Grijalbo, Santiago, (2ª edición).

Bibliografía general

AGLIATI, Carola y MONTERO, Claudia (2001). "Explorando un espacio desconocido: Prensa de mujeres en Chile, 1900-1920" En *Cyberhumanitatis* N° 19. Universidad de Chile. Santiago. cyberhumanitatis.uchile.cl/19/index.html. Extraído el 13 de enero de 2007.

ALETTA DE SYLVAS, Graciela (2001). "Delmira Agustini, erotismo y poesía" en *Voces en conflicto, espacios en disputa* CD ROM editado por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

ARCE, Margot (1939). "El paisaje de Puerto Rico". En López-Baralt, Mercedes. *Literatura puertorriqueña del siglo XX. Antología*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico. San Juan, 2004.

ANDREO, JUAN y Sara Beatriz Guardia (Eds.) (2002). *Historia de las mujeres en América Latina*. Universidad de Murcia, España.

BAEZA, Ana María (2004). "El genio de la Nada. Análisis de una subjetividad novelesca en el diario de Teresa Wilms Montt" en Stecher, Lucía y Cisterna, Natalia (Eds.), *América Latina y el mundo. Exploraciones en torno a identidades, discursos y genealogías*. Centro de

Estudios Culturales Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile. Santiago.

----- (2003). "Bataille/Irigaray. Del uno al dos, ¿cuánto me quieres? Análisis crítico de *El erotismo* de George Bataille." *Anuario de postgrado*. Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades. Escuela de Postgrado.

BAJTIN, Mijail (1982). "El problema de los géneros discursivos" en *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI, México.

----- (1989). *Teoría y estética de la novela*. Trabajos de investigación. Taurus, Madrid.

BALDERSTON, Daniel (1999). "Erotismo y escritura", introducción a *Revista Iberoamericana* N° 187; vol. LXV, Abril-junio.

BARRÁN, José P.; Caetano, Gerardo y Porzecanski, Teresa (Coord.) (1998). *Historias de la vida privada en el Uruguay*. Santillana, Montevideo.

BATAILLE, Georges (2000). *El erotismo*. Tusquets, Barcelona.

BÉCQUER, Gustavo A. (1885). *Obras de G.A. Bécquer*. Tomo tercero. Librería Fernando Fé, Madrid.

BENVENISTE, Émile (1989). *Problemas de lingüística general*. Siglo XXI Editores, México.

BLAU DU PLESSIS, Rachel (1999). "Otramente" en *Otramente*. FE, Marina (Coord.) (1999).

BOMBAL, María Luisa (1997). *Obras Completas*. Compiladas por Lucía Guerra. Andrés Bello, Santiago.

BOURDIEU, Pierre (1995). "La violencia simbólica" en *Por una antropología reflexiva*. Grijalbo, Madrid.

----- (2000). *La dominación masculina*. Anagrama, Barcelona.

BRASCHI, Wilfredo (1979). "Clara Lair en el recuerdo". En: Lair, Clara, *Obra poética*. Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan.
BRONFEN, Elisabeth (1992). *Over Her Dead Body. Death, femininity and the aesthetic*. Routledge, Nueva York.

CARPENTIER, Alejo (1991). "De lo real maravilloso americano". En *Los novelistas como críticos*. Fondo de cultura económica, México.

CASTILLO, Jorge Luis (1998). "Delmira Agustini o el modernismo subversivo". En *Chasqui*. Vol. 27, N° 2, noviembre, 1998.

CASTRO KLARÉN, Sara (1984). "La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina". En ORTEGA, Eliana (1984).

CHAMBERS, Sarah (1999). *From Subjects to Citizens: Honor, Gender and Politics in Arequipa, Peru 1780-1854*. Pennsylvania State University Press. Pennsylvania.

CISTERNA J., Natalia (2004). "Las memorias de Mamá Blanca: una nueva representación de lo nacional" en SALOMONE, Alicia et al (2004).

----- "Ifigenia de Teresa de la Parra: construir el 'yo' desde la alteridad" en SALOMONE, Alicia et al (2004).

CIXOUS, Hélène (1995). "La joven nacida" en *La risa de la medusa*. Ensayos sobre la escritura. Editorial Anthropos, Comunidad de Madrid y Editorial Universidad de Puerto Rico, Barcelona.

COMTE, Augusto (1982). *Catecismo positivista*. Editora Nacional. Madrid.

CORSI, Paulina (2002). "Aproximación preliminar al concepto de pulsión de muerte en Freud" en *Revista chilena de neuropsiquiatría* (edición en línea). Vol. 40, N° 4, octubre. Santiago.

CORTAZZO, Uruguay (1996). *Delmira Agustini. Nuevas penetraciones críticas*. Vintén Editor. Montevideo.

----- (2000). "Una hermenéutica machista. Delmira Agustini en la crítica de Alberto Zum Felde". En: Escaja, Tina (2000).

CRAGNOLINI, Mónica (2004). "Un mundo de fantasmas y huellas sin origen". *La Nación*, 17 de octubre, 2004. Buenos Aires.

CRESPO, Marcela (2001). "La problemática del exilio: espacio de confluencias". En *Gamma Virtual*, año I nº 3, Febrero, 2001. Publicación de la Facultad de Filosofía, Historia y Letras de la Universidad del Salvador. <http://www.salvador.edu.ar/grammar/3/ua-7-grammar-01-03-15.htm>. Extraído el 5 de enero de 2008.

DARÍO, Rubén (1952). Poesía. Libros poéticos completos y antología de la obra dispersa. Fondo de Cultura Económica, México.

DE BARBIERI, Teresita (1992). "Sobre la categoría de género: una introducción teórico-metodológica". En: Rodríguez Regina (Ed.) *Fin de siglo: género y cambio civilizatorio*. Isis Internacional. Santiago.

DE BEAUVOIR, Simone (1987). *El segundo sexo I. Los hechos y los mitos*. Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires.

----- (2008). *El segundo sexo*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

DE LAURETIS, Teresa (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Cátedra. Madrid.

DÍAZ MIRÓN, Salvador (1900). *Poesías*. Librería Americana. Sin lugar de publicación.

DIJKSTRA, Bram (1986). *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine evil in fin-de siècle culture*. Oxford University Press. New York.

DRUCAROFF, Elsa (1996). *Mijail Bajtín. La guerra de las culturas*. Editorial Almagesto. Buenos Aires.

ESCAJA, Tina (2000). *Delmira Agustini y el modernismo. Nuevas propuestas de género*. Beatriz Viterbo Editora, Rosario, Argentina.

----- (2005). "Modernistas, feministas y decadentes. Delmira Agustini, entre la mujer fetiche y la Nueva Mujer". Ciberletras v.13, 2005. Extraído de <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras> el 21 de junio de 2007.

FAUCOULT, MICHEL (1986). *Historia de la sexualidad Siglo XXI*, México.

----- (1991). *Tecnologías del yo. Y otros textos afines*. Paidós; Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad Autónoma de Barcelona.

FE, Marina (Coord.) (1999). *Otramente: lectura y escritura feministas*. Programa Universitario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Fondo de Cultura Económica. México.

FERNÁNDEZ, J.Manuel (2005). "La noción de violencia simbólica en la obra de Pierre Bourdieu: una aproximación crítica". Universidad Complutense de Madrid. Publicación electrónica extraída de <http://www.ucm.es/BUCEM/revistas/trs/02140314/articulos/CUT-S0505110007A.PDF> el 29 de octubre de 2007.

FERRATER MORA, José (1990). *Diccionario de Filosofía*. Alianza, Madrid.

FERRE, Rosario (1986). "Entre Clara y Julia. (Dos poetas puertorriqueñas)" en *Revista Iberoamericana*. Nº 137, Octubre-diciembre.

FRANCO, Jean (1986). "Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana" en *Hispanamérica* Nº 45.

----- (1993). *Las conspiradoras*. Fondo de Cultura Económica. México.

----- (1996). "Género y sexo en la transición hacia la modernidad" en *Nomadías* Nº 1 año 1.

FREUD, Sigmund (1905). "Tres ensayos sobre teoría sexual". En *Obras completas* Vol. VII. Amorrortu Editores. Buenos Aires, 2000.

----- (1925). "Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia anatómica entre los sexos" En: *Obras completas*. Vol 19. Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2000.

----- (1923). El yo y el ello. En *Obras completas*. Vol. 19 Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2000.

----- (1929). *Psicología de la vida erótica*. Biblioteca Nueva, Madrid.

----- (1943). *Una teoría sexual y otros ensayos*. Americana, Buenos Aires.

----- (1978). *Lo siniestro*. (1919) López Crespo Editor, Buenos Aires.

----- (1984). "Más allá del principio del placer" (1920) en *Obras Completas*. Tomo XVIII. Amorrortu Editores, Buenos Aires.

FREUD, Sigmund (2000). "Introducción del narcisismo" (1914) en *Obras Completas*. Tomo XIV. Amorrortu Editores, Buenos Aires.

----- (1922). "La cabeza de medusa". En *Obras Completas*. Vol. 18. Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2000.

GARCÍA PINTO, Magdalena (1993). "Introducción", "Delmira Agustini y el modernismo", "Delmira Agustini y la crítica hispanoamericana", "La poética modernista de Delmira Agustini" en *Poesías completas*. Cátedra, Madrid.

GARRELS, Elisabeth (1989). "La nueva Eloísa en América o el ideal de la mujer de la generación de 1837" En: *Nuevo Texto Crítico*. Año II, Nº 4, pp. 27-38. Satanford University Press.

GEEL, María Carolina (1949). "Releyendo *Lo que no se ha dicho...* de Teresa Wilms Montt" en *Ateneo* Nº 285.

GÉIGEL POLANCO, Vicente (1960). "Los ismos en la década del veinte". En *Literatura Puertorriqueña. 21 conferencias*. Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan.

----- (1979). "Clara Lair: 'Maja del arte y el amor'. Prólogo a Lair, Clara, *Obra poética*. Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan.

GELPÍ, Juan (2004). "Literatura y paternalismo en Puerto Rico". En López-Baralt (2004).

GILBERT, Sandra M. y Susan Gubar (1979). *The Madwoman in the attic: the woman writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. New Haven. Yale University Press.

GODINEAU, Dominique (1993). "Hijas de la libertad y ciudadanas revolucionarias" en Duby, Georges y Perrot Michelle: *Historia de las mujeres*. Volumen 7. Taurus, Madrid.

GONZAGA URBINA, Luis (1946). *Poesías completas*. Editorial Porrúa. México.

GONZÁLEZ, José Luis (1980). "Literatura e identidad nacional en Puerto Rico". En López-Baralt, Mercedes. *Literatura puertorriqueña del siglo XX. Antología*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico. San Juan, 2004.

GONZÁLEZ, José Emilio (1960). "Los poetas puertorriqueños de la década de 1930". En *Literatura Puertorriqueña. 21 conferencias*. Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan.

GONZALEZ VERGARA, Ruth (1993). *Teresa Wilms Montt. Un canto de libertad*. Grijalbo, Santiago.

GRAMMÁTICO, Karin (2000). "Obreras, prostitutas y mal venéreo. Un Estado en busca de profilaxix" en: Gil Lozano, Fernanda; Pita, Valeria e Ini, Gabriela (comp.) *Historia de las mujeres en la Argentina siglo XX*. Tomo II. Taurus, Buenos Aires.

GROSZ, Elisabeth (1994). *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Indiana University Press. Bloomington and Indianápolis.

GUERRA, Lucía (1997). Introducción a *María Luisa Bombal. Obras completas*. Andrés Bello, Santiago.

HAHNER, June E. (2003). *Emancipação do Sexo Feminino. A luta pelos direitos da mulher no Brasil, 1859-1940*. Editora Mulheres, Florianópolis; Editora da Universidade de Santa Cruz do Sul.

HERRERA Y REIZIG, Julio (1998). Poesía completa y prosas. ALL-CA XX/Editorial Universitaria. Colección Archivos. Santiago.

HÜBNER, Sarah (1993). "Una hora de charla con Teresa Wilms Montt" en *Revista Universitaria* N° 41. Santiago.

IRIGARAY, Luce (1998). *Ser dos. Paidós*, Buenos Aires.

----- (1985). "El cuerpo a cuerpo con la madre" en *Cuadernos inacabados* 5. Ediciones de Les Dones, Lasal.

----- (1978). *Speculum de la otra mujer*. Editorial Saltés, Madrid.

IRIZARRI-Irizarri, Dolores (2007). *Clara Lair, escribiendo desde los bordes*. Tesis de maestría, Universidad de Puerto Rico, Recinto Río Piedras.

JIMENEZ, Juan Ramón (1944). "Teresa Wilms Montt. 'Detrás de las bambalinas de su espacio actual'" en *Antártica* N° 3, noviembre.

KANT, Immanuel (1993). "Analítica de lo sublime". En *Crítica del juicio*. Losada, Buenos Aires.

KEHL, María Rita (2001). "A constituição literária do sujeito moderno" en Archivos de *Les états généraux de la psychanalyse*. Publicación virtual.

KIRKPATRIK, Gwen (1996). "Delmira Agustini y 'El reino interior' de Rodó y Darío. En Cortazzo (1996).

----- (2000). "Prodigios de almas y de cuerpos: Delmira Agustini y la Conjuración del Mundo". En ESCAJA (2000).

KRISTEVA, Julia (1974). "La femme, ce n'est jamais ça" (Entretien avec des femmes du groupe "psychanalyse et politique" du MLF, destiné au journal *le Torchon brûlé*) En: *Tel Quel*. N° 59, París.

----- (1996, a). *Sentido y sin sentido de la rebeldía*. Cuarto Propio, Santiago.

----- (1988). *Historias de amor*. Siglo XXI, México.

LACAN, Jacques (1980). "El estadio del espejo como formador de la función del yo" en *Escritos 1. Siglo XXI, México*.

----- (2003). *Escritos 2. Siglo XXI*. Buenos Aires.

----- (1989). "Dios y el goce de la mujer" en *El seminario de Jacques Lacan. Aún*. Vol. 20. 1972-1973. Paidós, Buenos Aires.

LAGARRIGUE, Jorge (1980). "Positivismo y Catolicismo". En Zea, Leopoldo (Comp.): *Pensamiento positivista latinoamericano* vol. 2. Biblioteca Ayacucho, Caracas.

LAVRIN, Asunción (2005). *Mujeres, feminismo y cambio social en Argentina, Chile y Uruguay 1890-1940*. Centro de Investigaciones Barros Arana. Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), Santiago.

LAGOS, María Inés (1996). *En tono mayor. Relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*. Cuarto Propio, Santiago.

LAPLANCHE, Jean y Jean Bertrand Pontalis (1971). *Diccionario de Psicoanálisis*. Labor, Barcelona.

LÓPEZ-BARALT, Mercedes (2003). "Clara Lair. Morena de la melancolía". En *Clara Lair. De la herida a la gloria*. Terranova. Carolina, Puerto Rico.

----- (2004). *Literatura puertorriqueña del siglo XX. Antología*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico, San Juan.

LOYNAZ, Dulce María (1988). "Delmira Agustini: el misterio en su obra y en su muerte" Prólogo a la antología *Poesía. Delmira Agustini*. Casa de las Américas, La Habana.

LUDMER, Josefina (1984). "Las tretas del débil" en ORTEGA, Eliana (1984).

- MARCUSE, Herbert (1989). *Eros y civilización*. Ariel, Barcelona.
- MARTÍ, José (1964). *Obras completas*. Vol. 16. Editorial Nacional de Cuba. La Habana.
- MATTALÍA, Sonia (1995). "Escritura de mujeres: Límites y márgenes de la vanguardia" en Pizarro, Ana (Comp.) *Modernidad, postmodernidad y vanguardias. Situando a Huidobro*. Ministerio de Educación. División de Extensión Cultural; Fundación Vicente Huidobro. Santiago.
- MITCHELL, Juliet y ROSE, Jacqueline (1985). *Feminine Sexuality. Jacques Lacan and the école freudienne*. Norton & Company, Pantheon Books. New York-London.
- MOI, Toril (1988). *Teoría literaria feminista*. Ediciones Cátedra, Madrid.
- MOLLOY, Silvia (1984). "Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini" en Ortega, Eliana (1984).
- MONTECINO, Sonia (1999). *Identidades de género en América Latina. El lenguaje de la diversidad*. Manuscrito.
- NIETZSCHE, Friedrich (2002). *El nacimiento de la tragedia*. Alianza Editorial, Madrid.
- NOMEZ, Naín (1996). *Antología crítica de la poesía chilena. Tomo I: Fundación nacional, modernismo y crítica social*. Lom, Santiago.
- (1998). "Modernidad, racionalidad e interioridad: la poesía de mujeres a comienzos de siglo en Chile". Revista *Nomadías*, año 2 N° 3. Pp. 10-20. Centro de Estudios de Género y Cultura en América Latina, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile: Cuarto Propio, Santiago.
- OLIVIER, Christiane (1985). *Los hijos de Yocasta. La huella de la madre*. Fondo de Cultura Económica, México, D.F.

ORTEGA, Eliana (1996). *Lo que se hereda no se hurta*. Cuarto Propio, Santiago.

----- y Patricia Helena González (Eds.) (1984) *La sartén por el mango*. Huracán. Río Piedras, Puerto Rico.

----- (Ed.) (2001). Introducción a *Más allá de la ciudad letrada. Escritoras de nuestra América*. Ediciones de las mujeres N° 31. Isis Internacional, Santiago.

OYARZÚN, Luis (1967). "Lo que no se dijo – Teresa Wilms" en *Temas de la cultura chilena*. Editorial Universitaria, Santiago.

OYARZÚN, Kemy (1989). *Poética del desengaño*. Ediciones Literatura Americana Reunida, Santiago.

----- (2000). "Desnaturalizar las diferencias: sexo, cultura, poder". En: Raquel Olea (ed.) *Escrituras de la Diferencia Sexual*. LOM Ediciones. Santiago.

----- (2002). "Teoría crítica, feminismo y crisis del sujeto" en Martínez, José Luis (Ed.) *Identidades y sujetos. Para una discusión latinoamericana*. Ediciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad de Chile. Serie Estudios, Santiago.

----- (2005). "Estéticas identitarias: sexualidades y géneros del discurso". En *Estéticas y marcas identitarias*. Oyarzún, Kemy (Comp.) Cuarto propio. Santiago.

OYARZÚN, Pablo (2003). "Schiller: lo sublime y la revolución de la sensibilidad". En *Revista de teoría del arte* N° 9, pp. 11-50. Facultad de Artes Universidad de Chile. Departamento de Teoría de las Artes. Santiago.

PAZ, Octavio (1986). *El arco y la lira*. Fondo de cultura económica. México.

----- (1990). *Los hijos del limo*. Seix Barral, Barcelona.

----- (1993). *La llama doble*. Seix Barral, Barcelona.

PAIXAO, Sylvia (1991). *A fala-a-menos. A repressao do desejo na poesia feminina*. Numen editora. Rio de Janeiro.

PARDO, A. Raquel (1999). *Sentimientos y deseos. Una aproximación al imaginario colectivo de la década del treinta en Chile*. Tesis de Magíster. Departamento de Historia, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.

PEDREIRA, Antonio S. (1934). "Intermezzo: una nave al garete", "Afirmación puertorriqueña". Ensayos de *Insularismo*. En: López-Baralt, Mercedes. *Literatura puertorriqueña del siglo XX. Antología*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico. San Juan, 2004.

PIEROPAN, María D. (1993). "Alfonsina Storni y Clara Lair: De la mujer postmodernista a la mujer 'moderna'" En *Hispania: a journal devoted to the teaching of Spanish and Portuguese*. Diciembre, 76 (4).

PRAZ, Mario (1969). *La carne, la muerte y el diablo*. Monte Ávila Editores C.A. Caracas.

PULEO, Alicia (1992). *Dialéctica de la sexualidad*. Ediciones Cátedra, Madrid.

RAMA, Ángel (1985). *Rubén Darío y el Modernismo*. Altadil, Caracas.

RAMÍREZ DE ARELLANO, Diana (1979). "Tributo a la poesía de Clara Lair". En: Lair, Clara, *Obra poética*. Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan.

RAMOS, Liliana (2008) «El género de lo sublime: Gustavo Adolfo Bécquer ante una tradición kantiana». En *Romanitas, lenguas y literaturas romances*. Volumen 2, número 2. San Juan Puerto Rico. Publicación virtual: <http://humanidades.uprrp.edu/romanitas/espanol/volumen2/ramos.html>. Extraído el 20 de octubre de 2008.

RAMOS MIMOSO, Adriana (1960). "El modernismo en la lírica puertorriqueña" en *Literatura puertorriqueña. 21 conferencias*. Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan de Puerto Rico.

RICHARD, Nelly (1993). «¿Tiene sexo la escritura?» en: Richard, Nelly. *Masculino/Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Francisco Zegers Editor, Santiago.

ROJO, Grinor (1997). *Dirán que está en la gloria... (Mistral)*. Fondo de Cultura Económica, Santiago.

ROSARIO-VÉLEZ, Jorge (2006). "Damned Men: Body, Desires and Masculinity in *Arras de Cristal* by Clara Lair". En: Scott, Renée y Chiclana y González, Arleen (Eds.) *Unveiling the Body in Hispanic Women's Literature*. The Edwin Mellen Press. Nueva York.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. (1988). *Diccionario de psicoanálisis*. Paidós, Buenos Aires.

RUBIN, Gayle (1986). "El tráfico de mujeres. Notas sobre una economía política del sexo". *Nueva antropología*. Vol. VIII N° 30, México.

SALOMONE, Alicia, et. al (2004). Prólogo a *Modernidad en otro tono. Escritura de mujeres latinoamericanas: 1920-1950*. Editorial Cuarto Propio. Santiago.

----- (2006). *Alfonsina Storni. Mujeres, modernidad y literatura*. Corregidor, Buenos Aires.

SARDUY, Severo (1980). "El barroco y el neobarroco" en *América Latina en su literatura*. César Fernández Moreno, coordinador. Siglo XXI, México.

SARLO, Beatriz (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires.

SCHILLER, Federico (1943). *Sobre lo sublime*. Universidad Nacional de Cuyo. Instituto de Estudios Germánicos. Buenos Aires.

SCHWEICKART, Patrocino (1999). "Leyéndonos nosotras mismas. Hacia una teoría feminista de la lectura" en FE, Marina (Coord.) 1999.

SHOWALTER, Elaine (1999). "La crítica feminista en el desierto" en FE, Marina (Coord.) (1999).

SILVA, José Asunción (1997). *Obra completa*. ALLCA XX/Editorial Universitaria. Colección Archivos. Santiago.

SUBERCASEAUX, Bernardo (1993). "Lo masculino y lo femenino en el imaginario colectivo de principios de siglo". Revista chilena de literatura N° 42. Departamento de Literatura, Universidad de Chile. Santiago.

----- (1997). *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. V. III: El centenario y las vanguardias*. Editorial Universitaria, Santiago.

----- (1998). *Genealogía de la vanguardia en Chile*. Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad de Chile. Serie Estudios. Lom, Santiago.

TÍO, Salvador (1979). "Duelo por Clara Lair". En: Lair, Clara, *Obra poética*. Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan

TORRES C., María Inés (1995). "Ideología estatal, ideología patriarcal y mitos fundacionales". En: Brito, Peña, Alejandra et.al. *Voces femeninas y construcción de identidad*. CLACSO. Buenos Aires.

TRABA, Marta (1984). "Hipótesis sobre una escritura diferente" en ORTEGA, Eliana y Patricia Helena González (1984).

VARAS, Patricia (2002). *Las máscaras de Delmira Agustini*. Vintén Editor, Montevideo.

VISCA, Arturo Sergio (1969). *Delmira Agustini. Correspondencia íntima*. Publicaciones del Departamento de Investigaciones, Biblioteca Nacional, Montevideo

VIOLI, Patricia (1991). *El infinito singular*. Ediciones Cátedra. Madrid.

WRIGHT, Elisabeth (1992). *Feminism and Psychoanalysis. A Critical Dictionary*. Blackwell.

YÚDICE, George (1995). "La vanguardia a partir de sus exclusiones" en PIZARRO, Ana (Comp.) *Modernidad, postmodernidad y vanguardias. Situando a Huidobro*. Ministerio de Educación. División de Extensión Cultural; Fundación Vicente Huidobro, Santiago.

El arquetipo de la “bella mujer muerta” –‘the most poetic topic’, al decir de Edgar Allan Poe en su *Philosophy of Composition* de 1846–, es gravitante todavía en la estética modernista de América Latina. Constituye un nudo simbólico en donde confluyen pulsiones eróticas y de muerte, codificaciones que asocian a la mujer con la naturaleza en su dimensión sublime, pero también como poder destructor. Se configura, además, como signo privilegiado de la escritura en su autoreferencialidad. Se trata de una articulación semiótica que prolifera en la poesía del período y que dará origen a motivos recurrentes que las autoras desmontan, transformando la iconografía de la pureza, o la peligrosidad sexual femenina, en el contexto de un momento histórico crucial para el posicionamiento de las mujeres en el espacio público.

El ensayo propone establecer diálogos entre obras e imaginario cultural, abordando los textos desde el psicoanálisis, la lingüística, los estudios culturales y literarios. A través de estas lecturas se revela un erotismo que no será –de acuerdo al modelo de Georges Bataille (1950)– un reencuentro con la continuidad perdida, un reingreso al preedipo o a la fusión del presujeto con una realidad metafísica, cuya metáfora –dada la declinación de los dioses– encarna en la muerte (la bella muerta) una revuelta hacia la experiencia primigenia del narcisismo, donde el sujeto se instala en su fractura inaugural para reelaborarse en la poesía.

Delmira Agustini, Teresa Wilms Montt y Clara Lair, cada una a su manera, tienen en común el gesto de volverse sobre el cuerpo, buscando otros espejos en la herida umbilical, erotizando el lenguaje para poder inscribir en él un deseo donde poder habitar, quizás por primera vez.

