

UNIVERSIDAD DE BARCELONA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA
PROGRAMA DE DOCTORADO:
“POÉTICA DEL VERSO Y DE LA PROSA (SIGLO XX)”

“DEBAJO ESTOY YO”.
FORMAS DE LA (AUTO) REPRESENTACIÓN FEMENINA
EN LA POESÍA HISPANOAMERICANA
(1894-1954)

**(María Eugenia Vaz Ferreira, Delmira Agustini,
Alfonsina Storni y Julia de Burgos)**

Tesis Doctoral bajo la dirección de la
Prof. Dra. Anna Caballé Masforroll

Tania Pleitez Vela

2009

**A F.B., con quien el diálogo siempre es posible,
sea triste o feliz.**

AGRADECIMIENTOS

A la Dra. Anna Caballé, por acompañarme y guiarme pacientemente durante estos años de ardua investigación.

A Elisenda Lobato, por su ayuda desinteresada, por leer capítulos enteros de esta tesis y por todos los comentarios pertinentes.

Al personal académico y administrativo de University of California/ University of Illinois Education Abroad Program, con sede en la Universidad de Barcelona. A los directores: Dr. Brian Morris, Dr. John C. Wilcox y Dr. Jordi Aladro. Al Dr. Antonio Torres y a Pilar Ocaña, por animarme continuamente. Y, por supuesto, a mis alumnos y alumnas, quienes durante las clases contribuyen siempre a mejorar mis conocimientos literarios y mi capacidad docente.

A las colegas y amigas que trabajaron en la Unidad de Estudios Biográficos: Betsabé García, Aína Pérez, Anabel Cristóbal y Montserrat Ochoteco. Gracias por las palabras entusiastas.

A mis amigas y amigos de siempre.

A mi familia, por enseñarme a perseverar, aún en momentos de soledad, cuando nadie parece comprender la finalidad de nuestra pasión.

INDICE

Índice	4
Introducción	6
Capítulo 1: María Eugenia Vaz Ferreira: “No soy la que procuras”	50
1. Vida y obra	52
1.1. Biografía	52
1.1.2. Correspondencia	77
1.2. Obra poética: generalidades	90
2. Formas de (auto) representación femenina en la poesía de María Eugenia Vaz Ferreira	
2.1. Adopción y subversión de arquetipos femeninos tradicionales	105
2.2. El (des) amor y las relaciones con lo masculino	123
2.3. El sujeto poético y la soledad	136
Capítulo 2: Delmira Agustini: “Delmira. Nena. Yo.”	144
1. Vida y obra	144
1.1. Biografía	144
1.2. Obra poética: generalidades	180
1.2.1. La concepción del amor erótico en la poética agustiniana y génesis de la crítica literaria represiva	200
2. Formas de (auto) representación femenina en la poesía de Delmira Agustini	
2.1. Adopción y subversión de arquetipos femeninos tradicionales	216
2.1.1. La flor.	216
2.1.2. La mujer-vampiro. La serpiente. Salomé.	223
2.2. El (des) amor y las relaciones con lo masculino	233
Capítulo 3: Alfonsina Storni: “Son veinte siglos que alzó mi mano”	245
1. Vida y obra	248
1.1. Biografía	248
1.1.1. Transformaciones internas: infancia y adolescencia	248
1.1.2. El padre de su hijo	262
1.1.3. Buenos Aires: la consolidación de la mujer moderna	270
a) Autorretratos: de cara a lo público	271
b) El feminismo storniano	301
1.2. Obra poética: generalidades	316
1.2.1. La etapa modernista-romántica	317
1.2.2. <i>Ocre</i> : la transición	331
1.2.3. La experiencia vanguardista	335

2. Formas de (auto) representación femenina en la poesía de Alfonsina Storni	
2.1. El (des) amor y las relaciones con lo masculino	360
2.2. La relación del <i>yo</i> femenino con su contexto cultural	376
2.3. El sujeto poético y la soledad	384
Capítulo 4: Julia de Burgos: “Crecer pies adentro desterrada de todo”	397
1. Vida y obra	400
1.1. Biografía	400
1.1.2. Diario de hospital (13-30 de abril, 1948)	440
1.2. Obra poética: generalidades	452
1.2.1. <i>Poema en veinte surcos</i>	456
1.2.2. <i>Canción de la verdad sencilla</i>	466
1.2.3. <i>El mar y tú</i>	481
1.2.4. Otros poemas: Nueva York	487
2. Formas de (auto) representación femenina en la poesía de Julia de Burgos	
2.1. El (des) amor y las relaciones con lo masculino	493
2.2. La relación del <i>yo</i> femenino con su contexto cultural	499
2.3. El sujeto poético y la soledad	516
Conclusión	527
Bibliografía	536

INTRODUCCIÓN

1.

Este trabajo de investigación recoge el análisis de la obra poética de cuatro autoras hispanoamericanas de la primera mitad del siglo XX: María Eugenia Vaz Ferreira (1875-1924), Delmira Agustini (1886-1914), Alfonsina Storni (1892-1938) y Julia de Burgos (1914-1953). El análisis se ha realizado a partir de tres objetivos: valorar la forma en que sus obras sitúan al sujeto femenino en el primer plano de la creación literaria hispanoamericana, delimitando un antes y un después en el abanico temático de la poesía producida en esta región¹; considerar cómo cada una de estas autoras se abre paso en el mundo literario y, en este sentido, lo que significa haberlo hecho prácticamente sin modelos o reinterpretando la estética de su tiempo; y, por último, evaluar la potencia autobiográfica frente a lo literario, la cual aparece encubierta por los distintos papeles o máscaras que adoptan las autoras para representarse a sí mismas en el poema. Obviamente, para poder sondear dicha potencia autobiográfica ha sido imprescindible realizar lo siguiente: a) *releer* sus vidas, es decir, cuestionar clichés biográficos, y para ello me he concentrado, por ejemplo, en rescatar los aspectos intelectuales, es decir, en mostrar a estas autoras como sujetos pensantes, en sus respectivos espacios de trabajo, a partir de los cuales establecen un diálogo con la tradición en un plano individual, cultural y literario; y b) examinar textos autobiográficos, a saber: la correspondencia de María Eugenia Vaz Ferreira, la correspondencia de Delmira Agustini, los autorretratos de Alfonsina Storni y la correspondencia y el diario de Julia de Burgos.

¹ La visibilidad de la obra poética de autoras hispanoamericanas del siglo XX se manifiesta en la unanimidad a la hora de integrarlas en el canon literario. Para ilustrar lo anterior, sólo basta considerar el anuncio de una colección de poesía, “de la obra de grandes poetas” en lengua española, seleccionada y dirigida por José Manuel Caballero Bonald para *El País*. En esta antología, a la que se le asignan los siguientes calificativos: “la más completa”, “la más relevante”, se recoge la obra de treinta autores. La mayoría son hombres (Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Federico García Lorca, César Vallejo, Rafael Alberti, Pedro Salinas, Vicente Huidobro, Miguel Hernández, Vicente Aleixandre, Ángel González, Eliseo Diego, José Ángel Valiente, Ramón López Valverde, Roberto Juarroz, Octavio Paz, Jorge Guillén, Blas de Otero, José Hierro, Luis Cernuda, Pablo Neruda, Claudio Rodríguez, Jaime Gil de Biedma, Aurelio Arturo, Luis Rosales, Carlos Martínez Rivas y Gerardo Diego). Únicamente cuatro son mujeres: Olga Orozco, Alejandra Pizarnik, Alfonsina Storni y Gabriela Mistral. Más allá de la desproporción entre unos y otras, llama la atención que el editor no incluyera ni una española; esta es, al fin y al cabo, una colección de poesía en lengua *española*. Sin duda, para las poetas españolas esta omisión representa una gran injusticia. No obstante, lo anterior muestra, como dije, una presencia consensuada de poetas hispanoamericanas en el canon literario. (Vid. *El País*, jueves 20 de noviembre de 2008, pp. 42-43.)

He seleccionado a estas autoras porque cada una de ellas representa un momento histórico determinante en la poesía hispanoamericana de la primera mitad del siglo XX. A principios del siglo pasado, brotó la voz singular de la uruguaya María Eugenia Vaz Ferreira, la cual ha sido prácticamente pasada por alto. En los manuales de historia de la literatura hispanoamericana se menciona su obra de forma escueta y, los que le han dedicado al menos un párrafo, ha sido únicamente para referirse a su libro póstumo, *La isla de los cánticos* (1925).² Este libro está marcado por un pesimismo perturbador y una profunda angustia existencial ya que la mayoría de los poemas que contiene fueron escritos hacia el final de su vida, cuando la autora se encontraba prácticamente encerrada, en un estado de salud y soledad lamentables. Sin duda, son estos sus mejores poemas a pesar de que los atraviesa un naufragio existencial doloroso y derrotado. No obstante, el camino hasta allí se había venido gestando desde años anteriores. En los poemas publicados en revistas de la época (a partir de 1895) y/o incluidos en el manuscrito de *Fuego y mármol* (1913), aparece primero un sujeto poético sostenido en la tradición literaria de Heine y luego, cada vez más, en la de Edgar Allan Poe. La influencia de este último se percibe en la utilización de una escenografía e imaginería que en ocasiones llegan a alcanzar matices oscuros muy personales y en donde se percibe una aspiración de “más allá”, al mismo tiempo que la poeta habla de sus ansias, unas ansias que representan aspectos extremos y trágicos del sentimiento amoroso, siempre enunciados desde las entrañas de la noche, el dolor, el terror y la muerte. Todo lo anterior desemboca en su poesía última: una escritura afligida pero condensada, que expresa la solitaria perplejidad de un ser que poco a poco va perdiendo la esperanza y la razón. Esta última fase queda nítidamente reflejada en uno de sus mejores trabajos, “Único poema”, en el que igualmente se puede identificar una imaginería que recuerda a “El cuervo” de Poe.

Si al principio Vaz Ferreira escribió una poesía más visual, simbolista y sensorial, después creó una que se traduce en una sobria condensación de emociones: la

² José Miguel Oviedo la menciona en una breve nota –de un párrafo– al final del apartado dedicado a Juana de Ibarbourou (*Historia de la literatura hispanoamericana*, Tomo 3: Posmodernismo, Vanguardia, Regionalismo, Madrid, Alianza, 2004 (2ª ed), pp. 276-278). Giuseppe Bellini le dedica dos párrafos (*Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1986, pp. 319-320). Jean Franco no la menciona, pero tampoco toma en cuenta a Alfonsina Storni; sólo se refiere muy brevemente a Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou y Gabriela Mistral (*Historia de la literatura hispanoamericana a partir de la Independencia*, Barcelona, Ariel, 1985 (6ª ed.), pp. 197, 276, 274-276).

creación de un lenguaje que recupera su valor puramente semántico, el cual expresa, claramente, su angustia, una que se proyecta a dimensiones más amplias de la realidad. De esta forma, el sujeto poético de Vaz Ferreira se desplaza desde una imagen iconoclasta neorromántica hasta una íntima comprobación del vacío existencial. En otras palabras, una nueva imagen se impuso a la del sujeto neorromántico que aparece al principio de su obra: la de la soledad sin amor pero también la vocación a una soledad ascética que parte de un dolor ancestral. A lo largo de este proceso creativo y vital, la locura se convirtió en una temida posibilidad. Partiendo de esta idea, intentaré descifrar el contradictorio sujeto poético que aparece en su obra, para lo cual su correspondencia ha sido de gran ayuda como punto de partida. Vaz Ferreira fue, sin duda, la primera mujer uruguaya con una voz lírica inconfundible pero también la primera hispanoamericana moderna que poetizó las ansias de su género, una rebeldía que pronto desembocó en el lirismo sensual de sus sucesoras.

En contraste a la poesía de Vaz Ferreira, tenemos la propuesta de otra uruguaya, Delmira Agustini, once años menor que la primera. Agustini parte de una simbología modernista, pero desestabiliza su lenguaje preciosista para mostrar otra perspectiva del deseo erótico. Rubén Darío, con su exhibición simbólica de la sexualidad y sus interpretaciones eróticas del mundo, brindó una de las representaciones más convencionales del erotismo, esto es, aquella vinculada a la heterosexualidad desde el punto de vista masculino. Así, Darío creó un nuevo lenguaje poético para la expresión de lo erótico en la literatura hispanoamericana y, en sus textos, el cuerpo de la mujer aparece como construcción artificial: es el objeto del deseo masculino. En este contexto, las mujeres poetas de ese mismo periodo debieron de enfrentarse a un canon y a unas referencias poéticas/literarias enteramente masculinas. La inscripción de un sujeto erótico inequívocamente femenino en la literatura hispanoamericana aparece con Agustini. Precisamente, el centro de su escritura es la búsqueda de un lenguaje y un simbolismo que exprese el erotismo a partir de una experiencia que se origina en el cuerpo de una mujer.³

Creo que no se puede simplificar el deseo de esta autora uruguaya y encarcelarlo únicamente dentro del terreno de su imaginación. La crítica tradicional se contentó con

³ Cfr. Ana María Brenes-García, "Erotic and Homoerotic Writing", en *Encyclopedia of Latin American Literature*, Verity Smith (ed.), [London], Fitzroy Dearborn, [1997?], pp. 294-295.

afirmar que su poesía era producto de la rica imaginación de una virginal “mujer-niña” de la clase alta montevideana; pero decir que se refugió en ésta sólo para sobrellevar su situación familiar y social resulta demasiado simplista. No podemos negar la riqueza de su mundo simbólico, el cual la ayudó a esculpir el placer sentido desde el cuerpo y desde la producción del cuerpo textual, siendo este último el espacio en el que podía subvertir el imaginario tradicional, el cual a su vez retroalimentaba su fantasía. Es decir, no podemos negar que Agustini poseía una fecunda imaginación, pero ella se abandonaba a imaginar porque era dueña de un intenso metabolismo artístico y poético que, sin embargo, no estaba desligado de un idealismo intelectual. En pocas palabras, la poeta no escribía por instinto imaginativo, sino que lo hacía desde la intelectualización de su imaginación.

Por otra parte, a la hora de considerar los estudios sobre Delmira Agustini, llama la atención el cliché biográfico con el que se la ha retratado una y otra vez: se suele enfatizar el contraste que existe entre su vida burguesa y convencional (tanto en el hogar como en los círculos sociales) y su vida interna, la cual se ha calificado de atrevida y fogosa. Sin embargo, la vida de Agustini no está acentuada primordialmente por este “contraste”. Como intentaré probar en esta tesis, todo parece indicar que la suya fue, desde el principio, una vida excepcional en todo sentido. Por otra parte, la crítica literaria tradicional en torno a su poesía, una que no se cuestionó durante varias décadas pero que en los últimos años ha sido revisada y reinterpretada por la crítica feminista, se encargó de categorizar su obra, concentrándose en suavizar y, en ocasiones, anular el claro erotismo que emana de sus versos. Al problema de la minimización del contenido erótico en su trabajo poético se le añaden las circunstancias de su muerte, las cuales han generado un grueso material de interpretaciones basadas en la tragedia –fue asesinada por su ex-esposo–, circunstancias que también han contribuido a convertir a esta poeta en un mito. Con todo lo anterior en mente, intentaré realizar un estudio que abarque una comprensión integral de la creatividad e intelectualidad de Agustini. De esta forma, he querido contribuir al trabajo que desde hace tiempo vienen realizando críticos modernos y gracias a los cuales hemos podido considerar su poesía a partir de un prisma más amplio, es decir, tomando en cuenta experiencias, obstáculos y complejidades que rodearon a la producción de su obra, la cual, a su vez, se sostiene y pervive por sí misma desde una perspectiva estética y subversiva.

Por su parte, la argentina Alfonsina Storni ejemplifica el nacimiento de la mujer moderna hispanoamericana, aquella que analiza su condición de mujer y los prejuicios alrededor de esa condición con el objetivo de delinear un paradigma diferenciado del ser femenino. En general, la poesía de Storni cuestiona el imaginario patriarcal occidental, los símbolos inamovibles y los estereotipos que han construido a la mujer como signo. En este sentido, es importante tener en cuenta que, como ya lo señaló Federico de Onís, la particularidad de la obra storniana, frente a sus contemporáneas, es que la suya es una poesía no sólo amorosa sino también *social*, muy vinculada a las inquietudes de la mujer urbana moderna.⁴ Storni no se auto-construye desde un *yo* femenino exclusivamente individual, sino que pretende construir también un *yo* femenino colectivo, uno que la contenga a sí misma y a la mujer en general.⁵ En la misma línea, Alicia Salomone, refiriéndose a los textos periodísticos de la autora argentina, sostiene lo siguiente: “[...] en estos textos se percibe, con distintas intensidades, un tránsito constante hacia un *yosotras/os*”.⁶

Es más que conocida la leyenda que se tejió después del suicidio de Storni, a tal punto que actualmente se impone el mito y, como consecuencia, muchas veces su poesía se lee a partir del mismo.⁷ Storni no se suicidó por un desengaño amoroso, sino que lo hizo cuando tuvo conocimiento de que no había forma de controlar el cáncer que padecía; así, se tiró al mar una madrugada de 1938. Sin embargo, precisamente debido a su trágico final, se ha tendido a romantizar su vida. No obstante, mi análisis de la obra poética de Storni no desdeñará lo biográfico, entre otras cosas porque esta investigación tiene su origen en la biografía de Alfonsina Storni que preparé en el año 2003.⁸ Cómo con las otras autoras de esta tesis, lo que intentaré hacer es deconstruir los clichés biográficos en torno a la vida de esta poeta argentina. Así, me concentraré en los episodios más determinantes que se postulan como los cimientos de su carácter

⁴ Cfr. Federico de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934, p. 932.

⁵ Cfr. Milena Rodríguez Gutiérrez, *Lo que en verso he sentido: La poesía feminista de Alfonsina Storni (1916-1925)*, Granada, Universidad de Granada, 2007, pp. 19-20.

⁶ Alicia Salomone, “Voces femeninas/feministas en el discurso intelectual: Alfonsina Storni y Victoria Ocampo”, en *Meeting of the Latin American Studies Association*, Chicago, 1998, p. 10 (<<http://lasa.international.pitt.edu/LASA98/Salomone.pdf>>)

⁷ La popular canción de Ariel Ramírez y Félix Luna, “Alfonsina y el mar”, interpretada por Mercedes Sosa, ha contribuido a fabricar una imagen romántica y legendaria de la autora. Asimismo, porque en una serie de poemas aparece un sujeto femenino que se lamenta por el desamor masculino, y Storni en vida nunca se casó, se ha cristalizado en el imaginario popular la imagen de la poeta enamorada, desengañada y solitaria.

⁸ Vid Tania Pleitez, *Alfonsina Storni. Mi casa es el mar*, Madrid, Espasa, 2003.

intelectual. Para comprender el camino hacia su auto-construcción intelectual –maestra, trabajadora, primera poeta aceptada en los cenáculos de escritores y madre soltera, Storni fue una mujer que se hizo a sí misma, en todos los sentidos–, la cual culmina en sus años adultos, es importante profundizar en aquellas experiencias que fueron nucleares en el desarrollo de su ideología feminista. En pocas palabras, intentaré mostrar la mirada, la óptica, que Storni adopta a la hora de interrogar, diseccionar y asimilar las circunstancias de lo femenino dentro de las fronteras misóginas y culturales de su tiempo.

La puertorriqueña Julia de Burgos también tuvo un final trágico. En la madrugada del 6 de julio de 1953, fue encontrada inconsciente en la Quinta Avenida y la calle 105 de Nueva York: la poeta, que padecía de alcoholismo y de una cirrosis crónica, había salido de su casa para entregarse por última vez a la bebida. Una vez trasladada al Hospital de Harlem, murió a las pocas horas y, puesto que no llevaba ningún documento de identidad, su cuerpo se mantuvo en el depósito de cadáveres de la ciudad durante unas semanas. Luego fue enterrada junto a siete cadáveres más en una fosa común en la Isla de Potters, lugar dedicado a la inhumación de los cuerpos de los indigentes. Casi un mes después, gracias a una fotografía del cadáver, fue finalmente identificada por sus familiares y amigos, quienes iniciaron una serie de gestiones para exhumar el cuerpo y enterrarlo en Puerto Rico.⁹

Con un final tan trágico como este, resulta comprensible que se haya tejido, con el tiempo, la leyenda que rodea a la figura de Julia de Burgos: el mito de la mujer enamorada que no soportó seguir viviendo debido a una desilusión amorosa. Su poesía, desgraciadamente, también se ha leído en muchas ocasiones a partir del estereotipo romántico. Pero más que una desilusión amorosa, lo que Burgos sufrió hacia el final fue una desilusión total con respecto a la vida misma, una profunda crisis existencial agravada por su adicción al alcohol. La poesía de Burgos revela, más bien, el desarrollo de conceptos de alguien muy consciente de la marginalidad de la mujer en un momento histórico y cultural determinado: el de adhesión de Puerto Rico al poder político y económico de los Estados Unidos. Así, en su obra sobresale no sólo una concienciación

⁹ Cfr. “Muere Julia de Burgos: La poetisa fue encontrada inconsciente en N.Y.”, *El Mundo*, 4 de agosto de 1953, en *Julia de Burgos*, Manuel de la Puebla (ed.), Río Piedras, Puerto Rico, Mairena, 1986, p. 160; José Antonio Rodríguez Pagán, *Julia en blanco y negro*, San Juan, P.R., Sociedad Histórica de Puerto Rico, 2000, p. 395.

feminista, sino que también la protesta socio-histórica, política y económica. En esta tesis, sin embargo, me concentraré únicamente en su poesía lírica, aunque en su biografía me referiré brevemente a sus ensayos de orientación político-social. Es importante llamar la atención sobre el interés de la autora por inculcar y desarrollar una concienciación americanista entre los hispanos radicados en Nueva York, ya que esto nos permitirá considerarla bajo un prisma intelectual, es decir, más allá de la perspectiva puramente trágica y romántica desde la cual se ha insistido en observarla.

Burgos inauguró una poética moderna en la que sobresalen la figura del doble, la nada y la auto-fragmentación. En términos generales, la poesía lírica de la puertorriqueña nace de una búsqueda personal de la esencia; de ahí que su poesía adquiera rasgos filosóficos. En este sentido, la misma se sustenta en la utilización de símbolos que construyen imágenes poéticas distintivas, las cuales nos permiten atestiguar no sólo su tejido esencial sino también los matices de la comunicación dialéctica entre sus *yoes* internos (las dos Julias que aparecen constantemente en su poesía¹⁰), y entre estos *yoes* y el mundo. Me parece que su poesía adopta, pues, vehículos expresivos de la posmodernidad que indican, en última instancia, un anhelo de pulverización interna, de fundirse en lo cósmico, en el infinito, en la nada.¹¹ De esta forma, al establecer conexiones entre dicha dialéctica interna y la historia, la política, el cuerpo y el amor, Burgos recurre a la auto-negación desde un punto de vista feminista, uno de los conceptos fundamentales de poetas como Sylvia Plath y Adrienne Rich.¹²

2.

¿Qué entendemos por formas de (auto) representación femenina? Del latín *representatio*, el vocablo registra en el DRAE siete acepciones de las cuales las cuatro primeras se refieren a su doble carácter de hacer presente e imitar. Representar implica

¹⁰ A partir de su poema “A Julia de Burgos”, el cual abre su primer libro, *Poema en veinte surcos* (1938), Burgos se refiere obsesivamente a esta pareja antagonica. Más adelante, Gabriela Mistral, en su poema “La otra” (*Lagar*, 1954) también se refiere a su otro yo: “Una en mi maté: / yo no la amaba”. (Gabriela Mistral, “La otra”, en *Antología poética*, Hugo Montes Brunet (ed.), Madrid, Castalia, 1997, p. 131.)

¹¹ Cfr. Nelly E. Santos, “Love and Death: The Thematic Journey of Julia de Burgos”, en *Latin American Women Writers: Yesterday and Today*, Yvette Miller & Charles M. Tatum (eds.), Carnegie-Mellon University, Pittsburgh, P.A., *Latin American Literary Review*, 1977, pp. 134-147.

¹² Cfr. Carmen Delgado Votaw, “Review of *Song of the Simple Truth: The Complete Poems of Julia de Burgos/Obra Poética Completa*”, en *Publishers Weekly*, Feb 24, 1998, p. 85.

pues adoptar un rol o trazar una imagen que viene a sustituir algo previamente señalado. El término se aplica tanto a la creación literaria, pero también a la pintura, ambos procedimientos estéticos cimentados en la conocida *mimesis* aristotélica, desarrollada en su *Poética* para fundamentar su estudio sobre la tragedia:

La epopeya y la poesía trágica, como asimismo la comedia, el ditirambo¹³ y, en su mayor parte, el arte de tocar la flauta y la cítara, son todos imitaciones si se les considera de manera general. [...] Sin embargo, [...] las diferencias en la imitación de estas artes aparece en tres formas: sus medios, sus objetos y sus maneras. [...] La imitación es natural para el hombre desde la infancia, [...] pues él es una de las criaturas más imitadoras del mundo, y aprende desde el comienzo por imitar.¹⁴

Aunque el término representación es aplicable a la narrativa, sin duda ha sido el teatro el género a cuyo alrededor se ha extendido la reflexión teórica más amplia sobre dicho concepto. La representación ha sido la forma antigua de referirse a la obra dramática (segunda acepción del DRAE), en tanto ésta abandonaba su mera condición literaria para encarnarse en unos personajes y una escenografía. Por tanto, etimológicamente, cuando el término es aplicado al teatro es por el doble carácter que ya se ha dicho: a) de “imitación” de una serie de eventos vividos por unos personajes, en un espacio y un tiempo tan determinados como fingidos; y b) de hacer presente dichos eventos, descritos o no descritos en el texto literario (en muchas *performances* la autonomía del acto performativo es su rasgo más característico) en el momento de la representación. Si anteriormente las relaciones entre el texto y la representación dramática se consideraban objeto de tratamientos distintos, es decir eran realidades autónomas, en el siglo XX, y sobre todo a partir de las experiencias escénicas de Antonin Artaud, a la hora del análisis del texto y de su puesta en escena, la representación ha dejado de considerarse algo secundario, subalterno y exterior al mismo concepto de teatro. Hoy en día más bien existe la convicción de que toda obra dramática lleva implícita una concepción escénica y una forma de representación que dota al lenguaje y al texto de su naturaleza teatral distintiva.¹⁵

¹³ Originalmente el ditirambo era un himno dedicado a Dionisio. Posteriormente, su evolución en Corinto dio lugar a la tragedia.

¹⁴ Aristóteles, *Poética*, Alfredo Llanos (ed.), Buenos Aires, Leviatán, 1985, pp. 19, 25, 27. (También vid M.C. Howatson, *Diccionario de literatura clásica*, Madrid, Alianza, 1991.)

¹⁵ Vid. Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 1978; J. Howard Cawson, *Teoría y práctica de la escritura de obras teatrales*, Madrid, Imprenta de la Comunidad de Madrid, 1995.

En la medida en que la representación conlleva semánticamente la idea de adoptar un rol para hacer presente y dar voz a un personaje, la teoría literaria ha utilizado con frecuencia el concepto para referirse a la forma en que un escritor recurre a unos determinados roles a fin de distanciarse de su propio ser. Como sabemos, el término *persona*, etimológicamente, se refiere a: “máscara de actor”, “personaje teatral” y “personalidad, persona”.¹⁶ Por lo tanto, si ser persona es también adoptar una máscara para hacer presente y darle voz a la propia personalidad, ¿no podríamos aplicar también ese concepto a la forma en que estas autoras adoptan, en el poema, unos papeles particulares para obtener visibilidad y ser escuchadas? En el corpus literario que vamos a analizar nos interesa sobremanera detenernos en la forma en que sus autoras construyen su *yo* poético, tejen su representación literaria estableciendo una dialéctica entre el propio ser y su representación. En dicho proceso dialéctico intervendrán múltiples factores, la mayoría enraizados en un imaginario que precede a estas autoras, es decir, heredado –mitos, arquetipos, imágenes, figuras femeninas creadas por el imaginario tradicional– que ellas adoptan, pero también matizan, invierten, subvierten o del que ironizan abiertamente.¹⁷ Pero mi propósito no es tanto desentrañar los roles conocidos a los que ellas acuden como pared sobre la que definir su identidad “femenina”, como analizar su capacidad de aventurar roles hasta entonces inéditos, contribuyendo decisivamente a la gestación de un nuevo imaginario de lo femenino, uno en pugna con el imaginario tradicional reservado a las mujeres. Y la intensidad de sus textos da testimonio de la experiencia que toma la palabra en ellas y que es fundamentalmente la experiencia de la indeterminación: ¿quién soy?

En otras palabras, a principios del siglo XX, y de la mano de estas poetisas, el campo de la subjetividad moderna adquiere un matiz inesperado: el que ellas le

¹⁶ “Cultismo empleado en todas las épocas y popularizado por lo menos desde fines de la Edad Media; de ahí la gramaticalización de *la persona* como pronombre impersonal en el sentido de ‘uno, la gente’, hoy típico del lenguaje vulgar, y usual desde el siglo XV”. (J. Corominas y J.A. Pascal, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, vol. IV, Madrid, Gredos, 1989 (2ª ed.), pp. 502-503.)

¹⁷ Por ejemplo, la identificación con el modelo de la *femme fatale* a menudo surge, en estas autoras, de la necesidad de representarse como mujeres con una individualidad poderosa al mismo tiempo que rechazan la imagen –más tradicional– de la mujer lánguida y sentimental. En este sentido, la construcción artificial de la imagen femenina realizada por los simbolistas franceses de finales del siglo XIX juega un rol importante, como veremos más adelante. (Vid. Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, Cátedra, Madrid, 1998.) En otras palabras, ellas reinterpretan este modelo para proclamar su espíritu libre y desafiar al “mundo de la cultura” androcéntrica. (Cfr. Helene Levine-Keating, “The Bright Shadow: Images of the Double in Women’s Poetry”, en *Sexuality, the Female Gaze and the Arts. Women, the Arts and Society*, Ronald Dotterer y Susan Bowers (ed.), Selinsgrove, Pennsylvania, Susquehanna University Press, 1992, pp. 169-170.)

proporcionan al incorporar la objetivación de sus procesos mentales y creativos, en lucha con el orden (de los géneros) establecido según el cual las atribuciones femeninas aparecen tan establecidas (esposa/madre, virtuosa/mujer fatal) que apenas permiten la germinación de un *yo* propio, el *yo* de las mujeres, sin duda una aportación decisiva a la literatura del siglo XX. El lenguaje poético en clave femenina en ese momento tiene entonces mucho de balbuceo existencial hasta el punto de que, algunas de ellas, al principio, no siempre comprendieron del todo su aporte a la significación del lenguaje poético. Por ejemplo, María Eugenia Vaz Ferreira no se animó a publicar hasta unos meses antes de morir; incluso, cuando preparaba el libro que se convertiría en su poemario póstumo, *La isla de los cánticos*, estuvo a punto de eliminar uno de sus mejores poemas, “Único poema”, porque opinaba que nadie lo había entendido.¹⁸ En otros casos, aunque quizá sí eran conscientes de su aporte poético, no se sentían comprendidas ni acompañadas en la indagación existencial de un sujeto lírico femenino, como es el caso de Delmira Agustini, quien en una carta de 1914 escribe lo siguiente: “El mundo me admira, dicen, pero no me acompaña. El mundo –hasta amándome– tiene para mí en los ojos, una fatal dilatación de miedo... [...] Y es un dulce milagro el de sentirse comprendida cuando se ha nacido para desconcertar”.¹⁹ De modo que cuando consiguen decir “yo soy” (que equivale a “yo soy como”) están buscando su lugar, tanteando sus límites, entre la pretensión propia y, a menudo, la incompreensión de sus semejantes por su inesperada actitud. Es con Alfonsina Storni que surge de forma plena, contundente, determinante, una concienciación fuertemente intelectual de que, a través del lenguaje y la poesía, se estaba creando un personaje femenino que adquiriría la posición de sujeto hablante, de sujeto de enunciación, y que perfilaba una nueva (auto) representación de lo femenino como entidad social en el *orden simbólico* con el fin de vencer, precisamente, la abrumadora maquinaria de lo simbólico-represivo.²⁰ Julia de Burgos sigue los pasos stornianos en este sentido y los expande cuando representa a un sujeto poético que intenta por todos los medios existenciales superar los patrones, no sólo sociales, sino también históricos y étnicos, impuestos a las mujeres. Definitivamente, el camino que ellas inauguraron en Hispanoamérica ha sido fértil: las

¹⁸ Cfr. Rubinstein Moreira, *Aproximación a MEVF*, Montevideo, Montesexto, 1976, p. 42.

¹⁹ Delmira Agustini, *Correspondencia íntima*, Arturo Sergio Visca (ed.), Montevideo, Biblioteca Nacional, 1969, p. 49.

²⁰ En Centroamérica, también Claudia Lars escribió poemas que desmitifican el concepto tradicional de mujer, como en “De Eva a Adán” (1921), publicado en la prestigiosa revista *Repertorio Americano*. Más adelante, la afirmación de un ser femenino diferenciado aparece en otros poemas suyos como “Palabras de la nueva mujer” (*Nuestro pulsante mundo*, 1969). (Cfr. Claudia Lars, *Poesía completa II*, Carmen González Huguet (ed.), San Salvador, DPI/CONCULTURA, 1999, pp. 323-324, 379.)

autoras contemporáneas, las de ahora, no sólo escriben novelas, teatro, poemas..., sino que también estructuran discursos teóricos que sustentan su aporte a la significación de un lenguaje que incluye lo cultural y lo político. Tal es el caso de la argentina Luisa Valenzuela quien, en sus ensayos, intenta articular un proyecto imaginativo que ella llama “lenguaje hémbrico”.²¹

Uno de los aspectos más interesantes de subrayar es que algunas de las poetisas estudiadas convergen en la utilización del mismo arquetipo o de la misma imagen, pero desde perspectivas distintas, lo que proporciona un campo extraordinario de análisis de las múltiples miradas femeninas. Por ejemplo, María Eugenia Vaz Ferreira, en su poema “Los vampiros”, retrata a una mujer víctima de un vampirismo psíquico, es decir, se refiere al vacío derivado del sentimiento amoroso, donde la que ama, es anulada por el otro: “tus besos maldecidos / como vampiros sedientos, / a mis sienes suspendidos / me chupan los pensamientos”.²² Delmira Agustini, por el contrario, en “El vampiro”, adopta este modelo femenino para rebelarse contra el papel pasivo tradicionalmente adjudicado a su sexo pero, más que desear ser vampiresa, aparentemente lo que busca en este poema es exorcizar su deseo; un deseo que en ese momento todavía no sabe cómo encauzar y disfrutar plenamente, uno que quizá aún le resulta incomprensible, misterioso, especialmente porque lo experimenta dentro de las barreras y los tabúes represivos de su tiempo: “¿Por qué fui tu vampiro de amargura? /

²¹ El lenguaje hémbrico, según Luisa Valenzuela, es aquel gestado por la mujer escritora en un territorio libre de las limitaciones y de los miedos de la censura. Su propuesta parte de una reflexión sobre la relación entre lenguaje y poder: su narrativa intenta perfilarse como espacio de resistencia al poder patriarcal –el conflicto de la relación erótica hombre-mujer–; y de resistencia del individuo frente al poder del régimen militar (la escritora se refiere específicamente al periodo de la llamada “guerra sucia” (1976-1983) en Argentina). Por lo tanto, la escritura de Valenzuela es un intento por superar la censura interna (la tensión con el sistema patriarcal) y la censura externa (la de los mecanismos de represión política). En este sentido, la autora argentina parte de la idea de que la escritora es como la bruja ya que representa una amenaza porque no teme pronunciar la palabra prohibida, es decir, las “malas palabras” o las “palabras peligrosas” que han sido abolidas de toda mujer “decente”. El proceso de vertebrar un lenguaje con una especificidad femenina presupone una transgresión que descubra, manifieste, los deseos ocultos: “Hace tanto, ya, que venimos lentamente escribiendo, [...] Mujeres en la dura tarea de construir con un material signado por el otro. Construir no partiendo de la nada, que sería más fácil, sino transgrediendo las barreras de la censura, rompiendo los cánones en busca de esa voz propia contra la cual nada pueden ni el jabón ni la sal gema, ni el miedo a la castración, ni el llanto”. (Luisa Valenzuela, “La mala palabra”, en *Revista Iberoamericana*, LI. 132-133 (July-December), 1985, p. 491). Algunos de los ensayos de Valenzuela, en los que expone esta teoría del lenguaje hémbrico, son: “Mis brujas favoritas” (1982), “La palabra, esa vaca lechera” (1983), “La mala palabra” (1985), “Pequeño manifiesto” (1986), “La otra cara del falo” (1986), “Escribir con el cuerpo” (1993); estos se encuentran reunidos en el libro *Palabras peligrosas*, Buenos Aires, Temas, 2001.

²² MEVF, “Los vampiros”, en *Poesías completas*, Hugo Verani (ed.), Montevideo, Ediciones de la Plaza, 1986, p. 58. Apareció por primera vez en la *Revista Nueva* (Montevideo), v. 1, N° 1, 20 junio 1902, con el título de “Ave maldita”. María Eugenia lo rebautizó “Los vampiros” en el manuscrito de *Fuego y mármol*.

¿Soy flor o estirpe de una especie oscura / Que come llagas y que bebe llantos?”²³ Es en este sentido que resultan esclarecedores los textos autobiográficos y las reflexiones biográficas que he llevado a cabo para cada autora: sin conocer sus circunstancias vitales y los contextos socio-culturales en que desarrollan su escritura, difícilmente se pueden comprender las enormes dificultades de su escritura y su necesidad de acogerse a la representación como centro y objeto de su experiencia literaria, de nuevo en lucha contra lo indeterminado del ser femenino en 1910. Nuestras autoras recurrirán a múltiples máscaras protectoras para decirse, para decir el no-lugar y el no-saber en el que habitan y del que querrían liberarse.

No son las primeras mujeres conscientes de estar ubicadas en un no-lugar que describen precisamente desde el lugar por ellas elegido como propio: el de la escritura. Ya antes sor Juana Inés de la Cruz planteó brillantemente los términos de la indeterminación femenina en su autobiografía (*Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, 1691) pero, en todo caso, nos importa analizar los escenarios que cada autora elige para salir de sí y mostrarse a los demás. No obstante, ¿dónde se encuentra la división entre la máscara literaria –el personaje poético– y el sujeto?, ¿entre la verdad subjetiva y la verdad literaria (la producida por el personaje en el texto poético, la *sentida* por este)? Es importante tener presente la autonomía de la obra poética frente a lo biográfico. En este sentido, siempre se percibirá un vacío, una tierra de nadie, que no podremos identificar con exactitud debido precisamente a la complejidad de este proceso. Así lo resume Octavio Paz en su famoso ensayo sobre sor Juana Inés de la Cruz:

La vida no explica enteramente la obra y la obra tampoco explica la vida. Entre una y otra hay una zona vacía, una hendidura. Hay algo que está en la obra y no en la vida del autor; ese algo se llama creación o invención artística y literaria. El poeta, el escritor es el olmo que sí da peras.²⁴

Resultaría muy arriesgado señalar la división entre la verdad literaria y la verdad subjetiva como algo más que no sea un vacío. Pero lo que sí podemos hacer es identificar el escenario que cada autora elige para llevar a la escena a su personaje. En otras palabras, perfilar, como dice Milena Rodríguez Gutierrez, “el personaje para el cual el verso, la poesía, es un escenario; un escenario donde gritar –y producir–

²³ Delmira Agustini, “El vampiro”, en *Poesías completas*, Magdalena García Pinto (ed.), Madrid, Cátedra, 1993, p. 186.

²⁴ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, Barcelona, Seix Barral, 1998 (6ª ed.), p. 13.

verdades”.²⁵ Precisamente, el elemento dramático presente en varios de los poemas que vamos a estudiar aparece relacionado al sentido del personaje teatral y, en estos, el drama se presenta como valor, como estrategia.²⁶ Intentaré, pues, examinar también los escenarios en los que ellas recrean realidades, idealizaciones, lanzan su grito, a veces, o expresan su dolor y desgarró, su serena resignación o su deseo apasionado, y todo esto verbalizado a través de un personaje poético-teatral propio, cada uno de los cuales se desliza de un texto a otro adoptando varias voces, nuevas identidades, desdoblándose.

Años después de que las autoras elegidas para esta investigación publicaran sus libros, la argentina Alejandra Pizarnik enfatizó sutilmente, valga el oxímoron, en “Solo un nombre”, el problema aquí planteado: “alejandra alejandra / debajo estoy yo / alejandra”.²⁷ Pizarnik parece aceptar el desdoblamiento entre el ser y personaje, al hablarnos de *Alejandra*, debajo de la cual está *yo*, también de nombre Alejandra. Así, el nombre es la máscara de identidad (personaje, verdad literaria) y *yo* es intimidad (verdad subjetiva y casi incomunicable).²⁸ Pero ¿quién escribe el poema? Esta interrogación nos lleva directamente a las siguientes: ¿de qué forma ese *yo* ha creado, construido, un personaje poético que lo represente (hable de sí y de su espacio vivencial) en el *contexto del poema configurado como escenario?*, y ¿cómo es ese personaje poético? Con esto en mente intentaré acercarme al espacio femenino, pero no sólo teniendo en cuenta una serie de (auto) representaciones, sino también considerando la conformación del espacio femenino como laboratorio de conocimiento.

En su *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, antes citada, sor Juana Inés de la Cruz argumenta que: “Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito”.²⁹ Así, en

²⁵ Milena Rodríguez Gutiérrez, Ob.cit., p. 132. Esta estudiosa ha realizado un innovador estudio del personaje poético de Alfonsina Storni.

²⁶ Al respecto, Milena Rodríguez Gutiérrez, comenta lo siguiente: “Alfonsina escribe un ‘diario poético’, pero ese ‘diario poético’ es también ‘teatral’; en él *lo público*, el drama femenino (y entiéndase aquí *drama* en su doble sentido) se disfraza de privado para poder ser escuchado. Sólo así, en el registro poético, –y por lo tanto entendido como íntimo, personal, privado– iba a ser escuchado este discurso”. (Ibid, pp. 135-136.)

²⁷ Alejandra Pizarnik, “Sólo un nombre”, en *Poesía completa*, Barcelona, Lumen, 2001, p. 65.

²⁸ César Aira, en su ensayo sobre esta poeta argentina, señala la presencia de un personaje poético en su obra, pero sostiene que este personaje se ha confundido con la vida de Pizarnik, incluso cuando ella aún vivía, debido a que “[la] quincalla poética que ella misma usó [...] trasmuto en hermosos poemas, la rodeaba como una malla infranqueable”. (Cfr. César Aira, *Alejandra Pizarnik*, Barcelona, Omega, 2001, p. 41.)

²⁹ Sor Juana Inés de la Cruz, *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, en *La vida escrita por las mujeres, IV. Por mi alma os digo. De la Edad Media a la Ilustración*, Anna Caballé (ed.), Barcelona, Lumen, 2004, p. 360.

el siglo XVII, la poeta mexicana nos ubica de forma perspicaz en un espacio específico que existe paralelamente a aquel que se ha alzado en la mayoría de las sociedades occidentales como centro de referencia masculino. Ya sabemos que al *otro* espacio, es decir, el femenino, se le ubicó durante siglos en la esfera de lo privado o en lo que se ha llamado “la mitad oscura de la casa”.³⁰ No voy a entrar a explicar lo que hasta ahora es consenso dentro de la teoría feminista, es decir, de que en “la distribución histórica de afectos, funciones y facultades (transformada en mitología, fijada en la lengua) tocó a la mujer dolor y pasión contra la razón, concreto contra abstracto, adentro contra mundo, reproducción contra producción”.³¹ Sin embargo, como sostiene sor Juana, ese territorio femenino también es laboratorio, un lugar donde se ha gestado un conocimiento alternativo del mundo (me refiero aquí, por supuesto al mundo que por tradición se ha considerado como referencia única, el androcéntrico). Cómo afirma Josefina Ludmer: “Una posibilidad de romper el círculo que confirma la diferencia en lo socialmente diferenciado es postular una inversión: leer en el discurso femenino el pensamiento abstracto, la ciencia y la política, tal y como se filtran en los resquicios de lo conocido”.³² Así pues, lo que está en juego a la hora de evaluar las transformaciones históricas con respecto a los *modos de lectura* de textos escritos por mujeres, es registrar cómo se expresa la relación entre el espacio que la tradición y las instituciones le otorgan a las mujeres en general y el espacio que ella misma, en particular, se otorga, se da y ocupa. Así pues, en su *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, sor Juana insinúa que ha encontrado, *se ha otorgado*, un espacio situado más allá de las diferencias entre los sexos: el conocimiento adquirido desde otra perspectiva (desde el silencio, lo privado), le permite formular un nuevo saber, lo que a la vez la lleva a hacer una revaloración de lo humano y lo divino (es decir, de lo público y lo abstracto):

Con esto proseguí dirigiendo siempre, como he dicho, los pasos de mi estudio a la cumbre de la Santa Teología; pareciéndome preciso para llegar a ella, subir por los escalones de las ciencias y las artes humanas; porque ¿cómo entenderá el estilo de la Reina de las Ciencias quien aún no sabe el de las ancilas? [...] una prelada muy santa y muy cándida que creyó que el estudio era cosa de Inquisición y me mandó que no

³⁰ Norma Alarcón, *Ninfomanía: El discurso feminista en la obra poética de Rosario Castellanos*, Madrid, Pliegos, 1992, p. 130. Lucía Guerra enuncia una idea similar: “[...] fogón doméstico y ámbito celestial son [...] los ejes territoriales de dos modos de existencia que separan, de manera radical, al hombre y a la mujer” (Lucía Guerra, *La mujer fragmentada: Historias de un signo*, Casa de las Américas, La Habana, 1994, p. 16).

³¹ Josefina Ludmer, “Tretas del débil”, en *La sartén por el mango. Encuentro de Escritoras Latinoamericanas*, Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.), Río Piedras, Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1985 (2ª. ed.), p. 47.

³² *Ibid.*

estudiase. Yo la obedecí (unos tres meses que duró el poder ella mandar) en cuanto a no tomar libro, que en cuanto a no estudiar absolutamente, como no cae debajo de mi potestad, no lo pude hacer, porque aunque no estudiaba en los libros, estudiaba en todas las cosas que Dios crió, sirviéndome ellas de letras, y de libro toda esta máquina universal. [...] Si veía una figura, estaba combinando la proporción de sus líneas y mediándola con el entendimiento y reduciéndola a otras diferentes. [...] infería que las líneas visuales corren rectas, pero no paralelas, sino que van a formar una figura piramidal. Y discurría si sería ésta la razón que obligó a los antiguos a dudar si el mundo era esférico o no. [...] Veo que un huevo se une y fríe en la manteca o aceite y, por el contrario, se despedaza en el almíbar...³³

En pocas palabras, sor Juana realiza una verdadera “reorganización del campo del saber”.³⁴ De esta forma, lo personal, lo cotidiano y lo privado, asignados convencionalmente al mundo femenino, dejan de serlo para convertirse en puntos de partida y perspectivas de otros discursos, de un nuevo saber de lo público. Así, yo me he preguntado: ¿Cómo se ha presentado lo femenino en los poemas escritos por estas autoras? ¿Cómo es la relación del sujeto poético con lo masculino? ¿Cómo vive el cuerpo femenino su inscripción en el contexto del poema?

Como siempre ocurre con la vocación literaria, las obras de estas cuatro autoras nacen de una necesidad personal por comunicarse con el mundo, lo cual también se traduce en un constante diálogo interno. En ese diálogo se registran dos aspectos: la propia imagen, tal y como ellas se conciben; y la imagen que les ofrece el reflejo, es decir, cómo las ven los demás. Así, la imagen de lo que cada una de ellas cree que es se contrapone a la imagen que le devuelve la mirada ajena. Esta mirada, la ajena, es la que está perfilada a partir de esquemas diferentes a los suyos; se trata de la mirada de los parámetros sociales y convencionales dentro de los cuales, tanto su cuerpo como sus actos, no deberían entrar en contradicción con lo que se *espera* de ellas como mujeres. Pero, ¿qué pasa cuando ese sujeto ya no opera pasivamente desde la imagen que recibe de la mirada ajena sino que se dedica activamente a mirar y a perfilar una imagen

³³ Sor Juana Inés de la Cruz, Ob.cit., pp. 348-349, 358-360.

³⁴ “[...] no sólo no hay división entre saber sagrado y profano, sino que no hay división entre estudiar en libros o en la realidad. [...] Aceptar, pues, la esfera privada como campo ‘propio’ de la palabra de la mujer, acatar la división dominante pero a la vez, al constituir esa esfera en zona de la ciencia y la literatura, negar desde allí la división sexual. [...] desde el lugar asignado y aceptado, se cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaura en él. [...] Y esa práctica de traslado y transformación reorganiza la estructura dada, social y cultural: la combinación de acatamiento y enfrentamiento podrían establecer otra razón, otra cientificidad y otro sujeto del saber. Ante la pregunta de por qué no ha habido mujeres filósofas puede responderse entonces que no han hecho filosofía desde el espacio delimitado por la filosofía clásica sino desde otras zonas, y si se lee o escucha su discurso como discurso filosófico, puede operarse una transformación de la reflexión”. (Josefina Ludmer, Ob.cit., pp. 52-53.)

propia?, ¿cómo se ofrecen/proyectan estos sujetos poéticos a la mirada del otro? y ¿cómo se ven a sí mismas y en su medio? Esas nuevas formas de decir quiénes son y en qué creen son los aspectos que voy a estudiar a lo largo de esta investigación y para ello he tomado en cuenta lo siguiente: a) el proceso de búsqueda de la identidad; b) el abordaje de lo erótico; y c) la recepción que sus obras tuvieron en su medio.

2.1. El proceso de búsqueda de la identidad.

No son pocos los estudios de género que plantean, *como un hecho exclusivo*, la negación de las mujeres por el sistema dominante/patriarcal; algo que se ha convertido en uno de los principales argumentos para justificar su conflicto de identidad.³⁵ Sin embargo, Sara Castro-Klarén cuestiona ese planteamiento y señala que esta negación “no es única en la historia, sino que tiene patrones análogos en la historia de las sociedades coloniales. [...] La retórica de la opresión sexual tiene su paralelo en la retórica de la opresión racial o mejor dicho la Retórica de la Opresión que se ha practicado a través de la historia contra muchos y varios grupos”.³⁶ Estoy parcialmente de acuerdo con esta segunda postura: todos los grupos sociales oprimidos buscan afianzar su identidad en ese mundo que los categoriza como el *otro*, y gran parte de su literatura tiene que ver con esa búsqueda. No obstante, también es cierto que existen especificidades que diferencian una retórica de la otra. En otras palabras, lo que me interesa estudiar son las formas particulares en las que un grupo social determinado – mujeres poetas hispanoamericanas de la primera mitad del siglo XX– intenta lograr dicho afianzamiento, para lo que tendremos siempre en cuenta la maquinaria simbólica en torno a lo femenino en sociedades androcéntricas occidentales.

Para conocer cómo se desarrolla el proceso de búsqueda de la identidad en esas autoras, ha sido necesaria tanto la indagación biográfica como el examen de los textos autobiográficos. Las vidas de estas cuatro autoras representan un fiel testimonio de una época especialmente restrictiva con las mujeres, una restricción relacionada a la

³⁵ Véanse, por ejemplo: Margara Russoto, *Tópicos de retórica femenina*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1990; y Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Barcelona, Cátedra/Universidad de Valencia/Instituto de la Mujer, 1979.

³⁶ Sara Castro-Klarén, “La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina”, en *La sartén por el mango. Encuentro de Escritoras Latinoamericanas*, Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.), Ob.cit., p. 40.

maquinaría simbólica que tradicionalmente ha predeterminado a lo femenino, algo también violento a un nivel psicológico y emocional, ya que muchos de esos símbolos/arquetipos/mitos/modelos femeninos patriarcales no son precisamente positivos. Nos encontramos frente a un mecanismo de símbolos y de operadores míticos que encuentran sus cimientos en la visión androcéntrica occidental. Muchas mujeres, sintiéndose incapaces de subvertir la relación de dominación con lo patriarcal, terminan por confirmar la imagen dominante de las mujeres como seres maléficos, cuya identidad está conformada principalmente por prohibiciones, muy adecuadas para producir otras tantas ocasiones de transgresión:

Es el caso, especialmente, de todas las formas de violencia suave, casi invisible a veces, que las mujeres oponen a la violencia física o simbólica ejercida sobre ellas por los hombres, desde la magia, la astucia, la mentira o la pasividad (en el acto sexual sobre todo), hasta el amor posesivo de los poseídos, el de la madre mediterránea o de la esposa maternal, que victimiza y culpabiliza victimizándose y ofreciendo su ilimitada entrega y sufrimiento en silencio como regalo sin contrapartida posible o como deuda impagable. De esta forma las mujeres están condenadas a aportar, hagan lo que hagan, la prueba de su malignidad y a justificar los tabúes y los prejuicios que les atribuyen una esencia maléfica, de acuerdo con la lógica, a todas luces trágica, que exige que la realidad social que produce la dominación acabe a menudo por confirmar las imágenes que defiende para realizarse y justificarse. Así pues, la visión androcéntrica está continuamente legitimada por las mismas prácticas que determina. Debido a que sus disposiciones son el producto de la asimilación del *prejuicio desfavorable* contra lo femenino que está inscrito en el orden de las cosas, las mujeres no tienen más salida que confirmar constantemente ese prejuicio.³⁷

De alguna forma u otra, las mujeres, inconscientemente, aplican a cualquier realidad, especialmente a las relaciones de poder en las que están apesadas, una serie de esquemas mentales que son el producto de la interiorización de estas relaciones de poder, que se explican en las oposiciones fundadoras (binarias) del *orden simbólico*. El resultado: sus actos de conocimiento son de reconocimiento práctico, de *adhesión*, una creencia que no tiene que pensarse ni afirmarse como tal pero que reproduce de alguna manera la *violencia simbólica* que ella misma padece: aquella que “se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término, del sentimiento”.³⁸ En pocas palabras, las categorías cultural y

³⁷ Pierre Bourdieu, *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000, pp. 47-48.

³⁸ Una cuestión políticamente urgente, afirma Bourdieu, es preguntarse, en efecto, “cuáles son los mecanismos *históricos* responsables de la *deshistoricización* y de la *eternización* relativas de las estructuras de la división sexual y de los principios de división correspondientes. [...] lo que, en la historia, aparece como eterno sólo es el producto de un trabajo de eternización que incumbe a unas instituciones (interconectadas) tales como la Familia, la Iglesia, el Estado, la Escuela”. Por lo tanto, el

patriarcalmente construidas aparecen como “naturales”. De esta forma, la violencia simbólica se institucionaliza a través de dicha adhesión, específicamente cuando las mujeres creen que no disponen, para imaginarse a sí mismas y para imaginar la relación que tienen con lo masculino, de otro instrumento de conocimiento que aquel que comparten con los hombres. Así, los esquemas que ponen en práctica para percibirse y apreciarse, en realidad vienen a ser el producto de la asimilación de las clasificaciones, de este modo naturalizadas, de las que su ser social es el producto. Se trata, pues, de una violencia a menudo invisible. Todo esto ha causado que las mujeres, durante siglos, hayan tenido una relación profundamente oscura con ellas mismas.³⁹

Así, lo femenino ha sido adherido a un sinnúmero de imágenes especulares estrechamente dependientes de la mirada masculina, de su deseo, de su idealización de lo femenino, y, en la medida que guste o no a esa mirada, las mujeres se han sentido, tradicionalmente, inseguras: les ha sido difícil consolidar un *yo* autónomo, libre de los parámetros de esa mirada. En este sentido, voy a estudiar las circunstancias biográficas de estas cuatro poetisas pero como *sujetos culturales* que sufren un confinamiento dentro de esa maquinaria simbólica, situación que eventualmente las lleva a *reinventarse como*

sociólogo francés considera que es imprescindible reinsertar en la historia y, por lo tanto, devolver a la acción histórica, la relación entre los sexos que le niega la visión naturalista y esencialista. Para ello, Bourdieu propone cambiar la construcción simbólica: “Y siempre he visto en la dominación masculina, y en la manera que se ha impuesto y soportado, el mejor ejemplo de aquella sumisión paradójica, consecuencia de lo que llamo la violencia simbólica, violencia amortiguada, insensible, e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término, del sentimiento. Esta relación social extraordinariamente común ofrece por tanto una ocasión privilegiada de entender la lógica de la dominación, ejercida en nombre de un principio simbólico conocido y admitido tanto por el dominador como por el dominado, un idioma (o una manera de modularlo), un estilo de vida (o una manera de pensar, de hablar o de comportarse) y, más habitualmente, una característica distintiva, emblema o estigma, cuya mayor eficacia simbólica es la característica corporal absolutamente arbitraria e imprevisible, o sea el color de la piel”. (Ibid, pp. 7-8, 12.)

³⁹ “Al entender ‘simbólico’ como opuesto a real y a efectivo, suponemos que la violencia simbólica sería una violencia puramente ‘espiritual’ y, en definitiva, sin efectos reales. Esta distinción ingenua, típica de un materialismo primario, es lo que la teoría materialista de la economía de los bienes simbólicos, que intento elaborar desde hace muchos años, tiende a destruir, dejando que ocupe su espacio teórico la objetividad de la experiencia subjetiva de las relaciones de dominación. Otro malentendido: la referencia a la etnología, de la que intento mostrar aquí las funciones heurísticas, es sospechosa de ser un medio de restablecer, bajo apariencias científicas, el mito del ‘eterno femenino’ (o masculino) o, más grave, de eternizar la estructura de la dominación masculina describiéndola como invariable y eterna. No voy a afirmar que las estructuras de dominación sean ahistóricas, sino que intentaré establecer que son *el producto de un trabajo continuado (histórico por tanto) de reproducción* al que contribuyen unos agentes singulares [...] y unas instituciones: Familia, Iglesia, Escuela, Estado. [...] el principio de visión dominante no es una simple representación mental, un fantasma (‘unas ideas en la cabeza’), una ‘ideología’, sino un sistema de estructuras establemente inscritas en las cosas y en los cuerpos”. (Ibid, pp. 50, 57.)

sujeto en su poesía, uno que se afirma como sujeto activo porque es capaz de afianzar una auto-imagen, una identidad propia no sexuada.

Debemos, por lo tanto, conocer el sujeto real y el sujeto poético; pero teniendo en cuenta la posibilidad de que este último es lo que es porque ha sido creado por el primero; es decir, por *quien es* ese sujeto real y por lo que este ha vivido y aprendido en su espacio, en su laboratorio de conocimiento particular. Por ejemplo, ¿podría haber creado Alfonsina Storni en su poesía un símbolo de la mujer urbana moderna si ella misma no lo hubiera sido? ¿Podría Julia de Burgos haber escindido su personaje poético, traducirlo en la figura del doble, y colocarlo junto a sus reflexiones sobre la nada, si su metabolismo intelectual no hubiera estado enraizado en el nihilismo y el existencialismo? No obstante, también soy consciente de la autonomía de la producción poética. Por lo tanto, cuando me refiera a la construcción de cada personaje poético, este no se relacionará directamente con la persona; me interesan las biografías de cada autora y sus documentos autobiográficos pero no para continuar la tendencia a dramatizar sus vidas o, mejor dicho, a valorizar a estas mujeres poetas desde la *dramatización de su personalidad*; y mucho menos quisiera contribuir a confundir al personaje poético con la propia autora. Lo que me interesa, al examinar sus biografías y estudiar sus textos autobiográficos, es conocer el contexto cultural y los procesos personales que experimenta una persona que al mismo tiempo se construye literariamente, lo que, en el caso que nos ocupa, resulta a menudo en formas de (auto) representación femenina. Sólo las autoras mismas conocieron la razón última por la que crearon a uno u otro personaje poético en el texto literario, pero lo que yo puedo hacer, o al menos intentar hacer, es darle seguimiento al camino que las llevó a cumplimentar dicha construcción poética.

No se trata de inscribir las obras poéticas dentro de lo que se ha llamado poesía “confesional” o “biografía personal”, sino de *releer* sus vidas y sus textos autobiográficos desde otra perspectiva para comprender, de forma integral, el proceso creativo de cada autora, repito, como *sujeto cultural*, es decir, no sólo como poeta. En dichos textos autobiográficos cobra especial relevancia el examen introspectivo de la imagen del *yo* y el descubrimiento de la propia identidad, y en este sentido sobresale la conformación y la transformación de dicha identidad en un periodo determinado o a lo largo de una vida. Las autoras, al hablar de sí mismas en sus textos autobiográficos, al

describimos sus problemáticas, sean estas cotidianas o existenciales, nos presentan una imagen del propio *yo* interpretándose en su medio.

2.2. El abordaje de lo erótico.

En cuanto al segundo punto, el abordaje de lo erótico, este tiene que ver con las actitudes erótico-amorosas que las autoras adoptan en su poesía, las cuales representan un desafío al rol social femenino asignado por la tradición. En este sentido, sobresalen las relaciones de sus sujetos poéticos con lo masculino (este último es retratado ya sea como el amado, el amante o el amado enemigo) y que toman forma en los discursos amorosos. Debemos volver a hablar aquí de la herencia simbólica, ya que esta le sirve a las autoras en cuestión a delinear los elementos principales que determinan lo relacional; así tendremos acceso al ser erótico femenino como ser percibido por lo patriarcal, algo que ha traído como consecuencia, especialmente a partir del siglo XX, la visión femenina de la visión masculina.

Son varios los estudios que demuestran en qué medida los naturalistas y la historia natural han contribuido a la *naturalización* de las diferencias sexuales. Entre dichos estudios sobresale el de Londa Schiebinger, *Nature's Body*, el cual expone cómo los naturalistas “atribuían a las hembras de los animales el pudor (*modesty*) que esperaban encontrar en sus esposas e hijas”⁴⁰; al igual que deciden que “sólo las mujeres están providencialmente dotadas (*are blessed with*) de un himen [...] ‘guardián de la castidad’, ‘vestíbulo de su santuario’, y que la barba, a menudo asociada al honor masculino, diferencia a los hombres de las mujeres, menos nobles, y de las demás ‘razas’”⁴¹. La construcción de la sexualidad, que se expresa en el terreno del erotismo, informa sobre la topología sexual del cuerpo socializado, y esto incluye sus

⁴⁰ Londa Schiebinger, *Nature's Body*, Boston, Beacon Press, 1993, p. 78.

⁴¹ *Ibid*, pp. 93-94, 115. Según Bourdieu, no es el falo (o su ausencia) el principio de esta visión, sino que, al estar organizada de acuerdo con la división en *géneros relacionales*, masculino y femenino, esta visión es capaz de *instituir* el falo, es decir, constituirlo en símbolo de la virilidad, propiamente masculino. En este sentido, la diferencia entre los cuerpos biológicos, fundamentos objetivos de la diferencia entre los sexos, en el sentido de géneros que han sido construidos como dos esencias sociales jerarquizadas, es un construcción social arbitraria de lo biológico, y en especial del cuerpo, masculino y femenino, de sus costumbres y de sus funciones, en especial de la reproducción biológica, que brinda un fundamento *en apariencia natural* a la visión androcéntrica de la división de la actividad sexual y de la división sexual del trabajo y, a partir de ahí, de todo el universo. En pocas palabras, “[I]a fuerza especial de la sociodicea masculina procede de que acumula dos operaciones: *legítima una relación de dominación inscribiéndola en una naturaleza biológica que es en sí misma una construcción social naturalizada*”. (Pierre Bourdieu, *Ob.cit.*, pp. 36-37.)

movimientos y sus desplazamientos, siempre determinados por una significación social. Al respecto, la división de las cosas y de las actividades (sexuales o no) basada en la oposición entre lo masculino y lo femenino, obtiene su necesidad, tanto objetiva como subjetiva, de su inserción en un sistema de oposiciones homólogas. Estas oposiciones a menudo son lo suficientemente correlativas para “apoyarse mutuamente en y a través del *juego inagotable de las transferencias prácticas y de las metáforas*, y suficientemente divergentes para conferir a cada una de ellas una especie de densidad semántica originada en la sobredeterminación de afinidades, connotaciones y correspondencias”.⁴² [La cursiva es mía.]

Ya he dicho que uno de los propósitos de esta investigación es precisamente examinar en qué medida estas autoras utilizan mitos y arquetipos femeninos patriarcales, en su poesía, para (auto) representarse, ya sea desde una perspectiva de rebelión o para configurar un paradigma contra la “discriminación simbólica”.⁴³ Es decir, aquí se trata de determinar qué hacen estas autoras, a través de su obra, para aproximarse y entender su lugar dentro de la *dimensión simbólica* de la dominación patriarcal, una que “anota en el suelo signos con tiza, líneas de separación mágicas entre las cuales aparecen, hieráticos, rígidos, separados y artificiales, los seres humanos”.⁴⁴ En este sentido, es importante tener en cuenta cómo estas poetas desgranar una de las relaciones más íntimas, las erótico-amorosas entre hombres y mujeres. El proyecto principal, pues, es objetivar la operación específicamente simbólica cuyo producto es la división entre los sexos y/o los géneros.⁴⁵ Así, a lo largo de este trabajo, inspeccionaré la asimetría entre los géneros a partir de lo simbólico, de lo “idealizado”. (Incluso Delmira Agustini, al idealizar una relación erótico-amorosa suprema indirectamente plantea este problema –la dificultad para establecer un diálogo relacional sin jerarquías en la realidad–, algo que se evidencia aún más en sus últimos poemas gracias al tono irónico y oscuro que adoptan.)

Me interesa comprobar que las autoras seleccionadas llevan a cabo en su escritura una verdadera ruptura con respecto a la dimensión simbólica. Aunque el orden

⁴² Ibid, p. 20.

⁴³ Ibid, p. 12.

⁴⁴ Virginia Woolf, *Three Guineas*, en *A Room of One's Own and Three Guineas*, Londres-Nueva York, Penguin Books, 1992, pp. 230-231.)

⁴⁵ Cfr. Pierre Bourdieu, Ob.cit., p. 13.

social funciona como una descomunal máquina simbólica que se inclina a corroborar la dominación androcéntrica, y por muy ajustada que sea la correspondencia entre las realidades –los principios de visión y de división adjudicados–, también es cierto que permanece un espacio en donde brota la *lucha cognitiva* en torno al sentido de las cosas del mundo y en especial de las *realidades erótico-sexuales*. Es en este espacio de indeterminación parcial de algunos objetos donde son posibles las interpretaciones opuestas, unas que en su momento ofrecieron a estas poetas una posibilidad de resistencia contra la imposición simbólica: apoyándose en los ya establecidos esquemas de percepción dominantes (basados en las oposiciones binarias: razón/emoción, cultura/naturaleza, *logos/pathos*, etc., y que en general conducen a percibir una representación bastante negativa de su propio género), ellas se aprovecharon de los mismos para afirmar su lugar por medio de una reinterpretación: ya sea por medio de una inversión, una subversión, o una invención de nuevos esquemas simbólicos, tanto de lo femenino como de lo masculino.⁴⁶

Al no haber otra existencia que la *relacional*, cada uno de los dos sexos se convierte en el producto de una construcción diacrítica, en lo teórico y en lo práctico, algo que lo conforma *como cuerpo socialmente diferenciado* del sexo opuesto (desde todos los puntos de vista culturalmente convenientes o pertinentes): como hábito viril,

⁴⁶ Al respecto, Pierre Bourdieu afirma lo siguiente: “Sabido, por tanto, que el hombre y la mujer son vistos como dos variantes, superior e inferior, de la misma fisiología, se entiende que hasta el Renacimiento no se disponga de un término anatómico para describir detalladamente el sexo de la mujer, que se representa como compuesto por los mismos órganos que el del hombre, pero organizados de otra manera. Y también que, como muestra Ivonne Knibiehler, los anatomistas de comienzos del siglo XIX (Virey especialmente), prolongando el discurso de los moralistas, intenten encontrar en el cuerpo de la mujer la justificación del estatuto social que le atribuyen en nombre de las oposiciones tradicionales entre lo interior y lo exterior, la sensibilidad y la razón, la pasividad y la actividad. Y bastaría con seguir la historia del ‘descubrimiento’ del clítoris tal como la refiere Thomas Laqueur, prolongándola hasta la teoría freudiana del desplazamiento de la sexualidad femenina del clítoris a la vagina, para acabar de convencer de que, lejos de desempeñar el papel fundador que se le atribuye, las diferencias visibles entre los órganos sexuales masculino y femenino son una construcción social que tiene su génesis en los principios de la división de la razón androcéntrica, fundada a su vez en la división de los estatutos sociales atribuidos al hombre y a la mujer. Los esquemas que estructuran la percepción de los órganos sexuales y, más aún, de la actividad sexual, se aplican también al cuerpo en sí, masculino o femenino, tanto a su parte superior como a la inferior, con una frontera definida por el *cinturón*, señal de cierre (la mujer que mantiene el cinturón *ceñido*, que no lo *desanudado* se considera virtuosa, casta) y límite simbólico, por lo menos en la mujer, entre lo puro y lo impuro”. (Ibid, pp. 28-29.) Sobre este tema, vid: T.W. Laqueur, “Orgasm, Generation and the Politics of Reproductive Biology”, en *The Making of the Modern Body: Sexuality and Society in the Nineteenth Century*, C. Gallagherand & T.W. Laqueur (eds.), Berkeley, University of California Press, 1987; Y. Knibiehler, “Les médecins et la ‘nature féminine’ au temps du Code civil”, *Annales*, 31 (4), 1976, pp. 824-845; Thomas Laqueur, “Amor Veneris, vel Dulcedo Appeletur”, en *Zone*, M. Feher, con R. Naddaf y N. Tazi (eds.), Part III, Nueva York, Zone, 1989.

consecuentemente no femenino; o femenino, consecuentemente no masculino.⁴⁷ En esta dinámica relacional, las mujeres tradicionalmente han sido las que adoptan una actitud sumisa, al punto de que parece que la feminidad se resume en la disposición a “empequeñecerse”: las mujeres han permanecido en una especie de “*cercado invisible*”, en un “*confinamiento simbólico*”⁴⁸, cuya mejor evidencia en el plano físico es su vestimenta (algo aún más visible en épocas anteriores), que tiene como propósito no sólo disimular el cuerpo sino también recordar en todo momento el “*orden*”.⁴⁹ La vestimenta ha sido una de las formas más convencionales de preservar el cuerpo, formas profundamente asociadas a la *actitud* moral y al pudor que deben mantener las mujeres. Sin embargo, cómo veremos, las autoras que he elegido para este trabajo van a cuestionar las estructuras relacionales tradicionales y los roles sexuales predeterminados. Por ejemplo, Alfonsina Storni, en “Hombre pequeñito” revierte el empequeñecimiento femenino frente a lo masculino; más bien a quien reduce es al hombre: este, al no poder liberarse de prejuicios morales y de ideas preconcebidas, pierde tamaño y espacio en la esfera de una nueva propuesta relacional. Julia de Burgos no empequeñece al hombre sino que le pide que se despoje de su *todo*, es decir, que se vacíe de las formas convencionales de amar, porque sólo cuando él se encuentre tan desposeído como ella de esa imagen, les será posible alcanzar una compenetración amorosa sin jerarquías: “Entonces, ya vacío de todo, con tu nada, / acércate a mi senda y espera mi llegada”.⁵⁰ Por su parte, María Eugenia Vaz Ferreira, en poemas como “Invicta” y “Heroica”, recrea al héroe tradicional de las historias épicas antiguas para mostrar el contraste entre ese héroe legendario, y la mujer que se niega a ceder ante sus poses de pretendiente si este no es capaz de asumir la verdadera épica de amar con lealtad. En pocas palabras, la uruguaya juega con los arquetipos clásicos de la virilidad y los contrapone a una parte femenina que adquiere voz y visibilidad y, por lo tanto, esta

⁴⁷ Cfr. Ibid, p. 38.

⁴⁸ Ibid, p. 43.

⁴⁹ Más adelante veremos que Alfonsina Storni, en un artículo titulado “Los detalles; el alma”, examina la vestimenta femenina e iguala a una armadura esa “costumbre” femenina a elegir, por ejemplo, “complicados y frágiles velos”; esa armadura, nos dice Storni, cubre “el alma por herencia”, lo que pone de manifiesto un ocultamiento exterior que va de la mano de un ocultamiento interior. (Cfr. Alfonsina Storni, “Los detalles; el alma”, en *Obras. Prosa: Narraciones, periodismo, ensayo, teatro. Tomo II*, Delfina Muschietti (ed.), Buenos Aires, Losada, 2002, pp. 874, 876.) Infra, pp. 312-313.

⁵⁰ Julia de Burgos, “Dame tu hora perdida”, en *Song of the Simple Truth. Obra poética completa/The Complete Poems*, Jack Agüeros (ed.), Willimantic, CT, Curbstone Press, 1997, p. 12.

última se convierte en una heroína épica que supera al héroe debido a su capacidad íntegra de sentir.⁵¹

Uno de los textos literarios hispanoamericanos que mejor refleja el quiebre relacional entre los géneros, desde un punto de vista masculino, es “El almohadón de pluma”, relato de Horacio Quiroga incluido en *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917). Desde el principio del cuento, el narrador subraya el sufrimiento del personaje femenino, Alicia, frente al rostro imperturbable de su marido, Jordán:

Lo quería mucho, sin embargo, a veces con un ligero estremecimiento cuando volviendo de noche juntos por la calle, echaba una furtiva mirada a la alta estatura de Jordán, mudo desde hacía una hora. Él, por su parte, la amaba profundamente, *sin dárlo a conocer*. [...] Sin duda hubiera ella deseado menos severidad en ese rígido cielo de amor, más expansiva e incauta ternura; pero el impasible semblante de su marido la contenía siempre.⁵² [El subrayado es mío.]

El relato adquiere mayor dramatismo cuando finalmente Jordán le dirige a Alicia un gesto de ternura:

Al fin una tarde pudo salir al jardín apoyada en el brazo de él. Miraba indiferente a uno y otro lado. De pronto Jordán, con honda ternura, le pasó la mano por la cabeza, y Alicia rompió enseguida en sollozos, echándole los brazos al cuello. Lloró largamente todo su espanto callado, redoblando el llanto a la menor tentativa de caricia. Luego los sollozos fueron retardándose y aún quedó largo rato escondida en su cuello, sin moverse ni decir una palabra.⁵³

⁵¹ Otro ejemplo del cuestionamiento de la simbología femenina lo encontramos más adelante en un poema de Gabriela Mistral, “Recado terrestre” (*Lagar*, 1954). En este, la poeta chilena ataca a Goethe por la representación que hace del “eterno femenino” en *Fausto*, la de la mujer que seduce a los hombres. Mistral considera dicha representación femenina como una burla a las mujeres y acusa al escritor alemán de haber transformado a las mujeres y a sus hijos en monstruos aterrorizados. Ante la degradación que la mujer ha sufrido, según Mistral, a partir de este ideal masculino, lo que hace la poeta es reinscribirla y la desplaza a través de figuras prepatriarcales: la madre tierra, Gea, etc. Sin embargo, en Mistral, la identificación María/Gea no prospera, se frustra y, más aún, debe reconciliarse con la esterilidad, pero se trata de una reconciliación amarga con este destino: debe dedicarse a los hijos ajenos, como nos dice en “Poema del hijo”, texto que es al mismo tiempo lamentación y reconciliación con la esterilidad. (Vid. Gabriela Mistral, *Poesía y prosa*, Jaime Quezada, (ed.), Caracas, Ayacucho, 1993, pp. 34-36, 245-247). Por su parte, Rosario Castellanos intentará descubrir un referente femenino más allá del ideal patriarcal de la “feminidad celestial” y/o del ideal prepatriarcal de la diosa que subraya la “Primacía de la madre”. Aunque se opongan entre sí estas nociones, en realidad presentan símbolos femeninos de *trascendencia*. Y para no enmarañarse en el dilema, Castellanos utiliza la figura subversiva de Eva: una nueva forma del ser femenino. En su poema “Origen” pareciera que nos dice que “el vientre negado al hijo será el sitio del doloroso renacer propio”; sin duda, un intento consciente de buscar una identidad basada en la reconstrucción de sus propios orígenes: “Sobre el cadáver de una mujer estoy creciendo / Del fétetro de un niño no nacido: / de su vientre tronchado antes de la cosecha / me levanto tenaz, definitiva”. (Rosario Castellanos, “Origen”, en *Poesía no eres tú*, México, D.F., FCE, 1972, pp. 36-37.) La transformación nace del deseo de abandonar el pasado, de afianzar un futuro con una nueva conciencia donde también toma lugar la aventura poética. Cfr. Norma Alarcón, Ob.cit., p. 83.

⁵² Horacio Quiroga, *Cuentos*, Leonor Fleming (ed.), Madrid, Cátedra, 1999, p. 124.

⁵³ *Ibid*, p. 125.

No cabe duda que Alicia lloraba su pasión reprimida y, de esta manera, liberaba toda la amargura contenida. A lo largo de la narración Alicia, ante la distancia insalvable que se interpone entre ella y su marido, sigue optando por silenciar sus frustraciones. El final del cuento es muy conocido: un bicho monstruoso en el interior del almohadón de pluma de Alicia, le chupa la sangre por las sienas durante cinco noches, matándola. El contraste radica en el hecho de que el bicho, precisamente, llegó a estar más cerca y compenetrado con la joven que su propio marido. Otro ejemplo literario de ese hombre lejano, distante en el amor, lo encontramos en la obra dramática de Gabriel García Márquez, *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, en la que, en un lugar del caribe colombiano, en el año de 1978, una mujer madura, por medio de un extenso monólogo, hace un balance de sus veinticinco años de matrimonio –y del fracaso del mismo–, mientras su marido, no sabiendo cómo reaccionar ante el chorro emotivo que emana de ella, se escuda detrás de un periódico viejo, sin decir una palabra y, en ocasiones, pretendiendo no escucharla.

Frente a esa jerarquía relacional, ¿cual ha sido el discurso que estas cuatro autoras han utilizado para afirmar(se), interrogar, cuestionar, idealizar, desde su escenario particular? Como ya dije, uno de los discursos que más han utilizado estas autoras es el erótico-amoroso, ya que este se establece como forma de habitar el mundo. Aunque tradicionalmente este discurso no se ha tomado en cuenta a la hora de evaluar la situación socio-cultural latinoamericana, y más bien se ha ubicado dentro del sentimentalismo, el melodrama y lo privado, lo cierto es que es uno de los que mejor revela los vínculos conflictivos que las mujeres han tenido, y siguen teniendo, con las jerarquías relacionales establecidas por la sociedad androcéntrica:

[...] no se trata de negarlo [el discurso amoroso], sino de leerlo de diferente modo y, en esa operación, aportar un elemento para la revaloración de las intelectuales latinoamericanas y su difícil y, a veces, conflictiva negociación con los sistemas hegemónicos. Si el discurso amoroso funciona como excusa para negar la importancia de las escritoras, una reflexión profunda ha de mostrar que en medio de ese discurso se modelan las luchas por el poder interpretativo; de sus discursos amorosos emergen las imágenes públicas que a veces ellas usaron para protegerse, para habilitar su palabra, o para escandalizar y mostrar su presencia. El discurso amoroso o el discurso del desamor, son, en múltiples ocasiones, la única vía para existir como figuras públicas.⁵⁴

⁵⁴ Darcie Doll Castillo, “El discurso amoroso como un modo de habitar el mundo: Agustini y Mistral”, en *Revista UNIVERSUM*, N° 16, Universidad de Talca (Chile), 2001, p. 58. Esta autora propone “la percepción del amor y del discurso amoroso como modo político, o micropolítico, de inserción en el

En este sentido, se trata de un habitar el mundo a partir de la elaboración de discursos que implican no sólo una toma de poder de la palabra sino también una concienciación de los modos simbólicos relacionales. Por lo tanto, el concepto de *amor*, en los poemas de estas cuatro autoras, se refiere más bien a su consideración de las “prácticas de relación *socio-sexuales*”⁵⁵ [La cursiva es mía.] y no solamente a las emociones sentidas por estas.

Roland Barthes, en *Fragmentos de un discurso amoroso*, utiliza un método que él llama “dramático”, uno que “renuncia a los ejemplos y descansa sobre la sola acción de un lenguaje primero (y no en un metalenguaje)”, es decir, uno que no reduzca “lo amoroso a un simple sujeto sintomático”.⁵⁶ En pocas palabras, el lingüista y filósofo francés restituye a este discurso,

[...] su persona fundamental, que es el *yo*, de manera de poner en escena una enunciación, no un análisis. [...] Es un retrato [que] no es psicológico, es estructural: da a leer un lugar de palabra: el lugar de alguien que *habla en sí mismo*, amorosamente, frente al otro (el objeto amado), que no habla.⁵⁷

Para complementar lo anterior, no puedo dejar de referirme a María Zambrano, quien propuso un nuevo tipo de saber filosófico que pretendía incorporar, al método epistemológico racionalista, otro tipo de conocimiento; uno de carácter intuitivo, emocional y estético; un conocimiento que no nace sólo de la razón sino también del ámbito misterioso y escondido de la revelación poética, algo no definible en términos empíricos. En pocas palabras, se trata de un método que intenta dar voz a aquellos niveles de la realidad ocultos para “ir llevando el sentir a la inteligencia”⁵⁸; asumir el delirio, la soledad, el llanto, como elementos catalizadores para lograr un conocimiento de lo íntimo, de lo secreto; un saber que nace de la pasión en su sentido etimológico, es decir, de *pathos*: “capacidad de sufrir”.

espacio de la cultura [...]. [En otras palabras], los modelos androcéntricos de educación y su influencia en la autoestima de las mujeres, la configuración de los modelos de pareja y las formas de la intimidad amorosa y erótica, etc., y cómo afectan a los imaginarios de las mujeres que escriben”. (p. 57.) Castillo basa su propuesta en los siguientes estudios: Anthony Giddens, *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*, Madrid, Cátedra, 1998; y Anna G. Jónasdóttir, *El poder del amor. ¿Le importa el sexo a la Democracia?*, Madrid, Cátedra, 1996.

⁵⁵ Ibid., p. 58.

⁵⁶ Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1997, p. 13.

⁵⁷ Ibid, p. 13.

⁵⁸ María Zambrano, *Delirio y destino*, Madrid, Mòndedori, 1989, p. 93.

Ese nuevo saber, de acuerdo a Zambrano, debe sumarse al puramente racional para revigorizar y ampliar la función de la filosofía, y también para llevarlo a la luz por medio de la palabra poética. Asimismo, dicho saber parte de aquellos factores de conocimiento conectados a la experiencia del sentir y del padecer, los cuales han sido denominados como “páticos” (*pathos*); así, la filósofa coloca “en un orden anterior al meramente teórico, en el orden del corazón, en el orden cordial, el lugar de la auténtica comprensión de la existencia, pues sentirse siendo, sentir el propio acto de ser, constituye la primera forma de autoconciencia, de descubrimiento de uno mismo”.⁵⁹ Roland Barthes reflexiona de forma similar: “... el ‘sujeto’ es para nosotros (¿desde el cristianismo?) *el que sufre*: donde hay herida hay sujeto [...] y cuanto más abierta es la herida, en el centro del cuerpo (en el ‘corazón’), más sujeto deviene el sujeto: porque el sujeto es la *intimidad* [...] Tal es la herida de amor: una abertura radical (en las ‘raíces’ del ser), que no llega a cerrarse, y por la que el sujeto fluye, constituyéndose como sujeto en ese fluir mismo”.⁶⁰ En otras palabras, el reconocimiento de aquello que toma lugar en el terreno afectivo permite que broten los aspectos más trascendentales para que el sujeto se constituya como tal; porque es en este terreno donde se establecen las relaciones más profundas consigo mismo, desde y en la intimidad, y, por lo tanto, el sujeto se descubre, toma conciencia de su persona, existe. Así, el padecimiento de su amor se transforma en algo *inteligible*, y esto trae como consecuencia el auto-descubrimiento. Por ende, esa persona se convierte en un sujeto pleno y activo.

A partir del discurso amoroso, se pone en evidencia la problemática en torno a la relación más recurrente que aparece en la poesía de estas cuatro autoras: las del sujeto poético con los *modelos masculinos tradicionales*, es decir, con los arquetipos de la masculinidad: estamos, pues, frente a la visión femenina de la visión masculina. En algunos de los poemas de estas autoras, el sujeto poético intenta perfilar o comunicarse con diversas versiones del hombre, distintos representantes de los valores masculinos tradicionales, de ese centro de referencia del que son marginadas y, en ocasiones extremas, relegadas a una tumba metafórica; un espacio tejido de angustia que, sin embargo, les ha permitido entrar en sí mismas para, no sólo interpretar las relaciones

⁵⁹ Mercedes Gómez Blesa, “Introducción”, en María Zambrano, *Unamuno*, Barcelona, DeBolsillo, 2004, p. 16.

⁶⁰ Roland Barthes, *Ob.cit.*, pp. 205-206.

humanas, sino también preguntarse: ¿Si el hombre ha sido tradicionalmente el centro de referencia, es posible establecer con él, siendo mujer, una relación afectiva e intelectual no jerarquizada?

Luego de un íntimo proceso de autoconciencia que germina desde el sufrimiento, estas autoras crearon, en su poesía, un *yo* que se postula como *sujeto activo*, el cual, gracias a su apasionado sentir, es impulsado a reflexionar, examinar y cuestionar conceptos heredados del orden patriarcal. Así, estos sujetos femeninos descienden a los *ínferos* y, desde esa experiencia de dolor, adoptan una posición a partir de la cual desgranar las formas tradicionales de amar y los códigos convencionales de la virilidad.⁶¹ En pocas palabras, en varios de los poemas de estas autoras, aparece un examen tanto de su condición de mujer como de los prejuicios alrededor de esa condición con el objetivo de delinear un paradigma diferenciado del ser femenino. Recordemos que la interpretación de sus experiencias estuvo determinada por sus interacciones con un sistema de creencias, heredado e inamovible, el cual decide las circunstancias sociales y las construcciones culturales tanto de las mujeres como de los hombres. Si en ese sistema convencional el hombre es el centro de referencia –la ley de la razón–, no extraña que en los poemas de estas autoras éste se convierta en una figura recurrente, apareciendo como el Señor, el invicto, el héroe, el supuesto guardián de la moral, frente a un *yo* femenino que en ocasiones lo retrata con ironía, lo reta e interroga, al mismo tiempo que refuerza su propio paradigma diferenciado del ser femenino. Así, intentaré probar que el dilema que palpita debajo de una serie de poemas, que cuestionan las relaciones amorosas entre los géneros, pareciera derivar de esta pregunta: ¿es posible conciliar el rechazo o la desconfianza que se produce en el hombre tradicional, a causa del sexo femenino, con la necesidad de amar y ser amada? En síntesis, estas autoras se preocuparon por hacer un análisis relacional crítico, punto de partida para un eventual y posible diálogo humano.

Al respecto, resulta imprescindible mencionar los recientes estudios de Michael Kimmel y David Gilmore, entre otros, que intentan demostrar que la masculinidad es

⁶¹ Vid. el trabajo de Milena Rodríguez Gutiérrez, *Lo que en verso he sentido: La poesía feminista de Alfonsina Storni (1916-1925)*, publicado por la Universidad de Granada en 2007. Rodríguez dedica un minucioso apartado a este tema, es decir, a las representaciones de la figura masculina y la propuesta de un nuevo modelo de relaciones en la poesía storniana.

una construcción cultural, al igual que la feminidad.⁶² Estos estudiosos han llamado la atención sobre aspectos que tradicionalmente se consideran viriles pero que en realidad han causado daños psicológicos y emocionales a los hombres, al punto de señalar que en estos momentos se vive una auténtica “crisis de la masculinidad”.⁶³ Por ejemplo, ¿por qué para ser hombre “de verdad” se debe renunciar a lo emocional, a lo instintivo, a lo afectivo, al *pathos*? Cada vez más se publican estudios que se muestran críticos con los conceptos tradicionales de masculinidad y que se esfuerzan por redefinir esta conceptualización hacia una más compleja.⁶⁴ Sin embargo, escritoras y poetas también han cuestionado los tópicos sobre la virilidad, en la mayoría de los casos mucho antes que los mismos hombres. En pocas palabras, el hombre ya había sido “escrito por mujeres”⁶⁵, y éstas lo habían hecho interrogando la actitud masculina distante o prejuiciosa en las relaciones afectivas, ironizando sobre su posición de poder no cuestionado, o analizando su sentido de pérdida en la batalla.⁶⁶

2.3. La recepción de sus obras.

Por último, me referiré a la recepción que sus obras tuvieron en su medio y, en este sentido, me parece importante valorar la forma en que esa recepción repercute en

⁶² Vid Harry Brod, *The Making of Masculinities. The New Men's Studies*, Boston, Allen and Unwin, 1987; David Gilmore, *Manhood in the Making: Cultural Concepts of Masculinity*, New Haven, Yale University Press, 1990; Lynne Segal, *Slow Motion. Changing Masculinities. Changing Men*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 1990; Michael Kimmel, *Manhood in America: A Cultural History*, New York, Free Press, 1996.

⁶³ Àngels Carabí, “Construyendo nuevas masculinidades: una introducción”, en *Nuevas masculinidades*, Marta Sagarra & Àngels Carabí, (eds.), Barcelona, Icaria, 2000, p. 17.

⁶⁴ Vid *Nuevas masculinidades*, Ob.cit.; *Masculinity Studies and Feminist Theory: New Directions*, Judith Kegan Gardiner (ed.), New York: Columbia University Press, 2002; *Handbook of Studies on Men and Masculinities*, Michael Kimmel, Jeff Hearn, Robert W. Connell (eds.), Thousand Oaks, CA, Sage, 2004.

⁶⁵ Alicia Puleo, “De ‘Eterna ironía de la comunidad’ a sujeto de discurso: mujeres y creación cultural”, en *Nuevas masculinidades*, Ob.cit., p. 65. Más tarde, Claribel Alegría, en “Carta a un desterrado” (*Variaciones en clave de mí*, 1993) nos entrega una versión muy distinta de la fiel e incondicional Penélope: “Preferible, Odiseo, / que no vuelvas / de mi amor hacia ti / no queda ni un rescoldo”. (Claribel Alegría, *Esto soy. Antología poética*, San Salvador, DPI/CONCULTURA, 2004, p. 380) La gallega Xohana Torres también utiliza el arquetipo de Penélope pero para poner en boca de ella lo siguiente: “Existe la magia y puede ser de todos. / ¿Para qué tanto ovillo y tanto historia? / Yo también navegar”. (“Existe a maxia e pode ser de todos. / ¿A que tanto novelo e tanta historia? / Eu tamén navegar”. (Yohana Torres, “Penélope”, en *Tempo de ría*, A Coruña, Espiral Maior, 1992, p. 19.) Con ironía, la voz de esta nueva Penélope ideada por Alegría y Torres, subvierte la tradición, el destino que le han impuesto, y se atreve a decirle a Odiseo, al héroe épico, que no vuelva. Penélope se convierte así en sujeto que dirige sus propios designios: “Yo también navegar”.

⁶⁶ En la revista *Achilles Heel* se publicaron, en 1978, los testimonios de un grupo de varones conscientes de la construcción cultural de la masculinidad convencional, dejando constancia de las limitaciones impuestas por la misma: “Nuestro poder en la sociedad, no solamente aprisiona a las mujeres, sino que nos aprisiona en una masculinidad tan rígida, que mutila todas nuestras relaciones entre nosotros, con las mujeres y con nosotros mismos”. (Lynne Segal, Ob.cit., p. 287).

ellas. Es imperativo que recordemos que estas autoras son unas de las primeras que generan una recepción significativa por parte de la crítica literaria de la época: ya sea una crítica favorable pero paternalista y restrictiva (el caso de Delmira Agustini), una crítica adversa y despiadada (el caso de Alfonsina Storni) o una crítica enunciada bajo códigos confusos y distantes (los casos de María Eugenia Vaz Ferreira y Julia de Burgos). Cualquiera que haya sido la reacción de la crítica, lo cierto es que estas autoras se encontraron ante la dificultad de ser comprendidas. Pero, ¿cómo se valoraba en aquel entonces a la escritora o a la poeta? Me gustaría utilizar como ejemplo el caso de Argentina.⁶⁷

Durante las primeras décadas del siglo pasado, la mujer argentina apenas escribía. Sin embargo, se daban casos excepcionales de mujeres escritoras, pero solo dentro de familias de intelectuales y de una específica clase social, mujeres que habían tenido una educación privilegiada. Escribía la hermana de fulano, la hija de tal o la esposa de mengano. No obstante, sólo era aceptable que la mujer produjera poesía sentimental u otras formas de escritura intimista, como diarios, cartas, memorias. (Hubo excepciones, por supuesto, como el caso de la narradora Juana Manuela Gorriti en el siglo XIX, precursora del cuento fantástico en Hispanoamérica.) El novelista Manuel Gálvez, esposo de la poeta Delfina Bunge, escribió un interesante y contundente comentario sobre esto en un capítulo titulado “El estreno literario de Delfina”, incluido en su libro *Amigos y maestros de mi juventud* (1944):

Antes de que Delfina se iniciara en las letras, una mujer de su elevada condición social, fuese casada o soltera, no podía publicar una línea sin caer en el ridículo. Ella misma debió padecer para escribir su Diario íntimo. Su madre y sus hermanos, a pesar de que Carlos Octavio era escritor y los demás lo serían más tarde –y de que todos eran intelectuales– se burlaban de Delfina. Entre otras cosas llamábanla Juana Manso, que fue amiga de Sarmiento, era una maestra gorda, fea y muy “tipa” y sus novelas, que nadie leía, tenían fama de cursis y abominables. [...] Pero en aquellos tiempos, una joven distinguida no podía tampoco leer o dejar entender que leía. Se toleraba que las jóvenes leyesen por pasar el tiempo, siempre que fuesen libros que poco tuviesen que ver con la literatura. Una parienta de Delfina llegó al extremo de decir que ignoraba cierto libro, el cual la verdad había leído. [...] Debo declarar que la madre no era, precisamente, enemiga de que sus hijas leyeran. Todo lo contrario. Ella misma leía, y constantemente. Solo que cedía demasiado ante las exigencias del criterio social.⁶⁸

⁶⁷ La situación de las escritoras argentinas a principios del siglo XX que voy a describir a continuación aparece en la Introducción de mi biografía sobre Alfonsina Storni (Tania Pleitez, Ob.cit., pp. 31-36.)

⁶⁸ Carola Hermida, “Mujeres de letras: Figuraciones y tensiones en el campo cultural argentino de principios de siglo XX”. *Especulo. Revista de Estudios Literarios*. núm. 21, julio-octubre 2002. Año VIII. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/m_letras.html>

De acuerdo con Carola Hermida, se desprende entonces que la mujer que se atrevía a poner en papel sus ideas y sentimientos o a leer literatura era condenada al ridículo, incluso sufriendo la burla de aquellos que supuestamente debían apoyarla, es decir, los miembros intelectuales de la familia. Además, el comentario deja entrever una implicación sobre la mujer que escribe: la que se dedica a este oficio no es bonita y sus esfuerzos son vanos, ya que su escritura siempre será considerada mala. Por lo tanto, las mujeres que quieren ser deseadas, “femeninas”, deben mantenerse lejos de la literatura, como escritoras o lectoras.⁶⁹ Este es el criterio social que parecía imponerse en la época, al menos en los círculos de la clase alta, como también nos lo hace ver Victoria Ocampo, quien sufrió en carne propia la censura literaria por parte de su familia:

Ejemplo de esta censura sin motivos aparentes fue el secuestro de mi ejemplar de *De profundis* (Oscar Wilde) encontrado por mi madre debajo de mi colchón, en el hotel Majestic (París). Yo tenía diecinueve años. Por supuesto que hubo una escena memorable en que yo declaré que así no seguiría viviendo y que estaba dispuesta a tirarme por la ventana. Mi madre no se dejó inmutar por la amenaza, no me devolvió el libro y salió de mi cuarto diciendo que yo no tenía compostura. Le di inmediatamente la razón, tirando medias por la ventana”.⁷⁰

¿Pero qué pasaba con las mujeres de otras clases sociales? Por esta época apareció la llamada “literatura de quiosco”, dirigida al público letrado de los barrios que empezaba a surgir. Este tipo de “literatura” incluía textos folletinescos, de lectura ágil y condensada, a menudo adquiridos por entregas y a bajos precios, y también publicaciones periódicas, revistas. Dentro de las clases sociales inferiores no se imponían tantas restricciones como las que sufrieron Delfina Bunge y Victoria Ocampo. Al contrario: los textos se intercambiaban entre los miembros de la familia, entre los vecinos, en la casa de la modista... Sin embargo, sobre estas mujeres pesaba una gran limitación en cuanto a la oferta de lectura: por un lado, literatura pedagógica femenina y, por el otro, novela rosa de quisco. Por lo tanto, el corpus que se les ofrecía padecía de restricciones en cuanto a temas, vocabulario o género: textos que enfatizaban las buenas costumbres, enseñaban a cazar un buen marido, daban consejos domésticos y de belleza, pero también historias de amor rosa que inculcaban toda una parafernalia

⁶⁹ Vid también: Anna Caballé, “Introducción”, *La vida escrita por las mujeres, II. Contando estrellas. Siglo XX: 1920-1960*, Anna Caballé (ed.), Barcelona, Lumen, 2004, pp. 11-29.

⁷⁰ Victoria Ocampo, *Autobiografía*, Francisco Ayala (ed.), Madrid, Alianza, 1991, p. 96.

exclusivamente afectiva. Para entender la atmósfera moral de la época, tomemos como ejemplo un párrafo de la revista *Para Ti*, del 6 de abril de 1926, en la que se enfatiza cómo debe comportarse la mujer:

[...] si en la calle encuentra algunas amigas, es natural que las salude y que hable con ellas; pero debe evitar reír de modo bullicioso y hablar en voz alta. En caso de que sus amigas olviden esa regla de buen tono, se les recordará esa regla y se procurará que no chillen y no hagan que la gente se fije en el grupo que forman. Yendo por la calle no debe volver nunca la cabeza para mirar mejor a una persona –hombre o mujer– que haya pasado por su lado.⁷¹

En síntesis, podemos decir que a las mujeres argentinas, de cualquier clase social, les era muy difícil en ese tiempo acceder a la cultura; carecían de lo mínimo, es decir, de modelos y conocimientos literarios y culturales. En cualquier caso, las más curiosas únicamente tenían acceso a leer obras de aquellos autores relegados por las estéticas o por las nuevas tendencias, es decir, autores del pasado. En este contexto, los textos firmados por mujeres recibían un alto grado de marginación social y literaria. Porque en los años veinte, en Argentina, escribir implicaba sobre todo una actividad pública. Las mujeres que escribían debían hacerlo en el ámbito de lo privado. Y si algún poema o poemario era publicado, si expresaba algún deseo, debía disimularse con frases inocentes y tradicionales. Los poemas de amor iban dirigidos al estereotipo de lectora que los esperaba una vez a la semana, entre recetas de cocina y noticias de la última moda en París; poemas de amor que respondían a clichés, a una forma cristalizada y predecible, la única en la que se debía escribir para no salirse del campo de lo “femenino”. Y era absolutamente criticado que una mujer escribiera ensayos. Este género nada tenía que ver, según la creencia de entonces, con la sensibilidad y el temperamento femeninos. El hombre representaba lo intelectual, el que daba a luz las ideas; la mujer representaba la naturaleza y el amor sentimental, la que daba a luz las criaturas.

En este sentido, las cuatro autoras que he elegido para esta tesis rompieron con todo aquello que se esperaba de ellas. En un momento en que las revistas aconsejaban a las muchachas anular su personalidad para poder ser amadas, sometiéndose a los gustos e intereses de sus novios o esposos, a sonreír siempre delante de ellos aún cuando las

⁷¹ Delfina Muschiatti, “Prólogo”, en Alfonsina Storni, *Obras. Poesía. Tomo I*, Buenos Aires, Losada, 1999, p. 15.

aburrieran, a mantener la piel suave gracias a los últimos productos de belleza en el mercado, Alfonsina Storni, por ejemplo, cuestionó en su escritura la doble moral con respecto a la sexualidad de las mujeres y escribió artículos feministas cuando el término provocaba aversión y desdén tanto en hombres como en mujeres. En la revista local *La Nota*, en mayo de 1919, aparece un comentario muy ilustrativo sobre lo que la palabra feminista despertaba en la mayoría:

Tuve cuando era chica (ya no soy chica) una institutriz inglesa árida y agria, de una maldad humilde y silenciosa que la hacía detestable. Sus manos huesudas y amarillentas delataban a las claras que no habían acariciado nunca. [...] Bueno, aquella institutriz era feminista. Y es natural, ahora, cuando oigo hablar de manifestaciones feministas, me imagino un vasto ejército de institutrices flacas, agriadas y amarillentas. [...] Yo pienso que el feminismo es la carrera de las fracasadas. [...] Las que en la vida no han podido o no han sabido ser “mujeres”, son feministas.⁷²

Aquellas autoras –como la boliviana Adela Zamudio o la misma Juana Manso– que se detenían a cuestionar los roles de género tradicionales, tuvieron que vérselas con estas caracterizaciones tópicas. Al revisar la historia del desarrollo de la mujer es necesario tener siempre en consideración los esquemas establecidos por las estructuras sociales de cada época. No se puede ignorar el hecho de que existían convenciones, normas, tradiciones, que pesaban demasiado, de las que era difícil escapar si se era mujer. Sin embargo, desde mucho antes de que estas autoras empezaran a escribir, la mayoría de los críticos, incluso en otras partes del mundo y ajenos a la realidad argentina, consideraban que la poesía escrita por mujeres era aburrida y mediocre: les desagradaban sus excesos sentimentales, sus exaltaciones emocionales, sus quejas. Pero ¿de qué otras cosas podían escribir en aquel momento, condenadas como estaban al hogar, a la soledad del encierro, a no preguntar demasiado? Se les negaba la posibilidad de tomar en sus manos la vida misma, algo que en los hombres se daba por sentado. Una carta de la poeta gallega Rosalía de Castro (1837-1885) a su esposo Manuel Murguía resulta esclarecedora: “Si yo fuera hombre, saldría en este momento y me dirigiría a un monte, pues el día está soberbio; tengo, sin embargo, que resignarme a permanecer encerrada en mi gran salón.”⁷³ El mismo encierro y destino de silencio que sufrieron Emily Dickinson y Katherine Phillips.

⁷² “La Dama Boba”, en *La Nota*, 16 de mayo de 1919, citado en Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo, *La otra Alfonsina*, Buenos Aires, Aguilar, 2002, pp. 151-152.

⁷³ “Rosalía de Castro”, en *La vida escrita por las mujeres. La pluma como espada (Tomo II)*, Anna Caballé (ed.), Círculo de Lectores, Barcelona, 2003, p. 401.

Hasta un gran pensador como José Ortega y Gasset desvirtuó a la mujer poeta. Ortega escribió un comentario sobre la obra de la condesa de Noailles en el que reduce a las mujeres a su “esencia”; dice así: “Hay en los versos de Ana de Noailles, lo mismo que en su prosa, una excesiva y monótona preocupación con el amor”.⁷⁴ Lo anterior lo atribuye a una inmanencia pura, innata, “vegetal”, y agrega que por esta razón la lírica no es posible en las mujeres:

¿Hasta qué punto puede alojarse en la mujer la genialidad lírica? La cuestión es poco galante y corre el riesgo de suscitar en contra todas las banalidades del espíritu femenino. El lirismo es la cosa más delicada del mundo [...]. Sólo en el hombre es normal y espontáneo ese afán de dar al público lo más personal de su persona.⁷⁵

En otras palabras, para Ortega, escribir poesía implicaba poseer cualidades que sólo le atribuía al hombre; el exhibicionismo necesario en el poeta, no resultaba apropiado en la mujer, para quién era más acorde el género epistolar, “la única forma privada de la literatura”.⁷⁶

Hasta hace poco tiempo, la mujer poeta era colocada en una categoría especial e inclasificable dentro de los literatos que cultivaban el arte de la poesía, y de ahí las oscilaciones que sufrirá la valoración de la obra literaria de las poetisas que trabajamos. El término “poeta” se utilizó para referirse al hombre y el de “poetisa” para designar a la mujer poeta: una forma de diferenciar un subgénero literario o, lo que es lo mismo, el de una subespecie. Se tomaba así por establecido que la norma era representada por el hombre y la excepción por la mujer. Para Patrizia Violi, la elaboración de la *experiencia de la diferencia sexual* significa la manera en que se conforma, en los discursos y en la conciencia, una identidad sexuada. *Llegar a ser mujeres*, significa dar cuenta de esa experiencia particular y diversa, en el marco de las imágenes y codificaciones que sobre el “ser mujer” elabora la cultura.⁷⁷ Pero, ¿qué pasa cuando una mujer no se ajusta a la identidad sexuada que la cultura le asigna? En tiempos pasados, la diferenciación de los sexos llegaba a tal grado que, cuando una mujer era inteligente y talentosa, se consideraba que poseía virtudes masculinas. Veamos algunos ejemplos.

⁷⁴ José Ortega y Gasset, “La poesía de Ana de Noailles”, en *Obras completas*, IV tomo, Madrid, 1957, pp. 429-435.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Ibid. Para conocer más comentarios de este tipo, emitidos por reconocidos intelectuales españoles, vid: Anna Caballé, *Breve historia de la misoginia. Antología y crítica*, Barcelona, Lumen, 2006.

⁷⁷ Cfr. Patrizia Violi, *El infinito singular*, Universitat de Valencia, Càtedra, 1991, p. 155.

Bernal Díaz del Castillo, en su relación de la Conquista, se refiere a la Malinche en términos andróginos: la describe como “varonil” a la vez que la llama “tan excelente mujer”.⁷⁸ Por otro lado, echemos un vistazo a la célebre descripción que José Zorrilla hace de la entrada en el Liceo de Madrid de la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda en 1840, treinta y cinco años antes del nacimiento de Vaz Ferreira:

[...] la mirada firme de sus serenos ojos azules, su escritura briosamente tendida sobre el papel, y los pensamientos varoniles de los vigorosos versos con que reveló su ingenio, revelaban algo viril y fuerte en el espíritu encerrado dentro de aquella voluptuosa encarnación pueril. Nada había de áspero, de anguloso, de masculino, en fin, en aquel cuerpo de mujer, y de mujer atractiva: ni la coloración subida en la piel, ni espesura excesiva en las cejas, ni bozo que sombreara su fresca boca, ni brusquedad en sus maneras: era una mujer; pero lo era sin duda por un error de la naturaleza, que había metido por distracción una alma de hombre en aquella envoltura de carne femenina.⁷⁹

A Alfonsina Storni también se le atribuyeron rasgos varoniles, como se desprende de un comentario de Luis María Jordán publicado en la revista *Nosotros* en mayo de 1919:

[Storni] se ofrece con la ruda camaradería de un marino, que con el cuello desnudo y la pipa en la boca, se nos entrega sin reatos en el cordial apretón de manos. [...] Con la señorita Storni puede hablarse sin eufemismos, ya que ella misma nos da ejemplos de claridad en el decir, en las viriles y armoniosas estrofas de su verso, en las que la autora pone y dice de todo, sin importársele un comino de la entrelínea o del comentario malicioso y miserable del público asustadizo...⁸⁰

La misma Storni exigió para sí una “moral de varón”⁸¹, e incluso en aquella época su dolor se consideró un dolor masculino cuando en realidad “no es ni uno de lo otro, sino que los dos: femenino y masculino”.⁸² La imagen tradicional de la mujer y su identidad sexuada ha estado tan interiorizada en el inconsciente colectivo, que ellas mismas incluso la llegaron a enfatizar en algún momento u otro. Así, María Eugenia Vaz Ferreira llega a decir que: “... tan pronto me considero el primer poeta de América, como la mas insoportable poetisa del Uruguay; hoy estoy en día modesto y el ‘ideal

⁷⁸ Vid capítulo xxxvii del Libro II, en Bernal Díaz del Castillo, *La verdadera historia de la conquista de Nueva España*, Tomo 2, México, Robredo, 1944, p. 157.

⁷⁹ Carmen Bravo-Villasante, *Una vida romántica. La Avellaneda*, EDHASA, Barcelona, 1967, p. 67.

⁸⁰ Etelvina Astrada de Terzaga, “Figura y significación de Alfonsina Storni”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 211 (julio 1967), p. 133.

⁸¹ Pedro Alcázar Civil, “Alfonsina Storni, que ha debido vivir como un varón, reclama para sí una moral de varón”, en *El Hogar*, 11 de septiembre de 1931, en Alfonsina Storni, *Obras. Prosa: Narraciones, periodismo, ensayo, teatro. Tomo II*, Ob.cit., p. 1107

⁸² Gwen Kirkpatrick, “The Journalism of Alfonsina Storni: A New Approach to Women’s History in Argentina”, en *Women, Culture, and Politics in Latin America*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1990, p. 109.

envío' va temeroso, erizado de desconfianzas".⁸³ Esta cita resulta interesante ya que podemos observar la distinción genérica que la autora hace siguiendo los criterios de entonces con respecto al valorado poeta y la menos valorada poetisa.

Ahora bien, volvamos a la *experiencia de la diferencia sexual*. En la entrada de su *Diario de viaje a París* del jueves 7 de junio de 1900, Horacio Quiroga (1878-1937) escribe lo siguiente:

Yo quiero toda la tierra en que he vivido, mis árboles, mis soles, mi lengua. No la patria, porque eso es una entidad, y si yo hubiera nacido en Alemania, extrañaría a la Alemania. Pero todo diferente como es esto, solo, solo, no conversando con nadie, nadie que me consuele, es horrible. [...] Ahora comprendo a mi pobre madre que en casa, en el Salto, todo el día solita en los cuartos helados, paseaba amargamente su tristeza.⁸⁴

Llama la atención que el escritor uruguayo compare el desamparo de su estancia en París –solo, hambriento, sin dinero– al estado permanente en que vive su madre; en una palabra: *ajena*; un estado que él describe con un solo adjetivo: *horrible*. De esta forma, el joven autor reconoce el mundo marginal, de silencio, de resignación y angustia, de su madre. No sabemos la causa principal de la tristeza de esta mujer en particular, pero tampoco nos sorprendería pensar que se trata de una referencia indirecta a la realidad doméstica, sumisa y solitaria de la mujer burguesa tradicional de la época. Si tomamos por cierto que la desazón del joven Quiroga, extranjero en París, es semejante al desencanto que las mujeres casadas asumían en silencio, el viaje caótico del escritor a París representa, pues, un símil del camino social e individual al que aquellas estaban destinadas como único posible: el matrimonio. Sin embargo, las autoras que yo he elegido para mi investigación rompieron con dicho destino social y no se adaptaron a la regla: María Eugenia Vaz Ferreira rechazó el matrimonio, Delmira Agustini y Julia de Burgos se divorciaron, y Alfonsina Storni fue madre soltera. Lo anterior sin duda marcó el lugar desde el cual enunciaron su voz. No obstante, cómo ya vimos, en aquella época tampoco fue fácil para las mujeres andar el camino de la poesía: famosos son ya los comentarios de Jorge Luis Borges sobre la obra poética de Alfonsina Storni, a la que denominó como “chillonería de comadrita”.

⁸³ María Eugenia Vaz Ferreira, “Correspondencia”, en Rubenstein Moreira, *Aproximación a MEVF*, Montevideo, Montesexto, 1976, pp. 99-100.

⁸⁴ Horacio Quiroga, *Diario de viaje a París*, Emir Rodríguez Monegal (ed.), El Siglo Ilustrado, Montevideo, 1959, p. 103.

Las primeras mujeres que obtienen una visibilidad en la historia de la literatura hispánica son las llamadas poetisas *postmodernistas*. En la clásica *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, de Federico de Onís, publicada en 1934, este les dedica un apartado titulado *Poesía femenina*, y entre ellas incluye a María Eugenia Vaz Ferreira, Delmira Agustini y Alfonsina Storni.⁸⁵ Ha habido cierta polémica debido a que el antólogo las coloca en un apartado separado, clasificación que Helen Ferro atribuye a “la comodidad y resabio del machismo”.⁸⁶ Al respecto, Milena Rodríguez Gutierrez cree que, si bien es cierto que estas escritoras podrían haber sido recogidas bajo la denominación de *poesía postmodernista*⁸⁷, en general, al lado de los escritores, el propósito de Onís de crear un apartado distinto para las autoras posiblemente deriva de su interés por “destacar su alcance, resaltar el logro de lo que él llama ‘individualidad lírica femenina’, el surgimiento en el posmodernismo hispanoamericano de un verdadero grupo de mujeres poetisas que constituía una novedad para la poesía en lengua española y que tenían además en común una cierta actitud de rebeldía”.⁸⁸ En cualquier caso, lo que sobresale es que Onís las incluye como parte fundamental de la historia literaria hispánica. Y más aún: reconoce y aprecia sus aportes. Por ejemplo, Onís detecta en la poesía de Alfonsina Storni el tema del problema femenino desde una perspectiva social y desde la vivencia de la mujer moderna, urbana:

⁸⁵ Otras de las autoras que incluye Onís son: la uruguaya Juana de Ibarbourou, la chilena Gabriela Mistral, la mexicana María Enriqueta y la cubana María Villar Buceta.

⁸⁶ Helen Ferro, *Historia de la poesía hispanoamericana*, New York, Las Americas Publishing Company, 1964, p. 214.

⁸⁷ Precisamente, Federico de Onís es el que introduce el término *postmodernismo*, como ya lo han afirmado varios críticos. (Vid. P. Anderson, *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 10; y Hervé Le Corre, *Poesía hispanoamericana posmodernista, Historia, teoría, prácticas*, Madrid, Gredos, 2001, p. 31.) Onís denomina y distingue *postmodernismo* y *ultramodernismo*, señalando al primero: “como una reacción conservadora, en primer lugar del modernismo mismo”, y diciendo del segundo que “aunque tiene su origen en el modernismo y el postmodernismo [...], acaba en una serie de audaces y originales intentos de creación de una poesía totalmente nueva”. Para el crítico español, dentro del postmodernismo, “sólo las mujeres alcanzan en este momento la afirmación plena de su individualidad lírica”. (Federico de Onís, Ob.cit., pp. XVIII-XIX.)

⁸⁸ Milena Rodríguez Gutiérrez, Ob.cit., p. 16. Pedro Henríquez Ureña dijo de estas autoras algo parecido: “Quizás valga señalar el hecho de que, con muy pocas excepciones, las mujeres estuvieron ausentes del copioso movimiento literario de las dos últimas décadas del siglo anterior [...] Y cuando al fin se incorporaron a él lo hicieron como rebeldes. Todas lo fueron, cada una a su manera”. (Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1971, p. 190.) Recientemente se ha publicado un ensayo que estudia, entre otras, a las poetisas postmodernistas en conjunto: Jorge Rodríguez Padrón, *El barco de la luna. Clave femenina en la poesía hispanoamericana*, Caracas, Fundación para la cultura urbana, 2005.

[...] mujer de ciudad populosa y moderna, y su poesía tiene igualmente a la gran ciudad como fondo de las inquietudes, aspiraciones e insatisfacciones de su espíritu de mujer moderna. Es la más feminista de las poetisas mayores de esta época: todas ellas, como mujeres, expresan inevitablemente, cada una a su modo, sentimientos femeninos; pero Storni ve además su feminidad como problema no sólo individual, sino social.⁸⁹

Como vemos, Onís valora a las “poetisas” *postmodernistas* de forma positiva y afirma que todas fueron feministas. Sin embargo, si bien es cierto que Vaz Ferreira y Agustini se preocupan por “construir(se) un *yo* individual femenino a través de su poesía e inscribirse dentro de una colectividad femenina”, Storni va más allá, ya que la argentina “pretende también construir(se) un *yo* femenino colectivo”.⁹⁰ Más adelante, en 1944, Enrique Díez-Canedo, refiriéndose a la obra de Storni, en particular, y a la poesía escrita por mujeres, en general, escribe lo siguiente, haciendo alusión al tópico sexista de la “confesión femenina”:

Confidencia, confesión, hemos escrito antes. ¿Y por qué no, simplemente, declaración? No quiséramos jugar con las palabras diciendo que “declaración” es uno de los derechos del hombre, en nuestro concepto, quedándose para la mujer como su equivalente lo de confesión o confidencia. Ella no ha –o no había– conseguido que se le reconociera el derecho de expresar directamente su intimidad.⁹¹

Más de una década antes, en 1914, Alberto Zum Felde también había reconocido algo singular y valioso en la poesía de Delmira Agustini; en una *Carta Abierta* le dice lo siguiente: “Tenéis el don de la palabra y habláis por ellas, que, siendo mudas, no pudieron decir su secreto. [...] Faltaba la conciencia que hiciera esto inteligible, faltaba el poder cerebral que lo definiera y la lengua armoniosa que lo expresara...”.⁹² Como vemos, se trata de una valoración de la escritura del deseo, apreciándola desde su gestación intelectual. Por otra parte, alrededor de 1905, Alberto Nin Frías había enfatizado el carácter intelectual de la poesía de María Eugenia Vaz Ferreira: “La poetisa uruguaya de que me voy á ocupar, tiene como don dominante de su espíritu, la intelectualidad”; y más adelante señala que el suyo es “el lenguaje del alma nobilísima de la mujer intelectual. [...] El reino de la super-mujer vendrá”.⁹³

⁸⁹ Federico de Onís, Ob.cit., p. 932.

⁹⁰ Milena Rodríguez Gutierrez, Ob.cit., p. 20.

⁹¹ Enrique Díez-Canedo, “Alfonsina Storni, poetisa argentina”, en *Letras de América. Estudios sobre las literaturas continentales*, México, D.F., FCE, 1983, p. 296.

⁹² Alberto Zum Felde, *A Delmira Agustini. Carta abierta*, en *El Día*, Montevideo, 21 de febrero de 1914. Carta citada en: Uruguay Cortazzo, “Una hermenéutica machista. Delmira Agustini en la crítica de Alberto Zum Felde”, en *Delmira Agustini. Nueve penetraciones críticas*, Uruguay Cortazzo (ed.), Montevideo, Vintén Editor, 1996, p. 52, 54.

⁹³ Alberto Nin Frías, “Ensayo sobre las poesías de María Eugenia Vaz Ferreira”, *Nuevos Ensayos de Crítica Literaria y Filosófica*, Montevideo, Imprenta de Dornaleche y Reyes, 1905?, pp. 1, 6.

En el caso de la obra de Julia de Burgos, quien publica su primer libro en 1938, cuatro años después que aparece la *Antología* de Onís (y en el año que Alfonsina Storni se suicida), su divulgación ha sido escasa; en las antologías de literatura hispanoamericana se le suele excluir, aunque esto se ha debido más que todo al desconocimiento de la misma. Sin embargo, en general, la crítica, cuando en contadas ocasiones se ha ocupado de su poesía, lo ha hecho de forma muy superficial: se ha limitado a la publicación de reseñas y de comentarios generales. Por esta razón, la mayor parte de la producción crítica en torno a su obra, no ha sobrepasado las fronteras puertorriqueñas, aunque recientemente en los Estados Unidos se le estudia cada vez más. En su momento, Juan Ramón Jiménez se declaró admirador de su poesía y Pablo Neruda dijo de ella: “Julia será una de las tres o cuatro grandes poetisas de América”.⁹⁴ Sin embargo, pareciera que ha habido más fascinación por su vida que por su obra y algunos críticos han llegado a decir que “...como mujer ella era más interesante que su obra”.⁹⁵

Ahora bien, al estudiar, por ejemplo, la actitud restrictiva y conservadora que en años posteriores adoptó el mismo Alberto Zum Felde con respecto a la poesía erótica de Delmira Agustini, deserotizándola y arrebatándole lo que en un principio él mismo apreció y valoró, inmediatamente surge la pregunta de por qué se olvidaron, se pasaron por alto o se ignoraron, las afirmaciones positivas y, digamos, progresistas, sobre dichas autoras y sus obras. Si, como vimos arriba, hubo, en algún momento de la historia literaria, una apreciación no misógina de su trabajo poético, vale la pena también preguntarse: ¿por qué eventualmente se criticaron las apreciaciones misóginas o restrictivas alrededor de las vidas y las obras estas autoras?

Es importante investigar los conflictos y las contradicciones que surgieron en torno a su reconocimiento como poetas en el medio literario. Sin embargo, también es cierto que, a principios de ese siglo, algunas cosas comenzaban a cambiar para las mujeres. Por ejemplo, en Montevideo se llevaron a cabo reformas importantes, como el decreto de la primera ley de divorcio del continente (1907) y la creación de la

⁹⁴ José Antonio Rodríguez Pagan, *Julia en blanco y negro*, San Juan, Sociedad Histórica de Puerto Rico, 2000, p. XXIII.

⁹⁵ José Emilio González, “Julia de Burgos: la mujer y la poesía”, en *Sin Nombre* (San Juan), vol. VIII, núm. 3, 1976, p. 94.

Universidad de Mujeres (1912). Pero estos cambios no alcanzaron a modificar la esfera moral, psicológica y social. Por lo tanto, las mujeres debían lidiar con un medio cultural e intelectual contradictorio, ambiguo, el cual, por un lado, las animaba a estudiar, a buscar su independencia, a cultivarse, pero que, por el otro, las condenaba si se atrevían a cruzar ciertas fronteras. Por esta razón, el siglo XX ha sido un siglo fundamental: precisamente estas contradicciones moldearon sus aspiraciones pero también les permitieron percatarse de que las limitaciones a sus deseos seguían inevitablemente ahí. Aún en los años cincuenta y sesenta del siglo pasado no era fácil lidiar con esta atmósfera ambigua. Tanto fue así que Octavio Paz, en su libro *El laberinto de la soledad* (1950), señaló que las mujeres están apresadas en la imagen que la sociedad masculina les ha impuesto y añade que, si alguna intenta una alternativa distinta, esto equivale a fugarse de una cárcel.⁹⁶ Resumiendo, y especialmente en aquel periodo, las mujeres que intentan construir su propia imagen, se convierten en una especie de fugitiva y ya se sabe lo que eso implica.

En la época que las autoras que estoy estudiando concibieron sus obras, las mujeres no se consideraban sujetos de sus propios actos, sino objetos del deseo masculino. No obstante, si bien de alguna forma se adhirieron a la maquinaria simbólica heredada –los arquetipos y modelos femeninos que adoptan en sus escenarios poéticos son, ya lo he dicho, heredados y, en la mayoría de los casos, parte indiscutible del imaginario cultural establecido– estas poetisas también alteraron sus significados en alguna medida. Años después, la mexicana Rosario Castellanos, en su ensayo “La mujer y su imagen”, incluido en *Mujer que sabe latín...* (1973), hablará de la necesidad de romper el espejo donde la mujer se ha visto reflejada durante siglos para poder inventarse una imagen femenina libre de códigos heredados.⁹⁷ Como ya ha señalado Norma Alarcón, Castellanos “deconstruye las estructuras metafórico-conceptuales para

⁹⁶ Cfr. Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 1977, p. 178.

⁹⁷ En esta idea se resume el pensamiento que recorre la obra literaria de Castellanos: la necesidad del auto-conocimiento, la búsqueda de la mujer auténtica, la invención de sí misma a partir de lo propio. En este contexto, la búsqueda de ese ser auténtico se contrapone a la *imagen* femenina que Castellanos critica y que durante siglos se ha impuesto social y tradicionalmente a las mujeres. En el mismo ensayo, enfatiza lo siguiente: “A lo largo de la historia [...] la mujer ha sido, más que un componente de la sociedad, más que una criatura humana, un mito”. (Rosario Castellanos, “La mujer y su imagen”, en *Mujer que sabe latín...*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, pp. 9-21.) Asimismo, en su farsa *El eterno femenino* (1975), Castellanos pone en boca de uno de sus personajes las siguientes palabras: “No basta adaptarnos a una sociedad que cambia en la superficie y permanece idéntica en la raíz. No basta imitar los modelos que se nos proponen y que son la respuesta a otras circunstancias que las nuestras. No basta siquiera descubrir lo que somos. Hay que inventarnos”. (Rosario Castellanos, *El eterno femenino: farsa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, p. 194.)

reconstruir críticamente lo femenino”.⁹⁸ Es decir, Castellanos desgranará el ser femenino bajo dos formas contrapuestas: por un lado, las antiguas representaciones estético-filosóficas de lo femenino; y, por el otro, el ser emergente (ya filtrado por la conciencia crítica), hija de sí misma y producto de su sueño. En sus primeros poemarios⁹⁹, la poeta mexicana se muestra preocupada por los límites impuestos a la imaginación que derivan de los símbolos culturales de lo erótico y lo materno. En otras palabras, está convencida de que estos símbolos reducen las posibilidades de *imaginar* al ser femenino en su verdadera y auténtica dimensión. De ahí su necesidad de proyectarse hacia un espacio más extenso por medio de la aventura poética, una que saque a la luz –y supere– lo que esconden los conceptos/metáforas tradicionales ideados por los poetas/hombres. Por otra parte, los poemas de su segunda etapa¹⁰⁰ vienen a ser más bien una forma de *distanciarse* de estas representaciones estético-filosóficas. Esa separación se da por medio del lenguaje, un lenguaje nuevo, reinterpretado, subvertido, cuyo propósito es descubrir significados diferentes a los heredados, y esto lo hace desde el margen de la diferencia. En general, algunas figuras paradigmáticas que aparecen en su poesía y que encarnan dichas reinscripciones revisionistas, son: Eva, Salomé, Judith, Dido, Hécuba... Al sub/invertir estos prototipos femeninos (bíblicos, literarios, históricos, mitológicos, tradicionales), Castellanos brinda un paradigma diferenciado del ser femenino y reinterpreta, no sólo la Biblia y los autores de la antigüedad, sino también a aquellos que han trabajado sobre estas figuras, algo que ha contribuido a que sus significados se conviertan en algo monótono, inalterable. Ya sabemos que estas figuras, en la literatura o en las artes en general, han sido retratadas como agentes sexuales, –las provocadoras, las temidas–, excepto aquellas que actuaron para salvar a su pueblo (Judith) o que han resultado asimilables (Dido); pero a estas últimas se les ha impuesto un final patético. Castellanos pareciera preguntarse: ¿Cómo percibir los modelos/arquetipos femeninos de forma libre, con el fin de que su apreciación sea distinta a la convencional, para que de ahí en adelante su significación monótona se

⁹⁸ Norma Alarcón, Ob.cit., p. 105

⁹⁹ *Apuntes para una declaración de fe* (1948), *Trayectoria del polvo* (1948), *De la vigilia estéril* (1950), *El rescate del mundo* (1952).

¹⁰⁰ Su poemario de transición es *Poemas* (1957); su segunda etapa empieza a emerger a partir de *Al pie de la letra* (1959). Luego le siguen *Salomé y Judith* (poemas dramáticos) (1959), *Lívida luz* (1960) y *Materia memorable* (1969). El giro definitivo, donde sobresale un estilo coloquial, directo e irónico (que contrasta con aquel hermético, alegórico y metafórico del principio) culmina a partir de *En la tierra de en medio*, *Diálogos con los hombres más honrados*, *Otros poemas*, y *Viaje redondo*, cuyos poemas fueron reunidos por primera vez en *Poesía no eres tú* (1972).

altere? Lo anterior también le sirve a la hora de reinterpretar modelos masculinos ya que a Castellanos siempre le interesaron las construcciones relacionales.

Digamos que Castellanos viene a ser la heredera de un proceso poético iniciado por estas cuatro autoras. Sin ellas, su obra, tal y como la conocemos, quizá no habría sido posible. Por un lado, María Eugenia Vaz Ferreira y Delmira Agustini trabajaron con arquetipos y modelos femeninos heredados aunque matizaron sus significados; y, por otro lado, Alfonsina Storni y Julia de Burgos crearon nuevas formas de representación femenina, la primera desde una perspectiva feminista y social; y la segunda desde una perspectiva posmoderna y existencial donde sobresale la utilización de la figura del doble y una concepción muy personal de la *nada*.¹⁰¹ No obstante, estas cuatro poetisas, para poder hacerse visibles, pasaron por una serie de contradicciones internas, como lo demuestran sus textos autobiográficos, algunas tan profundas que las llevaron a los límites de la desesperación. Aquella violencia simbólica que mencioné arriba, casi siempre invisible, hizo que estas autoras concibieran la formación de su subjetividad en una zona oscura, quebradiza: convivían con un *yo* secreto que no encontraba su lugar en la vida cotidiana o en la sociedad, un *yo* que no se conformaba con el destino social impuesto. Ante el sufrimiento causado por el peligro de “no ser”, estas autoras desarrollaron un intenso deseo de auto-expresión y en varias ocasiones sus sujetos poéticos alcanzaron una visibilidad más bien agónica. Sin embargo, quizá su lucha primordial, más allá del examen de los roles de género, fue intentar, por medio de la expresión, recrear un *fundamento positivo de lo femenino*. En definitiva, si estas poetisas fueron observadoras de ese sinnúmero de imágenes especulares que las

¹⁰¹ Sin embargo, Rosario Castellanos no es la única. Son varias las escritoras y poetisas que en la segunda mitad del siglo XX siguen los pasos de estas cuatro autoras. Alejandra Pizarnik, por ejemplo, comparte con María Eugenia Vaz Ferreira la devoción a la noche y la recreación de ambientes insomnes y oscuros. Alfonsina Storni incide en poetisas como Susana Thénon, Susana Villalba y la misma Pizarnik. Por su parte, Claribel Alegría, en “La mujer del río Sumpul” (*Y este poema-río*, 1988) recrea un modelo femenino alternativo que, ante la irracionalidad de la guerra civil salvadoreña, no es equivalente a locura (como usualmente se califica a las mujeres), sino que es lucidez, poesía y metáfora de la resistencia. (Cfr. Claribel Alegría, Ob.cit., pp. 360-364.) Sobresale también el erotismo abierto y explícito de la costarricense Ana Istarú: “Mis pezones vertidos desde el sándalo / son marzos enfebrecidos, / amatorios ritos de libélulas. / Leones, pupilas, setas, / barriletes y órbitas del verano: / dos puntos de ortográfica ternura. / Besos vistos de espalda”. (Ana Istarú, *La estación de fiebre*, San José, EDUCA, 1986.) En el libro de Krisma Mancía, *Viaje al imperio de las ventanas cerradas* podemos identificar a un *yo* poético fragmentado: por un lado, el *yo* consciente y, por otro, la sombra luminosa personificada en Ofelia, quien realiza un descenso al *pathos* para no ceder ante la aridez de la cotidianidad y lo doméstico; nace así una paradoja: ese *yo* consciente debe “morir” para que su otro *yo*, el de la poeta, perviva. Una propuesta en la línea existencial de Julia de Burgos. (Cfr. Krisma Mancía, *Viaje al imperio de las ventanas cerradas*, Barcelona, Garúa, 2006.)

intentaron predeterminar, ¿dónde se encontraba su *yo* firme y autónomo? Lo anterior me lleva a la posibilidad de indagar y examinar sus propias construcciones de lo femenino frente a la materialización cambiante de representaciones que se identifican en sus obras poéticas: *cómo* se dicen estas poetas, mujeres que *son* y *observan* al mismo tiempo.

3.

Esta tesis esta estructurada de la siguiente manera: a cada autora le corresponde un capítulo que está dividido en dos partes. La primera parte se concentra en el examen biográfico, el cual incluye el análisis de textos autobiográficos. La segunda parte, a su vez, se divide en dos apartados: primero estudiaré la obra poética, en general, y, luego, las formas en que se representa el sujeto femenino. En este sentido, me limitaré a los siguientes temas:

- Adopción y subversión de arquetipos femeninos tradicionales.
- La relación del *yo* femenino con su contexto cultural.
- El (des) amor y las relaciones con lo masculino.
- El sujeto poético y la soledad.

Por razones de espacio, no he utilizado todos estos temas a la hora de examinar las (auto) representaciones con las que trabaja cada poeta. En algunas autoras aparece una tendencia temática más fuerte que en otra, razón por la cual he debido priorizar las tendencias.

En síntesis, me he propuesto examinar las formas en que el sujeto-femenino-poeta se embarca en una profunda búsqueda de su identidad, algo que realiza en dos planos específicos: a nivel cultural y a nivel literario. A lo largo de mi investigación intentaré determinar cómo, en cada plano en particular, cada poeta realiza una subversión de los mitos o arquetipos patriarcales, subversión que trae aparejada la construcción de una nueva imaginería femenina que culmina en una historia de la (auto) representación de las mujeres en general. Ya he señalado que para el plano cultural he indagado en varios documentos autobiográficos. Mientras que para el plano literario me he centrado no tanto en el análisis descriptivo estético de los poemas, sino más bien en

una serie de símbolos. Cómo nos han informado varios estudiosos, la construcción social de nuestra identidad de género llega a estar determinada por la forma en que opera en nuestras vidas ese *orden simbólico*¹⁰² –operación que Pierre Bourdieu identifica como *violencia simbólica*–. Por lo tanto, debo advertir que no he dedicado especial atención al análisis pormenorizado de las formas métricas y retóricas utilizadas, sino que más bien me he concentrado en estudiar la carga simbólica presente en los poemas.

¹⁰² Lacan señaló que, mientras el bebé permanece en una unidad cerrada y estrecha con su madre, todas sus necesidades son satisfechas, por lo que no necesita del lenguaje (en el caso del poema, el yo al principio no posee o necesita del lenguaje porque vive en un estado natural e instintivo; sus necesidades se encuentran satisfechas). Cuando esta unidad se pierde, el infante se ve forzado a entrar en el lenguaje para pedir, *simbolizar*, lo que ya no tiene. Las palabras, por lo tanto, nos permiten representar lo ausente. Es decir, *la carencia nos obliga a verbalizar nuestras necesidades, obligándonos a la vez a entrar en el orden simbólico*. De esta forma, Lacan percibe el lenguaje como algo basado en una carencia o pérdida, y argumenta que el falo es el significante de esta carencia (lo llama el significante trascendental) puesto que representa a la ley patriarcal y a la ausencia de la madre. Así, el lenguaje viene a ser la Ley del Padre: un sistema lingüístico dentro del cual nuestra identidad social y de género ya está estructurada; incluso antes de nacer, el lenguaje ya espera que seamos eso que debemos ser, ya tenemos una posición en ese entramado de diferencias por oposición: “hijo” o “hija”, “niño” o “niña”. Entrar en el orden simbólico es ser colocado y subyugado a una posición restrictiva y represiva dentro de una estructura de significado dentro del código de la ley patriarcal. En otras palabras, de acuerdo con esta teoría, el proceso de construcción de una identidad social es uno en el que el lenguaje coloca a los sujetos en aquel lugar que se espera deben ocupar dentro de la Ley del Padre. Lacan insiste que el falo es únicamente el símbolo o el significante de ese orden simbólico, es decir, que, según él, este no se debe identificar literalmente con el pene (real); la imagen del falo sólo representa la ausencia/carencia (maternal) que produce todo lenguaje. El *orden simbólico*, según él, es el que nos produce como sujetos. No obstante, el concepto de castración sobre el que descansa y depende la idea de la ausencia/carencia pareciera derivar de la posesión real de un órgano masculino, ya que este personifica, una vez más, el poder. Para Lacan, la entrada al lenguaje es lo que hace que el inconsciente *sea*. En este sentido, la autoridad fálica reprime el deseo. El lenguaje se convierte en el medio por el cual el deseo prohibido es redirigido hacia fines sociales y realistas, aceptados por la tradición. Sin embargo, en este sentido, las palabras nombran erróneamente aquello que deseamos, por lo tanto, en lo sucesivo, el deseo se convierte en tabú: el deseo inconsciente fluye a través de ese espacio/hueco en nuestro discurso entre lo que *podemos* decir y lo que *no* podemos o debemos nombrar. Lo que el adulto dice querer, se refiere a un objeto que existe en el orden social, pero el deseo inconsciente en realidad ya ha perdido a su objeto (el cuerpo materno), por lo tanto no podrá ser nunca satisfecho. En este contexto, nos vemos obligados a ponernos máscaras sociales para afrontar ese silencio, para evadir lo innombrable, el entramado de deseos anárquicos y ambiguos del inconsciente. Asimismo, Lacan sostiene que las mujeres permanecen marginadas dentro y por el lenguaje. Tanto Freud como Lacan insisten que el género es una construcción social y no un destino innato. Pero Lacan va un paso más allá subrayando la naturaleza inestable y provisional de toda identidad subjetiva. Sin embargo, de acuerdo con P. Morris, sus teorías parecieran liberar a las mujeres del aspecto biológico pero sólo para encerrarlas en otro determinismo. A saber: en vez de señalar, como lo hace Freud, que es la falta del pene lo que coloca a las mujeres en un estatus inferior, Lacan formula la teoría de un *orden simbólico* que promulga una subordinación femenina igualmente inevitable. Pero, aunque no se acepte su determinismo lingüístico, la teoría lacaniana sobre la marginalización de la mujer del *orden simbólico*, nos ofrece un método perspicaz –descriptivo y no normativo– para penetrar en el sentido de alienación radical, tanto del lenguaje como de la cultura, que varias mujeres han querido expresar en su escritura. [El subrayado es mío.] Cfr. Jacques Lacan, *Écrits: A Selection*, New York, W.W. Norton & Co, 1977; P. Morris, “The Construction of Gender: Sigmund Freud and Jacques Lacan”, en *Literature and Feminism: An Introduction*, Oxford, Blakwell, 1993, pp. 93-111.

CAPÍTULO 1
MARÍA EUGENIA VAZ FERREIRA:
“No soy la que procuras.”

Algunos especialistas han señalado que la falta de atención que ha recibido la obra poética de María Eugenia Vaz Ferreira por parte de la crítica se debe, no sólo al hecho de que la autora adoptó una actitud descuidada y excéntrica con respecto a la misma, sino también porque dos magníficas poetisas, coetáneas y contemporáneas suyas, Delmira Agustini (1886-1914) y Juana de Ibarbourou (1892-1979), irrumpieron en el ambiente literario hispanoamericano con tanta brillantez que opacaron a Vaz Ferreira.¹⁰³ Se ha subrayado, en pocas palabras, que Vaz Ferreira se sentía insegura de su trabajo poético. No obstante, como argumentaré más adelante, he comprobado que las razones por las que esta autora nunca publicó en vida son más complejas y heterogéneas.

Según ponen de manifiesto los documentos que citaré a continuación, Vaz Ferreira “[...] dudó siempre del valor de sus obras y vaciló en publicarlas”.¹⁰⁴ A veces incluso se mostraba reacia a publicar poemas que recitaba en las tertulias literarias.¹⁰⁵ En una ocasión, cuando se le presentó la posibilidad de que la revista *Nosotros* le publicara un libro, la autora enfatizó que accedería con la condición de que “toda la edición fuera empaquetada y guardada en un sótano, y que nadie la viera ni tocara”.¹⁰⁶ Asimismo, en una carta a Alberto Nin Frías, sin fecha, la poeta le advierte que nadie debe ver el “manuscrito” (se trata de *Fuego y mármol*, libro anunciado pero siempre postergado); mientras que en otra carta, esta vez dirigida a Orsini Bertani, conocido por ser el editor de los escritores del 900¹⁰⁷, Vaz Ferreira escribe: “Todavía no me animo a

¹⁰³ “María Eugenia [...] became somewhat of the spoiled darling of a group that recognized, admired and pampered her intelligence, her charm, her talent, her vanity, her daring... But when a new, and still more luminous and audacious poetess, Delmira Agustini, came to the fore –and was hailed as ‘the greatest of them all’– her pride, accustomed to unrivaled adulation, suffered a cruel blow. Before her death she was to see herself twice eclipsed, for another feminine poetic star came into the ascendant with the advent of the young, sensuous Juana de Ibarbourou...” (Sidonia Carmen Rosenbaum, “María Eugenia Vaz Ferreira”, *Modern Women Poets of Spanish America*, New York, Hispanic Institute, 1945, p. 50.)

¹⁰⁴ Hugo Verani, “Introducción”, en *Poesías completas*, Montevideo, Ediciones de la Plaza, 1986, p. 22.

¹⁰⁵ Cfr. Osvaldo Crispo Acosta, “MEVF”, en *Motivos de crítica*, Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública, 1965, tomo III, pp. 185-205.

¹⁰⁶ Washington Lockhart y Juan Francisco Costa, *Vida y obra de MEVF*, Montevideo, Academia Nacional de Letras, 1995, p. 24.

¹⁰⁷ Hacia el año 1900, apareció en las letras uruguayas un grupo de escritores e intelectuales –la llamada Generación del 900– que colocaron al país en el escenario literario continental. Personajes como José Enrique Rodó, Carlos Vaz Ferreira, Julio Herrera y Ressig, Florencio Sánchez, Javier de Viana, Carlos

corregir pruebas porque mi enfermedad es de una clase que ni sé escribir; el otro día intenté hacerlo y me salió un gato. [...] No publique nada”.¹⁰⁸ Esta carta tampoco está fechada, pero se ha sugerido que en ella se alude al manuscrito de *Fuego y mármol* (1913) puesto que Bertani cerró definitivamente su empresa editorial en 1917. Los poemas de este manuscrito fueron publicados por primera vez en 1986 en una edición de sus *Poesías completas* a cargo de Hugo Verani, que incluye también poemas inéditos y otros dispersos en publicaciones periódicas.¹⁰⁹

Según Hugo Verani, la cronología de sus poemas inéditos ha sido imposible de detallar, ya que Vaz Ferreira nunca fechó sus manuscritos ni su correspondencia. Desde joven vivió y escribió siguiendo el impulso del momento presente y, además, tenía la costumbre de obsequiar poemas a sus amigos o de olvidarlos en su escritorio. Por lo tanto, aparentemente trató con poco cuidado su obra poética, sin preocuparse de la permanencia de la misma; incluso sus poemas publicados en revistas circularon sin ningún orden. *La isla de los cánticos* fue el único libro que entregó a la imprenta y del cual le dio tiempo de corregir algunas pruebas antes de morir, a los cuarenta y ocho años. Su publicación póstuma estuvo a cargo de Carlos Vaz Ferreira, hermano de la poeta y reconocido filósofo y ensayista de la época, quien terminó de corregir la edición. En una nota suelta, sin fecha, que acompaña la corrección de pruebas, el ensayista se refiere a la puntuación de su hermana en estos términos:

También encontré dificultades en cuanto a la puntuación porque la de ella era personal, y en parte porque, como hacía tantas copias, tendía a descuidarla precisamente en las últimas.¹¹⁰

Reyles, y, por supuesto, Horacio Quiroga. Es entonces cuando por primera vez el ámbito literario de ese país incluyó a dos mujeres: María Eugenia Vaz Ferreira y Delmira Agustini.

¹⁰⁸ Hugo Verani, Ob.cit., p. 22.

¹⁰⁹ Vid. María Eugenia Vaz Ferreira, *Poesías completas*, Hugo Verani (ed.), Montevideo, Ediciones de la Plaza, 1986. He conocido datos valiosos sobre MEVF y su obra gracias a dos estudios de Rubinstein Moreira, *Sobre MEVF* (Montevideo, Biblioteca Alfar, 1968) y *Aproximación a MEVF* (Montevideo, Montesexto, 1976). También han sido indispensables el estudio de Washington Lockhart y Juan Francisco Costa, *Vida y obra de MEVF* (Montevideo, Academia Nacional de Letras, 1995), y la “Introducción” de Hugo Verani, editor de las *Poesías completas* arriba mencionada. Esta última es la primera edición orgánica y congruente de su obra lírica completa, sin la cual no me hubiera sido posible realizar una revisión crítica de esta autora y su obra. También he tomado en cuenta el apartado que le dedica Sidonia Carmen Rosenbaum en su libro *Modern Women Poets of Spanish America* (New York, Hispanic Institute, 1945, pp. 49-54).

¹¹⁰ Hugo Verani, Ob.cit., p. 21. Esta hoja suelta se encuentra en el archivo de MEVF del Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional de Montevideo.

Sin embargo, creo que todas estas son sólo algunas de las razones, fácilmente visibles y externas, por las que la obra de Vaz Ferreira no ha trascendido más allá de las fronteras uruguayas y por las que no ha sido estudiada con el detenimiento que se merece. Además del descuido con que ella misma trató su obra poética y de su actitud excéntrica, hubo una serie de circunstancias personales y familiares que incidieron en su estado psicológico y anímico, y que la llevaron a perder de vista sus logros y habilidades para concentrarse en su vacío. Estas circunstancias, que más adelante daré a conocer, y que la hicieron sufrir profundamente, aunadas a su singular personalidad, son las que yo sugiero como la razón principal por la cual se despreocupó, desde el principio, de la ordenación de su obra; situación que ha traído como consecuencia el poco conocimiento y divulgación de la misma.

1. Vida y obra.

1.1. Biografía.

El padre de la poeta, Manuel Vaz Ferreira, era originario de un pequeño pueblo portugués llamado Valença do Minho. De joven, emigró a Brasil donde llegó a convertirse en un acaudalado comerciante. Autodidacta, adquirió una vasta cultura –fue dueño de una excelente biblioteca–, lo que le permitió no sólo aprender el francés sino también leer literatura romántica francesa. Durante una misión comercial a Montevideo, Manuel Vaz Ferreira conoció a Belén Ribeiro Freire, uruguayana de ascendencia española y portuguesa¹¹¹, que pertenecía a una distinguida familia que participaba activamente en el ambiente político y socio-cultural del Uruguay. Manuel Vaz Ferreira y Belén Ribeiro se casaron el 8 de febrero de 1872 en la Parroquia de San Francisco de Asís de Montevideo, y tuvieron tres hijos: Carlos (1872); Manuel, quien desgraciadamente murió a los veinticuatro días de nacido, el 28 de mayo de 1874; y María Eugenia (1875).¹¹²

¹¹¹ Su padre, Luis Antonio Ribeiro, era un diplomático portugués originario de Lisboa; su madre, Belén Freire, era de origen español.

¹¹² El año en que nace MEVF (1875) es un año de gran agitación política en su país. El 22 de enero la Asamblea Legislativa nombra como Presidente de la República a Pedro Varela, quien sustituye por el período complementario al Dr. José Ellauri. Meses después, toma lugar el famoso episodio conocido como el “destierro de la barca Puig” y en octubre da comienzo la “Revolución Tricolor”. El 10 de marzo del año siguiente, Pedro Varela deja la presidencia y pide asilo en la Embajada de Francia. Es entonces cuando el coronel Lorenzo Latorre (Ministro de Guerra) toma el control de la situación dando inicio a su gobierno dictatorial. La consolidación institucional y la pacificación no será posible hasta 1904, con la

Vaz Ferreira nace el 13 de julio de 1875¹¹³ en la casa de sus padres, una extensa quinta situada en la calle Buschental, en el Prado¹¹⁴, muy cerca de la calle Lucas Obes, donde naciera y transcurriera la infancia de Julio Herrera y Ressig. El 6 de noviembre de ese año es bautizada en la parroquia de San Francisco de Asís. Su infancia transcurre en la quinta donde, junto a su hermano Carlos y su primo Román Freire, inventan numerosos juegos, incluido un lenguaje con organización y vida propia. Tanto la niñez como la adolescencia de Vaz Ferreira se desarrollan en un ambiente no sólo holgado sino más bien “opulento”.¹¹⁵ Sin embargo, en 1890, como consecuencia de la fuerte crisis económica, su padre viaja a Brasil para reactivar sus negocios, donde muere en circunstancias poco conocidas; tiene alrededor de sesenta años. Por lo tanto, Carlos, con más o menos dieciocho años, debe hacerse cargo de la familia y se convierte en su sostén. Por su parte, Vaz Ferreira debe dedicarse a acompañar y cuidar a su madre. Quizá por esta razón no abandona nunca la ciudad de Montevideo, salvo en una ocasión en la que visita Buenos Aires.¹¹⁶

La poeta uruguaya recibe su formación educativa a partir de dos fuentes. Una de ellas es tradicional y típica de su clase social: profesores privados que la instruyen en materias de cultura general. La otra fuente, más enriquecedora y que sin duda influyó mucho más en el desarrollo de su vocación artística –vocación que siempre inquietará a su madre, más preocupada por mantenerla dentro de los rígidos cánones de entonces, dedicados a preparar a la mujer exclusivamente para el matrimonio–, proviene de dos de sus tíos. Uno de ellos, León Ribeiro, le brinda amplios conocimientos musicales. Ribeiro fue en su época un sobresaliente compositor¹¹⁷ y, gracias a sus enseñanzas, Vaz Ferreira llega a cultivar una gran devoción por Chopin, Liszt y Wagner y un interés por componer partituras para piano. Por otra parte, el primo de su madre, Julio Freire, la

batalla de Masoller, después de la derrota del caudillo Aparicio Saravia. Cfr. Rubinstein Moreira, Ob.cit., pp. 7-9.

¹¹³ Ese mismo año nacen Julio Herrera y Ressig y Florencio Sánchez. Casualmente, estos dos intelectuales mueren en 1910.

¹¹⁴ El Prado es ahora un barrio tradicional con grandes residencias, ubicado al norte de Montevideo.

¹¹⁵ Washington Lokhart y Juan Francisco Costa, Ob.cit., p. 15.

¹¹⁶ Ibid, p. 15. No he encontrado información sobre el año en que viajó a Buenos Aires ni las causas del viaje.

¹¹⁷ Fue alumno de Luis Sambucetti (padre) y del maestro asturiano Carmelo Calvo. A lo largo de su carrera presentó diversas óperas y sinfonías propias en el Teatro Solís de Montevideo: *Liropeya*, *Nora*, *Harpago* y *Helena*, *Don Ramiro*, *Yole*, *Nidia*. Cuatro de sus sonatas fueron las primeras que se compusieron en el Uruguay, y estrenó una Misa Solemne en la Iglesia Catedral en 1878, con motivo de la fiesta de San Felipe y Santiago. Cfr. Rubinstein Moreira, Ob.cit., pp. 23-24.

inicia en el arte pictórico.¹¹⁸ Aunque ella no se interesa por cultivar la pintura, sí es cierto que la orientación de su tío le brinda una visión estética más amplia y afín a su gusto.

A los dieciocho años, Vaz Ferreira comienza a recitar sus poemas en reuniones sociales, a las que acude en compañía de su hermano Carlos.¹¹⁹ Así, en 1893 se da a conocer públicamente con la lectura de su poema “Monólogo”, en un festival en el Club Católico, poema que, en agosto del año siguiente, se publica en *La Razón*. Vale la pena que cite algunos versos de “Monólogo”, no por su valor estrictamente estético, sino porque calca a la perfección el carácter rebelde de Vaz Ferreira. El poema consta de catorce cuartetos de metro irregulares, dominando el endecasílabo, pero sólo citaré ocho cuartetos. El mismo se vertebra desde lo irónico y lo cómico a la par de lo testimonial, y se fundamenta en la conciencia alerta de su joven autora (apenas tiene dieciocho años) con respecto a lo que implica y significa su vocación poética dentro de las fronteras sociales de su tiempo:

No sé como han sabido que yo hago versos
Pues que recite algunos se me ha pedido;
Aunque yo amo las musas inmensamente
Entenderme con ellas, por mi desgracia, poco he podido.

Cuando busco algún tema, caso difícil!...
Amor, nunca he sentido, pese á mis años...
La Patria, no me inspira... nunca estoy triste,
Y no sé todavía como se llevan los desengaños.

A más de todo esto, mamá no quiere,
Pues me está reprimiendo todito el día
Que, por Dios, no haga versos, que eso es muy malo
Que me quedo soltera seguramente, si hago poesía!

Y pese á mis protestas y a mis razones
Aunque ya no la escuche cuando diserta,
Me trae á la memoria, como recurso,
Unas tías muy viejas, cuyo recuerdo me desconcierta.

Tendrá razón acaso! Temo que ustedes
Para sí estén diciéndose: Ay! si no trata

¹¹⁸ Julio Freire vivió en Italia entre 1884 y 1888. Allí recibió clases de pintura con artistas florentinos. Entre sus cuadros principales se encuentran: un retrato de quien fuera brevemente presidente del país, José Pedro Varela (1877); un retrato del General Enrique Martínez; un óleo titulado *El suicida* que fue adquirido por el Museo Nacional de Bellas Artes, entre otras obras. Cfr. *Ibid*, p. 24.

¹¹⁹ Como ya dije, Carlos Vaz Ferreira fue un reconocido filósofo y ensayista de la época. En 1897, a los veinticinco años, obtuvo la cátedra de Filosofía en la Universidad de la República y publicó su primer libro, *Curso expositivo de la Psicología Elemental*. En 1908 publicó *Moral para intelectuales* y en 1910 su célebre obra, *Lógica viva*.

De cambiar, le auguramos triste futuro...
Qué mal está esa niña con esos aires de literata!

Pues desgraciadamente, qué desventura...!
Se aprecia más hoy día que á una poetisa,
Una niña hacendosa, seria, que sabe
Recortar bien los puños deshilachados de una camisa.

[...]

Dicen que no es prudente, por otra parte,
Que nos aficionemos á la poesía,
Pues engendra en la mente quimeras, sueños,
Que nunca se realizan como pretende la fantasía.

[...]

Pues pese á las posibles inconveniencias,
Yo les diré que nunca llego á encontrarme
Como cuando concluyo preciosa estrofa
Que recito y recito, sin que de oírla llegue a cansarme.

[...] ¹²⁰

Fueron innumerables las ocasiones, como demuestra una carta que citaré más adelante, en las que Vaz Ferreira tuvo fuertes desacuerdos con su madre, no sólo en relación a la poesía sino también al imperativo de casarla. Pero la poeta era poco convencional y no soportaba las normas estereotipadas ni las formas ceremoniales. Durante su juventud se defendió de las mismas y enmascaró su delicada sensibilidad tras una postura irónica, una frivolidad exterior que se convirtió en su mejor coraza. En realidad, debajo de esa pose, se escondía una persona melancólica que aspiraba a una belleza espiritual. Su amiga Inés Capella se refiere a los veranos solitarios que Vaz Ferreira solía pasar en la quinta familiar del Prado así como a las largas noches invernales durante las cuales la poeta se ensimismaba tocando el piano.¹²¹ No obstante, su personalidad social podía llegar a ser tan imprevisible y original que le procuró afectos de varios amigos y amigas, aunque también la alarma de algunas señoras. Ya en la adolescencia, durante los bailes, llamaba la atención porque, por ejemplo, asistía a las fiestas con un zapato negro y otro blanco argumentando que “ella no era un pajarito que debía mover sus dos pies al mismo tiempo”.¹²² En este momento, la autora no le daba demasiada importancia a sus propias contradicciones y por eso las tomaba en broma, al

¹²⁰ MEFV, “Monólogo”, en Víctor Arreguine, *Colección de Poesías Uruguayas*, Montevideo, 1895, pp.118-119. Este texto ha sido reproducido electrónicamente en la siguiente página web: <http://www.archivodeprensa.edu.uy/maria_eugenia/bibliografia/bibliografia.htm>

¹²¹ Washington Lockhart y Juan Francisco Costa, Ob.cit., p. 15.

¹²² Ibid, p. 18.

menos hacia fuera. En pocas palabras, en su adolescencia, su personalidad melancólica se manifestaba enmascarada bajo una actitud de burla y de auto-sátira aguda; así, su expresión o imagen risueña se convirtió en el medio de comunicación con el mundo exterior. Según los testimonios de sus amistades, esta peculiar forma de reírse de sí misma también ponía de manifiesto su genialidad. Más adelante me detendré en los matices de su personalidad; por ahora me interesa referirme a sus logros artísticos.

En 1895, en las ediciones de febrero, marzo y mayo del diario *El Día*, se incluyen tres poemas suyos: “La eterna canción”, “La sirena”, “A una golondrina”. En ese mismo año, se publican algunos de sus textos en la *Colección de Poesías Uruguayas*, compilada por Víctor Arreguine. El comentario literario-biográfico que acompaña a sus poemas, escrito por el mismo Arreguine, informa que, desde sus inicios poéticos, Vaz Ferreira es una persona que llama la atención por su personalidad extraordinaria. Pero, por otro lado, es importante señalar que al crítico también le resulta difícil vincularla a lo convencional, al espacio que supuestamente debería ocupar en razón de su sexo. De ahí que pueda percibirse cierta ambigüedad en su comentario:

¿Qué se puede decir de una niña de dieciocho años? Mucho y nada. Mucho si se habla de sus prendas físicas y morales, dando rienda suelta a la imaginación y al elogio de que María Eugenia Vaz Ferreira no necesita, pues que aparte de las cualidades inherentes a su edad y a su sexo, es una joven de raro talento y de notable ilustración, delicada cultivadora de esas flores azules que por el mundo llaman poesía, música, pintura... Pero no siendo estas reseñas otra cosa que breves noticias biográficas, la verdad es que falta asunto y que no basta consignar que ha obtenido éxitos brillantes en las fiestas sociales a que ha prestado concurso, para dar una idea de tan excelente poetisa, dueña de un ingenio feliz, vivaz, relampagueante, incisivo, y que dista tanto de la vulgaridad como la palma de los Trópicos de la rastrera yerba de los prados.¹²³

Como vemos, el crítico no se moja hablando de su obra poética desde un punto de vista estético, pero tampoco se limita al elogio sexista convencional (no se concentra únicamente en hablar de su belleza física). Podríamos decir, por lo tanto, que se trata de un comentario que nace de un paternalismo desconcertado. Y el desconcierto de Arreguine surge precisamente porque no logra ubicarla en el espacio que, desde un punto de vista tradicional, le correspondería como mujer joven de clase media alta, es decir, modesta, virtuosa, etc.

¹²³ Víctor Arreguine, *Colección de Poesías Uruguayas*, citado en Rubinstein Moreira, Ob.cit., p. 10.

A partir de 1899, comienza a publicar sus poemas en *La Revista*, dirigida por Julio Herrera y Ressig.¹²⁴ Al año siguiente, en el primer número de *Rojo y Blanco*, publicación dirigida por Samuel Blixen, se incorpora un poema de Vaz Ferreira cuyo primer verso dice así: “Yo quisiera saber lo que pasa en tu mente”. Asimismo, en noviembre de 1905, se la incluye, junto a otros once poetas, en la antología *Parnaso Oriental*, editada por Raúl Montero Bustamante¹²⁵; mientras que en mayo de 1907, ve la luz su poema “¡Ay de las melodiosas serenatas!” en *La Nueva Atlántida*, también dirigida por Herrera y Ressig.

Por lo tanto, desde muy joven, Vaz Ferreira fue conocida en los ambientes artísticos de la sociedad montevideana. Además de poeta, fue una destacada compositora e intérprete musical; ofreció conciertos públicos, llegándose a convertir en una pianista de cierta importancia. Por ejemplo, ofreció un concierto en el Conservatorio Musical “La Lira” el 29 de septiembre de 1900, interpretando composiciones de Schumann. Sus partituras originales llaman la atención por su armonía y su técnica ajustada, como es el caso de un poema sinfónico compuesto por ella, “Dulce misiva”, que fue estrenado por Luis Sambucetti el 22 de junio de 1912.¹²⁶ El resto de sus piezas musicales originales se encuentran perdidas, pero se sabe que entre 1895 y 1910 ejecutó estas obras en varios conciertos públicos que recibieron buena crítica. También escribió tres poesías dramáticas en un acto que fueron estrenadas en el Teatro Solís de Montevideo: *La piedra filosofal* (1 de septiembre de 1908), *Los peregrinos* (25 de octubre de 1909) y *Resurrexit (Idilio Medioeval)* (2 de agosto de 1913).¹²⁷ *La piedra filosofal* estuvo acompañada por música compuesta por

¹²⁴ El 20 de agosto de 1899, en el primer número de *La Revista*, aparecen “Triunfal” y “Un sano” (ninguno de ellos figura en sus obras póstumas). En el tercer número de esta publicación (20 de septiembre), su poema “Primavera” aparece en la portada de la misma (este poema se incluirá posteriormente en *La otra isla de los cánticos*). Ibid, p. 10.

¹²⁵ Se publican en esta antología once poemas suyos: “A la impecable”, “Berceuse”, “La torre”, “Invitación al olvido”, “Invicta”, “Para siempre”, “Rimas”, “Triunfal”, “¿Por qué?”, “Rimas”, “La viejecita”. Puede accederse a esta antología en la página web: <http://www.archivodeprensa.edu.uy/maria_eugenia/bibliografia/bibliografia.htm>

¹²⁶ Cfr. Hugo Verani, Ob.cit., p. 10.

¹²⁷ Los estrenos de estas piezas dramáticas fueron recibidos, más que como un acontecimiento artístico, como reuniones de “sociabilidad”. Así lo demuestran las notas que aparecieron en los periódicos. De hecho, esas notas ilustran la gran atención social que rodeó a Vaz Ferreira. Así, se leen comentarios como el siguiente: “El interés que este estreno [*La piedra filosofal*] ha despertado en todos los círculos sociales no tiene precedentes en nuestra capital, de manera que no nos aventuramos al asegurar que el teatro Solís estará *au grand complet*” (*El Bien Público*, 1 de septiembre de 1908). Rubinstein Moreira, Ob.cit., p. 30.

la propia Vaz Ferreira.¹²⁸ Tales piezas ponen de manifiesto que, a pesar de que no había recibido una educación formal y sistemática, la poeta uruguaya poseía inteligencia y una fina sensibilidad artística.

Los estudios que hasta ahora se han publicado sobre Vaz Ferreira¹²⁹ se han concentrado principalmente en retratar su personalidad peculiar, exaltándola de tal manera que han creado una leyenda en torno a su vida: como dije antes, sus amigos estuvieron fascinados por su carácter altivo, iconoclasta y estafalario. Esta situación ha dado lugar a una serie de anécdotas que a estas alturas resultan difíciles de desmitificar o matizar. Cuentan que poseía un marcado sentido del humor: en las reuniones se mostraba jocosos y, cuando ejercía el cargo de profesora de literatura en la Universidad de Mujeres de Montevideo –fundada por José Battle y Ordoñez en 1912¹³⁰–, solía burlarse hasta de los clásicos. Ciertamente Vaz Ferreira poseía un carácter

¹²⁸ La trama de *Resurrexit* incluye a tres personajes: la Princesa Alba, el Príncipe Valentín y Un leñador. Su estreno se acompañó con música de César Cortinas, reconocido músico y pianista de la época; en uno de los eventos culturales organizados por la familia Roosen, este músico había escuchado el “Idilio Medioeval” de Vaz Ferreira, y fue allí donde concibió la idea de ponerle música, lo que dio origen a este poema lírico para tenor y orquesta. Su estreno fue una velada de gala a la que acudió la “alta sociedad” montevideana y apareció comentada en las crónicas de los periódicos. El jueves 31 de julio se anunció la gala en la “Crónica social” del *Diario de la Plata*: “Todo un éxito artístico y social será la velada que se efectuará el sábado próximo en el teatro Solís a beneficio de los niños pobres. El Comité de Damas que patrocinara la fiesta trabaja activamente...”. El 3 de agosto, en el mismo periódico, apareció la reseña de esta pieza dramática, gracias a la cual podemos ser testigos de la atención que recibió su autora: “En el poema idílico de María Eugenia Vaz Ferreira se refleja el temperamento, fuertemente apasionado, de la autora, que ha impreso sello personal a su producción, menos copiosa que selecta. Ya se sabe que quien ha escrito *Resurrexit*, es una inspirada, que culmina entre los cultivadores de la poesía, y como á tal la ha reconocido una vez más el público que anoche concurrió a Solís, haciéndole una ovación clamorosa”. Ibid, pp. 32-33.

¹²⁹ Los estudios más destacados son: *MEVF, 1875-1975: Bibliografía*, Biblioteca Nacional, Montevideo, 1975; Alberto Zum Felde, “MEVF”, en *Proceso intelectual del Uruguay*, Montevideo, Imprenta Nacional Colorada, 1930, tomo 2, pp. 239-258; Ángel Rama, “Espiritualidad creadora”, en *Entregas de La Licorne*, 2ª época, vol. 2, núm. 3 (1954), pp. 35-66; Arturo Sergio Visca, “MEVF: del naufragio vital al anhelo de trascendencia”, en *La mirada crítica y otros ensayos*, Montevideo, Academia Nacional de Letras, 1979, pp. 88-110; Sarandy Cabrera, “Las poetisas del 900”, en *Número* (Montevideo), año 2, núm. 6-7-8 (1950), pp. 162-186; Mercedes Ramírez de Rossiello, *Las poetisas del 900: Delmira y María Eugenia*, Capítulo Oriental núm 14, Cedral, Montevideo, 1968, pp. 209-224; María del Rosario Fernández Alonso, “Angustia existencial en la poesía de MEVF”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 303 (set. 1975), pp. 634-652; Almudena Mejías Alonso, “El estilo en la poesía de MEVF”, en *Anales de la Literatura Hispanoamericana* (Madrid), vol. 8, núm. 9, (1980), pp. 135-148; Teresa Porzecanski, “VF, Transgresora de una opaca realidad”, en *Plural*, (México), núm. 126 (marzo 1982), pp. 33-37.

¹³⁰ En mayo de 1912 se crea la “Sección de Enseñanza Secundaria y Preparatoria para Mujeres” o también llamada Universidad de Mujeres. El proyecto de ley había sido suscrito un año antes y en el Mensaje adjunto se lee, entre otras cosas, lo siguiente: “No hay en este proyecto nada que tienda a acentuar la separación de sexos. Al contrario, propende él a la comunidad de actividades; por él se quiere dar a la mujer elementos de que hoy –con notoria injusticia– se ve privada, a fin de que pueda actuar en las mismas profesiones de que hasta ahora sólo en casos excepcionales puede ejercer” (Rubinstein Moreira, Ob.cit., p. 26). Su primer Decano es la Dra. Clotilde Luisi y Vaz Ferreira es designada como secretaria de dicha institución. En 1915 se le otorga la cátedra de Literatura, cargo que ocupará hasta 1922, cuando su salud empeora tanto que se ve obligada a retirarse.

individualista y, según algunos, obstinado; a menudo fue tildada de extraña y más de una vez se ganó el apelativo de “chiflada”.¹³¹ Muchos recuerdan lo difícil que podía llegar a ser, repleta como estaba de fobias y rarezas. Por ejemplo, sufría de claustrofobia y la aterrizzaba no poder salir de alguna habitación; cuando se encontraba en el teatro, la atacaba la preocupación de que, de un momento a otro, se apagarían las luces y no podría ver el fin de la obra o el concierto.¹³² Un testimonio que refleja, de forma contundente, la imagen que se ha creado de Vaz Ferreira, es el siguiente:

Quando se fundó en Montevideo la Universidad de Mujeres... pidió un puesto, considerando que su país, que no le había dado nada... era lo menos que podía darle... fue la forma en que lo planteó ella considerando que lo que ella pedía no era una dádiva que se le otorgaba, sino una obligación que hacía tiempo tenía el país pendiente con ella; y así entiendo que lo argumentó, con la altivez característica de todos sus actos, al presentarse a pedir, a reclamar el puesto. Se le nombró secretaria y además le dieron las cátedras de literatura correspondientes a los diversos cursos de enseñanza secundaria. En su puesto administrativo se condujo con una gracia de niño travieso. No recuerdo que se haya llevado bien con ninguna de las decanas... Llegó un momento en que las relaciones entre decana y secretaria fueron tan tirantes que aquella le quitó toda intervención en el trabajo administrativo. Entonces se le presentó un caso de conciencia, gravísimo... en una persona que tenía un sentido agudo del honor... ¿cómo podía honestamente cobrar el sueldo sin trabajar? Y para hacer algo, para demostrarse a ella misma que trabajaba, que no era regalado el sueldo que a fin de mes cobraba, limpiaba los broncez de todas las puertas ante las miradas absortas de sus discípulas.¹³³

La personalidad de Vaz Ferreira era, por lo tanto, compleja. En algunos momentos podía parecer sarcástica y ácida, pero en otras ocasiones podía llegar a ser tierna y humilde. A veces amarga pero luego irónica, bromista, enérgica. Lo que sí no se alteraba nunca era su gran dominio personal, su original soltura y espontaneidad. Así, le gustaba, en ocasiones, presentarse a sus amigos o contertulios enumerando todos los nombres y apellidos de sus antepasados; el “Cienfuegos” era su preferido.¹³⁴ Cuenta Susana Soca lo siguiente:

Una vez me regaló un libro de A. de Vigny y al dármele escribió unas líneas y firmó: “M.E.Vaz”; yo abrevio, díjome, pero aprende mi nombre, como un largo verso. Y

¹³¹ Cfr. Sidonia Carmen Rosenbaum, Ob.cit., p. 49.

¹³² Cfr. Emilio Oribe, en *Repertorio Americano*, San José, Costa Rica, 1930, citado en Sidonia Carmen Rosenbaum, Ibid, p. 51.

¹³³ O. Ramírez, en *Repertorio Americano*, San José, Costa Rica, 1934, citado en Sidonia Carmen Rosenbaum, Ibid, p. 51.

¹³⁴ Vaz Ferreira sentía una gran devoción por su antepasado Joaquín Álvarez Cienfuegos, ilustre personaje de origen asturiano y de extensa trayectoria en los “escenarios platenses” de acuerdo con los historiadores José Luis Pérez de Castro, Arturo Carranza y Luis E. Azarola Gil. Se trataba de su tatarabuelo materno y era una figura admirada por toda la familia Vaz Ferreira. De ahí que no extrañe que la poeta no lo olvidara jamás al enumerar sus apellidos. Cfr. Rubinstein Moreira, Ob.cit., p. 22.

recitó una sucesión de nombres de los cuales recuerdo los de María Eugenia Sofía Vaz Ferreira Ribeiro Freire de Andrade y Navia Cienfuegos.¹³⁵

Vaz Ferreira también tenía una especial predilección por hacer cosas que desconcertaran a los demás y no tenía reparos en desdeñar abiertamente el ambiente mediocre y burgués que la rodeaba. Llegó a decir que su aspiración más alta era ser “basurero” con la intención, como siempre, de burlarse de las convenciones. Consideremos que en esta época la autora todavía no cultivaba un aislamiento radical – como lo hará en los últimos años de su vida– sino que más bien prefería prodigarse en conversaciones y en compartir lecturas y música con sus amigos intelectuales. Por esta razón, solía enfatizar que le interesaba más recitar su poesía en reuniones y, sólo a veces, accedía a publicarlas en revistas. Hubo varias ocasiones en las que no se animó a entrar en fiestas de la alta sociedad o se escapaba de ellas: prefería sentarse en una plaza y conversar con vagabundos, quienes la admiraban por ser una “gran bohemia” sin dejar de ser una “gran señora”.¹³⁶ Cuando se animaba a acudir a una fiesta, aunque nunca bailara, los muchachos abandonaban el baile, la rodeaban y la escuchaban fascinados, mientras ella los hacía reír, a veces aspirando una rosa de terciopelo negro, vistiendo de blanco y luciendo sus diamantes. Es cierto que algunas personas censuraban su actitud bohemia, bromista y desdeñosa, considerándola desafiante, pero a muchos les parecía encantadora. Delmira Agustini, en su columna “Legión etérea”, dijo de ella:

Todo en ella es encantador, desde su vigoroso talento poético hasta sus delicadas extravagancias de niña ligeramente voluntariosa; y ¡pensar que hay personas lo bastante malignas para reprobárselas! ¡ignorantes! Quitad el fulgor a un astro y dejará de serlo; quitad el perfume a una rosa, y será así como un cadáver embalsamado...; quitad a *María Eugenia* sus caprichos, y dejará de ser *María Eugenia*...¹³⁷

La admiración de Agustini por Vaz Ferreira, especialmente de su genio artístico, también ha quedado plasmada en uno de sus poemas titulado “¡Artistas!”, que está dedicado a Vaz Ferreira. En él, Agustini, entre otras cosas, se refiere a la incomprensión que los artistas sufren en el medio burgués y a cómo estos responden al “veneno” social: “Sin desmayos ni fatigas os persiguen con afán; / Son la envidia y la

¹³⁵ Rubinstein Moreira, Ob.cit., p. 21. Este comentario de Susana Soca apareció originalmente en “Memoria”, estudio publicado en *Entregas de la Licorne*, N° 3, 2ª época, año II, mayo, 1954.

¹³⁶ Cfr. Washington Lockhart y Juan Francisco Costa, Ob.cit., p. 19.

¹³⁷ Delmira Agustini, *La Alborada*, 2 de agosto de 1903. Citada en Sidonia Carmen Rosenbaum, Ob.cit., p. 50. En agosto de 1903, Delmira Agustini comenzó a publicar, en la revista *La Alborada*, una columna que ella misma bautizó con el nombre de “Legión etérea” y que firmaba con el pseudónimo de Jouvou; en esta se ocupó de hacer retratos de las “niñas” que sobresalían en lo cultural o por su belleza, las llamadas “niñas del bello sexo”. Se trata de siluetas excesivamente ornamentales del más puro gusto modernista.

calumnia, dos hermanas maldecidas /... / Mas, burlaros de sus iras: ¡nada pueden! Y el artista / Tiene un arma irresistible para ellas: ¡el desprecio!”.¹³⁸

En una breve carta que Vaz Ferreira le escribió a Delmira Agustini se puede comprobar no sólo la cordial amistad que las unió, sino también el carácter espontáneo de la primera:

Querida Delmira

Le mando este otro retrato de mi prima Matilde Ribeiro que me parece más parecida y es el que Vd. vio en *La Razón*. Mamá sigue enferma y creo que será cosa de tiempo; hágase una escapada, con eso nos reímos agarrando para la farra las mutuas liras. Recuerdos a su mamá y la abraza

María Eugenia¹³⁹

El carácter intrépido de Vaz Ferreira también se refleja en el hecho de que fue la primera mujer uruguaya que voló en avión. El 2 de febrero de 1914, durante una Fiesta Aérea organizada por y a beneficio del Centro Nacional de Aviación, Vaz Ferreira sobrevoló los alrededores del Hipódromo en un Dupperdussin de tipo militar —el segundo aeroplano que llegó a Montevideo—, pilotado por el inglés John Barron:

Luego de lucir su pericia, el piloto inglés haría ascensiones con las personas que previamente se hubieran inscripto. Durarían diez minutos y se cobraría cincuenta pesos por vuelo. Llegado el momento, subió en primer término el periodista Ruperto Sienna. Y luego la excelsa poetisa María Eugenia Vaz Ferreira, que iba valerosa, luciendo su mejor sonrisa, y conste que todas sus sonrisas eran encantadoras. El tercer anotado resultó ser el deportista, Alberto Rosello. Al volver a la pista el Dupperdussin capotó, dándose vuelta, pero Barron y sus pasajeros salieron ilesos. De este modo, un tanto dramático, terminó la jornada....¹⁴⁰

Entre los amigos más cercanos de Vaz Ferreira se encontraban: Pablo Minelli González, Alberto Nin Frías, Emilio Oribe, Álvaro Armando Vasseur, Carlos Sabat Ercasty, entre otros. Pablo Minelli nos entrega una valiosa descripción de la poeta:

¹³⁸ Delmira Agustini, *Poesías completas*, Magdalena García Pinto (ed.), Cátedra, Madrid, 1993, p. 72. “¡Artistas!” fue publicado por primera vez en: *La Alborada*, 22 de febrero de 1903.

¹³⁹ Aunque existe poca información sobre la relación entre estas dos poetisas, una serie de cartas breves prueban que existió una cordial amistad. Más aún, el hermano de la autora, Carlos Vaz Ferreira junto a Manuel Ugarte y Juan Zorrilla de San Martín, fue testigo de la boda por parte de Agustini cuando esta se casó con Enrique Job Reyes. Como ya dije al principio, Vaz Ferreira nunca fechó su correspondencia. Esta carta pertenece al archivo del Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional de Montevideo y su manuscrito se encuentra reproducido electrónicamente en la página web: <http://www.archivodeprensa.edu.uy/maria_eugenia/bibliografia/bibliografia.htm>

¹⁴⁰ Vicente Salaverri, “De los primeros vuelos en el cielo uruguayo”, Suplemento Dominical, *El Día*, N° 1603, Montevideo, 6 de octubre de 1963. Citado en Rubinstein Moreira, Ob.cit., p. 12.

María Eugenia Vaz Ferreira también era amiga mía y visitaba mi casa; la casa-quinta de mi madre. Yo no recuerdo más que sus buenos tiempos y no han dejado de asombrarme los tétricos colores con que se le ha evocado en recientes homenajes. Alegre y risueña la conocí. Era hermosa en su tal vez demasiada opulencia de mujer ya madura y con sus enormes y brillantes ojos oscuros. Yo la recuerdo mimada y querida por doquier; festejada por su espiritualidad y elegante extravagancia, por su reputación intachable de señorita, por su talento de artista del piano, por la donosura de sus recitaciones. Frecuentaba los salones más selectos y respetables de aquel Montevideo de principios de siglo...¹⁴¹

Se sabe, gracias al testimonio de Minelli, que Vaz Ferreira tuvo un novio, Arturo Sant'Ana, periodista muy cercano al círculo de confianza del Presidente de la República, José Batlle y Ordoñez.¹⁴² Sant'Ana murió cuando ambos, Vaz Ferreira y él, eran muy jóvenes. Más tarde, la poeta uruguaya llega a sentir una gran admiración literaria por el poeta Armando Vasseur, autor de *Cantos Augurales*.¹⁴³ Rubinstein Moreira señala que en algunas conferencias y audiciones radiofónicas –y muy pocas veces en forma escrita– se ha hecho referencia a una posible afinidad sentimental entre Vasseur y Vaz Ferreira; se cree que de este sentimiento amoroso nacieron algunos de los poemas más conocidos de la autora, como “Holocausto”, “Tu rosa y mi corazón”, “Invicta” y “Cabeza de oro”. Aunque este enamoramiento no ha sido verificado oficialmente, es importante tomarlo en cuenta, junto a su noviazgo con Sant'Ana, ya que ambos informan que el destinatario de sus poemas de amor no es sólo un amado

¹⁴¹ Minelli menciona los siguientes salones: el de Misia Isabel Torquinst de Roosen, el de Doña Benardina Muñoz de de María, el de la Señora de Manuel Herrera y Ressig [Julieta González] y el de la Señora de Arrien de Howard. Vaz Ferreira también “frecuentaba la casa de Juanita Ramírez (tía de Octavio Ramírez, crítico de *La Nación* de Buenos Aires), en la calle Chucarro N° 14 [...]. Allí Juan José Illa Moreno (entre los años 1918-1919), orientaba a un grupo juvenil que –entre otras actividades– se proponía escenificar la obra en verso de autor itálico: *Una partida de ajedrez*. Ella asistía habitualmente y de manera informal a los ensayos y tertulias, donde se mostraba chistosa, audaz y aun dicharachera. ‘Allí también recitaba sus composiciones; un día nos sorprendió con su hermoso poema ‘Barcarola de un escéptico’, nos acotó Leonardo Tusó, también *habitué* de las veladas”. Ibid, pp. 35-36.

¹⁴² José Batlle y Ordoñez fue Presidente del Uruguay en dos periodos: 1903-1907 y 1911-1915. Como dije antes, Batlle fue quien impulsó la creación de la Universidad de Mujeres.

¹⁴³ El escritor uruguayo, Álvaro Armando Vasseur, nació en Santa Lucía en 1878. En 1895 se marchó a Buenos Aires, donde colaboró en el *Mercurio de América*. En 1900, regresó a su ciudad natal, donde se convirtió en uno de los portavoces de la ideología socialista y en colaborador de *El Siglo*, *Tribuna Popular*, *Diario Nuevo*. Ejerció el cargo de cónsul en San Sebastián, Nápoles y La Plata. Estableció amistad con Rubén Darío y Leopoldo Lugones, y fue, con éstos, uno de los introductores del simbolismo poético en Hispanoamérica. Sus versos se publicaron de manera dispersa en la prensa argentina hasta que, en 1904, apareció su primer libro, *Cantos augurales*. Luego le siguieron *Cantos del Nuevo Mundo* (1907), *A flor del alma* (1908), *Cantos del otro y yo* (1909), *El vino de la sombra* (1917) y *Hacia el gran silencio* (1924), entre otros. Se le ha considerado un precursor del futurismo de Marinetti. Escribió la novela *A la conquista del yo* (1903) y los libros de ensayo *La leyenda Evangélica* (1933), *Los maestros cantores* (1944) y *Almafuerte y otros mártires* (1944). Murió en Montevideo en 1969.

idealizado, sino que también podría estar inspirado en dos –o más– nombres. En cualquier caso, lo que sí se sabe con certeza es que entre Vaz Ferreira y Vasseur existió una muy afable y respetuosa amistad. El poeta Carlos Sabat Ercasty le narró a Rubinstein Moreira un gracioso episodio que involucra a la poeta y a Vasseur y que demuestra el agudo ingenio de Vaz Ferreira: ella “convaleciente recién de un ‘influenza’, quedó muy delgada, por lo que Vasseur le dice: -‘Es usted una poetisa muy sintética’; a lo que ella responde: -‘Y usted un poeta muy simbólico’”.¹⁴⁴ Por cierto, ella conoció la obra de Poe, D’Annunzio, Whitman, Salvador Díaz Mirón y José María Heredia, gracias a su amistad con Vasseur. Asimismo, las obras de estos autores, incluida la de Vasseur, influyeron en la poesía de Vaz Ferreira.

Al referirse a la vida de la autora, no debe pasarse por alto su particular método de enseñanza. Ya he señalado que a partir de 1915 se le otorgó la cátedra de Literatura en la Universidad de Mujeres, pero desde 1912, año de su creación, la poeta había ejercido el cargo de secretaria en dicha institución. Ofelia Machado Bonet ha comentado que sus cursos no fueron precisamente pedagógicos y que más bien se caracterizaron por su singularidad: “las alumnas quedaban libradas a sí mismas, mientras ella parecía ausentarse, displicente, por lejanos mundos. Sus mejores clases, aquellas en que se encontraba en su propio elemento, se desarrollaban cuando, ante la insistencia de sus alumnas, recitaba sus propios poemas, con voz grave y suavísima al mismo tiempo”.¹⁴⁵ Otros testimonios, en cambio, aseguran que sus clases fueron un ejemplo innovador, tanto desde un punto de vista pedagógico como estético. En un artículo escrito por una de sus alumnas, la Dra. Sofía Álvarez Vignoli de Demicheli, publicado dos días después de la muerte de la poeta en *El Bien Público*, se enfatiza lo siguiente:

Yo dificulto que un amor más intenso y sincero haya vinculado jamás al Maestro con el discípulo y era porque María Eugenia... no veía únicamente en su misión de profesora el cumplimiento del deber austero e imperativo, sino que lo sentía estéticamente, como una armonía, y supo difundir la belleza de ese sentimiento que fue la base de su plan pedagógico en el espíritu de todas sus alumnas que sintieron también el deber del estudio, como una sublime obligación estética...¹⁴⁶

¹⁴⁴ Rubinstein Moreira, Ob.cit., p. 35.

¹⁴⁵ Ofelia Machado Bonet, “Sufragistas y poetisas”, en *Enciclopedia Uruguay*, No. 38, Montevideo, junio de 1969, p. 158. <http://www.archivodeprensa.edu.uy/maria_eugenia/bibliografia/bibliografia.htm>

¹⁴⁶ Artículo citado en Rubinstein Moreira, Ob.cit., p. 40.

Hasta aquí podemos distinguir tres facetas destacadas en la vida de Vaz Ferreira: la comediógrafa, la poeta y la profesora. Estas facetas, como hemos visto, estuvieron condimentadas por su personalidad extravagante. Ciertamente, durante un periodo determinado, Vaz Ferreira fue la chica mimada de un grupo de personas que admiraba su talento, su inteligencia y su atrevimiento. Asimismo, también se ha podido comprobar toda la atención que la autora recibió en las crónicas sociales de los periódicos cuando presentó sus poesías dramáticas en el teatro Solís.¹⁴⁷ De todo ello se suele deducir que, cuando Delmira Agustini irrumpió en el ambiente cultural de Montevideo, el orgullo de Vaz Ferreira, acostumbrado a una adulación sin rivales, sufrió un fuerte golpe. También se ha afirmado que, más tarde, se sintió doblemente eclipsada cuando, en 1919, con la publicación de *Las lenguas de diamante*, Juana de Ibarbourou acaparó toda la atención de la crítica y el público uruguayo.¹⁴⁸

No obstante, creo que, más que la posible rivalidad con otras autoras, lo que más incidió en el decaimiento de Vaz Ferreira fue, en gran parte, el ambiente familiar hostil que la rodeaba; específicamente, la relación con su madre. En una de sus cartas (que no está fechada, pero que Rubinstein Moreira asume que fue escrita entre 1902 y 1903¹⁴⁹), dirigida a su amigo Alberto Nin Frias, Vaz Ferreira narra las razones de las discrepancias con su madre, las cuales, según ella, la hacen sufrir profundamente. Esta carta es de gran importancia para conocer de cerca las desagradables durezas a las que la poeta debía enfrentarse en la intimidad de su hogar. Además, recordemos que, desde que su padre había muerto, Vaz Ferreira estaba encargada de cuidar a su madre y prácticamente pasaban todo el día juntas y a solas en la casa familiar; esta circunstancia, indudablemente, causaba que la relación se volviera especialmente tirante. Antes de citar la carta entera, debo destacar que, en el ángulo superior izquierdo de la misma, Vaz Ferreira escribió una frase que bien podría indicarse como su lema de vida, muy marcada por su vocación religioso-cristiana: “La que verdaderamente sufre en este mundo con paciencia solo se prepara a ser feliz en el otro”:

Mi estimado amigo. (Lea para Vd. solo)

He esperado ansiosamente este día de hoy pues creo deber y deseo darle una explicación de lo que pasó anoche. Ante todo, tiene que saber que soy un ser desgraciadísimo por el

¹⁴⁷ Supra notas al pie 127 y 128.

¹⁴⁸ Supra p. 50.

¹⁴⁹ Cfr. Rubinstein Moreira, Ob.cit, p. 82.

motivo que menos se figura. Mamá, a quien adoro, que me adora (creo) y que es lo único que tengo en el mundo, es conmigo de una crueldad increíble. No se si Vd. habrá oído hablar de una grave enfermedad nerviosa que hace que se mortifique y contrarie constantemente á la persona que mas se quiere –esto le pasa á ella conmigo. Ahora tiene Vd. la clave de mi tristeza, del desconcierto de mi persona y mis cosas, y el porqué, siendo feliz en todo lo demas, he llegado á encontrar pésima la vida, hasta el punto de desear que se acabe. Vivo pendiente de ella y una mirada, una palabra suya cambia por completo mi estado de animo, de la más sana alegría al más grande pesar. Muchas veces, casi siempre tengo la risa en los labios y por dentro me siento desolada. Ya me he habituado á esto y nunca lo doy á conocer por cierto pudor moral y porque encuentro antipatico provocar conmiseración de la gente –ademas, tal vez no me creerían porque ella cuando quiere sabe ser dulcísima. Anoche cuando Vd. vino, yo me asomé por uno de los cuartos interiores adonde acostumbro á desterrarme por horas y aun por días enteros; lo ví a Vd. y oí como mamá me negó. Se imaginará cuanto habré sentido. Mamá está acostumbrada á que yo no la contrarie jamas cuando ella quiere algo, y hace como dos meses fue aceptado como pretendiente un amigo del fraterno [así llamaba María Eugenia a su hermano Carlos], que segun se opina, era un novio brillante –mamá estaba contenta– pero al cabo de este tiempo noté que no sentia por él lo que era necesario y hace 5 o 6 dias resolví terminar el asunto –esto le tiene enojadísima– Afortunadamente he tenido desde niña hasta vieja un caracter firme y alma fuerte para no dejarme imponer ciertas cosas, y he tenido una sinceridad de que me enorgullezco que no me ha permitido nunca engañarme á mi misma ni al projimo –en cambio mamá me impone castigos primitivos, privandome de las personas y las cosas que me son gratas –algunas de mis mas queridas amigas han corrido la misma suerte que Vd.– pero ellas son buenas y comprensivas y perdonan –perdónela Vd. también. Qué dirá Vd., habituado á los hogares tranquilos y dulces, de esta casi tragedia! Si no fuera porque le he encargado reserva, quisiera, para mayor aseveración, que Vd. hablase con la buenísima y querida Milka sobre esto pues ella está enterada de mis luchas y tristezas del momento –pero no lo haga porque sería raro.

No sé como tomará Vd. el modo apurado e ingenuo con que le cuento estas cosas tan íntimas, tal vez le parecerá una irrespetuosidad filial, pero le repito que á muy pocas personas les hablo de esto y no le diría á Vd. nada, si no fuera que la idea de que Vd. me vió anoche y pueda atribuirme á mi aquella negativa tan ilógica é injusta me ha sacado de quicio y hecho contarle todo.

No quiero cansarlo mas, pero antes de concluir voy á pedirle un favor: y es que me mande en cuanto pueda, dos palabras, solo dos palabras diciendome si ha comprendido todo –pero no me las dirija á casa ni á mi, sino á Sta. Ida Müller, calle de Buenos Aires 99. Esta es una amiga como hermana –ya se que Vd. encontrará muy feos estos subterfugios; yo tambien los encuentro y es la primera vez en mi vida que los uso, pero no hay mas remedio. Piense que lo que hago es en nombre de lo que hay de mas serio y noble en nuestros corazones. Disculpe á su amiga

M. Eugenia V F

Si alguna vez nos encontramos en fiestas ó cualquier parte y desea conversar, puede acercarse y si quiere escribirme por algun interes literario, hagalo á casa y á mi, como siempre pero haciéndose el creído que no me encontró en casa, y sin aludir a nada de esto–

Pobre amigo, que lata!

Adios¹⁵⁰

Su amiga Inés Capella asegura que Vaz Ferreira se ensimismaba tocando piezas de Chopin y Liszt para sobrellevar su “melancólica” juventud, herencia de “la

¹⁵⁰ Rubinstein Moreira, Ob.cit., pp. 37-40. He respetado la ortografía y la puntuación original, tal y como aparece en la carta citada.

incomprensión de algunos seres a ella ligados”.¹⁵¹ Debe de haber sido muy difícil tener que lidiar frecuentemente con la voluntad férrea de su madre de buscarle novio y casarla; seguramente esta no era la única fuente de discrepancia, pero quizá sí la principal. En su poema “Monólogo”, que cité arriba, Vaz Ferreira ya alude al hecho de que su madre no estaba de acuerdo con que escribiera versos, precisamente porque esto podría dejarla soltera, estado civil que originaba prejuicios sociales entonces muy arraigados: “A más de todo esto, mamá no quiere, / Pues me está reprimiendo todito el día / Que, por Dios, no haga versos, que eso es muy malo / Que me quedo soltera seguramente, si hago poesía!”. No obstante, Vaz Ferreira poseía, como demuestra en su carta, un carácter firme y fuerte, y resulta verdaderamente admirable, sobre todo considerando la época que le tocó vivir, que ella prefiriera este enfrentamiento antes de ser desleal a sí misma y a sus sentimientos. Tanto fue así que nunca se casó: Vaz Ferreira prefirió ser fiel a la poesía y al arte; esto la llevo a rechazar pretendientes y a preferir la soledad, algo que en su tiempo resultaba muy poco común en las mujeres – especialmente en las de su clase social– cuyo destino era, ya se sabe, en la mayoría de los casos, el matrimonio. Recordemos que Vaz Ferreira fue siempre idealista, algo que se refleja constantemente en su poesía. Más adelante, cuando estudiemos su obra, me referiré a este aspecto, especialmente a su particular ideal del hombre y del amor. Por ahora, para comprobar su inclinación al “sueño imposible”, cito nuevamente una estrofa de su primer poema publicado, “Monólogo”, en el que la autora, con sólo dieciocho años, ya alude a lo que llegará a ser su elección de vida: “Mas yo encuentro sin duda que es preferible / A una dicha pequeña ya realizada, / Una inmensa ventura, que nunca llega, / Pero cuya esperanza mantiene el alma siempre encantada”.¹⁵² Asimismo, en su conocido poema “Berceuse”, Vaz Ferreira expresa su toma de conciencia como artista y, al tiempo que experimenta una melancólica armonía, nos dice que se sabe una mujer no tradicional:

Era de noche: yo tocaba
Una *berceuse* de Chopin
Y aun sin mirarlo bien sentía
Fijos en mí los ojos de él.

[...]

Mas yo no sé porqué olvidada
De su presencia aquella vez,

¹⁵¹ Washington Lockhart y Juan Francisco Costa, Ob.cit., p. 15.

¹⁵² <http://www.archivodeprensa.edu.uy/maria_eugenia/bibliografia/bibliografia.htm>

Todas las fuerzas de mi espíritu
En la *berceuse* concentré.

[...]

Cuando después que hube concluido
Volví los ojos hacia él,
Hallé los suyos ya cerrados;
Nada me dijo, yo callé.

No sé qué extraño sentimiento
Hizo á mis labios sonreír
Al verlo tan serenamente
Adormecido junto á mí...

¿Fue real su sueño? ¿fue un elogio?
Aun hoy lo ignoro. Solo sé
Que yo me dije sin despecho,
Fui más artista que mujer.¹⁵³

El último verso nos muestra la contradicción entre los conceptos de artista y de mujer, dos conceptos que, dentro de la tradición de entonces, parecían ser irreconciliables. Es evidente que la dimensión interior de Vaz Ferreira era no sólo muy sensible sino también especial, por lo que no podía caber dentro de los rígidos cánones sociales de su época. Su amigo Alberto Nin Frías, quien la escuchó tocar el piano en varias ocasiones, nos entrega un retrato de Vaz Ferreira en el que se la ve complacida ante la belleza, algo que transparenta su compromiso con el arte, con su ser artístico y creador, condición que nos permite comprender su rechazo a una forma burguesa de ser y amar, pero sobre todo impuesta desde el exterior; así como su rebeldía a comprometerse en un noviazgo no sincero que sólo serviría para amoldarse a las convenciones:

La he oído tocar sus propias composiciones, entre páginas de Chopin y Grieg, sintiendo hondo placer. Absorto, no dormido, como el héroe de “Berceuse”, he quedado. En oyéndola, me ha parecido comprenderla más: el modo suave y sereno de golpear las notas manifiesta la incurable displicencia, nostalgia de una belleza entrevista. Se siente aquí que si en la vida social muestra indiferencia y una tendencia á considerar su espíritu cual una hoja al viento –*come le foglie*– conserva su energía para las obras de arte que afirman fuerza y vigor.¹⁵⁴

Como vemos, el estado en el que se sumergía Vaz Ferreira cuando tocaba el piano manifestaba que, efectivamente, ella se sabía “más artista que mujer”, es decir, la

¹⁵³ MEVF, “Berceuse”, en Raúl Montero Bustamante, *El Parnaso Oriental. Antología de Poetas Uruguayos*, Montevideo, 1905, p. 308. Puede accederse al capítulo de MEVF en esta antología visitando la página web: <http://www.archivodeprensa.edu.uy/maria_eugenia/bibliografia/bibliografia.htm>

¹⁵⁴ Alberto Nin Frías, “Ensayo sobre las poesías de María Eugenia Vaz Ferreira”, en *Nuevos Ensayos de Crítica Literaria y Filosófica*, Montevideo, Imprenta de Dornaleche y Reyes, 1905?, p. 3.

uruguayana se sentía un ser no precisamente determinado por su sexo (y sus supuestas obligaciones y esencias) sino por su auto-afirmación en la belleza, en su voluntad de belleza.

La recepción o aceptación social del artista, en general, representaba una circunstancia compleja y contradictoria en el Montevideo de finales del siglo XIX y principios del XX. En ese momento, el país vivía una época de considerables cambios acontecidos a raíz de “la desintegración de la visión de mundo decimonónica motivada por la creciente vigencia de un acendrado individualismo, por el ataque a lo burgués y mesocrático en el plano estético, y en lo social, por la actitud reformista y el vitalismo asentados en parte en el pensamiento nietzscheano, de gran difusión en Hispanoamérica”.¹⁵⁵ En pocas palabras, tomaba forma un nuevo espacio multifacético, cuyos ingredientes principales Carlos Real de Azúa sintetiza de la siguiente manera: “el determinismo materialista, el escepticismo, el nihilismo ético, el amoralismo nietzscheano, el esteticismo, la concepción decimonónica de la libertad, [que] suscitó hacia fin de siglo... cierta divinización del impulso erótico y genésico sin trabas, muy diverso de la trascendente pasión romántica encarnada en las grandes figuras de 1820 y 1830”.¹⁵⁶

Como ejemplos concretos de esta coexistencia de espacios que se abrían, Magdalena García Pinto menciona las actitudes iconoclastas de jóvenes, miembros del patriciado, que se rebelaron contra la moral burguesa a la que consideraron “hipócrita y pacata”.¹⁵⁷ Sobresalen las de Roberto de las Carreras, “quien propugnaba el amor libre, la disolución de la institución del matrimonio y la abolición del Código Civil”¹⁵⁸; y la de Julio Herrera y Ressig –amigo muy cercano de Roberto de las Carreras–, fundador de “la torre de los Panoramas”, un recinto artístico dedicado al arte nuevo y que, para reafirmarlo, se inventa un personaje que “expresase la rebeldía y la decadencia que estos artistas representaban: el poeta que explora los paraísos artificiales, cuya representación

¹⁵⁵ Magdalena García Pinto, “Introducción”, en Delmira Agustini, *Poesías completas*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 15.

¹⁵⁶ Carlos Real de Azúa, “Ambiente espiritual del Novecientos”, en *La literatura uruguaya del Novecientos*, Montevideo, Número, 1950, p. 15.

¹⁵⁷ Magdalena García Pinto, *Ob.cit.*, p. 16.

¹⁵⁸ *Ibid.*

vino avalada por una fotografía que lo retrata inyectándose heroína”.¹⁵⁹ Por otro lado, los espacios intelectuales estaban regidos por el principio racionalista del positivismo. De esta forma, la creencia de que el progreso social sólo se lograría gracias a la guía del pensamiento científico y la educación, se expresa en las actividades organizadas por la Universidad de la República; en los diversos cenáculos, como la Torre de los Panoramas y otros más, en los se exponían las ideas fundadoras de una nueva generación de intelectuales y artistas; en la proliferación de revistas que difundían dichas ideas y daban a conocer la obra artística de estos jóvenes¹⁶⁰; y la creación de la Universidad de Mujeres, en 1912, por el gobierno del presidente Batlle y Ordóñez, a la que ya me he referido en varias ocasiones a lo largo de este capítulo. El ambiente libertario y progresista del battlismo también se expresó en la aprobación de la primera ley de divorcio en el continente, en 1907, propuesta de ley que fue presentada en el Parlamento uruguayo por Carlos Oneto y Viana (el mismo abogado que seis años después representará a Delmira Agustini en su demanda de divorcio). Asimismo, en esta época, Montevideo se enriqueció culturalmente con las visitas de grandes figuras, como Anatole France, Rubén Darío, Sara Bernhardt y Eleonora Duse, entre otras.

Sin embargo, si por un lado iba tomando forma un Montevideo libertario, por otro lado, también se afianzaba uno conservador. Así, a pesar de la apertura social en lo educativo y en lo artístico –en cuanto a aquello novedoso e iconoclasta–, lo cierto es que también había una recepción, en general, poco cálida de la vocación artística en los círculos sociales conservadores. Como afirman Washington Lockhart y Juan Francisco Costa, con respecto a Vaz Ferreira:

... es importante consignar que su vida transcurrió en el período que se cerró con el fin de la primera postguerra, esa época de caracteres tan definidos, en la que Montevideo estaba regido por normas sociales y preconcepciones artísticas de consagrada estrechez. Las actitudes creadoras tendían en esos años a ser relegadas como decoración

¹⁵⁹ Ibid. Agrega esta estudiosa que: “En cierta medida, estos jóvenes intelectuales manifestaban en sus escritos y en su comportamiento de *épater le bourgeois* la necesidad de cuestionar –y atacar– la moralidad sobre la que se construía el proyecto burgués de la clase dirigente, que venía apoyando la regimentación paulatina de las relaciones sociales del Uruguay moderno cuyo objetivo era la consolidación de su economía de mercado para su inserción definitiva en la economía internacional”. Ibid.

¹⁶⁰ Por ejemplo, la *Revista Nacional* (1895-97), dirigida por José Enrique Rodó; *Rojo y Blanco*, por Samuel Blixen; *La Alborada. Semanario de Actualidades, literario y festivo*, por Manuel Medina Betancourt; *Apolo. Revista de arte y sociología*, de Manuel Pérez y Curis; *La Petite Revue*, revista bilingüe en español y francés, auspiciada por el “Credit Français” en Montevideo; *Bohemia. Revista de Arte*; *La Semana. Periódico festivo, artístico, literario y de actualidad*; *El Hispano Americano*; *La Revista*; *Vida Moderna*, etc.

diversionista, cuyo escenario debía reducirse a las aceras de la calle Sarandí y a algunos ambientes especiales, clubes, cenáculos o cafés, para quienes debían limitarse a declamar, o si se daba el caso a proclamar, una insatisfacción destinada casi siempre a disolverse en su propia tinta, cuando no en algún escándalo sin mayores consecuencias, lo que no pudo impedir, sin embargo, el surgimiento de personalidades dignas de consideración, en aquella época de ingenuo materialismo, de un racionalismo de segunda mano y de corto alcance, aunque de fáciles optimismos, y origen de no menos fáciles pesimismo, al enmarcar un vacío que apenas si permitía esporádicos remedos, más de actitud que de espíritu, de la última moda de París. Años en que “el mal del siglo”, ese incurable desánimo de quienes veían desgastarse las ilusiones corrientes, obligaba casi al artista a procurarse alguna clase de aislamiento, fuera torre, consistorio o centro anárquico, fuera dandismo o bohemia, a fin de preservar posibilidades que sentía desairadas por las circunstancias.¹⁶¹

En el próximo capítulo veremos cómo esta actitud hacia el artista le costó muy caro a otra poeta uruguaya, Delmira Agustini, quien fue asesinada por su marido porque este no sólo no comprendió su vocación artística –la quiso obligar a que dejara de escribir– sino que tampoco pudo soportar que ella lo abandonara para seguir un camino personal propio. La mujer artista, por lo tanto, lo tenía aún peor. En el caso de Vaz Ferreira, acosada por su situación familiar, cercada por un ambiente burgués, perseguida por una sensación de destierro y sabiéndose excéntrica, comenzó a padecer, con mayor énfasis en los últimos años, la enfermedad de los incomprendidos: se sintió encarcelada en un mundo que no alcanzó a comprender el trágico significado de su carácter “bizarro”. Ya mencioné cómo en su juventud se enfrentó con gran entereza a esta situación restrictiva; así, en “Monólogo” se transparenta su fuerte resistencia a la prohibición maternal de escribir versos. En aquellos momentos, la escritura era su salvación, lo que la animaba, lo que incidía para que su vida adquiriera sentido, pero a la vez la escritura la obligaba a sufrir un constante enfrentamiento. Esta era la paradoja existencial de Vaz Ferreira, quien percibía una fatal incongruencia entre su *yo* y el mundo exterior que la intentaba determinar. Cuando era joven, esta sensación de destierro, de *outsider*, así como la incomprensión y la incapacidad de entrega de las personas que la rodeaban, se tradujo en burla benévola y rebeldía, actitudes que, como vimos, fueron adquiriendo distintos matices con el paso del tiempo. Gradualmente, de una irreverencia desafiante pasó a padecer una profunda soledad, un triste hastío; se fue sintiendo cada vez más un “corazón cautivo” bajo la mirada de las “indiferentes muchedumbres”. En pocas palabras, se llegó a reconocer como un ser bloqueado por sus circunstancias; alguien a quien se le negaba ser todo lo que era o podía llegar a ser; un ser trágicamente marcado por un *querer* vivir frente un *no poder* vivir, es decir, una

¹⁶¹ Washington Lockhart y Juan Francisco Costa, Ob.cit., p. 16.

mujer poeta que había adquirido una plena pero triste conciencia de su querencia, que intuía irrealizable. Esta circunstancia inevitablemente la fue llevando a un aislamiento físico y psíquico, a una existencia enraizada en una extrema introspección.

Uno de los aspectos más significativos que se pueden palpar en la vida de Vaz Ferreira es el contraste entre su desaprensión exterior y su excentricidad, por un lado, y la austeridad y rigidez de sus principios religiosos, por otro. Emilio Frugoni relata en *El libro de los Elogios* (1953) lo siguiente:

Daba yo en este mismo recinto una conferencia sobre Rodó. Entre la concurrencia, sentada en una de las primeras filas, en el extremo de una hilera de asientos –me parece estarla viendo allí todavía–, se hallaba María Eugenia. A cierta altura de mi disertación, comentando las ideas de Rodó en su *Liberalismo y Jacobinismo*, traje a colación el gesto de Giordano Bruno, cuando momentos antes de cumplirse la bárbara sentencia, un fraile le acercó a los labios un crucifijo para que lo besara, y él dio vuelta el rostro con desdén, porque veía en el crucifijo, no la imagen del sublime Jesús, sino el símbolo de la dominación de la iglesia que lo condenaba a la hoguera. María Eugenia –la estoy viendo– se levantó en señal de desagrado y se retiró, altiva, del salón.¹⁶²

Con este gesto, Vaz Ferreira provocó el retiro de muchos católicos presentes en la conferencia (días después, ella visitará a Frugoni y lograrán una reconciliación). J. Pereira Rodríguez, a su vez, cuenta que, en cierta ocasión, la poeta puso fin a un acto religioso en la sala Verdi con una ferviente invocación a Jesús: “con la humildad de mis miserias, pero con la confianza de un grande amor, yo digo: Jesús, Rey del mundo; Rey del cielo; Rey de los piélagos y de los astros; Jesús, Rey del Universo; en pasado, en presente y en futuro; ahora y siempre, por todos los siglos de los siglos”.¹⁶³ En otra ocasión, de acuerdo con Susana Soca, le rogó con vehemente insistencia a una monja para que le pidiera a Dios su perdón porque había deseado morir. Sus convicciones religiosas, especialmente su devoción por Cristo, son aún más evidentes en las cartas a su amigo Alberto Nin Frías, las cuales examinaré más adelante.

Armando Vasseur se refiere al “pánico” que sintió Vaz Ferreira cuando le leyó el “Himno”¹⁶⁴ donde el autor exaltaba “la inmensa canalla social”: “No podía admitir que nosotros hubiéramos concebido y escrito aquello... (y es que ella) había nacido a la sombra del campanario de la Iglesia de San Francisco... (en) el ambiente confesional de

¹⁶² Moreira Rubinstein, Ob.cit., p. 57.

¹⁶³ Washington Lockhart y Juan Francisco Costa, Ob.cit., pp. 18-19.

¹⁶⁴ No he podido localizar este poema de Vasseur. Sí he encontrado uno que se titula “Himno a Satán”, pero no estoy segura de si se trata del mismo poema.

su hogar, lo que explica sus características emotivas”.¹⁶⁵ No obstante, como hemos visto, Vaz Ferreira no poseía un carácter sumiso. Si por un lado condenaba “las verdes serpientes del deseo” que tras el amor acechan, lo cierto es que tampoco avalaba la idea de una sumisión incondicional a la sociedad, al matrimonio o al hombre. La autora, al igual que su hermano Carlos, sentía una gran devoción por Nietzsche. De hecho, la idea del superhombre aparece claramente en su poesía –el amado idealizado es una especie de hombre superior–. Asimismo, en su obra se transparenta una grandilocuente voluntad de poder, algo que la lleva también a concebir en su poesía la idea de la mujer superior, a partir probablemente de la siguiente cita de Nietzsche: “La mujer perfecta es un tipo más elevado de humanidad que el hombre perfecto; y por eso mismo, algo más raro. La historia natural de los animales ofrece un medio de hacer verosímil esta proposición”.¹⁶⁶ En poemas como “Invicta”, “Holocausto”, “Ultra”, “La amazona y su corcel”, “Triunfal”, “Heroica”, y otros, queda nítidamente reflejada esa voluntad de poder y su actitud altiva, es decir, perfila a una mujer superior. En estos poemas, como veremos más adelante, la poeta rechaza la subordinación a un hombre “menor” y alude al sentido de lucha que, según ella, predomina en las relaciones humanas, especialmente entre el hombre y la mujer, terreno donde es tan claro el predominio del primero. Ante esta lucha, que ella consideró inclemente, adoptó una actitud desafiante. Es por esta época que se fotografió en actitud de Salomé, donde aparece, en palabras de Oribe, con “aire triunfal e irónico”¹⁶⁷, como si efectivamente tuviera en sus manos la cabeza del vencedor vencido, retrato del poder que recuerda a aquella mujer que Vaz Ferreira esboza en su poema “Ultra”.¹⁶⁸

La peculiar concepción del amor que surge en su poesía se desprende de las circunstancias personales y las influencias intelectuales que he mencionado arriba. Así, el *yo* que aparece en muchos de sus poemas posee una réplica que en algunas ocasiones llega a rozar la soberbia. Si la vida es una lucha por la supervivencia, donde o se muere o se mata, el amor es también un combate entre ese hombre mundano que desea

¹⁶⁵ Washington Lockhart y Juan Francisco Costa, Ob.cit., p. 22.

¹⁶⁶ Frederich Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, Dolores Castrillo Mirat (ed.), Madrid, EDAF, 1984, p. 230. No obstante, la mosoginia de Nietzsche se hace evidente en esta cita, ya que, a pesar de que habla de la supuesta superioridad de aquella mujer perfecta, asegura que esta es *más rara* precisamente porque vendría a ser una humanidad más elevada que la del hombre perfecto; siendo este hombre más posible que lo primero, el filósofo cree en lo masculino –el varón– como centro de referencia.

¹⁶⁷ Washington Lockhart y Juan Francisco Costa, Ob.cit., p. 21.

¹⁶⁸ El estudio de este poema, y de algunos de los que he mencionado en este párrafo, se encuentran más adelante, en este mismo capítulo.

poseerla y la mujer de intachable moral que no lo permite. Por eso sus poemas de amor adquieren un tono de resonancias guerreras en donde sobresale un *yo* intransigente que en algunos momentos adopta la frialdad y la dureza del mármol o de las nieves de la cimas, como en “Invicta”. Esta serie de poemas enfatizan la desesperación de un sujeto que quiere trascender el deseo carnal para alcanzar un amor que exprese la fusión armoniosa, espiritual y sobrehumana. De esa idea parte también su ideal del amado: uno con nobleza espiritual y capacidad de entrega, dueño de una ultraterrena y comprometida facultad de amar. En pocas palabras, Vaz Ferreira idealizó un hombre fuera del concepto tradicional de hombre. Delmira Agustini supo ver y describir esta peculiar forma de valorar, tanto el sentimiento amoroso, como el ideal masculino; así, en su comentario sobre Vaz Ferreira en “Legión etérea”, afirma que:

... las pasiones adquieren en su alma reflectora, no esa deliciosa inconsistencia, esa ligereza quebradiza de sentimientos, ese sonar de cristales que parece que se rompen, de la lira vibrada por las manos de una *mujer*, sino la rica vida de *sabia atleta* que junta el llanto de un dolor, como la exaltación insofocable de un amor inmenso que es, grande, vigoroso, *como no se sueña en una mujer, como quizá no se espera de un hombre mismo*.¹⁶⁹ [La cursiva es mía.]

Con este comentario, Agustini expresa una concepción poética que brota a partir de dos oposiciones. La primera contrapone el término “mujer” frente al adjetivo-sustantivo “sabia atleta”. El primero alude a una concepción tradicional/patriarcal, aquella forma extremadamente sentimental de hacer versos, forma que fue subestimada en su momento por los críticos masculinos, aunque al mismo tiempo fuera también la permitida, por la tradición, a la mujer poeta, o a la llamada “poetisa”. A esta forma tradicional, Agustini le opone una nueva manera de escribir, la de una poeta que ejercita –no a partir de una fragilidad de cristal, sino desde la fuerza, un poder olímpico, de ahí el sustantivo atleta– con sabiduría el arte de combinar en un verso, por un lado, la pulpa del dolor y, por otro, un tipo de amor que no avasalla pero que tampoco muere nunca o, más bien, que es “grande, vigoroso” pero no mata. La oposición de estas dos formas de hacer versos nos llevan a la segunda oposición. Por un lado, con la expresión “como no se sueña en una mujer”, Agustini vuelve a cuestionar una concepción que emerge propiamente de la sociedad patriarcal, aquella que le ha adjudicado a la mujer una forma de amar determinada, es decir, una forma *soñada* por el hombre, sin que esta se encuentre precisamente en sincronía con la real, la que emerge *desde* una mujer. Por lo

¹⁶⁹ Delmira Agustini, *La Alborada*, 2 de agosto de 1903, en Magdalena García Pinto, Ob.cit., p. 20.

tanto, esta manera de amar particular, que en la poesía de Vaz Ferreira aparece vehementemente pero extremadamente digna y tejida de fortaleza, entra en conflicto con las expectativas del hombre tradicional, ya que la verdadera *comprensión* por parte de éste (de esa entrega digna) es una que “quizá no se espera de un hombre mismo”.

Esta compleja concepción de la vida, el amado y el amor se convertirá, en los últimos años de la vida de Vaz Ferreira, en una idea obsesiva que no dejará de aparecer en su poesía posterior. Así, llegará un momento en que renunciará al cuerpo, al deseo, y empezará a exaltar el no-cuerpo hasta convertirlo en un culto ascético –algo que en realidad siempre estuvo latente en ella, ya que no logró evadir nunca su terror al “pecaminoso” deseo—. En pocas palabras, Vaz Ferreira, eligiendo no hacer concesiones eróticas, pero albergando una gran pasión, no dejará de sentir el amor de forma grandiosa y vívida. Era fuego que creía que debía ser nieve, roca, mármol, para salvaguardar su integridad. Esta tensión hará estragos en su, ya de por sí, temperamento melancólico. En los últimos años de su vida, anhelando la purificación, una no azechada por el instinto erótico, se refugió en la noche y en la soledad.

De esta forma, sus complejidades y contradicciones fueron adquiriendo texturas más dramáticas; dejó de preocuparse por enmascarar con ironía sus estados melancólicos. Así, cesó de asistir a reuniones, se alejó de los ambientes frívolos y se fue volviendo cada vez más distante e indiferente al mundo exterior. Desde joven, María Eugenia se movió entre dos claros estados anímicos, uno fulgurante y otro sombrío; de ahí su devoción por el espíritu dramático germánico, personificado en Wagner, cuya música la arrebatava, y también su admiración por las composiciones de Schumann, Liszt y Chopin, gusto musical que evidenciaba su lado más tierno. Hacia el final, empezó a desdeñar su aspecto personal y, aunque siempre emanaba de ella un aire soberano el cual parecía materializarse en la dimensión nada menuda de su cuerpo, su presencia despierta de los primeros años quedó anulada: tapaba sus oídos con algodón para no escuchar el mundo de afuera y, durante sus clases, se cubría con una vieja frazada color mora, ensimismada. También se empezó a llevar cada vez peor con sus compañeras en la Universidad de Mujeres y llegó un punto en que la rutina laboral se convirtió, para ella, en una tortura. De esta forma, no sólo desatendió sus clases sino que también se distanció de sus alumnas.

Hacia 1922, cuando tiene cuarenta y siete años, sufre de una afección al riñón que paulatinamente le imposibilita el cumplimiento de su trabajo y llega un momento en que se ve obligada a abandonar la enseñanza. Este padecimiento renal ensombrece aún más su carácter y altera su sistema nervioso; asimismo, le resulta más difícil andar por lo que necesita la permanente ayuda de un bastón. Poco tiempo antes de morir, Vaz Ferreira se convierte en una figura solitaria que deambula por las avenidas o entre los árboles del amplio parque del Prado. Durante estos largos paseos a pie, cuando llega la medianoche, se arrodilla para tocar tres veces la tierra con su frente. Otras veces, se queda sentada durante horas en la orilla de la vereda, envuelta en su vieja frazada. También realiza interminables recorridos en el tranvía a altas horas de la noche y “(es) la suya, una marcha ausente, lenta, como vigilando un tropel de ideas fijas o fobias, que había que encauzar; pastora desvelada de turbios rebaños de obsesiones”.¹⁷⁰ Ya no es aquella muchacha altiva, de profundos ojos oscuros, cuya voz melodiosa hipnotizaba a quien la escuchara recitar uno de sus poemas. Gradualmente fue perdiendo el contacto con la realidad y aquellos desafíos de su juventud se fueron convirtiendo en renuncia y retracción. Comienza a vivir casi exclusivamente hacia adentro, concentrada en sus obsesiones. De acuerdo con Oribe, para entonces sus únicos temas de conversación son Dios y la Belleza, y cuando alguien cambia de tema, ella se limita a sonreír. Sólo la música y la poesía la avivan y producen en ella un profundo arrobamiento religioso; “todo lo demás era sufrimiento, que confesaba a Oribe entre llantos, deshecha su voluntad... Vivía sola y triste... y no con la mera tristeza de la carne, como pudo pensarse, sino con la tristeza de no vivir la vida que soñara; no un fracaso de la sed, sino sed estremecida de una realidad que sólo confiaba ya salvar en la palabra... Esperándolo todo, desde el fondo de un tétrico convencimiento de que no se puede esperar nada...”¹⁷¹ Ahora más que nunca se aferra a la idea de aquella “casa del silencio” que había soñado construir con sus ahorros: una vivienda subterránea únicamente con dos puertas, una de entrada y otra de salida para escapar de visitantes indiscretos o intempestivos.

Sin embargo, por esa época Vaz Ferreira recibe una noticia satisfactoria: se la incluye en la *Antología de poetisas americanas*, publicada en 1923 y cuya selección y

¹⁷⁰ Discurso pronunciado por el Dr. Emilio Oribe durante un homenaje dedicado a MEVF (“Teoría del Nous”, 1934). Citado en Rubinstein Moreira, Ob.cit., p. 14.

¹⁷¹ Washington Lockhart y Juan Francisco Costa, Ob.cit., p. 23.

notas biográficas estuvieron a cargo del poeta Juan Parra del Riego.¹⁷² Allí aparece Vaz Ferreira al lado de Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni, Luisa Luisi, entre otras.¹⁷³ Es por esta época que muestra por primera vez verdaderas intenciones de reunir su obra en un libro, que más tarde se convertirá en *La isla de los cánticos*. Toda su vida se negó a publicar un libro –incluso había llegado a decir que los poetas no debían firmar sus obras–, pero luego, enferma e intuyendo la muerte, finalmente accede a hacerlo y llega a corregir las primeras pruebas.

Vaz Ferreira muere el 20 de mayo de 1924, después de una intervención quirúrgica y poco antes de cumplir los cuarenta y nueve años. Sus restos se encuentran en el panteón de la familia Vaz Ferreira, en el Cementerio del barrio del Buceo, en una sobria tumba de mármol blanco, la número 592, junto a la de su hermano Carlos. El Cementerio del Buceo fue construido a finales del siglo XIX y su singularidad se debe precisamente a sus tumbas de mármol blanco al lado del mar. Cuando Alfonsina Storni y Delfina Bunge de Gálvez visitaron este cementerio en 1920¹⁷⁴, se sintieron profundamente conmovidas. Delfina, en su diario, lo describe así: “[el] cementerio, un parque a orillas del mar. Azul el agua. Y era a mediodía y era verano cuando fuimos. A cierta altura sobre el agua azul, pequeñas tumbas de mármol tan blanco, pero tan blanco, que bajo los rayos ardientes de aquel sol resultaba deslumbrante, relampagueante: una rara iluminación y blancura de la tierra, de la muerte, de la piedra”.¹⁷⁵ Storni, inspirada también por este bello y dramático contraste entre tumbas y mar, escribe un desgarrador poema titulado “Un cementerio que mira al mar” (incluido en *Languidez*, 1920).¹⁷⁶

¹⁷² Esta antología fue impresa por un conocido librero de Montevideo, Claudio García.

¹⁷³ Las otras poetas que aparecen en esta antología son: Margarita Abella Caprile, Gilka da Costa Mello Machado, María Monvel, Elina Castellanos, María Izcuca de Barbat Ximénez, Antonia Artucio Ferreira, Magda Portal, Aurora Estada Ayala, María Enriqueta Camarillo de Pereyra.

¹⁷⁴ En 1920, Storni fue invitada por la Universidad de la República a dictar una conferencia (en el Paraninfo) sobre Delmira Agustini y a recitar los poemas de Delfina Bunge de Gálvez: la poeta argentina había traducido, del francés al castellano, los poemas de esta última. Dicha traducción había sido publicada en 1919 en Buenos Aires. El viaje a Montevideo lo realizó en compañía de Manuel y Delfina Gálvez y Arturo Capdevila y su esposa. Storni admiraba profundamente la obra de Agustini y conocía ciertos datos biográficos de esta gracias a Manuel Ugarte, amigo cercano de Storni, quien había compartido con la poeta uruguaya una relación muy estrecha. Para un mejor conocimiento de esa relación y del trágico final de Agustini, véase el capítulo 2 de esta investigación.

¹⁷⁵ Citada en Josefina Delgado, *Alfonsina Storni. Una biografía esencial*, Buenos Aires, Planeta, 2001, p. 102.

¹⁷⁶ Cuando el 20 de mayo de 1928, a iniciativa de la Universidad de Mujeres, se coloca en el Prado una estela recordatoria de Vaz Ferreira hecha por el escultor José Belloni, esta se sitúa cerca de la esquina que forma la Avenida Alfonsina Storni y la Avenida Julio Raúl Mendilharsu. En el basamento de granito se encuentra esculpido un fragmento de su poema “Sólo tú”: “Sólo tú, noche profunda, / me fuiste siempre

1.1.1. Correspondencia.

El epistolario de Vaz Ferreira se encuentra en el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional de Montevideo.¹⁷⁷ Este epistolario ha sido parcialmente reproducido en el estudio de Rubinstein Moreira, que es el que he utilizado.¹⁷⁸ Por lo tanto, el material epistolar que comentaré incluye únicamente dieciséis cartas que la poeta le envió a su amigo, el escritor Alberto Nin Frías (1882-1937).¹⁷⁹

Hijo de un diplomático, Alberto Nin Frías se educó en Inglaterra y en la Suiza alemana; de ahí que mostrara preferencia por las literaturas inglesa y alemana. Es el autor de *Ensayos de crítica e historia* (dos tomos, 1904, 1906), *Nuevos ensayos de crítica literaria y filosófica* (1905?), *Estudios religiosos* (1909), *El Cristianismo desde el punto de vista intelectual* (1906); y también de novelas como *La fuente envenenada* (1911), *Marcos, amador de la belleza* (1913), *Un huerto de manzanos* (1919), entre otras. Vale la pena mencionar también sus ensayos sobre la homosexualidad, publicados en los años treinta – *Homosexualismo creador* (1933) y *Alexis o el significado del temperamento homosexual* (1935)¹⁸⁰ –, porque resultan ser progresistas,

propicia; / noche misteriosa y suave, / noche muda y sin pupila, / que en la quietud de tu sombra / guardas tu inmortal caricia”. (MEVF, “Sólo tú”, en *La isla de los cánticos*, Montevideo, Biblioteca Artigas, 1956, p. 5.)

¹⁷⁷ Este material se encuentra ampliamente detallado en MEVF, 1875-1975. *Bibliografía*, Montevideo, Biblioteca Nacional, 1975.

¹⁷⁸ No me fue posible viajar a Montevideo para revisar la correspondencia que custodia la Biblioteca Nacional. Me limité a revisar la selección de cartas que aparecen en el apéndice del estudio de Rubinstein Moreira, al que tuve acceso durante mi visita a la Universidad de Berkeley en el verano de 2006. Hugo Verani informa que su epistolario también se ha reproducido parcialmente en la *Revista de la Biblioteca Nacional*, N° 12, (feb. 1976), pp. 71-89. Asimismo, se recogen cuatro de sus cartas en: Rómulo Nano Lottero, “MEVF: la gran poetisa al través de su correspondencia”, en *Comentarios*, Montevideo, Palacio del Libro, 1927, pp. 79-91. Sara Vaz Ferreira de Echevarría custodia las cartas recibidas por Vaz Ferreira. Cfr. Hugo Verani, Ob.cit., p. 21.

¹⁷⁹ Queda pendiente, pues, un estudio más completo y profundo de este material epistolar.

¹⁸⁰ En este libro Nin Frías sostuvo lo siguiente: “En todo el medio hispanoparlante –lo he recorrido personalmente todo él– existe un innato horror al homosexualismo”. Como buen protestante, el autor se refirió a la persecución que recibieron los homosexuales por parte de los Reyes Católicos, añadiendo que se trataba de una “represión [...] tan grabada en la mente hispana e hispánica, que es harto difícil, siquiera a título de noble y científica comprensión, el ahondar en estas cuestiones sin hacerse sospechoso de inclinaciones que se puede no tener”. Al respecto, José Pedro Barrán cree que: “La acusación a los Reyes Católicos hubiera podido fundarla con precisión, pues la real Pragmática del 22 de junio de 1497 calificó al ‘Crimen cometido contra el orden natural’ de ‘nefando delito’ y lo castigó no ya con la simple pena de muerte sino con la quema ‘en las llamas de fuego’”. Todas las citas en esta nota proceden del artículo: “Visión social de la homosexualidad”, *Homosexualidad en la historia de Uruguay*, en página web:

teniendo en cuenta la época y el lugar en que fueron concebidos.¹⁸¹ Estos ensayos aún no se han estudiado con la profundidad que merecen, pero empiezan a ser objeto de interés.¹⁸² En cuanto a sus novelas, Sarah Bollo afirma: “Las novelas de Nin Frías todavía no han sido estudiadas y merecen un análisis cuidadoso, confrontándolas con las que se publicaban en su tiempo, para conocer su justo valor”.¹⁸³ Por otra parte, el mérito intelectual de Nin Frías fue valorado por Miguel de Unamuno según testimonian trece cartas que el español le escribió al uruguayo.¹⁸⁴

Volviendo a las dieciséis cartas, lo primero que llama la atención es la amistad no sólo intelectual sino también afectuosa entre Vaz Ferreira y Nin Frías. De hecho, él escribió el primer ensayo crítico de su obra poética, “Ensayo sobre las poesías de María Eugenia Ferreira Vaz Ferreira”, que apareció en la revista *Vida moderna* en 1903.¹⁸⁵

<<http://www.islaternura.com/APLAYA/HOMOenHISTORIA/HomoHistoria2006/Homosexualidad%20en%20la%20Historia%20de%20Uruguay%20Enero%202006.htm>>

¹⁸¹ Precisamente, en *Homosexualismo creador*, Nin Frías quiso demostrar el vínculo entre homosexualidad y creación (filosófica, literaria, plástica y musical); su tesis buscaba probar, quizá influido por sus lecturas de Freud, la inconsistencia de la acusación social referente a la incapacidad “procreativa” del homosexual. A este propósito comenta José R. Assandri: “*Homosexualismo creador* es un libro clave para la lengua española, probablemente el primero escrito en esta lengua dentro del movimiento uranista y con una erudición realmente sorprendente. Cuatrocientas páginas, 36 láminas, editado en la Sección Ciencias Biológicas de la editorial española Morata, con un recorrido histórico de los homosexuales más importantes de la historia, comenzando con David y Jonatán en el Antiguo Testamento, pasando por los llamados pueblos primitivos, hasta llegar al paradigmático Oscar Wilde. Una lista de todos aquellos que han aportado grandes bloques con los que se ha construido la cultura occidental, en el campo de la ciencia, del arte, del gobierno de los pueblos. Con estas publicaciones de este oriental podemos preguntarnos: ¿cómo es que alguien pudo escribir en los años 30, en el Río de la Plata, dos libros sobre homosexualidad, tomando incluso al psicoanálisis como interlocutor? ¿Cómo es que se producen semejantes enterramientos? Sea que Hirschfeld no figure en las historias del psicoanálisis o de la vida de Freud, sea que haya sido censurado Nin Frías que figura minimamente en las historias de la literatura oriental y que no figura en las historias argentinas, a pesar de haberse nacionalizado argentino, los avatares históricos en relación al erotismo debieran advertirnos sobre la importancia de la política en las construcciones del sexo. A partir de mis lecturas de Nin Frías se me ha hecho patente un punto importante: ¿cómo es que aquellos que forman parte de la larga lista elaborada por Nin Frías y que tanto han aportado a la civilización son censurados a partir de su erotismo?” (José R. Assandri, “Los sexos del psicoanálisis”, Conferencia dictada el 28 de julio del 2001 en el *XV Encuentro Nacional de Psicólogos* organizado por la Coordinadora de Psicólogos del Uruguay. Vid. <http://www.querencia.psico.edu.uy/revista_nro3/jose_assandri.htm>.) Sin embargo, incluso Nin Frías, que defendió el “uranismo”, llegó a aceptar la imagen del homosexual “corruptor”; en *Alexis o el significado del temperamento urano* (1932) se refirió “al adolescente que por muchos motivos se siente muy solo en un mundo al cual empieza a comprender y a investigar, [del cual] hacen la fácil presa un urano experto o sencillamente sincero consigo mismo”. (Ibid.)

¹⁸² Hay referencias a su obra en *Historias de la vida privada en el Uruguay* de Hugo Achugar (1998) y en *Amor y transgresión* de José Pedro Barrán (2001).

¹⁸³ Sarah Bollo, *Literatura uruguaya. 1807-1965* (tomo I), citada en Rubinstein Moreira, Ob.cit., p. 82.

¹⁸⁴ Miguel de Unamuno, *13 cartas. inéditas de Miguel de Unamuno a Alberto Nin Frías*, Buenos Aires, La Mandrágora, 1962. Este documento se puede encontrar en la biblioteca del Instituto Cervantes de Nueva York.

¹⁸⁵ El ensayo apareció en el número de la revista correspondiente a los meses de mayo y junio de 1903. Esta primera versión puede consultarse en la página web:

<http://www.archivodeprensa.edu.uy/maria_eugenia/bibliografia/bibliografia.htm>

Más tarde, una versión más extensa del mismo se incluyó en *Nuevos ensayos de crítica literaria y filosófica*.¹⁸⁶ A lo largo de las cartas, Vaz Ferreira se refiere al material literario o ensayístico que su amigo le envía: “Su ‘Ensayo’ me interesó mucho...”; “Me apresuro esta vez, con placer, á acusar recibo de su envío, que estimo en muchos conceptos. Muy linda su Balada, rápida pero de fuerte sugestión, donde brilla la suave y tan honda fantasía heineana...”.¹⁸⁷

En general, se transparenta que entre ellos existía no sólo una gran admiración intelectual, sino también una afinidad espiritual. Sin embargo, por el tono de las cartas, es poco probable que existiera una atracción amorosa entre ambos; en cualquier caso, se trató de una amistad con muy suaves matices platónicos, especialmente por parte de él, quien era siete años menor que ella. Así, en las cartas hay referencias a gestos amables por parte de Nin Frías, por ejemplo, el envío de flores y baladas, gestos que Vaz Ferreira devuelve con palabras halagadoras también: “Gracias por su ramo de flores. No sabe cuanto me gusta eso de ofrecer flores, y que logico encuentro el que ellas procedan de Vd, espíritu caballeresco, delicado y gentil”.¹⁸⁸

Recordemos que en este momento, hacía casi diez años que Vaz Ferreira se desenvolvía con soltura en el ambiente artístico de Montevideo y al parecer resultaba ser una mujer atractiva, enigmática e interesante: “... la soberanía que emanaba de su rostro, de ‘su frente enérgica, de fuerte mandíbula y labios gruesos’, pronta siempre a la risa cordial, luciendo sus ojos verde oscuros ‘vagos y lánguidos’ en la distracción, como ‘dormidos en sueños lejanos’ pero brillando ‘como ascuas vivas en la impresión rápida’. La maraña de ‘pelo casi negro de reflejos cobrizos’, ‘sus brazos inquietos de movimientos repentinos’, así como un cuerpo grande ‘que pudo ser el de una diosa...’”.¹⁸⁹ De ahí que no extrañe que Nin Frías también mostrara una admiración platónica por Vaz Ferreira; precisamente, en uno de los márgenes del manuscrito de

¹⁸⁶ Esta segunda versión también puede consultarse en la página web:

<http://www.archivodeprensa.edu.uy/maria_eugenia/bibliografia/bibliografia.htm>

¹⁸⁷ “Carta III” y Carta IV”, en Rubinstein Moreira, Ob.cit., pp. 83 y 85. Me ceñiré a la numeración que aparece en las cartas seleccionadas por Rubinstein Moreira, pero hay que tener en cuenta que no siguen un exacto orden cronológico ya que los originales carecen de fechas; se trata más bien de aproximaciones sustentadas en un criterio temático. Todas las cartas que citaré a continuación pertenecen a la selección de este autor, por lo que de ahora en adelante me limitaré a señalar el número de la carta y el número de página en el libro. Por otra parte, he respetado la ortografía de Vaz Ferreira.

¹⁸⁸ “Carta V”, p. 86.

¹⁸⁹ Washington Lockhart y Juan Francisco Costa, Ob.cit., p. 22.

Fuego y mármol (al que tuvo acceso mientras preparaba su ensayo sobre la obra de la poeta), junto al poema 31, escribió: “Hermosísima mujer”.¹⁹⁰ Más aún, en dicho ensayo, que publicará en su libro *Nuevos ensayos de crítica literaria y filosófica*, Nin Frías, después de afirmar que la “poetisa uruguaya de que me voy á ocupar, tiene como don dominante de su espíritu, la intelectualidad” –de hecho, son varias las ocasiones en que este escritor enfatiza que en su poesía sobresale el alma de una mujer intelectual e incluso llega a sostener, después de comentar uno de sus poemas, que “el reino de la super-mujer vendrá”¹⁹¹–, dice de ella lo siguiente:

Sus cabellos, su cara, sus ojos tranquilos y hondos, sus actitudes, traducen á un espíritu modernista; semeja á esas figuras misteriosas y vagas como las esculturas egipcias que adornan las alhajas y los vasos modernos. Su musa es así fantástica á lo germánico, desigual, melancólica; siempre extraña, cuando no enigmática; el límpido y sereno sol de Grecia no alumbra sus versos: es más bien la “casta y pálida Selene” que daba luz á las danzas de los gnomos y hadas entre las brumas tenues del otoño.¹⁹²

Ya mencioné al principio del capítulo que Vaz Ferreira nunca fechó su correspondencia, razón por la cual ha sido muy difícil determinar el orden de la misma. Rubinstein Moreira sostiene que, al parecer, la correspondencia con Nin Frías se inicia alrededor de 1902. Si seguimos este criterio, se deduce que durante el intercambio de cartas que he examinado, ella tiene entre veintisiete y veintiocho años, y él, entre veinte y veintiuno; tales textos pertenecerían al periodo comprendido entre 1902 y 1903, ya que hay varias referencias al ensayo que Nin Frías entonces preparaba sobre la obra de Vaz Ferreira y que será publicado, como ya dije, en 1903, en *Vida moderna*: “Me ha complacido que Vd no haya tenido á menos zurcar (sic) las páginas valiosas de sus Ensayos con algunas reminiscencias de mi [poema] Invicta, mi pobre Invicta que una noche recité para Vd, y sobre la cual dejó caer sin piedad la ancha y fría lápida de su

¹⁹⁰ Citado en Hugo Verani, Ob.cit., p. 22.

¹⁹¹ Nin Frías abre el ensayo con un “Pensamiento inédito de María Eugenia Vaz Ferreira”, a manera de epígrafe, para ilustrar el carácter intelectual de la poeta; este epígrafe dice lo siguiente: “Para las imaginaciones pobres, las horas de insomnio transcurren en inquietud febril; para los espíritus fecundos, ellas pasan brillantemente y á prisa, mientras se escucha la divina música del pensamiento”. En el mismo ensayo, Nin Frías enfatiza que la poesía de Vaz Ferreira le recuerda a la obra de las poetisas inglesas Elizabeth Barrett Browning y Felicia Hemans, “que tanto amo”. Más adelante, vuelve a decir: “La poesía de María Eugenia me gusta por acercarse á mi ideal de poesía. La literatura poética inglesa me parece la primera del mundo. Esta opinión, que es casi más un sentimiento que una idea en mí, provendrá sin duda de la primera educación de la memoria...”. Más adelante, después de mostrar también su admiración por la literatura alemana, afirma sobre la poesía de Vaz Ferreira: “El talento y la inspiración de nuestra poetisa se inclinan á la balada germana. “La viejecita” e “Invicta” son ensayos bellísimos de baladas”. Recordemos que Nin Frías se educó en Inglaterra y la Suiza alemana. Cfr. Alberto Nin Frías, “Ensayo sobre las poesías de María Eugenia Vaz Ferreira”, Ob.cit., pp. 4, 22, 27. (URL en nota al pie 185.)

¹⁹² Alberto Nin Frías, “Ensayo sobre las poesías de María Eugenia Vaz Ferreira”, Ob.cit., pp. 1-2, 6.

silencio; pero cuyo supuesto fracaso olvido risueñamente, acusando á mi mala cualidad interpretativa de entonces, y en obsequio á su amable manifestación intelecto-afectuoso de hoy”.¹⁹³

Un aspecto que sobresale en cuanto a la escritura de las cartas es su irregularidad ortográfica, de sintaxis y de puntuación. Este hecho pone de manifiesto el impulso que determina el estilo de las mismas: su espontaneidad. Pareciera que fueron escritas “a vuelo de pluma”. Sin embargo, esta espontaneidad no ha logrado empañar algunos rasgos sobresalientes de su autora, los cuales se reflejan nítidamente en la forma en que aborda los temas: su espíritu sagaz a la hora de indagar en los sentimientos, su respeto sublime al amor y a la amistad y la gran firmeza de sus convicciones en cuanto a la religión y la humanidad.

Al mismo tiempo, podemos ser testigos de sus inquietudes y sus ansiedades, pero sin que esto distorsione su capacidad de ternura y comprensión. Aún cuando describe situaciones dolorosas, por ejemplo, la estricta vigilancia de su madre –véase la carta que cité completa arriba¹⁹⁴–, Vaz Ferreira se muestra comprensiva e incluso disculpa la actitud de su progenitora; justifica su comportamiento aludiendo a su “amor insensato” y a su “enfermedad nerviosa”. Por lo tanto, esta serie de cartas me han permitido capturar la imagen de una Vaz Ferreira muy distinta a la que sobresale en varios testimonios de amigos y conocidos e incluso diferente a ese *yo* lírico femenino que se define en sus poemas como “roca”, “nieve” o diosa indiferente. La mujer “extraña”, orgullosa, distante, fría, que tanto se ha descrito, es reemplazada, en sus cartas, por la mujer tierna, afable, tolerante.

Dicha idea se pone de manifiesto en la carta III. Por lo que se deduce de la misma, Nin Frías le ha confiado a la poeta una situación conflictiva con su novia relacionada con la fe religiosa que cada uno alberga: él es protestante y su novia, católica. Así, Vaz Ferreira, antes de comentar esta confidencia, trata con afecto el protestantismo de su amigo, aunque sin ocultar su devoción al catolicismo: “Yo siempre creí que Vd. fuera protestante [...] pero la consagración me ha entristecido algo, pues

¹⁹³ “Carta IV”, p. 86.

¹⁹⁴ Supra pp. 64-65.

ahora creo que no podremos encontrarnos allende la vida”.¹⁹⁵ A continuación cito un par de párrafos de esta carta en los que Vaz Ferreira se muestra no sólo comprensiva y tolerante, sino también pragmática, sensata, incluso divertida, y alguien que alberga, fundamentalmente, bondadosos ideales humanos:

También me ha interesado la lucha que enturbia su felicidad; he pensado en ella y dividido en tres series sus inconvenientes, a saber: 1º: perturbación de la armonía novial; 2º tropiezos del rito casados; 3º inconvenientes en la educación de la posible prole futura. Ahora bien; para opinar sobre el segundo, tendría yo que saber mejor las restricciones y concesiones de la religión de Vd mas las de ella, que a pesar de ser la mía no la conozco bien.

En cuanto a lo tercero, Vd convendrá conmigo en que es demasiado complicado para tratarlo por escrito. (En todo caso los dos pudieron salvarse no casandose y siendo eternamente novios; este es un ideal)

Queda pues el primero, ó sea “la armonía novial”, sobre lo que le daré mi idea, si es que ello puede apartarse de lo demas: Creo que desde el momento en que los dos, aunque por distinto camino, convergen al mismo punto del bien y el amor y ninguna de las dos religiones se opone á la felicidad, á la constancia, á la bondad, etc., Vds debian acordar no hablar del asunto, ó al menos **no discutir**, pues esto quebraría la armonía ideal entre las dos almas, que debe ser la base del amor, segun yo lo comprendo. Ella, á quien supongo buena y con el interior deseo de no disgustarlo á Vd, sin necesidad de ser mas fria en sus ideas, ni engañarlo ni mentirle á Vd en lo mas mínimo, debe concentrar ó silenciar lo mas posible las manifestaciones de su religión, y Vd á su vez hacer lo mismo con ella. En fin tratar esa divergencia como una pequeña desgracia que los dos cuidan con la mayor dulzura, y en que los dos se solidarizan con tristeza pero sin dar lugar al menor choque de enemigos.

Ahora, no crea que esto es un consejo, no; no me atrevería á darlo, pues no se seguro que es lo que es bien y las cosas cambian según las circunstancias y las personas; esto, es solo lo que yo hubiera propuesto, o mejor dicho, lo que le hubiera pedido á Vd si me hubiera tocado la dicha sobrehumana de ser su novia. También habría que saber si esa lucha brota sola, ó si alguno de los dos intenta convertir al otro –en fin, hay mucho. Si algún día, en el transcurso de los siglos interminables y fugaces llegamos á conversar á gusto, le prometo tratar ampliamente el tema siempre que sea de su agrado. También hablaremos de mis desventuras...¹⁹⁶

Me llama la atención que después de la demostración de afecto a su amigo, señale que le gustaría hablar de las “desventuras” que ella misma ha sufrido. Deduzco, por lo tanto, que esa capacidad de comprensión, y su convencimiento cuando intenta incentivar a su amigo a que adopte una actitud inteligente y no arrogante o egocéntrica en relación al amor de pareja, en la que *ambos* se comprometen a mantener la armonía entre almas como “base del amor”, es el resultado de un aprendizaje emocional que Vaz Ferreira ha adquirido después de pasar sinsabores y conflictos amorosos. Sólo esto explicaría la sabiduría, la contundente seguridad y, sobre todo, la empatía que se transparentan a partir de su propuesta, la cual ella, con modestia, no se atreve a llamar consejo. En la carta IV, por cierto, hace alusión a un dolor común, de ahí, quizá, su

¹⁹⁵ “Carta III”, p. 83.

¹⁹⁶ “Carta III”, pp. 83-85.

apelación a la empatía en el amor: “... todos somos desterrados de algo, todos hemos escuchado el aullar en un rincón de nuestras viviendas, sean ellas cabañas ó palacios, sombría cueva ó torre de marfil, al intruso lebel”.¹⁹⁷ Vaz Ferreira, pues, enfatiza la universalidad del dolor y sobre todo esa sensación de sentirse, en algún momento, ajeno, separado, desterrado.

Una de las cartas más importantes es la VI. En ella se hace evidente un malentendido entre Vaz Ferreira y Nin Frías con respecto a un comentario que hiciera este último sobre su poema “Triunfal”. Anteriormente, Vaz Ferreira ya había manifestado su opinión sobre las interpretaciones del crítico; sin embargo, en aquella primera ocasión, en la carta V, dicha opinión había adquirido un tono cordial y deportivo: “Como agradecer el honor que me hace su ya ilustre personalidad de crítico opinando sobre mis versos? He encontrado en el mucho de valiosamente leído y verídico. También he encontrado, porqué no decirlo? en lo que á mi se refiere, algunos, como diré? pequeñitos lapsus interpretativos –la XXVIII, la XVII... Pensé explicarle algo de esto, pero no –para qué? ‘Tout est beau, et tout est bien’”.¹⁹⁸ Sin embargo, cuando Nin Frías hace un comentario sobre “Triunfal” en el que, de acuerdo con lo que se deduce de la carta, relaciona a la poeta con Safo, Vaz Ferreira reacciona con altiva indignación. Esta indignación había sido expresada en una carta anterior en la que, aparentemente, la poeta le había extendido una fina reprimenda. Nin Frías, sensible a la reacción de la poeta, le escribe a su amiga e intenta una reconciliación. La carta VI, pues, es la respuesta de Vaz Ferreira a ese intento de reconciliación:

Estimado amigo:

En el momento en que golpeó mi puerta el portador de su carta, estaba yo pensando: (y crea que es cierto) “Ha optado por una protesta indulgente”. **Indulgente;** ya ve como reconocí mi error. Había consultado su cara nobilísima, y mi reprimenda me pareció una profanación; tanto que esperaba la devolución de mis versos. Pero esto era demasiado grosero para Vd; esto lo hubiera hecho yo, con mi carácter impulsivo y mal educado, pero de una espontaneidad y sinceridad de oro. Si Vd hubiese sido mujer ó yo hombre, enseguida de mi carta hubiese ido á su casa y le hubiera dicho: “He hecho una barbaridad pero, por qué me has disgustado?” Hubieramos llorado un poco, reido otro poco, y, todo hubiera pasado. Pero eso no podía ser; además, yo no estaba segura del todo de si Vd era como a mí me parecía, y de eso, unido a que yo, a pesar de mi carácter independiente y despreocupado, ó tal vez por eso mismo, tengo por la respetabilidad femenina, como yo la entiendo, una susceptibilidad casi enfermiza, resultó la causa de su justa indignación. Pensar que Vd, por quien siento una grande y sincera estimación, supiera que á mí se me podía hablar de Safo, (Apenas sé de ella que

¹⁹⁷ “Carta IV”, p. 85

¹⁹⁸ “Carta V”, p. 87.

tenía genio y se portaba mal) me causó un gran dolor. Por qué puso, “de ella se conserva el recuerdo desordenado de pasiones” si iba á ser sugerido por [el poema] Triunfal? Sin eso, yo, que, aunque no lo crea, aborrezco la malicia, hubiera interpretado todo bien. Lejos de mi estuvo siempre atribuir á su intención vileza (esto es demasiado fuerte) ni nada feo ú ofensivo; solo me permití atribuirle una ligerísima.... como diré? **intactes.**

Dos detalles me han encantado de su carta: el no haberse olvidado de quitar mi prevención contra Triunfal, y el haber percibido la falta (no intencional de “amigo”). Esto prueba que Vd pone alma y pensamiento no solo en las cosas, sino en los mas leves detalles de las cosas; esto es para mi de un inmenso valor, y casi me alegro de haber provocado un disgusto, que me sabe muy bien en este mundo de las omnisuperficialidades.

Bueno; visto que los dos tenemos corazon, pues por una simple desarmonía intelecto-amistosa nos hemos afectado tanto, sepa que el pedacito del suyo empleado esta vez, no se ha perdido, y que su carta sabrosa, dolorida y sincera, me ha hecho mas feliz que todas las bellísimas baladas que pudiera ofrecerme.

Yo también voy como Vd, y contando con su autorización, á buscar entre las páginas de Schumann, alguna que simbolice la “reconciliación”, y sea esta la última nota de lo que llamaré “nuestro tragi-poema amistoso”.

No segura en absoluto de su perdón, saludo humilde y afectuosamente

M Eugenia Vaz Ferreira

P.D. Sepa que no sin escrúpulos me permito robar algunos pedazos de su tiempo.¹⁹⁹

En el primer párrafo de la carta sobresale lo siguiente: el agudo y sagaz análisis de la situación (“... estaba yo pensando... ‘Ha optado por una protesta indulgente’”); su objetividad reflexiva con respecto al malentendido (“ya ve como reconocí mi error. Había consultado su cara nobilísima, y mi reprimenda me pareció una profanación”); la auto-valoración de su carácter “impulsivo y mal educado”, aunque “de una espontaneidad y sinceridad de oro”, y su aprecio por el carácter caballeresco de su amigo (“... esperaba la devolución de mis versos. Pero esto era demasiado grosero para Vd”); y, por último, lo más importante, la constatación de la diferencia de cómo ella hubiera actuado y la forma en que se hubiesen desarrollado los acontecimientos si los sexos de ambos se invirtieran, es decir, si ella fuera hombre y él, mujer: “Si Vd hubiese sido mujer ó yo hombre, enseguida de mi carta hubiese ido a su casa y le hubiera dicho: ‘He hecho una barbaridad pero, por qué me has disgustado?’ Hubieramos llorado un poco, reído otro poco y, todo hubiera pasado”. Esta reflexión resulta de gran interés sólo porque nos muestra cómo Vaz Ferreira era consciente de los roles de género imperantes en la sociedad de su tiempo, sino también porque podemos ver cómo valoraba, a partir de sus principios religiosos y conservadores, el lugar de la mujer: “tengo por la respetabilidad femenina, como yo la entiendo, una susceptibilidad casi

¹⁹⁹ “Carta VI”, pp. 87-89.

enfermiza”. Si bien es cierto que ella se sabe una mujer con un carácter “independiente y despreocupado”, también se define como conservadora; así, es consciente de que su actitud “despreocupada”, “bohemia”, podía llegar a causar, en el lector masculino tradicional, una impresión sobre su persona que ella misma no aprobaba ni tenía intenciones de ser. Para entendernos, Vaz Ferreira no quiere ser catalogada con la etiqueta de “poetisa apasionada”. Lo que le ha molestado, pues, es que Nin Frías, al comentar su poema “Triunfal”, haya hecho una alusión a Safo: “Pensar que Vd, por quien siento una grande y sincera estimación, supiera que á mí se me podía hablar de Safo,... me causó un gran dolor”. ¿Qué es lo que dice el poema que pudo haber llevado a Nin Frías a evocar a Safo y afirmar que “de ella se conserva el recuerdo desordenado de pasiones”? A continuación cito una estrofa del mismo:

Yo soy la musa de candentes ojos,
La de ritmos fantásticos y bellos,
La que en el soplo de sus labios rojos
Tiene chispas y fúlgidos destellos.²⁰⁰

Es importante recordar que a finales del siglo XIX y principios del XX, se impusieron, en el discurso patriarcal, dos imágenes prototípicas de la mujer de letras: por un lado, la escritora moralista, y por el otro, la “poetisa” apasionada. Esta última, cegada supuestamente por su deseo erótico, podía llegar a ser considerada una mujer inmoral y, por ende, un ser “inferior”.²⁰¹ Por lo tanto, Vaz Ferreira se enfrentó a estas dos versiones de la mujer creadora; de hecho, casi me atrevo a señalar que gran parte de su conflicto de identidad tiene mucho que ver con esta categorización patriarcal; de ahí que no sorprenda que, aunque ella misma reconozca su ignorancia con respecto a Safo (“Apenas sé de ella que tenía genio...”), se deje llevar por un juicio de valor con respecto al carácter apasionado e “inmoral” de la poeta griega (“y se portaba mal”). Como dije antes, Vaz Ferreira era fuego que creía que debía ser mármol. Por lo tanto, esta restricción categórica, que su devoción religiosa no le permite ignorar o pasar por alto, hace que el *yo* de gran parte de su obra, especialmente el que aparece en sus textos más tempranos, busque definirse y *ser* en un espacio intermedio, entre estos dos extremos; es decir, vigorosa y apasionada pero dentro de unos términos morales que ella acoge con firme determinación. Me refiero específicamente a aquellos poemas en los

²⁰⁰ MEVF, “Triunfal”, en Raúl Montero Bustamante, *El Parnaso Oriental. Antología de Poetas Uruguayos*, Ob.cit., p. 311.

²⁰¹ Cfr. Elisenda Lobato, *Génesis y contexto de un estereotipo: la literata romántica*, Trabajo de Investigación, Barcelona, Departamento de Filología Hispánica, Universidad de Barcelona, [2007].

que nos dice que está dispuesta a entregarse a su amado pero no de forma incondicional, es decir, que dará rienda suelta al ímpetu de su amor pero sólo ante un hombre de elevados valores, uno que posea lo que ella considera una integridad intachable (cuestión a la que ya me referí anteriormente y que trataré de demostrar cuando examine sus poemas más adelante). De ahí que muchas veces Vaz Ferreira satirice al hombre convencional obsesionado por el deseo y demasiado consciente de su poder. El *yo* que Vaz Ferreira construye en sus poemas cuestiona irónicamente al hombre poderoso y enfatiza que, si es cierto que es un centro de referencia, deberá demostrarlo, pero desde un punto de vista moral, es decir, deberá probar que posee una pulcra nobleza espiritual. Sólo entonces ella cesará de combatirlo y dejará fluir su naturaleza apasionada; conquistará su imperio, pero sólo si sabe ser león, nos dice en “Holocausto”. En pocas palabras, Vaz Ferreira rehúsa ser esa mujer dominada exclusivamente por el deseo erótico porque cree que si se deja llevar por él de forma ciega perderá poder e identidad. Únicamente cederá y amará de forma plena si ese hombre llega a demostrar su valor espiritual y moral; de lo contrario, ella preferirá siempre quedarse con la soledad y la libertad. Lo vemos en los siguientes versos de “El bosque irisan fulgidos mirajes...”, poema inédito que comentaré con detalle más adelante: “El como siempre, idílico y ardiente... / Yo como siempre, libre y solitaria...”²⁰²

Volviendo a la carta que le escribe a Nin Frías, una vez más el tono de reconciliación de la misma se convierte en un espejo donde se refleja el lado tierno y sensible de Vaz Ferreira: “Esto prueba que Vd pone alma y pensamiento no solo en las cosas, sino en los mas leves detalles de las cosas”; “Bueno; visto que los dos tenemos corazón...”; “... su carta sabrosa dolorida y sincera, me ha hecho mas feliz que todas las bellísimas baladas que pudiera ofrecerme”; “Yo también voy... á buscar entre las páginas de Schumann, alguna que simbolice la ‘reconciliación’”.

Después de esta reconciliación, en la carta VII, Vaz Ferreira se deshace en halagos para con su amigo; además, en este documento autobiográfico sobresale el esmero que la poeta pone en la sintaxis y el estilo, algo que había descuidado en las otras cartas. Una de las oraciones que más enfatizan la admiración que ella siente por su amigo, es la siguiente: “... sois inquieto en la investigación, sereno en los problemas,

²⁰² MEVF, “El bosque irisan fulgidos mirajes...”, en *Poesías completas*, Hugo Verani (ed.), Ob.cit., p. 179.

curioso en la filosofía, contemplativo en la belleza; sentimental y estoico, romántico, risueño, indulgente y austero”. Más adelante, llega a decirle, de forma grandilocuente: “no olvidéis de obsequiarme siempre con vuestras estimables ofrendas, a mí, que amo vuestros mismos ideales y os auguro un puesto de honor entre los que, con las luminosas videncias de su espíritu, ennoblecen y glorifican el pensamiento de América”. En algún momento ella le atribuye dotes de maestro, pero aún así deja bien clara la elección de su propio camino, uno sustentado más en el misterio que en la certeza y más en la fe que en la ciencia:

...yo aceptaría que fueseis mi maestro, sólo que en una de las sendas no quisiera seguir hasta el fin: en aquella donde la fe incondicional tropieza con las exigencias de la moderna ciencia. No por eso intentaría reteneros conmigo, no; por mí, podríais proseguir el áspero camino, cruzando los valles luminosos y las selvas sombrías, podríais escalar como águila las cimas, las cúpulas y los astros, buscando los pros y los contras del “ultra” rebelde; yo me quedaba al borde del camino, atrás, muy atrás, pensando que quizá.²⁰³

Otro aspecto que sobresale en esta carta son sus consideraciones sobre Cristo, las cuales sin duda influyeron para que Nin Frías decidiera incluir dicha carta en su libro *El Cristianismo desde el punto de vista intelectual* (1906):

Por fortuna, pese a las posteriores rebeldías de vuestra religión, bebemos en la misma fuente; vos amáis mucho a Cristo y no podía ser de otro modo, puesto que sois artista y la suprema bondad es la suprema belleza. Sabéis que “altruismo”, “caridad” y “amor” son palabras clásicas que no mueren; [...] entre todas las sectas, entre todas las innovaciones, resonarán siempre, inmarcesibles y serenas, las divinas armonías de Jesús, de ese gran poeta de corazón, autor y actor del poema único y eterno. Pero el castigo de los incrédulos es debatirse en el arduo problema, en la terrible “question” que hacía monologear al pensativo “Hamlet” y hará monologear aún a muchas mentes ilusas, tan poderosas como ingenuas, empeñadas en comentar la insuficiencia de la lógica celeste... Ay! todos quieren ser dioses! Aún ignoran el mecanismo de los círculos y quieren usurpar el gran secreto, y ante el variado kaleidoscopio de los prismas, se enredan y se confunden, mientras Jesús, con los ojos poblados de recuerdos, los mira tristemente desde su crucifijo...²⁰⁴

Sin embargo, al final de sus días, su fe en Cristo no será suficiente para sobrellevar su profunda soledad, estado que, como sabemos, llegó a convertirse en enajenamiento. Por otro lado, el resto de las cartas de esta serie adquieren un tono amable, divertido, comprensivo, condimentadas por un evidente sentimiento de complicidad, incluso cuando se refiere a sus dogmas religiosos. A continuación cito algunos fragmentos:

²⁰³ “Carta VII”, p. 90.

²⁰⁴ Ibid, p. 91.

Ya he pensado y todo, como recompensarle ese obsequio; [...] Sabe lo que es? pues... pescados.

Pero no para comer; sino pescaditos vivos en una redoma: de esos que son color de goma oscuro, con manchas azules... los mas lindos; le gusta? Pero Vd no padece de hiperacusia, como yo, y tal vez no sepa apreciar el sutil silencio, la deliciosa consolación de los pescados... quien sabe si les va á hacer caso... mejor será que no se los mande, verdad? Quedamos en que no se los mando.

[...]

Una cosa me hace sufrir; y es pensar si alguien criticara su libro, interesantísimo, por haberlo empezado con una cosa sobre mí... Bueno, si sucede esto, para resarcirlo, le mando... los pescados.²⁰⁵

... mis ideas intelectuales y sentimentales son complicadas y confusas, en cambio las religiosas (á parte de algunas divagaciones que no me permitiría escribir) que es lo que en los casos normales influye en el concepto que se tenga de la muerte, son de una pureza y sencillez tal que Vd se asombraría. Soy de un misticismo salvaje –creo que los buenos van al cielo, con música de arpas, coros de angelitos, etc., y los malos al infierno, con calderas hirviendo, diablo con cola, cuernos y todo. Imagínes! y aunque lea, escuche y comprenda teorías de ciencia profunda ó conceptos de lógica humana, esto apenas hace oscilar, pero no apagar esa llamita de fe [...]

La muerte es bella siempre que hay paz y amor. Ahora me considero incapaz de encontrar la forma capaz de darle novedad y belleza á estas ideas tan simples, y mas después de haber leído los deliciosísimos poemitas místicos de Tolstoy –(estoy en terrible crisis Tolstoriana). Tengo una enorme curiosidad por conocer la teoría de Vd.²⁰⁶

Ahora bien, ¿por qué Vaz Ferreira no permitió por años la publicación de sus poemas en un libro? No es que ella se sintiera enteramente insegura de sus versos, más bien se percibe un aprecio hacia los mismos e incluso llega a reconocer que le gustan, como lo prueban los siguientes comentarios: “... pensé mandarle versos míos, últimos, muy lindos – pero no le mando no sé bien por qué, creo que porque Vd los va á exteriorizar y yo no quiero, ó mejor dicho, no lo deseo. (Vea si soy humilde (á veces))”.²⁰⁷ “Si es que todavía desea leerlos, ahí tiene mis versos –yo siento por ellos una pasión intermitente...”.²⁰⁸ Lo anterior no quiere decir que ella no haya sido consciente de sus debilidades como poeta: “... tan pronto me considero el primer poeta de América, como la mas insoportable poetisa del Uruguay; hoy estoy en día modesto y el ‘ideal envío’ va temeroso, erizado de desconfianzas”.²⁰⁹ Esta cita resulta interesante ya que podemos observar la distinción genérica que ella misma hace siguiendo los

²⁰⁵ “Carta VIII”, p. 94. En el último párrafo, Vaz Ferreira alude al hecho de que el libro que entonces preparaba Nin Frías, *Nuevos ensayos de crítica literaria y filosófica* (1905?), abriría con el ensayo crítico sobre su poesía. Pensemos que hasta ese momento, ella sólo había publicado ocasionalmente en revistas y periódicos de la época. De ahí, quizá, su preocupación al respecto.

²⁰⁶ “Carta X”, pp. 95-96.

²⁰⁷ “Carta XI”, p. 97.

²⁰⁸ “Carta XIV”, p. 99.

²⁰⁹ *Ibid*, pp. 99-100.

criterios de entonces con respecto al valorado poeta y la menos valorada poetisa. Pareciera, por lo tanto, que dos motivaciones más movieron a Vaz Ferreira a mostrarse celosa de su obra poética. Por un lado, la negación a exponer su intimidad al ojo público, no porque no creyera en el valor estético de su poesía, sino por temor a la forma en que la misma sería recibida, es decir, la posibilidad de que careciera de la comprensión de la crítica, una crítica todavía dominada por criterios de valoración fundamentalmente patriarcales. Ya vimos cómo reaccionó la autora cuando Nin Frías evocó a Safo durante su lectura de “Triunfal”. Vaz Ferreira, debido a sus creencias religiosas, podía llegar a ser extremadamente pudorosa. Asimismo, creo que su negación a publicar tuvo que ver con el hecho de que se sabía diferente, excéntrica, independiente, y se negaba a ser expuesta a una incompreensión aún más generalizada; ya era suficiente con la incompreensión que recibía a diario en su ambiente familiar y social, por tener un carácter peculiar. A este respecto, resulta significativa la anécdota narrada por Rubinstein Moreira, según la cual, cuando la autora corregía las pruebas del manuscrito de *La isla de los cánticos*, había eliminado de la selección uno de sus mejores poemas, “Único poema”. Cuando su hermano Carlos le preguntó el por qué, ella contestó: “Nadie la entendió”.²¹⁰

El otro motivo, creo, tiene que ver con un asunto más profundo. En la carta XIV ruega a Nin Frías lo siguiente: “... le pido que nadie vea esos versos, y no se incomode en manifestar agradecimiento ni impresiones, hasta poder hacerlo verbalmente –y aun entonces, no sería mejor el silencio absoluto?”²¹¹ Este comentario hace que me pregunte: ¿no sería acertado pensar que su afición al misterio, a lo secreto, a aquel “quizá” que enfatizó en una de sus anteriores cartas, también moldeará su preferencia por la intimidad? Todo ello podría explicar que sea precisamente después de saber que su enfermedad es muy grave cuando finalmente accede a publicar su obra; para entonces ya nada tiene que perder. Sabe que su voz más íntima será recibida desde la muerte.

Por último, estas dieciséis cartas nos permiten conocer cómo la poeta aborda los rasgos de la cotidianidad, algo que brota de una melancolía fijada en la observación de los pequeños detalles: “... yo veo todo bajo un prisma (prisma?) mas melancolico y

²¹⁰ Rubinstein Moreira, Ob.cit., p. 42.

²¹¹ Carta XIV, p. 100.

ayer me entretenía en notar como caen las cosas... los cantos por ejemplo: por la mañana estan en el cielo; cantan calandrias, zorzales, torcazas... á medio día, ya mas bajo, abejas, moscas, cigarras... y á la noche grillos, sapos, viboras, ya en la tierra!”²¹² Y luego, más adelante: “Ya sabe que esta casa es triste y está casi vacia...”²¹³ Esta mirada personal sobre lo que la rodea me ha ayudado a comprender, por ejemplo, el impulso detrás de poemas como “Rima vacua”, en el que un “grito de sapo” en la noche es igualado a un sentimiento de hastío y vaciedad.²¹⁴

1.2. Obra poética: generalidades.

Ya he citado arriba el rico anecdotario que rodea a la original personalidad de Vaz Ferreira. Aunque las fotografías y los retratos que se conservan la muestran con un rostro melancólico y sereno, a menudo con aire meditativo, sabemos que en su intimidad fue acosada por tormentas interiores: entraban en disputa, por un lado, su carácter firme y orgulloso, y por otro, un profundo afán de ternura que con el paso de los años se convirtió en un anhelo imposible. Con esto en mente, entraré a hacer una descripción general de su obra poética para después examinar una serie de poemas.

Ante todo, es importante señalar que Vaz Ferreira vive a lo largo de un periodo que tiene como trasfondo literario tres etapas: la *postromántica* (niñez y adolescencia); la *novecentista*, durante la cual se desarrollaron tendencias renovadoras a partir de las propuestas modernistas rubendarianas; y la *postnovecentista*, que se inicia alrededor de 1917, culminando en los años veinte, con las tendencias nativistas.²¹⁵ De esta forma, Vaz Ferreira escribe su obra poética en un momento de gran importancia en las letras uruguayas: el clima intelectual de finales del siglo XIX y principios del XX. Este clima se caracteriza por una serie de tendencias heterogéneas que se entrecruzan, las cuales le otorgan singularidad y complejidad al mismo. Sólo basta recordar a algunos de los protagonistas intelectuales de entonces: por un lado, el naturalismo de Javier de Viana

²¹² Ibid, p. 96.

²¹³ “Carta XII”, p. 98.

²¹⁴ También he podido conocer sus pasatiempos en horas de ocio: “libros para comentar, Chopines y Griegs, ajedreces, barajas...”. (Ibid, p. 96.)

²¹⁵ Las tendencias nativistas buscaban “expresar lo nacional mediante procedimientos literarios nuevos, inspirados, en gran parte, en las corrientes innovadoras literarias europeas”. (Arturo Sergio Visca, *La mirada crítica y otros ensayos*, Montevideo, Academia Nacional de Letras, 1979, pp. 88-110).

(1868-1926) y el realismo del teatro de Florencio Sánchez (1875-1910), y por otro, la obra lírica de Julio Herrera y Ressig (1875-1910), los ensayos de José Enrique Rodó (1871-1917), los primeros cuentos de Horacio Quiroga (1878-1937), la crítica filosófica de Carlos Vaz Ferreira (1872-1958), el erotismo poético de Delmira Agustini (1886-1914), la narrativa de Carlos Reyles (1868-1938) y la angustiada poesía de María Eugenia Vaz Ferreira (1875-1924). No obstante, de acuerdo con Arturo Sergio Visca, hay un elemento unificador en esta diversidad de matices intelectuales:

Esta fisonomía intelectual tan rica y matizada adquiere, sin embargo, en el núcleo de la generación del novecientos, una cierta coherencia. Y la adquiere a través de un rasgo que de un modo u otro, en todos se manifiesta. Todos viven la *convicción* de que en esos años en que un siglo muere y otro nace ha surgido un nuevo modo de sentir la vida y una sensibilidad nueva complejísima y refinada.²¹⁶ [La cursiva en mía.]

Me permito sugerir que Vaz Ferreira no sólo escribe con esta convicción, es decir, la intención de moldear una nueva sensibilidad y una forma inédita de sentir la vida, sino también con la intención de trazar una imagen de sí misma, a partir de otra necesidad: sondear las fuerzas que la contruyen pero que también la desdibujan. Creo que la principal realidad que se percibe de su poesía no es otra cosa que su propia figura solitaria. Vaz Ferreira vivía casi siempre para adentro y sólo convenía en algunas concesiones con el mundo exterior; vivía para sus hondas criaturas internas. Por lo tanto, si bien es cierto que su estética se inscribe dentro del parnasianismo y del modernismo, lo que más sobresale es el vaivén de un corazón orgulloso aunque delicado. Partiendo de esta idea, he intentado descifrar su obra, examinando al mismo tiempo el sujeto poético, contradictorio y complejo, que aparece en la misma, para lo cual su correspondencia ha sido de gran ayuda como punto de partida.

Como ya dije, antes de morir, Vaz Ferreira proyectó dar unidad a su obra poética, que hasta ese momento sólo se había publicado en periódicos, revistas y antologías americanas. Así, la autora hizo una selección de cuarenta poemas que se publicó bajo el nombre de *La isla de los cánticos*.²¹⁷ Llegó a corregir las primeras pruebas y, como señala su hermano Carlos, “había pruebas de cuarenta y tres poesías,

²¹⁶ Arturo Sergio Visca, “Prólogo”, *Antología de poetas modernistas menores*, Montevideo, Biblioteca Artigas, volumen 139, 1971.

²¹⁷ “Lauxar en sus ‘Motivos de Crítica’ cuenta la siguiente anécdota: ‘María Eugenia Vaz Ferreira había antes pensando titular su obra *Las islas de oro*; yo le recordé los títulos de Leopoldo Lugones y Julio Herrera y Ressig, *Las montañas de oro* y *Las lunas de oro*, -‘Es mucho oro para el Río de la Plata’, le dije, y ella, riéndose como siempre, con carcajadas rápidas que le sonaban en lo más interno de la garganta y parecían ahogarla, exclamó: -‘A la verdad!’” (Rubinstein Moreira, Ob.cit., p. 43).

de las cuales ella había determinado cuarenta para esta selección. Entre las tres eliminadas figuraba la titulada “Único poema”, la cual me impresionó tanto que le pregunté la razón de la exclusión. ‘Nadie la entendió’, me dijo, y accedió fácilmente a mi pedido de que la volviera a incluir...”²¹⁸ Por lo tanto, *La isla de los cánticos* consta de cuarenta y un poemas. La obra se publicó póstumamente, en 1925, aunque la primera edición está fechada en 1924.²¹⁹ Años después, en 1959, salió a la luz *La otra isla de los cánticos*, con prólogo de su amigo, el poeta Emilio Oribe. Este libro consta de setenta y un poemas que no habían sido incluidos en *La isla de los cánticos*; es decir, incluye aquellos publicados en su juventud en revistas y periódicos pero también copias que sólo circularon entre amigos, y otros poemas que se daban a conocer por primera vez. En 1986, Hugo Verani publica sus *Poesías completas*, libro en que se reúne por primera vez la poesía editada e inédita de Vaz Ferreira. Por lo tanto, en dicho volumen se incluyen, además de las dos obras arriba mencionadas, lo siguiente: (a) los poemas pertenecientes al manuscrito de *Fuego y mármol* (1903), libro inédito hasta entonces y que Vaz Ferreira preparó pero nunca se animó a publicar; la obra consta de cincuenta y un poemas numerados;²²⁰ (b) los poemas que quedaron sin clasificar por la autora: piezas inéditas pero también poemas dispersos en publicaciones casi imposibles de encontrar en la actualidad, versos en periódicos y revistas rioplatenses que Vaz Ferreira nunca destinó a libro. En total, en la edición de Verani, se encuentran ochenta y siete nuevos poemas.

En general, los estudiosos se muestran unánimes en subrayar que el libro más logrado de Vaz Ferreira es *La isla de los cánticos*, el cual está marcado por un pesimismo perturbador y una profunda angustia existencial. Muchos de los poemas que este libro contiene fueron escritos hacia el final de su vida, cuando la autora se encontraba prácticamente encerrada, en un estado de salud y soledad deplorables: para entonces esa delgada línea que separa la cordura del delirio se había vuelto más borrosa.

²¹⁸ Ibid, p. 42.

²¹⁹ Fue publicado en Montevideo por la Casa A. Barreiro y Ramos S.A. En la portada aparece el año de 1924 y, en la cubierta, 1925.

²²⁰ Hugo Verani explica: “El ‘cuaderno verde’ que preserva los manuscritos tiene dos fechas: 14 de marzo de 1903 y, más adelante, 24 de noviembre de 1903, ambas indicaciones son de puño y letra de Alberto Nin Frías. *Fuego y mármol* es el ‘libro manuscrito’ que recibe Nin Frías y comenta en su ‘Ensayo sobre las poesías de MEVF’, publicado en *Vida Moderna* (mayo y junio de 1903). El mismo cuaderno intercala, entre los poemas, el original del estudio de Nin Frías, aparentemente destinado a figurar como prólogo de *Fuego y mármol*”. (Ob.cit., p. 22.) Ya mencioné al principio del capítulo que Vaz Ferreira, aunque parecía dispuesta a publicar este libro, siempre vaciló; recordemos la carta a Bertani, citada arriba: “No publique nada”. Supra, pp. 50-52.

Sin duda, son estos sus mejores poemas a pesar de que los atraviesa un naufragio existencial doloroso y derrotado. No obstante, el camino hasta allí fue abriéndose desde años anteriores; el sendero fue haciéndose sin pausas en el abismal y frágil terreno de una personalidad apasionada pero reprimida. Los poemas que anteceden a los de *La isla de los cánticos* –es decir aquellos inéditos, los publicados en revistas de la época y los incluidos en el manuscrito de *Fuego y mármol*– quizá no son estéticamente innovadores, pero son imprescindibles, no sólo para conocer el proceso evolutivo de su obra, sino, sobretodo, para acercarnos a un sujeto sostenido en un eco poético enraizado, primero, en la tradición literaria de Heine (“en el oscuro germanismo del poeta de Dusseldorf”²²¹) y luego, cada vez más, en la de Edgar Allan Poe. La influencia de este último se percibe en la ambientación de una escenografía e imaginaria que en ocasiones llega a alcanzar matices oscuros muy personales, como, por ejemplo, en sus poemas “Ultra” y “Yo sola”, entre otros, y que más adelante he examinado ampliamente. Como afirmó Raúl Montero Bustamante en 1905: “Pertenece á la raza de los sensitivos, y sin duda en su emotividad de apasionada, hay una mórbida aspiración de ‘más allá’”.²²² En otras palabras, en esta etapa, Vaz Ferreira hizo uso de esa escenografía para hablar sobre todo de sus ansias, unas ansias que representan aspectos extremos y trágicos del sentimiento amoroso, pero enunciados desde las entrañas de la noche, el dolor, el terror, y la muerte. Todo lo anterior desembocará en su poesía última: una escritura afligida pero condensada, que expresa la solitaria perplejidad de un ser que poco a poco iba perdiendo la esperanza y la razón. Esta última fase queda nítidamente reflejada en uno de sus mejores trabajos, “Único poema”, que también he estudiado con detenimiento más adelante y en el que igualmente se puede identificar una imaginaria que recuerda a “El cuervo” de Poe.

Para ser más específica, el trabajo poético de Vaz Ferreira se divide en tres periodos bien definidos: 1) el que corresponde a sus comienzos, es decir, los poemas publicados en periódicos y revistas rioplatenses, a finales del siglo XIX (1894-1899); 2) la etapa modernista, que abarca su trabajo escrito entre 1900 y 1914; y 3) su poesía existencial (1915-1924).

²²¹ Raúl Montero Bustamante, “María Eugenia Vaz Ferreira”, en *El Parnaso Oriental. Antología de Poetas Uruguayos*, Ob.cit, p. 308.

²²² Ibid, p. 308.

Alguna dulce palabra
Bien cerquita de mi oído.
(“Rimas”)²²⁶

Como vemos, en los versos anteriores se detecta cierto optimismo: la visión del amor como vehículo positivo para superar la tristeza o la soledad. Asimismo, se revela una visión románticamente inmadura del amor: en la recurrencia del adverbio “siempre” se transparenta la esperanza concentrada en el amor eterno.

A esta primera etapa también pertenecen “Berceuse” y “La viejecita”, poemas en los que Vaz Ferreira realiza un tratamiento de impresiones con base anecdótica y en los cuales es evidente la huella de Heine, último gran poeta del Romanticismo, cuya obra se caracteriza por transformar y elevar el lenguaje y los temas cotidianos al registro poético. A continuación, cito algunos versos, donde la influencia del poeta de Dusseldorf, a quien la autora, según sus biógrafos, leía en alemán²²⁷, es particularmente palpable:

Era de noche: yo tocaba
Una *berceuse* de Chopin
Y aun sin mirarlo bien sentía
Fijos en mí los ojos de él.

Cuánto, Dios mío, nos amamos
Cuando escuchábamos los dos
Aquella rítmica armonía
Que nos llegaba al corazón!
(“Berceuse”)²²⁸

Pero yo cubro las ventanas
de la estancia con viejos cortinajes;
e incluso vienen mis fantasmas
a hacerme una visita diurna.

Se me aparece el antiguo amor,
ha subido desde el reino de los muertos:
se sienta a mi lado y llora
y el corazón me enternece.
(Heinrich Heine, *Libro de canciones*)²²⁹

²²⁶ MEVF, “Rimas”, en *Ibid*, p. 311.

²²⁷ Cfr. Rubinstein Moreira, *Ob.cit.*, p. 44. Vaz Ferreira sentía verdadera devoción por la cultura germánica: Heine, Wagner, Beethoven, Nietzsche...

²²⁸ MEVF, “Berceuse”, en Raúl Montero Bustamante, *El Parnaso Oriental. Antología de Poetas Uruguayos*, *Ob.cit.*, p. 308. “Berceuse” también se incluye en *La otra isla de los cánticos*.

²²⁹ Heinrich Heine, *Poemas*, Barcelona, Lumen, 1976, p. 23.

Allá por el camino, triste y cansada,
La viejecita viene con paso lento
Cantando con voz queda como un lamento
El antiguo estribillo de una balada.

Aunque muere en sus labios ya la tonada,
Aunque es como un suspiro débil su acento,
Concentrando en la estrofa su pensamiento
Ameniza lo rudo de la jornada.
(“La viejecita”)²³⁰

Hacen las muchachas la colada
y saltan por la hierba. La rueda
de molino espolvorea diamantes.
Oigo un lejano zumbido.

Al lado de la vieja torre gris
se encuentra una garita;
un mozo de casaca colorada
pasea arriba y abajo.
(Heinrich Heine, *Libro de canciones*)²³¹

Es en su segunda etapa cuando su poesía más valiosa empieza a brotar y aquí, sus influencias más fuertes, según los críticos, son Álvaro Armando Vasseur, José María Heredia y el mexicano Salvador Díaz Mirón; pero también, en cuanto a las atmósferas recreadas, son evidentes las influencias de Baudelaire, Goethe, Whitman, Bécquer y Poe. Es sobre todo evidente la huella de Baudelaire, quien, como sabemos, se adscribió a un simbolismo particular para referirse a la maldad y la fealdad sublimes, elevándolas a la categoría de lo estético. Así, el poeta francés, en “Una mártir” (*Las flores del mal*, 1859), recrea una atmósfera propia del decadentismo: “En medio de frascos, telas sedosas, / y muebles voluptuosos, / ... / donde el aire es peligroso y fatal, / donde lánguidas flores en sus ataúdes de cristal / exhalan su suspiro postrero...”²³² Leamos ahora un poema de Vaz Ferreira titulado “Mis flores”, en el que se percibe la influencia de Baudelaire: “Mis flores son las que brotan de un hondo surco terroso / Cuando las ojeras cava la fiebre fecunda y fuerte; / Esas son las flores pardas de

²³⁰ MEVF, “La viejecita”, en Alberto Nin Frías, “Ensayo sobre las poesías de María Eugenia Vaz Ferreira”, *Nuevos Ensayos de Crítica Literaria y Filosófica*, Montevideo, Imprenta de Dornaleche y Reyes, 1905?, p. 17. Al respecto, Alberto Nin Frías nos entrega un comentario que ejemplifica perfectamente el manejo poético de lo anecdótico por parte de la poeta: “[“La viejecita”] tiene su historia, su antecedente, como todo lo humano. Niña aún, la poetisa pasaba con su madre por un bazar, y allí de una mirada divisó un cuadro sugestivo; quiso comprarlo pero por circunstancias ajenas no lo hizo suyo. Pero, para el poeta, poseer es cosa fácil: con su imaginación todo lo abarca y todo lo acaricia su musa amorosa. Cuando el cerebro tiene una idea, el alma tiene sus alas, dijo el divino Platón”. (Ibid, p. 18.)

²³¹ Heinrich Heine, Ob.cit., p. 28.

²³² Charles Baudelaire, “Una mártir”, en *Poesía completa* (edición bilingüe), Barcelona, Ediciones 29, 1994 (undécima ed.), pp. 324-329.

perfume acre y sabroso / Que engendra el mal de la vida para ofrenda de la muerte”.²³³
En otros poemas se percibe esa ambientación oscura que la hermanan con Poe, como en
“Ven y siéntate a mi lado”: “La noche, vertiendo brumas / en el espacio sombrío / que
cruzan las aves negras / de entreabierto y corvo pico / lanzando al aire el misterio / de su
fúnebre graznido”.²³⁴

Algunos de estos poemas suelen adquirir tonos radiantes y esplendorosos, propios del modernismo, donde sobresale un léxico preciosista. Al mismo tiempo, la mayoría afianza una línea románticamente exasperada al punto de que se detecta la ampulosidad romántica sobre el preciosismo modernista. En pocas palabras, Vaz Ferreira es, en esta etapa, modernista en la forma y romántica en el fondo –es decir, no se queda en el esteticismo de la palabra–. Por tanto, en un primer momento, dentro de su segunda etapa, encontramos poemas como “Invicta” y “Heroica”:

Yo soy como la firme roca erguida
Que el oleaje amenaza en su bravura
Y eternamente ante la mar vencida
Su cresta eleva en la gigante altura.
(“Invicta”)²³⁵

Yo quiero un vencedor de toda cosa,
invulnerable, universal, sapiente,
inaccesible y único.

En cuya grácil mano
se quebrante el acero,
el oro se diluya
y el bronce en que funden las corazas [...]
(“Heroica”)²³⁶

La alusión a metales primarios –y no a piedras preciosas– nos vuelve a indicar que, en este momento, la autora está más próxima al Romanticismo. De esta forma, se establece ese curioso híbrido que ya mencioné arriba: la rotundidad y la fuerza románticas suavizadas por pequeños toques preciosistas. Esta “imperial sonoridad”,

²³³ MEVF, “Mis flores”, en Alberto Nin Frías, Ob.cit, p. 8.

²³⁴ MEVF, “Ven y siéntate a mi lado”, en *Poesías completas*, Hugo Verani (ed.), Ob.cit, p. 49. La primera estrofa se publicó en Raúl Montero Bustamante, *El Parnaso Oriental. Antología de Poetas Uruguayos*, Ob.cit., p. 311; más tarde se reprodujo en *La otra isla de los cánticos*.

²³⁵ MEVF, “Invicta”, en Raúl Montero Bustamante, *El Parnaso Oriental. Antología de Poetas Uruguayos*, Ob.cit., p. 308.

²³⁶ MEVF, “Heroica”, en *Poesías completas*, Hugo Verani (ed.), Ob.cit., pp. 127-128. Publicado por primera vez en la revista *Hebe* (Buenos Aires), en 1918. Incluido en *La isla de los cánticos*.

como la llama Arturo Sergio Visca, luego evoluciona a un segundo momento, dentro de esta misma etapa, en que la poeta asume un “idealismo estético absoluto”, separado de lo humano e inclinado hacia lo “mental puro”.²³⁷ A este segundo momento pertenecen “Oda a la belleza”, “Canto verbal” y “Ave celeste”. En el primer poema, se sugiere un idealismo absoluto y metafísico:

Oh, Belleza que tu seas bendita,
[...]
Eres inaccesible,
Eres pasiva y sola,
Sencilla y sobrehumana;
No inspiras, no padeces
El dominio imperial de la materia
Ni la sensible turbación del alma...²³⁸

La Belleza, en su poesía, se convierte en un concepto absoluto, inamovible, alejado del peso temporal al que son sometidos los elementos terrenales, incluso aquellos que, como el alma, son de naturaleza espiritual. Mientras que el alma esta sometida a los cambios anímicos, su concepto de Belleza es uno que permanece imperturbable, impasible –no siente ni padece–, y de ahí que su autora lo exalte como algo suprahumano.

En “Canto verbal”, la palabra aparece en ámbitos extrahumanos:

A ti, palabra, que tienes la magia
de sabiamente transmutar la forma
y ajustarla a la loca trashumancia
de la maravillosa ánima viva...
¡Oh profunda, variante y fugaz,
que floreces en vetas luminosas
perfumadas de esencia espiritual...²³⁹

Como se observa, el simbolismo se vertebra a partir de una sinestesia: se da una mezcla de sensaciones coloristas, auditivas, lumínicas. Por último, en “Ave celeste” se

²³⁷ Arturo Sergio Visca, *La mirada crítica y otros ensayos*, Ob.cit, p. 3.

²³⁸ MEVF, “Oda a la belleza”, en *La isla de los cánticos*, Montevideo, Biblioteca Artigas, 1956, pp. 33-34

²³⁹ MEVF, “Canto verbal”, en *La isla de los cánticos*, Ob.cit., p. 77.

realiza un análisis del *yo*, de su vida psíquica, por medio de la “innata hermosura del alma”²⁴⁰:

Alma, sé libre y rauda, sé límpida y sonora
Como un maravilloso pájaro de cristal,
En cuyas alas canten las perlas de la aurora
Y las campanas suaves del himno vesperal.²⁴¹

Aquí se identifica un preciosismo íntimamente ligado a un subjetivismo: la poeta realiza una definición e interiorización de su propia alma a partir de metáforas preciosistas. En otras palabras, dichas metáforas no tienen la intención en definir un espacio y un ambiente exquisitos, como lo hace el Modernismo tradicional, sino que son utilizadas por la autora *exclusivamente* para delinear su autorretrato metafísico. Por lo tanto, podríamos afirmar que la vocación estética de Vaz Ferreira determinó no sólo su arte sino también el lugar en el que anhelaba *ser*. Es decir, tanto su poesía como su propio ser derivan de un ideal de belleza al mismo tiempo que se dirigen hacia ese ideal. Ella aspira a ser ese pájaro de cristal, “libre, rauda, límpida y sonora”, por eso, para llegar a afirmarse en ese estado ideal de belleza, decide abrirse a la palabra, la cual no es sólo medio de expresión sino, sobre todo, es la causa, el origen, y la destinataria de ese anhelo de trascendencia que, sin embargo, no la salvan de su soledad:

Yo no sé en qué fantástica materia
al escultor de la pro genie humana
le plugo modelar la estatua mía,
que no ablanda la luz de las auroras
ni el oscuro crepúsculo marchita;
pero si alguna vez mi corazón
abre a la vida su raudal interno,
si se doran mis áridas llanuras
y se pueblan de esquifes mis océanos,
si se viste de estelas fulgurantes
la nebulosa noche de mis piélagos
y las alas sin sol de mis pendones
en raudas ondas flotan a los vientos,
si gorjean mis pájaros, será
cuando en la entraña de un sacro silencio
sobre la losa de mi tumba viva
choque su llama tu rayo de fuego...
(“Canto verbal”)²⁴²

²⁴⁰ Rubinstein Moreira, Ob.cit., p. 65.

²⁴¹ MEVF, “Ave celeste”, *La isla de los cánticos*, Ob.cit., p. 75.

²⁴² MEVF, “Canto verbal”, en *La isla de los cánticos*, Ob.cit., p. 79.

Como vemos, la “estatua”, a la que “la luz de las auroras” no logra ablandar pero que tampoco el “oscuro crepúsculo” puede marchitar, es la coraza inalterable de un yo solitario que se refugia detrás del mármol, un yo que si se arriesgara a abrirse para dejar fluir “su raudal interno”, sería sólo para sentir, en “la losa de mi tumba viva”, la llama de la palabra. Lo que me interesa subrayar, por lo tanto, es que la identidad de la poeta también se enmarca en una búsqueda del lenguaje; así, la palabra es sometida a un desprendimiento conceptual para ir adquiriendo un nuevo matiz e ímpetu con el propósito de que la emoción se retrate en el poema como algo titánico pero puro y trascendente, intelectualizado, y, por supuesto, como la expresión del goce estético.

Así, esta segunda etapa es importante puesto que representa el estado de transición hacia su poesía existencial, la de la tercera etapa, en la que Vaz Ferreira asimila toda la tradición modernista y es capaz de arrancarle matices propios: abandona el lenguaje decorativo para dar lugar a una pureza formal en la que la angustia se manifiesta por medio de una fuerza expresiva condensada, depurada; un enfoque distinto a partir de las conquistas formales del modernismo y una reflexión introspectiva que, como ya dije, linda con ambientes aún más oscuros, y donde prevalece la muerte, el vacío, la noche. Esta tercera etapa coincide con los años finales de su vida e incluye poemas como “Hacia la noche”, “El regreso”, “Único poema”... Este mundo poético, compacto pero intenso, es el que nos muestra con mayor nitidez su tensa vivencia interior, desolada y desoladora. Precisamente, gracias a estos poemas, incluidos en *La isla de los cánticos*, podemos ser testigos de la culminación de un proceso de hondo y constante sondeo que se había iniciado desde su juventud.

En “Hacia la noche” podemos observar un proceso de depuración del ornamento, un desprendimiento de todo lo que no sea la pura esencia:

Oh noche yo te quiero
sin el fulgor de luminosos astros.
sin marinos clamores
y sin la voz que finge
en los cráneos sonoros el rumor de los vientos...²⁴³

²⁴³ MEVF, “Hacia la noche”, en *La isla de los cánticos*, Ob.cit., p. 9.

Asimismo, en el “El regreso”, Vaz Ferreira depura el procedimiento poético y retrotrae a su intimidad el lenguaje para que surja lo innombrable, el enigma, lo que se esconde tras el infértil ejercicio de un exceso de retoricismo:

Y yo no tengo camino;
Mis pasos van a la salvaje selva
En un perpetuo afán contradictorio.
[...]
Darle el último adiós
Al insondable enigma del deseo,
Cerrar el pensamiento atormentado
Y dejarlo dormir un largo sueño
Sin clave y sin fulgor de redenciones...²⁴⁴

Si antes la autora creó escenarios poéticos más decorativos, para decirse bajo un exceso de vestimenta retórica y modernista, en esta tercera etapa se vuelve más intimista: retira la decoración, se despoja de los velos y sale abiertamente su sujeto poético al escenario. Pero ese sujeto que al fin se nos muestra desnudo se encuentra impregnado de pesimismo, lo que hace que en el horizonte se perfíle, paradójicamente, un no-ser. Por ejemplo, “El ataúd flotante”, la autora se refiere a la muerte de la antigua confianza en los procesos salvadores y deja claro que, para ella, lo único cierto es la nada:

Mi esperanza, yo sé que estás muerta.
No tienes de los vivos
más que la inestable fluctuación perpetua;
no sé si un tiempo vigorosa fuiste,
ahora estás muerta.²⁴⁵

La ausencia de color y lo irrefutable de lo oscuro, hacen que advirtamos una soledad de dimensiones arrolladoras en “Nocturno”:

¡Árbol nocturno, alma mía,
sólo mía y solitaria...
cubierto estás por la nieve
de una noche triste y larga!²⁴⁶

Mientras que en “Único poema”, el mar se convierte en símbolo de lo infinito y lo inabarcable:

²⁴⁴ MEVF, “El regreso”, en *La isla de los cánticos*, Ob.cit., pp. 65-66.

²⁴⁵ MEVF, “El ataúd flotante”, en *La isla de los cánticos*, Ob.cit., p. 47.

²⁴⁶ MEVF, “Nocturno”, en *La isla de los cánticos*, Ob.cit., p. 17.

Mar sin nombre y sin orillas,
soñé con un mar inmenso,
que era infinito y arcano
como el espacio y los tiempos.²⁴⁷

Al respecto, comentan Washington Lockhart y Juan Francisco Costa, lo siguiente: “... en los últimos años de su vida, ya por 1920, otras actitudes creadoras –ultraísmo, [...], creacionismo– tratarán de difundir en América un lenguaje metafórico audaz, a veces críptico, que no llegará a influir visiblemente en Vaz Ferreira, dueña ya de su modo de decir y de callar y de su fenómeno poético”.²⁴⁸ Más adelante, estos autores enfatizan que es precisamente en su trabajo último cuando se hace más evidente un universo poético determinado por un “momento espiritual intelectualizado”, es decir,

...se trata de “ideas”, de “conceptos”, adopta incluso una forma casi silogística²⁴⁹ [...] permite, eso sí, que toda imagen aparezca unguada de esencias ideales, resguardando así, junto con la emoción que provocara su evocación, ese orden espiritual al que todo, sin perder por ello su temperatura vital, ha de estar, de acuerdo con su modalidad de estirpe platónica, íntimamente subordinado. El doble pasaje de la emoción a la idea y de la idea a la emoción, implícito en casi todos sus poemas, no aparece, claro está, sucediéndose en el orden antedicho; prefiere casi siempre [...] proclamar desde los primeros versos la intelectualización intermedia que le sirve de nexos, para aludir desde ella e invocar la emoción final, a través de símbolos resolutorios que, como la noche, el alma, el mar, etc., le permiten evocar y al mismo tiempo trascender su original angustia, consiguiendo así, merced a ese intermedio intelectual, la indispensable coherencia entre lo que sintiera y lo que expresa. Se atiene así, para expresar su emoción ya intelectualizada, a una serie de símbolos que se reiteran obsesivamente, imágenes coordinadas con rigor, las únicas que pueden satisfacer sus exigencias de fidelidad a la conmoción primera y a su sentido de lo conceptual.²⁵⁰

De esta forma, en esta última etapa de su obra, se magnifica aquella especie de personalización de los conceptos; los nuevos contornos e ímpetus emocionales son aún más evidentes. Es decir, la autora usa la metonimia para explicarse y expresarse: ella es el mar, la noche, el pájaro, el viento...; ella se proyecta e identifica con estos elementos. Por tanto, todas estas palabras se cargan de un nuevo impulso, se convierten en elementos estéticos invulnerables y en originales referencias de su interior.

De pronto un pájaro errante
cruzó la extensión marina;
“Chojé... Chojé...” repitiendo

²⁴⁷ MEVF, “Único poema”, en *La isla de los cánticos*, Ob.cit., p. 85.

²⁴⁸ Ob.cit., p. 32.

²⁴⁹ Por ejemplo, en su poema “Enmudecer”, nos dice lo siguiente: “Quien no sabe estar alegre / no tiene por qué cantar. / Si se derrotó a sí mismo / ¿qué enseñará?”

²⁵⁰ Ob.cit., p. 164.

su quejosa mancha iba.

Sepultóse en lontananza
goteando “Chojé... Chojé...”
Desperté y sobre las olas
me eché a volar otra vez.
(“Único poema”)²⁵¹

Por último, es importante que me refiera, brevemente, a la postura que adopta Vaz Ferreira, en su poesía, con respecto al amor y al amado. Más adelante, cuando estudie los poemas, profundizaré sobre este asunto; sin embargo, ahora quisiera mencionar algunos rasgos distintivos a propósito de este tema. En definitiva, en la poesía de Vaz Ferreira se advierten diversas actitudes, podría decirse camaleónicas, en cuanto al sentimiento amoroso, en las cuales se identifica también esa voluntad y ese intelecto que reprime y aprisiona al deseo. Estas actitudes, o matices del sentimiento, que resumen y expresan su forma particular de experimentar la vivencia del amor, podrían resumirse de la siguiente manera, división que asimismo muestra tanto la riqueza como la evolución de dichos matices²⁵²:

1. El amor aceptado y sentido de forma completa y total, por lo que el *yo* se adhiere incondicionalmente al amado (“Para siempre”).
2. El *yo* se muestra ardientemente posesivo (“Yo sola”).
3. Momentos determinados por la ternura, el recuerdo o el ensueño (“Beatitud”, “En las tardes tempestuosas”).
4. El dolor causado por la entrega no correspondida, por la ausencia del amado o la separación (“Como chispas escapadas de algún astro”, “El novio ausente”, “Invitación al olvido”).
5. El pedido de amor (“Tu rosa y mi corazón”).
6. Un estado sentimental determinado por la contradicción, pues se experimenta, al mismo tiempo, el rechazo y la atracción del amor; sin embargo, en esta situación dialéctica, el *yo* todavía termina por entregarse al sentimiento. Es decir, en un mismo poema se identifica, por un lado, el anhelo de libertad, la rebeldía y el rechazo al amor y, por otro, la aceptación de la necesidad del mismo, seguido por la

²⁵¹ MEVF, “Único poema”, en *La isla de los cánticos*, Ob.cit, p. 85.

²⁵² Véase: Arturo Sergio Visca, “María Eugenia Vaz Ferreira: del naufragio vital al anhelo de trascendencia”, en *La mirada crítica y otros ensayos*, Montevideo, Academia Nacional de Letras, 1979, pp. 88-110.

entrega o claudicación (“Secreto real”, “Holocausto”, “Yo era la invulnerable”).

7. El rechazo absoluto a la solicitud del amor del pretendiente (“Invicta”).
8. La frustración amorosa debida a la incapacidad del *yo* de vivir el amor dentro de los términos tradicionales. Es decir, el amor ya no se rechaza, sino que más bien se subraya el dramático reconocimiento de que este, tal y como ese *yo* lo ha concebido o idealizado, no puede ser vivido en este mundo (“Los desterrados”, “A Heros”). Es a partir de este reconocimiento que el *yo* va dibujando los contornos del que será el *amado ideal*, al que se aspira. Este vendrá a ser su propuesta personal frente a aquel hombre terrenal que profesa el “simple amor humano”. Es decir, es en esta categoría que se concibe un amor y un amado con rasgos ultraterrenos, aunque sin llegar a ser nunca divinos. Pero como ese amado ideal sólo se presiente y nunca se materializa, al *yo* no le queda más que desearlo, soñarlo, imaginarlo (“Heroica”).

Teniendo como base este esquema, estoy de acuerdo con Arturo Sergio Visca en cuanto a que, a partir de la caracterización del amor y del amado ideal en la poesía de Vaz Ferreira, se transparenta un proceso que parte de la entrega absoluta del *yo* al amor *humano*, para luego pasar a una resistencia a ese amor que puede llegar al extremo del rechazo total, hasta culminar en el sueño de un amor ultraterreno que requiere de la existencia de un amado ideal, uno que haya trascendido todas las actitudes mundanas del hombre tradicional, especialmente su afán de posesión de la mujer y su apetito puramente sexual. Ante la inexistencia de ese amado, el *yo* terminará por elegir la soledad y se refugiará en un anhelo de trascendencia. Sin embargo, debemos tener presente que no se trata de un rechazo al amor en sí, sino del amor dentro de los términos tradicionales. El origen de este rechazo, y de la construcción de un amado ideal, tiene que ver, sin duda, con la certeza que albergaba Vaz Ferreira con respecto a su marginalidad, es decir, de saberse diferente, ajena al mundo y a las personas que la rodeaban (ya me referí arriba a sus poemas existenciales en donde se puede ver como ese sentimiento de no pertenencia, de *outsider*, le generó angustias y desesperanzas). ¿Podría haber existido ese hombre que la comprendiera y la amara tal cual era ella? No lo sabemos, pero lo que sí sabemos es que ella negó las formas convencionales en que

se concebía el amor en su medio y, sobre todo, rechazó las desproporciones en las relaciones amorosas. Sin embargo, en Vaz Ferreira siempre persistió la querencia por y la fascinación del amor, de ahí que estas ansias se canalizaran en la construcción de su amado ideal. Esto también incide, como veremos en el próximo apartado, en sus formas de (auto) representación femenina, en las cuales se insinúa a la super-mujer en términos nietzschianos.

En definitiva, el idealismo romántico ejerció una gran influencia en Vaz Ferreira a lo largo de toda su vida, pero también en el proceso de su evolución poética. Me refiero sobre todo a su tendencia a desvincularse del mundo objetivo, a dedicar sus energías anímicas a delinear un estado de anhelo ideal, una aspiración a lo absoluto que nunca se colma: el *yo* frente a lo inalcanzable, y entre estos dos extremos, un mundo imperfecto que existe para esquivarlo, para no tomarlo en cuenta, o para ser motivo de ironía. En esta confrontación no caben realidades intermedias, toda forma es límite, y puesto que el *yo* se siente infinito –soledad íntima, prístina y esencial del ser– se lanza a buscar un infinito exterior, su contrapartida equivalente. Pero ese impulso romántico se queda detenido en la fase del anhelo ideal, donde el *yo* no encuentra los accesos al absoluto o al Amado ideal. De ahí la condena a la “eterna trashumancia”, a la que tanto alude Vaz Ferreira, y su gran apego a la Belleza como única salvación. Tal sentimiento fue transformándose, en sus últimos años, en una aspiración, cada vez más profunda, al “Más allá”.

2. Formas de (auto) representación femenina en la poesía de María Eugenia Vaz Ferreira.

2.1. Adopción y subversión de arquetipos femeninos tradicionales.

A primera vista, en su etapa romántica-modernista, Vaz Ferreira le otorga al tema amoroso un matiz trágico donde en varias ocasiones se adjudica un rol de mujer dominante, evidenciándose un anhelo de posesión del otro sin ningún tipo de condiciones o concesiones, es decir, se refiere al deseo extremo de poseer al amante de forma absoluta. Leamos “Ultra”, perteneciente a *Fuego y mármol* (1903):

Me ofrendabas sin descanso
 la carne de tu cerebro,
 mías eran tus sonrisas,
 tus esperanzas, tus celos,
 5 y en un día como todos
 lloré mirando tu entierro.
 Te fui a ver al cementerio
 y en un rincón solitario
 encontré tu cráneo seco.
 10 Miré por los huecos ojos
 y en la tierra que había dentro,
 había notado una mata
 profusa de pensamientos...
 Como una súplica triste
 15 sus cálices me tendieron,
 y ví como me pensabas
 aun, en todos los pétalos...²⁵³

En este romance se describe una fantasía de contornos fantasmagóricos donde sobresale una escenografía gótica; allí esta la muerte del amante, el cementerio, el cráneo, los huecos ojos. Vaz Ferreira se vale de esta imaginería para referirse a una situación amorosa al límite que se hace evidente desde los dos primeros versos: el *yo* enuncia que tiene el control total de los pensamientos del amante, ya que, en esa escena imaginada, este le *ofrendaba la carne de su cerebro*. En otras palabras, él la adora tanto que, como un súbdito que ofrenda y se entrega a una diosa, le ofrece lo más íntimo que un amante puede dar: la masa de sus pensamientos, que están, por supuesto, dedicados a ella *siempre*: “mías eran tus sonrisas, / tus esperanzas, / tus celos”. En este sentido, el amante es el personaje activo del poema: el que ama, ofrenda, suplica, aún después de la muerte; y la amada es la pasiva: la que acepta la ofrenda, observa, mira, nota, y esto lo hace de forma desprendida, sin participar, desde la distancia, como si estuviera en un trono: es la *vouyerista*; una especie de Helena de Troya de Moreau, que observa casi con indiferencia lo que ha llegado a provocar. En los versos quinto y sexto afirma que “en un día como todos / lloré mirando tu entierro”, evidenciándose la serenidad con que se acepta la muerte del otro, y es entonces, en el cementerio, cuando esa *vouyerista* descubre algo que le produce un placer perverso y un tanto sádico: la carne del cerebro del amante ha fecundado la tierra, sus cenizas se han convertido en una flor que se abre a la amada y le ofrece sus pétalos, gesto que hace que ella compruebe, nuevamente, que *aun*, en el más allá, lo más íntimo, sus pensamientos, “siguen siendo míos”.

²⁵³ MEVF, “Ultra”, en *Poesías completas*, Hugo Verani (ed.), p. 88.

Se trata, por lo tanto, de una amada que *ocupa* el pensamiento del amante de forma completa; así, lo posee y, por lo tanto, lo anula. Evidentemente, el *yo* que se transparenta es sumamente posesivo. El origen de estos versos tan inquietantes encuentra su raíz en una personalidad conflictiva, una que ansía amor pero que, al mismo tiempo, se muestra insatisfecha con el objeto amoroso. En definitiva, el poema enuncia una fantasía que intenta reemplazar la frustración respecto a una utopía esquiva e inalcanzable: la de encontrar a ese amante de perfección ultraterrena. Para suavizar esa insatisfacción, Vaz Ferreira imagina situaciones extremas y terroríficas, apasionadas por la muerte y de tono alucinado, como la anterior y como las que estudiaré a lo largo de este apartado. Así, se observará que esa pasión amorosa se balancea en un perpetuo y contradictorio vaivén: de la necesidad de amor, pasará a la incapacidad de amar; de la dominación sobre el otro, pasará a la entrega total y a la servidumbre amorosa.

Es obligatorio hacer una fecunda comparación entre “Ultra” y uno de los sonetos más clásicos de la lengua castellana, “Amor constante más allá de la muerte” del poeta barroco, Francisco de Quevedo (1580-1645), a quien seguramente Vaz Ferreira conocía, ya que era profesora de literatura:

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera.

5 mas no de esotra parte en la ribera
dejará la memoria en donde ardía;
nadar sabe mi llama el agua fría
y perder el respeto a la ley severa.

10 Alma que a todo un dios prisión ha sido;
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,

su cuerpo dejarán, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrán sentido,
polvo serán, mas polvo enamorado.²⁵⁴

Este soneto, tantas veces estudiado, muestra la obstinada rebeldía de un individuo enamorado que se niega a entregarle el recuerdo de su amada a la muerte. El personaje poético, como se observa, tiene la firme creencia de que el amor por su amada habrá de sobrevivirle, y que este lo hará inmortal. La “hiperbólica terquedad”, como le

²⁵⁴ Francisco de Quevedo, “Amor constante más allá de la muerte”, en *Poemas escogidos*, José Manuel Blecua (ed.), Madrid, Castalia, 1972, pp. 178-179.

ha llamado Lázaro Carreter²⁵⁵, del sujeto poético de Quevedo, es decir, su voluntad de vencer a la muerte –la más implacable realidad del mundo–, deriva no de una personalidad lánguida y resignada, sino de una fuerte y poderosa, dispuesta a vencer los obstáculos de tan firme y déspota destino. De esta forma, sobrepasando lo lógico y lo racional, el enamorado pasa por alto a la muerte y se empeña en salvar su pasión.²⁵⁶

En “Ultra”, Vaz Ferreira toma prestada la situación poética imaginada por Quevedo pero desde la perspectiva contraria: ella es la amada que descubre el “polvo enamorado” de ese pretendiente que no se ha llevado su recuerdo de amor al otro lado de la laguna Estigia; es la que descubre esa memoria que perdura en el mundo físico, de este lado. Al igual que el poeta barroco, que utiliza palabras que hacen referencia a lo fisiológico (ojos, venas, medulas), Vaz Ferreira también se acerca indirectamente a esta tradición haciendo uso de frases como “carne de tu cerebro”. El barroquismo, como sabemos, exalta la tensión, el contraste, el claroscuro, formas que buscan reflejar la complejidad interior del ser humano, su confusa realidad de cimas y abismos; de allí el interés del artista barroco por lo raro y extraordinario, lo desmesurado y distorsionado, para mostrar impulsos violentos y contradictorios, el constante drama de la existencia,

²⁵⁵ Fernando Lázaro Carreter y Evaristo Correa Calderón, “Un soneto de Quevedo”, en *Como se comenta un texto literario*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 168-176.

²⁵⁶ El famoso tópico amoroso –el deseo de muerte como liberadora de sufrimiento– es adoptado a medias: es cierto que no se evidencia temor a morir, más bien el hombre del poema está dispuesto a cerrar sus ojos y romper los vínculos del cuerpo y el espíritu; sin embargo, esa misma muerte no podrá nunca, por voluntad propia, acabar con su pasión de amor: “mas no de esotra parte en la ribera / dejará la memoria en donde ardía”. Es decir, la memoria que guarda de la amada se quedará *aquí*, en este mundo, no en la opuesta ribera, y aunque el poeta sea devorado por la muerte, ese recuerdo donde reside su amor se mantendrá ardiente e insurrecto: “nadar sabe mi llama el agua fría / y perder el respeto a ley severa”. Luego vienen los estremecedores versos finales, los cuales, como sabemos, deben ser leídos de la siguiente manera para su cabal comprensión: “Alma que a todo un dios prisión ha sido; / su cuerpo dejarán, no su cuidado; / venas que humor a tanto fuego han dado, / serán ceniza, mas tendrán sentido, medulas que han gloriosamente ardido, / polvo serán, mas polvo enamorado”. Amado Alonso opina que el poema tiene un progreso gradual: los cuartetos ponen en marcha la rueda de la emoción, una emoción en la que las “dos imágenes tradicionales, la del fuego del amor y la mitológica de la laguna Estigia que tienen los muertos que atravesar, al ser vivificadas con fuerza imaginativa, son como la espoleta que aguardaba el explosivo. Como un rayo, ahonda el poeta ahora en la intuición intermediaria de la perduración más allá de la muerte, y a través de ella llega a la del sentido que le sirve de base: la exaltada plenitud de la vida en el amor”. (Ibid, p. 171.) Sin embargo, Lázaro Carreter difiere de Alonso; para este estudioso el sentido del soneto no es sólo “la exaltada plenitud de la vida en el amor”, sino, más bien, “la obstinación, la negativa patética y violenta de aquella alma a morir del todo”, agregando que la intuición “primaria y fulminante” se resume en el impactante último verso: “polvo serán, mas polvo enamorado”. En otras palabras, se trata de la intuición de poseer algo que será inmortal y de la negación a que su cuerpo quede hecho un puñado de polvo inerte; así, la fantasía que se vislumbra es la de un polvo seco y pálido pero estremecido y vibrante de amor. En cualquier caso, entre las opiniones de Alonso y Lázaro Ferrater existe un elemento común: para ambos el amor aparece como algo vivido más allá de la lógica; la terrible realidad –morir del todo– se desdibuja para idealizar horizontes palpitantes y vigorosos, necesarios para afrontar la eternidad de la muerte.

los dilemas extremos. En este contexto, la variedad de la imaginación como reflejo del alma humana se convirtió en una vuelta a la naturaleza; se creía que el paisaje, lo natural, hablaba nuestro lenguaje, una creencia que más adelante será retomada por los románticos.²⁵⁷ El dramático buceo que toma lugar dentro del cuerpo humano, en los dos poemas que nos ocupan, pareciera simbolizar aquella profunda pasión que se hospeda en los terrenos del inconsciente; una pasión intensa, donde se mezclan contrarios (celos, esperanzas), y que tiende un puente hasta el cuerpo; es decir, la expresión física de la misma viene a ser la prueba del alboroto que causa en el interior. Quevedo se refiere a los elementos fisiológicos del enunciante, los cuales vencerán a la lógica de la muerte. No obstante, Vaz Ferreira, a diferencia del poeta barroco, menciona los elementos fisiológicos del *otro*. Y mientras Quevedo muestra una imagen insurrecta y rebelde, en la que el hombre se resiste a que el amor abandone su cadáver, Vaz Ferreira expresa la complacencia de saberse incondicionalmente amada, más allá de la tiranía de la muerte.

Por otra parte, “Ultra” también está íntimamente vinculado a una escenografía romántica, especialmente en lo que se refiere a elementos extraños, que rozan la fantasía sobrenatural, es decir, esa vertiente extravagante del romanticismo donde interactúan los vivos con los muertos. Es aquí donde encontramos en su poesía ecos del trabajo literario de Edgar Allan Poe. De alguna forma, “Ultra” nos remite al escalofriante cuento de Poe, “Berenice”. En este, el protagonista, Egeo, un hombre solitario, de temperamento triste y enfermizo, padece una rara enfermedad:

... esa nerviosa *intensidad* de interés con la cual, en mi caso, la facultad de meditación (para no emplear términos técnicos) se ocupaba y se sumía en la contemplación de los objetos [...] Meditar infatigablemente durante horas, con mi atención fija en algún frívolo dibujo sobre el margen o en el texto de un libro; permanecer absorto la mayor parte de un día de verano en una curiosa sombra cayendo oblicuamente sobre el tapiz o sobre el suelo; [...] perder todo sentido de movimiento o de existencia física por medio de una absoluta inmovilidad corporal, larga y persistentemente mantenida: tales eran algunas de las más comunes y de las menos perniciosas fantasías promovidas por el estado de mis facultades mentales [...].²⁵⁸

Berenice es su prima, quien de ser una chica “ágil, graciosa y desbordante de energía”, pasa a ser una criatura afectada por una dolencia fatal. Egeo observa el deterioro físico y moral de Berenice, y poco a poco la chica se convierte en el objeto

²⁵⁷ José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Tomo 1: De los orígenes a la emancipación, Madrid, Alianza, 1995, pp. 227-233.

²⁵⁸ Edgar Allan Poe, *Cuentos*, Madrid, Planeta, 2000, p. 287.

analizado durante sus estados de prolongada meditación. Una tarde de invierno, Egeo, sentado en la biblioteca, de pronto, al levantar los ojos, se encuentra frente a frente con Berenice, una Berenice de contornos tan vagos que provoca en él un helado estremecimiento. Inmóvil y sin respirar, Egeo clava la mirada en la figura demacrada de su prima: “Los ojos carecían de vida y de brillo, y, en apariencia, de pupilas; sin querer, aparté las mías de su fijeza vidriosa para contemplar sus delgados y arrugados labios. Se separaron, y en una sonrisa de un especial significado, aparecieron lentamente ante mi vista los *dientes* de la cambiada Berenice”. A partir de ese momento, Egeo se obsesiona de forma tremenda con los hermosos e immaculados dientes de la chica; todos sus pensamientos son para ellos, los cuales a la vez le provocan “un deseo frenético”: “Ellos y sólo ellos estaban presentes en mi mirada mental, y su sola individualidad se convirtió en la esencia de mi vida espiritual”. Berenice muere, finalmente. La última escena del cuento –en la que Egeo confundido tiene la sensación de que ha despertado de un agitado sueño– es terrorífica: “Lanzando un grito salté hacia la mesa, y agarré la caja que había sobre ella. Pero no tuve fuerza para abrirla, y en mi temblor se me escurrió de las manos, cayó pesadamente y se hizo pedazos. De ella, con un ruido tintineante, se escaparon algunos instrumentos de cirugía dental, mezclados con treinta y dos piecitas blancas, parecidas al marfil, que se esparcieron por el suelo aquí y allá. Eran *¡los dientes de Berenice que le había arrancado yo de su tumba!*”²⁵⁹

Como se observa, tanto en el poema de Vaz Ferreira como en el cuento de Poe, se recurre a una singular –y hasta morbosa– fantasía de ultratumba. Ya el título del poema de la uruguaya nos adentra en este universo: *ultra*, como se sabe, significa “más allá de”, “al otro lado de”. Los dos protagonistas (del poema y del cuento) acuden al cementerio a buscar algo de aquel o aquella que murió. Sin embargo, a ambos los mueven diferentes motivos: una acude para comprobar que todavía es amada en el más allá, y el otro, para arrancar y poseer la Belleza misma. Otra diferencia los separa: en la fantasía de Poe, Egeo realiza la profanación de la tumba en un estado alterado que ni él mismo recuerda; en cambio en el poema, se describe a una mujer en estado consciente, aunque el tono de la descripción se caracteriza por ser distante. Lo que en definitiva

²⁵⁹ Ibid, pp. 289-291. Todas las citas de este párrafo provienen de esta referencia.

acerca a los textos en mención, es la fugaz aparición del amado o amada, como seres fantasmales y lejanos, la tendencia a lo fúnebre y el acento extraterreno.²⁶⁰

Es importante observar que “Ultra” no es musical, el poema no está conducido por el ritmo del lenguaje (la rima es asonante), sino que responde a una música interior de textura simbolista: la esencia del asunto radica en la idea, no en las apariencias, es decir, lo mencionado posee una virtud sugeridora y evocadora. Lo anterior es algo implícitamente modernista, pues ya se sabe que el modernismo americano bebió del Simbolismo francés, inscribiéndose en las analogías que subrayó Baudelaire entre la experiencia de la naturaleza y el mundo invisible de la psique, algo elemental en la estética e ideario metafísico de esta corriente artística.²⁶¹ Asimismo, en “Ultra” se subraya el uso de un formato casi teatral para representar las emociones y los sentimientos: una situación imaginada donde sobresalen las acciones del tú lírico y la pasividad del yo, especialmente su *mirada*. Por último, la escritura del poema aparece marcada por el énfasis (recordemos cómo enuncia, de forma sugerente y alusiva, el mensaje final, –“lo tuyo todavía es mío en el más allá”–con aquel *aun*).

Como hemos visto, en el soneto de Quevedo, el hombre ama contundentemente a su amada y en su fantasía se muestra poderoso: tiene la seguridad que vencerá a la muerte. Vaz Ferreira, por su parte, se aprovecha de la imagen de amor-pasión que Quevedo ha establecido, pero para enunciar su posición de mujer dominante y adjudicarse el papel de super-mujer, diosa o ser adorado por su amante. En otras palabras, se vale del tópico de diosa, musa o amada que ha recorrido a la poesía masculina hasta ese momento, pero para reafirmarse como la que tiene el control; asume códigos literarios tradicionales para definir un sujeto femenino que, si bien es cierto se

²⁶⁰ Si en algo seduce el misterio de lo fantástico en Poe, es su magnífica irracionalidad, la forma poética en que se plasma lo excepcional y una tristeza singularmente lúgubre. En esto fue un maestro. De acuerdo a Rafael Llopis, el escritor norteamericano logró establecer una síntesis entre la tradición germánica y la británica con respecto a la literatura del terror. El romanticismo alemán, representado por Von Armin, Kleist, Tieck, Hoffmann, Von Chamizo, Storm y otros, exaltaba “lo maravilloso, lo sugerente, lo irreal y alusivo”. En cambio, la “novela gótica” anglosajona, afianzaba un terror esencialmente macabro donde abundaban los castillos con pasadizos secretos, cadáveres descuartizados, fantasmas; sus representantes más conocidos son: Ana Radcliffe, Horace Walpole, Matthew Gregory Lewis, Charles Robert Maturin, Mary Shelley. El mérito de Poe fue fundir ambas tendencias y, además, añadirle belleza literaria, donde “lo macabro y el humor, el terror y la poesía quedan para siempre acuñados en un molde de relato breve”. (Citado en Juan Perucho, “Introducción”, en Edgar Allan Poe, *Cuentos*, Ob.cit., p. XIV.) Charles Baudelaire quedó fascinado por Poe, tanto que tradujo sus cuentos al francés y escribió sobre su vida. Julio Cortázar fue su traductor al castellano.

²⁶¹ Cfr. Anna Balakian, *El movimiento simbolista*, Madrid, Guadarrama, 1969, p. 97.

proyecta como objeto de deseo, está profundamente marcado por un *anhelo subjetivo* que en ningún momento representa a una mujer sumisa y doméstica, todo lo contrario: su excentricidad es más que evidente. De esta forma, por medio de recursos literarios y retóricos conocidos, Vaz Ferreira *moderniza* su posición de mujer estableciendo un diálogo con la tradición y haciendo una relectura de la misma. Ahora, la pregunta primordial es: ¿por qué le interesa fabricar una imagen de mujer dominante en el amor? ¿Por qué exagera este tópico para reafirmarse? ¿Qué hay debajo de esa imagen de poder?

Para contestar a estas interrogantes, debemos remontarnos a uno de sus poemas anteriores titulado “Yo quisiera saber lo que pasa en tu mente”, publicado en el primer número de *Rojo y Blanco* (1900).²⁶² En él, Vaz Ferreira se refiere a los deseos de conocer los pensamientos del amante en todo momento:

Yo quisiera saber lo que pasa en tu mente
Cuando cruza el tropel de los raros hechizos,
El que agita y alumbra tu pálida frente
[...]

Cuando nace y profunda germina la idea,
La que vence y sacude tu sien palpitante;

Cuando miro en tu rostro la huella que imprime
Con sus ansias secretas un alma que piensa,
[...]

Yo quisiera mirar el destello radiante
De ese extraño fulgor que en tus ojos oscila,
E impregnarme de luz y vibrar un instante
En el brillo inmortal de tu negra pupila.²⁶³

En el poema se transparenta un deseo de fusión con el otro; en este sentido, destacan de tres aspectos: a) la Idea que nace en esa “alma que piensa”; b) el misterioso proceso que toma lugar en esa mente para que dicha germinación se dé, proceso que ella intuye maravilloso; c) la forma en que todo lo anterior se evidencia y materializa en el rostro de aquel. Es decir, la Idea y cómo esta toma forma y se expresa, aparecen como algo que alumbra e inspira a ese *yo* que observa al otro. En la última estrofa, incluso, pareciera que ella quisiera que la mirada mutua se convirtiera en el puente para que el

²⁶² Rubinstein Moreria, Ob.cit, p. 11.

²⁶³ MEVF, “Yo quisiera saber lo que pasa en tu mente”, en Alberto Nin Frías, “Ensayo sobre las poesías de María Eugenia Vaz Ferreira”, Ob.cit., p. 5.

sujeto poético sea y exista en la Idea. En pocas palabras, la poeta quiere acceder al pensamiento del otro y, de esta forma, existir en esa mente adornada de ideas. La evidencia de esa conexión se expresaría, como dije arriba, en la complicidad de miradas, por medio de las cuales ella se impregnaría de la luz y la vida que surge desde aquel intelecto; se trata, pues, del brillo del conocimiento anidado en unos ojos inteligentes que ella desea mirar, conocer, aprehender. La admiración que siente por todo lo que sucede en esa mente activa nos informa que ella la considera una joya intelectual.

Si leemos este poema relacionándolo a “Ultra”, podríamos decir que aquella “carne de tu cerebro” que es obsequiada por el pretendiente al *yo* lírico, viene a ser una ofrenda más que preciosa: es la belleza del pensamiento y su germinación, la Idea misma. Así, a ese *yo* lírico finalmente se le ofrenda algo invaluable, aquello que tanto deseaba en el primer poema –“Yo quisiera...”–. Además, esa ofrenda que aparece en “Ultra”, no está hecha de pensamientos y palabras efímeras, lisonjeras, sino de algo permanente, es “*brillo inmortal*”, como el conocimiento, las Ideas. Por lo tanto, en “Ultra” se concreta su gran anhelo: ella ya *sabe* lo que pasa en la mente de aquel y, puesto que él la piensa siempre, ella *es* Idea, *pervive* en la Idea, no en el cuerpo de una mujer. Su cuerpo femenino –que en la tradición patriarcal se considera causa del pecado– deja de ser lo único que la predetermina. Quizá por eso, cuando el pretendiente finalmente le ofrece aquello que ella buscaba y deseaba con tanto afán intelectual, el *yo* lírico adopta una actitud de diosa satisfecha.

Aunque es cierto que en “Yo quisiera saber lo que pasa en tu mente” y “Ultra” Vaz Ferreira todavía parte de lo masculino como la representación de lo intelectual y da a entender que ella sólo *es* a partir de la mirada, el pensamiento o el amor/deseo que le ofrece el otro, ya se puede observar en ella una tendencia a buscar nuevos horizontes; es decir, aunque algunos estereotipos todavía palpitan ahí, la poeta propone nuevos referentes para lo femenino. La super-mujer que retrata Vaz Ferreira en “Ultra” viene a ser una versión matizada de la diosa patriarcal porque, entre otras cosas, lo que esta busca no es una ofrenda tradicional sino más bien una ofrenda *intelectualizada*. Al tener en sus manos una ofrenda de este tipo, la mujer adquiere poder, ya no es un ser inferior, se coloca en un nivel más alto. Vale la pena citar las palabras que en su momento enunció Alberto Nin Frías, palabras que aluden al pensamiento nietzscheano: “La poetisa uruguaya de que me voy á ocupar, tiene como don dominante de su espíritu,

la intelectualidad; y el extraño mérito de su facultad poética se resume en una palabra: energía. [...] [el suyo] es el lenguaje del alma nobilísima de la mujer intelectual. [...] El reino de la super-mujer vendrá”.²⁶⁴

Por otro lado, es importante tener en cuenta que Vaz Ferreira, en su poesía, no sólo le da vuelta al tema clásico y al tópico, sino que también al tono: en ocasiones este es sumamente agresivo, el de alguien que tiene la intención de tomar partido sobre sus cosas. Es decir, no se trata de un ejercicio puramente estético basado en el “arte por el arte”, sino que utiliza la tradición para hablar de sí misma, una sensibilidad que en realidad, como ya hemos dicho, oscila entre la sumisión y el poder. No es menos cierto que muchas mujeres han utilizado el lenguaje poético para hablar, sobre todo, de ellas: quieren expresarse, contradecir, y a menudo lo hacen en condiciones diferentes a la de sus contrapartes masculinas. En este estado de cosas, lo que no se expresa, es invisible, y para ir contracorriente, para reafirmarse, Vaz Ferreira recurre a una visibilidad exagerada: su fantasía convierte a la diosa pasiva del modernismo en una diosa dominante con el fin de sobrellevar la compleja realidad del amor dentro de los códigos patriarcales.²⁶⁵ Ahora bien, la nueva interrogante que surge es la siguiente: ¿es posible delinear la psicología de la pasión en una mujer irreverente que se mueve entre la altivez y la sumisión? Lo intentaré, al menos. Leamos ahora su poema “Yo sola”:

Quisiera circundarte de serpientes
ungidas de mortíferas ponzoñas;
infiltrarte maléficos perfumes,
encrespar junto a ti pérfidas olas.
5 Colgarte encima trémulas campanas
de bronce rudo cuya voz sonora
vertiginosamente el aire atruene
con el eco tonante de sus glosas...
Cavarte al pie siniestras sepulturas
10 abriendo sin César trágicas bocas,
suspender sobre ti fúlgidas hachas,
raudos puñales y tajantes hojas...
Posar sobre tus hombros cuervos, búhos,
vampiros y lechuzas pavorosas,
15 que soplen en el aire que te cerca
el vaho helado de sus alas lóbregas...
Desatar polvaderas, remolinos,

²⁶⁴ Alberto Nin Frías, *Ibid.*, pp. 1, 6.

²⁶⁵ Rubén Darío, en poemas como “Venus” (*Azul...*, 1888), se muestra deseoso de experiencias tórridas con diosas lejanas, de alma enamorada y de triste mirar: “¡Oh reina rubia! –díjeme– mi alma quiere dejar su crisálida / y volar hacia ti, y tus labios de fuego besar; / y flotar en el nimbo que derrama en tu frente luz pálida, / y en siderales éxtasis no dejarte un momento de amar”. (Rubén Darío, *Poesía*, Pere Gimferrer (ed.), Madrid, Planeta, 2000, p. 28.)

20 rachas de tempestad, hórridas trombas,
rayos, piras, volcanes, mares, vientos
de salvaje potencia arrolladora,
y amurallarte en una gran mortaja
para que nunca, nunca, nunca otra
se acerque a ti.²⁶⁶

No hay en la literatura hispánica un poema como este, es decir, que muestre un decadentismo tan extremo. Evidentemente, la autora recurre a una fantasía en la que deja fluir al inconsciente, permitiendo que lo más tremendo, tétrico y oscuro, aflore: desea el aislamiento absoluto del amante. Sin embargo, en este caso, la situación ha cambiado con respecto a “Ultra”: ahora el *yo* es el sujeto de la pasión, y el tú lírico, el objeto de la misma. La primera palabra del poema, *quisiera*, es la que articula al poema, y la que hila la écfrasis que expresa ese impetuoso deseo de poseer íntegramente al otro, igual que en “Ultra”, sólo que ahora desde distinto punto de vista. El verbo *quisiera* sólo ha sido necesario mencionarlo una vez –tal es su contundencia– y a lo largo del poema se teje una elipsis. La forma del verbo también es significativa porque implica algo que de antemano se sabe que nunca sucederá, pertenece al terreno de lo imposible, y esto enfatiza la trágica situación en la que se encuentra ese sujeto que ama tan celosamente. Ella quiere “circundarte, infiltrarte, colgarte, cavarte, posar sobre tus hombros, desatar polvaredas, amurallarte”, y rodearlo de una escenografía cargada de imaginería gótica. La imagen femenina que se sugiere es la de una hechicera que ansía dominar, poder: sintiéndose impotente ante el objeto de su pasión, recurre al deseo de ejercer un hechizo maléfico. Ya hemos señalado que Vaz Ferreira adopta la tradición y el léxico modernista, así como la imaginería predominante en ese momento, una que se basa, la mayor parte del tiempo, en concepciones europeas.

Erika Bornay explica como las ideas abstractas del simbolismo hicieron uso de una “forma concreta” de mujer a la que le otorgaron una dimensión conceptual, es decir, arquetípica: “Y aunque la mujer es también la esposa casta, la madre-Madonna, y la

²⁶⁶ MEVF, “Yo sola”, en *Poesías completas*, Hugo Verani (ed.), Ob.cit., p. 276. Fue publicado por primera vez en *Fray Mocho* (Buenos Aires), v. 1 N° 18, 21 junio 1912, p. 35; y luego recogido en *La otra isla de los cánticos*. Este poema sobre el amor obsesivo recuerda a la célebre canción de Screamin’ Jay Hawkins, el sacerdote del *voodoo jive*, titulada “I Put a Spell on You” (1956), quien solía poner en escena una *performance* demencial: salía de un féretro y se hacia rodear de serpientes vivas, cráneos, humo y niebla, y gritaba emitiendo sonidos pavorosos. Más adelante, esta canción será interpretada por Nina Simone, Nick Cave, entre otros, y será utilizada en películas de Jim Jarmush (*Stranger than paradise*) y David Lynch (*Lost Highway*), llegándose a convertir en una referencia de la cultura pop.

soeur d'election baudeleriana, ella es, sobre todo, la mujer fatal”.²⁶⁷ Así, desde finales del siglo XIX, aparecieron también en obras, como las de Moreau, Khnopff, de Freure, imágenes extrañas, perversas, malélicas y ambiguas del sexo femenino. Se crea así la imagen de la mujer fatídica. En un pasaje de la novela de Ramón del Valle Inclán, *La cara de Dios*, de 1889, Víctor le describe a su amigo Palomero la pasión que siente por Paca la Gallarda, a lo que este responde: “Casi todos los hombres de tu temperamento tienen en la vida una mujer así. La mujer fatal es la que se ve una vez y se recuerda siempre. Esas mujeres son desastres de los cuales quedan siempre vestigios en el cuerpo y en el alma. Hay hombres que se matan por ellas, otros que se extravían...”²⁶⁸ En esta línea, también Rubén Darío adoptó el imaginario de la mujer fatal, a la que en ocasiones le exige que sea profunda, como en “Querida de artista” (*El canto errante*, 1907); casi con tono paternal, le insta a una mujer-hechicera que se ponga a la altura de su amante artista, en otras palabras, que abandone la “artificialidad”; para entonces ya estaba bien arraigada la ficción de que “el sexo femenino castra y mata al hombre que hubiera podido inspirar”²⁶⁹:

Cultiva tu artista, mujer,
que por cierto debes tener
los ojos de las hechiceras...
Cultiva tu artista, mujer,
5 sin abusar del alfiler
y del filo de las tijeras.

Y si eres de las hechiceras
que, desnudas, se dejan ver
en las pieles de las panteras,
10 o si de las tristes fieras,
cultiva tu artista, mujer...²⁷⁰

²⁶⁷ Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, Cátedra, Madrid, 1998, p. 98. Esta estudiosa agrega lo siguiente: “Una aproximación al por qué de esta dimensión negativa que ofrecen los simbolistas de la imagen femenina, puede hallarse en su concepción dual del mundo: existe un mundo superior, el del espíritu, y un mundo inferior, el de los sentidos. Esta supuesta *bondad* del espíritu, en oposición a la *maldad* de la materia, dará lugar, en ocasiones, a un fuerte sentimiento místico y religioso y paralelamente, o como consecuencia, una desconfianza y rechazo de la mujer, puesto que ella es la imagen por antonomasia de lo que en el mundo se conoce como lo real. La mujer es la encarnación de la dominación del espíritu por el cuerpo, es la tentadora que pone de relieve la naturaleza animal del hombre e impide su fusión con el ideal. Y aunque puede ser una musa inspiradora de la obra de arte, mucho más a menudo es su amenaza. Todo ello iba a despertar en el artista simbolista una morbosa seducción por el sexo, que irá pareja con un obsesivo temor por sus atractivos”. Uno de los primeros que utilizaron el término de la *femme fatale*, fue Georges Darien, en su novela *Le voleur*, 1897. La aceptación de su forma francesa aparece en *The Random House Dictionary of the English Language*, de 1969: “Femme fatale. French. An irresistible attractive woman who leads men into danger; siren”. (Ibid, pp. 98, 114).

²⁶⁸ Ramón del Valle Inclán, *La cara de Dios*, Taurus, Madrid, 1972, p. 273.

²⁶⁹ Erika Bornay, Ob.cit., p. 377.

²⁷⁰ Rubén Darío, “Querida de artista”, en *Poesía*, Pere Gimferrer (ed.), Ob.cit, p. 209.

Por otra parte, entre los artistas y escritores decadentes, se cristalizó un sentimiento de hastío y una atracción por la muerte; al mostrarse en contra de la cotidianidad y lo ordinario de la vida burguesa, se afanaron en lo diferente, lo insólito y lo estrambótico. Sin duda el ideario decadente se condensa en las palabras del protagonista de *Axël* (1890), de Villiers de l'Isle-Adam, quien le dice a su amada, antes de suicidarse juntos: “¿Vivir? Eso ya lo harán nuestros criados por nosotros”.²⁷¹ Se impuso entre ellos la moda de las ciencias ocultas, la magia negra, lo terrorífico, e incluso, la necrofilia; recuérdese la devoción de este grupo de artistas por Edgar Allan Poe (especialmente Baudelaire, quien lo descubrió) y por la actriz Sarah Bernhart, que estudiaba sus obras o dormía la siesta en un sarcófago, como cuenta en sus *Mémoires. Ma double vie*. En este contexto, lo que se buscaba era reflejar a la mujer fatal, a Lilith, Ishtar, Salomé, imágenes de mujer perversa, con poder letal; mujeres poderosas, dominantes, posesivas, las de los abrazos sofocantes (por ejemplo, la versión pictórica de Edward Burne-Jones de Fílida²⁷², a quien retrata en un árbol florido que se inclina y abraza al asustado Demofonte, que intenta huir). En pocas palabras, me refiero a la trilogía mujer-sexo-muerte, o, lo que es lo mismo, maldad, pecado, castigo; si el hombre era seducido y poseído por una mujer, el resultado podía ser la muerte espiritual y/o física. Lo femenino como peligro y ruina del hombre. Los pintores de *fin-de-siècle* recurrieron, entre las ya mencionadas, a la figura de la hechicera, personificada en Circe, aquella maga de la isla Eea con pretensiones amoratorias que convirtió a los compañeros de Ulises en animales (cerdos, leones o perros, de acuerdo al carácter de cada uno), y luego sedujo temporalmente al héroe homérico.²⁷³

²⁷¹ Anna Balakian, Ob.cit., p. 161.

²⁷² La leyenda cuenta que Fílida (o Filis), desesperada porque su esposo ausente no regresaba, se ahorcó, convirtiéndose en un deshojado almendro. Demofonte volvió tiempo después y cuando se enteró que la muchacha se había transformado en árbol, lo abrazó tras lo cual el almendro se llenó de hojas. Cfr. Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1981, p. 200.

²⁷³ En realidad, desde mediados del siglo XIX se empezó a construir la imagen de la mujer atroz. Pero es hacia el final de ese siglo que Baudelaire escribe: “El satanismo ha vencido. Satán se ha vuelto ingenuo”. Los artistas se obsesionaron entonces con los excesos sexuales, el sadomasoquismo (e.g. *La Venus de las pieles* de Sacher-Masoch), el incesto, y todo lo que pareciera más chocante a la sociedad burguesa. En su libro *La muerte, la carne y el diablo*, Mario Praz muestra como paulatinamente el fatalismo llegó a ser sinónimo de fatalidad sexual. Y en este contexto, surge una imaginería literaria y visual que tiene como protagonista a la *femme fatale*, un arquetipo femenino que, como explica Erika Bornay, surge de una iconografía del deseo y la misoginia masculinos: “En la última década del siglo, devorada por aquella extraordinaria panfeminización del arte que se produce, la mujer fatal llega a ser un tópico baladí, un cliché banal, de aquel ‘eterno enigma’ en el que los hombres proyectaron sus utopías eróticas. Su larga cabellera, su enigmática sonrisa y sus ojos de entreabiertos párpados, bajo el ímpetu de la expansión de las artes gráficas y de la publicidad, serán utilizados para anunciar una nueva marca de cacao o brillantina”. Lo que sucedió es que, a mediados de ese siglo, en Europa, empezaron a aparecer

Vaz Ferreira utiliza esta imagen de mujer maga –una paradigmática *femme fatale*– pero en vez de convertir al objeto de su pasión en animal, fantasea en aislar al amado en un mundo verdaderamente terrorífico, infernal, dantesco. En su poema se evoca un lugar oscuro, un mundo de tinieblas, infernal, un submundo donde habitan cuervos, búhos, vampiros; donde se afianza lo caótico: pérfidas olas encrespadas, polvaredas, remolinos, tempestades, volcanes y mares de “potencia arrolladora”. Hay una palabra que le da al poema un sentido simbólico: *mortaja*. Si bien es cierto que significa el hueco que se hace en una cosa para encajar otra, también puede significar la sábana en la que se envuelve el cadáver para el sepulcro. Por lo tanto, queda la sensación de que esa hechicera estaría dispuesta a “ahogar” a su amado en un mundo de sombras con tal de no tener que compartirlo. En este sentido también se acerca a la imagen de Proserpina, el nombre romano de la diosa griega de los infiernos, Perséfone. De acuerdo al mito, esta fue raptada por Hades, el dios de los muertos y del mundo de las tinieblas. Zeus ordenó a Hades devolver a Perséfone a su madre, Deméter, con la condición de que no hubiera quebrantado el ayuno; pero Perséfone había comido un grano de granada, por lo que se le condenó para siempre a habitar en el Infierno (aunque se le permitía pasar una parte del año en la tierra).²⁷⁴ De esta forma, Proserpina simboliza lo desconocido, lo terrible, las tinieblas, algo que se ha reflejado en diversas manifestaciones artísticas; Goethe, por ejemplo, escribió un poema en 1776 titulado “Proserpina”; también Dante Gabriel Rossetti, en 1877, pintó una versión del mito que tituló del mismo modo, en que la diosa aparece con la granada prohibida entre sus manos en un espacio oscuro, recluida en el mundo subterráneo del mal, imagen que recuerda a otro cuadro suyo, *Astarté Syrica* (1877), nombre de la reina asirio-babilonia

movimientos feministas organizados, por lo que la sumisión de la mujer dejó de ser algo incuestionable. Asimismo, las mujeres ingresaron como trabajadoras en la vida pública (fábricas, oficinas). Para muchos, observar a la mujer fuera de su papel conyugal y maternal se convirtió en motivo de ansiedad y miedo; fuera de los papeles tradicionales, aparecía como un ser usurpador y amenazador al *status quo* establecido. Al mismo tiempo, hacia 1860, la prostitución creció a niveles alarmantes; las fronteras en las que estaban confinadas se ampliaron llegándose a convertir en protagonistas de los centros urbanos. Todo lo anterior se tradujo, no sólo en un pavor a las enfermedades venéreas, sino sobretudo en una misoginia progresiva que culminó con la aparición del arquetipo de la *femme fatale* para dar forma a aquella mujer que tanto inquietaba a la sociedad masculina. Así se construyeron en el imaginario dos versiones de lo femenino: la mujer *artificial* (amante-estéril) y la *natural* (esposa-madre). A partir de la década de 1860, la mujer fatal empieza a aparecer bajo un repertorio iconográfico, es decir, se le representa bajo el maquillaje de diversos rostros basados en personajes míticos de la antigüedad pagana, histórica y bíblica, figuras paradigmáticas del mal y el pecado: Eva, Salomé, Judit, Dalila, Venus, Pandora, Medea, Circe, Helena de Troya, Cleopatra, Mesalina, Lucrecia Borgia, Esfinge, Medusa, Sirena, Vampiros... Hasta que, más adelante, esa imagen de mujer se convirtió en estereotipo banal. Cfr. Erika Bornay, *Ob.cit.*, pp. 16-19, 97-98, 106, 181.

²⁷⁴ Cfr. Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, *Ob.cit.*, p. 425.

de los infiernos, la misma Ishtar.²⁷⁵ Como se observa, Vaz Ferreira vuelve a utilizar una imagen de la tradición, pero esta vez para reiterarla y apropiarse de la misma. Sin embargo, se trata de un recurso retórico e iconográfico para expresar una faceta del amor: el sufrimiento que le causan sus fogosos celos y, sobretodo, como ya he dicho, para expresar su dolorosa impotencia ante el objeto de su pasión. Lo anterior no debería sorprendernos; de hecho, amor se define como: “Sentimiento inherente al deseo de posesión absoluta de un objeto”.²⁷⁶

En otros poemas, Vaz Ferreira vuelve a recurrir a imágenes de mujer diablesa. En “La tempestad”, poema inédito, incluso menciona al mismo Mefistófeles:

El diablo que me sopla harto frecuentemente
caprichos, incoherencias, raras genialidades,
me llevó por tu lado con aire indiferente
como entre sus vasallos cruzan las potestades.
[...]²⁷⁷

Se trata, pues, de un recurso literario que le permite expresar su diferencia: no es una chiquilla obediente y sumisa, sino una mujer de “raras genialidades”. Estos poemas reflejan una forma personal de enfatizar su excentricidad en un medio burgués, opaco y predecible. Sin embargo, en 1902, publica un poema que vislumbra una imagen de mujer y una situación amorosa completamente diferentes; se titula “Los vampiros”:

5 Dos nidos con mis cabellos
tejí en mis sienes y en ellos
se vino a posar un día
de tu boca el ave roja,
pérfida madre alegría
de mi incurable congoja.

10 Y en vano olvidar quisiera
lo que fue mi vida entera...
que tus besos maldecidos
como vampiros sedientos,
a mis sienes suspendidos
me chupan los pensamientos.²⁷⁸

²⁷⁵ Cfr. Erika Bornay, Ob.cit., pp. 170-171.

²⁷⁶ Carlos Castillo del Pino, *Teoría de los sentimientos*, Tusquets, Barcelona, 2000, p. 340.

²⁷⁷ MEFV, “La tempestad”, en *Poesías completas*, Hugo Verani (ed.), Ob.cit., p. 199.

²⁷⁸ MEVF, “Los vampiros”, en *Poesías completas*, Hugo Verani (ed.), Ob.cit., p. 58. Apareció por primera vez en la *Revista Nueva* (Montevideo), v. 1, N° 1, 20 junio 1902, con el título de “Ave maldita”. Vaz Ferreira lo rebautizó “Los vampiros” en el manuscrito de *Fuego y mármol*.

En este caso, se retrata el vampirismo en el amor a partir de los besos que el amado estampa en sus sienes femeninas. Así, se describe una pasión amorosa y un ímpetu afectivo que subordinan a la mujer al amado de forma completa. Primero que todo, llaman la atención las imágenes que la poeta construye: los nidos de cabello tejidos en sus sienes –se adivina una cabellera larga y abundante, la cual simboliza la sensualidad– y el ave roja de la boca del amado –aludiendo a la idea de la pasión, pues lo rojo simboliza eso precisamente, aunque dejando entrever cierta crueldad pues recurre a la imagen de un ave, es decir, un pico, que por su forma puede *picotear*, desentrañar, en este caso, el abismal submundo del interior–; inmediatamente, utilizando la fuerza de los contrarios, llama a esa ave “pérfida madre alegría” de su “incurable congoja”, es decir, en su perpetuo ánimo afligido, esa “ave roja” es su única alegría, pero se trata de una alegría desleal, traidora, *pérfida*, es decir, quimérica; este recurso –la utilización de los contrarios– recuerda a la literatura de Poe, donde se exalta precisamente la paradoja entre el bien y el mal, la pureza y la decadencia, la sensualidad y la muerte, el romanticismo y lo fantástico, la carcajada macabra y la tristeza. Después vienen esos besos malditos que le “chupan los pensamientos”. La mujer del poema, víctima de un vampirismo psíquico derivado del amor y de la entrega, se autorretrata carente de poder y, por ende, de identidad. Con esta imagen Vaz Ferreira se refiere al vacío derivado del sentimiento amoroso, donde la que ama, es anulada por el otro. En pocas palabras, se trata de la entrega total y la perdición frente al amado. Es la misma situación que hemos observado en “Ultra” y “Yo sola”, pero desde el punto de vista contrario: ahora es ella la que es poseída por el amante, un Nosferatu que ejerce un vampirismo absoluto sobre su parte más íntima: la mente.²⁷⁹

Aquí debemos volver una vez más a hipertextos de la literatura gótica. Es casi seguro que la primera aparición del vampiro en la literatura se remonta a 1797, en la balada *La novia de Corinto* de Goethe, para la que el autor alemán tomó prestadas las historias de vampiros de origen eslavo y húngaro; no obstante, en esta balada el vampiro aparecerá como mujer, algo que, más tarde, también harán Théophile Gautier, en *La muerta enamorada* (1836), y el irlandés Joseph Sheridan Le Fanu, en *Carmilla* (1872). Incluso en el arte pictórico de finales del siglo XIX, este aparece como una figura

²⁷⁹ Resulta interesante que Vaz Ferreira, tanto en “Ultra” como en “Los vampiros”, nombra como depositario del sentimiento amoroso a la mente y no al corazón. Hace una conexión directa entre la “actividad intelectual” y el amor.

femenina; cuadros como el de Philip Burne-Jones, o el de Edvard Munch, ambos titulados *El vampiro*, de 1897 y 1894, respectivamente, muestran a mujeres inclinadas sobre un hombre, dispuestas a chuparle la vida.²⁸⁰ El vampiro se masculiniza definitivamente en la figura del conde de Transilvania con la publicación, en 1897, del libro de Bram Stoker, *Drácula*. Este sigue una tradición literaria que se remonta a los textos ya citados, pero también al *Frankenstein* de Mary Shelley, a *El vampiro*, 1819, de J. Polidori (por años atribuida a Lord Byron), a la poesía de William Blake, a los relatos de Edgar Allan Poe; y que llega hasta la propia estética de finales de siglo XIX: *Saison de enfer* (c. 1873) de Rimbaud, *A rebours* (1884) de Huysmans, o *The Vampire* (1897) de Kipling.

Si bien es cierto que la crítica de su momento recibió con frialdad el texto de Stoker, el público lo acogió apasionadamente. Se puso tan de moda como el ya citado texto de Gautier y *La Gioconda* de Walter Pater, autor que obsesionó a Oscar Wilde. De esta forma, el mítico relato del vampiro se filtró en el imaginario colectivo y se convirtió en una obsesión literaria y cinematográfica a lo largo del siglo pasado. Como sabemos, se trata de un mito esencialmente europeo²⁸¹ que existe desde hace siglos, pero que llegó a América del Sur con las importaciones culturales que entonces inundaban a los círculos intelectuales locales.²⁸² Sin duda, la figura de Nosferatu resultaba seductora: un inmortal con una presencia aterradora aunque sexualmente irresistible. En definitiva, se trata de la atracción entre el vampiro sádico y la víctima masoquista, pero escenificada en un sometimiento que pertenece más al mundo de los sueños que al estado de la vigilia: el placer erótico a partir de lo ambiguo, que fascina porque la conquista carece de discurso. (Se han referido al vampiro, Freud, Lévi Strauss, Cassirer, Eliade...). Más adelante, Delmira Agustini también hará referencia a

²⁸⁰ Munch le tenía un miedo atroz a la mujer; consideraba que poseían una “sexualidad devoradora” y que eran una especie de sanguijuelas. De hecho, la mujer vampiro o la mujer murciélago era, a finales del siglo XIX, una de las imágenes de la perversidad femenina, de su supuesta naturaleza depredadora que llevaba a la humanidad a la perdición (obsérvense, por ejemplo, los cuadros *Hacia el abismo* de Henri Martin, y *El gusano vencedor* de Frank Kupka). A esto ya nos hemos referido anteriormente, cuando hablamos de la iconografía de la *femme fatale* en el arte y la literatura, que, en el caso que nos ocupa, se traduce en la famosa denominación de la “vampiresa”. Cfr. Erika Bornay, Ob.cit., pp. 285-290.

²⁸¹ En realidad, el mito del vampirismo se remonta a las antiguas civilizaciones. En la mitología griega, Hera, celosa de los amoríos de Lamia con su esposo Zeus, la castigó haciendo que falleciera el hijo de esta. A partir de entonces, Lamia, desesperada y envidiosa de los hijos de las otras mujeres, los secuestrará y chupará su sangre. Su equivalente hebreo es Lilith quien no sólo estrangulaba a los recién nacidos sino que también seducía a los hombres durante el sueño: chupaba su sangre y su semen para fertilizarse y crear demonios. Cfr. Ibid, p. 285.

²⁸² Por ejemplo, Horacio Quiroga tiene un relato titulado “El vampiro”, incluido en su libro *Más allá* (1935).

la figura del vampiro: “¿Por qué fui tu vampiro de amargura? / ¿Soy flor o estirpe de una especie oscura / Que come llagas y que bebe el llanto?”²⁸³ (incluido en *Los cantos de la mañana*, 1910). Asimismo, la escritora argentina, Luisa Valenzuela, retomará el tema de los vampiros en “Pequeño manual de vampirología teórica (Vademécum para incautos)”; en el apartado “De cómo evitar la seducción”, Valenzuela enfatiza, no sin ironía, lo siguiente: “Tarea imposible que no recomendamos a nuestras lectoras. Mejor dicho, tarea que no recomendamos a nuestras lectoras, por imposible. Imposible evitar la seducción de los vampiros. La succión, en cambio, quizá sea evitable ¿pero quién quiere desnaturalizarlos hasta el punto de impedirles practicar aquello que los caracteriza, que hace a su esencia?”²⁸⁴

Como se observa, los extremos amorosos en que se mueve el sujeto poético de Vaz Ferreira son contradictorios; se trata de una dualidad (dominación-sumisión), pero siempre dentro de una atmósfera poética abismal, lúgubre y oscura. Para comprender esta ambivalencia, debemos tener en cuenta otros poemas, como “Fatalidad”, inédito, en el cual la autora retrata a un *yo* “maldito”: se adivina una personalidad fundamentada en el dolor, una que, creo, es la que realmente palpita debajo de aquella imagen de mujer fatal y dominante que anteriormente hemos visto:

Soy la flor de la querella;
 en la sierpe ponzoñosa
 soy veneno, y en la rosa
 espina de aguda huella.
 5 Soy nube en la aurora bella,
 soy el olvido en la fosa,
 y soy la mancha brumosa
 sobre el oro de la estrella.
 Soy tempestad en los mares,
 10 honda queja en los pinares,
 y soy ausencia en amor...
 Malhaya el hada perversa
 que tejió mi suerte adversa
 en la rueda del dolor.²⁸⁵

En este romance, ahora es el propio *yo* el que aparece como víctima de un hechizo catastrófico de un hada malvada; un sujeto personificado en lo dramáticamente inoportuno, lo intempestivo: “soy nube en la aurora bella”, “la mancha brumosa / sobre

²⁸³ Delmira Agustini, “El vampiro”, en *Poesías completas*, Magdalena García Pinto (ed.), Ob.cit., p. 186.

²⁸⁴ “Luisa Valenzuela”, en *La vida escrita por las mujeres, I. Lo mío es escribir, Siglo XX: 1960-2001*, Anna Caballé (ed.), Lumen, Barcelona, 2004, p. 501. Este texto pertenece a *Cuentos completos y uno más* (1999).

²⁸⁵ MEVF, “Fatalidad”, en *Poesías completas*, Hugo Verani (ed.), Ob.cit, p. 72.

el oro de la estrella”. Es evidente que ese ser, que rompe el paisaje, que hiere y envenena (“en la sierpe ponzoñosa / soy veneno, y en la rosa / espina de aguda huella”), y que bien pudiera simbolizar la mala suerte del *outsider* –del rebelde incomprendido– está sufriendo, porque también es “la flor de la querella”, “el olvido en la fosa”, “honda queja en los pinares” y “ausencia de amor”. Esta no es la primera vez que la poeta hace referencia a su “agudo martirio”; en *Fuego y mármol* nos dice: “¿Es que el mundo está vivo / guardando en sus entrañas / un dolor como el mío?” (“Perdida la esperanza”²⁸⁶). Más adelante, me detendré en la relación de la poeta con la soledad y el dolor, cuya culminación se expresa en su poesía última. Antes, seguiré con el análisis de sus temas amorosos. Sin embargo, ahora me concentraré en sus propuestas relacionales, entre lo masculino y lo femenino.

2.2. El (des) amor y las relaciones con lo masculino.

Uno de los temas más importantes que se desarrolla en la poesía escrita por mujeres, es el conflicto que existe entre el amado ideal versus el hombre tradicional. En pocas palabras, me refiero a las relaciones del *yo* lírico femenino con lo masculino, ya sea en términos particulares –las cuales toman lugar en el terreno del amor y que están determinadas ya sea por el anhelo de diálogo o la dolorosa imposibilidad de comunicación con el amado/amante–; o en términos generales –es decir, la forma en que nuestras autoras cuestionan la imagen masculina tradicional–. Así, intentaré explicar los momentos y los procesos que toman lugar en la poesía de Vaz Ferreira en cuanto a la forma de retratar y examinar lo masculino. Comenzaré con el siguiente poema:

Pero ¿por qué me mientes?, pero ¿por qué me amas?,
 pero ¿por qué me adoras y me eres tan infiel?
 Me atraes y me espantas, me ahuyentas y me llamas,
 me incitas con tus anáforas de acíbar y hiel,

5 me turbas con las iras de extraños oriflamas
 y con tus sienas trágicas ornadas de laurel.
 Cómo queman los polos. Cómo hielan las llamas,
 oh estoico y ardiente, seráfico y cruel...

10 Pero si adoro verte sereno y aguerrido,
 con tu genial potencia, con tu alma de bandido,
 con tu divina alma, quimérica y audaz,

²⁸⁶ MEVF, “Perdida la esperanza”, en *Poesías completas*, Hugo Verani (ed.), Ob.cit, p. 47.

yo te maldigo: vete, pero retorna luego,
congélame en tus nieves e incéndiame en tu fuego
y nunca más te vayas, nunca más, nunca más...
("Pero")²⁸⁷

Mediante contraposiciones y haciendo uso de un lenguaje propio de la pasión, se concibe e impone una estructura de sentimientos binarios. Obviamente, Vaz Ferreira intenta demostrar que el amor no pertenece al mundo racional, sino que al imaginario. La vivencia del amor es todo a la vez, por lo tanto sólo se puede hablar de él en paradojas. La poeta lionesa Louise Labé²⁸⁸, se refirió en uno de sus sonetos (VIII) a esa singular condición de apasionamiento que se manifiesta en el cuerpo a través de extremas y bruscas vivencias físicas:

Vivo y muero; me anego y me consumo.
Tengo calor extremo y a la vez tengo frío;
la vida me resulta a un tiempo blanda y dura.
Tengo grandes pesares mezclados de alegría.

5 A un tiempo río y lloro,
y en mitad del placer sufro tormento;
mi bien se aleja, pero siempre queda;
a un tiempo me marchito y reverdezco

10 En tal condición me tiene Amor;
y cuando creo sentir mayor dolor,
me veo insensiblemente libre de fatigas

²⁸⁷ MEVF, "Pero", en *Poesías completas*, Hugo Verani (ed.), Ob.cit., p. 185.

²⁸⁸ Louise Labé nació en 1524. Fue hija de un próspero fabricante de cuerda y miembro de la burguesía de Lyon. Siendo una niña murió su madre, por lo que su padre se encargó de su educación, basada en el conocimiento de las letras, idiomas (italiano, latín, posiblemente español y griego) y música; su hermano, por su parte, le enseñó a montar y la práctica de armas. Cuando era aún una adolescente, la casaron con un hombre treinta años mayor que se dedicaba al mismo oficio de su padre. Al poco tiempo empezó a asistir regularmente a los círculos literarios de la ciudad. En 1555 fue publicado *Euvres Louise Labe Lionnoize*, que contenía una epístola dedicada a una mujer noble local (en la que anima a las mujeres a preocuparse por su educación), un diálogo en prosa "Debat de Folie et d'Amour" ("Debate de Locura y Amor", en el que se refiere a un violento litigio, ante Júpiter, entre Locura, representada por Mercurio, y Amor, representado por Apolo, para restituirle a Amor la vista arrebatada por Locura, una alegoría de la ceguera amorosa), veinticuatro sonetos y tres elegías. El libro fue muy popular en su época, tanto que fue reeditado tres veces en tan sólo un año y alabado más allá de las fronteras de Lyon, aunque también criticado por ser "inmodesto" e impropio de una mujer. Alrededor de 1556, se marcha al campo junto a su marido, quien muere a principios de 1560. Inicia entonces un intenso romance con el escritor Olivier de Magny, quien, junto a Maurice Scève, Pernette du Guillet y la misma Labé, pertenece a la escuela literaria lionesa. La poeta y escritora muere en 1566, posiblemente víctima de la plaga. Cfr. "Women Writers of the Renaissance and Reformation", Katharina M. Wilson (ed.), University of Georgia Press, Athens/London, 1987. <<http://www.pinn.net/~sunshine/book-sum/wilson2.html>>; "Other Women's Voices. Translations of Women's Writing before 1700" <<http://home.infionline.net/~ddisse/labe.html>>

Y luego cuando ya creo segura mi alegría,
y me veo en la cúspide de la dicha deseada
me vuelve a mi primera desventura.²⁸⁹

Como se observa, el último verso del soneto de Louise Labé nos devuelve al primero: el eterno ciclo de desventura se reafirma, es decir, vivir y morir al mismo tiempo. Sin embargo, la poeta francesa se refiere al Amor, y no a un *objeto de amor*. Vaz Ferreira lo que hace es expresar, por medio de contrastes (acíbar y hiel, polos que queman y llamas que hielan) su frustración con el objeto de su amor-pasión, ese hombre ambivalente (“me ahuyentas y me llamas”, “estoico y ardiente, seráfico y cruel”) que hace que ella también se mueva entre el deseo y el rechazo: “yo te maldigo: vete, pero retorna luego”. Ese hombre, aparentemente, no le da lo que ella busca: fidelidad y devoción. Lealtad. Por lo tanto, ella quiere aislarlo de forma completa, puesto que esa es la única forma de asegurarse el amor de su amado, fantasía que enuncia en los dos primeros poemas que ya hemos estudiado arriba en el apartado dedicado a las versiones de mujeres poderosas.

Ahora bien, es importante que nos detengamos en tres poemas en los que Vaz Ferreira retrata al hombre desde una perspectiva diferente y en los que, al mismo tiempo, se (auto) representa como la invicta, la rendida y la heroica, respectivamente. Estos poemas se titulan, precisamente, “Invicta”, “Holocausto” y “Heroica”. Empezaré con “Invicta”, publicado en 1905:

Sé que eres fuerte, poderoso y bello
Como un soberbio gladiador romano,
Que de las glorias de inmortal destello
El cetro empuña tu gallarda mano.

5 Sé que tienes de rey la invicta fibra,
La voluntad espléndida y valiente,
Sé que el clarín que ante los héroes vibra
Arrulla con sus cánticos tu frente.

10 Sé que tus ojos, de hondo poderío,
Como el llameante abismo están abiertos...
Sé que eres grande, indómito y bravío
Como el noble señor de los desiertos.

²⁸⁹ Louise Labé, *Oeuvres / Obra completa*, Caridad Martínez (ed.), Bosch, Barcelona, 1976, pp. 252-253.

- 15 Sé que ante mí tu imperio se dilata,
Que en tu visión de vencedor me avistas
A la lumbre del rayo que desata
La ruda tempestad de tus conquistas.
- 20 Ya tu mirada combatió la mía;
Ya me asestó sus flechas luminosas,
Ya ornar quisiste mi Tebaida fría
Con la efímera pompa de las rosas.
- Ya quisiste venir audaz y altivo
Envuelto en la epopeya de tus glorias,
Y llevarme cual pájaro cautivo
Al palacio nupcial de tus victorias.
- 25 Pero sé que el corcel de tus deseos
Marcha inminente a su primer[a] derrota;
Que al preciado joyel de tus trofeos
No podrás engarzar mi vida rota.
- 30 Sé que si enciendes en la lid de amores
Las pupilas de fuego con que abrasas,
Apagará sus bélicos ardores
El frígido metal de mis corazas.
- Sé que no apresarán tus recios bríos
De mi alma libre la triunfal bandera,
35 La que ostenta la flor de mis desvíos
Cuando hago tremolar su faz guerrera.
- Es inútil que el ritmo de tus sienas
Marque el vigor de tu viril arrojo,
Y atado al eslabón de mis desdenes
40 Los dientes hinquen en tu labio rojo.
- Es inútil que henchido de coraje
Suelta [sic] la garra en pos de tu quimera,
Como el león que acecha en el bosque
Des al aire la ondeante cabellera.
- 45 Yo soy como la firme roca erguida
Que el oleaje amenaza en su bravura
Y eternamente ante la mar vencida
Su cresta eleva en la gigante altura.
- 50 Como la cumbre hundida entre los cielos
Más allá de los astros inmortales,
Que no pueden tocar los raudos vuelos
De las más fuertes águilas caudales.
- Es inútil que rujas y seguro
Contra mi pecho tu potencia esgrimas,
55 Yo tengo un corazón helado y duro
Como la blanca nieve de las cimas.²⁹⁰

²⁹⁰ MEVF, "Invicta", en Raúl Montero Bustamante, *El Parnaso Oriental. Antología de poetas uruguayos*, Ob.cit., pp. 309-310.

El poema, que está compuesto por catorce cuartetos con rima consonante, expresa la lucha titánica entre un hombre y una mujer, de lo masculino en lo femenino. Esta lucha resume el asedio del hombre y la resistencia firme de la mujer, una lucha que, gracias a la sucesión de imágenes utilizada, se retrata en términos hiperbólicos. Así, en las primeras tres estrofas sobresalen los adjetivos que describen al pretendiente: él es “fuerte”, “poderoso”, “bello”, “soberbio”, “valiente”, “indómito”, “bravío”, “audaz”, “altivo”... Se trata de adjetivos que, precisamente al enumerarse uno tras otro, se vuelven hiperbólicos porque es imposible ignorar la imagen que aparece: la de un ser contundentemente grandioso. Obviamente estamos frente a la personificación de lo que la tradición ha calificado como el ideal de lo viril: un hombre que despliega fuerza y potencia, aquel que conquista el mundo, o sea, la viva imagen del héroe: el gladiador romano, el rey, el noble señor, el vencedor. Asimismo, se enfatizan sus victorias eternas (“glorias de inmortal destello”) y se alude al hecho de que, hasta ese momento, estos triunfos –que lo convierten en el invicto–, se fundamentan en épicas antiguas que se han repetido durante siglos. En pocas palabras, Vaz Ferrerira se refiere al colmo del poder y de la virilidad. En contraste y en oposición el supuesto invicto, la poeta se (auto) representa como “la firme roca erguida”, “la cumbre hundida entre los cielos” y “la blanca nieve de las cimas”, imágenes que sirven para subrayar su firme inaccesibilidad ante los requerimientos del pretendiente, lo que hace que al final del poema sea ella más bien la verdadera invicta.

Es a partir de la cuarta estrofa que el *yo* lírico empieza a hablarle a su pretendiente de tú a tú, y se advierte que ese *yo* tiene plena conciencia de la intenciones de aquel: “Sé que ante mí tu imperio se dilata, / Que tu visión de vencedor me avistas...”. Así, ella sabe que ese imperio se extiende ante ella con un propósito definido: puesto que él quiere ganar su corazón, él trata de mostrar y probar lo que es, se proyecta como el ideal de hombre seguro, heroico y, sobre todo, un conquistador: “A la lumbre del rayo que desata / La ruda tempestad de tus conquistas”. Por lo tanto, él no sólo viene a ser despliegue de fuerza, sino también alguien que despierta pasiones y cuyas conquistas están lideradas por el deseo.

En la quinta y sexta estrofas ella insiste en hacerle ver que ya lo ha descifrado y, aunque todavía no define quien ha sido vencido y/o derrotado, ya menciona la lucha, la disputa, que se ha establecido entre ambos: “Ya tu mirada combatió la mía”. En ambas

estrofas se resume el mismo mensaje, uno que dice algo así como que “no me tomas por sorpresa, ya sé lo que intentas hacer pero no pienso ceder”. Asimismo, el acto de seducción se equipara a acciones guerreras y se enmarca en una atmósfera épica: “Ya me asestó sus flechas luminosas...”, y puesto que el terreno del amor se equipara a un campo de batalla, se asume que las acciones en el mismo parten de una voluntad de conquista.²⁹¹ Sin embargo, el hecho de que ella haya elegido decir “ya quisiste”, nos informa de que el seductor no ha triunfado e incluso se da a entender que este no vencerá, o sea, ella ya se insinúa como la futura invicta. En pocas palabras, el *yo* nos dice que ha rechazado la mirada seductora masculina pues, como apunta, ella cree que la voluntad de conquista de este héroe nace únicamente de pasiones efímeras (“la efímera pompa de las rosas”). De esta forma, en esas dos estrofas, aquellas glorias magníficas que el héroe llevó a cabo y que se enumeraron al principio, son disminuidas y hasta ridiculizadas porque, como dije, ya se intuye que, ante ella, este perderá la batalla. Más aún, ese *yo* lírico incluso rechaza la leyenda del hombre protector y la oferta de algo menos efímero, como el matrimonio: “Ya quisiste venir audaz y altivo / Envuelto en la epopeya de tus glorias, / Y llevarme cual pájaro cautivo / Al palacio nupcial de tus victorias”. Y este rechazo a la institución del matrimonio, en aquella época, se traduce en una abierta y subversiva rebelión al orden patriarcal.

A partir de la séptima estrofa la derrota del seductor ya no se insinúa sino que se convierte en un hecho a punto de suceder: “Pero sé que el corcel de tus deseos / Marcha inminente a su primer[a] derrota”. Es aquí cuando el *yo* empieza a nombrar sus armas, unas que no se corresponden o guardan reciprocidad con las armas de él, es decir, de la virilidad. Más bien, ella se protege tras una armadura que ha sido fabricada con pasados desengaños, una coraza protectora hecha del metal de sus “desvíos”, de su “vida rota”.²⁹² Precisamente porque él posee trofeos y es el vivo retrato del éxito, de las brillantes victorias, ella, quien por el contrario se autorretrata como sujeto “roto” pero

²⁹¹ Roland Barthes, en su libro *Fragmentos de un discurso amoroso*, sostiene que el lenguaje (es decir, el vocabulario) ha colocado a la guerra y al amor como términos equivalentes ya que en ambos casos se establece la voluntad de conquistar, embelesar, capturar: “La lengua (el vocabulario) ha planteado desde hace mucho tiempo la equivalencia del amor y la guerra: en los dos casos se trata de *conquistar*, de *raptar*, de *capturar*, etc. [...] Djedidi, en árabe, por ejemplo, *fitna* remite a la guerra material (o ideológica) y a la empresa de seducción sexual”. (Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1997, p. 205.)

²⁹² Cómo veremos más adelante, la propuesta de armadura femenina en Vaz Ferreira, como coraza protectora en una sociedad patriarcal, es muy diferente a la que se describe en la poesía de Alfonsina Storni. *Infra* pp. 379-380.

muy conectado a su intimidad, no puede encajar en ese imperio viril; por ende, la mutua comprensión no parece posible.

A partir de la octava estrofa se señala la verdadera razón por la cual la incompreensión entre ambos es ineludible: él es puro ardor sexual (“bélicos ardores”) mientras que ella es un metal tan frío que termina por enfriar ese juego. Así, nos encontramos ante una oposición (ardor-frigidez) que subraya el hecho de que ambos nunca podrán constituirse como una pareja, porque él quiere pero ella se resiste. En la novena estrofa se hace otra alusión a la defensa de su libertad: “Sé que no apresarán tus recios bríos / De mi alma libre la triunfal bandera”. El *yo* lírico, pues, se preocupa por dos cosas: alzar la bandera de su libertad y rechazar el acoso del hombre. Así las cosas, en las siguientes dos estrofas (10^a y 11^a) se subraya que la lucha de este héroe es inútil. No sirve para nada porque ella seguirá rechazándole; es como si le dijera: “Tu valor es inútil; aunque te presentes majestuoso, tu vanidad no podrá conquistarme, esa es tu quimera, no la mía”.

La poeta aparece contundente y plena a partir del verso 45: “Yo soy como la firme roca erguida...”. Esta autorrepresentación parte de la idea de lo inalcanzable, de lo inexpugnable, pero ya no como diosa o musa, sino apelando a una imagen de dureza, soledad, resistencia y firmeza, lo erguido a pesar de las circunstancias: es la roca que se opone y se enfrenta al mar²⁹³, que resiste sus fieros oleajes, su bravura; es la cima de la montaña a la que no llegan ni las águilas. El poema se cierra con una última estrofa que vuelve a enfatizar que, aunque él ruja seguro y esgrime, perderá esta batalla porque, como ella misma dice: “Yo tengo un corazón helado y duro / Como la blanca nieve de las cimas”. En pocas palabras, la poeta nos dice que su voluntad puede más que sus deseos; su corazón es impenetrable porque su “fuego” está cubierto por capas de nieve. El amor de hombre, pues, está sentenciado.

²⁹³ Curiosamente, Alfonsina Storni, en su poema “Frente al mar” (*Irremediamente*, 1919), le da voz a un sujeto poético que desea ser esa roca que soporta el acoso del mar: “¡Bendecida la fuerza de la roca!”, dice. Afirma tener un “corazón de espuma” y que “todo dolor me vence”, y esto como consecuencia de que “Porque entendía, mar, yo me fui dando” y “me pasé la vida perdonando”. Como se siente blanda, le pide al mar que le entregue su “corazón fiero”, su “cólera tremenda”: “Mar, dame, dame el infable empeño / De tornarme soberbia, inalcanzable. / Dame tu sal, tu yodo, tu fiereza...”. (Alfonsina Storni, “Frente al mar”, en *Obras. Poesía. Tomo I*, Ob.cit., pp. 208-209.) En pocas palabras, este sujeto poético anhela ser como se (auto) representa Vaz Ferreira en “Invicta”.

Ante los intentos de conquista del pretendiente, la autora se representa a sí misma como un ser frío, imperturbable, no porque ella sea alguien sin sentimientos, sino porque ya ha sufrido bastante en el pasado. Ella es aparentemente la mujer sin corazón, pero han sido los eventos del pasado los que han causado esa frialdad del presente: sus sentimientos se han endurecido. Como nos dice, ella es “vida rota”, por lo tanto, no se siente comprendida por el hombre tradicional que seduce con rosas efímeras o se muestra lisonjero, aquel que equipara la conquista del corazón de su amada a la de territorios o a los retos de las empresas guerreras, apareciendo estas últimas a veces más importantes que la primera.²⁹⁴

Es entonces que nos preguntamos, ¿cómo es el amado ideal que busca este sujeto poético? Es en “Holocausto” donde se delinea el ideal de hombre que Vaz Ferreira anhela, el único ante el cual ella dejará de ser la invicta:

Quebrantaré en tu honra mi vieja rebeldía
si sabe combatirme la ciencia de tu mano,
si tienes la grandeza de un templo soberano
ofrendaré mi sangre para tu idolatría.

5 Naufragará en tus brazos la prepotencia mía
si tienes la profunda fruición del océano,
y si sabes el ritmo de un canto sobrehumano
silenciarán mis arpas su eterna melodía.

10 Me volveré paloma si tu soberbia siente
la garra vencedora del águila potente:
si sabes ser fecundo seré tu floración,

y brotaré una selva de cósmicas entrañas,
cuyas salvajes frondas románticas y hurañas
conquistará tu imperio si sabes ser león.²⁹⁵

Se trata de un soneto de versos alejandrinos con rima consonante, en el que nuevamente sobresale el lenguaje hiperbólico y una situación amorosa llevada a los extremos: otra relación polarizada que se asemeja a una batalla. Sin embargo, ahora nos

²⁹⁴ Más adelante comentaré algunos poemas de Alfonsina Storni en los cuales el sujeto poético intenta perfilar o comunicarse con diversas versiones del hombre, distintos representantes de los valores masculinos tradicionales. Más adelante, Rosario Castellanos, en poemas como “Lamentación de Dido”, recrea al héroe tradicional de las historias épicas antiguas para mostrar el contraste entre ese héroe legendario y la mujer que lo ama. Al igual que Vaz Ferreira, ambas poetas juegan con los arquetipos clásicos de la virilidad y los contraponen a una parte femenina que adquiere voz y visibilidad.

²⁹⁵ MEVF, “Holocausto”, en *La isla de los cánticos*, Ob.cit., p. 67. Este poema fue publicado por primera vez en *Caras y caretas* (Buenos Aires), v.13, N° 588, enero 1910. Ya señalé en la biografía de la autora que se cree que este poema estuvo inspirado en la supuesta afinidad sentimental entre el poeta Armando Vasseur y Vaz Ferreira. Supra pp. 62-63.

encontramos ante una situación que es la contraria a la de “Invicta”: ahora la prepotencia del *yo* lírico se deshace, se ofrenda y, finalmente, se rinde. De acuerdo al DRAE, holocausto implicaba, antiguamente, y en especial entre los israelitas, un sacrificio durante el cual se quemaba a toda la víctima; actualmente implica las grandes matanzas de seres humanos. Sin embargo, holocausto también se refiere, en un sentido figurado, a un acto de abnegación *total* que se realiza en el amor.²⁹⁶ Precisamente, el poema fue publicado por primera vez con el título de “Rendición”. Por lo tanto, es evidente que Vaz Ferreira se está refiriendo a un acto de capitulación en el amor, a la entrega completa al amado: la mujer del poema está dispuesta a doblegarse ante este, dejándonos, *a primera vista*, la sensación de que estamos frente a una especie de sadismo-masoquismo sentimental. Sin embargo, si nos detenemos con atención a leer el poema, se observará que esa rendición no es incondicional: la autora es contundente a la hora de enunciar las formas no tradicionales de la conquista amorosa que idealiza. A lo largo de poema se observa como esa personalidad rebelde e iconoclasta se rinde ante el sentimiento de pasión ilimitada que la inunda; sin embargo, deja bien claro que desea que su ferocidad amatoria se desenvuelva en el mundo de la naturaleza y los instintos, aquel mundo armónico que no ha sido manchado por los prejuicios: “Naufragará en tus brazos la prepotencia mía / si tienes la profunda fruición del océano”. Por otra parte, el hombre anhelado pertenece a un mundo ultraterreno: “y si sabes el ritmo de un canto sobrehumano / silenciarán mis arpas su eterna melodía”. Casi podríamos decir que desea que el amado se someta a un proceso de purificación en el que es imprescindible no sólo el contacto con la naturaleza sino también *ser* naturaleza, pero una naturaleza espiritualizada gracias a un reconocimiento de lo trascendental-instintivo. Asimismo, la mujer del poema tomará la iniciativa de someterse sólo después que ese hombre haya conocido el dolor de la derrota, único sentimiento que mata a la arrogancia: “Me volveré paloma si tu soberbia siente / la garra vencedora del águila potente”. Es como si le propusiera a aquel héroe viril y glorioso de “Invicta” a que se feminice, de acuerdo a las concepciones patriarcales de lo masculino (razón, cultura) y lo femenino (instinto, naturaleza).

No obstante, se trata de un sometimiento relativo, pues se alude a una situación donde los dos amantes seducen en la misma proporción: ella *conquistará* el imperio del

²⁹⁶ *Diccionario de la lengua española* (vigésima primera edición), Real Academia Española, Espasa-Calpe, Madrid, 1998, p. 1117.

amado, pero sólo si él *sabe ser león*. Por lo tanto, la poeta vuelve a subrayar las ideas que ya señalé en el párrafo anterior: apela a una nueva relación entre lo masculino y lo femenino en su contexto socio-cultural. Como sabemos, el león y su abundante melena, simbolizan el valor, la fuerza, la majestuosidad; se trata del “Rey de la selva”. Este felino, por lo general, es el protector de la manada y el defensor de su territorio. Sin embargo, cuando se inicia una riña con otro león que quiere usurparle el poder sobre la manada, y si es más grande que el primero, este se retira antes de empezar la pelea: el más pequeño percibe su desventaja y, antes de ser humillado, opta por mantener su dignidad. Este acto inteligente en el reino animal es muy importante para lo que nos ocupa, porque Vaz Ferreira insiste en decirnos que busca un hombre que haya abandonado su arrogancia pero que tampoco se deje humillar. Es decir, si bien es verdad que en el reino animal están bien definidos los roles del macho y de la hembra, en ese universo natural ninguno es superior a otro, simplemente son diferentes y existe un equilibrio. Vaz Ferreira pareciera querer decir que “está bien, acepto los roles de hombre y mujer, donde él es el poderoso defensor, y ella, la que cede y acepta ser protegida; pero lo haré únicamente si él sabe ser un verdadero y digno compañero”. Vaz Ferreira está dispuesta a sacrificar su rebeldía si alcanza los términos de una relación más equilibrada. En otras palabras, rechaza al hombre convencional de su época, desea a un hombre nuevo, uno que no este infectado de soberbia y contaminado de prejuicios sociales y morales; busca uno que sea fructífero y que comprenda un código relacional *natural*: sólo si él sabe ser fecundo, ella será su floración. Se refiere, pues, a un hombre que, aunque imperioso, también sea capaz de considerarla, escucharla, comprenderla: “Quebrantaré en tu honra mi vieja rebeldía / si sabe combatirme la ciencia de tu mano”. En síntesis, esa mujer sacrificará su orgullo, perderá identidad si es necesario, pero sólo si encuentra a ese amado ideal.²⁹⁷

Sin embargo, en “Heroica”, Vaz Ferreira vuelve a referirse al hombre poderoso que retrata en “Invicta”:

²⁹⁷ Sor Juana Inés de la Cruz ya se había referido a la arrogancia masculina a la hora de juzgar la moral y el comportamiento de las mujeres; en la última estrofa de su famosa redondilla “Hombres necios que acusáis...”, dice: “Bien con muchas armas fundo / que lidia vuestra arrogancia /pues en promesa e instancia /juntáis diablo, carne y mundo”. (Sor Juana Inés de la Cruz, *Inundación Castálida*, Georgina Sabat de Rivers (ed.), Madrid, Castalia, 1982, pp. 181-183). Alfonsina Storni, en “Tú me quieres blanca”, también enfatiza lo anterior; más adelante, en el capítulo 3, examinaré este poema.

Yo quiero un vencedor de toda cosa,
invulnerable, universal, sapiente,
inaccesible y único.

[...]

Yo quiero un vencedor de toda cosa,
domador de serpientes,
encendedor de astros
transponedor de abismos...

Y que rompa una cósmica fonía
como el derrumbe de una inmensa torre
con sus cien mil almenas de cristales
quebrados en la bóveda infinita,
cuando el gran vencedor doble y deponga
cabe²⁹⁸ mi planta sus rodillas ínclitas.²⁹⁹

Aunque sólo cito algunos versos, el poema se dedica a describir al amante deseado por el sujeto poético.³⁰⁰ La poeta quiere a un hombre casi bíblico, poseedor de sabiduría y de dones divinos que le permitan realizar acciones legendarias, una mezcla de Salomón y Moisés. También se asemeja a un héroe homérico, un Ulises. Sin embargo, ese ideal de hombre también tiene los rasgos terrenales de un Baco o de un mago oscuro: sus labios poseen el licor de la vida y el “virus de la muerte”; tiene mirada ardiente, un “erótico influjo de sus ojos”, que incendia la pasión de una fémica rebelde; y además es “domador de serpientes”, “transponedor de abismos”. Obviamente, este ideal masculino es una versión del prototipo que existía en aquel momento, uno poderosamente patriarcal. Pero la fortaleza masculina a la que se refiere la poeta no es exclusivamente física, sino, más bien, espiritual: todo indica que quiere un hombre con autoridad moral, uno al que pueda admirar. Pero esa admiración parte de una propuesta bastante rebelde, la cual se sintetiza en el último verso del poema: ella podrá aceptar el brillo y la fortaleza de él pero sólo si sabe rendirse ante el amor, es decir, mostrar su vulnerabilidad sin temor: ¿qué otra cosa podría significar esa imagen del ilustre, afamado, “gran vencedor” arrodillado ante ella (“cuando [...] doble y deponga / cabe mi planta sus rodillas ínclitas”)? Ella, pues, sueña con el vasallaje de él. Una vez más, la

²⁹⁸ Cabe: “‘cerca de’ [...] abreviación de la antigua locución *a cabo de*, *a cab de*, ‘a la orilla de’. (J. Corominas y J.A. Pascal, *Diccionario crítico etimológico castellanos e hispánico*, vol. IV, Madrid, Gredos, 1989 (2ª ed.), p. 709.)

²⁹⁹ MEVF, “Heroica”, en *La isla de los cánticos*, Ob.cit., pp. 59-60. Este poema fue publicado por primera vez en la revista *Hebe* (Buenos Aires), en 1918.

³⁰⁰ “Heroica” pareciera ser una contestación implícita al poema de Rubén Darío, “Divagación” (*Prosas profanas y otros poemas*, 1896), en el que el poeta adora no a uno sino a varios ideales femeninos. Al final, exclama lo siguiente: “Ámame así, fatal, cosmopolita, / universal, inmensa, única, sola / y todas; misteriosa y erudita: / ámame mar y nube, espuma y ola”. (Rubén Darío, “Divagación”, en *Prosas profanas y otros poemas*, Ignacio M. Zulueta (ed.), Madrid, Castalia, 1983, p. 96.)

poeta recurre a la imagen de la mujer-diosa-musa para reiterar su negación a la sumisión, es decir, autopostulándose como la verdadera protagonista de la hazaña heroica: ella y sólo ella es la que logra que el héroe se entregue al amor de forma incondicional, sin arrogancia ni vanidad. En este contexto, no extraña que Vaz Ferreira, siendo una mujer de personalidad iconoclasta, rechazara al hombre convencional, mundano y materialista, y buscara un ideal de hombre espiritual, místico, pero también apasionado, emocional y, sobre todo, leal.³⁰¹

Hasta aquí podemos decir que la poesía de Vaz Ferreira nada en tres direcciones: por un lado, es la mujer que fantasea con poseer al amante y espera ofrendas intelectualizadas; por otro, es la mujer que se rinde inevitablemente ante el objeto de su pasión; y por último, es la mujer que idealiza a un hombre nuevo. En cualquier caso, lo importante es que, en todas estas situaciones, se transparenta una tremenda insatisfacción en el amor, una pasión amorosa contradictoria, que no se colma nunca; y, entre líneas, se lee una desesperación, un pesimismo y una gran obsesión por lo oscuro, la muerte. Esa insalvable insatisfacción en el amor se refleja claramente en otro poema titulado “El bosque irisan fulgidos mirajes...”, en el cual la poeta imagina una escena, de textura onírica, donde rechaza ahora serenamente a un pretendiente; el poema representa la renuncia a aquel hombre mundano que sólo busca una pasión pasajera y, además, reitera su propia elección, es decir, su libertad en solitario:

El bosque irisan fúlgidos mirajes...
y cantan en el mórbido silencio
los ritmos misteriosos de las cosas.
Como pequeños corazones fêrvidos

5 él se aproxima lento y sugestivo
abriendo al fausto el cáliz de su alma
mientras la alada brisa de las selvas
aviva el surtidor de las nostalgias.

10 Como su paso junto a mí detiene
yo le digo: “No soy la que procuras.

³⁰¹ Como ya mencioné antes, Vaz Ferreira poseía una fuerte inclinación católica. Su fervor religioso aunado a su imaginería personal (basada en una escenografía lúgubre y estrambótica), posiblemente la llevaron a idealizar un tipo de hombre imposible. Sin duda, estas formas paralelas de concebir el amor expresan los conflictos interiores que debió sufrir, especialmente en una época bastante convencional, para nada acostumbrada a que la mujer exteriorizara su talento. Vaz Ferreira era excéntrica, altiva, diferente, muy lejos de la imagen de la mujer bíblica y cristiana, modesta y doméstica; su forma de ser evidentemente chocaba con las creencias religiosas que ella misma albergaba.

Avanza, avanza más, cabe los bordes
de la pomposa y florecida ruta

donde moran las rosas lujuriantes,
las que brindan sus pétalos erectos
15 como las bocas a los labios
de murmurar eróticos secretos”...

El continuó la venturosa vía.
Yo, al breve comenzar de la jornada.
El como siempre, idílico y ardiente...
20 Yo como siempre, libre y solitaria...³⁰²

La mujer del poema rechaza a ese hombre, “idílico y ardiente”, porque se sabe incapaz de entregarle la pasión lujuriente que aquel busca y necesita. Ella no podrá brindarle “sus pétalos erectos” porque voluntariamente reprime la entrega, no sólo porque se ha cansado de esperar demasiado en el amor sino también porque el sujeto poético anhela con fuerte convicción un amor ultraterreno, uno que no este determinado por las “serpientes del deseo”. De hecho, ya con el título de su manuscrito *Fuego y mármol* se indica la dicotomía esencial de su poesía: por un lado el impulso amoroso/erótico y, por el otro, la fría imagen del mármol, “su trágico destino de carne y estatua”, como indica Hugo Verani.³⁰³ A diferencia de Delmira Agustini, que escribió versos de un sensualismo abierto y franco, Vaz Ferreira no le cantó a la entrega erótica y, aunque a veces soñó con la unión, la mayoría de las veces enfatiza un ideal amoroso que resulta ser insatisfecho y esquivo. A este sentimiento lo acompaña otro amargo, derivado del saberse desterrada y excéntrica. Vaz Ferreira se sabía destinada a esperar en vano a ese hombre inexistente, por lo que más adelante incluso se referirá a su castidad/abstención erótica: “He de volver a ti, propicia tierra, / como una vez surgí de tus entrañas / con un sacro dolor de carne viva / y la pasividad de las estatuas. / He de volver a ti gloriosamente, / triste de orgullos arduos e infecundos, / con la ofrenda vital inmaculada” (“El regreso”).³⁰⁴ De esta forma, como ya hemos visto, en su poesía amorosa se mitifica una dualidad conflictiva: por un lado, la imposibilidad del amor, y, por otro, las ansias de amar. Eventualmente, y como expliqué en los datos biográficos, su identidad entrara en una profunda crisis y la poeta se aislara hasta llegar a un intenso estado de soledad.

³⁰² MEVF, “El bosque irisan fulgidos mirajes...”, en *Poesías completas*, Hugo Verani, Ob.cit., p. 179.

³⁰³ Ob.cit., p.13.

³⁰⁴ MEVF, “El regreso”, *La isla de los cánticos*, Ob.cit., pp. 65-66.

2.3. El sujeto poético y la soledad.

Es en *La isla de los cánticos* donde los matices de las atmósferas poéticas de Vaz Ferreira adquieren contornos más angustiosos y dolorosos. Como he señalado anteriormente, este fue el único libro que Vaz Ferreira preparó personalmente y en este se advierte una desesperanzada búsqueda metafísica. Son varios los poemas de *La isla de los cánticos* en los que Vaz Ferreira hace alusión a una vivencia solitaria, la de alguien habitante del vacío. Estos poemas constituyen un *corpus* de significaciones interdependientes, donde los temas fundamentales son la precariedad existencial, la fugacidad del placer, la renuncia, la inutilidad de la espera, el reclamo del silencio eterno. Por lo tanto, su poesía se convierte en un acto sublime que responde a sus necesidades vitales y no a una voluntad de expresión intelectual o literaria. De esta forma, Vaz Ferreira deja de recurrir al lenguaje retórico, desecha los adjetivos innecesarios y ornamentales y utiliza un lenguaje más sobrio y condensado, personal, nuevo y desnudo, hecho de sustantivos abstractos y símbolos complejos. “Un máximo de irradiación con un mínimo de palabras”, señala Hugo Verani, quien también destaca lo siguiente: “Este proceso de depuración de los motivos líricos se produce también en la textura misma de los poemas. Si antes Vaz Ferreira favorecía a la imagen plástica, que se agotaba en sí misma, ahora hay una marcada tendencia a la abstracción que ensancha el campo de significación y confiere un valor simbólico mucho más vasto a la poesía”.³⁰⁵

En “La rima vacua”, el dolor que se intuye a partir de la imagen del sapo “gritando” en la noche, es sobrecogedor, una imagen que la poeta no se molesta en explicar demasiado y que sólo la deja estar; por lo mismo, resulta profundamente dramática; se trata de una conquista del lenguaje directo y de la depuración de los recursos expresivos:

Grito de sapo
llega hasta mí de las nocturnas charcas...
la tierra está borrosa y las estrellas
me han vuelto las espaldas.

5 Grito de sapo, mueca
de la armonía, sin tono, sin eco,
llega hasta mí de las nocturnas charcas...

³⁰⁵ Hugo Verani, Ob.cit., p. 17.

La vaciedad de mi profundo hastío
rima con él el dúo de la nada.³⁰⁶

El poema abre con un verso pentasílabo y le siguen siete endecasílabos y dos heptasílabos. Lo primero que llama la atención en estos nueve versos es el carácter breve y escueto del poema; por eso mismo, el vacío y el tedio adquieren un protagonismo excepcional. El primer verso rompe el silencio con gran sequedad y evoca el olor a podredumbre del agua estancada: “Grito de sapo / llega hasta mí de las nocturnas charcas”. Además, el mundo aparece desdibujado e indiferente: “la tierra está borrosa y las estrellas / me han vuelto las espaldas”. Es como si los cuatro elementos – tierra, agua, aire, fuego– hubieran perdido consistencia. De ahí que se perciba una atmósfera desértica, árida, aislada, vacía. Sólo hay una referencia vital que se expresa en el aspecto sonoro: el grito del sapo. Pero al provenir de un sapo, anfibio que no sobresale por su belleza sino por su aspecto viscoso y opaco, dicha sonoridad adquiere aspereza, repulsión. Y ese grito “de la nada”, rima con “la vaciedad de mi profundo hastío”. De esta forma, la poeta alude a la experiencia de la disolución del mundo y del yo (pero se trata del no-ser en el sinsentido y en el hastío), y coloca dichas disoluciones en un plano de aridez total, es decir, uno vacío, como ya lo enuncia el título del poema. Se trata, en pocas palabras, de “la voz hueca de la descomposición... [para] evocar un paisaje mental en donde sólo el sapo y las charcas, de repercusión simbólica directa, introducen su presencia material”.³⁰⁷

En esta última etapa, Vaz Ferreira proyecta una dimensión donde la contemplación de sí misma se realiza a partir de la descripción de espacios desolados, misteriosos y lúgubres, refugios que invitan al olvido y al aislamiento y en los que sobresale la noche, que es al mismo tiempo una metáfora de la noche interior: la nocturnidad absoluta. Ya en *Fuego y mármol*, en un poema titulado “Maléfica”, había hecho alusión a lo anterior: “Mi amiga siempre fue la noche negra”.³⁰⁸ De esta forma, se descubren analogías entre ese espacio oscuro, extraño e impenetrable, y ella misma: “Y a mí, que te deseo inextinguible y única, / dame la eternidad de tu silencio, oh Hermana”, enfatiza en “Invocación”.³⁰⁹ La noche se convierte así en una región de

³⁰⁶ MEVF, “La rima vacua”, en *La isla de los cánticos*, Ob.cit., p. 71.

³⁰⁷ Washington Lockhart y Juan Francisco Costa, Ob.cit., p. 197.

³⁰⁸ Hugo Verani, Ob.cit., p. 18.

³⁰⁹ Ibid, p. 18.

correspondencias ocultas (“Árbol nocturno, alma mía”) donde se disuelve el sujeto y se establecen connotaciones afectivas: “Sólo tú, noche profunda, / me fuiste siempre propicia; / noche misteriosa y suave, / noche muda y sin pupila, / que en la quietud de tu sombra / guardas tu inmortal caricia” (“Sólo tú”).³¹⁰ En “Hacia la noche”, la poeta se abandona a esta en una declaración de amor:

Oh noche, yo tendría
una palma futura, desplegada
sobre el gran desierto,
si tú me das por una sola noche
tu corazón de terciopelo negro,
[...]
Oh dulce noche mía, oh dulce noche!³¹¹

En “Único poema”, Vaz Ferreira articula perfectamente esa delicada armonía entre el sentir, la expresión y la cosmovisión, característica esencial de esta etapa poética vazferreirana. En este poema se nos presenta una fantasía onírica en la que un pájaro deja caer una queja angustiosa sobre un espacio marino desolado:

Mar sin nombre y sin orillas,
soñé con un mar inmenso,
que era infinito y arcano
como el espacio y los tiempos.

5 Daba máquina a sus olas,
vieja madre de la vida,
la muerte, y ellas cesaban
a la vez que renacían.

10 Cuánto nacer y morir
dentro de la muerte inmortal!
Jugando a cunas y tumbas
estaba la Soledad...

15 De pronto un pájaro errante
cruzó la extensión marina;
“Chojé... Chojé...” repitiendo
su quejosa mancha iba.

20 Sepultóse en lontananza
goteando “Chojé... Chojé...”
Desperté y sobre las olas
me eché a volar otra vez.³¹²

³¹⁰ MEVF, “Sólo tú”, *La isla de los cánticos*, Ob.cit., p. 5.

³¹¹ MEVF, “Hacia la noche”, *La isla de los cánticos*, Ibid., p. 9.

³¹² MEVF, “Único poema”, *La isla de los cánticos*, Ibid, p. 85.

Hugo Verani, en su nota introductoria a la *Poesías completas* de Vaz Ferreira, ofrece observaciones valiosas. Este estudioso sostiene que el poema avanza paulatinamente mediante una estructura bipolar y reiterativa, un movimiento expresivo que recuerda al ir y venir de las olas: “el suave equilibrio rítmico de la copla tradicional, el encabalgamiento y los gerundios prolongan el movimiento”.³¹³ Asimismo, la reiteración de los sustantivos, las contraposiciones y la fusión de la vigilia y el sueño intensifican la atmósfera poética, cuyo núcleo viene a ser el renacer constante de la soledad en un tiempo y espacio infinitos; en definitiva, el misterio de la muerte y la vida. Cuando en la cuarta estrofa el pájaro errante interrumpe el silencio, la vastedad del espacio marino contrasta con el reducido tamaño del pájaro, el cual lamenta su pequeñez, es decir, su insignificancia, por medio del grito áspero: “Chojé”, y que es descrito, por medio de una sinestesia, como una “quejosa mancha”. Frente al enigma de lo incognoscible, el pájaro lanza su canto onomatopéyico: está condenado a cruzar la tremenda soledad que emerge del paisaje marino, hasta perderse en el espacio. “El ansia de libertad y de canto del poeta que se desdobra bajo forma de pájaro errante termina en un vuelo hacia la nada, por haber entrevisto el amenazante sentido de la existencia humana”, termina Verani.³¹⁴

Hay varios versos que me interesa comentar para destacar la contundente sensación de soledad que transparenta este poema. El paisaje ideado, ese “mar sin nombre y sin orillas”, infinito y secreto, es una masa de agua regida por la muerte: “Daba máquina a sus olas, / vieja madre de la vida, / la muerte”. Es decir, si el océano ha sido consensualmente la fuente de la vida, el origen de las especies, en este horizonte perturbador, la muerte es la que origina el movimiento del mar, es decir, la muerte se convierte en la “madre de la vida”. Ese ciclo, morir y renacer en el paisaje desolado, adquiere connotaciones aún más dramáticas cuando la poeta afirma que la Soledad juega “a cunas y tumbas”, es decir, subraya que su fatal caricia es eterna e indiscriminada, desde el principio de la vida hasta en la muerte misma. El canto del pájaro viene a romper momentáneamente la armonía de ese paisaje casi lunar, sólo para quedar sepultado en la lontananza, es decir, en la nada. Ese sujeto hecho pájaro es dueño de una voluntad apegada al destierro, al aislamiento, la cual se manifiesta en los dos últimos versos: “Desperté y sobre las olas / me eché a volar otra vez”. En otras

³¹³ Hugo Verani, Ob.cit., p. 18.

³¹⁴ Ibid, p. 18.

palabras, se empieza otra vez el ciclo: esa individualidad, ya en la vigilia, reinicia el vuelo, se tira de nuevo a la nada, se aferra a la soledad y al eterno lamento. No existe un límite entre lo onírico y lo real; se trata de una vivencia infinita en un único y monótono horizonte. Si antes el ciclo vital de la poesía de Vaz Ferreira estaba regido por una pasión de amor, ahora lo está por lo absurdo de la existencia, una que se manifiesta desde el terreno íntimo de los sueños hasta la realidad misma. Y la realidad ha sido trasformada, alterada, y ha pasado a convertirse en una percepción propia y singular –espejo del mar interior– para dar cabida a ese grito de dolor destinado a la muerte. O, quizá, también, para dar cabida a un grito que anhela espiritualmente el Más Allá, como lo sugieren Washington Lockhart y Juan Francisco Costa:

...en la dramática búsqueda de la autora, en esa posibilidad de infinito exterior, tal como lo sugiere el ave que traspasa el confin del horizonte, se trasluce esa intensa necesidad de redención, de origen indudablemente cristiano. En su conciencia de la “muerte inmortal” se advierte en efecto un claro sentido de la resurrección. [...] Ya no puede creer, pero tampoco puede no creer. Se propuso entonces soñar que era ella misma quien se echaba a volar, sin saber adónde, ni por dónde, con una esperanza ahora “ciega”. Qué fuerte debía ser su fe, como predisposición espiritual, para empecinarse en concebir ese vuelo hacia un increíble más allá.³¹⁵

Una vez más debo recurrir a Poe, esta vez para desgranar correspondencias entre “El cuervo” del escritor estadounidense, y “Único poema” de Maria Eugenia. En “El cuervo”³¹⁶, Poe nos describe la desesperanza y la tristeza de un hombre que sufre la muerte de su amada, Leonora. La atmósfera es escalofriante; se trata de una “lúgubre media noche” durante la cual un hombre lee un libro de ciencia, cuando de pronto escucha un “crujir triste, vago”. El hombre escruta “aquella negrura”, sondando la quietud, “soñando sueños que ningún mortal / se haya atrevido a soñar”. Cuando finalmente abre la puerta, un cuervo entra a su habitación; “¡Dime cuál es tu nombre en la ribera de la Noche Plutónica!” –dice el hombre–, a lo que el cuervo contesta: “Nunca más”. El ave de ébano, impávido, se va a posar sobre un busto de Palas:

Nada más dijo entonces;
no movió ni una pluma.
Y entonces yo me dije, apenas murmurando:
“Otros amigos se han ido antes;
mañana también él me dejará,
como me abandonaron mis esperanzas”.
Y entonces dijo el pájaro: “Nunca más”.

³¹⁵ Ob.cit., p. 175.

³¹⁶ Edgar Allan Poe, “El cuervo”, en *Poesía completa* (edición bilingüe), Barcelona, Ediciones 29, 1998 (décima edición), pp.146-155. Todas las citas de “El cuervo” pertenecen a esta referencia bibliográfica.

El hombre se siente sobrecogido por la carga melancólica de las palabras del cuervo (“Nunca, nunca más”), las cuales gotean y rompen el silencio de la noche. Hundido en su asiento, intenta descifrar las palabras de ese “torvo, desgarrado, hórrido, flaco y ominoso pájaro de antaño”. Hasta que, poseído por la desesperación y la incertidumbre, le pregunta: “dime, en verdad te lo imploro, / ¿hay, dime, hay bálsamo en Galaad? / ¡Dime, dime te lo imploro!” / Y el cuervo dijo: “Nunca más”. Luego, le pide: “Deja mi soledad intacta. / Abandona el busto del dintel de mi puerta. / Aparta tu pico de mi corazón / y tu figura del dintel de mi puerta.” / Y el cuervo dijo: “Nunca más”. El dramático poema termina con la siguiente estrofa:

Y el cuervo nunca emprendió el vuelo.
Aún sigue posado, aún sigue posado
en el pálido busto de Palas
en el dintel de la puerta de mi cuarto.
Y sus ojos tienen la apariencia
de los de un demonio que está soñando.
Y la luz de la lámpara que sobre él se derrama
tiende en el suelo su sombra. Y mi alma,
del fondo de esa sombra que flota sobre el suelo,
no podrá liberarse. ¡Nunca más!

El célebre poema de Poe sin duda refleja la inevitable pérdida de la felicidad, la impotencia ante la muerte, la realización de que no existe un bálsamo que cure las profundas heridas del alma. El cuervo simboliza la presencia constante de lo irreparable y, sobre todo, de lo *irrecuperable*. En este sentido, “El cuervo” guarda semejanzas con “Único poema”: en ambos un pájaro funerario hila la narración poética, sólo que en uno lo hace por medio de una frase alegórica (Nunca más), y en el otro, mediante una onomatopeya (Chojé); sin embargo, en los dos, la carga dramática reposa en lo que enuncia y representa el ave. También hay diferencias; la principal tiene que ver con la relación entre el pájaro y el *yo*. En el poema de Poe, el cuervo es un ser externo, una presencia, una sombra que tiene poseída al alma de ese hombre melancólico. En el de Vaz Ferreira, el *yo* se *desdobla* para convertirse en el pájaro mismo. Por otra parte, mientras que conocemos el por qué de la tristeza expresada en “El cuervo” (un hombre que sufre la muerte de su amada), la poeta uruguaya no se refiere directamente a la fuente de su dolor. Es obvio que tiene que ver con el estar consciente de un vacío interior insondable. Por lo tanto, el dolor ya no es expresable en palabras y de ahí que

lo condense en el simple grito del pájaro. En este sentido, su poema “Enmudecer” resulta significativo:

- Quien no sabe estar alegre
no tiene por qué cantar.
Si se derrotó a sí mismo
¿qué enseñará?
- 5 A replicar las campanas
con bronces de funeral,
los enlutados clarines
a resonar.
- 10 Quien no sabe estar alegre
rime a sí mismo su mal.
Por eso enfundo mi flauta,
la del ambiguo cantar,
y quien me escuche, oiga solo
mi paso en la soledad.³¹⁷

De tono claro y asertivo, “Enmudecer” consta de tres estrofas concisas (dos cuartetas de octosílabos que terminan con un verso final pentasílabo, y una sextilla como estrofa final) que nos informan sobre la situación espiritual del *yo* lírico. Con este poema, y gracias a su forma silogística, la poeta claramente justifica su elección: “si no puedo estar alegre, me callo”. Nos está diciendo que a partir de ese momento se refugiará en el silencio para sobrellevar la derrota a sí misma. Asimismo, nos confiesa su incapacidad de escribir bajo estas circunstancias: la poeta ya no cantará, enfundará su flauta y de ella sólo se escuchará su “paso en la soledad”. Llama la atención la impavidez, el estoicismo, con que nos informa de su irreparable derrota. De esta forma, la poeta se convierte en su propia negadora. No obstante, “Enmudecer” nos trasmite una interesante paradoja:

Aun el callar por no creer en la palabra a la que otrora llamara su “suprema dea”, aun dominada por su decisión de negarse a sí misma, nos habla y nos narra sin embargo, su situación espiritual, deja constancia de que nada le importa, salvo dejar esa constancia. Y de ese modo, su desconfianza expresa se trasmuta de hecho en confianza en la Poesía. De hecho, en efecto, es en el arte en donde demuestra que confía hallar una eficacia que contrarreste la ineficacia de sus apelaciones a lo arcano. Lo importante será finalmente el poema, pues es con un poema que, al fin de cuentas, creyó que debía negar al Poema, contradictoria hasta el fin. Y es que su silencio nace sobre un fondo de palabras; no es una renuncia a la palabra, sino que es la palabra más esa renuncia.³¹⁸

³¹⁷ MEVF, “Enmudecer”, en *La isla de los cánticos*, Ob.cit., p. 89.

³¹⁸ Washington Lockhart y Juan Francisco Costa, Ob.cit., p. 206.

Las experiencias vitales de Vaz Ferreira parecieran haber estado destinadas al naufragio. Creó una literatura gimiente y profunda, de visiones aterradoras pero bellas. Estaba consciente de representar una *excepción* en el orden social de su tiempo, e intentó autodefinirse por medio del amor, primero, y la noche, después. Lo anterior pone de manifiesto una personalidad marcada tanto por la frustración –fruto de un inalcanzable ideal– como por una fatal atracción por lo desconocido, por lo indescifrado, algo que selló su vivencia solitaria. Su tragedia se condensa en “El regreso” donde resume su única ambición:

Y yo no tengo camino;
Mis pasos van a la salvaje selva
En un perpetuo afán contradictorio.
[...]
Darle el último adiós
Al insondable enigma del deseo,
Cerrar el pensamiento atormentado
Y dejarlo dormir un largo sueño
Sin clave y sin fulgor de redenciones...³¹⁹

Como hemos visto a lo largo de este capítulo, a partir de la experiencia de una personalidad sensible, rebelde y abatida, también se enuncia una transfiguración de la realidad poética. Si al principio Vaz Ferreira escribió una poesía más visual, simbolista y sensorial, después creó una que se traduce en una sobria condensación de emociones: la creación de un lenguaje que recupera su valor puramente semántico, uno que expresó nítidamente su profunda angustia existencial y la proyectó a dimensiones más amplias de la realidad. De esta forma, el sujeto poético de Vaz Ferreira se desplazó desde una imagen iconoclasta hasta una íntima comprobación del vacío existencial. Una nueva imagen se impuso a la de la “hechicera”: la imagen de la soledad sin amor, la de la angustia; la poeta se había quedado irremediable y completamente sola. A lo largo de este proceso creativo y vital, la locura se convirtió en una temida posibilidad, tal y como le sucederá más adelante a Alejandra Pizarnik. La poesía última de Vaz Ferreira, en alguna medida, bien podría señalarse como uno de los antecedentes femeninos hispanoamericanos de la poesía de Pizarnik, a quien también le obsesionó la noche y la muerte.

³¹⁹ MEVF, “El regreso”, en *La isla de los cánticos*, Ob.cit., p. 65-66.

CAPÍTULO 2

DELMIRA AGUSTINI:

“Delmira. Nena. Yo.”

Tal y como mencioné en la Introducción, lo primero que llama la atención a la hora de considerar los estudios sobre Delmira Agustini es el cliché biográfico con el que se la ha retratado una y otra vez: se suele enfatizar el contraste que existe entre su vida burguesa y convencional, y su vida interna, la cual se ha calificado de atrevida y fogosa. Sin embargo, todo parece indicar que la suya fue, desde el principio, una vida excepcional en todo sentido. Asimismo, la crítica literaria tradicional en torno a su poesía, una que no se cuestionó durante varias décadas pero que en los últimos años ha sido revisada y reinterpretada por la crítica feminista, se encargó de categorizar su obra, concentrándose en suavizar y, en ocasiones, anular el claro erotismo de sus versos. Al problema de la minimización del contenido erótico en su trabajo poético se le añaden las circunstancias de su muerte, las cuales han generado un grueso material de interpretaciones basadas en la tragedia –fue asesinada por su ex-esposo–, circunstancias que también han contribuido a convertir a esta poeta en un mito. Por lo tanto, en este capítulo examinaré que hay detrás del mito y la leyenda y en qué medida la obra de esta uruguaya marcó un hito en el rumbo de la poesía hispanoamericana del siglo XX.

1. Vida y obra.

1.1. Biografía.

Delmira Agustini Murtfeldt nació en Montevideo el 24 de octubre de 1886. Su padre, Santiago Agustini Medina, descendía de Francisca Medina, uruguaya, y de Domingo Agustini, corso francés que había emigrado al Plata, estableciéndose en Montevideo, y que de adolescente había combatido en la batalla de Trafalgar. Su madre, María Murtfeldt Triaca, era originaria de la tierra de Sarmiento, hija de Delmira Triaca, argentina de ascendencia española, y de Luis Murtfeldt, un acaudalado alemán

que pertenecía a la nobleza germana y que había emigrado a Buenos Aires en el siglo XIX.³²⁰

Según testimonios, sus padres se desvivían por ella y la llamaban, aún de mayor, “La Nena”. Aparentemente le brindaron todo lo necesario para ayudarla a crear una atmósfera adecuada en la que ejercer su vocación literaria. Este ha sido uno de los aspectos más polémicos que ha rodeado a la biografía de la poeta ya que la mayoría de los críticos y biógrafos se han referido a ello de forma negativa, especialmente en lo que se refiere a la madre, quien ha sido retratada en varias ocasiones como un “monstruo”.³²¹ Pero también es cierto que fue una de las más leales defensoras de su vocación literaria³²², todo lo contrario al caso de María Eugenia Vaz Ferreira, a quien la carencia de la comprensión materna le causó grandes problemas, como vimos en el capítulo anterior. Según Magdalena García Pinto, Agustini veía en su familia una “lealtad solidaria” ya que desde el momento que empezó a escribir, sus padres demostraron interés y le brindaron apoyo “hasta el punto de que fue su padre quien se ocupó de ordenar y pasar en limpio los poemas de los cuadernos y papeles sueltos de la poeta, sobre cuya versión Agustini solía hacer nuevas correcciones”, tarea que más tarde

³²⁰ Cfr. Clara Silva, *Genio y figura de Delmira Agustini*, Buenos Aires, Eudeba, 1968, p. 5.

³²¹ Este es el adjetivo que le adjudica Enrique Job Reyes –marido de Agustini– a María Murtfeldt de Agustini en una carta enviada a la poeta poco después que esta abandonara el hogar conyugal: “Ya he visto a abogados que me defenderán y sabrán desenmascarar ante la sociedad a ese monstruo que me hizo revelaciones tan repugnantes...” (Alejandro Cáceres, “Doña María Murtfeldt Triaca de Agustini: hipótesis de un secreto”, en *Delmira Agustini: Nueve penetraciones críticas*, Uruguayo Cortazzo (ed.), Montevideo, Vintén Editor, 1996, p. 13). Asimismo, varios críticos han insistido en el rol negativo y sobreprotector que jugó su madre. Por ejemplo, Emir Rodríguez Monegal subraya lo siguiente: “La Nena era la máscara [...] adoptada [por Agustini] como solución al conflicto familiar que le imponía sobre todo una madre neurótica, posesiva y dominante” (Emir Rodríguez Monegal, *Sexo y poesía en el 900 uruguayo*, Montevideo, Alfa, 1969, p. 41). No obstante, si a veces la misma Agustini adoptó un comportamiento infantilizado o ciertas actitudes de “niña” –o sea de “La Nena”–, esto fue para enmascararse y protegerse de prejuicios que incluso los intelectuales podían albergar con respecto a la mujer poeta, pero sobre todo, con respecto a una mujer todavía joven que en sus versos se presentaba insistentemente como *sujeto* de deseo. Es cierto que Agustini muere antes de alcanzar la madurez –a los veintiocho años– y, por lo tanto, se podría sostener que, debido a esta circunstancia, se la vio, en aquella época, con rasgos infantiles, puesto que no llegó a conocer la plenitud del estado adulto (para entonces no sólo vivía en casa de sus padres sino que también murió cuando todavía se estaba construyendo como sujeto). Sin embargo, como veremos más adelante, este enmascaramiento voluntario respondía sobre todo a las rígidas construcciones sociales de la época, las cuales restringían el deseo sexual a las mujeres, especialmente a las solteras y jóvenes.

³²² Más adelante, cuando me refiera a una carta escrita por quien llegará a ser esposo de la poeta, Enrique Job Reyes, veremos hasta qué punto María Murtfeldt fue una defensora, no sólo leal sino también feroz, de su vocación poética: creía tanto en la genialidad de su hija que hizo todo lo que consideró necesario para que ella no siguiera una vida convencional o incompatible a su crecimiento como poeta. Esta es una de las propuestas biográficas más recientes hechas por Alejandro Cáceres en su artículo “Doña María Murtfeldt Triaca de Agustini: hipótesis de un secreto” (Ob.cit., pp. 13-47).

prosiguió su hermano Antonio.³²³ Otra fuente más antigua reitera esta consideración aunque desde un punto de vista negativo, uno que prueba el ambiente represivo y lleno de prejuicios que reinaba en aquella época en torno a la mujer, en general: el crítico Suárez Calimano censuró la actitud de sus padres a los que llega a acusar de *laissez faire*; opinaba que una mano dura la hubiera guiado a pautas de “comportamiento más normales” e impuesto barreras firmes para controlar su carácter “voluntarioso”, el cual, según el crítico, la llevó a su trágico final.³²⁴

Desde muy pequeña, la uruguaya demostró poseer una extraordinaria sensibilidad y una inteligencia precoz. A los cinco años ya sabía leer y escribir correctamente; a los diez componía versos y ejecutaba en el piano difíciles partituras. Se educó en el hogar, como solían hacerlo entonces las señoritas de la clase media alta: francés, piano, pintura, dibujo, bordado. Sin embargo, su contacto con otros niños fue escaso, circunstancia que contribuyó a alimentar su gusto por la introspección, una preferencia que fue cristalizándose con los años. Dedicaba tiempo al gozo de la lectura, la escritura, la música y de otras actividades afines. Incluso siendo ya una adolescente, tuvo muy poco contacto con las otras muchachas de su edad; habiendo crecido en un ambiente aislado desde la niñez, dedicada a actividades intelectuales y artísticas, las reuniones sociales y los bailes no eran algo especialmente de su interés ya que las encontraba mundanas, artificiales y frívolas. Más tarde establecerá amistad con algunas de las figuras intelectuales más sobresalientes de la época, figuras casi todas mayores que ella: Juan Zorrilla de San Martín, Carlos Vaz Ferreira, Julio Herrera y Reissig, Manuel Ugarte, Samuel Blixen (editor del semanario cultural *Rojo y Blanco*), entre otros. En pocas palabras, Agustini no fue, ni en su hogar ni en los círculos sociales, simplemente una niña mimada burguesa, dedicada al *dolce fare niente*. Todo lo contrario: su compromiso con la poesía era total y su tiempo libre lo pasaba con sus padres, quienes la acompañaban a dar largas caminatas por el parque, o con su gran amigo de la infancia, André Giot de Badet.³²⁵ Como ya dije, sus padres valoraron y

³²³ Magdalena García Pinto, “Introducción”, en Delmira Agustini, *Poesías completas*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 17.

³²⁴ Suárez Calimano, E., *Nosotros*, Buenos Aires, 1931, LXXII, en Sidonia Carmen Rosenbaum, “Delmira Agustini”, Ob.cit., p. 58.

³²⁵ De acuerdo con Magdalena García Pinto, Agustini y Badet se conocieron en el atelier de pintura. (Cfr. Ob.cit., p. 17). Según Sidonia Carmen Rosenbaum, Badet era vecino de una propiedad que la familia Agustini tenía en las afueras de Montevideo, donde solían pasar la primavera. (Cfr. Ob.cit., p. 59.)

apreciaron su qué hacer literario desde el principio, aunque algunos biógrafos insistan en que se trató más bien de una excesiva sobreprotección.³²⁶

A los dieciséis años, Agustini se embarca de lleno en la escritura y el 2 de septiembre de 1902 aparece en *Rojo y Blanco* su poema “¡Poesía!”, el cual marca el inicio de su vida literaria. Dos meses después publica “Crepúsculo” en *La Alborada*, uno de los semanarios rioplatenses más prestigiosos y con el que continuará colaborando en los años siguientes. Las contribuciones de Agustini en *La Alborada* no se limitaron a poemas: en agosto de 1903 comenzó a publicar una columna que ella misma bautizó con el nombre de *La legión etérea* y que firmaba con el pseudónimo de Jouvou. En esa columna se ocupó de hacer retratos de muchachas montivedeanas que sobresalían en lo cultural y lo social, y se trata de siluetas excesivamente ornamentales del más puro gusto modernista. Como vimos en el capítulo anterior, la poeta le dedicó una de estas semblanzas a María Eugenia Vaz Ferreira.

Agustini fue “presentada” formalmente en *La Alborada* el 1 de marzo de 1903 en una reseña titulada “Una poetisa precoz”, la cual iba acompañada de un retrato de la joven autora con larga cabellera. En dicho texto se lee lo siguiente:

[...] una buena mañana llegó a nuestra redacción a traernos un trabajo que depositó con sus manecitas de muñeca en nuestra mesa resuelta, y que nos leyó después con una entonación delicada, suave, de cristal, como si temiera romper la madeja fina de su canto, desenvuelta en la rueda de un papel delicado y quebradizo como su cuerpecito rosado, como el encaje de sus versos.³²⁷

Emir Rodríguez Monegal señala que desde entonces se la describe a partir de una imagen de niña, coherente con el *aniñamiento sistemático* al que fue sometida la poeta, desde sus inicios, por la crítica masculina.³²⁸ Por ejemplo, ya en 1902, cuando se publica su primer poema en el semanario *Rojo y Blanco*, su director, Samuel Blixen, la llama “niña de doce años” pero en realidad, en ese momento, tiene dieciséis. En otro comentario, esta vez de Raúl Montero Bustamante, también crítico de prestigio de la

³²⁶ Se dice, por ejemplo, que su madre procuraba mantener a la poeta alejada del trato social. Según Manuel de Castro, el primer amor de Agustini fue un “intelectual uruguayo, sobrino de un almirante argentino” (creo que se trata de Amancio Sollers), que conoció en Pocitos. Sin embargo, el idilio se truncó repentinamente debido a la oposición familiar. (Cfr. Manuel de Castro, *Ercilla*, Santiago de Chile, 1939, IV, núm. 200, p. 17. Citado en Sidonia Carmen Rosenbaum, Ob.cit., p. 59.)

³²⁷ Emir Rodríguez Monegal, Ob.cit., p. 35.

³²⁸ Cfr. Ibid pp. 35-43.

época, se la describe así: “[...] sonreía tímidamente en silencio, mientras su padre exponía el caso de la niña prodigio que comenzaba a interesar a los hombres de letras de la época. Nada agregó ella y luego de dejar la colección sobre la mesa se fue en silencio [...]”.³²⁹ Asimismo, en el prólogo de *El libro blanco (Frágil)*, publicado en 1907, Manuel Medina Betancort afirma lo siguiente:

Una mañana de septiembre, hace cuatro años, golpeó a la puerta de mi cuarto de trabajo en la revista *La Alborada*, una niña de quince años, rubia y azul, ligera, casi sobrehumana, suave y quebradiza como un ángel encarnado y como un ángel, lleno de encanto e inocencia. [...] Era una candorosa niña, Delmira Agustini, adorable como una virgencita de carne [...].³³⁰

Obsérvese que se hace referencia a un hecho que toma lugar cuatro años atrás, cuando Agustini tiene diecisiete años; pero Manuel Medina Betancort considera que en aquel entonces tenía quince años, por lo que en el momento de la publicación del poemario, según él, tiene diecinueve, cuando en realidad tiene veintiún años. Esta constante infantilización continuará incluso cuando la poeta tenga veintisiete años: Rubén Darío, en su Pórtico a *Los cálices vacíos* (1913), la llamará “esta niña bella”.³³¹

Sylvia Molloy se ha referido ampliamente a lo anterior y relaciona ese añiñamiento a una tendencia común por parte de los hombres de letras del continente, es decir, a una imagen idealizada de lo femenino: “Es, en Hispanoamérica, ‘la niña mística’ de Martí, la ‘dulce niña pálida’ de Silva, la Stella de Darío, la ‘muchachita mía’ y la ‘niña triste’ de Nervo. El cliché de la mujer-niña se completa con el de la mujer frágil”.³³² En pocas palabras, la fabricación de esta imagen por parte de la crítica masculina se originó en el deseo, paternalista y condescendiente, de asegurarse de que, en el medio literario, Agustini fuera exclusivamente esta persona: una joven virginal e inocente quien por un “milagro” escribía poesía erótica. Sobre esto, Molloy continúa diciendo lo siguiente:

Lo notable de esta infantilización, [...] es que se observa tanto en el afuera –por parte de esos ‘hombres de letras de la época’ que señala Montero Bustamante, es decir el *establishment* paternalista del modernismo– como en el adentro, en la imagen que de sí se forja la propia Agustini. [...] La imagen proyectada es el escritor y también es su

³²⁹ Ibid, p. 37.

³³⁰ Manuel Medina Betancort, “Prólogo”, en Delmira Agustini, *Poesías completas*, Ob.cit., pp. 89-90.

³³¹ Ibid, p.223.

³³² Sylvia Molloy, “Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini”, en *La sartén por el mango*, Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.), República Dominicana, Ediciones Huracán, 1985, p. 58.

máscara: hecha de lo que se es, lo que se busca ser, lo que queda bien que se sea y lo que se sacrifica para ser. Es espejo revelador pero también puede ser escudo opaco, defensa. Estas consideraciones, válidas para todo escritor, merecen especial atención, creo, en el caso de las mujeres, cuya imagen profesional –me refiero a la producción literaria– es de por sí más fluctuante [...] que la de los hombres. (Al no saber con exactitud que lugar ocupan, o creen ocupar, en el mundo, menos sabrán qué lugar ocupan en la literatura.)³³³

Al respecto, se ha mencionado una y otra vez –y hasta se puede observar en fotografías de la habitación de la poeta– que Agustini siempre tuvo una muñeca entronizada en su habitación. Sin embargo, donde se puede palpar vívidamente este añiñamiento voluntario, es en las cartas que le escribió a su novio, Enrique Job Reyes.³³⁴

En marzo de 1908, cuando Agustini aún tiene veintiún años, conoce a su futuro esposo, un joven originario de la provincia de La Florida quien está a punto de cumplir los veintitrés años. Aparentemente, desde el principio se vieron con cierta regularidad³³⁵ y, cuando empiezan a tratarse como novios, Agustini es ya una poeta reconocida: desde 1902 sus poemas venían apareciendo en revistas y periódicos, y en 1907 se había publicado su primer poemario, *El libro blanco (Frágil)*. Como evidencian sus cartas, la relación se mantuvo en secreto durante varios años y “[e]sto parece indicar, contrariamente a lo sugerido por los biógrafos de Agustini, que su madre no controlaba su voluntad”.³³⁶

“Sobre todo no aludas, para nada, a mi correspondencia secreta... Para que yo me de cuenta de que has recibido esta pon una seña de admiración después de la firma”, le dice Agustini en una carta de 1909; en otra, lo deja aún más claro: “Sigue formal como hasta ahora en tus cartas, nunca, ni por casualidad aludas a esta correspondencia... A veces cuando pienso en si llegara a descubrirse... No puedo añadir más! Peligro!”³³⁷

³³³ Sylvia Molloy, Ob.cit., pp. 58-59.

³³⁴ Estas cartas se encuentran en el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional de Montevideo. Fueron editadas y publicadas por primera vez por Arturo Sergio Visca en 1969; el libro se titula *Correspondencia íntima*.

³³⁵ En una carta de 1909, Agustini felicita, desde Buenos Aires, a Enrique Job Reyes por su cumpleaños y asegura lamentar que no “comiéramos otra vez juntos”, por lo que “lo haremos desde lejos este año”. Deduzco, por lo tanto, que en 1908 él ya la visitaba con alguna frecuencia. (Cfr. Delmira Agustini, *Correspondencia íntima*, Arturo Sergio Visca (ed.), Montevideo, Biblioteca Nacional, 1969, p. 20.)

³³⁶ Magdalena García Pinto, “Introducción”, Ob.cit., p. 21.

³³⁷ Delmira Agustini, *Correspondencia íntima*, Ob.cit., p. 22.

Estas cartas están acentuadas por una jerga infantil, típica de los enamorados, y por innumerables frases como “quíereme mucho”, “tuya, tuya”, “piensa mucho en mí”, “ni un rinconcito en el corazón para nadie, nadie”, “Quique mío, mío, mío”... muy diferentes al tono y al estilo de las cartas que cuatro años después Agustini le enviará a Manuel Ugarte. Algunos ejemplos de esta jerga infantil –o media lengua como la llama Sylvia Molloy – se encuentran en los siguientes fragmentos:

Quique mío terido mi vida: la Nena siempre para ti, te tiere sempe más, y está loquita por verte [...]

Mi vida! yo tiero, yo tiero... yo tiero una cabecita de mi Quique que *caba* men aquí adento.

[figura dibujado un corazón].

Si no la teno ponto yo me mero de dabia!...

Yo se portó bien mucho; yo le digo mucho “mena noche, mi viejo”, yo pensa sempe en Quique y... yo tiero la cabecita de Quique men chiquita. Ponto!

Mena tade, mi viejo.

Tu Nena.

Quique de mi vida: tu Nena tiene apenas tiempo para decirte que te adora y que está esperando ansiosamente tu camita que es de ella. [...]

Pototó: te esquibo potito y con tompa. Estoy dabiosa. Ayer no podí esquibirte porque no tenía con quien mandar la carta al correo y yo no podía salir... Ah! estoy dabiosa, muy dabiosa [...]³³⁸

No soy la única que opina que detrás de ese lenguaje infantil se esconde otro mensaje; es decir, se ha señalado en varias ocasiones que este más bien representa una máscara que cubre una intencionalidad erótica, algo que se transparenta especialmente en la segunda carta citada arriba en la que Agustini expresa su deseo de poseer la cabeza de su novio. Resulta curioso, como veremos mas adelante, que en algunos de sus poemas el *yo* lírico aparece con la cabeza del amante entre sus manos, como una especie de Salomé meditativa. Al respecto, tanto Clara Silva como Silvia Molloy citan una carta que le escribe Miguel de Unamuno a la uruguayana después de leer los *Cantos de la mañana*; en ésta se lee precisamente lo siguiente: “esa extraña obsesión que tiene usted de tener entre las manos, unas veces la cabeza muerta del amado, otras la de Dios”.³³⁹ Con esto no quiero decir que lo anterior sea una simple traducción de sus fantasías personales a su poesía, sino llamar la atención sobre la conciencia que, como sujeto

³³⁸ Delmira Agustini, *Correspondencia íntima*, Ob.cit., pp. 25, 28, 30.

³³⁹ Clara Silva, Ob.cit., p. 155.

erótico, estaba construyendo o, por lo menos, tomando forma en el interior de Agustini. Sin embargo, volviendo al tema que nos ocupa en este momento, ¿por qué recurre Agustini a esta infantilización voluntaria en sus cartas a Reyes? Al parecer, la autora también tuvo conciencia de su situación; en dos de sus cartas a Reyes firma así: “Delmira. Nena. Yo”.³⁴⁰ Y en otra carta deja aún más clara su conciencia de esa bifurcación transitoria, y digo transitoria porque al final vuelve a integrarlas a ambas –a Delmira y a La Nena– en una sola auto-referencia: “Cariños le mandan todos, *incuso* la Nena y Delmira. Yo”.³⁴¹

Al respecto, ha habido varias interpretaciones. Sergio Arturo Visca enfatiza que “[e]n cierto modo son cartas escritas en clave. Pero hay más. Porque en los márgenes de muchas tarjetas postales, y con letra tan minúscula y disimulada que es preciso descifrarla con lupa, hay expresiones que revelan claramente la situación real, [...] Delmira Agustini vive, ante su madre, una situación de enmascaramiento. Se enmascara en ese ser ficticio que es ‘La Nena’ [...]”.³⁴² Por su parte, Emir Rodríguez Monegal sostiene que “[I]a Nena era la máscara con la que circulaba la pitonisa por el mundo; era la máscara adoptada como solución al conflicto familiar que le imponía sobre todo una madre neurótica, posesiva y dominante”.³⁴³

Posiblemente hubo ciertas circunstancias familiares y/o personales que justificaron, en su momento, “la máscara de La Nena” en las cartas a Reyes (o bien pudo tratarse de un código lingüístico entre ellos que reflejaba la complicidad de la pareja, por lo que me pregunto, ¿quiénes somos para evaluar los códigos en que una pareja decide comunicarse?). Sin embargo, lo que sí me interesa enfatizar aquí es lo que Sylvia Molloy ya ha señalado certeramente: Agustini, en “su representación pública” también utilizó este disfraz y proyectó una imagen de mujer delicada e ingenua, “como protección y solución de comodidad”.³⁴⁴ Es importante considerar esta representación pública de sí misma en el ambiente intelectual liderado por los hombres de letras de su tiempo: al no tener referencias sobre cómo moverse y comportarse en ese medio, especialmente si desde el principio se creó e impuso sobre ella esa imagen de

³⁴⁰ Delmira Agustini, *Correspondencia íntima*, Ob.cit, p. 24.

³⁴¹ Ibid, p. 25.

³⁴² Sergio Arturo Visca, “Prólogo”, en Delmira Agustini, *Correspondencia íntima*, Ob.cit., p. 6.

³⁴³ Emir Rodríguez Monegal, Ob.cit., p.41.

³⁴⁴ Sylvia Molloy, Ob.cit., p.60.

niña indefensa e inocente, podría interpretarse que la joven Agustini jugo un rol activo en cultivar esta imagen. Aparentemente recurrió a la misma como escudo, algo que no sorprende si tenemos en consideración que en el imaginario masculino tradicional de esa época, el concepto femenino opuesto al de mujer inocente y frágil, era el de mujer liviana e inmoral. De esta forma, Agustini se aprovecha –si lo hace de forma plenamente deliberada o inconscientemente no podemos saberlo con exactitud– de la imagen que se construye de ella en la esfera de lo público. Recordemos como se indigna María Eugenia Vaz Ferreira cuando Nin Frías la relaciona con Safo; esa reacción nos da una pista del temor que una mujer poeta de clase media alta podía llegar a sentir si su obra poética no era comprendida, ya que esto traería como consecuencia una falta de reconocimiento y, por último, un desprestigio que alcanzaría no sólo a su obra sino también a su persona, es decir, a su reputación. Agustini, con la máscara de la “mujer-niña”, podía gozar de aceptación y reconocimiento en el ambiente literario de su tiempo, uno dominado exclusivamente por la comunidad masculina. A este propósito, la correspondencia entre Agustini y Rubén Darío resulta iluminadora.

Agustini y Darío se conocen en 1912, en Montevideo, cuando el poeta nicaragüense realiza un viaje por toda América como director de la revista *Mundial*. Agustini, quien para entonces tiene veintiséis años, es una gran admiradora de Darío, por lo que se esmera por establecer con él un elocuente contacto epistolar. En una de estas cartas, muy distantes del tono de *La Nena*, le dice lo siguiente:

[...] Yo no sé si usted ha mirado alguna vez la locura cara a cara y ha luchado con ella en la soledad angustiada de un espíritu hermético. No hay, no puede haber sensación más horrible. Y el ansia, el ansia inmensa de pedir socorro contra todo –contra el mismo Yo, sobre todo– a otro espíritu mártir del mismo martirio. [...] Y la primera vez que desborda mi locura es ante usted. ¿Por qué? Nadie debió resultar más imponente a mi timidez. ¿Cómo hacerle creer en ella a usted, que sólo conoce la valentía de mi inconsciencia? Tal vez porque le reconocí más esencia divina que a todos los humanos tratados hasta ahora. Y por lo tanto más indulgencia. A veces me reprocho mi osadía; y a veces ¿a qué negarlo?, me reprocho el desastre de mi orgullo. Me parece una bella estatua despedazada a sus pies.³⁴⁵

Como se observa, en ningún momento de esta carta Agustini adopta el cliché de la mujer-niña. Más bien se trata de una persona adulta que, al no tener con quien compartir los vaivenes de su espíritu artístico, sabe no sólo reconocer a uno compatible

³⁴⁵ Delmira Agustini, *Correspondencia íntima*, Ob.cit., p. 43.

con el suyo sino también pedirle auxilio. Así, le escribe impulsada por la necesidad de encontrar un confidente, un guía espiritual. En la carta, Agustini también demuestra que tiene conciencia de su Yo, lo cual prueba que ella sabe que no sólo es un cuerpo, sino también un complejo ser pensante. Es decir, todo parece indicar que la poeta se encuentra en el camino por alcanzar una sustanciosa conciencia de sí misma, algo que, obviamente, deriva del ejercicio de su parte intelectual. Sin embargo, ella ha decidido ocultar esta parte de sí porque, en su medio, aparentemente no tiene con quien compartir sus reflexiones más profundas, teme –y con razón– que no será comprendida: en los círculos que la rodean, en general, no se espera que una “mujer-niña” se sumerja en esas inquietudes existenciales. Quizá el peso de la imagen de la mujer-niña, bella, ingenua y sonrosada, tanto en el ámbito privado como público, haya traído como consecuencia esta conflictividad interna que Agustini sufrió durante sus años adultos. Su propio temor a verse, a desentrañar su “rareza”, nace porque tiene conciencia de estar *sola* en su ambiente, y de ahí su necesidad de recurrir a un “maestro” que la guíe. La respuesta de Darío, sin embargo, es distante:

Tranquilidad. Tranquilidad. Recordar el principio de Marco Aurelio: “Ante todo, ninguna perturbación en ti.” Creer sobre todo en una cosa: el Destino. La voluntad misma no está sino sujeta al Destino. Vivir, vivir sobre todo, y tener la obligación de la alegría, el gozo bueno. Si el genio es montaña de dolor sobre el hombre, el don genial tiene que ser en la mujer una túnica ardiente.³⁴⁶

Resulta interesante la reflexión de Darío cuando compara el genio en el hombre y en la mujer. En el hombre es “una montaña de dolor”, y lo anterior –el dolor considerado desde una perspectiva abstracta– alude a un peso que se lleva en el espíritu. Pero en la mujer es “una túnica ardiente”: el hecho que lo compare con una vestimenta, una prenda, que abraza el *cuerpo* –la referencia aquí es más corpórea que en la imagen anterior–, casi como en un ritual de auto-inmolación, hace que las connotaciones de sacrificio irracional resulten evidentes. Por lo tanto, Darío pareciera querer decirle que sí, que en aquella época el genio artístico en la mujer resulta aún más dramático y difícil, no porque deba de vivirse y desarrollarse en un contexto cultural determinado –léase patriarcal y misógino–, como pensaríamos ahora, sino porque, según él, el genio femenino no tiene que ver con lo intelectual y lo espiritual, sino con la pasión y la emoción puras, con el instinto y el cuerpo, factores asociados a lo irracional, a la “*naturaleza*”. Tampoco le ofrece una respuesta humana, nacida de la empatía, y mucho

³⁴⁶ Citado en Sylvia Molloy, Ob.cit., pp. 61-62.

menos una guía espiritual; tan sólo se limita a tranquilizarla de forma paternalista y recurre a una cita de Marco Aurelio que, comparada con la confesión atormentada que ella le ha hecho en su carta, viene a ser como una palmadita impersonal en la mano. En pocas palabras, la está poniendo en “su lugar”, lejos del “arrebato”. Agustini le responde, pero en esta segunda carta, quizá resignada ante la imposibilidad de encontrar en el poeta una comprensión verdadera, su tono se aleja del de la mujer artista y se vuelve a refugiarse en la imagen de la mujer-niña:

[...] Y usted, maestro, me la da siempre [la exquisita y suma sensación artística], en cada estrofa, en cada verso, a veces en una palabra. Y tan intensa, tan vertiginosamente, como el día glorioso que, entre una muñeca y un dulce, sollocé leyendo su “Sinfonía en gris”.³⁴⁷

Como vemos, aquí vuelve a presentarse “femenina”, “niña”; también halaga al patriarca del Modernismo y le llama, en la misma carta, “el más genial y profundo guía espiritual”, agradeciéndole su consejo y entrega –que ella quizá intuye fingidos–. Así, Agustini vuelve a recurrir a la máscara de La Nena: “entre una muñeca y un dulce, sollocé leyendo su ‘Sinfonía en gris’”. En este sentido, lo que resulta más relevante no es tanto la postura posiblemente consciente de la máscara de La Nena en el ámbito público, sino la discrepancia entre esta máscara y sus textos poéticos, porque era obvio que la “mujer-niña” escribía versos abiertamente eróticos. Obviamente, esta imagen fue perpetuada por la comunidad intelectual masculina para distraer a los lectores del texto y llevar su atención hacia esa otra imagen nada subversiva. Si Agustini se apropió de esa “máscara” fue sin duda para protegerse en un medio social y literario especialmente receloso de la mujer artista. Y esa forma de protegerse derivaba de un sincero anhelo de querer ser aceptada en los círculos artísticos dominantes de su tiempo. Debemos considerar que la poesía no sólo era su arte, sino también su profesión, lo que le permitía una realización personal. Así, un rechazo o una falta de reconocimiento podía afectar a su autoestima profesional.

En 1907, Agustini publicó su primer poemario, *El libro blanco (Frágil)*. Su recepción por parte de la crítica fue muy favorable y continuó gestándose entre sus contemporáneos una pronunciada tendencia a no separar su belleza física de la calidad de sus poemas. Es importante volver a señalar que el ambiente montevideano en el que

³⁴⁷ Delmira Agustini, *Correspondencia íntima*, Ob.cit., p. 46.

Agustini vivió y publicó su poesía estuvo marcado por fuertes contrastes.³⁴⁸ Por un lado era puritano y conservador, especialmente en lo referente a la sexualidad y las diferencias de género; pero también era libertario y progresista: por ejemplo, durante los gobiernos de Battle y Ordoñez (1903-1907, 1911-1915) se llevaron a cabo reformas importantes, como el decreto de la primera ley de divorcio del continente (1907) y la creación de la Universidad de Mujeres (1912). Estamos hablando, pues, de una atmósfera ambigua, algo que incidió en la forma en que la crítica acogió la escritura de Agustini.

Así las cosas, aunque su talento fue elogiado, su temática erótica no encajó dentro de los estereotipos femeninos de la época; estos últimos enfatizaban el perfil de lo que “tenía” que ser una mujer, especialmente una joven soltera y virgen. Y vuelvo a repetir: sorprendidos y desconcertados, la mayoría de los críticos intentaron neutralizar su voz, enfocando la atención en su persona e insistiendo en su aura etérea. De esta forma nació el mito de Agustini, uno que empezó como la “niña virginal” y que luego llegó a ser el de la “Pitonisa de Eros”. Se comprende, pues, que Carlos Vaz Ferreira le escriba el siguiente comentario, despojándola de su voluntad reflexiva:

Si hubiera de apreciar con criterio relativo, teniendo en cuenta su edad, etc. diría que su libro es simplemente un “milagro”... No debiera ser capaz, no precisamente de escribir, sino de “entender” su libro. Cómo ha llegado usted, sea a saber, sea a sentir lo que ha puesto en ciertas poesías suyas [...] es algo completamente inexplicable.³⁴⁹

En 1910 se publica su segundo libro, *Cantos de la mañana*. Para entonces su prestigio como poeta es considerable e incluso llega a ser elogiada por Rubén Darío (a quien, ya vimos, conoce dos años después). Asimismo, en su casa recibe las visitas de varios escritores e intelectuales atraídos por su talento. En febrero de 1913 publica su tercer libro, *Los cálices vacíos*, poemario más abiertamente erótico que los anteriores, algo que provoca un escándalo social que luego pasa a la murmuración incesante en torno a la joven poeta y su atrevimiento. Esto sucede no sólo porque su autora fuera una joven todavía soltera sino también porque en ese momento las mujeres sólo aparecían en la poesía como objeto deseado. De ahí lo excepcional de sus versos: más adelante veremos que Agustini se apropia de elementos culturales de la época pero para perfilar un nuevo y complejo sujeto femenino, un sujeto que posee por sí mismo un

³⁴⁸ Me referí a esto en el capítulo 1 dedicado a María Eugenia Vaz Ferreira. Supra pp. 68-70.

³⁴⁹ “Opiniones sobre la poetisa”, en Delmira Agustini, *Poesías completas*, Ob.cit., p. 211.

erotismo personal y diferente a aquel impuesto por la tradición literaria masculina. En pocas palabras, subvierte imágenes y conceptos de la tradición modernista. Por otro lado, en *Los cálices vacíos*, Agustini anuncia, en una nota “Al lector”, que esta preparando un nuevo poemario que se titulará *Los astros del abismo* y el cual, considera, será “la cúpula” de su obra.³⁵⁰ Estos poemas, los más oscuros y barrocos de la autora, fueron publicados póstumamente en la edición de sus *Obras completas* de 1924, bajo el título general de “El rosario de Eros”.

Es preciso que entremos a examinar, con mayor detenimiento, la relación entre Agustini y Enrique Job Reyes porque esta nos informa también sobre el conflicto interno que la poeta sufrió durante años, con respecto a la distancia entre su querer ser y el deber ser. Las cartas intercambiadas entre la poeta y su novio reflejan la atmósfera que rodeó a la primera etapa de aquel romance clandestino, donde no faltan los celos: “Yo creía que ya estabas bien convencido de mi cariño... pero no te acuso porque sé que la duda es inevitable... Yo también cuando tardo en recibir carta tuya... pero en fin no hablemos más de *dudas* que ya han *concluido* [¿] verdad?”.³⁵¹ Me interesa señalar la mención que desde temprano se hace de las dudas y los celos padecidos por Reyes porque aparentemente esto nunca cesó a lo largo de la relación, al contrario, se fueron magnificando hasta llegar a culminar en el episodio violento que truncó la vida de ambos. Se ha dicho que Reyes siempre se sintió inseguro frente a la brillantez de Agustini quien, como ya dije, cuando este la conoce era ya una poeta reconocida y requerida por los círculos intelectuales. Después de cinco años de noviazgo, la pareja finalmente se casa el 14 de agosto de 1913.

Ahora bien, cabe preguntarnos: ¿quién era este hombre que, después de asesinar a la mujer que amaba, se suicidó? Un año mayor que Agustini, Reyes era, según testimonios, un joven guapo, de cuerpo atlético y talante seguro, pero de naturaleza concupiscible, acostumbrado a dominar.³⁵² Había nacido el 11 de mayo de 1885 en la provincia de La Florida y cuando conoció a Agustini trabajaba de rematador de haciendas, en Montevideo; específicamente, “estaba involucrado en el negocio de la

³⁵⁰ Cfr. Delmira Agustini, “Al lector”, en *Ibid*, p. 261.

³⁵¹ Delmira Agustini, *Correspondencia íntima*, *Ob.cit.*, p. 22.

³⁵² Cfr. Sidonia Carmen Rosenbaum, *Ob.cit.*, p. 60.

compra y venta de caballos”.³⁵³ De acuerdo con Clara Silva, Reyes era un “hombre de gallardía varonil, aunque carente de cultura intelectual”.³⁵⁴ Por su parte, Ofelia Machado nos ofrece la siguiente información:

[E]n marzo de 1908 conoció a Enrique Job Reyes, rematador, que trabajó en Montevideo con el escribano Corsa en la calle Treinta y Tres y en corrales de Ponce de León y Dutra [...] Era hijo de Ginés Reyes y de Jacinta Díaz de Reyes [...] En Florida trabajó muchos años en la Jefatura [de Policía] teniendo como jefe a Juan Cardozo asesinado por Aquino; las peripecias políticas le hicieron perder ese cargo por algún tiempo. Cuando se produjo la revolución de [Aparicio] Saravia, él fue enviado a Durazno y luego a Sarandí, donde los blancos lo prendieron y encerraron en un campamento. Al libertarlo más tarde, su jefe Cardozo lo hizo volver a la Jefatura hasta que se marchó a Montevideo como rematador.³⁵⁵

Por otro lado, Alejandro Cáceres nos habla de su posición socioeconómica:

Los restos de la casa familiar, que pude observar en La Florida, y que sugerían una vivienda modesta, más su trabajo como policía dan a entender que pertenecía a una familia de clase media. Independientemente del linaje aristocrático por parte del padre de doña María Murtfeldt, la familia Agustini parecería haber estado en una posición económica y social superior a la de la familia Reyes. Los matices en cuando a cómo cada uno de ellos se sintiera socialmente serían en última instancia algo subjetivo.³⁵⁶

Carmen Sidonia Rosenbaum comenta que, cuando Reyes ya vivía en Montevideo, debió de ser una especie de *dandy* puesto que, después de su trágica muerte, encontraron en su armario un elegante surtido de cuarenta y dos corbatines y no menos de ocho sombreros. Estos detalles de su vestimenta hacia el final de su vida (muere a los veintinueve años) parecen estar muy lejos de su condición de policía de provincia que conoció durante su adolescencia.³⁵⁷ Por lo tanto, deduzco que Reyes, de orígenes más modestos y provincianos que Agustini, debió de estar muy decidido a

³⁵³ Ibid, p. 60.

³⁵⁴ Clara Silva, Ob.cit., p. 12.

³⁵⁵ Ofelia Machado, *Delmira Agustini*, Montevideo, Ceibo, 1944, p. 32. Aparicio Saravia fue un caudillo del Partido Blanco del Uruguay. El acuerdo llamado “La Paz de Abril”, que ponía fin a la Revolución de las Lanzas (1870-1872), fue firmado el 6 de abril de 1872. El acuerdo establecía, por vez primera, el concepto de la coparticipación en el gobierno entre los partidos Blanco (Partido Nacional) y Colorado; se asignaba así, al Partido Nacional, las “Jefaturas Políticas” de cuatro Departamentos, las cuales competía al Presidente de la República designar constitucionalmente. No obstante, durante la presidencia de Julio Herrera y Obes (1890-1894), de filiación colorada, se incrementaron las tensiones entre ambos partidos puesto que únicamente se les otorgó a los blancos tres Jefaturas Políticas. Esto se interpretó como una violación al acuerdo de “La Paz de Abril”. De esta forma, Aparicio Saravia lideraría, de ahí en adelante, el Partido Nacional, especialmente en las regiones del interior del país, donde este partido político contaba con un fuerte apoyo. De esta forma, Saravia se convierte en el último gran caudillo nacionalista. Muere durante la batalla de Masoller, cuando encabeza la revolución contra el gobierno de José Batlle y Ordóñez, en 1904.

³⁵⁶ Alejandro Cáceres, Ob.cit., p. 46.

³⁵⁷ Como vimos en la nota al pie 355, la revolución de Saravia toma lugar en 1904, es decir, cuando Reyes tiene dieciocho años. Su trabajo como policía se había iniciado antes.

empezar de nuevo cuando se marchó a Montevideo; en otras palabras, debió de estar muy motivado por construirse a sí mismo, tanto por lo que respecta a una nueva vida socio-económica como a una nueva imagen. Es importante tener en cuenta todo esto cuando nos acerquemos a los hechos que antecedieron al episodio que terminó con la vida de Reyes y Agustini. Tampoco podemos pasar por alto su pasado como policía, especialmente cuando estuvo prisionero en un campamento: es muy posible que presenciara o fuera víctima de actos agresivos e incluso de violencia física, algo que podría haber incidido en la formación de su carácter dominante.

Un aspecto importante de señalar es que en ninguna de las cartas intercambiadas entre Reyes y Agustini se menciona o se hace alusión a la poesía de ésta. Es posible suponer que él sencillamente no leía su poesía y que más bien la debía considerar una afición más, como la pintura o el piano.³⁵⁸ En efecto, Reyes nunca le dio importancia al talento poético de Agustini, más bien lo consideraba una “debilidad” de soltera; solía decir que ella “era una mujer como todas” y que, una vez casados, se encargaría de hacer que abandonara la escritura para convertirla en una “buena esposa”.³⁵⁹ Pero Agustini había venido publicando poesía desde los dieciséis años. Para cuando la pareja firma el contrato matrimonial ya habían salido a la luz *El libro blanco (Frágil)* y *Cantos de la mañana* y su actividad creadora seguía intensamente viva ya que, el mismo año de su casamiento, no sólo publicó *Los cálices vacíos*, sino que también anunció, en este último, la publicación de un cuarto libro. Sin embargo, a pesar de lo obvio, Reyes no supo darse cuenta de que si le exigía a Agustini que abandonara la escritura, perdería su confianza de forma irremediable. Al respecto, me interesa extenderme en la publicación de *Los cálices vacíos*, el cual salió a la luz en febrero de 1913, es decir, seis meses antes de la boda. Esto explicaría, en parte, la reticencia de Reyes a que Agustini siguiera escribiendo: no sólo se trataba de un poemario más erótico que los anteriores sino también de un libro que dio mucho qué hablar en la sociedad montevideana. Según Alberto Zum Felde, por este último poemario, “las señoras de la burguesía hicieron en torno a [ella] un vacío prudente”.³⁶⁰ Asimismo, Manuel Ugarte asegura que “la espontaneidad salvaje y el fuego sensual [...] produjo enseguida en torno de ella una especie de cordón sanitario. Las almas apocadas y prudentes se alejaron como de un

³⁵⁸ Cfr. Clara Silva, Ob.cit., p. 66; Alejandro Cáceres, Ob.cit., p. 14.

³⁵⁹ Cfr. Sidonia Carmen Rosenbaum, Ob.cit., p. 60.

³⁶⁰ Alberto Zum Felde, *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*, Montevideo, Claridad, 1944, p. 318.

foco de perdición”.³⁶¹ Precisamente, después de la publicación de este poemario, los críticos comenzaron a referirse a ella empleando términos más explícitos como “Pitonisa en fuego”, “sexualmente obsesiva”, “afebrada Leda”, una terminología que, por lo demás, nunca se utilizaba para referirse a la poesía erótica escrita por hombres.³⁶² Por lo tanto, no resulta descabellado pensar que, ya casados, él podría haberle recriminado el contenido de este libro, al mismo tiempo que le “prohibía” escribir poesía. En definitiva, Reyes podría haberse sentido incómodo e inseguro al suponer que la vocación de *su* mujer era algo que lo avergonzaba en su círculo social.³⁶³

Es posible que Agustini considerara a Reyes, en un primer momento, como *el medio* (no el fin) de alcanzar ese ideal de amor que tanto la obsesionara y al que constantemente se refiriera en su poesía. No obstante, para cuando contrae matrimonio con él, algo se había alterado; Agustini estaba enamorada del intelectual argentino Manuel Ugarte, quien irónicamente sería uno de los testigos de la boda. El mismo Ugarte cuenta las dudas que tuvo Agustini a la hora de firmar el contrato matrimonial:

Don Juan Zorilla de San Martín y yo firmamos como testigos de la ceremonia, y aun creo estar viendo el gesto febril de Delmira Agustini, que nos preguntó en el momento decisivo:

—¿Qué hago? ¿Me caso?

La miramos asombrados, sin saber qué responder. Hubo un instante de desconcierto. Pero el padre se acercaba. Entonces mojó la pluma hasta el fondo, y en un relámpago, firmó, dejando a guisa de rúbrica un borrón que anunciaba la salpicadura de la sangre.³⁶⁴

El íntimo amigo de Agustini, André de Badet, nos ha dejado un testimonio similar:

Elle hésite cependant et le tour de son mariage, quand elle est déjà parée de sa toilette d'épousée, que tous les invités et les témoins sont là, elle refuse de signer l'acte qui va la lier pour la vie... Scandale! Chacun la raisonne, insiste... et lassée, étourdie, elle signera cet acte qui la liera non pour la vie mais pour la mort...³⁶⁵

³⁶¹ Manuel Ugarte, “El casamiento de Delmira Agustini”, *Ariel*, San José de Costa Rica, 1939, XVIII, pp. 1342-1343.

³⁶² Cfr. Paula Bloom, “Gender Masks in Translation: Delmira Agustini and Gabriela Mistral”, <<http://www.netmeister.org/pauli/proposal/index.html>>

³⁶³ Ya dije que es muy posible que él nunca la leyera; pero si en alguna ocasión lo hizo (*El libro blanco, Cantos de la mañana*), Reyes fue seguramente una de esas personas que “veían flores donde ella estaba cantando su sexo irredento”. (Emir Rodríguez Monegal, *Ob.cit.*, p. 51.)

³⁶⁴ Manuel Ugarte, *Ob.cit.*, p. 1343

³⁶⁵ André de Badet, “Delmira Agustini”, en *Revue Mondiale*, Paris, agosto 1, 1931, pp. 256-264, en Rosenbaum, *Ob.cit.*, p. 59.

Para terminar de confirmar las dudas que atormentaron a Agustini el día de su boda, cito uno de los documentos más contundentes en este sentido, proveniente de la misma autora. En una carta, escrita cuando ya se ha separado de Reyes, Agustini le confiesa a Ugarte la pasión que este ha encendido en ella:

[...] Piense usted que esas dos palabras *que yo pude en conciencia decirle* el otro día de conocerlo, han debido ahogarse en mis labios ya que no en mi alma. Para ser absolutamente sincera yo debí decir las; yo debí decirle que usted hizo el tormento de mi noche de bodas y de mi absurda luna de miel... Lo que pudo ser a la larga una novela humorística, se convirtió en tragedia. Lo que yo sufrí aquella noche no podré decírselo nunca. Entré a la sala como a un sepulcro sin más consuelo que el de pensar que lo vería. Mientras me vestían pregunté no sé cuántas veces si había llegado. Podría contarle todos mis gestos de aquella noche... La única mirada consciente que tuve, el único saludo *inoportuno* que inicié fueron para usted. Tuve un relámpago de felicidad. Me pareció un momento que usted me miraba y me comprendía. Que su espíritu estaba bien cerca del mío entre toda aquella gente molesta. Después, entre besos y saludos, lo único que yo esperaba era su mano. Lo único que yo deseaba era tenerle cerca un momento. El momento del retrato... Y después sufrir, sufrir hasta que me despedí de usted. Y después sufrir más, sufrir lo indecible...

[...] Yo sabía que usted venía para irse dejándome la tristeza del recuerdo y nada más. Y yo prefería eso, y prefiero el sueño *de lo que pudo ser* a todas las realidades en que usted no vibre. Yo debí decirle todo eso, y más, para ser absolutamente sincera. Pero entre otras cosas, he tenido miedo de descubrirme *muy en el fondo*, una de esas pobres almas débiles enteramente rendidas al amor. Imagine usted esa miseria frente a su sonrisa un poquito irónica de poderoso... Y yo, que he sabido sonreír tan irónicamente como usted...³⁶⁶

Surge entonces la pregunta: ¿por qué Agustini se casó con Reyes? En muchas ocasiones se ha hecho referencia a la presión familiar y social, es decir, a su posible temor ante la posibilidad de un escándalo. Sin embargo, creo que las causas tienen que ver con aspectos mucho más complejos. Cuando se casa, Agustini se encuentra en una situación emocional bastante confusa y afligida que no le permite adquirir una perspectiva más clara de las cosas –algo que le puede suceder a cualquier persona en momentos determinados de su vida, especialmente a alguien con su sensibilidad y dentro de un contexto cultural represivo–. Antes que todo, me interesa referirme de nuevo a aquella carta que la poeta le escribió a Darío y que cité arriba. Recordemos que le confiesa al poeta nicaragüense que “ha mirado [...] la locura cara a cara”, una “locura” relacionada con la conciencia que iba adquiriendo de sí misma, es decir, de su ser distinto, complejo, el ser de la mujer-artista. En esa misma carta le anuncia lo

³⁶⁶ Delmira Agustini, *Correspondencia íntima*, Ob.cit., p. 38. Esa ironía que ella misma dice poseer deriva, sin duda, de una actitud orgullosa. Llama la atención que ella se niegue a creer que “muy en el fondo” es una de esas “pobres almas débiles enteramente rendidas al amor”, cuando ese fue el tema monocorde de su poesía.

siguiente: en octubre “pienso internar mi neurosis en un sanatorio” y en noviembre o diciembre, “arrojarme al abismo medroso del casamiento”.³⁶⁷ A partir de este comentario, me gustaría sugerir que posiblemente Agustini se casó con Reyes porque el matrimonio –como institución y destino social aceptado y arraigado en la tradición, especialmente para las mujeres en aquel momento– le ofrecía la única certeza dentro de su confusión, la posibilidad de “cordura”. Si se sabía incomprendida en su medio cultural y social con respecto a sus cuestionamientos, a su deseo, a sus sentimientos de amor, el matrimonio sería como un sanatorio, un lugar “seguro”. Esta falta de comprensión que experimentaba Agustini se palpa muy claramente en una carta de 1914 que la autora le escribe a Alberto Zum Felde, que dice lo siguiente: “El mundo me admira, dicen, pero no me acompaña. El mundo –hasta amándome– tiene para mí en los ojos, una fatal dilatación de miedo... [...] Y es un dulce milagro el de sentirse comprendida cuando se ha nacido para desconcertar”.³⁶⁸ Así, la poeta se percataba de que, al casarse, se arrojaba a un “abismo”; sabía, entre otras cosas, que Reyes era alguien totalmente ajeno a su vocación, pero además parecía consciente de que su profesión como poeta se podría ver afectada por las exigencias de un matrimonio convencional.

Agustini no soportó más de un mes y medio al lado de Reyes, tras lo cual se marchó a vivir con sus padres; aseguraba haber huido de la “vulgaridad”, como también se lo hizo saber a Ugarte.³⁶⁹ En noviembre de 1913, Agustini interpuso una demanda de separación en la que se lee lo siguiente:

Hechos graves ocurridos muy poco después de nuestra unión me indujeron a refugiarme en casa de mis padres, donde me encuentro aún.

El convencimiento de la imposibilidad de toda reconciliación ante los agravios que he recibido, me impulsan a presentarme a V.S. requiriendo la mencionada separación.

Posteriormente a mi alejamiento de la casa del señor Reyes la conducta de este para conmigo ha sido realmente condenable, pues ante la perspectiva de que pudiera revelar hechos gravemente injuriosos me ha dirigido amenazas sangrientas.³⁷⁰

³⁶⁷ Citada en Sylvia Molloy, *Ob.cit.*, p. 61.

³⁶⁸ Delmira Agustini, *Correspondencia íntima*, *Ob.cit.*, p. 49.

³⁶⁹ En una carta, Ugarte, al enterarse de la noticia por medio de los diarios, califica el acto de separación como un “bello gesto de altivez y libertad”. Agustini le contesta y le relata que “huí de la vulgaridad... Llegué casi loca a refugiarme en mamá, con *La novela de las horas y los días* [novela escrita por Ugarte] por todo bagaje”. (*Ibid.*, p. 34.)

³⁷⁰ Sidonia Carmen Rosenbaum, *Ob.cit.*, p. 61.

El 27 de noviembre, Reyes respondió a la demanda negando los cargos; sin embargo, alegó que, puesto que había sido su esposa la que había abandonado su casa y luego lo había acusado de adoptar una conducta “impropia de un caballero”, estaba dispuesto a aceptar sus deseos ya que, bajo esas circunstancias, la vida en común le resultaría, también a él, inaguantable.³⁷¹ Sin embargo, esta actitud pública y orgullosa contrastaba con la privada, mucho más desesperada, ya que, según André Giot de Badet, Reyes estaba tremendamente afectado y disgustado con la situación:

... il écrit lettre sur lettre, il sonne à sa porte, frappe à ses fenêtres, sanglote qu’il l’aime et passe chaque jour des supplications aux menaces envers la mère de Delmira que, – dans son égarement, – il rend responsable de l’éloignement de celle qu’il adore plus jamais.³⁷²

Puede que Reyes percibiera de inmediato el desapego de Agustini. En cualquier caso, es claro que adopta una actitud propia de aquellos que protagonizan actos de acoso. Se sabe que Agustini sufrió, durante su matrimonio, maltrato verbal por parte de Reyes. Según Germán da Costa³⁷³, “es cierto [que Reyes] la insultaba y no la trataba como una esposa, diciéndole: chusma, idiota, y otras palabras gruesas”; asimismo Jorge Eduardo Irvine afirma que Reyes injurió a Agustini “varias veces tratándola de canalla, atorranta y otras cosas más, como si no fuera esposa de él”.³⁷⁴ Ya he mencionado que, debido a la brillantez de Agustini y a toda la atención y reconocimiento que desde el principio recibió en los círculos literarios, Reyes se sintió constantemente opacado; prueba de ello son los celos y las dudas que lo atormentaron desde el principio de la relación y, consecuencia de lo mismo, fue su determinante resolución de obligarla a abandonar la poesía. Pero si algo tenía claro Agustini era su pasión y su compromiso con la escritura. Por otra parte, el erotismo plasmado en sus versos, además de las murmuraciones que se habían iniciado después de la publicación de *Los cálices vacíos*, también debieron de causar en Reyes una crisis de inseguridad. Me parece que los anteriores podrían ser algunos de los motivos por los que empezaron las discusiones y el distanciamiento de la pareja.

³⁷¹ Cfr. Ibid.

³⁷² Ibid.

³⁷³ Germán da Costa fue un amigo íntimo de Reyes a quien este le dejó una carta de despedida antes de suicidarse. Reyes compartió casa con da Costa después de que Agustini interpusiera la demanda de divorcio. Clara Silva, Ob.cit., p. 17.

³⁷⁴ “Delmira Agustini”, *Biblioteca Literaria del siglo XIX*, Universidad Jaime I <<http://www.ale.uji.es/agustini.htm>>

Como demuestran algunos estudios sociológicos, una forma de comportamiento común a la que recurren aquellos hombres que se sienten inseguros en una relación amorosa es precisamente la violencia (verbal y/o física) y una serie de acciones ultrajantes que intentan minar la autoestima de su víctima. Así, por ejemplo, el sociólogo Michael S. Kimmel, en su libro *The Gendered Society*, sostiene lo siguiente:

Men learn that violence is an accepted form of communication between men, and between women and men. It's so commonplace, so deeply woven into the fabric of daily life that we accept violence as a matter of course –within families, between friends, between lovers. Most victims of violence know their attackers; many know them intimately. Nearly one in five victims of violence treated in hospital emergency rooms was injured by a spouse, a former spouse, or a current or former boyfriend or girlfriend. *Violence can be private, personal, and intimate language, just as it can be a mode of public address between societies and social groups.*³⁷⁵

Éste mismo sociólogo, después de examinar una serie de entrevistas a hombres de diferentes edades, enfatiza lo siguiente:

Men's feelings of both powerlessness and entitlement are also part of the backdrop problem of violence in the home. [...] Domestic violence is another way in which men exert power and control over women. [...] domestic violence is most likely to occur not when the man feels most powerful, but when he feels relatively powerless. Violence is restorative, a means to reclaim the power that he believes is rightfully his.³⁷⁶

En la misma línea, Cristina Alsina y Laura Borrás Castanyer sostienen lo siguiente:

Si hay un elemento recurrente en la caracterización tipológica del macho, del hombre viril, de la masculinidad imperante, ésta es, sin duda, la fuerza. Pero incluso las delimitaciones terminológicas y conceptuales son complejas y están cargadas de significados. Así, “fuerza” nos remite, semánticamente, a violencia y agresión. [...] La

³⁷⁵ Michael S. Kimmel, “The Gender of Violence”, *The Gendered Society*, New York, Oxford University Press, 2000, p. 242. “Los hombres aprenden que la violencia es una forma de comunicación aceptada entre hombres, y entre mujeres y hombres. Es algo tan común, tan profundamente entretelado en la base de la vida diaria, que aceptamos la violencia como por rutina –dentro de las familias, entre amigos, entre amantes. La mayoría de víctimas de la violencia conocen a sus atacantes; muchas los conocen íntimamente. Casi una de cinco víctimas tratadas en los servicios de urgencias de los hospitales ha sido herida por su cónyuge, su ex-cónyuge, o una actual o ex-pareja. *La violencia puede ser un lenguaje privado, personal e íntimo, tal y como puede ser un modo de comunicación pública entre sociedades y grupos sociales*”. [La traducción y el subrayado son míos.]

³⁷⁶ Ibid, pp. 257, 262-263. “Los sentimientos de impotencia en el hombre así como los de legitimidad, también son parte del telón de fondo del problema de la violencia en el hogar. [...] La violencia doméstica es otra forma por medio de la cual los hombres ejercen poder y control sobre las mujeres. [...] es más probable que ocurra no cuando el hombre se siente más poderoso sino cuando se siente relativamente impotente. La violencia es reconstituyente, un medio por el cual se reclama el poder que él cree que es legítimamente suyo”.

violencia entre humanos ha sido justificada con todo tipo de razonamientos: biológicos, psicológicos, sociales, económicos, culturales, filosóficos, políticos, militares y religiosos. Y según la ideología dominante ha sido interpretada como una necesidad irremediable, un pecado, un crimen, una enfermedad o un problema social. La gran pregunta que tantas y tan diversas teorías han pretendido explicar es: ¿qué es lo que nos hace ser violentos? Hay seguidores de Freud que, como May, han sostenido que *la violencia es una forma de comunicación que surge a falta de otras*. Esta creencia se basa en la concepción del poder como dimensión psicológica. *El poder es la capacidad de causar o impedir el cambio* y podemos distinguir en él 5 niveles: 1) poder ser, 2) autoafirmación, 3) autoaserción, 4) agresión y 5) violencia. Una relación empieza ya a convertirse en turbadora: la relación entre violencia y poder. *Y es que la ausencia de poder también conduce al individuo a la impotencia. Ante la imposibilidad de autoafirmación, la impotencia conduce también hacia la agresión y la violencia.*³⁷⁷ [El subrayado es mío.]

Ahora bien (y con lo anterior en mente): ¿cuáles son esos hechos graves a los que hace referencia la demanda de divorcio y que Reyes rechaza de forma indignada subrayando que son “impropios de un caballero”? Se sabe que cuando Agustini abandona el hogar conyugal, lo hace porque no puede soportar más tanta vulgaridad.³⁷⁸ Alejandro Cáceres opina que esa “calumnia”³⁷⁹ probablemente estuviera relacionada con algún conflicto de carácter sexual. En esa carta que Reyes escribe a Agustini una vez lo ha abandonado, aquel se refiere a una serie de aspectos sexuales expresados por su suegra (el uso de métodos anticonceptivos) que no sólo le indignan profundamente sino que también identifica como la causa principal de la erosión inminente de la relación. De ahí que Cáceres proponga que dicha calumnia pudiera estar apoyada en cualquiera de las siguientes posibilidades: “una acusación de impotencia, de homosexualismo o de adulterio. Cualquiera de las dos primeras, podría dar lugar a generar una *calumnia* basada en la no consumación del matrimonio, lo cual a su vez justificaría la decisión de Delmira de hacer abandono del hogar matrimonial. [...] [M]ás real [es] la posibilidad de un acto adúltero con otra mujer cometido después de su casamiento con Delmira”.³⁸⁰ Por supuesto, las anteriores sólo son hipótesis de este crítico, pues hasta el momento no se saben con exactitud las razones aducidas por Agustini para fundamentar su voluntad de separación, razones en las que supuestamente se hubiera apoyado su abogado si esta separación legal no se hubiera dado de común acuerdo.

³⁷⁷ Cristina Alsina y Laura Borrás Castanyer, “Masculinidad y violencia”, en Marta Sagarra y Àngels Carabí (eds.), *Nuevas masculinidades*, Barcelona, Icaria, 2000, pp. 92-93.

³⁷⁸ Supra nota al pie 369.

³⁷⁹ Así la llama Reyes en una carta a lo largo de la cual insiste en defenderse ya que nunca sería capaz de cometer una “bajeza”. (Cfr. Clara Silva, Ob.cit., pp. 63-64.)

³⁸⁰ Alejandro Cáceres, Ob.cit., pp. 31-32.

Conocer en qué consiste exactamente esa “calumnia” –que, como dije, Reyes niega de forma enfática subrayando, en su carta, que seguramente ha sido producto de una maquinación maligna de la madre de Agustini– no cambia en nada el desenlace trágico. Sin embargo, me gustaría detenerme en otra posibilidad. Me pregunto: ¿es posible que esa “calumnia” podría estar relacionada con un maltrato psicológico expresado por medio de la agresividad verbal? Recordemos los comentarios de Germán da Costa y de Jorge Eduardo Irving. ¿Podría ser que Agustini, quizá temiendo que esa agresividad se llegara a concertar en el plano físico, alegara que esta era la causa de la separación? ¿O incluso podría ser que, efectivamente, esta llegó a concretarse en el plano físico? Como afirman R. Emerson Dobash y Russell Dobash con respecto a aquellas personas que terminan asesinando a su esposa o ex-esposa, el acto homicida no es la primera demostración de esa agresividad, sino más bien la culminación de la misma:

...men often kill wives after lengthy periods of prolonged physical violence accompanied by other forms of abuse and coercion; the roles in such cases are seldom in ever reversed... Men commonly hunt down and kill wives who have left them... Men kill wives as part of planned murder-suicides... Men kill in response to revelations of wifely infidelity...³⁸¹

Por otra parte, Reyes, herido en su honor, tampoco debió de digerir bien que la poeta, no sólo se marchara de su lado, sino que también inaugurara la ley de divorcio en el Uruguay, la cual había sido aprobada en 1907. Si a lo anterior le agregamos el hecho de que esta fue una de las primeras leyes de divorcio del continente americano que se ponía en práctica, que la noticia se publicó en todos periódicos del país (incluso en Argentina) y que quién la solicitaba era una creadora de versos eróticos, podemos comprender hasta qué punto Reyes se sintió herido, en el punto de mira, y cuestionado en su honorabilidad y masculinidad. Al respecto, es necesario recordar que hoy en día cada vez más se publican estudios que se muestran críticos con los conceptos tradicionales de masculinidad y que se esfuerzan por redefinir esta conceptualización hacia una más compleja ya que, por la forma en que se han concebido los códigos

³⁸¹ “... los hombres a menudo asesinan a sus esposas después de largos periodos de violencia física acompañados de otras formas de abuso y coerción; en casos como estos, los roles raramente son revisados... Los hombres comúnmente persiguen y asesinan a esposas que los han abandonado... Los hombres asesinan a esposas como parte de un plan homicida-suicida... Los hombres asesinan respondiendo a revelaciones de infidelidad por parte de la esposa”. [La traducción es mía.] (R. Emerson Dobash y Russell Dobash (+ Margo Wilson, Martin Daly), “The Myth of Sexual Symmetry in Marital Violence”, *Social Problems* 39 (1992), p. 81.)

culturales, “être homme, c'est être installé d'emblée dans une position impliquant des pouvoirs”.³⁸²

Hago referencia a la teoría de la Masculinidad para que comprendamos que Reyes no sólo fue víctima de su estado emocional y de su pasado personal agresivo (recordemos su encierro en un campamento durante la revolución de Saravia y su oficio de policía durante su adolescencia), sino también de un comportamiento predeterminado por la cultura, de lo que se espera debe ser un hombre “de verdad”. En pocas palabras, estoy refiriéndome a la concepción de la masculinidad como producto cultural y en el que se impone un ideal valeroso y agresivo. En este sentido, resulta especialmente reveladora una carta que Reyes le escribe a Agustini cuando ella lo abandona. He enfatizado con cursiva algunas frases que luego comentaré detenidamente:

Hasta mis oídos ha llegado la noticia de que *tú quieres manchar mi nombre*, que hoy es el tuyo, pues también lo llevas, con una calumnia.

Si tal cosa hicieras, que no lo creeré jamás, *yo sabría lavar la mancha arrojada sobre mi honor, con la sangre inocente de nuestras vidas*.

Y ese sería el castigo para aquella que, el día de nuestro casamiento, en una entrevista que tuvimos en la sala y que tú presenciaste de lejos, pues yo, ni después de casados te conté, por delicadeza, llegó a hacerme *revelaciones monstruosas de impureza y deshonor*, y poniéndome como ejemplo que ella lo hacía con tu padre.

¿Por qué evitan una entrevista entre nosotros, pretextando escenas desagradables?

Porque temen que te revele a ti, lo que me había propuesto guardar en el fondo de mi alma: lo monstruoso, lo repugnante del consejo de tu madre.

¿Por qué ella tenía ese terror pánico de que yo no la quisiera y te apartara a ti de ella?

¿Por qué le preguntó tanto a mi madre y a mi hermana, el otro día del casamiento, si yo la quería y te llevaría a ti a la casa? Porque tenía el remordimiento, la conciencia intranquila por lo que me había revelado y propuesto, y que hoy he comprendido que hice mal en callártelo.

Pero no quería *manchar tu pureza* con una revelación semejante, pues tú podías dudar de una cosa tan horrible. Llegó su desvergüenza, al ver en mí un fondo de duda, a proponerme que lo oyera de labios de tu padre. Y entonces, no pudiendo aguantar más, me negué diciéndole que había oído bastante, y traté de irme, llevando en mi alma una pena muy honda y jurando no decírtelo jamás.

Tú comprendiste en las veces que ella vino a nuestra casa, que el solo verla me repugnaba, e interpretaste que era mi mal fondo y mi carácter que me impulsaban a odiarla. Pregúntale a ella ahora, si quieres saber su revelación infame, así como le dijiste al distinguido doctor Oneto³⁸³ me preguntara a mi cuál era el motivo de tu resolución.

³⁸² “Ser un hombre es, de entrada, hallarse en una posición que implica poder”. (Pierre Bourdieu, ‘Le domination masculine’, *Actes de la recherche en sciences sociales*, 84:9 (1990), p. 21.). Vid notas al pie 62, 63, 64 y pp. 29-30.

³⁸³ Carlos Oneto y Viana presentó ante el Parlamento uruguayo, durante el gobierno de José Batlle y Ordoñez, el proyecto de la primera ley de divorcio del continente (aprobada en 1907). El doctor Oneto fue también el abogado que representó a Agustini durante el proceso legal de divorcio.

Dime: ¿qué pasó entre nosotros en el mes y 22 días que, haciendo vida de marido y mujer, no hubiera sido común entre ambos en los años que tuvimos amores? ¿Acaso tú, en los cinco años y medio de nuestras relaciones, no tuviste la oportunidad, varias veces, de conocer si yo era capaz de cometer una bajeza?

Te recordaré dos casos en que te mostré *mi caballerosidad y buen proceder*: uno, *aquella noche en que quisiste ser mía y que yo me negué diciendo que jamás haría eso sin que primero fueras mía ante la ley y ante Dios*. Tú, muchas veces me recordaste esa noche, diciéndome que había sido *noble y caballero* contigo. Paulina³⁸⁴ fue testigo esa noche de nuestra entrevista.

La otra, fue aquella vez que me esperaste pronta para irte conmigo, y que yo también *me negué a ceder a tus súplicas y te dije que jamás mancharía tu nombre y tu honor, cediendo a fogosidades de tu temperamento*.

¡Y hoy, a ese hombre, *que a pesar de todo se unió a ti como Dios manda*, sin más interés, sin más banderas, sin más intenciones preconcebidas que el amor, tú, sugestionada, diré, porque tú no lo haces por voluntad propia, *quieres con una calumnia infame, inventada por la que me mostró el fondo perverso de su alma, en toda su desnudez, a pretexto de que no te hiciera madre, algún día, manchar mi honor de caballero ante la sociedad!*

Yo sabré defenderme de esta calumnia infame. Y si ella llegara a manchar mi nombre en lo más mínimo, te lo repito nuevamente, sabré lavar la mancha con sangre, sangre que irá a salpicar el alma perversa de la autora de nuestra desgracia.

Y el remordimiento la acompañará mientras viva y la perseguirá donde quiera que se refugie, como el ojo de Caín; será el castigo de su obra.

Hasta ayer aún conservaba la esperanza de una reacción en ti, pero te han hecho llegar hasta la bajeza de la calumnia y ya es imposible que exista jamás nada entre nosotros.

Ahora insisto más que nunca en ir al divorcio de común acuerdo, no con las miras de que volvamos a juntarnos... porque esto no sucederá jamás, sino para que vean que no me arredran las amenazas a base de calumnias, *pues tengo mi conciencia bien tranquila de que procedí siempre contigo como un caballero*.

Ya he visto a abogados que me defenderán y sabrán *desenmascarar ante la sociedad* a ese monstruo que me hizo revelaciones tan repugnantes, pocas horas antes del acto sagrado que íbamos a realizar, y que hoy quiere destruirlo, y te aleja de mí, y te priva hasta de que tengamos una entrevista, atemorizada por las consecuencias que traería el que yo revelara *su horrible secreto*.³⁸⁵ Pero dile, dile que no tema, que aún no ha llegado el momento, que aún puede quedar ese secreto guardado dentro de mí; pero también dile que si ella pretende manchar mi nombre con una calumnia, yo haré saber al mundo entero el monstruo que se encierra dentro del cuerpo de María Murtfeldt de Agustini.³⁸⁶

³⁸⁴ Según Alejandro Cáceres, no se sabe con certeza la identidad de esta persona. Este crítico opina que bien podría haber sido una amiga de alguno o también alguien del personal de servicio. Cfr. Alejandro Cáceres, Ob.cit., p. 41.

³⁸⁵ Así aparece en el original, en cursiva y negrita.

³⁸⁶ Clara Silva, Ob.cit., pp. 63-65. Algunos fragmentos de esta carta fueron publicados por primera vez en 1944, en el libro de Ofelia Machado, *Delmira Agustini* (Montevideo, Ceibo, 1944). En su libro, Ofelia Machado explica que tuvo acceso a esta carta gracias a la colaboración de Alina Reyes, la hermana de Enrique Job. Más tarde, Clara Silva publica la carta íntegra en su biografía. Alejandro Cáceres, en el artículo que ya he citado, compara ambas versiones y explica lo siguiente: “El original de esta carta parecería haberse extraviado. Hasta ahora, y pese a todos mis esfuerzos por localizarlo, no he logrado hacerlo. [...] Otro hecho que me preocupa acerca del génesis de esta carta es su procedencia: ¿Por qué estaba esta carta en manos de Alina Reyes y no de la familia de Agustini? Reyes le escribió esta carta a su esposa cuando ella había regresado al hogar de los Agustini. En consecuencia sería más lógico suponer que la carta pudiera haber quedado en manos del padre de Delmira, que era quien se ocupaba de organizar los materiales de su hija [...] Sin embargo, quien la dio a conocer fue Alina Reyes [...]. Personalmente me inclino a pensar que por su contenido y su importancia, esta carta sería algo que Delmira llevaría consigo en todo momento, y que quizás la hubiera dejado en la habitación donde se encontraban con frecuencia; o tal vez que en algún momento se la hubiera devuelto a Reyes en un gesto de enfatizar su enojo y desacuerdo respecto a las acusaciones que él le hacía”. (Alejandro Cáceres, Ob.cit., p. 42.)

Lo primero que salta a la vista es que a Reyes le obsesiona la idea de ser y de comportarse como un caballero, en lo moral y en lo sexual (“mi caballerosidad y buen proceder”, “noble y caballero”, “...pues tengo mi conciencia bien tranquila de que procedí siempre contigo como un caballero”), y esto porque le preocupa sobremanera su honorabilidad y, sobre todo, la necesidad de preservar una imagen de sí mismo moralmente recta ante la sociedad. El tono de la carta es decisivo en este sentido; está claro que Reyes se siente sumamente indignado porque su sentido del honor podría ser pisoteado: “tú quieres manchar mi nombre”, “[i] manchar mi honor de caballero ante la sociedad!”

Aunque para algunos el tono de la carta podría resultar teatral, lo cierto es que en la misma palpita una fuerza contundente. El tono es resentido y, en algunas ocasiones, agresivo. De hecho, ya en el segundo párrafo, el lenguaje amenazante habla por sí mismo: “yo sabría lavar la mancha arrojada sobre mi honor, con la sangre inocente de nuestras vidas”. Esta amenaza está íntimamente ligada a lo que Agustini enuncia en su demanda de separación.³⁸⁷ Son varias las razones por las que Reyes podría haberse sentido impotente y carente de autoafirmación. Reyes había llegado a Montevideo, –después de desempeñarse como policía de provincia– decidido a empezar una vida nueva. En pocos años se había hecho a sí mismo, se había construido una imagen. La posibilidad de perder el lugar que se había ganado socialmente bien pudo ser la raíz de su gran obsesión por salvaguardar su honor ante la sociedad burguesa montevideana. Es decir, Reyes se pudo sentir inseguro, primero, por el éxito literario de Agustini y sus relaciones literarias –todos hombres que gozaban de prestigio intelectual y social–; y, segundo, por la posibilidad de perder no sólo a su pareja, sino también prestigio y honorabilidad y, por ende, su lugar en la sociedad. El tono profundamente indignado que utiliza en esta carta nos demuestra que se sentía desesperado, sin poder.

³⁸⁷ Recordemos que en la demanda de divorcio, Agustini sostiene que: “Posteriormente a mi alejamiento de la casa del señor Reyes la conducta de este para conmigo ha sido realmente condenable, pues ante la perspectiva de que pudiera revelar hechos gravemente injuriosos me ha dirigido amenazas sangrientas”. (Sidonia Carmen Rosembaum, Ob.cit., p. 61.)

Ya vimos que Alejandro Cáceres enumera tres posibilidades de lo que podría haber sido la mencionada “calumnia”³⁸⁸; y después de descartar la hipótesis de la homosexualidad, concluye que,

[t]anto en el primer caso hipotético de impotencia, como en el segundo de adulterio, una acusación de este tipo sería suficiente como para enfurecer a un hombre con las características de Enrique Job, e instarlo a escribir la carta que escribió. Una acusación de impotencia ponía en juego su honor en cuanto a la virilidad, y una acusación de adulterio ponía en juego su honor en cuanto al sentido de rectitud y caballerosidad.³⁸⁹

Por lo que se deduce de la carta, Agustini creía que el conflicto se originaba en su esposo (“así como le dijiste al distinguido doctor Oneto me preguntara a mi cuál era el motivo de tu resolución”), es decir, en aquella “vulgaridad” que es mencionada en otras ocasiones como la causa de su separación. Sin embargo, Agustini, ya separada de su marido, siguió en contacto con Reyes, reuniéndose a escondidas con él en unas habitaciones que éste había alquilado; es decir, todo parece indicar que el aspecto sexual de la relación se mantuvo, con el consentimiento de ambos, hasta el final. Es por esta razón que me inclino a pensar, independientemente de si existió dicha “calumnia” o no, que las razones personales (no las legales) que llevaron a Agustini a decidirse por la separación podrían tener más que ver con el carácter agresivo de Reyes que con aspectos puramente sexuales (además de sus sentimientos por Ugarte).

Por otra parte, la carta deja claro que Agustini era una mujer normal –y no la “loca” o la pervertida que se ha querido retratar–; es decir, estamos hablando de una mujer joven con los deseos amorosos propios de su edad, alguien que quiere descubrir los placeres que le podía brindar su cuerpo. Pero eso que ahora nos parece natural, en aquella época no lo era, lo cual se comprueba en esas dos ocasiones mencionadas por Reyes, cuando ella quiere tener relaciones pre-matrimoniales con su novio, pero que él rechaza porque considera que ese no es el proceder de un caballero. Una vez más tenemos evidencia del estricto sistema de valores de Reyes para quien, como se percibe en su carta, la idea de la virginidad de la mujer antes del matrimonio es un asunto sumamente serio y delicado pero, sobre todo, irrenunciable.³⁹⁰

³⁸⁸ Este estudioso aclara que sólo “hago referencia a la posibilidad de la calumnia y no a la posibilidad de que Reyes fuera”, en realidad, homosexual, impotente o adúltero. (Cfr. Alejandro Cáceres, *Ob.cit.*, p. 43.)

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 32.

³⁹⁰ Recordemos las siguientes oraciones: “Te recordaré dos casos en que te mostré mi caballerosidad y buen proceder: uno, aquella noche en que quisiste ser mía y que yo me negué diciendo que jamás haría

Asimismo, este documento nos informa del estado psicológico de Reyes en ese momento.³⁹¹ Él, a su manera, intenta razonar con Agustini, pero se deja llevar por su resentimiento y sus prejuicios, lo que se traduce en un desagradable conflicto entre ambos, pero sobre todo entre Reyes y la madre de la poeta. Consciente del consorcio que se ha establecido entre madre e hija para supuestamente desprestigiarle, se siente rechazado y profundamente herido en su honor. Sin embargo, según él, la verdadera culpable de su desgracia es la suegra: “Y ese sería el castigo para aquella que, el día de nuestro casamiento [...] llegó a hacerme revelaciones monstruosas de impureza y deshonor, y poniéndome como ejemplo que ella lo hacía con tu padre”. Tanto le han indignado esas revelaciones que Reyes no duda en señalar, una vez más con tono acusador, que la venganza es el motivo principal de su amenaza (“Y si ella llegara a manchar mi nombre en lo más mínimo, te lo repito nuevamente, sabré lavar la mancha con sangre, sangre que irá a salpicar el alma perversa de la autora de nuestra desgracia”). Como vemos, los principios morales de Reyes están anclados en una verdadera tradición caballeresca, en el sentido de que el honor manchado sólo se limpia con sangre, como sucedía en los duelos. Pero en este caso, el honor se limpiaría no sólo con la sangre de Agustini sino también con la propia, la cual “salpicaría” a la que él considera la culpable de todo: su suegra.

A Reyes le parece que la madre de la poeta se ha inmiscuido de forma inadecuada e inmoral en su relación con su esposa. Por eso Reyes insiste en desenmascararla *ante la sociedad*.³⁹² Es decir, éste enfatiza de nuevo el estimable valor

eso sin que primero fueras mía ante la ley y ante Dios [...] La otra, fue aquella vez que me esperaste pronta para irte conmigo, y que yo también me negué a ceder a tus súplicas y te dije que jamás mancharía tu nombre y tu honor, cediendo a fogosidades de tu temperamento”. Es casi como si le estuviera diciendo que ella debía estar agradecida de que él “a pesar de todo se unió a ti como Dios manda, sin más interés, sin más banderas, sin más intenciones preconcebidas que el amor”, porque otro hombre la hubiera rechazado de lleno ya que su actitud le hubiera parecido “inmoral” y “liviana”. Por lo tanto, una vez más Reyes hace hincapié en su comportamiento de caballero, puesto que no se “aprovechó” de la situación y aceptó casarse con ella “a pesar” de las “fogosidades de su temperamento”.

³⁹¹ Casi siempre se suele opinar sobre Agustini, que fue su carácter “voluntarioso” lo que la llevó a la muerte. Recordemos el comentario de Suárez Calimano, quien opinaba que una mano dura la hubiera guiado a pautas de “comportamiento más normales” y le hubiera impuesto barreras firmes para controlar su carácter “voluntarioso”, el cual, según el crítico, la llevó a su trágico final. (Supra p. 146.) Lo cierto es que, en ese momento, la situación que vivía Agustini, en cuanto a su relación con Reyes, y en cuanto a su relación consigo misma, fue sumamente conflictiva. Mientras tanto, su romance epistolar con Manuel Ugarte se convirtió en un bálsamo durante estos momentos difíciles: nacía en ella, al mismo tiempo que vivía esa situación tumultuosa con su marido, una nueva imagen del amor, distante e idealizada.

³⁹² Reconsideremos las siguientes exclamaciones: “¡Y hoy [...] quieres con una calumnia infame, inventada por la que me mostró el fondo perverso de su alma, en toda su desnudez, a pretexto de que no te

que le da a su posición social. Ahora bien, ¿cuáles podrían haber sido esas “revelaciones monstruosas de impureza y deshonor” que la madre practicaba con su esposo y que Reyes nunca, alegando delicadeza, se atrevió a contar a Agustini, precisamente para no “manchar [su] pureza”? Obviamente se trata de un método anticonceptivo: “a pretexto de que no te hiciera madre, algún día”.³⁹³ Independientemente de la naturaleza específica de estas prácticas sexuales,³⁹⁴ lo que me interesa resaltar aquí es el papel de la madre de Agustini en este drama. ¿Por qué quería impedir la maternidad de su hija? Tradicionalmente, a María Murtfeldt se la ha retratado como una mujer dominante que acaparó la vida de su hija y le impidió crecer y madurar como persona y artista. Sin embargo, de acuerdo a Elina Norandi, la madre más bien jugó un papel positivo y fue una mujer con ideas avanzadas para su época: no sólo reconoció el talento de su hija sino que también vislumbró la importancia de su obra en la historia literaria; de ahí que, consciente de que su futuro como poeta podría verse opacado y hasta amputado si seguía el camino tradicional femenino –el matrimonio y la maternidad– María Murtfeldt se tomara muy en serio su papel de guardiana de la genialidad de Agustini. De esta forma, llegó a ejercer un dominio sobre ella con el fin de protegerla contra todo aquello que la distrajera de su misión artística.³⁹⁵ En este compromiso también estuvieron involucrados su padre y su hermano quienes, como sabemos, se encargaron de pasar en limpio, con perfecta caligrafía, los poemas de Agustini. Ambos, padre y madre, se dedicaron con esmero a salvaguardar todo lo que

hiciera madre, algún día, manchar mi honor de caballero ante la sociedad!”; “Ya he visto a abogados que me defenderán y sabrán desenmascarar ante la sociedad a ese monstruo que me hizo revelaciones tan repugnantes, pocas horas antes del acto sagrado que íbamos a realizar, y que hoy quiere destruirlo, y te aleja de mí, y te priva hasta de que tengamos una entrevista, atemorizada por las consecuencias que traería el que yo revelara *su horrible secreto*”.

³⁹³ Nuevamente cito a Alejandro Cáceres y a su artículo “Doña María Murtfeldt Triaca de Agustini: hipótesis de un secreto”, en el que este crítico resume cuales podrían haber sido esos métodos anticonceptivos sugeridos por la madre de Agustini. Por medio de un proceso de eliminación, llega a la conclusión de que sólo tres de estos podrían haber indignado a Reyes de forma tan virulenta, considerando sus rígidas convicciones católicas y conservadoras: “Las posibilidades a considerar [...]: uso de algún elemento anticonceptivo; coitus interruptus; relación anal sexual; relación sexual oral; y masturbación (individual o mutua). De los métodos anticonceptivos conocidos modernamente (e.g. los usados por vía oral, diafragmas, cremas o preservativos), sería el último de ellos mencionado, el preservativo o condón (del inglés *condom*) el único que existía en 1900 o en las primeras décadas de ese siglo; de cualquier manera mi investigación no ha podido demostrar que este tipo de anticonceptivo existiera en Montevideo antes del año 1934. Por lo tanto, esta posibilidad quedaría eliminada. De las restantes, me inclino a creer que no se trata de masturbación ni individual ni mutua, ya que la reacción de Reyes frente a esta posibilidad de práctica anticonceptiva es de suponer que habría sido menos intensa de lo que fue en realidad. La copulación interrumpida [...] quizá esto no fuera algo que él calificara de ‘ímpuro’ o ‘monstruoso’. Todo parecería indicar entonces que las prácticas anticonceptivas del matrimonio Agustini-Murtfeldt consistirían en una relación sexual de tipo anal, oro-vaginal u oro-peneal, o los tres tipos”. (Alejandro Cáceres, Ob.cit., pp. 34-35.)

³⁹⁴ Vid Albert Ellis, *The Encyclopedia of Sexual Behavior*, New York, Hawthorn, 1967, p. 804.

³⁹⁵ El argumento de Elina Norandi está citado en: Alejandro Cáceres, Ob.cit., p. 38.

ella produjera. Efectivamente, Agustini siempre vio en sus padres una “lealtad solidaria”.³⁹⁶ El hecho de que ellos decidieran no tener más hijos, nos da una pista de esa gran devoción. Así, puede ser que uno de los motivos por los cuales el matrimonio no dudase en utilizar métodos anticonceptivos (recordemos que en la carta de Reyes se enfatiza que la madre “lo hacía” con “tu padre”, refiriéndose a cierta práctica sexual) tuviera que ver con la necesidad de dedicarse, sobre todo, a cultivar el talento de su hija prodigio.

La adopción por parte de los padres de Agustini de esas prácticas sexuales no tradicionales para la época (o de las que no se hablaba), como una forma de controlar la maternidad, nos da también una idea de la apertura de mente de estos; es decir, ellos deben de haber sido conscientes de lo que estaba escribiendo su hija: el despertar sexual de una muchacha expresado por medio de una creatividad poética singular. Sin embargo, cuando María Murtfeldt –quizá sintiéndose obligada a aconsejar a su yerno y pensando que él comprendería el mensaje– le sugirió a Reyes utilizar esos métodos anticonceptivos, no debía de imaginar la forma en que este mensaje sería recibido: estas revelaciones desencadenaron en él una total aversión hacia María Murtfeldt, a quien desde ese momento detestó, pues la consideró una persona pervertida y perversa. Agustini tenía una relación muy estrecha con sus padres y esta situación –que su marido no tolerara a su madre– debe de haberle causado disgustos. Así, agregaría que, a las causas mencionadas más arriba como posibles motivos de discusión y distanciamiento de la pareja (la insistencia de Reyes en que ella abandonara la poesía, sus celos), se debió sumar el desagrado que experimentaría Agustini al comprobar que su marido no soportaba la presencia de su madre.

Por otra parte, en estos momentos resulta oportuno preguntarse: ¿por qué nunca se formalizó el romance entre Agustini y Ugarte? Hasta la fecha de la boda, entre ella y Ugarte no había mediado conversación amorosa alguna, todo se había limitado a miradas y a cartas que aludían eludiendo, es decir, sin certezas evidentes.³⁹⁷ El tono

³⁹⁶ Magdalena García Pinto, *Ob.cit.*, p. 17.

³⁹⁷ La relación entre Agustini y Ugarte empieza siendo estrictamente literaria; se inicia en 1910, cuando Ugarte le escribe una carta elogiando su poesía. Se conocen personalmente en 1912, año en que el argentino acompaña a su amigo, Rubén Darío, en una visita a Montevideo. Ya para 1913, Ugarte acude a visitarla cada vez que se encuentra en la capital uruguaya; poco a poco la proximidad y el afecto se convierten en un amor apasionado y secreto. Su relación sólo se conoce a través de la correspondencia que se ha podido conservar y que se hizo más frecuente después de la separación de Agustini. La

secreto, íntimo, romántico y apasionado de estas cartas se concretará únicamente *después* de la separación. Creo que la ambigüedad de las primeras cartas se debió principalmente a las circunstancias: ¿podían confesarse su amor si, primero, ella tenía novio y, luego, había aceptado casarse con Reyes? Cuando Agustini abandonó a Reyes, Ugarte tampoco acudió a su lado porque ella pasaba por un duro proceso de separación y es lógico suponer que no hubiera sido apropiado, especialmente considerando las costumbres de entonces, que los enamorados empezaran tan pronto una relación abierta y pública. Además, en este primer momento, Ugarte, quien llegó a sentir por Agustini un profundo sentimiento amoroso (más adelante cito dos cartas del intelectual argentino que así lo confirman), estaba muy comprometido con la política.³⁹⁸

Once años mayor que Agustini, Manuel Ugarte (1875-1951) era escritor, ensayista, orador, político y uno de los intelectuales más importantes de América Latina durante la primera mitad del siglo XX.³⁹⁹ Autor, entre otros, de *El provenir de la América Española* (1910) y *El destino de un continente* (1923), dedicó su vida a la lucha por alcanzar la autonomía política y cultural de América Latina. En este sentido, tenía mucho en común con el mexicano José Vasconcelos. Miembro del partido socialista desde 1903, realizó un viaje –entre 1911 y 1912– que lo llevó por varios países del continente americano en los que pronunció discursos en contra de la doctrina Monroe y el expansionismo de los Estados Unidos.⁴⁰⁰ Sin embargo, al regresar a Buenos Aires, Ugarte, que ya había tenido diferencias con los dirigentes del partido

mayoría de las cartas que la poeta le escribió a Ugarte estuvieron, por años, en poder del escritor Hugo Barbagelatta, a quien aquel se las confió para salvarlas de quien llegó a ser la esposa de Ugarte: durante un ataque de celos, esta destruyó gran parte de las mismas. Actualmente, los originales de las cartas se encuentran en la Biblioteca Nacional del Uruguay.

³⁹⁸ Cuenta una anécdota que, siendo aún muy joven, tratando de deslumbrar a una muchacha, le dijo: “Yo voy a luchar toda mi vida contra los Estados Unidos, por la unidad de América Latina y por el socialismo”; y ella le contestó: “Me parece mucha carga para andar por la vida”. “Manuel Ugarte”, *Los malditos en la historia argentina*, <<http://www.discepolo.org.ar>>.

³⁹⁹ Ugarte mantuvo correspondencia con Miguel de Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Pío Baroja, José Enrique Rodó, Rubén Darío, Amado Nervo, entre otros.

⁴⁰⁰ Este viaje continental no era de carácter oficial ni tuvo los auspicios de ningún partido político, más bien fue costado por el mismo Ugarte, quien pertenecía a una familia acomodada. La gira, como el mismo dijo, nació de un motivo enteramente individual: “Mi viaje ha sido una quirotada, de esas que sólo la juventud y el pueblo pueden comprender” (*Mi campaña hispanoamericana*). Su ideario, propagado en discursos a lo largo de esta gira, se basaba en el panamericanismo, la unidad y la autonomía del continente; y en la conquista de la justicia social. Pero, durante la gira, Ugarte tuvo que enfrentarse a varios obstáculos: los gobiernos conservadores se mostraron hostiles hacia su presencia por temor a una reacción popular y no le permitieron enunciar sus discursos en algunos países; también se dice que recibió anónimos con amenazas de muerte. Cfr. “Manuel Ugarte”, *Los malditos en la historia argentina*, <<http://www.discepolo.org.ar>>.

socialista, fue expulsado del mismo en noviembre de 1913.⁴⁰¹ Poco después fue detenido debido a que sus ideas resultaron incómodas a ciertos políticos. Es precisamente durante estos momentos difíciles en la vida de Ugarte que Agustini se casa y luego abandona a su marido. Asimismo, es en esta época de enfrentamientos políticos (en el caso de Ugarte) y de trámites legales (en el caso de Agustini) que ambos intensifican su correspondencia. En una carta Ugarte le confiesa lo siguiente:

Usted no puede imaginar, Delmira, los conflictos y las luchas en que me veo envuelto, usted no se hará jamás una idea de lo que su carta representa en estos momentos para mí. [...] hay en esta intimidad epistolar como un bálsamo anticipado para las heridas que me esperan al salir. Este tumulto en que vivo es el que me impide volver enseguida a Montevideo a reanudar nuestras charlas y discusiones, ¿se acuerda? Si estuviera en pleno éxito lo abandonaría todo: la gloria más grande es una sonrisa. Pero estoy en derrota desde la excursión filibustera de Roosevelt⁴⁰² y no puedo abandonar el timón de la nave en medio de la tempestad.⁴⁰³

Poco a poco, el sentimiento amoroso se hace más explícito. En una carta del 9 de marzo de 1914, Ugarte le escribe: “Será vanidad o misterioso presentimiento, pero siempre he pensado que la serpiente ondularía mejor si yo la acariciara.⁴⁰⁴ No sea orgullosa y estrechémonos otra vez las manos fuertemente y déjeme que me acerque bien a usted, que la haga crujir apretándola contra mi cuerpo y que ponga al fin en su boca, largo, culpable, inextinguible, el primer beso que siempre nos hemos ofrecido”.⁴⁰⁵ Ella le responde: “Todavía me dura la embriaguez deliciosa de su última carta. ¿Si le dijera que hoy sufro escribiéndole? Me da miedo de parecer decirle demasiado y siento que todo lo que le diga me parecerá poco. Sin embargo, el deseo intenso, hasta doloroso, de volver a ver su letra, lo vence todo...”.⁴⁰⁶ Y en otra carta, la poeta le dice que: “Yo le juro por la vida de mamá que mi sueño supremo ha sido tener *una sola hora*

⁴⁰¹ Según la leyenda, Ugarte salió de la sede del partido diciendo “Nunca nadie podrá expulsar el socialismo de mi corazón”. Más tarde, en 1916, fundó con sus propios recursos un periódico, *La Patria*. A los noventa días de su fundación, tuvo que cerrarlo debido al boicot que sufrió tanto por parte de la derecha –que lo consideraba un periódico socialista– como por los mismos socialistas –que lo tacharon de nacionalista–. Poco a poco fue cayendo en desgracia, perdiendo su fortuna personal; más tarde se verá obligado a vender su valiosa biblioteca. A medida que se le fue marginando, cayó en el olvido. Murió en Niza en 1951, envenenado con gas, en circunstancias en las que aún no se ha logrado determinar si fue accidente o suicidio. Cfr. *Ibid.*

⁴⁰² Ugarte se refiere a las acciones llevadas a cabo por el entonces presidente de Estados Unidos, Theodore Roosevelt (1858-1919), acciones enmarcadas en su “Política del Gran Garrote” (“Big Stick”). Esta política justificaba el uso de la fuerza y la intervención militar como medio para controlar a los pueblos americanos; por ejemplo, el envío de *marines* a Nicaragua y a la República Dominicana.

⁴⁰³ Delmira Agustini, *Correspondencia íntima*, Ob.cit., p. 34.

⁴⁰⁴ Aquí Ugarte alude al poema de Agustini “Serpentina” (publicado por primera vez en *Número Almanaque Fray Mocho*, 1914; luego se incluirá en *El rosario de Eros*, 1924), en el que el sujeto poético se convierte en una sensual y enigmática serpiente.

⁴⁰⁵ Delmira Agustini, *Correspondencia íntima*, Ob.cit., p. 39.

⁴⁰⁶ *Ibid.*

nuestra en la vida y que no me olvidara usted del todo al alejarse acaso para siempre. Y crea que esa hora, que yo no sé como pagaría, es el alma quien más la pide”.⁴⁰⁷ En la última carta del paquete que se ha salvado, Ugarte le pregunta: “¿por qué no puedo ir yo todavía allá? ¿Por qué no puede venir usted aquí? Para decir lo que ahora siento confieso que no sé escribir. Si yo estuviera ahora con usted, allá en el comedor de su casa, aprovecharía una breve ausencia de alguien a quien los dos queremos mucho y diría todo lo que siento, sin escribir, sin hablar, con el silencio oprimido de un beso largo, interminable”.⁴⁰⁸

No obstante, Agustini no estaba lista para concretar una reunión con Ugarte: intentaba lidiar con su situación, es decir, afrontar la ruptura de una estructura relacional que desde varios años atrás compartía con Reyes y que en el último año se caracterizó por ser violenta y concupiscible; por lo tanto, me remito a todas las implicaciones psicológicas y emocionales que una separación como esta conlleva, pero además le agregaría un agravante: estamos hablando de uno de los primeros trámites de divorcio del continente, por lo que la separación, primero física, y después legal, se tradujo en un período que, aunque breve, se caracterizó por un alto grado de confusión emocional para la poeta porque, simultáneamente al dolor padecido por la forma en que tomaba lugar la separación, ella también empezaba a experimentar una auténtica vivencia de la liberación sexual. Sin duda, se trata de un tiempo agitado y triste tanto para Agustini como para Reyes. Como sabemos, estando el divorcio en pleno trámite, Agustini empieza a verse a escondidas con el que todavía es su marido en las habitaciones que este alquila en un edificio de la calle Andes, 1206. La pregunta unánime entre la crítica y los biógrafos ha sido: ¿por qué Agustini vuelve a ver a Reyes? Existen varias versiones al respecto. Unos dicen que Agustini perpetuó la intimidad con la esperanza de que el trámite de divorcio no se viera obstaculizado; pero el divorcio se falló el 22 de junio de 1914 y ella lo vuelve a visitar el 6 de julio, la fecha fatídica en la que, requerida por su ya ex- marido, es asesinada cuando este le dispara dos tiros a la cabeza y a continuación se suicida. André Giot de Badet sostuvo que ella sólo accedió a visitarle en esa ocasión, después de haber sido atormentada por el acoso de aquel. Sin embargo, la casera del edificio confirmó que Agustini visitaba a Reyes regularmente, especialmente el último mes.

⁴⁰⁷ Ibid.

⁴⁰⁸ Ibid.

Ya vimos que en aquella carta que le escribe a Agustini, después de que se marchara de su lado, ya se mostraba agresivo pero, sobre todo, herido y desesperado. Asimismo, de acuerdo con las cartas escritas a un amigo y a su madre, Reyes llevaba meses contemplando la posibilidad de suicidarse.⁴⁰⁹ Cualquiera que sea la interpretación de la tragedia, lo cierto es que Reyes amaba a Agustini de forma arrolladora y obsesiva; de ahí que no resulte exagerado especular que este, celoso de un posible rival, la asesinara dominado por un sentimiento de inseguridad.

Me gustaría señalar algo que nadie ha considerado como una posibilidad y que surge de una pregunta que me he hecho en varias ocasiones: ¿por qué todos los críticos y biógrafos, sin excepción alguna, han supuesto que durante estos encuentros se producían entre ellos *únicamente* relaciones sexuales? Nadie puede saber con certeza lo que sucedía en esa habitación y, en aquella época, que una mujer y un hombre se encontraran a solas entre cuatro paredes equivalía *inequívoca y exclusivamente* a un encuentro sexual. La moral de entonces es la que ha determinado la vida íntima de Agustini y estas consideraciones no sólo las hemos heredado sino también se siguen perpetuando, hasta el día de hoy. Ahora bien, consideremos lo siguiente: Agustini y Reyes se conocían desde 1908. A pesar de la afrenta y de que no eran compatibles ni en lo espiritual ni en sus aspiraciones vitales-intelectuales, es muy probable (¿por qué no?) que él, sumamente deprimido y apelando al cariño y a la amistad que alguna vez existió entre ellos, haya convencido a Agustini de que necesitaba ayuda, despertando en ella un sentimiento de pena o quizá, incluso, de protección. Ella, conmovida, bien podría haber accedido a visitarlo, para escucharlo y consolarlo, no *sólo* para saciar sus propias “ansias sexuales” y sus “ardientes deseos”, como se ha enfatizado en innumerables ocasiones con cierto prejuicio y tono despectivo. Está comprobado que en los casos de violencia doméstica –al fin y al cabo es de esto de lo que estamos hablando– es muy común que el agresor recurra al chantaje emocional.

Pero no quisiera pecar de ingenua: supongamos que la motivación (aunque no única) de estos encuentros haya sido, efectivamente, lo que todos han supuesto. Al respecto, es imprescindible enfatizar lo siguiente: estos encuentros amorosos y

⁴⁰⁹ Cfr. Sidonia Carmen Rosembaum, Ob.cit., p. 62

clandestinos se deben enmarcar en el contexto personal y social en que Agustini experimentó su deseo. Las visitas de novios o de pretendientes carecían de intimidad, sólo si la madre salía un momento del comedor –como enfatiza Ugarte en su carta– podían las parejas expresar su atracción, por medio de un algún gesto, una mirada. Pero, en el caso de Agustini, esta sufrió una represión por parte de su mismo novio: en la carta que arriba cité se alude al hecho de que Agustini, antes de casarse con Reyes, quiso compartir con él un momento de intimidad, algo que éste rechazó porque debía comportarse como un “caballero”. Esa represión generalizada, en la que las oposiciones binarias eran especialmente estrictas (se era una dama o una prostituta, se era espiritual o pecaminosa...) fue el caldo de cultivo de una personalidad poética que se refugiaba, a la hora de escribir, en el uso del complemento de los contrarios para expresar la tensión erótica: en sus poemas, las caricias son puñales, los abrazos son crueles, el amante es palomo y buitres, corzo y león. Lo que intento probar aquí es que Reyes y Ugarte representaron, de alguna forma, ese divorcio irreconciliable entre el espíritu y la carne, entre lo intelectual y lo físico, que Agustini conoció en la realidad de su deseo. Reyes era el hombre convencional, atlético, terrenal; Ugarte era el intelectual, el librepensador, el poseedor de ideales y de un espíritu más afín al de Agustini. A ambos, posiblemente, los deseaba y quería de forma diferente y estos la quisieron y desearon de forma también distinta. En esta afligida encrucijada debió vivir Agustini los últimos diez meses de su vida: algo que por lo demás le ha sucedido a muchas mujeres en diversos momentos históricos pero que ella, a pesar de las restricciones, no cedió a la peor represión de todas: la auto-represión. Más bien se atrevió a desentrañar y a explorar su deseo para luego expresarlo en su poesía con un lenguaje inédito hasta ese momento. Agustini estaba viviendo una auténtica liberación sexual. Desgraciadamente, el precio a pagar fue demasiado alto.

Algunos críticos afirman que “en su lírica consignó fuertes notas pasionales sin haber conocido jamás, al decir de sus contemporáneos, amores pecaminosos. Seguramente había en ella algo morboso: tras haberse casado con un hombre que no compartía sus elevados ideales, se separó de él para seguir encontrándolo en citas clandestinas”.⁴¹⁰ Primero, esta concepción del deseo femenino me resulta caduca, ya

⁴¹⁰ G. Bellini, *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1986, p. 320.

que una mujer puede ser virgen y experimentar deseo, ser sujeto de deseo, y tener una vida sexual activa concretada a través de la masturbación.⁴¹¹

Con respecto a sus supuestos encuentros amorosos con Reyes, he de repetir que creo que él *no* era el *fin*, es decir, su depositario de amor ideal, sino más bien alguien con quien ella podría haber llegado a desarrollar un grado de confianza suficiente como para compartir sus deseos. Como ya subrayé arriba, si con Reyes vivió una relación apasionada aunque virulenta, con Ugarte vivió una relación marcada más por lo platónico. Pensemos que en ese momento las opciones eran pocas para las mujeres, especialmente en ese medio social cargado de estereotipos: o se aceptaban las reglas o se rompían. Agustini rompió las reglas: abandonó a su marido pero siguió compartiendo con él su placer erótico, al tiempo que seguía amando a un ideal. La creación literaria no era el único terreno donde desarrolló y vivió una vida amorosa –como ha señalado la crítica tradicional al subrayar que aquella refleja su “amor frustrado”–; también en la realidad ponía a prueba dos vivencias amorosas: los encuentros con Reyes y el romance epistolar con Ugarte. Precisamente sus poemas más barrocos son los de su última época, donde no sólo palpita un ideal de amor en el que se fusionan la carne y el espíritu, sino que también se transparentan inquietudes relacionadas con la función de la sexualidad, como veremos más adelante.

Agustini, pues, terminó estando en una encrucijada vital: se convirtió en el centro de discordia entre dos personas: María Murtfeldt, por un lado; y Enrique Job Reyes, por el otro. La madre se había adjudicado el papel de guardiana de su profesión como poeta; de ahí que la sobreprotegiera, para que la autora no se alejara de su destino artístico, incluso se podría decir que, en realidad, aquella no estaba sobreprotegiendo la “virginidad” o “inocencia” de su hija, sino más bien su lugar en la literatura. El marido, un joven convencional, celoso, que no podía tolerar esa opción de vida de Agustini y, por lo tanto, quería obligarla a seguir un camino común y tradicional, lejos de su

⁴¹¹ Hélène Cixous afirma que “... no se puede hablar de *una* sexualidad femenina, uniforme, homogénea, con un recorrido codificable, como tampoco de un inconsciente similar. El imaginario de las mujeres es inagotable [...]. Mundo de búsqueda, de elaboración de un saber, a partir de una experimentación sistemática de los funcionamientos del cuerpo, de una interrogación precisa y apasionada de su erogeneidad. Esta práctica, de una riqueza inventiva extraordinaria, en particular de la masturbación, se prolonga o se acompaña de una producción de *formas*, de una verdadera actividad estética; cada tiempo de goce inscribe una visión sonora, una *composición*, una cosa bella”. (Hélène Cixous, “La risa de la medusa”, en *Deseo de escritura*, Marta Sagarra (ed.), Luis Tigero (trad.), Barcelona, Reverso Ediciones, 2004, p. 18.)

excepcionalidad poética. Agustini se movió, durante los últimos meses de su vida, entre esos dos polos enfrentados y se refugió en el ideal amoroso que se gestó en la correspondencia con Manuel Ugarte. No obstante, llegó un momento en que se empezó a liberar, especialmente de la opinión de las demás personas sobre cómo debía vivir su vida y sobre qué camino debía seguir: ¿cómo y no de otra forma se explican, por ejemplo, sus reuniones clandestinas con Reyes a pesar de la sobreprotección materna? En pocas palabras, Agustini empezaba a liberarse de las reglas, de su matrimonio y hasta de su madre. Pero, sobretodo, se liberaba de aquel cliché de la mujer-niña que tanto había marcado a su persona. Buscaba su propia identidad, desde sí, y, por eso, comenzaba una nueva etapa para ella, donde al fin podría vivir *su* vida y eso incluía satisfacer todos sus deseos. Sin duda, se encaminaba hacia la búsqueda de la posibilidad de esa fusión amorosa de almas y cuerpos que tanto idealizó. En esa encrucijada que mencioné arriba –la madre que defendía ferozmente su talento, frente a Reyes, que quería arrebatarse su brillantez–, la poesía evidentemente se convirtió en su más leal compañera. La poesía la animaba y encaminaba a perseguir su propia imagen, a reinventarse bajo su propio prisma. Pero su vida fue violentamente truncada cuando esa búsqueda iba a despegar hacia la realización integral.

Sin embargo, hubo un espacio en el que Agustini logró acercarse, por un breve instante, a esa persona integral que podía llegar a ser, un espacio en el que también saboreó un trozo de la fruta de un romance maduro. Ese espacio son las cartas que le escribió a Manuel Ugarte. Y digo que en estas cartas ella se acercó a ese ser integral –mujer plena y artista– por lo siguiente. Si bien es cierto que Ugarte se convirtió en la imagen concreta de su deseo de amor espiritual, también lo es el hecho que ella le deseaba desde el cuerpo; recordemos que a él le dedica poemas como “Boca a boca” donde la carnalidad del amante está muy presente. Así, en las cartas la autora pudo ser la mujer segura de sí misma que expresa abiertamente sus sentimientos y deseos y que en ningún momento es controlada por nadie; y también pudo ser la poeta: la forma en que escribe las cartas es cuidadosa y elocuente, muy literaria, y en las mismas también le envía poemas inspirados en aquello que Ugarte, como ideal, le hace sentir, experimentar, tanto en su cuerpo como en su espíritu. Por lo tanto, las cartas, al igual que su poesía, representan ese terreno en donde su imaginación, intervenida por su toma de conciencia y por su intelecto, se materializa en la realidad del texto.

1.2. Obra poética: generalidades.⁴¹²

La obra poética de Agustini se podría dividir en cuatro fases. Su primera etapa incluye aquellos poemas publicados en periódicos, revistas y semanarios, los cuales fueron excluidos de sus libros. La temática de esos poemas es convencional y están marcados por un fuerte idealismo, por lo tanto, la poeta le da trato preferencial a las ilusiones, a los sueños y a las esperanzas (el amor todavía no es el tema monocorde). En “Fantasmas”, por ejemplo, se refiere a “ilusiones tenues, sonrosadas”, a “sueños níveos, impalpables, diáfanos” y a “himnos de esperanza”.⁴¹³

Es, sin duda, en esta primera etapa donde se evidencia un estilo modernista más extremo, muy cercano al de Rubén Darío en *Azul* o en *Prosas profanas*. Así, están muy presentes el exotismo, el cosmopolitismo, el preciosismo y un afán por la rima musical. Si comparamos, por ejemplo, “Capricho” de Agustini, con el célebre poema de Darío, “Sonatina” (*Prosas profanas*, 1896), las similitudes son ineludibles:

La princesa esta triste... ¿qué tendrá la princesa?
Los suspiros se escapan de su boca de fresa,
que han perdido la risa, que ha perdido el color.
La princesa está pálida en su silla de oro,
está mudo el teclado de su clave sonoro;
y en un vaso olvidado se desmaya una flor.
 (“Sonatina”)⁴¹⁴

Entre el raso y los encajes de la alcoba parisina
La enfermiza japonesa, la nostálgica ambarina,
Se revuelve en las espumas de su lecho de marfil;
El incendio de la fiebre ha pintado en sus mejillas
—Sus mejillas japonesas como rosas amarillas—
Sangraciones de claveles, centelleos de rubí.
 (“Capricho”)⁴¹⁵

En pocas palabras, en estos momentos Agustini adopta un estilo completamente heredado, uno volcado en lo estético, preocupado sobre todo por la forma y por crear un

⁴¹² Para un estudio pormenorizado de cada uno de los poemarios de Agustini véase: Tina Escaja, *Salomé decapitada: Delmira Agustini y la estética finisecular de la fragmentación*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2001.

⁴¹³ Delmira Agustini, “Fantasmas”, en *Poesías completas*, Ob.cit., pp. 75-77. Fue publicado por primera vez en *La Alborada*, 21 de junio de 1903.

⁴¹⁴ Rubén Darío, “Sonatina”, en *Poesía*, Pere Gimferrer (ed.), Ob.cit., pp. 42-44.

⁴¹⁵ Delmira Agustini, “Capricho”, en *Poesías completas*, Ob.cit., pp. 81-83. Fue publicado por primera vez en *La Alborada*, 29 de noviembre de 1903.

ambiente de ensueño guiado por una voluntad de evasión. Recordemos las palabras de Darío en el preámbulo a sus *Prosas profanas*, ya mil veces citadas: “mas he aquí que veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos e imposibles: ¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer”.⁴¹⁶ De la misma manera, en la poesía primeriza de Agustini hay hadas color de rosa, estatuas, dioses, referencias que materializan artísticamente las fantasías de una joven que con frecuencia se abandona a la imaginación. En un poema de 1903, publicado en *La Alborada*, titulado “Ave de luz”, Agustini incluyó una larga dedicatoria al doctor José Pedro Rodríguez, abogado uruguayo, y entre otras cosas se refiere a su imaginación como el soporte principal de sus versos: “dedico esta pálida poesía nacida de una imaginación demasiado joven y tal vez demasiado absoluta”.⁴¹⁷

Desde entonces ya se identifica su preferencia por el crepúsculo, esa hora triste y misteriosa que prepara la llegada de la noche, ambiente propicio para alimentar visiones acentuadas por la huella decadentista –propia del Modernismo– y por una fuerte presencia de la muerte y la enfermedad (ojeras, palidez, debilidad), llegando incluso a mostrar un gusto por lo escatológico. De esta forma, ya en poemas tempranos publicados en *La Alborada* aparece su inclinación por utilizar una imaginaria fantasmagórica para retratar el desencanto: figura con manto espeso, de pupilas insondables, “de ambarino cutis y labios terrosos” que le oprime la frente con su “dedo helado”, matándole las ilusiones y los “sueños blancos” (“Fantasmas”). La misma idea se repite en “Monóstrofe” donde aparece “un tétrico fantasma que en el cáliz de mi vida / Va vertiendo amargas gotas de una esencia maldecida / Que me enerva y envenena, que consume mi razón”.⁴¹⁸ Si bien es cierto que la mayoría de sus primeros poemas se fundamentan en clichés modernistas, estos son la semilla que germinará más tarde en una poesía original. Para probar lo anterior, me gustaría volver a referirme a “Fantasmas” y “Monóstrofe”. Si los leemos con cuidado, podremos ver que estos poemas informan que Agustini, en este momento, empieza ya a proponer algo distinto: su poesía no se fundamenta sólo en el sueño por sí mismo, sino también desde una concepción personal a partir de la cual, más adelante, le da *forma* de sueño al deseo;

⁴¹⁶ Rubén Darío, “Palabras liminares”, en *Poesía*, Pere Gimferrer (ed.), Ob.cit., p. 36.

⁴¹⁷ Delmira Agustini, “Ave de luz”, en *Poesías completas*, Ob.cit., p. 152.

⁴¹⁸ Delmira Agustini, “Monóstrofe”, en *Poesías completas*, Ob.cit., p. 79. Fue publicado por primera vez en *La Alborada*, 27 de septiembre de 1903.

este es representado oníricamente como recurso discursivo voluntario, y no porque el deseo se fundamente en la irrealidad. Es decir, Agustini se refugia en los sueños no sólo para evadir; también se refugia en el deseo, y este deseo, siguiendo una imaginaria heredada, se perfila gracias a una iconografía onírica. Como sabemos, la crítica literaria tradicional malinterpretó lo anterior y enfatizó que su sensualidad no era en realidad sentida, vivida, experimentada, sino más bien sólo soñada.

La contextualización del deseo en el ámbito del sueño aparece, por ejemplo, en “Fantasmas”, poema ya citado y en el que ese mundo onírico se caracteriza por ser uno donde susurran “Himnos de esperanza” y donde son posibles las ilusiones, las cuales son como “los compañeros / Los amigos dulces”. En contraste, la realidad es personificada en el fantasma del desengaño, aquel de “ambarino cutis y terrosos labios”, cubierto con un “espeso, / Renegrido manto” y “Con su dedo helado”. En pocas palabras, lo cálido se asocia a los sueños y lo frío a la realidad: “Todo en él es frío”, nos dice del fantasma. Al final del poema, Agustini da a entender que una vez se ha adquirido conciencia de la frialdad de la realidad, ya no hay vuelta atrás, su huella es imborrable:

Es que aquel fantasma demacrado y frío
Era el Desengaño;
Y al tocar mi frente dejó en ella impresa
La invisible huella de su dedo helado!

De ahí que, ante la conciencia de estas esferas binarias que se contraponen (realidad/sueños, calidez/frialdad), el recurso del sueño sea el único lugar posible en el que un deseo amoroso-erótico concebido más allá de los códigos culturales pueda ser descrito y desentrañado literariamente. En “Monóstrofe” se vuelve asociar la realidad a lo frío, a lo helado: “El maléfico fantasma impasible me contesta / Con sarcástica sonrisa que me hiela el corazón”. La misma idea se subraya en otros poemas que aparecerán en *El libro blanco (Frágil)*, como en “La siembra” (“–Hay hondas visiones, visiones que hielan”⁴¹⁹) y en “El austero” (“Sé que está el mármol frío de delirios / Y

⁴¹⁹ Delmira Agustini, “La siembra”, en *Poesías completas*, Ob.cit., p. 113.

que es de hielo el fuego de los cirios...»⁴²⁰). Por lo tanto, Agustini situará a su deseo en el mundo de los sueños porque en su imaginario representa lo cálido.⁴²¹

La segunda etapa poética de la uruguaya incluye a *El libro blanco* (1907) y *Cantos de la mañana* (1910). Estos poemarios tratan una diversidad de temas pero –de acuerdo con la crítica masculina de su tiempo– todavía se encuentran dentro de la convención estética y la moral normativa, aunque algunos poemas ya evidencian tendencias eróticas, como veremos más adelante. Cuando Agustini publica *El libro blanco* aún está fuertemente influenciada por la tradición modernista, pero ya es posible, desde entonces, identificar la fuerza insólita de sus imágenes, unas imágenes puramente imaginativas y personales, sin correspondencia objetiva clara, es decir, no codificadas por la tradición de ese momento. Estas imágenes, ya bien enraizadas en lo onírico, me llevan a llamar la atención sobre unas señas de identidad poéticas que anuncian un claro camino hacia la modernidad y sus vanguardias, muy cercanas al surrealismo. Por ejemplo, tomemos en cuenta las imágenes que se citan a continuación:

Reinos de luz donde los sueños tienen
Lagos de luz para bañar sus alas
Donde hay estrellas de fulgores negros
Donde hay *abismos de gargantas blancas*. [El subrayado es mío.]
(“Evocación”, LB)⁴²²

En la misma línea, en “Nardos”, también incluido en *El libro blanco*, las flores dejan de ser aquellos seres que evocan pureza e inocencia para convertirse en extrañas y oscuras presencias cuyos perfumes adquieren formas inauditas: un mago ardiente y “una monja de color de cera”.⁴²³ La mujer del poema interpela a las flores, las cuales “abren amplias puertas”, y les pregunta, suplicante: “¿Las tinieblas no son una compacta

⁴²⁰ Delmira Agustini, “El austero”, en *Ibid*, p. 102.

⁴²¹ Sería interesante estudiar a qué realidad fría específica se refiere Agustini, es decir, si se trata de la realidad carente de deseo (parecida a la propuesta de castidad que hiciera María Eugenia Vaz Ferreira pero al revés, es decir, Agustini, que aprecia el deseo, frente a Vaz Ferreira, que lo rechaza), la realidad del desamor, la realidad de lo fugaz, o la realidad de los deseos no cumplidos. Por ejemplo, si en “El austero” nos dice que “es de hielo el fuego de los cirios”, se podría argumentar que se trata de un símbolo fálico expresado por medio del cirio el cual, a pesar de transmitir fuego (deseo, pasión) en realidad es frío, distante. Dentro de esta lectura, Agustini podría estar refiriéndose a una realidad en que no se da el encuentro armonioso entre el deseo masculino y el femenino. Para conocer un análisis detallado del contraste de la realidad y los sueños en la poesía de Agustini véase: Doris T. Stephens, *Delmira Agustini and the Quest of Transcendence*, Montevideo, Geminis, 1975, pp. 120-123.

⁴²² Delmira Agustini, “Evocación”, en *Poesías completas*, Ob.cit., p. 138. De ahora en adelante, las abreviaciones de los poemarios serán las siguientes: LB (*El libro blanco*), CM (*Cantos de la mañana*), CV (*Los cálices vacíos*), RE (*El Rosario de Eros*).

⁴²³ Delmira Agustini, “Nardos”, en *Ibid*, pp. 117-119.

/ *Procesión de mujeres enlutadas / Marchando hacia la luz?*”. Para comprender mejor el alcance del uso metafórico de la flor y la innovación que hace Agustini del mismo, es importante que me refiera brevemente a la figura poética de la flor en la tradición. Cómo ya lo ha señalado Susan Kirkpatrick, las relaciones intertextuales de esta figura con la tradición poética se remonta al Siglo de Oro español. Por ejemplo, la misma fue utilizada en diversas ocasiones a principios del siglo XVII por el poeta barroco Francisco de Rioja, quien se servía de la flor para metaforizar los vaivenes del deseo erótico; y aunque a veces representaba al deseo como tal, casi siempre se identificaba con el objeto femenino de deseo. En este sentido, “la elaboración barroca de la figura de la flor como mujer, estaba relacionada con la tradición cristiana misógina que igualaba a la mujer con la trampa mortal de la carne”.⁴²⁴

La joven Agustini, como los hombres-poetas, también tiene deseos eróticos sólo que ella, a partir de este momento, los llamará “sueños” y serán también concretizados en la figura de la flor. Más tarde, su *yo* llegará a proyectarse en la flor que se comunica con el amante soñado, una flor con iniciativa y vida propia; no será esa flor pasiva, observada y deseada, ni tampoco será una flor que se limita a reaccionar a los impulsos del otro. Sin embargo, en este primer momento, ese *yo* aún se pregunta lo que le sucede, no alcanza a comprenderlo, al tiempo que su deseo aún no se ha singularizado, no se ha erguido como uno propio e individual, sino que todavía se encuentra incorporado dentro de la colectividad femenina. Si la tradición masculina misógina ha adjudicado a las mujeres, en general, el origen de “la trampa mortal de la carne”, de lo oscuro y de la muerte, Agustini instituye la posibilidad de que ellas y sus deseos no son esa realidad que les han asignado, sino más bien un grupo de *personas* por mucho tiempo marginadas en el estereotipo del pecado y que, si siguieran el camino que las llevara hacia la liberación de *sus flores*, más bien se dirigirían a la claridad, es decir, a la posibilidad de vislumbrar, a partir de y en el terreno del deseo⁴²⁵, quienes son: “¿Las tinieblas no son una compacta / *Procesión de mujeres enlutadas / Marchando hacia la luz?*”. Estos últimos versos, ¿no parecen acaso una forma metafórica de referirse a la emancipación femenina? Finalmente, el *yo* de “Nardos” cree encontrar, aunque no sin

⁴²⁴ Susan Kirkpatrick, “Flor del agua. La autorrepresentación lírica de Carolina Coronado”, *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 202-203.

⁴²⁵ Sobre la aparición de la flor en los sueños, Freud sostiene lo siguiente: “Indicaremos de paso que el simbolismo floral sexual, extraordinariamente extendido, simboliza los órganos sexuales humanos con las flores, que son los órganos sexuales de las plantas”. (Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*, 2, Madrid, Alianza/Biblioteca Freud, 2003 (4ª reimpresión), p. 223.)

dudas, una pista existencial: “Las cavernas del sueño: decid flores, / ¿No serán... el oasis... de la vida?”. Vida entendida como sufrimiento y, sobre todo, como frustración; y los sueños, como plenitud.

Como ya he dicho, lo onírico –esas cavernas del sueño–, como *topos* literario asociado al deseo, será una referencia recurrente en la obra de Agustini, lo cual no significa que viva exclusivamente de, por y para los sueños. De ahí que en ocasiones la poeta misma reconozca la ilusión efímera de ese sueño, el carácter fugaz del deseo, como en “El poeta y la ilusión”: “Súbito el sueño, la sombra / Que embriaga”.⁴²⁶ Otra evidencia de ese reconocimiento la encontramos en “Una chispa”, donde, después de la vivencia del “ensueño de fuego”, persiste en regresar la realidad del “Oriente gris”:

Fue un ensueño de fuego
Con luces fascinantes
Y fieras de rubíes tal heridos diamantes;
Rayo de sangre y fuego
Incendió de oro y púrpura todo mi Oriente gris.
Me quedé como ciego...
¡Qué luz!... –¿Y luego, y luego?...
–¿Luego?... El Oriente gris...⁴²⁷

Por otra parte, en este momento Agustini insiste en el decadentismo,⁴²⁸ aunque ahora se exprese en otra vertiente: las imágenes de su musa. En *El libro blanco* las referencias a esta son un tema obsesivo; así lo demuestran poemas como “La musa”, “La musa gris”, “Mi oración”, “La agonía de un sueño”, “Mi musa triste” y “Misterio, ven”. Sin embargo, es quizá en “La musa gris” donde se hacen más palpables los contornos de esa musa que Agustini adora, una musa con blancura de cirio, con ojeras grises “tal rubras de muerte”, labios que “profesan el beso más triste, / El que hundan los hombres en bocas de muertas” y poseedora de una “mirada invisible de esfinge y estatua”.⁴²⁹ Agustini también se identifica con una musa herida, triste y oscura, que a

⁴²⁶ Delmira Agustini, “El poeta y la ilusión”, en *Poesías completas*, Ob.cit., p. 134.

⁴²⁷ Delmira Agustini, “Una chispa”, en *Ibid*, p. 140.

⁴²⁸ La estética decadentista se sustenta en el convencimiento de que el ser humano se mueve en una perpetua contradicción y se inclina por imágenes de sensualidad enfermiza. Verlaine dijo que el decadentismo: “Es una mezcla de espíritu carnal y de ‘chair’ triste y de todos los esplendores violentos del Bajo Imperio”. (Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1999, p. 264.)

⁴²⁹ Delmira Agustini, “La musa gris”, en *Poesías completas*, Ob.cit., pp. 114-116. Evidentemente se trata de una especie de *femme fatale*, ese referente femenino que fascina, seduce, pero que también es portadora de muerte, evocadora de abismos, alma “color de ceniza”. En el capítulo dedicado a María Eugenia Vaz Ferreira expliqué el origen de esta iconografía femenina, sobretodo a partir de los poetas decadentes de finales del siglo XIX.

ratos llora en silencio (“La agonía de un sueño”), que camina con su boca triste hacia el olvido y cuyos ojos “se abren cansados y húmedos y tristes / Como llagas de luz que se quejaran” (“Mi musa triste”).⁴³⁰ En otras ocasiones, esa imagen de la musa bebe de lo salvaje, lo natural y lo telúrico, aspectos también heredados del Modernismo hispanoamericano: “Mi musa tomó un día la placentera ruta / De los campos fragantes... / .../ Vivió como una ninfa: desnuda, en fresca gruta...”, afirma en un poema sin título.⁴³¹ Mientras que en “La musa” sostiene que quiere que esta “vibre, y desmaye, y llore, y ruja, y cante, / Y sea águila, tigre, paloma en un instante”.⁴³² Esta identificación del *yo* con la musa podría ser una consecuencia de su propio aislamiento, uno enteramente voluntario, el cual se palpa especialmente en “Íntima”: “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”.⁴³³ Más adelante, la musa será reemplazada por la presencia del amante, para compensar la soledad y la melancolía de ese sujeto poético femenino.

En *Cantos de la mañana* Agustini acentúa algunos de los rasgos más recurrentes de su libro anterior pero aumenta el volumen de su intensidad de pensamiento y expresión. Así, la gama de sus sueños se va haciendo más sombría: “La intensa realidad de un sueño lúgubre / Puso en mis manos tu cabeza muerta; / Yo la apresaba como hambriento buitres...”⁴³⁴ ¿Por qué se vuelven más lúgubres estos sueños/deseos? Quizá la respuesta nos la puede dar uno de los poemas más destacables de *Cantos de la mañana*, “Lo inefable”, el cual nos habla de la tragedia de la idea encarcelada: “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...”⁴³⁵ Es claro que la poeta se refiere a aquello que con palabras no se puede explicar pero que, sin embargo, va matando “extrañamente” a su *yo*; más adelante, asegura que si algún día pudiera arrancar eso (el pensamiento mudo), tal si fuera una flor “que abriera / Milagrosa, inviolable”, esto sería como “tener entre las manos la cabeza de Dios!”. En otras palabras, el *yo*, en su mundo interno, se desprende de la atmósfera predecible para entrar a cuestionar y desgranar pensamientos, y se pregunta por todo aquello que le resulta

⁴³⁰ Delmira Agustini, “Mi musa triste”, en *Ibid*, p. 149-150

⁴³¹ Delmira Agustini, sin título, en *Ibid*, p. 123.

⁴³² Delmira Agustini, “La musa”, en *Ibid*, p. 111.

⁴³³ Delmira Agustini, “Íntima”, en *Ibid*, pp. 163-164.

⁴³⁴ Delmira Agustini, sin título, en *Ibid*, p. 190.

⁴³⁵ Delmira Agustini, “Lo inefable”, en *Ibid*, pp. 193-194.

misterioso, que la sobrecoge “devorando alma y carne”. En definitiva, “Lo inefable” subraya el desgarramiento que provoca un pensamiento abrasador, una idea que no sólo no encuentra una expresión adecuada sino que tampoco puede encauzarse en una tradición cultural determinada y determinante. Este sufrimiento tiene que ver con el proceso artístico en sí porque ella, como poeta y artista, debe no sólo confrontar los modelos literarios y simbólicos de su tiempo, sino que también sabe que debe superarlos, ir más allá de los estereotipos, del código lingüístico/simbólico tradicional, para que ese pensamiento (que es como una herida: sangra, duele) pueda abrirse como una flor inviolable, inmune, segura. Por lo tanto, el sujeto poético no sólo está planteando el problema de ir más allá de las limitaciones humanas, sino también de las limitaciones poéticas. En última instancia, el poema plantea un dilema metapoético: el deseo y el dolor intrínseco al proceso creativo, los cuales son descritos a partir de metáforas no sólo psíquicas sino también corporales (“Devorando alma y carne”, “la trágica simiente / Clavada en las entrañas como diente feroz!...”) que culminan en una imagen que sintetiza, paradójicamente, la expresión de lo inefable, que no es otra cosa que la búsqueda creativa a partir de una *propuesta individual*: “tener entre las manos la cabeza de Dios!” Así, vemos que el *yo* quisiera no *ser* Dios sino *tener* entre sus manos la *cabeza* de Dios, imagen que sugiere la posesión de una idea sublime, pero también el poder de saber manejar los modelos heredados y/o patriarcales. Como dije, a partir de *Cantos de la mañana*, sus sueños/deseos se van volviendo más oscuros: Agustini se sitúa en un espacio poético marcado por una doble dificultad: la imposibilidad de encontrar un destinatario con quien comunicarse y que la comprenda, y la insuficiencia del sistema de símbolos heredado para expresar lo más profundo de su ser.

Por otra parte, es en esta segunda etapa que empieza a manifestarse más claramente la presencia de lo erótico, aunque los críticos de la época se empeñaran en vestir de candorosas algunas de estas imágenes. El tema erótico lo he desgranado con especial cuidado más adelante; es por ello que por ahora me limitaré únicamente a citar algunos versos que sugieren su despertar sexual, el cual se expresa muy a menudo a partir de fantasías cargadas de gran simbolismo: por ejemplo, el amante porta una “llave” –alusión fálica– que *abre* la “cerradura” de la mujer del poema:

Amor, la noche estaba trágica y sollozante
Cuando tu llave de oro cantó en mi cerradura;

.....

Hoy llevo hasta en mi sombra tu olor de primavera;
Y tiemblo si tu mano toca la cerradura
(“El intruso”, LB)⁴³⁶

Otro símbolo usado es el de la flor que se deshoja o se abre:

Mi vida toda es una boca en flor!
(“Explosión”, LB)

Y el beso cae ardiendo a perfumar su planta
En una flor de fuego deshojada por dos...
(“Amor”, LB)⁴³⁷

También aparece el simbolismo de la copa, la cual contiene la dulce ofrenda que colmará la sed del amante:

¡Abran mis rosas su frescura regia
a la sombra indeleble de tus palmas!
.....
¡Ah, yo me siento abrir como una rosa!
Ven a beber mis mieles soberanas:
¡yo soy la copa del amor pomposa
que engarzará en tus manos sobrehumanas!
(“La copa del amor”, LB)⁴³⁸

Asimismo, el fuego y el beso feroz son parte esencial de su imaginario poético:

Los brazos de mi lira se han abierto
Puros y ardientes como el fuego;
(“Primavera”, CM)

Y se besaban hondo hasta morderse el alma!
(“El nudo”, CM)⁴³⁹

Como vimos, en sus primeros poemas casi no aparece el tema del amor, y mucho menos la presencia del amante. Es precisamente en esta etapa cuando el amante –el habitante más importante de su imaginario– empieza a adquirir más protagonismo. Así como el deseo se enmarca en el mundo de los sueños –debido a su cálida atmósfera–, de la misma forma Agustini sitúa el Amor en este terreno porque, en su

⁴³⁶ Delmira Agustini, “El intruso”, en *Ibid*, p. 168

⁴³⁷ Delmira Agustini, “Explosión” y “Amor”, en *Ibid*, pp. 165, 166-167.

⁴³⁸ Delmira Agustini, “La copa del amor”, en *Ibid*, pp. 169-170

⁴³⁹ Delmira Agustini, “El nudo” y “Primavera”, en *Ibid*, pp. 202, 205-206.

poética, sólo en el mundo de los sueños puede existir un amor sin dualismos. Ya vimos que en la “fría” realidad es donde se insiste en reprimir la sexualidad de la mujer, siendo esta última, al mismo tiempo, una encarnación de oposiciones binarias. Asimismo, dentro de las fronteras de los sueños, el Amor no tiene categorías y es, simultáneamente, carnal y espiritual, frágil y eterno, apasionado y melancólico, un sentimiento gracias al cual tanto el hombre como la mujer pueden deleitarse en el gozo:

Yo lo soñé impetuoso, formidable, ardiente;
Hablabla el impreciso lenguaje del torrente;
[...]

Luego soñélo triste, como un gran sol poniente
Que dobla ante la noche la cabeza de fuego;
[...]

Y hoy sueño que es vibrante, y suave, y riente, y triste,
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...
(“Amor”, LB)⁴⁴⁰

La imagen del amante adquiere contornos sobrehumanos, porque sólo así puede ser imaginable en ese terreno soñado: “...sembramos / De besos extrahumanos las cumbres de la vida”, nos dice en “Supremo idilio” (CM). Sin embargo, como he aludido en varias ocasiones, el sueño de Amor no parte meramente de lo abstracto, sino que suele concretarse en una relación que contempla tanto el contacto físico como el deseo explícito de una consumación sexual:

—Los surcos azurados del Ensueño sembramos
De alguna palpitante simiente inconcebida
Que arda en florecimientos imprevistos y extremos.
(“Supremo idilio”, CM)

Yo me interné en la Vida, dulcemente, soñando
Hundir mis sienes fértiles entre tus manos pálidas!
(“Las coronas”, CM)⁴⁴¹

Sin lugar a dudas, su poemario de ruptura es *Los cálices vacíos* (1913). Dedicado a Eros, el aspecto físico del amor se acentúa en este libro con mayor intensidad y plasticidad. A lo anterior se le agrega la rareza de sus versos, los cuales

⁴⁴⁰ Delmira Agustini, “Amor”, en *Ibid*, pp. 166-167.

⁴⁴¹ Delmira Agustini, “Supremo idilio” y “Las coronas”, en *Ibid*, pp. 187-189, 196.

parecen haber perdido todo contacto con la realidad, es decir, son aún más imaginativos y barrocos que los anteriores.

Si en *El libro blanco* y en *Cantos de la mañana* Agustini se refiere a menudo a una especie de amor extraterreno, donde sobresale la inmensidad del sentimiento, en *Los cálices vacíos* lo anterior se intensifica; la poeta se afana por describir la presencia carnal de ese amor, la cual es experimentada de forma ardiente:

Por tus manos indolentes
Mi cabello se desfloca;
Sufro vértigos ardientes
Por las dos tazas de moka.
.....
En llamas me despedazo
Por engarzarme en tu abrazo,

Y me calcina el delirio
Cuando me yergo en tu vida,
(El silencio... CV)⁴⁴²

Hay poemas dedicados a la boca del amante (“Maravilloso nido del vértigo, tu boca!”), a sus ojos (“¿Sabes todas las cosas palpitantes /.../ que pueden ser tus ojos?”), a sus manos (“Manos que vais enjoyadas / Del rubí de mi deseo”). Se repite una y otra vez el aspecto físico de la unión entre los amantes. Incluso en “Plegaria” llega a dedicar una oración a Eros por aquellos que se encuentran presos en su castidad: “Piedad para las manos enguantadas / De hielo, que no arrancan / Los frutos deleitosos de la Carne / Ni las flores fantásticas del alma”.⁴⁴³ En resumen, en este poemario Agustini expresa libremente su deseo. De hecho, algunos poemas como “Otra estirpe” (“Así tendida soy un surco ardiente”), “Visión” (“Te inclinabas a mí supremamente”) y “Para tus manos” (“Con finos dedos tomasteis / la ardiente flor de mi cuerpo”), lograron escandalizar a ciertos círculos sociales de su tiempo por la crudeza de las imágenes.⁴⁴⁴

Sin embargo, la presencia carnal del amante no es obstáculo para que éste siga adquiriendo una dimensión fundamentalmente sobrehumana ya que crece en la imaginación; es decir, ese amante tan vívidamente presente a través de la descripción de sus ojos, boca, manos... es también un ser que ha adquirido unas dimensiones

⁴⁴² Delmira Agustini, “El silencio”, en *Ibid*, p. 242.

⁴⁴³ Delmira Agustini, “Plegaria”, en *Ibid*, p. 258-259.

⁴⁴⁴ Recordemos las citas de Alberto Zum Felde y Manuel Ugarte. *Supra* pp. 158-159.

extraordinarias (con facultades humanas) frente a las cuales la poeta se rinde, fascinada.⁴⁴⁵ En “¡Oh tú!” nos dice:

¡Oh, Tú que me arrancaste a la torre más fuerte!
Que alzaste suavemente la sombra como un velo,
Que me lograste rosas en la nieve del alma,
Que me lograste llamas en el mármol del cuerpo;
Que hiciste todo un lago de cisnes, de mi lloro...
Tú que en mí todo puedes,
En mí debes ser Dios!⁴⁴⁶

En otras ocasiones Agustini lo describe a partir de referencias que recuerdan a los dioses griegos o que enfatizan su naturaleza sublime, extraordinaria: “Venías a traerme mi destino, / Tal ves desde el *Olimpo*, en esas manos” (“Para tus manos”); “En prodigios de almas y de cuerpos, / Arraigando las uñas *extrahumanas* / En mi carne...” (“El surtidor de oro”).⁴⁴⁷ Pero más que desear un super-hombre, el único que la puede satisfacer porque sueña con un amor “Más grande que la vida, más que el sueño”, como propone Doris T. Stephens⁴⁴⁸, creo que esta idealización está más cerca de un afán por expresar su insatisfacción con la inconstancia o incompreensión del amante en el contexto de la realidad tangible. De ahí que la poeta insista en divinizarlo; de hecho, su propuesta resulta muy irreverente para la época.

Así, en “Para tus manos”, describiendo las manos del amante, apunta: “Manos que sois de la Vida / Manos que sois del Ensueño / ... / Tú me llegaste de un país tan lejos / Que a veces pienso si será soñado...”⁴⁴⁹ Esta duda que ella deja entrever, (“pienso si será...”) es una prueba de que ese amante *podría* ser en la realidad: en ningún momento denota confusión entre el mundo real y el soñado. Al enfatizar esta duda, Agustini demuestra que existe un reconocimiento, una conciencia, un filtro mental a través del cual pasa su deseo hecho sueño. En pocas palabras, gracias a la metáfora del sueño, la poeta hace inteligible su deseo. Ya antes me referí a este asunto, la forma en que Agustini sitúa su deseo en un espacio específico, es decir, en un *topos* poético imaginario, el de los sueños. En dicho espacio, el deseo se expresa a partir de

⁴⁴⁵ Cfr. Angelina Gatell, “Delmira Agustini y Alfonsina Storni: dos destinos trágicos”, *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), LVIII, p. 586.

⁴⁴⁶ Delmira Agustini, “¡Oh tú!”, en *Poesías completas*, Ob.cit., pp. 229-230.

⁴⁴⁷ Delmira Agustini, “El surtidor de oro” y “Para tus manos”, en *Ibid*, pp. 247, 251-253. [El subrayado es mío.]

⁴⁴⁸ Doris T. Stephens, Ob.cit., p. 124.

⁴⁴⁹ Delmira Agustini, “Para tus manos”, en *Poesías completas*, Ob.cit., p. 251-253.

tres momentos interrelacionados que hacen que este se convierta en uno heterogéneo: la descripción de la vivencia física, la utilización de un imaginario simbólico y la síntesis de ambos momentos, es decir, el enriquecimiento de ese imaginario a partir de su propia experiencia, como poeta y como persona, dentro de un contexto cultural determinado.

Otro ejemplo de lo anterior lo encontramos en “El surtidor de oro”, donde una vez más se subraya la conciencia del ensueño: “Debe ser vivo a fuerza de soñado”. Pero este poema va aún más allá con respecto a la descripción del amante: “Las culebras azules de sus venas / Se nutren de milagro en mi cerebro...” Por lo tanto, vemos que Agustini es plenamente consciente de que su amante idealizado es producto de su propio deseo, de su imaginación desbocada.⁴⁵⁰ De ahí que no extraña que el mismo llegue a adquirir aquellas cualidades extrahumanas.

Uno de los poemas de este libro que mejor expresa su forma particular de referirse a la pasión sexual es “El cisne”. En este, Agustini retrata a una mujer que comparte el rito amatorio con esa ave adorada por los modernistas. Por lo general, el cisne es el símbolo de la belleza aristocrática y para los modernistas se convirtió no sólo en sinónimo de belleza y gracia, sino también en *el* símbolo de su poesía. De acuerdo con la versión más común del mito, sobre todo a partir de Eurípides, se dice que Leda tuvo amoríos con Zeus transformado en cisne y, del fruto de estos, Leda puso un huevo del que supuestamente nació Helena.⁴⁵¹ Por otra parte, el cisne wagneriano, con sus connotaciones idealistas, también encontró un lugar privilegiado entre los modernistas. Por lo tanto, de acuerdo con Pedro Salinas, para esta estética literaria el cisne llegó a adquirir un significado dual: por un lado, lo sensual y la pasión carnal a partir del tema helénico; y, por otro, lo romántico y lo sentimental, concepción popularizada por Wagner en *Lohengrin*.⁴⁵² Ambas referencias fueron abrazadas por Darío, quien amaba lo rico, lo suntuoso y lo extravagante; pero el cisne, para el poeta nicaragüense, no sólo adquirió un carácter sensual y romántico, sino también se convirtió en un símbolo de la cultura (“Blasón”) y del misterio de la creación artística (“Yo persigo una forma”).⁴⁵³

⁴⁵⁰ Más adelante me extenderé en este tema, especialmente cuando examine el poema “Visión”

⁴⁵¹ Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Ob.cit., p. 311.

⁴⁵² Pedro Salinas, “El cisne y el búho (Apuntes para la historia de la poesía modernista)”, en *Revista Iberoamericana*, II, N° 3, México, 1940, pp. 55-77; reimpresso en su libro: *Literatura española, siglo XX*, México, 1941, pp. 83-124.

⁴⁵³ El cisne, ave bella y majestuosa pero inútil, fue para Darío tanto el símbolo del Arte como del Erotismo: el mito de Leda y el cisne (Zeus) encarnó, para el poeta nicaragüense, la representación poética

Sylvia Molloy ya ha hecho una fecunda comparación entre el cisne de Darío y el de Agustini. Como afirma esta crítica: “Agustini, al escribir ‘El cisne’ y ‘Nocturno’ (*Los cálices vacíos*, 1913), forzosamente tiene en cuenta –y corrige– el texto precursor de Darío”.⁴⁵⁴

En los poemas del nicaragüense de la serie *Los cisnes*⁴⁵⁵, el encuentro entre Leda y el cisne se describe como si fuera un espectáculo: tanto el *yo* como los lectores se convierten en observadores –y por ende, adoradores partícipes– de una escena ritual de connotaciones erótico-sagradas: “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”.⁴⁵⁶ El ejemplo más emblemático lo encontramos en “Leda”, texto en el que el poeta se identifica con el cisne para expresar su deseo erótico y su anhelo de posesión del objeto deseado. En el poema, una vez el deseo se concreta en la acción del cisne, Leda es vencida: “[...] olímpico pájaro herido de amor, / y viola en las linfas sonoras a Leda, / buscando su pico los labios en flor. / Suspira la bella desnuda y vencida, / y en tanto que al aire sus quejas se van / del fondo verduoso de fronda tupida / chispean turbados los ojos de Pan”.⁴⁵⁷

Agustini también utiliza el símbolo del cisne a lo largo de su producción poética. Pero si para Darío se trata de *el* cisne, para Agustini más bien se trata de *un* cisne; se reduce así el campo simbólico, es decir, “se desculturaliza el emblema” de Darío”.⁴⁵⁸

idónea para expresar una actitud epicúrea ante la vida y el amor. Algunos ejemplos de la inscripción del carácter del cisne en Darío son los siguientes: “Blasón”, “El cisne” y “Yo persigo una forma” (de *Prosas profanas*); y la serie *Los cisnes* y “Leda” (de *Cantos de vida y esperanza*). Los modernistas abusaron del uso del cisne, al punto de que, en 1910, el poeta mexicano Enrique González Martínez llegó a lanzar su famoso grito: “Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje”.

⁴⁵³ Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Ob.cit., p. 311.

⁴⁵⁴ Sylvia Molloy, Ob.cit., p. 63. Al respecto, Molloy agrega: “La lectura del cisne que propone Agustini es tan sacrílega como el célebre soneto de González Martínez, publicado tres años antes. Acaso aun más subversiva: en el caso de González Martínez, el texto, claramente didáctico, descarta un icono para reemplazarlo por otro. El cisne que ‘no siente / el alma de las cosas ni la voz del paisaje’ es sustituido por el búho, intérprete del misterio. En cambio los dos poemas de Agustini [“Nocturno” y “El cisne”] no descartan, no reemplazan, sino se empeñan en semantizar el icono –y aun el encuentro emblemático de Leda y el cisne– de otra manera. Rompen con Darío usando su texto, no desechándolo, vaciando signos para cargarlos según otras pulsiones”. (p. 64).

⁴⁵⁵ Los poemas que pertenecen a la serie *Los cisnes* son los siguientes: “¿Qué signo haces, oh Cisne, con tu encorvado cuello?”, “En la muerte de Rafael Núñez”, “Por un momento, ¡oh Cisne!, juntaré mis anhelos” y “¡Antes de todo, gloria a ti, Leda!”.

⁴⁵⁶ Sylvia Molloy, Ob.cit., p. 65.

⁴⁵⁷ Rubén Darío, “Leda”, en *Poesía*, Pere Gimferrer (ed.), Ob.cit., p. 128.

⁴⁵⁸ Sylvia Molloy, Ob.cit., p. 64. Molloy enfatiza que el cisne en Darío “...se erige como símbolo que operará, según el poema, de modo diverso. Así, por dar sólo unos ejemplos, el cisne –y nótese que para

La propuesta de Agustini no despegas del mito –de hecho, nunca se menciona el nombre de Leda–. Como se observa en su poema “El cisne”, la escena toma lugar en un paisaje nuevo el cual se describe en primera persona: “Pupila azul de *mi* parque / ... / que en su cristalina página / se imprime *mi* pensamiento” [el subrayado es mío]. Se trata, pues, de un ámbito donde se incorpora un imaginario abierto muy relacionado con el inconsciente: “Flor del aire, flor del agua, / Alma del lago es un cisne”. Si bien es cierto que el poema comienza otorgándole, a ese cisne, algunas de las características aristocratizantes del símbolo (“príncipe”, “lirio”), a medida que avanza se hace más evidente tanto ese nuevo modelo del cisne como su pulso erótico (lo puramente etéreo cede lugar a un encuentro sexual y el ave se convierte en amante). En pocas palabras, hay una apropiación del símbolo del cisne pero desde el otro punto de vista: ella se propone como su única amante, al mismo tiempo que transforma en el cisne a su amante deificado:

[...]
 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,
 He padecido y gozado:
 Viborean en sus venas
 Filtros dos veces humanos!

Del rubí de la lujuria
 Su testa está coronada;
 Y va arrastrando el deseo
 En una cauda rosada...

Agua le doy en mis manos
 Y él parece beber fuego;
 Y yo parezco ofrecerle
 Todo el vaso de mi cuerpo...

[...]

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.

Darío, arquetípicamente es *el* cisne– es cultura (“Blasón”), es la nueva poesía (“El cisne”), es enigma de la creación artística (“Yo persigo una forma...”), es erotismo (los poemas sobre Leda), es hispanismo (el primer poema de la serie *Los cisnes*), es en suma símbolo volante que Darío, con su habitual tendencia a colmar, llena, motiva, con todas las cargas posibles”.

–A veces ¡toda! soy alma;
Y a veces ¡toda! soy cuerpo.–
[...]⁴⁵⁹

Como vemos, Agustini expresa una apropiación del deseo femenino; en efecto, en el poema, es la mujer (ya no el cisne dariniano) la que dicta el carácter cambiante de la pasión, su movilidad creciente, y la que se afana en realizar un contacto físico exitoso con su cisne; ésta es *sujeto activo*. Así, no sólo desea, sino que también enuncia, articula, su deseo, por lo tanto, este se hace visible y perdura, triunfa. El cisne, a su vez, reacciona ante ella, le corresponde: “Sus alas blancas me turban / Como dos cálidos brazos”. En este sentido, el cisne encarna el ideal de amante que ella desea y, por lo mismo, describe un rito en que el sujeto poético desfallece de placer, un gozo que parte no sólo del placer propio sino también del placer que se causa en el otro. Ambos, pues, al final, establecen una conexión, una comunicación, un diálogo a través del placer mutuo: “Pero en su carne me habla / Y yo en mi carne le entiendo”. Sin embargo, ese entendimiento y compenetración –como a menudo sucede en la poesía de Agustini– no se desprende sólo de lo espiritual: “–A veces ¡toda soy alma; / Y a veces ¡toda! soy cuerpo.–” Destaca, pues, que aquí se retrata a un ave/amante que, por un lado, responde a los deseos de la mujer, y, por otro, es ardiente (“Sus raros ojos humanos / Y el rojo pico quemante”⁴⁶⁰), extremadamente ligado a su parte instintiva, animal, es decir, no es aquel amante frío, de manos pálidas, al que ella insta a entregarse pero que a veces no responde o se desvanece en la sombra. Por lo tanto, para diferenciar al amante con guantes de hielo o al amante huidizo, de aquel entregado a la pasión amorosa, Agustini recurre a la subversión del símbolo del cisne.

La riqueza de su imaginería, así como la libertad con que se internó en su expresión poética, dan fe del talento literario de Agustini y de su original capacidad para cincelar su pasión amorosa. Sin embargo, como ya he señalado, lo carnal no anula lo espiritual, es decir, lo físico se convierte en el camino para llegar al alma, al infinito. Es

⁴⁵⁹ Delmira Agustini, “El cisne”, en *Poesías completas*, Ob.cit., pp. 255-257.

⁴⁶⁰ Contrariamente, como nos recuerda Sylvia Molloy, el pico del cisne de Darío tiene “pico de ámbar, del alba al trasluz”. Asimismo, agrega lo siguiente: “[En el poema de Agustini] 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. Simplificando, podría decirse que el *yo* dice [...] lo que Darío dejó de lado. Da voz a un erotismo femenino que en Darío se pierde, se desperdicia, por carecer de palabra. [...] El erotismo de Agustini necesita decirse, inscribirse, no como queja de vencida que se pierde en el viento sino como triunfante –y temible– placer”. (Ob.cit, pp. 65-66.)

importante destacar que ese asidero espiritual que toma forma a partir de la pasión no implica precisamente un misticismo, en el sentido más puro de la palabra, sino más bien se fundamenta en una búsqueda vital: la fusión amorosa absoluta entre dos seres, la compenetración, la posesión mutua.

Al respecto, Freud enunció un concepto que él llama “sentimiento oceánico”:

...[un] sentirse envuelto y mecido por la totalidad de la existencia [...]. Al nacer fuimos arrancados de la totalidad; en el amor todos nos hemos sentido regresar a la totalidad original. [...] El amor no es la eternidad [...] No nos libra de la muerte pero nos hace verle a la cara. Ese instante es el reverso y el complemento del ‘sentimiento oceánico’. No es el regreso a las aguas de origen sino la conquista de un estado que nos reconcilia con el exilio del paraíso”.⁴⁶¹

En este sentido, en general, en Agustini, el poema se convierte en la sangre que fusiona a esas dos individualidades –ambas con conciencia de su mortalidad y de sus fronteras físicas–. Por su parte, George Bataille asegura que los seres humanos somos “seres discontinuos”, es decir, estamos existencialmente separados de todos los demás: entre cada uno de nosotros existe un vacío, una *discontinuidad*, la frontera del cuerpo. Por más tiempo que permanezcamos abrazados al amado o a la amada, llegará un momento en que tendremos que separarnos físicamente: la fusión completa –cuerpo, alma, mente–, fantaseada cuando se experimenta un intenso y apasionado amor, es imposible. Por lo tanto, dice Bataille, cualquier intento de comunicación plena resulta vano pues nada puede abolir nuestras diferencias fundamentales. Bataille considera que el erotismo, por medio del orgasmo, es el único camino posible para romper esa individualidad discontinua, lo único que nos permite regresar a esa continuidad, totalidad, que compartíamos –y a la que pertenecíamos– antes de nacer. En pocas palabras, dos personas sólo pueden alcanzar ese sentimiento de continuidad a través de una experiencia erótica plena y profunda.⁴⁶² La propuesta de Agustini relaciona el placer con la búsqueda del infinito (alma), pero siendo primero deseo (cuerpo).

⁴⁶¹ V. Paz, citado en Selena Millares, “La confabulación de Eros y Thantos en la poesía de Ana Istarú y Gioconda Belli”, en *Narrativa y poesía hispanoamericana (1964-1994)*, Paco Tovar (ed.), Lleida, Universitat de Lleida-Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 1996, p. 482.

⁴⁶² George Bataille, *Eroticism*, Mary Dalwood (trad.), London, Marion Boyars, 1987, p. 12. No obstante, el erotismo sólo tiene una alternativa posible e inevitable: la muerte. De ahí que el escritor francés considere que el erotismo está intrínsecamente unido a la muerte. En pocas palabras, este tipo de erotismo sólo adquiere sus dimensiones y su significado en el mundo occidental; las convenciones de nuestras religiones han hecho que el placer se relacione con el pecado, y el pecado implica castigo, sufrimiento y, en último caso, equivale a la muerte.

La última etapa poética de Agustini se trunca con su muerte, y es esta fase la más oscura, barroca y torturada, pero también la más original. Estos poemas fueron publicados póstumamente en 1924 y en la actualidad se encuentran reunidos bajo el título de *El rosario de Eros* en la edición preparada por Magdalena García Pinto.⁴⁶³ Por lo tanto, nos topamos cara a cara con un alma que se desnuda, vibrante de pasión y dolor, enriquecida por una imaginería erótica, intensa y prodigiosa, que alcanza tal altura que revelan plenamente a su autora como sujeto de deseo amoroso. Esta última fase representa la cúspide de su obra, tal y como ella misma lo había anunciado anteriormente en una nota al lector en *Los cálices vacíos*.⁴⁶⁴ Algunos de sus poemas más conocidos de esta etapa son “Mis amores”, donde el *yo* asegura tener un sinnúmero de amores (“Vestidos de deseo / Imanes de mis brazos / Panales de mi entraña / Como a invisible abismo se inclinan a mi lecho”) aunque evidentemente se inclina por uno en especial (“¡Ah, entre todas las manos yo he buscado tus manos! / Tu boca entre las bocas, tu cuerpo entre los cuerpos, / De todas las cabezas yo quiero tu cabeza, /.../ ¡Ah, la cabeza oscura que no he tocado nunca...”) ⁴⁶⁵; “Boca a boca”, el cual tiene reminiscencias vampirescas (“Copa de vida donde quiero y sueño / Beber la muerte con fruición sombría”) ⁴⁶⁶; y “Serpentina”, al que nos referiremos con detenimiento más adelante.

Este libro inicia con las “cuentas”⁴⁶⁷, en donde el *yo* es “la estatua de mármol con cabeza de fuego” que nos habla de todas las fases concebibles del amor, desde el más puro hasta el más ardiente y sombrío. Lo interesante es que Agustini no tiene

⁴⁶³ La editora nos explica: “Los poemas de esta sección no fueron compilados como libro en vida de Delmira Agustini. La poeta había anunciado en una breve nota ‘Al lector’, en *Los cálices vacíos*, que estaba preparando un cuarto volumen de poemas que se titularía *Los astros del abismo*. Su prematura muerte dejó este volumen sin escribirse. En vísperas del décimo aniversario de la muerte de la poeta, don Santiago Agustini preparó un manuscrito que reflejara la obra completa de Delmira. La edición estaría a cargo de O.M. Bertani, y la fecha de publicación se dispuso para 1924. Por esta razón, el orden y la selección de poemas que se reunieron póstumamente bajo el título general de ‘El rosario de Eros’, reproduce la versión del manuscrito preparado por Santiago Agustini para la publicación de las *Obras completas* de 1924...” (Magdalena García Pinto, Ob.cit., p. 275.)

⁴⁶⁴ En la nota se lee: “Actualmente preparo ‘Los astros del abismo’. [...] El deberá ser la cúpula de mi obra”.

⁴⁶⁵ Delmira Agustini, “Mis amores”, en *Poesías completas*, Ob.cit., pp. 282-284.

⁴⁶⁶ Delmira Agustini, “Boca a boca”, en *Ibid*, pp. 301-302. Agustini le escribió “Boca a boca” a Manuel Ugarte y se lo envió en una carta.

⁴⁶⁷ “Cuentas de mármol” (Amor de blanco y frío, / Amor de estatuas, lirios, astros, dioses... / ¡Tú me lo des, Dios mío!), “Cuentas de sombra” (“Gloria al amor sombrío / Como la Muerte pudre y ennoblece... / ¡Tú me lo des, Dios mío!), “Cuentas de fuego” (“Amor rojo, amor mío, / Sangre de mundos y rubor de cielos... / ¡Tú me lo des, Dios mío!”), “Cuentas de luz” (“Amor de luz, un río / Que es el camino de cristal del Bien / ¡Tú me lo des, Dios mío!”) y “Cuentas falsas”.

preferencia por ninguno sino que, más bien, le ruega a un Dios (que evidentemente no es otro que Eros) que le provea de todos y cada uno de ellos. En “Cuentas falsas”, Agustini se permite una nota cínica y amarga: solicita que, poseyendo todos estos amores, le sea siempre permitido entregar *uno*, frío y “de burla”:

Los cuervos negros sufren hambre de carne rosa;
En engañosa luna mi escultura reflejo,
Ellos rompen sus picos, martillando el espejo,
Y al alejarme irónica, intocada y gloriosa,
Los cuervos vuelan hartos de carne rosa.
Amor de burla y frío...⁴⁶⁸

Sus últimos poemas gradualmente se van adentrando en una profunda tristeza; así, en “Diario espiritual” el *yo* describe la metamorfosis que ha vivido su alma que, de ser cristalina como un lago, ha pasado a convertirse en fango:

Mi alma es un fangal;
Llanto puso el dolor y tierra puso el mal.
Hoy apenas recuerda que ha sido de cristal;
No sabe de sirenas, de rosas ni armonía;
Nunca engarza una gema en el oro del día...
Llanto y llanto el dolor, y tierra y tierra el mal!...⁴⁶⁹

También, en esta etapa, se advierten algunos cambios en cuanto al tratamiento del amante. En ocasiones pareciera que Agustini lo considera alguien frío, como en “Cuentas de fuego”: “...en el helado / Más allá de un espejo como un lago inclinado, / Ver la olímpica bestia...”⁴⁷⁰ Pero aún así, en “La cita” vemos que es ella la que toma la iniciativa y busca al amante. Así, le dice cómo debe de prepararse para recibirla: “Apaga las bujías para ver las cosas bellas; / Cierra todas las puertas para entrar la Ilusión; / Arranca del Misterio un manojo de estrellas”.⁴⁷¹ Sólo así, con esa apertura que ella le pide, él dejará de ser esa persona fría y será capaz de conmoverse por el amor que ella le brinda; sólo entonces él experimentará todo un éxtasis sublime: “¡Y esperarás sonriendo, y esperarás llorando!... /.../ ...pensando / Que el cielo dulcemente se derrama en tu pecho...” Sin embargo, el contexto en el que enmarca este encuentro es muy distinto a los anteriores:

⁴⁶⁸ Delmira Agustini, “Cuentas falsas”, en *Poesías completas*, Ob.cit., p. 281.

⁴⁶⁹ Delmira Agustini, “Diario espiritual”, en *Ibid*, pp. 290-291.

⁴⁷⁰ Delmira Agustini, “Cuentas de fuego”, en *Ibid*, p. 279.

⁴⁷¹ Delmira Agustini, “La cita”, en *Ibid*, p. 292. Se publicó por primera vez en *Fray Mocho* el 16 de mayo de 1913.

En tu alcoba techada de ensueños, haz derroche
De flores y de luces de espíritu; mi alma,
Calzada de silencio y vestida de calma,
Irás a ti por la senda más negra de la noche.⁴⁷²

Como vemos, ella va “calzada de silencio y vestida de calma”: el sujeto poético ya no es asociado al fuego, a la pasión. Pareciera, por lo tanto, que se trata de un encuentro amoroso acentuado por la melancolía. Sin embargo, en la última estrofa es evidente que ese encuentro de almas se da gracias a la intervención de una experiencia erótica satisfactoria y plena en la que, una vez más, es ella la que encarna la acción: es sujeto activo:

Para el amor divino ten un diván de calma,
O con el lirio místico que es su arma, mi alma
Apagará una a una las rosas de tu lecho!⁴⁷³

En “Las voces laudatorias” se vuelve a la idea que ya he señalado antes: coloca su deseo en el ensueño, pero ahora se trata de un deseo mudo: “El ensueño, se encierra en su boca sedeña... / El Ensueño no habla ni nada: sueña, sueña...”⁴⁷⁴ Pero insisto, no creo que Agustini, en vida, haya confundido la realidad y el ensueño, sino que ella elige este último terreno, deliberadamente, para enmarcar su deseo porque cree que en la realidad este es irrealizable en los términos que ella quiere. No obstante, esto no quiere decir que en su intimidad personal ella no conociera la vivencia del deseo, algo que ya he explicado en varias ocasiones.

Algunas de las metáforas de su última etapa son bastante personales; por ejemplo, enfatiza que “las abiertas / Cortinas dicen cabelleras muertas” (“Cuentas de sombra”), que “en la corriente / Vi pasar un cadáver de fuego” (“El arroyo”), que el amor es un “rosario imantado de serpientes” (“Cuentas falsas”) y que la boca del amante es un “vampiro vuelto mariposa al día” (“Boca a boca”). Para intentar explicar algunas de sus composiciones más oscuras a menudo se ha hecho referencia a la “teatralidad” con la que a Agustini le gustaba rodearse cuando escribía. Se dice que era extremadamente sensible al menor ruido y prefería sumergirse en la escritura durante las horas más altas de la noche o en las primeras de la madrugada, para trabajar

⁴⁷² Ibid.

⁴⁷³ Ibid.

⁴⁷⁴ Delmira Agustini, “Las voces laudatorias”, en Ibid, p. 305-306.

ininterrumpidamente. Al margen de esto, Agustini fue siempre una poeta sombría: en su poesía, desde la más temprana hasta la última, abundan las sombras y la muerte; la melancolía y las lágrimas son más preponderantes que la alegría, de la misma forma que la noche predomina sobre el día.

1.2.1. La concepción del amor erótico en la poética agustiniana y génesis de la crítica literaria represiva.

La concepción del amor erótico de Agustini parte del uso de un sistema de significados opuestos en su poesía; pero ese despegue, desde una serie de contraposiciones que le sirven para enfatizar que no hay términos medios en el amor-pasión, en realidad le sirve para una propuesta mayor: esos opuestos se integran en el cuerpo mismo del poema para hacer posible el alcance de su ideal: un Amor sin dualismos en el que sobresale la compenetración entre amantes y no sólo la posesión unilateral de un amante sobre otro.

Lo primero que salta a la vista en la poesía de Agustini es un tipo de deseo anárquico y una interpretación del sentimiento amoroso que están muy lejos de entregarnos una sensación estable y cohesiva, más bien lo contrario: la autora se refiere a una concepción del amor trezada a partir de extremos y, por lo tanto, se convierte en oxímoron o paradoja. Para la poeta el amor erótico es al mismo tiempo el cielo y el infierno; lo anterior queda perfectamente establecido en su poema “Ofrendando el libro”, texto dedicado a Eros en el que se enfatiza lo siguiente: “Porque tu cuerpo es la raíz, el lazo / esencial de los troncos discordantes / del placer y el dolor, plantas gigantes”.⁴⁷⁵ El amor implica lo espiritual y lo terrenal, y por eso Agustini describe al amante en estos términos: “el cielo de tu alma” y “la cálida tierra de tu cuerpo”.

Teniendo en cuenta lo anterior, el léxico que la poeta elige es uno que intenta demostrar, más que un combate, el acomodamiento de realidades opuestas, duales: la superación de contradicciones. Así, el beso se representa como puñal o mordedura (“tu beso / Puñal de fuego en vaina de embeleso”), las manos como garras (“Tus manos

⁴⁷⁵ Delmira Agustini, “Ofrendando el libro”, en *Poesías completas*, Ob.cit., p. 226.

misteriosas / Son garras enguantadas de caricias”) y la lengua como picadura o pico (“Pico de cuervo con olor de rosas, / Aguijón enmelado de delicias / Tu lengua es”). En decir, el amor se presenta como daño y parte de imágenes en las que se anticipa el doloroso placer de la mordedura o la herida: “Morder tu carne rubia; ¡oh, fruto de los soles!”; “Yo que abriera / Tu herida mordí en ella... / Como en el oro de un panal mordiera”; “tu beso /.../ Me come en sueños como un cáncer rosa”.

La poeta también toma en cuenta el fuego y el frío. El fuego es siempre pasión y deseo (“su cuerpo excelso derramado en fuego”; “su mirada me viste de terciopelo y fuego”); el beso es la “flor de fuego” o el “puñal de fuego”; y la boca del amante, el “surco de fuego”. Los epítetos utilizados para describir ese fuego siempre sugieren la idea de calor o del color rojo: “rojo pico quemante”, “calientes pupilas”, “el cisne asusta de rojo”, “la ardiente flor de mi cuerpo”, “yo soy la brasa candente”, “Amor rojo, amor mío”. Que Agustini iguale la pasión al fuego no asombra, pero lo que sobresale en su poesía es que la pasión también se relaciona con las sombras y la oscuridad, quizá por tratarse de estados de las emociones que la tradición asocia al pecado: “Mi beso es flor sombría”, “tu abrazo magnífico y oscuro”.

Por otra parte, el frío y lo blanco (el hielo, la nieve) representan la castidad o la pureza: “Piedad para las manos enguantadas / De hielo, que no arrancan / Los frutos deleitosos de la Carne”. También la idea de la nieve sirve para hacer referencia a la luz, al alma, algo que no va separado de la pasión: “¿En que tela de fuego me envolvieron / Las arañas de nieve de tus manos?”. La pasión y la aridez también coexisten en un mismo poema, como lo evidencia “En el camino”; en este poema, la sombra de un amante inaccesible es fuente de deseo (rosas de fuego) dentro de un universo doméstico, cotidiano y triste, pero también la razón de que exista un alma solitaria (rosas de nieve):

Yo iba sola al Misterio bajo un sol de locura,
Y tú me derramaste tu sombra, peregrino;
.....
Tu sombra logra rosas de fuego en el hogar;
Y en mi alma, un castillo desolado y sonoro
Con pátinas de tedio y humedades de lloro,
¡Tu Sombra logra rosas de nieve en el hogar!⁴⁷⁶

⁴⁷⁶ Delmira Agustini, “En el camino”, en *Ibid*, p. 300.

Como ya señalamos, el amor es, para Agustini, tanto lo espiritual como lo físico. Si bien es cierto que a veces hay preponderancia de uno (“a veces ¡toda! soy alma”) o de otro (“a veces ¡toda! soy cuerpo”), lo cierto es que en la mayoría de los casos la carne y el espíritu coexisten como entidades complementarias: “Maduro de pasión, en carnes y almas”; “Luego será mi carne en la vuestra perdida... / Luego será mi alma en la vuestra diluida...”; “Que me lograste rosas en la nieve del alma, / Que me lograste llamas en el mármol del cuerpo”. De esta forma, en ocasiones habla del alma como si fuera el cuerpo: el sujeto poético acaricia el alma del amante, y su alma tiembla en las manos de este (“Mi alma desnuda temblará en tus manos”; “En tus manos mi espíritu es dúctil como un rizo”). En este contexto, los ojos representan tanto el alma como la carne (“los ojos son la Carne y son el Alma”), mientras que los ojos del amante son, por analogía, lo que es el amor, un sentimiento complejo que es todo a la vez: “¿Sabes todas las cosas palpitantes, / Inanimadas, claras, tenebrosas, / Dulces, horrendas, juntas o distantes, / Que pueden ser tus ojos?... Tantas cosas / Que se nombraran infinitamente!...” (“En tus ojos”).

En síntesis, el cielo equivale al alma, que es etérea, espiritual, resplandeciente, helada, blanca y calma; y la tierra equivale al cuerpo, que es tangible, carnal, sombrío, cálido, rojo y ardiente. Por lo tanto, el deseo se personifica en criaturas oscuras como el vampiro y el buitre, que simbolizan esa sed y hambre abismal, el apetito carnal: “Para sus buitres en mi carne entrego / Todo un enjambre de palomas rosas”; “Vengo como el vampiro de una noche aterida / A embriagarme de tu sangre nueva”; “Pico rojo del buitre del deseo”; “Labios que nunca fueron, / Que no apresaron nunca / un vampiro de fuego / Con más sed y más hambre que un abismo”, “La intensa realidad de un sueño lúgubre / Puso en mis manos tu cabeza muerta; / Yo la apresaba como hambriento buitre...”. La lujuria se personifica en serpientes, culebras, sierpes, que simbolizan las olas ondeantes del deseo⁴⁷⁷: “Da a las dos sierpes de su abrazo, crueles / Mi gran tallo febril”; “En mis sueños de amor, ¡yo soy serpiente! / Gliso y ondulo como una corriente”. De la misma manera, los picos de animales (cisnes, buitres, cuervos, águilas) forman parte de su simbolismo erótico, y por analogía estos casi siempre representan la boca del amante o su lengua, y suelen estar en llamas, son rojos o están

⁴⁷⁷ Esta imaginaria relacionada al deseo amoroso recuerda a la propuesta por María Eugenia Vaz Ferreira en “Yo sola”, aunque esta última la utiliza para expresar el deseo de posesión absoluta del amado. Supra pp. 114-115.

ávidos de deseo: “Ningunos labios ardieron / Como su pico en mis manos” (“El cisne”); “Los cuervos negros sufren hambre de carne rosa; / En engañosa luna mi escultura reflejo, / Ellos rompen sus picos, martillando el espejo” (“Cuentas falsas”); “El olor de tu sangre, / el color de sangre / Flamean en los picos ávidos de mis águilas” (“¡Vida!”); “Pico rojo del buitre del deseo / Que hubiste sangre y alma entre mi boca” (“Boca a boca”).

Asimismo, el dolor va aunado al placer, por lo que la poeta se regocija con el beso del amante que le muerde el alma. Existen muchas referencias, directas y veladas, al sufrimiento mental y físico, que es causado por la *daga* del beso, por los *dardos* de la mirada, por los *dientes* que desgarran y sonrén. Estos causan heridas, llagas que, como la sangre, se asocian a la pasión (al igual que las garras y las dagas que las causan), y brotan como flores de la boca ardiente: “De tu largo y sonante picoteo / Brotó una llaga como flor de roca” (“Boca a boca”). De esta forma, el sujeto poético, sediento por el valor intoxicante de la sangre del amante, come llagas que ella misma ha abierto, como un vampiro de amor. Tina Escaja ha señalado que la dimensión poética de la escritura de Agustini se va intensificando a medida que aquella avanza, por lo que “[e]l canto al Ideal, en su indicación consistentemente erótica, se va convirtiendo en un culto abierto a la carne o exaltación mística del acto sexual con expresiones de canibalismo y de éxtasis”.⁴⁷⁸

Uno de los aspectos que más llaman la atención en la poesía amorosa de Agustini es el hecho de que, a diferencia de los primeros poemas de María Eugenia Vaz Ferreira, en pocas ocasiones se hace referencia a un excesivo/obsesivo afán de posesión del amante. Su poesía sobre todo expresa un fuerte deseo sexual y subraya los efectos que el amante provoca en el cuerpo y el espíritu del sujeto poético y viceversa, efectos que van desde el éxtasis hasta el dolor más oscuro. ¿A qué se puede deber que el yo lírico de Agustini no se muestre obsesionado respecto a la posesión del amante?

La diferencia posiblemente se deba a que Agustini lo que propone, en general, es la posesión mutua: “Viene a dar a la tierra el fuerte fruto eterno / Cuyo sangriento zumo

⁴⁷⁸ Tina Escaja, “‘Hoy abrió una mujer en mi rosal’: Magdalena redimida o la invención del modernismo”, en *Territorios intelectuales. Pensamiento y Cultura en América Latina*, Javier Lasarte V. (ed.), Fondo Editorial La Nava Va, Caracas, 2001, p. 275.

se bebe a cuatro labios” (“Supremo idilio”); “un abrazo / De cuatro brazos que la gloria viste” (“Visión”). En este sentido, Agustini se aleja de la estética modernista tradicional ya que en esta las imágenes de posesión son casi siempre sublimes pero unilaterales. Agustini propone un tipo de deseo y de Amor sin dualismos, por lo tanto, no sobresale la posesión unilateral sino más bien la compenetración. El amante comprometido es posible en su imaginario, por lo tanto ya es poseído en cuanto imaginado y, precisamente por esta última condición, el amor se define a partir de opuestos esenciales (como ya se explicó arriba), pero con *la intención de integrarlos*. En otras palabras, su propuesta se alimenta de un imaginario plástico, simbólico e ideal que adquiere forma en el terreno soñado. Precisamente, Agustini no se detiene en detalles intimistas ni adopta el *topos* de la naturaleza. En su poesía, las referencias a elementos de la naturaleza aparecen más bien como analogías ideológicas; estos le sirven para aclarar o definir un estado mental o emocional determinado.⁴⁷⁹

Los sueños pueblan su mundo poético de tal forma que la línea con respecto a la realidad es muy difusa. Recordemos que su poesía no fue concebida a la luz de referencias realistas, sino bajo la óptica de mundos oníricos. Así, la poeta desarrolló una comprensión única de lo que para ella era la pasión de amor, una pasión construida a partir del aislamiento, desde la soledad de su torre –como ella misma dice en “¡Oh tú!”: prisionera en la oscura y silenciosa torre de su melancolía–; y en este terreno personal todo era válido, todo podía existir y suceder. No se transparenta en su poesía

⁴⁷⁹ La propuesta poética de Agustini, por lo tanto, es muy distinta a la de Juana de Ibarbourou. En la poesía de esta última aparece más bien un sujeto poético que se nutre de la naturaleza en un intento de regeneración espiritual; incluso, en ocasiones, ese *yo* se siente naturaleza pura: “Estoy convencida de que en una vida ancestral, hace ya miles de años, *yo* tuve raíces y gajos, di flores, sentí pendientes de mis ramas, que eran como brazos jugosos y verdes, frutas tersas, pesadas de zumo dulce...”, nos dice en “Presentimientos” (*El cántaro fresco*, 1920) (Juana de Ibarbourou, *Obras completas*, Dora Isella Russell (ed.), Madrid, Aguilar, 1968, p. 607). Por otro lado, si bien la representación de la mujer como naturaleza en la poesía de Ibarbourou (que encarna una sensualidad gozosa y silvestre, la de una Eva *antes* de ser exiliada del paraíso), nos puede parecer hoy en día un lugar común, en el momento que la autora comenzó a publicar su propuesta representó un soplo de frescura y espontaneidad en la poesía hispanoamericana. Sus versos vinieron a depurar la atmósfera pesimista y ácida que se había cristalizado en la sensibilidad colectiva con la llegada del llamado “mal de siglo” y de la proliferación de los centros urbanos, la sociedad de consumo, etc. En general, la crítica de la época consideró que la poesía de Ibarbourou era luminosa, en oposición a la poesía, mucho más sombría, de María Eugenia Vaz Ferrerira o Delmira Agustini. Alberto Zum Felde, al comparar *Los cálices vacíos* de Agustini y *Las lenguas de diamante* de Juana, subrayó que “es como salir de una noche profunda y tempestuosa, llena de hechizos, de angustias, de gritos lejanos, a la mañana diáfana, a pleno sol, jubilosa de cantos y oliente a huertos florecidos”. (Alberto Zum Felde, *Crítica de la literatura uruguaya*, Montevideo, Ed. Maximino García, 1921, p. 351.) En general, el talento de Ibarbourou provenía de su entrega a la emoción de la tierra, del árbol, el agua, y no de las oscuras esquinas oníricas o de la angustia existencial presentes en la obra de las otras dos poetisas uruguayas.

una impotencia obsesiva ante el objeto de la pasión. De esta forma, el rito amatorio compenetrado casi siempre toma lugar y pocas veces aparece separado de los sueños; estos incluso llegan a determinar todo pensamiento y emoción: “Imagina el amor que habré soñado /.../ Más grande que la vida, más que el sueño”; “Y hoy sueño que es vibrante, y suave, y riente, y triste”; “Tú me llegaste de un país tan lejos / Que a veces pienso si será soñado”; “En mis sueños de amor, ¡yo soy serpiente!”; “Tú me dirás qué has hecho del sueño de aquel beso”; “Yo soñaba / que era una flor de mármol tu cabeza...”. Asimismo, los sueños también evocan la imagen de la muerte: “La intensa realidad de un sueño lúgubre / Puso en mis manos tu cabeza muerta”. De hecho, la vida, la muerte y los sueños llegan a coincidir en la boca del amante, como se observa en “Boca a boca”: “Copa de vida donde quiero y sueño / Beber la muerte con fruición sombría, / Surco de fuego donde logra Ensueño / Fuertes semillas de melancolía”.

Por lo tanto, su deseo perfila sus sueños (y no viceversa): de aquello que fue, que era, que podría ser, que pudo haber sido. Estos sueños eran su refugio –“el oasis de la vida”– pero también su tortura. Eran tortuosos porque algunos de ellos, los más secretos y ardientes, se realizaron en un contexto cultural represivo o no se realizaron del todo. Precisamente el hecho de que ella haya utilizado el mundo onírico para expresar su deseo hace palpable la conciencia, el reconocimiento, que ella había llegado a alcanzar con respecto a sí misma: se sabía sujeto de deseo en su mundo marginal por lo que debía recurrir al ensueño en su poesía ya que ese deseo era, en la realidad, ajeno a lo que se esperaba de ella como mujer. Por eso he recalcado, a lo largo de todo este capítulo, que la construcción de su mundo onírico viene a ser más bien un recurso literario, un vuelo que emprende como autora, no precisamente en fuga de sí misma, sino con *conciencia de sí misma y del lugar que ocupa en su cultura*. No debe de haber sido fácil. De ahí que en ocasiones, en su poesía, sobresalgan imágenes oscuras, y que las visiones descritas no sólo subviertan la realidad, sino que adquieran contornos amargos e incluso escalofriantes. Quizá el poema que mejor sintetiza el marco cultural controversial, ambiguo y represivo en que Agustini experimentó su deseo sea “Visión” (poema que examinaré más adelante), donde se evoca la presencia de un amante furtivo en una escena poética de sugerencias casi onanistas; esta evocación poco a poco adquiere la textura de un sueño efímero y escurridizo: el amante –al que se describe como a un “hongo gigante y muerto”– se desvanece en las sombras justo cuando ella espera que la tome en el “abrazo magnífico”. “Visión” –uno de los pocos poemas en

donde *no* se concreta la compenetración— muestra como la poeta imagina que está a punto de afianzar el ideal, sólo para encontrarse con la frustración de que el suyo es un sueño yermo: ese amante no se deja amar de la forma última, libre, sublime y plena que ella desea.

Sin embargo, los sueños fueron también la fruta existencial de su crecimiento como artista. Muchas de sus visiones, las más gloriosas, iluminaron su existencia gris y solitaria. Está claro que, en vez de aclimatarse a las realidades prosaicas, optó por elevarlo todo —pensamientos, emociones— a la altura de los sueños, es decir, de la poesía. De hecho, Agustini dedicaba largas horas a escribir en soledad. En definitiva, como ya dijimos, los sueños (léase la escritura) se convirtieron en el reino en el que la poeta delineó su deseo.⁴⁸⁰

Al final de sus días, cuando parece que la poeta se resigna a la imposibilidad de conciliar, en la realidad, lo sexual con lo espiritual, su concepción de deseo va a teñirse de ironía: en “Cuentas falsas” llega a afirmar que el deseo está determinado, ya no por los sueños, sino por el tedio:

Y al alejarme irónica, intocada y gloriosa,
Los cuervos vuelan hartos de carne rosa.
Amor de burla y frío
Mármol que el tedio barnizó de fuego...⁴⁸¹

Finalmente, uno de los aspectos más importantes a destacar en la poesía amorosa de Agustini es el uso que hace del reflejo, es decir, de imágenes especulares donde el sujeto deseante se mezcla con el objeto de deseo.⁴⁸² Este recurso posiblemente es utilizado por la poeta para subrayar la reciprocidad anhelada con el amante:

⁴⁸⁰ El aislamiento de Agustini le brindó el ambiente propicio para soñar, pues para soñar debe haber soledad, silencio, quietud. De ahí que en su poesía se evidencie una preferencia por lo sedentario y existan repetidas alusiones a lechos, divanes, almohadas, cojines, musgo. Puesto que el mundo exterior no tiene puertas que cerrar, este nunca es privado. Por lo tanto, Agustini prefería su habitación, la cual era su santuario, su refugio, su mundo: “Mi cuarto es una gruta de oro y gemas raras: / Tienen un musgo tan suave.../...que me creo / Dentro de un corazón” (“Nocturno”). De esta forma, su sujeto poético se reclina en un “diván de calma”, en su “lecho... blanco y vaporoso”, en “grandes lechos tendidos de tristeza”, se entierra en “cojines de abismo” o se refugia en su “almohada de estrella”. Y todo esto lo hace para invitar a los sueños, los ensueños. (Cfr. Sidonia Carmen Rosebaum, *Ob.cit.*, p. 110.)

⁴⁸¹ Delmira Agustini, “Cuentas falsas”, en *Poesías completas*, *Ob.cit.*, p. 281.

⁴⁸² Agradezco a Elisenda Lobato sus valiosos comentarios sobre este aspecto en la poesía de Agustini.

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 a un gran espejo.
(“Íntima”, LB)⁴⁸³

Como ya señalé, Georges Bataille, en su libro *L'Érotisme*, define al amor como un deseo desesperado de salirse de los propios límites para fundirse en el otro, ya que cada sujeto vive encerrado en su “radical soledad”.⁴⁸⁴ En otras palabras, el sujeto voluntariamente acepta alienarse, pero se trata de una pérdida transitoria de la propia identidad para mezclarse con el otro en un afán por alcanzar la compenetración. En principio, este proceso puede resultar positivo puesto que saca a la persona de esa soledad radical en la que vive. En la misma línea, Agustini nos entrega una visión positiva del amor como proceso liberador de ese aislamiento. Por ejemplo, en “Íntima”, citado arriba, también asegura que: “Las cumbres de la vida son tan solas, / Tan solas y tan frías! Yo encerré / mis ansias en mí misma... /.../ Hoy abriré a tu alma el gran misterio; / .../ 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”.

Sin embargo, este proceso también entraña un peligro: en medio de esa fusión con el otro, se puede llegar a perder por completo la propia identidad. Lo anterior resulta en una excesiva dependencia: “Y hoy río si tú ríes, y canto si tu cantas; / Y si tú duermes, duermo como un perro a tus plantas!” (“El intruso”); “Soy, caída y erguida como un lirio a tus plantas, / Más que tuya...” (“¡Oh Tú!”). Esta dependencia excesiva, en el peor de los casos, puede llevar al sufrimiento. Dicho proceso de pérdida de identidad es especialmente peligroso para la mujer y esto se debe a que, durante siglos, ha sido definida como un ser sin identidad propia, es decir, el pensamiento patriarcal ha tratado de amputar su condición de sujeto para convertirla en objeto. Este despojamiento ha afectado principalmente a su deseo erótico, es decir, a la forma en cómo ella se aproxima y comprende ese deseo. La identidad dañada ha llevado a las mujeres a concebir el intercambio amoroso, el erotismo, como un proceso que las empuja hacia el otro con la finalidad de volver hacia sí mismas, es decir, de verse reflejadas en el deseo del otro. Para comprender la importancia de la imagen especular en la literatura erótica femenina (la necesidad de verse reflejadas en el deseo o la mirada

⁴⁸³ Delmira Agustini, “Íntima”, en *Poesías completas*, Ob.cit., pp. 163-164.

⁴⁸⁴ Supra pp. 196-197.

del otro), y por qué el proceso erótico lleva intrínsecamente la búsqueda de un ideal de unidad consigo mismas, es importante detenernos en las teorías de Jacques Lacan con respecto a los orígenes del reflejo en la construcción de la identidad.

Lacan explica que, en la primera etapa pre-Edipo, el bebé se encuentra en una fase de identificación narcisista con el cuerpo materno. Esta etapa se conoce como la “imaginaria” para enfatizar la naturaleza fantástica de la relación del bebé con el mundo antes de tener una concepción de sí mismo/a, es decir, antes de adquirir lenguaje y ceder a las demandas de la realidad/sociedad. En este sentido, Lacan elabora aún más las teorías freudianas referentes a la difícil y precaria tarea a la que el niño o niña se enfrenta a la hora de construir un sentido de sí mismo/a: ¿De qué forma se lleva a cabo la separación con respecto a la madre, separación necesaria para percibir una identidad propia, distinguible y diferenciada? Lacan sugiere que este largo proceso se inicia en lo que él llama la “fase del espejo”, la cual se inicia alrededor de los seis meses. Durante esta fase, el infante adquiere un concepto imaginario de sí mismo como ser potencialmente separado. El verdadero conocimiento, visual e intelectual, de sí mismo se originaría a partir de su reflejo en el espejo o de su reflejo en los ojos de la madre. Por lo tanto, el infante se mira, se reconoce como ser separado, por primera vez, por medio de una imagen especular. Sin embargo, en esta fase, se trata de un falso reconocimiento, puesto que la relación del infante con el mundo, en ese momento, es aún imaginaria. Lo que se adquiere con la identificación especular es una percepción imaginaria del *yo*, la cual abre e inicia el camino hacia una posterior y eventual identidad social. Es importante señalar que este proceso no es trivial: ha tomado lugar una ruptura radical entre la identidad imaginaria ideal y el *yo real*, ese que ha percibido a ese ideal proyectado en el espejo. Por lo tanto, para Lacan, la identidad subjetiva, desde sus primeros indicios, se construye a partir de un espejismo que él llama el Ego-Ideal. Este *yo* imaginario, investido de deseo narcisista, desde entonces atormenta al inconsciente, que sueña con la unidad completa consigo mismo, expresada en una verdadera autosuficiencia. A lo largo de nuestras vidas, supuestamente perseguimos a ese fantasma, al *yo* auténtico; lo buscamos pero nunca lo encontramos pues estamos atrapados en un entramado de ideales culturales proyectados e impuestos: las niñas deben ser dulces, los niños deben ser valientes, etc. En este contexto, el proceso de construcción del *yo* como *identidad social*, coincide con su entrada en el sistema del lenguaje y, por ende, en el orden social, ya que, como sugiere la lingüística

Saussureana, es el lenguaje el que impone un orden en aquello que de otra forma no sería más que la vivencia de experiencias no diferenciadas (carentes de oposiciones binarias y, por lo tanto, no conceptuadas o juzgadas). En síntesis, la identidad es, para Lacan, una serie de desplazamientos de ese deseo por reunirse con el narcisista e imaginario Ego-Ideal.⁴⁸⁵

Teniendo en cuenta todo esto, resulta importante enfatizar cómo muchas mujeres, en la poesía, han buscado la reunión con el Ego-Ideal a través de la mirada masculina, algo que nos da una pista de su situación: no sólo persigue desesperadamente a ese fantasma del *yo* auténtico, que resulta escurridizo entre los ideales culturales impuestos –condición común de tormento en hombres y mujeres–, sino que también ha sido obligada a supeditar su deseo a ese entramado cultural, donde sólo se sentirá deseada en la medida que resulte deseable a partir de su reflejo en la mirada del otro, una mirada en muchos sentidos condicionada por convenciones fundamentalmente patriarcales. Es decir, las mujeres, tradicionalmente, se han hecho amar por aquello que no tienen (porque es el resultado de una atribución “a priori” realizada desde afuera, esto es, aquello que la tradición patriarcal les ha adjudicado como deseable); de esta forma, no han podido, o les ha resultado difícil, explorar libremente su deseo.⁴⁸⁶ El deseo como proceso especular está presente en la poesía de Agustini. El otro se convierte en una especie de espejo en el que ella puede reflejarse y descubrirse a sí misma: “Y en las sendas sombrías / De tus ojeras donde reconocí mis rastros”; “Mi alma es frente a tu alma como el mar frente al cielo”. Contrariamente, en la poesía de Rubén Darío no hay intercambio: la mujer es siempre un objeto al que se mira desde la distancia.⁴⁸⁷

Como vimos, la poesía erótica de Agustini empieza a emerger en algunos poemas de *El libro blanco*⁴⁸⁸, pero es más palpable a partir de *Cantos de la mañana*, llegando a adquirir contornos más claros en sus últimos libros. Anna Caballé ha escrito

⁴⁸⁵ P. Morris, “The Construction of Gender: Sigmund Freud and Jacques Lacan”, Ob.cit., p. 103.

⁴⁸⁶ Cómo bien ha señalado Hélène Cixous: “¡(A las mujeres) Les han hecho un anti-narcisismo! Un narcisismo que sólo se quiere haciéndose querer por lo que no se tiene. Han fabricado la infame lógica del anti-amor”. (Hélène Cixous, “La risa de la medusa”, en *Deseo de escritura*, Ob.cit., p. 21.)

⁴⁸⁷ Como ejemplo, vuelvo a remitirme a los poemas de Darío en los que el sujeto poético masculino observa la escena amorosa entre Leda y el cisne. Supra pp. 193-194.

⁴⁸⁸ Por ejemplo, en “Explosión” se refiere a su despertar sexual: “¡La vida brota como un mar violento / Donde la mano del amor golpea! / ... / Mi vida toda es una boca en flor!” (Delmira Agustini, “Explosión”, en *Poesías completas*, Ob.cit., p. 165.)

que su poesía “desestabiliza el preciosismo modernista para dar cabida a una nueva visión del lenguaje erótico concebido por la imaginación de una mujer”.⁴⁸⁹ Ciertamente, Agustini aporta una perspectiva nueva jamás expresada –hasta ese momento– en la literatura hispanoamericana: la perspectiva del deseo femenino. Si bien es cierto que ella despega de la base del misticismo erótico propuesto por Rubén Darío, supera ampliamente ese punto de partida. El resultado de esto será la aparición de un erotismo desnudo y subversivo que, en ocasiones, llega a rozar la pura alusión sexual, más o menos explícita. No obstante, la crítica tradicional, de su tiempo y posterior, ha señalado que el erotismo de la poesía agustiniana es muy sutil y que, más bien, aparece espiritualizado. De esta forma, se evidencia una tendencia a enmarcar su obra poética dentro de un “halo de precocidad, misterio y conocimiento portentoso”, como afirma Magdalena García Pinto, quien agrega lo siguiente:

Esta crítica buscaba amortiguar el contenido erótico de esta poesía, que había producido tanta admiración en un comienzo y tanto desconcierto después entre los contemporáneos de Agustini. No era posible ni aceptable, este discurso abiertamente erótico de la sexualidad femenina. Desafiaba la creatividad masculina, viril, vigorosa, de la experiencia sexual femenina articulada en voz de mujer pero *desde* el imaginario masculino, es decir, precisamente, desde la experiencia erótica falocentrista, siempre considerada provincia masculina.⁴⁹⁰

De esta forma, incluso Luisa Luisi llegó a señalar que su poesía, “[de] cuyo precio no pudo ella misma darse cuenta, estaba *más allá* de su propia inteligencia, en el mundo en que se movía como una alucinada...”⁴⁹¹ Por su parte, Alberto Zum Felde, en su *Proceso intelectual del Uruguay*, enfatiza una y otra vez la pureza de la poeta utilizando adjetivos que aluden a la idea de blancura/virginidad: “*El libro blanco* es, como su título lo indica, el casto libro de su adolescencia. Una alba vestidura virginal – traje de mármóreas vestales o de seráficas eucaristías– oculta, tras las alas plegadas del pudor, toda carnal desnudez y todo instinto erótico”.⁴⁹² Más adelante, el intelectual afirma que “su erotismo es de raíz metafísica y está como sublimizado por la tortura del espíritu”.⁴⁹³

⁴⁸⁹ *La vida escrita por las mujeres, III. La pluma como espada: Del Romanticismo al Modernismo*, Anna Caballe (ed.), Barcelona, Lumen, 2004, p. 649.

⁴⁹⁰ Magdalena García Pinto, “Introducción”, Ob.cit., pp. 37-38.

⁴⁹¹ Delmira Agustini, *Poesías*, Ovidio Fernández Ríos (ed.), con un estudio de Luisa Luisi, Montevideo, Claudio García & Cia., 1944, p. 26.

⁴⁹² Alberto Zum Felde, *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*, Montevideo, Claridad, 1944, p. 318.

⁴⁹³ *Ibid.*

Me interesa referirme al importante ensayo de Uruguay Cortazzo, “Una hermenéutica machista: Delmira Agustini en la crítica de Alberto Zum Felde”.⁴⁹⁴ Ciertamente, hacer un análisis de la trayectoria crítica que hace Zum Felde sobre la poesía de Agustini resulta revelador e imprescindible, no sólo porque este fue uno de los críticos más sobresalientes del Uruguay, sino también porque examinó su poesía de forma insistente –escribió catorce textos críticos sobre Agustini en un periodo que va de 1914 hasta 1967⁴⁹⁵–; además hay que tener en cuenta que la suya fue la “visión madre” a partir de la cual derivaron todas las demás críticas a lo largo de varias décadas. De acuerdo con Uruguay Cortazzo:

La observación de conjunto de este corpus permite extraer de inmediato una rápida conclusión: hubo una primera interpretación que fue luego completamente abandonada y que se encuentra en la *Carta Abierta* que le dirigiera [Zum Felde] a Delmira en 1914, pocos meses antes de que fuera asesinada. La interpretación que surge pocos años después, en 1919, ya responde a otro encuadre hermenéutico. Será este el que mantendrá al final, afinándolo y enriqueciéndolo progresivamente.

Las dos versiones no sólo son distintas, sino excluyentes, y a tal punto que llamaré a la primera la *interpretación libertaria* y a la segunda la *interpretación represiva*.⁴⁹⁶

Efectivamente, en la “interpretación libertaria” que aparece en dicha *Carta Abierta*, Zum Felde adopta una postura cercana a las ideas de emancipación sexual femenina. Así, llega a afirmar que su poesía es grandiosa porque no silencia el deseo femenino, sino que más bien, a partir de este, sale a la conquista de la palabra. Pero no sólo alaba su capacidad expresiva sino también el hecho de que Agustini haya perfilado su deseo a partir de una “apetencia de masculinidad”, del deseo en sí, y no de un

⁴⁹⁴ Uruguay Cortazzo, “Una hermenéutica machista: Delmira Agustini en la crítica de Alberto Zum Felde”, en *Delmira Agustini: nueve penetraciones críticas*, Uruguay Cortazzo (ed.), Montevideo, Vintén Editor, 1996, pp. 48-74.

⁴⁹⁵ Uruguay Cortazzo incluye en una nota los catorce textos críticos que escribió Alberto Zum Felde sobre Delmira; estos son: “A Delmira Agustini. Carta abierta”, en *El Día*, Montevideo, 21 de febrero de 1914; *Crítica de la literatura uruguaya*, Montevideo, M. García, 1921, pp. 285-300; “Cómo conocí a Delmira Agustini”, en *La Cruz del Sur*, Montevideo, Año I, julio 30, No.4, 1924; “Prólogo”, en Delmira Agustini, *Los astros del abismo*, Montevideo, M. García, 1924 (fragmento del texto de 1921); “La obra completa de Delmira Agustini” en *El Día*, Montevideo, 23 de noviembre de 1924; “Homenaje a Delmira Agustini”, en *La Pluma*, Montevideo, Año II, No. 7, 1928; “Homenaje a Delmira Agustini”, en *Repertorio Americano*, San José, Costa Rica, Marzo 2 de 1929; “Letras platenses. Sobre poesía femenina”, en *El Ideal*, Montevideo, 24 de mayo de 1929; *Proceso intelectual del Uruguay*, Montevideo, Imprenta Nacional Colorada, tomo 2, 1930, pp. 217-236; *Proceso intelectual del Uruguay*, Montevideo, Editorial Claridad, 1941, pp. 316-329 (texto de 1930 con variante); “Prólogo”, en Delmira Agustini, *Poesías completas*, Buenos Aires, Losada, 1944; “Ser y expresión de Delmira Agustini”, en *Alfar*, Montevideo, Año XXIII, No. 85, 1945; “Significación de Delmira Agustini”, en *Catálogo de la Exposición Delmira Agustini*, Montevideo, Amigos del Arte, 1963; *Proceso intelectual del Uruguay*, Montevideo, Ediciones del Nuevo Mundo, Tomo II, pp. 249-280, 1967; este último “recoge el texto de 1944 con un fragmento del de 1930 e introduce algunas líneas insignificantes”. (Ibid, pp. 69-70.)

⁴⁹⁶ Ibid, p. 49.

hombre concreto; es decir, argumenta que la novedad de la poeta es que revela una sexualidad permanente:

... traéis a la vida la misión de decir lo que nadie había dicho como vos, porque habláis el lenguaje nuevo de una realidad hasta ahora muda... Pero lo que os diferencia de cuantas, antes que vos, hayan cantado su amor es que ellas lo hacían solicitadas por una pasión personal, enardecidas por un hombre y sus palabras eran inspiradas por ese hombre, por ese amor; y vos, sentís el amor “en esencia”, el deseo “en sí mismo”, y el amante “como entidad”. Vos sois el amor mismo. Eros arde, con llama perenne dentro de vos, tronándoos flamígera.⁴⁹⁷

Zum Felde, incluso, subraya la toma de conciencia de la autora: “Sois la poetisa de vuestro sexo”, “Sois la conciencia de vuestro sexo”, “Sois la conciencia de la mujer”, y, por último, enmarca esa toma de conciencia individual en un ámbito colectivo a la vez que la perfila como desafío a la moral dominante:

[...] Tenéis el don de la palabra y habláis por ellas [las mujeres], que, siendo mudas no pudieron decir su secreto. Y habláis por aquellas que, pudiendo hablar no lo hicieron, sellados sus labios por el miedo a la prohibición tremenda. [...] La facultad de intelección, de cerebración que hay en vos, es lo que imprime un valor trascendental a vuestro verso. Eleváis vuestra vida individual, vuestros sentimientos individuales a la categoría de cosa representativa y universal. [...] Faltaba la conciencia que hiciera esto inteligible, faltaba el poder cerebral que lo definiera y la lengua armoniosa que lo expresara y esto es lo que vos hacéis y por esto digo que sois una criatura predestinada y por esto paréceme que en vos palpitan las almas de todas las mujeres [...].⁴⁹⁸

Como bien afirma Uruguay Cortazzo, estamos frente a una interpretación “francamente feminista”.⁴⁹⁹ Lo interesante es observar como Zum Felde, en este primer momento, le otorga una función liberadora al deseo: argumenta que es a través de la vivencia e interpretación del mismo que Agustini ha llegado a tener conciencia de sí misma, como mujer, o como dice Cortazzo: “para Zum Felde, Agustini revela a la mujer en su complejidad, en su especificidad y en su posibilidad”.⁵⁰⁰ Además, se puede ver que Zum Felde atribuye la posesión de la palabra del deseo a un ejercicio *intelectual* por parte de Agustini (“Faltaba la conciencia que hiciera esto inteligible, faltaba el poder cerebral que lo definiera y la lengua armoniosa que lo expresara”). No extraña, pues, que la autora se haya sentido, por primera vez, comprendida y que le haya escrito una carta, pocos meses antes de morir, diciéndole lo siguiente: “El mundo me admira, dicen,

⁴⁹⁷ Alberto Zum Felde, *A Delmira Agustini. Carta abierta*, en *El Día*, Montevideo, 21 de febrero de 1914. Citado en Uruguay Cortazzo, *Ibid.*, p. 50.

⁴⁹⁸ Citado en Uruguay Cortazzo, *Ibid.*, pp. 52 y 54.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 54.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 55.

pero no me acompaña. El mundo –hasta amándome– tiene para mí en los ojos, una fatal dilatación de miedo... Ud. ha visto plenamente el revés blanco de mi veste roja. Y es un dulce milagro el de sentirse comprendida cuando se ha nacido para desconcertar”.⁵⁰¹

Ahora bien, en 1919, Zum Felde rompe de forma radical con esta hermenéutica liberal; más aún, esta *Carta Abierta* a Agustini será enterrada de forma definitiva y no será incluida o rescatada en futuras publicaciones.⁵⁰² A partir de 1919, en artículos publicados en el periódico *El Día*, aparece la antítesis, o contraimagen, de la “interpretación libertaria”. Se fundamentan así los cimientos de lo que llegará a ser la “interpretación represiva”, la cual se convertirá en el núcleo alrededor del cual girará toda la crítica literaria tradicional posterior. Esta segunda interpretación intentará alejarse de aquel enfoque –donde se había vindicado la concienciación femenina a partir del deseo– para concentrarse en una propuesta que abarca *exclusivamente* a una actividad onírica cerrada en sí misma. En pocas palabras, Zum Felde lleva a cabo un desmantelamiento de aquella conciencia feminista que alabara en 1914, para filtrar y forzar en la poesía agustiniana el aspecto puramente idealizante. Así, nos dice lo siguiente:

La poesía de Delmira Agustini es un ensueño ardiente y doloroso. Ensueño porque no es la realidad común y objetiva lo que ella vive y canta, sino la imagen de esta realidad reflejada en el fondo ideal de su alma convertida en visión subjetiva. [...] Ella no sueña sólo con su mente, sueña también con su carne; toda entera, con las ansias más oscuras de la vida, tiende hacia una transfiguración gloriosa.⁵⁰³

A partir de esta interpretación, fundada en “la teoría del ensueño”, no sólo se aniquilará la posibilidad de leer la poesía de Agustini como expresión de una conciencia feminista, sino que también se intentará aniquilar su conciencia de la sexualidad misma.

⁵⁰¹ Delmira Agustini, *Correspondencia íntima*, p. 49.

⁵⁰² Uruguay Cortazzo afirma lo siguiente: “No es pertinente analizar aquí las múltiples causas que llevaron a Zum Felde en particular a modificar su óptica de modo tan sorprendente. El asesinato de Delmira, la primera guerra mundial, el agotamiento del modernismo, su compromiso con el batllismo en detrimento de sus convenciones anarquistas son algunas de ellas. [...] Y, en lo que al tema sexual concierne, el cambio de perspectiva hay que relacionarlo con una ideología que se vuelve más reaccionaria a medida que el debate feminista internacional se radicaliza. Zum Felde se hará partidario fervoroso del matrimonio monogámico y de los fueros del varón dentro de la familia y la sociedad, ante los embates del feminismo francés, que según él, intentaba instaurar un matriarcado, trayendo como consecuencia un estado de barbarie. También defenderá el biologicismo idealista de las esencias masculinas y femeninas, apoyará la continencia sexual, atacará el libertinaje oculto en ciertas reivindicaciones femeninas y defenderá, entre muchas otras cosas, la censura teatral. Estas ideas pueden verse en su crítica militante (1919-1929)”. (Uruguay Cortazzo, *Ob.cit.*, pp. 55 y 73.)

⁵⁰³ Alberto Zum Felde, *Crítica de la literatura uruguaya*, Montevideo, M. García, 1921, pp. 285-300.

De esta forma, en la hermenéutica posterior de Zum Felde, se afianza progresivamente el mito de Agustini como la “médium” poseída por el “incubo de su lirismo”, la poeta “del trance lírico” (1930), la “pitonisa” (1944). El deseo como tal, pues, pierde consistencia real, es decir, se vuelve “irrealidad”, inexistente. Zum Felde, a partir de este momento, se verá obligado a “elaborar el sentido no erótico como un sentido metafísico casi religioso, como una apetencia de espiritualidad, de traspaso de lo humano”.⁵⁰⁴ Es entonces que fabrica concepciones que lo acercan a las fronteras del misticismo: argumenta que la poesía de Agustini es un “ansia” de “superación de lo humano” y la califica de “hondura metafísica”. A partir de aquí, la escuela crítica tradicional uruguaya se afanará en colocar su poesía en un ámbito estrictamente espiritual, neutralizando, o en ocasiones anulando completamente, las referencias carnales.

Por mi parte, ya he mencionado en repetidas ocasiones porque creo que Agustini elige el ámbito del sueño/ensueño para enmarcar su deseo. Ahora me interesa subrayar mi convicción de que en la poesía de Agustini no hay un verdadero misticismo porque su amante *nunca* es Dios, sino un hombre. Es cierto: ese amante a veces adquiere cualidades superiores, pero es porque es así como ella lo idealiza, pero nunca deja de tener una presencia carnal. Como sabemos, el misticismo adopta el lenguaje que la tradición literaria erótica utiliza para cantar el amor pagano, pero lo hace como metáfora para intentar describir la unión mística con Dios. Quizá la mejor muestra de cómo el misticismo adopta registros eróticos para referirse al éxtasis divino, sea la escultura de Bernini, *El éxtasis de Santa Teresa*, donde queda intrínsecamente asociado lo divino y lo profano en la iconografía barroca, como ya señaló Tina Escaja.⁵⁰⁵ En dicha escultura, el rostro orgiástico de la santa intenta enfatizar su abandono a Dios, una entrega total donde toma lugar una disolución absoluta de la subjetividad. De hecho, Edward Lucie-Smith hace al respecto un comentario bastante pertinente: “A yet more striking ambiguity occurs in Bernini’s *The ecstasy of St Teresa*, where the saint in ecstasy is also a woman in orgasm, and the arrow with which the angel is about to strike her is not merely an emblem of divine love but also a symbolic phallus”.⁵⁰⁶ De esta forma, lo que

⁵⁰⁴ Ibid, p. 59.

⁵⁰⁵ Tina Escaja, “‘Hoy abrió una mujer en mi rosal’: Magdalena redimida o la invención del modernismo”, Ob.cit., pp. 277-278.

⁵⁰⁶ Edward Lucie-Smith, *Sexuality in Western Art*, New York, Thames and Hudson, 1992, en Ibid, p. 278. Tomando en cuenta lo anterior, no debería sorprendernos que en El Monumental, el cementerio histórico

hace Agustini es *recuperar* ese lenguaje, propio de la poesía mística del siglo de oro, pero para *trascendentalizar* el deseo sexual y convertirlo en un sentimiento superior (aspecto, por lo demás, común en los poetas modernistas, especialmente Darío). Es decir, Agustini eleva la carne a la categoría de lo divino, pero no para que sea enmarcada en los términos de un patriarcado biologicista (un dionisismo limitado a lo instintivo y pasional, es decir, desde la conciencia masculina del deseo), sino movida por una sincera voluntad por dignificar lo carnal desde una conciencia femenina en la que Eros queda colocado más allá del bien y del mal, es decir, en su imaginario poético no se reconoce el pecado:

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!...
(“Primavera”, CM)

Te inclinabas a mí como el creyente
A la oblea de cielo de la hostia...
(“Visión”, CV)⁵⁰⁷

Por lo tanto, lo anterior se traduce en una propuesta muy diferente a la de Darío. Para comprender esa diferencia, tomemos como ejemplo un soneto del poeta nicaragüense, “Ite, Missa est”, perteneciente a *Prosas profanas* (1896). En este texto, el poeta describe cómo pasará de adorador de una criatura sonámbula, virginal, misteriosa y mansa, con “ojos de evocadora” y “gesto de profetisa”, a ser su seductor: por medio de sus besos la convertirá en una “esfinge” (la personificación de lo enigmático) y en un ser insaciable de amor (“¡y la faunesa antigua me rugirá de amor!”). Sin embargo, el

de Milán, sobresalga la escultura de una mujer que mira al cielo, la cabeza cubierta con una tela –una especie de hábito–, que porta una cruz de gran tamaño en su brazo derecho como si fuera un hijo, pero que lleva al mismo tiempo los senos descubiertos, desnudos y pronunciados. La sensualidad ha estado presente en el arte fúnebre, como demuestra la existencia de esculturas en los cementerios de Italia (Il Monumental, Steglieno), Francia (Pere Lachaise, Montparnasse) o Rusia (Novodevichye). En Génova, por ejemplo, destaca una escultura de una mujer que parece muerta pero que está en una clara posición erótica. Evidentemente, existe una larga tradición en el arte occidental de celebrar el cuerpo femenino en ambientes tanto seculares como religiosos, pero ¿por qué en los cementerios? Sin duda se debe al eterno vínculo entre Thanatos y Eros. Ya la mitología griega nos ofrece una expresión temprana de este encuentro: recordemos que Perséfone es secuestrada por Hades, por lo tanto, la doncella entra en una relación sexual con la muerte. La sexualidad y la muerte unidas en un fuerte abrazo. En 1894, Munch nos entregará su versión del amor y la muerte en *La muerte y la doncella* (1894): una chica no se muestra temerosa ni intimidada ante la muerte, sino que la abraza apasionadamente; se trata pues de la victoria del amor sobre la muerte. En la poesía de Agustini el nudo entre Eros y Thanatos es firme y apretado.

⁵⁰⁷ Delmira Agustini, “Primavera” y “Visión”, en *Poesías completas*, Ob.cit., pp. 205-206, 236-237.

deseo de amar de esta mujer ideal –fantaseada como la unidad entre la vestal y la faunesa, la virgen y la bacante– depende de su conquistador porque nace gracias al beso que este le da, es despertado por él; por lo tanto, el sujeto masculino es quién lleva las riendas del deseo, él es el poderoso. Si bien es cierto que Darío muestra el amor como un acto religioso –“su espíritu es la hostia de mi amorosa misa”–, algo que Agustini adopta en su erotismo, también lo es el hecho de que, en el contexto rubendariano, a la musa o diosa adorada le es adjudicado un rol pasivo⁵⁰⁸ ya que, como dijimos, su sexualidad es despertada, sacudida, debido a la *intervención de él*. De esto se desprende que, en la propuesta de Darío, la amada no experimenta, por iniciativa propia, el deseo.

Frente a ese modelo patriarcal, Agustini se encargó de demostrar que las mujeres son capaces de desear por sí mismas porque también poseen una “*sexualidad permanente*”. Más aún, Agustini propuso un *optimismo* erótico: el gozo y el placer son compartidos por igual, por el sujeto poético femenino y por el amante. Esta es quizá la mayor subversión que hizo de la ideología patriarcal; de ahí que el erotismo de sus versos fuera continuamente asfixiado por la crítica, un erotismo que canta la victoria del sexo y la alegría del placer del cuerpo, uno que considera como pecado, no el gozo de la experiencia sexual, sino el antierotismo materializado en aquellas tristes criaturas con guantes de hielo que aparecen en su poesía.

2. Formas de la (auto)representación femenina en la poesía de Delmira Agustini.

2.1. Adopción y subversión de arquetipos femeninos tradicionales.

2.1.1. La flor.

Ya arriba expliqué que una de las diferencias fundamentales entre la poesía de Agustini y la del Modernismo masculino iniciado por Darío, es que este último reduce a la mujer a mero *objeto* de deseo, representándolo en dos vertientes: ya sea a través de la

⁵⁰⁸ Incluso, en este soneto, Darío describe como ella le mirará “con íntimo pavor”, como una “convaleciente” apoyada en su brazo, aludiendo así a la imagen de una enferma de amor que necesita el brazo de su seductor como apoyo. (Cfr. Rubén Darío, “Ite, Missa est”, en *Poesía*, Ob.cit., pp. 54-55.)

imagen de la amada pura, virginal e intangible típicamente romántica, o de la mujer-pasión, es decir, la *femme fatale* propia del decadentismo finisecular.⁵⁰⁹ En otras ocasiones, a la mujer se le adjudica, como máximo, el papel de intermediaria entre el Poeta-Hombre y el Arte, es decir, se la convierte en la musa inspiradora. Agustini subvierte los papeles; si su poesía hubiera sido escrita cien años después, seguramente su temática no hubiera sorprendido a nadie pero, el hecho que la escribiera a principios del siglo XX, justifica que ahora sus fantasías sean catalogadas como subversivas. Agustini vindicó al sujeto femenino como uno plenamente erótico, con un deseo sexual consciente y activo.

Es cierto que, en parte, Agustini reproduce modelos femeninos patriarcales; pero la diferencia es que ella los presenta levemente matizados y profundamente erotizados.⁵¹⁰ Por ejemplo, la flor, que es uno de los símbolos modernistas por excelencia utilizado en el arte para referirse a la languidez femenina,⁵¹¹ es también utilizada por Agustini. Sin embargo, su flor no se mantiene pasiva o está allí sólo para ser descrita u observada, sino que se *abre* al contacto del amor o del cuerpo del amado, o es una flor “eléctrica” que se abre por *sí sola* para ofrecer sus néctares:

Como una flor nocturna allá en la sombra
Yo abriré dulcemente para ti.
(“Íntima, LB)

⁵⁰⁹ Esta temática –la antigua dualidad Eva-pecadora/María-pura– se desarrolló ampliamente en el apartado dedicado a María Eugenia Vaz Ferreira, donde también se pueden encontrar referencias rubendarianas de la mujer fatal. Supra pp. 115-118.

⁵¹⁰ Magdalena García Pinto ya dijo que Agustini “[d]esafiaba la creatividad masculina, viril, vigorosa, de la experiencia sexual femenina articulada en voz de mujer pero *desde* el imaginario masculino, es decir, precisamente, desde la experiencia erótica falocentrista, siempre considerada provincia masculina”. (“Introducción”, Ob.cit., pp. 37-38.) Sin embargo, ese imaginario también aparece matizado y, en ocasiones, subvertido.

⁵¹¹ Darío, por ejemplo, para subrayar la intangibilidad femenina, en “Canción de carnaval” le pide a la musa que “para volar más ligera, / ponte dos hojas de rosa”. Asimismo, en “Para la misma”, el poeta nos dice lo siguiente: “princesa tan gentil, / digna de que un gran pintor / la pinte junto a una flor / en un vaso de marfil”. Mientras que en “Bouquet” compara el color de piel de una joven con el de lirios (Rubén Darío, *Poesía*, Ob.cit., pp. 46, 47, 49). Algunos artistas, creadores de cuadros representativos del mundo burgués femenino, también han utilizado el símbolo de la flor para hacer referencia a la pureza, delicadeza, fragilidad y languidez de la mujer. Por ejemplo, *Convent Lily* (1891) de Marie Sportalli Stillman, muestra a una joven en un jardín, con su rosario y su Biblia sobre una mesa, que mira al vacío pensativa con un destello de tristeza en sus ojos y, rodeada de lirios, tiene un ramo de estas flores en su mano. En un cuadro de Ch. A. Collins, *Pensamientos conventuales* (1850-51), una monja, en un jardín, sostiene una margarita con sus dedos y la observa con gesto meditativo. (Cfr. Erika Bornay, Ob.cit. pp. 70-71.) Asimismo, en un cuadro de Paul Gauguin, *La pérdida de la virginidad*, aparece una jovencita desnuda, sus pies cruzados al mismo tiempo que su mano sostiene una flor diminuta, ambos gestos simbolizando lo púdico, la virginidad, en contraste con el zorro, al que se ve colocando una pata sobre el pecho de la muchacha. Al parecer, Gauguin se refería al “símbolo indio de la perversidad”. (Ibid, Ob.cit., p. 296.)

¡Ah, yo me siento abrir como una rosa!
(“La copa de amor”, LB)

... yo desato
Cabellos y alma para tu retrato,
Y me abro en flor!...
(“Con tu retrato”, CV)

La eléctrica corola que hoy despliego
Brinda el nectario de un jardín de Esposas.
(“Otra estirpe”, CV)⁵¹²

Me interesa hacer una comparación del uso de la flor en la obra poética de Agustini y en la de la extremeña Carolina Coronado (1821-1911). Susan Kirkpatrick, en su libro *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, dedica un capítulo al estudio de la poesía de Coronado el cual se titula, precisamente, “Flor del agua. La autorrepresentación lírica de Carolina Coronado”.⁵¹³ En dicho capítulo, la estudiosa nos explica cómo la crítica masculina de la época contribuyó a codificar la voz lírica de Coronado de acuerdo a las convenciones culturales. Primeramente, Kirkpatrick se detiene en los comentarios que el dramaturgo madrileño, Juan Eugenio Hartzenbusch, emitió en torno al primer libro de la poeta (publicado en 1843), los cuales aparecen en la introducción de dicha obra. Así, el dramaturgo realiza una descripción física de la poeta para enfatizar que se trata de una “jovencita bien educada”, algo que contrasta con la acogida de la poesía de una de sus contemporáneas, Gertrudis Gómez de Avellaneda, quien fue criticada por su “falta de ternura femenina”.⁵¹⁴ Este comentario, por lo tanto, pone en evidencia “el ideal naciente de la figura de la poeta en el periodo romántico: tenía que ser un ángel doméstico que cantara”.⁵¹⁵ En pocas palabras, se establece, según Kirkpatrick, una interpretación de “la relación que se da entre los poemas y el sexo de su autora”.⁵¹⁶ La referencia de Hartzenbusch a la apariencia física de Coronado refleja también la tendencia paradójica de la clase literaria masculina dirigente: la mujer poeta se erotiza –cuando se subraya su belleza física– al mismo tiempo que se insiste en su virginal pureza (paradoja que se dio también cuando la temática poética de Agustini desconcertó a la crítica literaria de su época). En el famoso poema que Espronceda le dedica a Coronado –texto que marca el precedente de

⁵¹² Delmira Agustini, *Poesías completas*, Ob.cit., pp. 164, 170, 241, 243.

⁵¹³ Susan Kirkpatrick, “Flor del agua. La autorrepresentación lírica de Carolina Coronado”, en Ob.cit., pp. 195-225.

⁵¹⁴ Ibid, p. 196.

⁵¹⁵ Ibid.

⁵¹⁶ Ibid.

su acogida en los círculos intelectuales de su tiempo—, el poeta invita a la joven a reunirse con él en el bosque para que juntos canten a la sombra de su inocente palma (aquí Espronceda alude al título del primer poema de Coronado, “A la palma”, escrito cuando tenía catorce años), y luego concluye:

Mas ¡ay, perdona, Virginal capullo,
Cierra tu cáliz a mi loco amor:
Que nacimos de un aura al mismo arrullo,
Para ser, yo el insecto; tú, la flor.⁵¹⁷

En el último verso se puede ver claramente la insinuación sexual y los tradicionales términos de desigualdad entre los sexos: el sujeto masculino se presenta activo (insecto) mientras que el femenino, pasivo (flor). De esta forma, Espronceda, al hacer referencia a una tradición que identifica a la mujer con la flor como objeto generador de placer, utiliza un recurso antiguo para:

...poner a la mujer en su sitio, basado en la expresión de un deseo sexual que se suponía que ella tenía que agradecer. Gómez de Avellaneda evitó estos procedimientos hostiles disimulados presentándose poéticamente de un modo asexuado, al menos desde el punto de vista de la convención; Coronado no lo hizo. De hecho le fascinó, incluso le cautivó el poema de Espronceda, que incluyó en la introducción de la edición de 1852 de *Poesías*. Por lo tanto, al presentarse como poeta y como mujer se vio obligada a participar en un encuentro de esgrima complejo, a veces contradictorio, con esa imagen dual de sí misma, a la vez ángel virginal y objeto erótico de lectores masculinos, poetas y críticos.⁵¹⁸

Ya vimos como la crítica literaria masculina quiso hacer lo mismo con Agustini (especialmente Alberto Zum Felde después de la muerte de la poeta uruguayaya), es decir, colocar su poesía en un lugar que no desconcertara y, por lo tanto, se fabricó hábilmente para ella y su poesía un lugar “no peligroso” dentro de la tradición patriarcal. En el caso de la poesía primera de Coronado, el sujeto poético aparece ajeno

⁵¹⁷ Citado en *Ibid*, p. 197.

⁵¹⁸ *Ibid*, pp. 195-197. Más adelante, Susan Kirkpatrick explica cómo “Coronado invierte los términos de la metáfora insecto-flor que Espronceda había utilizado para afirmar la diferencia sexual en el poema dedicado a la joven Carolina antes de su debut poético. En ella, la mujer figura como flor pasiva, objeto de la laboriosa actividad del poeta. Otro soneto de Meléndez Valdés, ‘El pensamiento’, elabora la misma metáfora: en él identifica específicamente con la abeja la imaginación poética del hombre que ronda alrededor de la flor de la belleza femenina. Sin embargo, en el soneto de Coronado (‘Mas quiero, humilde abeja, aquí en el suelo / Vagar de flor en flor siempre ignorada, / Que el águila siguiendo arrebatada / Con alas cortas, remontar mi vuelo’) la mujer escapa de la imagen pasiva de la flor, y se identifica con la actividad poética de la abeja fabricante de miel, figura cuyas connotaciones tradicionales con la laboriosidad doméstica la convierten en una metáfora adecuada para la creatividad femenina”. (p. 199.)

al reino de la política y la economía, pero también distante del espacio doméstico. Esta es su estrategia poética: buscar el gozo y el placer en un espacio exterior no “peligroso”, un espacio que no ponga en entredicho su pureza e inocencia. Por lo tanto, Coronado realiza una construcción personal del sujeto poético que utiliza como objeto de su discurso a la naturaleza, algo que se convierte en una característica significativa en la serie de poemas sobre flores que forman parte de su colección de 1843.⁵¹⁹ Estos poemas sobre flores –“El girasol”, “A la amapola”, “La rosa blanca”, etc.– ciertamente determinan, sin lugar a dudas, el sexo de la poeta y su condición (en los mismos también se hace referencia a bordados, acuarelas, etc.). Sin embargo, añade Kirkpatrick,

si los leemos [a estos poemas] desde el punto de vista de sus relaciones intertextuales con una tradición poética que va desde el Siglo de Oro español hasta el periodo neoclásico, los poemas sobre flores pueden considerarse transformaciones complejas de la significación de la flor como figura poética. Los poemas sobre flores fueron la especialidad favorita del poeta barroco Francisco de Rioja. En sus poemas de principios del siglo XVII, la flor servía como base de una elaboración metafórica de los azares del deseo erótico. Aunque el juego de conceptos en ocasiones hace que la flor represente el deseo mismo, lo más normal es que se identifique con el objeto femenino de deseo.⁵²⁰

Por ejemplo, en “Al clavel” de Rioja, la voz poética masculina se dirige al clavel que lleva la amada y, al hacerlo, identifica tanto las cualidades provocativas de la flor como de la mujer, utilizando procedimientos petrarquescos: “Cuantas veces te miro / entre admirables lazos de oro / por quien lloro y suspiro, / por quien suspiro y lloro / en invidia y amor junto me enciendo”.⁵²¹ Como vemos, la belleza de la flor se iguala a la belleza carnal femenina. En otro de sus poemas titulado “A la rosa”, Rioja también vuelve a vincular la flor con un cuerpo femenino erotizado: “Tan cerca, tan unida / está al morir tu vida, / que dudo si en sus lágrimas la Aurora / mustia, tu nacimiento o muerte llora”.⁵²²

⁵¹⁹ Para ello fue necesario “reelaborar esa tradición en diversos sentidos, para adaptar a las necesidades de la lírica femenina los signos y los tropos establecidos por la autoridad masculina. [...] [Así], al identificar el sujeto femenino con una naturaleza poética reelaborada, Coronado estaba utilizando una estrategia que destacaba sutilmente los valores atribuidos a lo “femenino”. (Ibid, p. 200.) Asimismo, en el caso de Coronado, “... el énfasis de la tradición en la naturaleza, la sencillez y la modestia le permitían delimitar un espacio poético que iba más allá de las preocupaciones domésticas y la ternura materna [...] [atribuidas] a la poeta, pero que no contradecía directamente el concepto contemporáneo de feminidad”. (Ibid.)

⁵²⁰ Ibid, p. 202.

⁵²¹ Francisco de Rioja, “Al clavel”, en *Poesía de la edad de oro. II. Barroco*, Jose M. Blecua (ed.), Madrid, Castalia, 1974, p. 249.

⁵²² Francisco de Rioja, “A la rosa”, en Ibid, p. 251.

La figura de la flor como mujer fue una elaboración barroca que se remonta a la tradición cristiana misógina por medio de la cual se iguala a la mujer a la trampa de la carne, una trampa pecaminosa que lleva a la muerte. No obstante, entre Coronado y la tradición barroca –expresada en el tratamiento que Rioja daba al subgénero de poemas a las flores– mediaba el humanismo neoclásico de Meléndez Valdés.⁵²³ En “A las flores”, Meléndez Valdés se inclina más por el juego metonímico que se origina a partir de la historia natural de las flores, que por la construcción de conceptos metafóricos. En este texto poético se describen diversas especies de flores a partir de un conocimiento de horticultura y esto le permite a su autor encarnar una personificación femenina en cada una de ellas. Por ejemplo, el tulipán orgulloso y ostentoso no tiene olor, pero: “[n]o tú, azucena virginal, vestida / del manto de inocencia en nieve pura, / y el cáliz do oro fino recamado; / no tú que en el aroma máspreciado / bañando afortunada tu hermosura, / a par los ojos y el sentido encantas”.⁵²⁴

Siguiendo la capacidad de Meléndez Valdés de explorar poéticamente las características de algunas flores, Coronado desarrolla una forma poética propia en la que proyecta su identidad en la flor –es decir, anula la percepción erótica de la flor– y se aprovecha de la personificación de esta pero para traducirla en subjetividad. Así, la extremeña le da un nuevo significado a la relación sujeto poético-flor, y contruye un *yo* femenino que aparece siempre en pugna consigo misma. Su discurso, pues, muestra las contradicciones que debe afrontar como mujer dentro de una cultura determinada. Y al mismo tiempo que expresa esta experiencia femenina, se aleja de la modestia femenina como tal, puesto que lo que hace, en definitiva, es exponer “el drama de un conflicto entre la voz y el silencio, entre la autoridad de la experiencia de las mujeres y la subordinación social y la consecuente devaluación de lo femenino”.⁵²⁵

Tanto Coronado como Agustini construyen una subjetividad lírica propia que se concreta en la figura de la flor. Pero la diferencia fundamental entre ambas es que, en el caso de la uruguaya, el sujeto poético aparece como uno que lleva a cabo sus sueños de amor, es decir, uno que exhala un profundo erotismo. Como hemos visto, el sujeto poético de Agustini a veces es la flor que se comunica y contacta con el deseo de su

⁵²³ Cfr. Susan Kirkpatrick, *Ob.cit.*, p. 203.

⁵²⁴ Juan Meléndez Valdés, “A las flores”, en *Poesía de la edad de oro. II. Barroco*, Jose M. Blecua (ed.), *Ob.cit.*, p. 354.

⁵²⁵ Susan Kirkpatrick, *Ob.cit.*, p. 207.

amante soñado, una flor con iniciativa propia –que se abre, que ofrece sus mieles, que vibra–, una flor que no se limita a ser pasiva, a ser observada. No se perfila aquí un sujeto poético que se expone a un “conflicto entre la voz y el silencio”. En la mayoría de los poemas de Agustini, más bien, no se alude a una autoridad que reprima al deseo: este fluye libremente, por lo tanto, el *yo* lírico femenino nunca aparece devaluado, tiene una voz contundente en cuanto expresa sus anhelos más secretos; es vibrante y asume plenamente sus deseos sexuales. Cómo afirma Sylvia Molloy: “El erotismo en Agustini necesita decirse, inscribirse, no como queja de vencida que se pierde en el viento sino como triunfante –y temible– placer”.⁵²⁶

De esta forma, la poeta le devuelve el erotismo a la figura de la flor pero lo hace a partir de una subjetividad femenina: ya no se trata de un sujeto masculino que desea a esa flor, sino que esa flor se convierte en el sujeto femenino que desea. Así, se le vuelve a otorgar a esta figura su atractivo erótico, pero no como objeto deseado sino como sujeto deseante. La autora se aprovecha del vínculo imaginario entre la mujer y la flor pero lo hace para presentar una nueva imagen de lo femenino, es decir, nos entrega otra versión del “lenguaje secreto de las flores”⁵²⁷ y utiliza este recurso para revelar no sólo su vida emocional sino también su deseo erótico. Su afán poético no surgió para enfatizar cualidades asociadas a las “virtudes femeninas” (modestia, delicadeza, pureza), sino para desentrañar la aguda tensión entre su identidad y su deseo amoroso.

Ya hemos visto que Agustini concibe al amante como *carne*, por eso desfallece ante él; pero el amante también es concebido como *alma*. De ahí que su propuesta amorosa resulte novedosa: el amante y la querencia del sujeto poético por vivir con éste una experiencia erótica, no aparecen como algo autodestructivo, como ha querido verlo Alberto Zum Felde. Más bien, el intercambio amoroso se postula como la realización (física y espiritual) última, y el texto, el poema, representa el lugar donde se rompen los dualismos y los cuerpos y las almas se disuelven en la Unidad. Si es cierto que dicho proceso a veces aparece en su obra poética como algo doloroso, pero lo es porque amarse con la mirada puesta en la Unidad implica abandonarse, perderse a sí mismos, anular la propia identidad; se trata de la destrucción del *yo* individualizado, pero una que se traduce en destrucción placentera puesto que la gratificación viene precisamente

⁵²⁶ Sylvia Molloy, Ob.cit., p. 66.

⁵²⁷ Susan Kirkpatrick, Ob.cit., p. 205.

cuando ese dolor cede lugar al gozo del complemento, al éxtasis de la compenetración total.⁵²⁸

2.1.2. La mujer-vampiro. La serpiente. Salomé.

Uno de los modelos femeninos patriarcales que Agustini adopta es el de la mujer-vampiro, el cual, como los otros mitos que recorren la iconografía de la mujer fatal, tiene sus orígenes en las civilizaciones de la antigüedad. De acuerdo a la mitología griega, Hera, celosa de los amoríos de Zeus con Lamia, provocó la muerte del hijo de ésta. Lamia, desesperada por esta pérdida, comenzó a sentir envidia de los niños de las demás mujeres y decidió robarlos para chuparles la sangre. Su equivalente hebreo es Lilith, esa diablesa que, antes de matar a sus víctimas masculinas, les succiona la sangre. En ambos mitos podemos rastrear los antecedentes de la vampiresa de finales del siglo XIX, otra personificación de la *femme fatale*.⁵²⁹

Agustini también estuvo fascinada por este imaginario, el cual empapó la tradición literaria de su tiempo. Leamos “El vampiro”, incluido en *Los cantos de la mañana* (1910):

En el regazo de la tarde triste
Yo invoqué tu dolor... Sentirlo era
Sentirte el corazón! Palideciste
Hasta la voz, tus párpados de cera,
5 Bajaron... y callaste... Pareciste
Oír pasar la Muerte... Yo que abriera
Tu herida mordí en ella –¿me sentiste?–
Como en el oro de un panal mordiera!
Y exprimí más, traidora, dulcemente
10 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 de tu quebranto.

⁵²⁸ En la poesía de Agustini también aparece la copa pero, al igual que la idea de la flor que rebalsa de néctar, su copa porta un líquido exquisito que ella insta a su amante a beber, lo cual hace que ese reclamo se convierta en algo sexualmente explícito: “Ven a beber mis mieles soberanas: / ¡Yo soy la copa del amor pomposa / Qué engarzará en tus manos sobrehumanas!”. (Delmira Agustini, “La copa del amor”, en *Poesías completas*, Ob.cit., pp. 169-170.)

⁵²⁹ Para conocer más sobre el mito de la vampiresa y su influencia en la literatura y el arte, véase el capítulo 1, dedicado a María Eugenia Vaz Ferreira. Supra pp. 120-122.

15 ¿Por qué fui tu vampiro de amargura?
 ¿Soy flor o estirpe de una especie oscura
 Que come llagas y que bebe llantos?⁵³⁰

En este soneto con estrambote (con variante de serventesio en lugar de cuarteto) se esboza una fantasía: la delectación o el gozo perverso de encarnar a una mujer-vampiro, y la llamo así porque Agustini no nombra a la vampiresa aunque si la caracteriza como tal: ahí están presentes la sangre, el dolor y el deseo; se prefiere el mordisco al beso y se domina al amante por medio de una brutalidad que roza lo sádico. No obstante, la poeta prefiere denominarse vampiro: “¿Por qué fui tu vampiro de amargura?”. Así, su sujeto poético es masculinizado. Esta fantasía, evidentemente, tiene la intención de romper con la imagen virginal que la tradición le impone a la mujer: rebelarse contra el papel pasivo. La uruguaya, más allá de desear ser vampiresa, aparentemente lo que busca en este poema es exorcizar su deseo incontenible de amar desde la pasión; por eso pretende conectar con el dolor del amado, para experimentar una importante cercanía a él (“Yo invoqué tu dolor... Sentirlo era / Sentirte el corazón”). Pero la poeta desea con tanta intensidad que termina exprimiendo, saboreando, ese dolor, hasta hacerlo sangrar a borbotones: termina pues, sublimándolo. En definitiva, se trata de aquel deseo abrumador, impaciente, que posiblemente en ese momento domina a la poeta, pero que todavía ella no sabe cómo encauzar y disfrutar plenamente, uno que quizá aún le resulta incomprensible, misterioso, especialmente porque lo experimenta dentro de las barreras y los tabúes represivos de su tiempo. Lo más importante de tener en cuenta es que dicha imagen –la del vampirismo–, en la que sobresale la representación del dominante y el dominado, excluye, automáticamente, toda posibilidad de una relación amorosa armónica, recíproca y dual, de ahí sus connotaciones trágicas.⁵³¹ Si en el poema anterior Agustini vampiriza a su *yo*, en otras ocasiones ese *yo* es vampirizado por el amante. Posiblemente es su forma de subrayar que el amor puede convertirse en un sentimiento peligroso y doloroso, tanto para el hombre como para la mujer. Estamos hablando nuevamente de lo que ya mencioné

⁵³⁰ Delmira Agustini, “El vampiro”, en *Poesías completas*, Ob.cit., p. 186.

⁵³¹ En algunos cuadros, como el de Philip Burne-Jones, o el de Edvard Munch, ambos titulados *El vampiro*, de 1897 y 1894, respectivamente, se muestran a mujeres poderosas inclinadas sobre un hombre pasivo, dispuestas a chuparle la vida; cuando el vampiro se representa en la figura de Nosferatu, la situación se invierte. (Cfr. Erika Bornay, Ob.cit., pp. 286-289.)

arriba, es decir, de la destrucción placentera del *yo* individualizado, lo cual no siempre lleva al éxtasis de la compenetración de almas y cuerpos.

Sin embargo, Agustini también nos muestra otro rostro del vampirismo, uno mucho más personal y original. En “Supremo idilio”, incluido también en *Los cantos de la mañana*, dos voces –una masculina tenebrosa y otra femenina luminosa– alternan su canto, mientras que se subraya que el “Amor es todo Bien y todo Mal”. No es casualidad que esa concepción dual del amor (como algo claro y oscuro al mismo tiempo) se enfatice precisamente en este poema, donde el sujeto poético es vampirizado por el amante, un ser cuyo beso “es flor sombría” y que, de ser exprimido sobre los labios de ella, tendría un sabor amargo; “Y todo el Mal del Mundo florecerá en tu boca!”, asegura la voz masculina, para luego anunciar que “Vengo como el vampiro de una noche aterida / A embriagarme de tu sangre nueva”. Sin embargo, la facilidad con que la voz femenina (personificada en una luz blanca y dulce que, en este sentido, representa el modelo femenino neorromántico: la mujer, blanca, luminosa, que “salva” a ese ser oscuro, maldito y amargo) es vampirizada por la masculina, se da gracias a su anhelo de entrega apasionada, es decir, se trata de un sometimiento total y voluntario por parte de ésta:

–Como en pétalos flojos yo desmayo a tu hechizo!..
Traga siniestro buitres mi pobre corazón!
En tus manos mi espíritu es dúctil como un rizo...
El corazón me lleva a tu siniestro hechizo
[...]
Comulga con mi cuerpo devoradora sima!
Mi alma clavo en tu alma con una estrella de oro;
[...]
Yo apagaré tu Noche o me incrustaré en ella:
Seré en tus cielos negros el fanal de una estrella
[...]
Sé mi bien o mi mal, yo viviré en tu vida!
Yo enlazo a tus espinas mi hiedra de ilusión...
Seré en ti una paloma que en una ruina anida,⁵³²

Precisamente por tratarse de una entrega consciente, la voz femenina tiene muy clara la razón de ser de la misma: nos dice que quiere ser en él. Ahora bien, obsérvese que la mujer del poema no dice que desea ser “para él”, sino “en él”, una diferencia que le da mayor profundidad a la idea de la compenetración. Si en el primer caso la separación permanece, en el segundo, se evoca la idea de la incrustación de una dentro

⁵³² Delmira Agustini, “Supremo idilio”, en *Poesías completas*, Ob.cit., pp. 187-189.

del otro. Así, desea ser “una paloma que en una ruina anida” y enlazar una “hiedra de ilusión” en las espinas que este le hunde. Si antes ella buscó incrustarse en él, ser una parte “blanca” en el todo oscuro del amado, en esta segunda imagen, ella enlaza su “hiedra de ilusión” alrededor de esas espinas que, si bien le causan dolor, este es superado gracias a su disposición a aceptar todo lo que venga de él, a su entrega apasionada: “Sé mi bien o mi mal, yo viviré en tu vida!”. De esta forma, ella también “chupa” fuerza y vida de él, succiona su “sangre”. Pronto el alma oscura del amado se va aclarando y pasa a pertenecerle a ella, quien, como ya dije, encarna la luz (“Tu alma se vuelve blanca, porque va siendo mía!”). La situación, pues, se invierte.

La complejidad de lo que propone Agustini es que idealmente no debería existir la posesión completa de uno sobre otro, sino una complementariedad a cuatro labios, a cuatro ojos: si él ha mordido el corazón de ella, hechizándola, ella ha apagado la noche de él gracias, también, a una acción feroz –“Mi alma *clavo* en tu alma”–, la cual tiene reminiscencias vampirescas: clavar-clavar un diente-morder, aunque en este caso se realiza en el terreno de lo intangible, lo espiritual. Esta noción del vampirismo mutuo y a diferentes niveles –carnal y ontológico– es lo que diferencia a Agustini de otros artistas o escritores que han utilizado esta imaginería, ya que tradicionalmente el vampiro o la vampiresa someten a su víctima, mientras esta acepta pasivamente dicho sometimiento y, en ocasiones extremas, es humillada.⁵³³ Para Agustini, el encuentro de lo claro y lo oscuro, como complementos y no como antagonistas, se resume en esta frase: “El Silencio y la Sombra se acarician sin ruido”. En síntesis, se impone una visión idealista del amor, como algo “milagroso, invencible” que “viene a dar a la tierra el fuerte fruto eterno / cuyo sangriento zumo se bebe a cuatro labios!”. Se trata, pues, de una visión positiva del amor como proceso liberador,⁵³⁴ por lo que resulta lógico que este idilio *supremo* que Agustini propone lleve implícito la creación de una nueva estirpe:

–Los surcos azurados del Ensueño sembremos
De alguna palpitante simiente inconcebida
Que arda en florecimientos imprevistos y extremos...⁵³⁵

⁵³³ Supra nota al pie 280.

⁵³⁴ Otros poemas de Agustini, que subrayan una visión liberadora del amor, son: “Explosión”, “Íntima”.

⁵³⁵ Delmira Agustini, “Supremo idilio”, en *Poesías completas*, Ob.cit., p. 189.

La idea de una raza nueva se repite en “Otra estirpe”, perteneciente a *Los cálices vacíos* (1913). Aquí, el sujeto poético le hace un pedido urgente a Eros: que el “cuerpo excelso” de su amado se derrame en fuego “sobre mi cuerpo desmayado en rosas”. Después de enfatizar que su “eléctrica corola” rebalsa en néctar (pues asegura poseer el “nectario de un jardín de Esposas”, ese licor suave y gustoso, que en la mitología se destinaba al uso y regalo de los dioses; ese nectario que viene a ser una clara alusión a los jugos del deseo que ella quiere ofrendarle a su amante), le suplica a Eros:

Da a las dos sierpes de su abrazo, crueles,
Mi gran tallo febril... Absintio, mieles,
Viérteme de sus venas, de su boca...
¡Así tendida soy un surco ardiente,
Donde puede nutrirse la simiente,
De otra Estirpe, sublimemente loca!⁵³⁶

Ya me referí al recurso formal de los contrarios que utiliza Agustini para aumentar la tensión erótica, y este poema, asimismo, se construye a partir de contraposiciones: absintio-mieles, abrazo-cruel. De esta forma, la poeta reconoce que sólo un amante de gran complejidad, que encarne las bondades y amarguras del universo, será capaz de satisfacer sus deseos, y sólo a este valdrá la pena rendirse y ofrecerse sin pudor en un nuevo rito de fertilidad en el que se engendrará una raza inédita, apasionada, sin tabúes, panteísta, divina. De hecho, Agustini se refiere en varias ocasiones al engendramiento, la germinación y la floración de una “formidable raza”, una “estirpe magna, suprema... celeste... sobrehumana”, de las “cuatro raíces de una raza nueva”. Así a menudo encontramos palabras como raíz, entraña, surco, semilla, simiente, retoño, fruto, flor... Lo que en definitiva nace es el Amor, “Raíz nutrida en la entraña del Cielo y del Averno”.⁵³⁷

Sobresale el hecho que en “Otra estirpe” Agustini compare los brazos del amante a sierpes, culebra de gran tamaño, para aludir a un encuentro erótico casi violento. La serpiente es otro de los símbolos que recorren su poesía:

Enróscate; ¡oh serpiente caída de mi Estrella
Sombria a mi ardoroso tronco primaveral!
 (“Supremo idilio” CM)

⁵³⁶ Delmira Agustini, “Otra estirpe”, en *Ibid*, p. 243.

⁵³⁷ Delmira Agustini, “Supremo idilio”, en *Ibid*, p. 189.

Y era mi mirada una culebra
Apuntada entre zarzas de pestañas,
Al cisne reverente de tu cuerpo.
Y era mi deseo una culebra
Glisando entre los riscos de la sombra
A la estatua de lirios de tu cuerpo.
("Visión", CV)⁵³⁸

Erica Bornay afirma que “el animal emblemático por excelencia de la mujer será la serpiente”.⁵³⁹ Como sabemos, la relación entre mujer y serpiente es ancestral en la iconografía occidental. Las innumerables ilustraciones o retratos de la Eva bíblica demuestran la complicidad que la tradición le ha otorgado a ambas. La mayoría de estas representaciones artísticas se fundamentan en la misoginia ya que a dicha relación se le suelen otorgar connotaciones malignas: mujeres acariciando al reptil con ojos seductores y perversos. También, en ocasiones, dejan de ser la pareja cómplice y se fusionan en un solo ser, concentrando su maldad en una causa común. El origen de esta imaginería tiene dos vertientes; la primera vertiente tiene que ver con Eva, ya que ella encarna el pecado original y es la culpable de los males de la humanidad, como ya se deja ver en la tabla central titulada “Tierra”, del famoso tríptico de El Bosco (Jerome van Aken), *El Jardín de las delicias*: en el caótico mundo de los pecados y la lujuria, en una esquina, se ve a una Eva diminuta que es señalada con dedo acusador. La otra vertiente tiene que ver con el mito hebreo de Lilith, la primera mujer insubordinada que abandona a Adán y que encarna el paradigma de la perversidad femenina: representa a la mujer sensual y seductora, atractiva y fatal, la diablesa, que a menudo es retratada con la serpiente como aliada y amante, puesto que el reptil es tanto la personificación de Lucifer como un símbolo fálico.

A partir del siglo XIX, la relación mujer-serpiente se impone sobre todo como imagen sexual. Recordemos a la Salambó de Flaubert, quien recrea el coito entre la hija del cartaginés Amílcar Barca y la pitón:

Salambó se la enrolló alrededor de las caderas, bajo sus brazos y entre las rodillas. Luego, cogiéndola por la mandíbula, acercó aquella pequeña cabeza triangular hasta el borde de sus dientes, y entornando los ojos se arqueó hacia atrás, bajo los rayos de la luna. [...] La serpiente apretaba contra ella sus negros anillos atigrados con placas de oro. Salambó jadeaba bajo aquel peso demasiado acusado, los riñones se le doblaban,

⁵³⁸ Ibid, pp. 188, 237.

⁵³⁹ Erika Bornay, Ob.cit., p. 298.

se sentía morir. Y con la punta de la cola, la serpiente le golpeaba el muslo muy suavemente.⁵⁴⁰

El abrazo erótico que determina la relación entre mujer y serpiente también ha quedado reflejado en diversos cuadros, como el de Gabriel Ferrier, *Salambó* (1881), y los de Franz von Stuck, *Sensualidad* (1891) y *El pecado* (1893). De esta forma, en el imaginario, especialmente el de finales del siglo XIX y principios del XX, hubo gran propensión a plasmar la afinidad lasciva entre serpiente y mujer, sierpe y deseo.⁵⁴¹

Agustini adopta este imaginario y recrea episodios poéticos donde, como ya vimos, una serpiente se pasea por su cuerpo, una imagen cargada de gran sensualidad. Indudablemente, la autora adopta esta iconografía con un claro propósito: se trata de un recurso que le sirve para saltarse las restricciones, la gazmoñería, así, su sujeto poético adquiere poder sexual e incluso desplaza al hombre como protagonista del deseo:

5 En mis sueños de amor, ¡yo soy serpiente!
 Gliso u 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.

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

10 Y en mis sueños de odio, ¡soy serpiente!
 Mi lengua es una venenosa fuente;
 Mi testa es la luzbética diadema,
 Haz de la muerte, en un fatal soslayo
 Son mis pupilas; y mi cuerpo en gema
15 ¡Es la vaina del rayo!

 Si así sueño mi carne, así es mi mente:
 Un cuerpo largo, largo de serpiente,
 Vibrando eterna, ¡voluptuosamente!
 (“Serpentina”, RE)⁵⁴²

Aquí la poeta se convierte en una *femme fatale* por excelencia: seductora, sensual, abismal (versos 3-6), pero también inaccesible, perversa, y encarna la perdición

⁵⁴⁰ Gustave Flaubert, *Obras maestras*, Fernando Gutiérrez (ed.), Barcelona, Credsá, 1972, p. 668. El escritor francés escribió su novela basándose en los cuatro últimos capítulos del Libro Primero de Polibio, que trata de la guerra de los mercenarios contra Cartago. Polibio no menciona el nombre de la hija del general pero Flaubert la bautizó con el nombre de Salambó, inmortalizando así uno de sus personajes más emblemáticos. Como se sabe, el mercenario Matho morirá como resultado directo de su amor apasionado por la bella Salambó.

⁵⁴¹ Cfr. Erika Bornay, Ob.cit., pp. 298-306.

⁵⁴² Delmira Agustini, “Serpentina”, en *Poesías completas*, Ob.cit., pp. 294-295.

y la muerte (versos 11-14). Los últimos versos dan a conocer una versión del deseo femenino aún más transgresora: la hablante asegura que tanto su carne como su mente vibran como una serpiente, lo que implica que su apetito sexual no es sólo algo que se experimenta en el cuerpo, sino que también es algo que palpita en el terreno de las ideas, de las fantasías, de lo conceptual. Por eso, ella no se limita a reaccionar físicamente ante la seducción del amante, sino que, impulsado por el propio deseo que se engendra *desde* su mente, se convierte en sujeto activo pleno, con iniciativa, idea que ya he venido tratando a lo largo de este capítulo. El poema fue publicado por primera vez en 1914 (en *Número Almanaque Fray Mocho*) y la primera versión del poema se tituló “Diabólica”, por lo que la intencionalidad del poema es clara: retratar a una mujer poderosa cuya animalidad contrasta con la de las mujeres lánguidas, aquellas que reprimen su deseo de pasión.

El último arquetipo femenino patriarcal al cual me referiré, y que Agustini adopta, es el de Salomé. Durante siglos, la figura de Salomé ha captado la atención de la cultura occidental.⁵⁴³ Y, aunque el repertorio de artistas que la han retratado es amplio⁵⁴⁴, fueron los artistas de finales del siglo XIX los que la recrearon para hacer de ella la personificación de la sensualidad perversa, del poder letal, la seducción.⁵⁴⁵

Salomé bailó para su padrastro Herodes a cambio de la cabeza del predicador cristiano, Juan el Bautista, pero lo hizo para complacer a su madre, Herodías. Esta última se sentía humillada por las acusaciones del predicador, quien la condenó por haber abandonado a su esposo para vivir con Herodes, hermano de aquel. De esta forma, Herodías utiliza a su hija y la convierte en el instrumento de la venganza materna. De acuerdo a otra versión, fue Herodes quien ordenó la muerte de Juan el

⁵⁴³ Erika Bornay asegura que posiblemente “una de las primeras imágenes representando la danza de Salomé es la del relieve en bronce de la puerta de la iglesia de San Zenón en Verona, finales del siglo XI”. (Erika Bornay, Ob.cit., p. 189.)

⁵⁴⁴ “Giotto, Botticelli, Lippi, Van der Weyden, Cranach, Alonso Berruguete, Caravaggio, Reni, Rubens”, por mencionar algunos.

⁵⁴⁵ No obstante, “esta alteración de su imagen se origina, tanto en pintura como en literatura, bastante tiempo atrás. En el ámbito de las artes plásticas, Henry Fuseli realizó en 1779 un grabado [...] en el que una Salomé de provocativo gesto adquiere toda la apariencia de aquellas bacantes, prostitutas y cortesanas que tan a menudo aparecen en la obra de este artista. En la literatura, [...] fue Heine, en 1841, quien con su poesía *Atta Troll* introdujo este motivo derivado de una tradición popular alemana”, aunque “Heine las asigna en su composición a Herodías, su madre. [...] Esta aparente confusión probablemente se explica por la existencia de una larga historia de intercambiabilidad de los nombres de la madre e hija bíblicas. [...] Ello condujo a una fusión de las identidades de Herodías y Salomé que, finalmente, en la segunda mitad del siglo XIX, se resolvería a favor de esta última, revestida definitivamente con la perversa sensualidad ya comentada”. (Erika Bornay, Ob.cit., pp. 189-190.)

Bautista porque el predicador representaba un peligro político. No obstante, el mito de Salomé, como personaje que encarna el deseo sexual, ha quedado grabado en el imaginario gracias a cuadros como los de Gustav Moreau (*Salomé danzante*, c. 1874-76, y *La aparición*, c. 1876) ; Émile Fabry (*Salomé*, 1892); Lovis Corinth (*Salomé*, 1900); Georges Privat Livemont (*Salomé*, c. 1900-1910); Franz von Bayros (*Salomé con la cabeza de san Juan*, c. 1900); y Franz von Stuck (*Salomé*, 1906). En estos cuadros, Salomé es retratada desnuda o mostrando sus pechos frondosos y, en algunos casos, aparece besando la cabeza que reposa sobre la bandeja. (En el cuadro de von Bayros, la morbosidad sexual es aún más latente: Salomé coloca uno de sus pezones en la boca de la cabeza muerta.)

En la literatura de esta época, el ejemplo más emblemático es la versión de Oscar Wilde, *Salomé* (1894). En esta versión, Salomé no pide la cabeza de Juan el Bautista por instigación de su madre, sino que encarna a una adolescente enamorada pero no correspondida que se venga de su amado pidiendo su decapitación. Esta forma monstruosa de amar, por parte de una mujer, se ajustaba perfectamente a las creencias de los decadentistas: la decapitación era una metáfora de la castración. De esta forma, Salomé personifica el deseo oscuro, el deseo salvaje y terrorífico, el deseo frustrado que desemboca en la venganza. Otro ejemplo literario nos lo ofrece Flaubert, en cuyo relato “Herodias” (incluido en *Tres cuentos*, 1877), hace una interpretación personal de este mito: en su relato, la danza de Salomé es orgiástica y despierta los deseos sexuales entre los espectadores.⁵⁴⁶

En la poesía de Agustini aparece más bien una Salomé meditativa:

La intensa realidad de un sueño lúgubre
Puso en mis manos tu cabeza muerta;
Yo la apesaba como hambriento buitre...
Y con más alma que en la Vida, trémula,
La sonreía como nadie nunca!...

⁵⁴⁶ En el relato de Flaubert, Salomé es un personaje secundario, ya que la protagonista es Herodías, su madre. Sin embargo, su breve aparición cuando danza ante Herodes es memorable: “Sus actitudes expresaban suspiros, y toda su persona tal languidez que ya no se sabía si lloraba a un dios o se moría en su caricia. Con los párpados medio cerrados, torcía la cintura, balanceaba el vientre con ondulaciones de ola, hacía temblar sus dos senos y su rostro permanecía inmóvil y sus pies no se detenían. [...] Bailó como las sacerdotisas de la India, como las nubias de las cataratas, como las bacantes de Lidia. Se volvía como una flor agitada por la tempestad. Los brillantes de sus orejas saltaban y la tela que le colgaba por la espalda refulgía de tornasoles. De sus brazos, de sus pies y de sus vestidos brotaban invisibles chispas que inflamaban a los hombres”. (Gustav Flaubert, Ob.cit., p. 922.)

¡Era tan mía cuando estaba muerta!
(sin título, CM)⁵⁴⁷

Puesto que el amante está muerto, este es pasivo, y la sensación de posesión, en el sujeto poético, resulta aún más poderosa. Este es uno de los pocos ejemplos en el que la poeta adopta un arquetipo para expresar su deseo de posesión del amante, el cual se concreta de forma *total y unilateral*. Así, el amante se convierte en mero objeto de deseo sexual; recordemos que los buitres representan en su poesía el apetito carnal. Al mismo tiempo, lo anterior nos da una pista de por qué, en general, la sociedad patriarcal ha hecho de la mujer un sujeto pasivo (en la vida y en la literatura): ha sido su forma de objetualizarla, algo que le entrega al hombre una mayor sensación de poder y posesión.

La cabeza es uno de los aspectos físicos del amante que aparece de forma recurrente en la poesía agustiniana. “De todas las cabezas, yo quiero tu cabeza, /.../ ¡Ah la cabeza oscura que no he tocado nunca...” (“Mis amores”, RE).⁵⁴⁸ En otras ocasiones, la cabeza es una alhaja que despide misterio llegándose a convertir en “un enorme ensueño taciturno”, tal si fuera “un monstruo en la paz de una laguna”:

Engastada en mis manos fulguraba
como extraña presea, tu cabeza;
yo la ideaba estuches, y preciaba
luz a luz, sombra a sombra su belleza.
.....

¡Ah! Tu cabeza me asustó... Fluía
de ella una ignota vida... Parecía
no sé que mundo anónimo y nocturno...
 (“Tú dormías”, CM)⁵⁴⁹

Aquí el sujeto poético quiere apoderarse de la cabeza del amante pero no para poseerlo exclusivamente sino para aprehender lo que esta lleva dentro: quiere saber lo que pasa en su mente⁵⁵⁰ porque anhela alcanzar una plenitud amorosa que vaya más allá del lenguaje amoroso. En este sentido, Agustini hace referencia al mito de Salomé para enfatizar algo más profundo que la mera posesión: la imposibilidad de acceder al mundo interior y desconocido del amante, la incapacidad de conocer sus pensamientos más íntimos o sus emociones más oscuras. De esta forma, los amantes, por más unidos que

⁵⁴⁷ Delmira Agustini, sin título, en *Poesías completas*, Ob.cit., p. 190.

⁵⁴⁸ Delmira Agustini, “Mis amores”, en *Ibid.*, pp. 283-284.

⁵⁴⁹ Delmira Agustini, “Tú dormías”, en *Ibid.*, p. 204.

⁵⁵⁰ Como en el poema de María Eugenia Vaz Ferreira: “Yo quisiera saber lo que pasa en tu mente”. *Supra* pp. 112-113.

se encuentren, nunca podrán borrar sus fronteras físicas o serán capaces de superar las barreras del lenguaje; fronteras y barreras que inevitablemente vuelven a aislar a los amantes después que toma lugar el rito erótico. Por lo tanto, el amado puede convertirse también en un extraño.

En conclusión, Agustini manejó las palabras con gran perspicacia e imaginación. Aunque su vocabulario no es variado –recurre con monótona insistencia a un puñado de palabras: torre, lirio, rosa, alma, carne, soledad, silencio, melancolía, lágrimas, humedad, vida, muerte, cielo, sombrío, llagas, picos, beso, sueño, astro, estrella, etc.–, lo que hace que su poesía sea una original es el uso que hace de las palabras para crear contrastes inéditos. Más importante que la cantidad de palabras utilizadas es el significado simbólico y figurado adscrito a las mismas, el cual emerge gracias a la yuxtaposición con otras palabras: “amargos hongos de soledad”. Por lo tanto, aunque forma parte de la estética del Modernismo, Agustini también debe ser considerada de forma independiente ya que, por su originalidad, tanto en lo formal como en lo temático, es una poeta que incursionó en terrenos no explorados dentro del discurso poético modernista. Como señala Tina Escaja, Darío, que tanto abogó por el universalismo en su estética, dejó de lado la subjetividad de la mujer.⁵⁵¹ Por lo tanto, es importante enfatizar que Agustini –en su intento pionero por perfilar su propio deseo– inauguró un lenguaje y una forma expresiva genuinamente nuevos y femeninos, en el sentido más positivo de la palabra.

2.2. El (des) amor y las relaciones con lo masculino.

Para destacar la particularidad de la propuesta agustiniana en cuanto al (des) amor y las relaciones con lo masculino, considero que es necesario comparar su perfil del Amado con el de María Eugenia Vaz Ferreira, es decir, es importante que me detenga muy brevemente en el Eros que habita en el mundo poético de ambas autoras. Ya vimos en el capítulo 1 que, en la poesía de Vaz Ferreira, el Amado tampoco se esconde, su presencia siempre está ahí; no obstante, se trasciende el aspecto físico de ese Amado e incluso se llegan a intelectualizar las acciones e interacciones del mismo.

⁵⁵¹ Cfr. Tina Escaja, Ob.cit., p. 283.

Asimismo, en la obra poética vazferreiriana, sobresalen una diversidad de actitudes por parte del sujeto poético, actitudes camaleónicas –entrega, resistencia, exaltación, decepción– que parten desde el sentimiento, la voluntad y el intelecto y que terminan por encadenar al deseo. Esas actitudes ambivalentes culminan en la idealización de un Amado ultraterreno y heroico a partir de términos muy personales; es decir, se impone un rechazo del amor y de lo masculino en sus formas más tradicionales y se fabrica una fascinación por un *Amado ideal* que en la realidad tangible no puede encontrarse. Contrariamente, en la poesía de Agustini, el Eros es deslumbrante, carnal. La intensidad de su deseo es tal que se convierte en un estado de la conciencia: estamos frente a una poesía ineludible y contundentemente erótica. Así, el objetivo último de su sujeto poético es entregarse y lograr, simultáneamente, la entrega total del Amado: casi siempre toma lugar la compenetración de cuerpos y almas para saborear lo divino y lo sublime de un Amor sin dualismos, gracias a lo cual se da la aniquilación de la separación. Su *yo*, pues, palpita a través de esa entrega voluntaria, de ese goce. Sin embargo, ese Amado, al igual que en el caso de Vaz Ferreira, pareciera no existir en el mundo tangible, por lo que se identifica un punto de encuentro con su coetánea en la medida que el de Agustini es un *Amante soñado*.⁵⁵²

El poema que he elegido para tratar el tema del (des) amor y las relaciones con lo masculino es “Visión” donde, además de lo anterior, se intuye una alegoría al onanismo. Sólo examinaré este poema porque, a mi parecer, se resumen en él todos los rasgos de ese Amado soñado y porque en el mismo también se transparenta una diferencia crucial con respecto a la mayoría de los poemas de Agustini. En casi todos sus poemas lo que sobresale es la realización del amor erótico; sin embargo, en “Visión” destaca más bien la irrealización de ese sueño y la certeza de que ese Amado no existe en el mundo tangible. Leámoslo:

¿Acaso fue en un marco de ilusión,
En el profundo espejo del deseo,
O fue divina y simplemente en vida
Que yo te vi velar mi sueño la otra noche?

5 En mi alcoba agrandada de soledad y miedo,
Taciturno a mi lado apareciste
Como un hongo gigante, muerto y vivo,

⁵⁵² Cfr. Arturo Sergio Visca, “María Eugenia Vaz Ferreira: del naufragio vital al anhelo de trascendencia, en *La mirada crítica y otros ensayos*, Ob.cit., pp. 5-6, 8.

Brotando en los rincones de las noches
 Húmedos de silencio,
 10 Y engrasados de sombra y soledad.

Te inclinabas a mí supremamente,
 Como a la copa de cristal de un lago
 Sobre el mantel de fuego del desierto;
 Te inclinabas a mí, como un enfermo
 15 De la vida a los opios infalibles
 Y a las vendas de piedra de la Muerte;
 Te inclinabas a mí como el creyente
 A la oblea de cielo de la hostia...
 –Gota de nieve con sabor de estrellas

20 Que alimenta los lirios de la Carne,
 Chispa de Dios que estrella los espíritus.-
 Te inclinabas a mí como el gran sauce
 De la Melancolía
 A las hondas lagunas del silencio;
 25 Te inclinabas a mí como la torre
 De mármol del Orgullo,
 Minada por un monstruo de tristeza,
 A la hermana solemne de su sombra...

Te inclinabas a mí como si fuera
 30 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!

35 Y era mi mirada una culebra
 Apuntada entre zarzas de pestañas,
 Al cisne reverente de tu cuerpo.
 Y era mi deseo una culebra
 Glisando entre los riscos de la sombra
 40 A la estatua de lirios de tu cuerpo!

Tú te inclinabas más y más... y tanto,
 Y tanto te inclinaste,
 Que mis flores eróticas son dobles,
 Y mi estrella es más grande desde entonces.
 45 Toda tu vida se imprimió en mi vida...

Yo esperaba suspensa el aletazo
 Del abrazo magnífico; un abrazo
 De cuatro brazos que la gloria viste
 De fiebre y de milagro, será un vuelo!
 50 Y pueden ser los hechizados brazos
 Cuatro raíces de una raza nueva:

Y esperaba suspensa el aletazo
 Del abrazo magnífico...
 Y cuando,
 55 Te abrí los ojos como un alma, ví
 Que te hacías atrás y te envolvías
 En yo no sé qué pliegue inmenso de la sombra!⁵⁵³

⁵⁵³ Delmira Agustini, “Visión”, en *Poesías completas*, Ob.cit., pp. 236-237.

En “Visión” están presentes casi todas las referencias simbólicas, conceptuales y metafóricas que aparecen a lo largo de la obra poética agustiniana y que ya he analizado anteriormente: la copa, el fuego, el aspecto erótico asociado a los ritos religiosos (versos 17-18), los lirios, la torre, la culebra rodeando su cuerpo, las flores, la raza nueva... Asimismo, en este poema, como en todos los otros, Agustini le otorga características concretas a lo abstracto y viceversa (algo propio de simbolismo). De hecho, la expresión de su erotismo tiende más a lo figurativo; es difícil encontrar un poema donde las emociones o las ideas se encuentren expresadas directamente. De ahí que sus imágenes y metáforas sean más el resultado de un concepto; una poesía erótica basada en lo conceptual, lo simbólico. De esta forma, los *rincones* de las *noches* están “*engrasados de sombra y soledad*”; el amante se compara a un *hongo* de gran tamaño, puesto que ha brotado en rincones *húmedos* de *silencio*. Asimismo, se refiere a “la *copa* de cristal *de un lago*”, “las *vendas de piedra* de la *Muerte*”, al “gran *sauce* de la *Melancolía*”, a la “*torre de mármol* del *Orgullo*”, “la *página oscura* de mi *lecho*”. Las imágenes fálicas también están presentes en este poema; por ejemplo, menciona a una “*torre de mármol*”; más adelante, dichas imágenes están representadas también por el lirio (versos 19-20).⁵⁵⁴

El uso de la repetición (“te inclinabas a mí”) le entrega una hermosa musicalidad al ritmo del poema, al mismo tiempo que le da énfasis e intensidad a la recreación de la fantasía que quiere delinear: la visión del amante en su alcoba “agrandada de soledad y miedo”. La repetición, que va *in crescendo* (“y te inclinabas más que todo eso”, “te inclinabas más y más... y tanto”) se convierte en un recurso indispensable para subrayar el placer que le provoca esa aparición, un placer que también va *in crescendo* hasta llegar al clímax: “Y tanto te inclinaste / Que mis flores eróticas son dobles”. Creo, precisamente porque el placer aparece como algo tan gráficamente experimentado, que “Visión” refleja no sólo el deseo agónico por un Amado soñado –uno que no se queda sino que desaparece en las sombras cuando el *yo* espera el abrazo, es decir, que no se disuelve con ella en el Amor– sino también una escena donde se hace una alusión al

⁵⁵⁴ De hecho, el lirio es una imagen recurrente en su poesía: “Caigamos en un ramo de rosas y de lirios” (“Nocturno”, CV); como lo es también la llave: “tu llave de oro cantó en mi cerradura” (“El intruso”). (Ibid, pp. 254, 168.)

onanismo: el amado es evocado por la hablante con el propósito de experimentar el placer erótico.

Es aquí donde me interesa detenerme: la *evocación* que realiza ese sujeto poético para establecer contacto con el Amado soñado. El hecho de que el poema se inicie con una pregunta, la cual intenta determinar la realidad o irrealidad de esa aparición, hace que de entrada situemos la ambientación del mismo: se trata de una atmósfera de ensoñación, por lo tanto, de una visión que parte inequívocamente *desde el deseo de la mujer* del poema (“¿Acaso fue en un marco de ilusión, / En el profundo espejo del deseo, / O fue divina y simplemente en vida / Que yo te vi velar mi sueño la otra noche?”). En el resto de poemas de Agustini, el Amado/Amante no se marcha; es cierto que a veces no aparece como sujeto activo –en ocasiones es sólo un interlocutor al que ella le comunica su deseo, o es sólo su cabeza poseída por la hablante– pero en esos poemas tampoco se especifica su desaparición, como sucede en “Visión”. Aquí, el repliegue del mismo adquiere connotaciones dramáticas: el sueño máximo, el de la penetración materializada en el “abrazo magnífico”, aparece como algo irrealizable. Es entonces cuando ese sujeto poético, al abrir sus ojos a la realidad, se percata de que no puede acceder a su Amado soñado. De esta forma se enfatiza la necesidad de soñarlo para alimentar su propio deseo ya que aquel no existe en la realidad tangible.

Creo que resulta oportuno comparar esta noción del Amado soñado con la del Amado idealizado que aparece en uno de los sonetos más famosos de la poeta barroca sor Juana Inés de la Cruz:

Detente, sombra de mi bien esquivo
imagen del hechizo que más quiero,
bella ilusión por quien alegre muero,
dulce ficción por quien penosa vivo.

5 Si al imán de tus gracias, atractivo,
sirve mi pecho de obediente acero,
¿para qué me enamoras lisonjero
si has de burlarme luego fugitivo?

10 Mas blasonar no puedes, satisfecho,
de que triunfa de mí tu tiranía:
que aunque dejas burlado el lazo estrecho

que tu forma fantástica ceñía,
poco importa burlar brazos y pecho
si te labra prisión mi fantasía.⁵⁵⁵

Efectivamente, llama la atención que en este soneto la figura del Amado no sea descrita en términos materiales o físicos, sino que sea igualada a una *sombra*, una *imagen*, una *ilusión*, una *ficción*, es decir, a algo vago, fantasmagórico. Me gustaría sugerir que estas metáforas le sirven a la poeta para referirse y cuestionar lo masculino tradicional. En aquel momento prácticamente no había referencias específicas en la poesía sobre cómo retratar a un Amado, o sea, no se había arraigado con fuerza en el imaginario occidental una imagen sobre lo masculino *desde* lo femenino (como punto de partida o de referencia, condición indispensable para la reescritura o subversión de dicha imagen). Contrariamente, la imagen de la mujer ya había sido construida desde hacía siglos y en la poesía escrita por poetas-hombres ya existía, plenamente arraigado, un retrato de esa imagen que no sólo se refería a las cualidades espirituales de la mujer deseadas/idealizadas por el hombre, sino también a las físicas, estas últimas descritas en ocasiones con gran detalle (sus labios, su cabellera...). Por lo tanto, sor Juana, para diferenciar a su Amado del retrato tradicional del objeto amado, fabricado, inventado, por el imaginario masculino, alude a uno más bien vago, fantasmagórico. No obstante, en el nuevo registro del Amado no se idealizan sus rasgos morales: este aparece lisonjero, inconstante (“¿para qué me enamoras lisonjero / si has de burlarme luego fugitivo?”). Así, este nuevo retrato de lo masculino viene a ser también una revisión del hombre tradicional. Ante la “tiranía” de éste, el sujeto poético se ve en la necesidad de construir una fantasía y aferrarse a la misma con el fin de afirmarse como sujeto que ama (activo) y no como objeto deseado (pasivo); de esta forma, ese Amado, que no sabe corresponder de forma recíproca a “mi pecho de obediente acero”, quedará desautorizado moralmente ante ella debido la insistencia de éste de “blasonar” su conquista. Gracias a la construcción de esta fantasía se cierra el círculo iniciado al principio del poema, porque al recrearla se vuelve a enfatizar el nuevo registro de la imagen del Amado: este se convierte en idea ajena a la tradición, es decir, como ya dije, se iguala a sombra, imagen, ilusión, ficción. En este sentido, el aspecto trágico que se acentúa en este soneto es que el Amado sólo puede ser eso, algo idealizado –aunque ahora esa idealización parte de la propia fantasía y no desde una interiorización del

⁵⁵⁵ Sor Juana Inés de Cruz, “Soneto 165”, en *Poesía lírica*, José Carlos González Boixo (ed.), Madrid, Cátedra, 2003 (6ª ed.), p. 113.

imaginario poético patriarcal—, una imagen que ella debe reconstruir continuamente en su fantasía para hacerlo tal y cómo lo desea y lo añora, muy diferente al lisonjero “fugitivo”. Este Amado, pues, no puede existir en el mundo material. El sujeto poético, repito, para no convertirse en mero objeto conquistado, para ser sujeto, debe vivir aprisionando en su mente esa imagen masculina creada por y desde ella misma, desde su anhelo (“te labra prisión mi fantasía”). De esta forma, sor Juana nos entrega un acercamiento a la relación entre lo femenino y lo masculino en términos nuevos y posiblemente inéditos en la poesía Hispanoamericana.

Lola Luna, en su excelente ensayo sobre la poeta mexicana, “La paradoja de sor Juana”, subraya que esta forma particular de representar al Amado se origina en lo siguiente:

La preocupación por la visión como sentido y por el sistema de percepción del mundo característico de las poetas barrocos tiene su monumento en el mundo de los sentidos gongorinos. Un mundo de imágenes de imágenes [...], un mundo que existe en las imágenes capaces de sugerir otra imagen y disparar el proceso de significación al infinito mediante la metáfora.⁵⁵⁶

La estudiosa también nos explica que una de las imágenes de la mujer construida por la tradición literaria barroca, a partir de los cancioneros, es definitivamente neoplatonizante: se retrata a una mujer idealizada, perfecta, aquella dama construida por un imaginario patriarcal. Así, esta estudiosa subraya lo siguiente:

Cualquier escritora de la época se enfrenta a estos códigos poéticos que utilizan a la mujer como signo, como imagen de una imagen, signo que encarna la ausencia y por tanto la muerte. El problema fantasmagórico para una escritora como sor Juana no es el retrato de la dama, para el cual hay un lenguaje codificado. El reto es retratar una imagen que no tiene forma, que no tiene forma poética y que se verá reducida al arquetipo de la sombra. La poeta deberá recurrir a su sola fantasía para crear la imagen especular, ideal, del amor [...]. Muchos de los más inspirados momentos poéticos de sor Juana son los momentos en los que esboza una imagen amada, porque amor e imagen son las dos grandes vías de acceso al conocimiento para los poetas del Barroco. La imagen especular, reflejada en los ojos del amado devuelve en realidad la propia imagen. Cuando sor Juana usa el tópico código renacentista y barroco del retrato de la dama, inevitablemente está masculinizándose, como diría Paz, porque está mirando a la dama como lo haría su amado poeta en la estructura dialógica sexuada. Quizás por ello sor Juana se vea obligada a reflexionar sobre la copia, sobre el traslado pictórico o poético de las imágenes, y deba romper la convención con una imagen interior distinta de la imagen ideal interiorizada.⁵⁵⁷

⁵⁵⁶ Lola Luna, “La paradoja de Sor Juana”, en *Leyendo como una mujer la imagen de la Mujer*, Barcelona, Anthropos, 1996, p. 160.

⁵⁵⁷ *Ibid*, pp. 162-163.

En el poema “Visión” de Agustini, las circunstancias en las que la poeta ubica el contacto con el Amado soñado guardan rasgos coincidentes con las que propone sor Juana en su soneto: ambos sujetos líricos están conscientes de que dicha aparición germina a partir de una evocación propia, sea una fantasía, sea un sueño. Esta germinación tiene su origen en el gran anhelo de ser amada y reconocida de forma digna y total, en el caso de sor Juana, y en el intenso deseo de concretar un encuentro erótico supremo que engendre una “raza nueva”, en el caso de Agustini. Sin embargo, en el mundo tangible, ese Amado no pareciera tener contornos claros y precisos. De ahí la necesidad de ambas poetisas de recurrir al arquetipo de la sombra, del Amado fantasmagórico, uno vago en cuanto imaginado en un plano de representación poética distinto al confeccionado por el imaginario poético tradicional.⁵⁵⁸ Pero ese plano de representación se enfrenta al plano de la realidad referencial, de ahí el dramático contraste entre lo imaginado (lo representado) y lo real (lo tangible). Pero de las dos propuestas relacionales con lo masculino, el poema de Agustini resulta más trágico, no porque el Amado soñado desaparezca –el Amado ideal de sor Juana también es inconstante, “fugitivo”– sino porque este, una vez aparece, se postula siempre, a lo largo del poema, como el principal sujeto activo: este es el que constantemente se inclina sobre ella. Se perfila pues una clara jerarquía de lo masculino sobre lo femenino. Lo contrario sucede en el soneto de sor Juana: ya vimos como en este, por medio de la recreación constante de su fantasía, el *yo* se convierte en sujeto que desautoriza el juego del lisonjero. Asimismo, si en el soneto de la poeta barroca se vislumbra una situación circular, en el poema de la uruguaya no se percibe un reinicio, más bien se impone fuertemente un punto final sin que se transparente una esperanza de renovación ya que el Amado soñado pareciera esfumarse del todo: “Te abrí los ojos como un alma, vi / Que te hacías atrás y te envolvías / En yo no sé qué pliegue inmenso de la sombra!” No obstante, el sueño descrito, aunque con punto final, sigue siendo uno subversivo ya que, en el mismo, el Amado nace, como dije arriba, a partir de una evocación onírica *desde* el sujeto poético con el claro propósito de experimentar el propio placer erótico.

⁵⁵⁸ La escritora chilena, María Luisa Bombal, en su novela *La última niebla*, también se vale de este arquetipo para reflejar la relación con un amante furtivo. Vid. María Luisa Bombal, *Obras completas*, Lucía Guerra (ed.), Santiago de Chile, Andrés Bello, 1997, pp. 55-95.

Una de las principales motivaciones que subyacen detrás de este estudio sobre Agustini es la de profundizar en los paradigmas en que se ha situado a la uruguaya y a su poesía, tanto en la crítica tradicional como en la feminista. Ya vimos como la crítica literaria de su tiempo se concentró en fabricarle una imagen de “mujer-niña”, con el fin de atraer la atención sobre su persona y su belleza física; de esta forma a los lectores se les distraía del erotismo explícito de sus versos, aunque paradójica y simultáneamente se postulaba a la autora como mujer deseada: algunos de los epítetos con que se la describió fueron “delicada”, “manecitas de muñeca”, “un palo de rosa”... formas veladas de erotizar a la persona.

También la comunidad literaria tradicional atribuyó sus versos a un “milagro”, interpretándolos como producto de las fantasías de la poeta: si supuestamente era “niña”, o sea virgen, no podía ser sujeto de deseo, por lo que se llegó a sugerir que sus versos sólo podían ser producto de una mente fantasiosa; por ejemplo, Emir Rodríguez Monegal enfatiza que la sensualidad expresada en su poesía no se basaba de ninguna manera en una experiencia tangible y atribuye sus pasiones más bien a “sueños de sensualidad”, llegando a asegurar que ella “no sabía mucho”.⁵⁵⁹ En otras ocasiones, fueron leídos como fruto de una especie de misticismo metafísico (Alberto Zum Felde), una supuesta doble personalidad, e incluso se llegó a proponer que la autora era esquizofrénica (Emir Rodríguez Monegal). Todo esto nos muestra el gran abismo existente entre la imagen creada por la crítica convencional (la de la prodigiosa poeta virginal) y la realidad erótica de sus versos. Muchas leyendas se tejieron para intentar comprender ese “milagro”, leyendas que contribuyeron a magnificar el aura de misterio que aún hoy rodea a la figura de Delmira Agustini. Por ejemplo, se llegó a rumorear que cuando escribía, entraba en un estado de trance, un “extásis lírico”, durante el cual no toleraba ni un ruido, y que cuando terminaba, volvía a la “normalidad”, es decir, a la personalidad de La Nena.⁵⁶⁰

Por su parte, la crítica feminista no está de acuerdo con la presunción tradicional de que todos sus poemas son producto de su amor frustrado. Es decir, opina que no se debería de asumir que todos sus versos son exclusivamente autobiográficos ya que esto

⁵⁵⁹ Citado en Paula Bloom, “Gender Masks in Translation: Delmira Agustini and Gabriela Mistral”, <<http://www.netmeister.org/pauli/proposal/index.html>>

⁵⁶⁰ Sidonia Carmen Rosemblum, *Ob.cit.*, p. 74 Como ya señalé antes, sus padres la llamaban La Nena, aún ya de mayor.

implicaría que los mismos no son una expresión de la experiencia creativa como tal. Como ha señalado Paula Bloom, muchos de los críticos que han escrito sobre la poesía de Agustini, han caído en la trampa del “mito de la inocencia”, mito que se ha asociado a la poeta durante décadas, y se pregunta si la experiencia sexual “real” de un poeta-hombre se sometería a tanto escrutinio.⁵⁶¹ Además, repito, casi todos los hombres que escribieron sobre ella se interesaron más por resaltar sus atributos físicos –su belleza, su piel rosa tan adorada en aquellos años– que por subrayar el valor estético de su poesía. En pocas palabras, estos mecanismos sirvieron para convertirla en un *objeto* literario en vez de un *sujeto* literario. Todas estas circunstancias demuestran que la ruptura que causó la poesía de Agustini fue tal que en su época fue más fácil atribuir sus versos a la imaginación y a las fantasías de una virgen e ignorar el hecho de que los mismos más bien fueron el producto tanto de su erotismo como de su intelecto: por un lado, intentaba comprender su deseo y, por otro, ejercía el pensamiento sobre su creatividad. De esta forma, la crítica feminista ha intentado destacar el *elemento intelectual* de su poética, el cual puede ser pasado por alto si se lee la naturaleza erótica de la misma a partir de una interpretación puramente biográfica, o mejor dicho, de lo que la crítica tradicional asume como su biografía. Esta nueva lectura, a partir de su elemento intelectual, también sugiere la consideración de su ambiente histórico, social y literario, lo que a la vez nos lleva a una lectura más problemática de la búsqueda poética de la autora, una que va mucho más allá de una mera atribución del deseo a sus “sueños de amor”, y que, por lo tanto, destaca su enorme cualidad reflexiva.

Sin embargo, a la hora de contextualizar la *creatividad poética* de Agustini y su búsqueda, no creo que podamos prescindir de sus textos autobiográficos: ¿existe una forma mejor de conocer a ese sujeto en conflicto con su cultura? Los textos autobiográficos son necesarios para comprender la particularidad de su persona, es decir, una mujer de clase media alta que voluntariamente recurrió a la máscara de La Nena como escudo frente a una comunidad literaria exclusivamente masculina y misógina. Tampoco podemos prescindir de su entorno familiar ni de sus relaciones amorosas con los dos hombres más importantes de su vida (Enrique Job Reyes y Manuel Ugarte). Es decir, algunos aspectos de su biografía no se pueden obviar, y con esto quiero volver a aclarar que no me ha movido una motivación reduccionista o

⁵⁶¹ Paula Bloom, Ob.cit.

simplista, sino el afán de romper con la interpretación biográfica tradicional –que se ha basado, más que en el análisis, en leyendas, mitos, en dramatizar su personalidad– y brindar una propuesta mediante la cual podamos comprender a la autora a partir de su situación como sujeto reprimido por la cultura, un sujeto que, sin embargo, y admirablemente, más allá de las distintas presiones por predeterminarla, fue capaz de crear un lenguaje personal expresado en un cuerpo textual profundamente erótico, hasta entonces inédito en Hispanoamérica. En pocas palabras, no me ha interesado hacer un recorrido de su poesía como si se tratara de un espejo biográfico –creo que sus textos poéticos tienen valor por sí mismos–, pero sí referirme a su vida con el fin de argumentar que la creación, su poesía, representó no sólo un compromiso estético sino también un esfuerzo por otorgarse un espacio –“una habitación propia”– fuera de las normas socialmente aceptadas, y que sus versos eróticos sirvieron para subvertir sus circunstancias represivas, no sólo personales sino también culturales. Así, he intentado demostrar que fue por medio del arte –y de su compromiso con el mismo– que la poeta fue adquiriendo conciencia de sí misma, como sujeto, pero que tristemente su vida fue truncada cuando empezaba para ella una etapa de liberación, no sólo sexual sino, sobretodo, personal.

Como dije en la Introducción, Rubén Darío, con su representación simbólica de la sexualidad y sus interpretaciones eróticas del mundo, brindó una de las representaciones más convencionales del erotismo, esto es, aquella vinculada a la heterosexualidad desde el punto de vista masculino. Así, Darío creó un nuevo lenguaje poético para la expresión de lo erótico en la literatura hispanoamericana y, en sus textos, el cuerpo de la mujer aparece como construcción artificial: es el objeto del deseo masculino. En este contexto, las mujeres poetas de ese mismo periodo debieron de enfrentarse a un canon y a unas referencias poéticas/literarias enteramente masculinas. La inscripción de un sujeto erótico inequívocamente femenino en la literatura hispanoamericana aparece con Agustini. Precisamente, el centro de su escritura es la búsqueda de un lenguaje y un simbolismo que exprese el erotismo a partir de una experiencia que se origina en el cuerpo de una mujer.⁵⁶² Ya en el siglo X, la escritora japonesa Sei Shonagon escribió que “[e]l olor del papel blanco es como el aroma de un

⁵⁶² Ana María Brenes-García, “Erotic and Homoerotic Writing”, en *Encyclopedia of Latin American Literature*, Verity Smith (ed.), [London], Fitzroy Dearborn, [1997?], pp. 294-295.

nuevo amante que hace una visita sorpresa en un jardín lluvioso”.⁵⁶³ Esta consideración nos remite a aspectos relevantes a la hora de acercarnos a la poesía de Delmira Agustini, aspectos que simultáneamente la hermanan con la japonesa a pesar de que las separan diez siglos: ambas voces poéticas son adoradoras de “las delicias de la carne y la literatura”⁵⁶⁴, y habitan un espacio donde los deseos carnales son elevados a la categoría de lo sublime, convirtiéndose en un manjar que se saborea en el terreno de la literatura, espacio ideal donde una persona, como sujeto de deseo, es completamente libre de explorar su intimidad, su creatividad, su intelecto y su imaginación.

No se puede simplificar el deseo de esta autora uruguaya y encarcelarlo únicamente dentro del terreno de la imaginación de una “mujer-niña”. También resulta simplista decir que se refugió en la imaginación para sobrellevar su situación familiar y social. Es cierto, no podemos negar la riqueza de su mundo simbólico, el cual la ayudó a esculpir el placer sentido desde el cuerpo y desde la producción del cuerpo textual, siendo este último el espacio en el que podía subvertir el imaginario tradicional, el cual a su vez retroalimentaba su fantasía. Es decir, no podemos negar que Agustini poseía una fecunda imaginación, pero ella se abandonaba a imaginar porque era dueña de un intenso metabolismo artístico y poético que, sin embargo, no estaba desligado de un idealismo intelectual. En pocas palabras, la poeta no escribía por instinto imaginativo, sino que lo hacía desde la intelectualización de su imaginación. De esta forma, he querido contribuir al trabajo que desde hace tiempo vienen realizando críticos modernos y gracias a los cuales hemos podido considerar su poesía a partir de un prisma más amplio, es decir, tomando en cuenta experiencias, obstáculos y complejidades que rodearon a la producción de su obra, la cual, a su vez, se sostiene y pervive por sí misma desde una perspectiva estética y subversiva.

⁵⁶³ Sei Shonagon nació en el año 968 en el seno de una familia cultivada. Su obra se inscribe en la época de Heyden (798-1186). Sei Shonagon cultivó el género del diario íntimo y desde muy joven formó parte de la corte de la emperatriz Sadako. Cuando Sadako cayó en desgracia, Sei le permaneció fiel hasta que la primera murió alrededor del año 1000; después de esto, Sei se hizo religiosa y vivió de limosnas. Su libro *Makura no Soshi (Libro de Almohada)* inauguró el género *zuihitsu*, donde coexisten, sin sistematizar, sensaciones, fantasías, sentimientos, pensamientos; como ella misma explica: “He anotado lo que encontraba divertido en el mundo de la poesía, de los árboles, de las hierbas, de los pájaros, de los insectos...” El libro comprende 157 capítulos, distribuidos en doce libros (más de seiscientas páginas en total). Cfr. Santiago Prampolini, *Historia Universal de la Literatura, Tomo I, Literatura china, japonesa, india y árabe*, Buenos Aires, Uteha, 1955, pp. 174-193.

⁵⁶⁴ Ibid.

CAPÍTULO 3

ALFONSINA STORNI:

“Son veinte siglos que alzó mi mano.”

Alfonsina Storni dijo, de Delmira Agustini, lo siguiente: “En ella hay una feminidad feroz, una gran pasión, imaginación y ciertas sensaciones como *el horror a la inmovilidad*, que son concentradoras del alma femenina”. [El subrayado es mío].⁵⁶⁵ Creo que esta observación de Storni, resume muy bien una de las características de su propia poesía: *ese horror a la inmovilidad*. Sin embargo, en el caso de Storni, ese horror no sólo tiene que ver con la experiencia de la vida misma, sino también con la inmovilidad de conceptos predeterminantes con respecto al signo Mujer. Como veremos a lo largo de este capítulo, en su poesía, Storni se refiere y cuestiona el imaginario patriarcal occidental, los símbolos inamovibles y los estereotipos que han construido a la mujer como signo. En este sentido, es importante tener en cuenta que, como ya lo señaló Federico de Onís, la particularidad de la obra poética de Storni, frente a sus contemporáneas, es que la suya es una poesía no sólo amorosa sino también *social*, muy vinculada a las inquietudes de la mujer urbana moderna:

[Storni] [e]s un producto típico de Buenos Aires, mujer de ciudad populosa y moderna, y su poesía tiene igualmente a la gran ciudad como fondo de las inquietudes, aspiraciones e insatisfacciones de su espíritu de mujer moderna. Es la más feminista de las poetisas mayores de esta época: todas ellas, como mujeres, expresan inevitablemente, cada una a su modo, sentimientos femeninos; pero Storni ve además su feminidad como problema no sólo individual, sino social.⁵⁶⁶

Storni no se auto-construye desde un *yo* femenino exclusivamente individual, sino que pretende construir también un *yo* femenino colectivo, uno que la contenga a sí

⁵⁶⁵ “La Noche”, Enero de 1920, Montevideo, Uruguay, en Carlos Alberto Andreola, *Alfonsina Storni: vida, talento, soledad*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1976, p. 204. Esta cita proviene de la conferencia sobre Delmira Agustini que Storni dictó en la Universidad de la República de Montevideo el 12 de enero de 1920. Storni admiraba profundamente la obra de Agustini (le dedicó un poema titulado “A Delmira Agustini”) y conocía ciertos datos biográficos de la uruguaya gracias a Manuel Ugarte, amigo cercano de Storni. Ugarte había compartido con Agustini una relación muy estrecha. Para un mejor conocimiento de esta relación, véase el capítulo 2 de esta investigación.

⁵⁶⁶ Federico de Onís, Ob.cit., p. 932. Milena Rodríguez Gutierrez, en su libro *Lo que en verso he sentido: La poesía feminista de Alfonsina Storni (1916-1925)* (Granada, Universidad de Granada, 2007) dedica un capítulo a lo que ella llama “crítica feminista antes del feminismo” en torno a la poesía de Storni. De esta forma, se refiere a los antecedentes históricos de una línea de pensamiento crítico que valoró, en su momento, la singularidad del feminismo presente en la obra de la poeta argentina; estos antecedentes –anteriores a los estudios de género que empezaron a proliferar en los años setenta– se remontan a los años veinte y treinta y entre ellos se encuentran, como lo demuestra esta estudiosa, los análisis críticos de Federico de Onís y Enrique Díez Canedo, entre otros (pp. 13-33). En la Introducción me referí a esta interesante parte de la crítica literaria masculina. Supra pp. 42-43.

misma y a las mujeres en general.⁵⁶⁷ En la misma línea, Alicia Salomone, refiriéndose a los textos periodísticos de la autora argentina, sostiene lo siguiente: “[...] en estos textos se percibe, con distintas intensidades, un tránsito constante hacia un *yosotras/os*”.⁵⁶⁸

Es más que conocida la leyenda que se tejió después del suicidio de Storni, a tal punto que actualmente se impone el mito y, como consecuencia, muchas veces su poesía se lee a partir del mismo.⁵⁶⁹ Storni no se suicidó por un desengaño amoroso; lo hizo cuando descubrió que el cáncer que padecía era incontrolable. Así, se tiró al mar una madrugada de 1938. Sin embargo, precisamente debido a su trágico final, se ha tendido a romantizar su vida. Como dice Milena Rodríguez Gutiérrez: “[...] en el caso de Alfonsina se ha llegado aún más lejos, tanto que la lectura crítica puede llegar casi a tocar lo mágico: ya no se lee sólo desde la biografía, sino también desde la leyenda. [...] la crítica romántico-biográfica está servida y resulta muy difícil, como decía antes, colocarse en una posición diferente para valorar la producción poética de Alfonsina”.⁵⁷⁰

No obstante, mi análisis no desdeñará lo biográfico, entre otras cosas porque esta investigación tiene su origen en la biografía de Alfonsina Storni que preparé en el año 2003.⁵⁷¹ Lo que intentaré hacer es deconstruir los clichés biográficos en torno a la vida de esta poeta argentina. Así, en este capítulo, me concentraré en los episodios de su infancia y su juventud más determinantes, los cuales se postulan como los cimientos de su carácter *intelectual*. Para comprender esta auto-construcción intelectual, que culmina en sus años adultos, es importante profundizar en aquellas experiencias que fueron nucleares en el desarrollo de su ideología feminista. En pocas palabras, intentaré mostrar la mirada, la óptica, que Storni adopta a la hora de interrogar, diseccionar y asimilar las circunstancias de lo femenino dentro de las fronteras culturales de su tiempo. Sin embargo, como veremos, lo anterior también se relaciona con la imagen que de ella se formaron los demás, es decir, la imagen sobre su persona que la poeta

⁵⁶⁷ Cfr. Milena Rodríguez Gutiérrez, Ob.cit., pp. 19-20.

⁵⁶⁸ Alicia Salomone, “Voces femeninas/feministas en el discurso intelectual: Alfonsina Storni y Victoria Ocampo”, en Meeting of the Latin American Studies Association, Chicago, 1998, p. 10 (<<http://lasa.international.pitt.edu/LASA98/Salomone.pdf>>)

⁵⁶⁹ La popular canción de Ariel Ramírez y Félix Luna, “Alfonsina y el mar”, interpretada por Mercedes Sosa, ha contribuido a fabricar una imagen romántica y legendaria de la autora. Asimismo, porque en una serie de poemas aparece un sujeto femenino que se lamenta por el desamor masculino, y Storni en vida nunca se casó, se ha cristalizado en el imaginario popular la imagen de la poeta enamorada, desengañada y solitaria.

⁵⁷⁰ Milena Rodríguez Gutiérrez, Ob.cit., pp. 8-9.

⁵⁷¹ Vid. Tania Pleitez, *Alfonsina Storni. Mi casa es el mar*, Madrid, Espasa, 2003.

identificó en los otros, una que ella no consideró correcta y que, utilizando el arma de la ironía, intentó romper, deconstruir, reconstruir. He enfatizado aquellas vivencias personales que contribuyeron a que Storni se percatara de las codificaciones de lo femenino y lo masculino en la tradición patriarcal, algo que incidirá directamente en la forma en que ella le hará frente a los prejuicios de género. En efecto, Storni analizó con agudeza sus experiencias, para desentrañar y comprender la imagen preconcebida de la Mujer que subyace en el discurso intelectual androcéntrico occidental.

En este sentido, no sólo haré referencia a la crítica literaria de su momento y a cómo fue recibida su obra, sino también a sus textos autobiográficos. He intentado seguir la pista de cómo ella fue creando una imagen propia a la vez que se preocupaba por cuestionar y/o entregar una imagen diferente de la Mujer en la esfera de lo social y lo cultural, es decir, examinaré ese flujo intelectual intersubjetivo. Así, interpretaré su poesía no sólo desde la auto-imagen que proyecta, sino también desde sus reflexiones sobre las imágenes de lo femenino, en general. Por último, me referiré a Storni de cara a lo público para dar a conocer cómo se manejaba en su ámbito cultural, porque de ahí precisamente surge una de las imágenes más innovadoras en la poesía de aquella época –tal y como se deriva de la cita de Federico de Onís–: la imagen de la mujer moderna y urbana.⁵⁷²

⁵⁷² Para conocer los detalles biográficos más importantes de la autora, consúltense los siguientes estudios: Conrado Nalé Roxlo y Mabel Mármol, *Genio y figura de Alfonsina Storni*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1966; Carlos Alberto Andreola, *Alfonsina Storni: vida, talento, soledad*, Buenos Aires, Plus Ultra 1976; Josefina Delgado, *Alfonsina Storni. Una biografía esencial*, Buenos Aires, Planeta, 2001; Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo, *La otra Alfonsina*, Aguilar, Buenos Aires, 2002.

1. Vida y obra.

1.1. Biografía.

1.1.1. Transformaciones internas: infancia y adolescencia.

A finales del siglo XIX Alfonso Storni⁵⁷³ y Paulina Martignoni⁵⁷⁴, ambos de nacionalidad suiza, emigran a la Argentina en busca de un futuro prometedor. Se instalan en la ciudad de San Juan⁵⁷⁵, donde Alfonso y sus hermanos fundan un próspero negocio: una fábrica de soda y de hielo.⁵⁷⁶ Allí nacen sus dos primeros hijos, María y

⁵⁷³ Los abuelos paternos de la autora, Federico Storni y Teresa Guidetti, ambos originarios de Lugaggia (cerca de Lugano), se casaron el 24 de febrero de 1841 en la antigua parroquia de San Antonio, en Sala Capriasca. Tuvieron ocho hijos, cinco varones, entre ellos Alfonso Ambrogio Carlo, nacido el 7 de diciembre de 1858, quien será el padre de Storni; y tres niñas. Los Storni se caracterizaban por su firme convicción de que trabajando duro se llegaba a cualquier parte; eran gente de gran vigor y dignidad. Federico Storni y su esposa cultivaron la tierra pero también conservaron el hábito de ilustrarse. Sus hijos recibieron una buena instrucción escolar, porque en Suiza la educación se consideraba la base de la riqueza económica y se impartía de forma gratuita y obligatoria en todos los cantones. (Cfr. Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo, Ob.cit., pp. 19-21.)

⁵⁷⁴ Paulina, originaria de Lugano, era la menor de ocho hermanos. Había nacido el 23 de julio de 1866 y pertenecía a una familia burguesa e ilustrada. Sus padres se habían esmerado en brindarle una cuidadosa educación: además de dominar el bordado y la costura –las usuales actividades que en esos años se enseñaba a las jovencitas de clase media–, Paulina tenía habilidades para pintar al óleo y a la acuarela. Asimismo, había obtenido el título de maestra, era una buena lectora y manejaba a la perfección el francés, además de su lengua materna, el italiano. También había estudiado música y canto y tenía una agradable voz de soprano. Ya en Argentina, Paulina descubrirá que también posee dotes naturales para el teatro, un don que heredará su hija Alfonsina. A la par de todas estas cualidades, Paulina era físicamente hermosa. Una fotografía en la que aparece con un tocado de flores y plumas, a los dieciséis años, así lo demuestra. (Cfr. Conrado Nalé Roxlo y Mabel Mármol, Ob.cit., pp. 22-23.)

⁵⁷⁵ En su *Recuerdos de provincia* (1850), Domingo F. Sarmiento describe así a San Juan: “A pocas cuadras de la plaza de Armas de la ciudad de San Juan hacia el norte, elevábanse no ha mucho tres palmeros solitarios, de los que quedan dos aun, dibujando sus plumeros de hojas blanquiskas en el azul del cielo, al descollar por sobre las copas de verdinegros naranjales, a guisa de aquellos plumajes con que nos representan adornada la cabeza de los indígenas americanos. Es el primero planta exótica en aquella parte de las faldas orientales de los Andes, como toda la frondosa vegetación que, entremezándose con los edificios dispersos de la ciudad i alrededores, atempera los rigores del estío, i alegra el ánimo del viajero, cuando atravesando los circunvecinos secadales, ve diseñarse a lo léjos las blancas torres de la ciudad sobre la línea verde de la vegetación”. (Domingo F. Sarmiento, *Recuerdos de provincia*, Jorge Luis Borges (ed.), Buenos Aires, Emecé, 1998, p. 53.)

⁵⁷⁶ Entre 1870 y 1883 los hermanos Storni emigran a América del Sur. Primero lo hacen los hermanos mayores, Angelo, Paolo y Antonio; el último en emigrar es Alfonso, quien arribará a Argentina el 8 de junio de 1883. Allí instalan la primera fábrica de soda en toda la provincia y alcanzan una sólida situación económica. Más adelante, la fábrica también se convertirá en la primera de la zona en producir hielo, toda una hazaña que hará sensación en la ciudad de San Juan considerando que, hasta hacía pocos años, incluso Buenos Aires importaba el hielo que consumía, el cual era transportado en barcos desde Europa y Estados Unidos hasta su puerto. Contar con su propia fábrica de hielo será considerado por los habitantes de San Juan como un signo de progreso. Pero el éxito de la fábrica no acaba ahí. Algunos años después elaborará también la primera cerveza sanjuanina. En su etiqueta aparecerá un paisaje suizo con sus características montañas nevadas y se leerá el nombre de la bebida y sus productores: “Cerveza Los Alpes, de Storni y Compañía”. (Cfr. Conrado Nalé Roxlo y Mabel Mármol, Ob.cit. p. 24.)

Romero.⁵⁷⁷ Sin embargo, hacia 1890, Alfonso comienza a mostrarse cada vez más distante y huraño, incluso sombrío, y a beber alcohol con mayor frecuencia. Al principio Paulina supone que esto se debe al exceso de trabajo y se muestra comprensiva cuando Alfonso empieza a ausentarse de la fábrica con la excusa de ir a cazar para distraerse. Pero, poco a poco, Alfonso va perdiendo interés en la administración de la empresa familiar y delegando en sus hermanos cada vez más decisiones. Las ausencias de Alfonso del hogar se hacen habituales y se prolongan por varios días con el argumento de que anda buscando unas minas de plata. Con los años, sus estados de melancolía aumentan así como las dosis de alcohol que ingiere. Es entonces cuando los médicos aconsejan un viaje a la tierra natal, donde suponen encontrará tranquilidad y sosiego; creen que el clima de San Juan, de extremas temperaturas, ha afectado su salud.

Alfonso acepta la recomendación de su médico de cabecera de regresar por un tiempo a Suiza. Así que toda la familia –Alfonso, Paulina, María (de tres años) y Romeo (de dos)– se embarca hacia Europa. En 1892 viven en la casa de unos familiares en Luggagia. Para entonces, Paulina había perdido a un tercer hijo, Cesare, que murió al año y cuatro meses de nacido, en julio de 1891. Pero al poco tiempo, vuelve a quedar embarazada y Alfonso decide trasladarse con su familia a una casa más espaciosa en Sala Capriasca, una población cercana a Luggagia. El 29 de mayo de 1892 nace Alfonsina Storni.⁵⁷⁸

⁵⁷⁷ El matrimonio se establece en la casona familiar donde también viven sus otros hermanos con sus respectivas familias. Alfonso y sus hermanos ya poseen una buena posición, pero Paulina representará la cumbre de ese coronamiento social. En poco tiempo, Paulina - alegre, culta, elegante y bonita -, se convierte en el centro de atención de la ciudad: en la casa familiar se acostumbra a celebrar tertulias donde se reúne lo mejor de la sociedad de San Juan –personas de apellidos reconocidos, artistas y políticos, incluyendo al gobernador Gómez de Terán– y a miembros de la comunidad italiana que empieza a asentarse en la ciudad. Durante las reuniones, Paulina entona arias y cavatinas acompañada de un costoso piano de cola que Alfonso le ha obsequiado. Pero Paulina no se conforma con reunir en su casa a ilustres personalidades, sino que también se entretiene escribiendo, en francés e italiano, crónicas sociales para periódicos y revistas locales. En esos años, y menos aún en una ciudad rural, no era común que las mujeres casadas tuvieran una vida social tan activa. (Cfr. Conrado Nalé Roxlo y Mabel Mármol, *Ob.cit.*, pp. 24-25.)

⁵⁷⁸ Se han dado ciertas irregularidades con respecto a la fecha de nacimiento de Storni. Su padre la registró el 31 de mayo de 1892, y en el registro consta que nació el día 29. Pero, en 1938, una tía de Storni mandó legalmente cambiar la fecha al 22 de mayo, alegando que recordaba que había nacido ese día, un recuerdo que tenía ni más ni menos que cuarenta y seis años. Se emitió un nuevo certificado de nacimiento sin que hasta la fecha se haya encontrado algún documento legal que respalde el recuerdo de la tía. Por eso algunos biógrafos señalan el 22 de mayo como su fecha de nacimiento. Sin embargo, Paulina y Storni siempre sostuvieron que había nacido el 29 de mayo, mientras que Alejandro sostiene que la fecha correcta es el 22 de mayo. (Cfr. Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo, *Ob.cit.*, pp. 26, 35.)

En 1896, la familia regresa a San Juan donde deben enfrentarse a su realidad financiera, que, después de los gastos del viaje a Europa, no se encuentra en buen estado. Al mismo tiempo, la empresa familiar pasa por grandes apuros y se enfrenta a varias deudas, y Antonio, el hermano Storni líder de la empresa, ha muerto. La decadencia económica de la familia Storni Martignoni se llegará a agudizar tanto que se acercará a la ruina hacia 1901. A esto se agregaran a otras penas: Paulina pierde tres hijos más y uno muere tan sólo después de una hora de nacido.

En San Juan, el estado psicológico de Alfonso, aficionado a la bebida, marcará el curso de toda una familia. En ese ambiente de inestabilidad, la poeta recurre a una táctica infantil, aunque natural y comprensible, para suplir esas ausencias y carencias: comienza a fabular y a crear mundos fantásticos. Así, sus fantasías se convierten en el medio para evadir esa triste realidad⁵⁷⁹, mientras que en su mente infantil se arraiga su primera imagen masculina, una impresión de la figura del hombre que la llega a marcar de forma definitiva.

Pero no todos los recuerdos son malos; sus primos, con quienes Storni y sus hermanos suelen jugar e inventar aventuras, y la casa familiar, rodeada de luz y naturaleza, se graban también en su memoria como referentes del perdido edén de la niñez: “En la dulce fragancia / De la dulce San Juan, / Recuerdos de mi infancia / Enredados están. / Mi casa hacia los fondos / Tendía su vergel; / Allí canales hondos / Entre abejas y miel” (“El canal”).⁵⁸⁰ También hay otras fuentes de regocijo: el 28 de agosto de 1898 nace Hildo Alberto, el último hijo de Alfonso y Paulina. Storni le lleva seis años y se encariña de forma maternal de su hermano menor. De hecho, Hildo se convertirá en su primer confidente literario. La complicidad entre ambos será tan estrecha que en 1919 Storni le dedicará su libro *Irremediablemente*.

En 1901, conscientes de que no les queda otro camino, Alfonso y Paulina deciden abandonar San Juan en busca de nuevos horizontes. Han llegado al tope de la ruina financiera, pero también les pesa la vergüenza ante los ojos de aquellos que atestiguaron su riqueza de apenas unos años atrás. De esta forma, se mudan con sus

⁵⁷⁹ La misma Storni se refiere a estas fantasías en su conferencia “Entre un par de maletas a medio abrir y las manecillas del reloj”, la cual citaré más adelante.

⁵⁸⁰ Alfonsina Storni, “El canal”, en *Obras. Poesía. Tomo I*, Ob.cit., p. 244.

cuatro hijos a la ciudad de Rosario, ubicada en la provincia de Santa Fe. Rosario en ese momento se presenta lleno de oportunidades porque es el segundo puerto más importante del país, después de Buenos Aires.

Storni tiene nueve años cuando llega a Rosario con su familia; por lo tanto, es ya lo suficientemente mayor para percibir el cambio. En Rosario se instalan en una modesta casa alquilada, muy pequeña, donde la luz es escasa y las paredes están enmohecidas. Es cierto que, en San Juan, Storni era consciente de que a su familia no le sobraba el dinero. Pero en aquel ambiente de campo no había conocido el lado mísero de la pobreza y, en la ciudad de Rosario, esa pobreza la golpeará de frente. Como sus padres no pueden pagarle la escuela, debe abandonar los estudios. Pasa en casa todo el día y no tiene dónde jugar. Así que se resigna a sentarse en los escalones, fuera de la puerta de la calle, a ver la gente pasar.

Sin embargo, es en Rosario donde Paulina toma en sus manos las riendas del asunto: abre una escuela privada en su casa y, con un total de cincuenta alumnos, llega a reunir un total de setenta y cinco pesos al mes. Esta cantidad, para una familia numerosa, no es suficiente, pero se las arreglan como pueden. Así que mientras Alfonso sigue ausente, y también temido por sus cambios bruscos de temperamento, Paulina se hace cargo estoicamente de la familia. La pequeña Alfonsina observa a su madre y esta se irá convirtiendo para la niña en un ejemplo de resistencia y lucha. Pero también comprenderá el alto costo que su madre paga en sumisión y sufrimiento.⁵⁸¹ Por estos años, Storni también perfecciona sus fantasías: “A los ocho, nueve y diez años miento desafortadamente: crímenes, incendios, robos, que no aparecen jamás en las noticias policiales. Soy una bomba cargada de noticias espeluznantes; vivo corrida por mis propios embustes, alquitranada en ellos; meto a mi familia en líos; invito a mis maestros a pasar vacaciones en una quinta que no existe; trabo y destrabo; el aire se hace irrespirable; la propia exuberancia de mis mentiras me salva. En la raya de los catorce años abandono”.⁵⁸² No es casualidad que a los catorce años deje de mentir: es la edad que tiene cuando muere su padre.

⁵⁸¹ En su poesía, Storni se refiere directamente a la situación emocional de su madre: “A veces en mi madre apuntaron antojos / De liberarse, pero, se le subió a los ojos / Una honda amargura, y en la sombra lloró”. (Alfonsina Storni, “Bien pudiera ser...”, en *Obras. Poesía. Tomo I*, Ob.cit. p. 209.)

⁵⁸² Alfonsina Storni, “Entre un par de maletas a medio abrir y las manecillas del reloj”, en *Obras. Prosa: Narraciones, periodismo, ensayo, teatro. Tomo II*, Ob.cit., p. 1077.

En 1902, Alfonso decide alquilar un local y abrir un café. Pero para ello necesita la ayuda de toda la familia, es decir, que todos trabajen a su lado. Paulina cierra la escuelita para ponerse a disposición del futuro negocio y apoyar a su marido. El local, aunque no céntrico, queda cerca de la estación de tren Sunchales, en la esquina de las calles Mendoza y Constitución. Como todavía no tienen recursos suficientes para pagar también el alquiler de una casa, se instalan en la parte trasera del local, donde hay dos habitaciones precarias. Por último, se dividen las tareas entre todos los miembros de la familia, y a Storni –con diez años– se le asigna el lavado de platos y copas, además de atender las mesas. Pero Alfonso una vez más se deja arrollar por su apatía, ahora de forma definitiva. Veamos la descripción desoladora que nos entrega Conrado Nalé Roxlo: “Pasa el tiempo sentado a una de las mesas, bebiendo y jugando a la par de sus parroquianos, hasta la madrugada, cuando se retira el último. Entonces, alguno de sus hijos, rendido de sueño, lo acompaña a la cama después de echar el cerrojo para proteger las mercaderías cada vez más escasas”.⁵⁸³ Tres meses después, sucede lo inevitable: deben cerrar el café. Derrotados, se mudan –por tercera vez desde que llegaron a Rosario– a una casa aún más pequeña y humilde que las anteriores.

Ante el fracaso del café, Paulina tiene que volver a pensar en cómo hacerle frente a la situación. Decide entonces realizar labores de costura por encargo. María y Alfonsina le ayudan a su madre en esta trabajosa tarea que les da dinero sólo para sobrevivir. Las jornadas suelen ser de más de doce horas y a menudo cosen hasta bien entrada la madrugada. Al día siguiente, Hildo, el pequeño, se encarga de hacer las entregas en tiendas y almacenes. En 1905, María se casa con un comerciante, por lo tanto, Storni se esfuerza el doble para ayudarle a su madre a cumplir con todos los encargos.⁵⁸⁴ Sin embargo, en este entorno de pobreza, Storni escribe su primer poema: “A los doce años escribo mi primer verso. Es de noche; mis familiares ausentes. Hablo

⁵⁸³ Conrado Nalé Roxlo y Mabel Mármol, Ob.cit., p. 35.

⁵⁸⁴ Storni describirá estos años en sus versos: “Te enrojeció los ojos la costura, /... / Corva la espalda, firme la paciencia, / El pan escaso en mala pieza oscura” (“A una premiada”). También en *Canto a Rosario*, publicado póstumamente en 1947, la poeta se refiere a sus años de pubertad en esta ciudad: “Ciudad del bello río, de las altas barrancas, / las rojas chimeneas, y de las bolsas blancas. / Cuando era adolescente, allá en tu negro puerto, / vi los buques cargados bajo aquel peso muerto. / ... / ¡Es un mar que te tienta!... Que me tentó diría, / ciudad donde naciera, precoz, la rima mía. / Quizá nació mirando cómo el ágil navío / perdíase en las nieblas grisadas del río. / Iba a tierras lejanas, que yo jamás vería, / porque era miserable. Para vivir, cosía” (“El puerto”). (Alfonsina Storni, *Obras. Poesía. Tomo I*, Ob.cit., pp. 486, 583-586.)

en él de cementerios, de mi muerte. Lo doblo cuidadosamente y lo dejo debajo del velador, para que mi madre lo lea antes de acostarse. El resultado es esencialmente doloroso; a la mañana siguiente, tras una contestación mía levantisca, unos coscorriones frenéticos pretenden enseñarme que la vida es dulce”.⁵⁸⁵

En 1906 muere Alfonso, a la edad de cuarenta y ocho años. Es por esta época que –después de dos años de estar cosiendo “para afuera”– Storni entra en un taller de gorras como aprendiz: aunque la jornada es de diez a catorce horas, la paga es estable. Storni también se solidariza con la situación del obrero y empieza a participar en movimientos que reclaman transformaciones laborales y sociales; por ejemplo, el primero de mayo ayuda a repartir panfletos anarquistas.

En 1907, cerca de la Semana Santa, se produce un giro significativo en la vida de la autora. Por esa época llega a Rosario la compañía de teatro de Manuel Cordero para representar los cuadros de la Pasión. A Paulina le asignan el papel de María Magdalena y Storni suele acompañar a su madre a los ensayos. Un día Paulina sorprende a Storni en un recodo escondido de la casa vestida con su ropa escénica y repitiendo sus partes: las ha aprendido de memoria. Comprende que la actuación significa mucho para su hija y le pide a Manuel Cordero que le asigne su papel, pero este no acepta porque, según él, aún le falta crecer más. Sin embargo, dos días antes del estreno, la muchacha que tenía asignado el papel de San Juan Evangelista en la obra, enfermó gravemente. Y sucedió lo siguiente:

[...] Alfonsina sale de su rincón, pisando firme hasta el centro del escenario. En medio del silencio y las miradas hipnotizadas de todo el elenco, recita íntegro el papel del Evangelista. No lo sabe por una gran casualidad, sino porque se sabe de memoria todos los papeles de la pieza.⁵⁸⁶

Al día siguiente, en el periódico local, aparece un artículo crítico sobre la obra y, en pocas líneas, la actuación de la futura poeta es elogiada. A partir de entonces, Paulina y Storni continúan representando, de vez en cuando, cuadros dramáticos; lo hacen para compañías pequeñas, en centros como el Círculo de Obreros Liberales de Rosario, o en teatros. Así, el 1º de mayo de 1907 Storni actúa en el Teatro Politeama de

⁵⁸⁵ Alfonsina Storni, “Entre un par de maletas a medio abrir y las manecillas del reloj”, en *Obras. Prosa: Narraciones, periodismo, ensayo, teatro. Tomo II*, Ob.cit., p.1077.

⁵⁸⁶ Conrado Nalé Roxlo y Mabel Mármol, Ob.cit., p. 37.

Rosario en una obra titulada *El pecado es la miseria*, donde representó a Magdalena. Pero el verdadero cambio le llegará cuando sea contratada por la compañía del célebre actor español José Tallaví.⁵⁸⁷ Indudablemente, Storni, de quince años, a punto de cumplir los dieciséis, tiene madera de actriz, por lo que acepta de inmediato trabajar para esta compañía de teatro; además, le están ofreciendo la oportunidad de cambiar su vida, la opción de ser algo más que aprendiz en una fábrica. Así, el sábado 14 de marzo debuta con la compañía de Tallaví en el Teatro Municipal de Santa Fe y entre las obras que se representan se encuentra *El primer idilio* de Carlos Tercero Arguimbau (quien llegará a ser el primer amor de Storni, como veremos más adelante). De Santa Fe parten en gira hacia otros lugares del país.⁵⁸⁸

“A los trece años⁵⁸⁹ estaba en el teatro. Este salto brusco, hijo de una serie de casualidades, tuvo una gran influencia sobre mi actividad sensorial, pues me puso en contacto con las mejores obras del teatro contemporáneo y clásico. Así acompañé a don José Tallaví en una de sus giras por la República”, le escribe Storni al filólogo y literato español, Julio Cejador.⁵⁹⁰ De esta forma, Storni se incorpora a una vida de caravana. Ella no es la única muchacha joven, también se encuentra entre el elenco Camila Quiroga, un año mayor que Storni, quién llegará a ser una reconocida actriz. Durante cinco meses la compañía de teatro recorre Santa Fe, Córdoba, Mendoza, Paraná,

⁵⁸⁷ Existen dos versiones sobre cómo y cuando la poeta pasó a ser parte del elenco de Tallaví. Según Conrado Nalé Roxlo, los Storni, durante sus años de gloria en San Juan, ofrecieron una elegante comida en honor al actor cuando éste pasó por ahí de gira. En esa ocasión, Tallaví oyó cantar a Paulina y quedó sorprendido por su talento de soprano. Años después, Paulina revivirá esos recuerdos cuando les relate a sus hijos los pormenores de aquella noche: cómo ella le agradeció los elogios y se atrevió a pedirle que recitara algo, ruego que Tallaví aceptó de buena gana. De acuerdo a este biógrafo, fueron innumerables las veces que Storni le pidió a su madre que le narrara esta anécdota. Así que supuestamente cuando el actor llega a Santa Fe con su compañía, Paulina decide presentarle a Storni para que la considere como miembro de su compañía. (Cfr. Conrado Nalé Roxlo y Mabel Mármol, Ob.cit., pp. 36-39.) Según la versión de Carlos Alberto Andreola, Paulina formó parte por un tiempo de la compañía de Eduardo Perlá. Más adelante, cuando la compañía se disuelva, Perlá pasará a ser parte del elenco de la compañía de Tallaví cuando, en marzo de 1908, ésta se presente en Santa Fe. Es entonces cuando Perlá decide presentarles a Paulina y a su hija al actor español para que las considere como actrices. (Cfr. Carlos Alberto Andreola, Ob.cit., pp. 221-222.) En cualquier caso, Storni, después de varias pruebas y ensayos, es seleccionada como parte del elenco.

⁵⁸⁸ En un reportaje realizado después de la muerte de Alfonsina, Paulina negará que su hija participara de esta aventura; asegurará que ella nunca se lo permitió a pesar que Alfonsina intentó fugarse. Paulina seguramente no quería enfrentarse al juicio ajeno ya que no era bien visto que una muchacha tan joven se marchara con una compañía de teatro, mucho menos con el consentimiento de la madre. (Cfr. Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo, Ob.cit., p. 47.) Pero lo cierto es que Paulina la dejó marchar; debió comprender la ansiosa necesidad de su hija de experimentar otros mundos. Sabía que no podía obligarla a quedarse para seguir viviendo en aquel estado de pobreza.

⁵⁸⁹ Storni da un dato que no coincide con la realidad: no tenía trece sino quince años (dos meses antes de cumplir dieciséis) cuando se incorpora a la compañía de José Tallaví. (Cfr. Ibid., p. 46.)

⁵⁹⁰ Conrado Nalé Roxlo y Mabel Mármol, Ob.cit., p. 39.

Santiago del Estero y Tucumán. Al principio a Storni le asignan papeles menores hasta que se le presenta la oportunidad de demostrar su talento reemplazando a una actriz principal. Entre las obras que representan están: *Espectros* de Henrik Ibsen, *La loca de la casa* de Benito Pérez Galdós, *Los muertos* de Florencio Sánchez y *El místico* de Santiago Rusiñol. Durante la gira, Tavallí la guía casi como un padre y le enseña muchas de las técnicas de la actuación que años después, en Buenos Aires, ella pondrá en práctica cuando le otorguen una cátedra en el Teatro Infantil Labardén.

Aunque al director le complacen sus progresos y está convencido de que llegará lejos, Storni empieza a sentirse incómoda y nerviosa: “...casi una niña y pareciendo ya una mujer, la vida se me hizo insoportable. Aquel ambiente me ahogaba. Torcí rumbos”, le sigue diciendo a Julio Cejador.⁵⁹¹ El 24 de agosto de ese año decide abandonar la gira y regresar a la casa de su madre. Sucede que, durante la estancia en Mendoza, cuando la compañía actúa en la sede de la Sociedad Italiana, el representante de esta asociación, Rafael Barón, intenta seducir a Storni. Cuando Talleví se entera de la situación, sale a la defensa de la muchacha. De acuerdo a lo que la autora le contará años después a su amigo y escritor Nicolás Coronado, incluso se dio la intervención del Juez de Menores. Así, la situación cesa pero ya Storni no se siente dueña de su intimidad. Las insinuaciones continúan aunque esta vez por parte de otros miembros de la compañía, así que la joven tiene que cambiar el compañerismo por la soledad de una habitación de hotel.⁵⁹²

Este es seguramente el primer enfrentamiento de Storni con la realidad de las relaciones sexuales. Hasta entonces sólo conocía las pequeñas realidades de su casa y el taller –duras pero de ninguna manera marcadas por el abuso sexual y por el directo irrespeto a la dignidad de su persona–. Sin duda, el acoso de Rafael Barón no pasa inadvertido al proceso de concienciación feminista de la autora: estamos hablando de un hombre mayor, con cierto poder en sus círculos sociales, que intentó seducir a una jovencita de quince años. Y a esto se le añaden las insinuaciones sexuales posteriores de otros miembros de la compañía de teatro. Estas son experiencias que marcan, que dejan huella, especialmente en alguien con la sensibilidad y la inteligencia de Storni. Habían aspectos de las relaciones entre hombres y mujeres que antes no había conocido

⁵⁹¹ Ibid.

⁵⁹² Cfr. Carlos Alberto Andreola, *Ob.cit.*, p. 223.

pero que desde este momento comenzará a identificar. Veintiún años después, en 1928, Storni dirá: “Dejé el teatro porque no me agradaba la vida entre bastidores. Los artistas son muy interesantes vistos desde fuera, pero adentro son tan humanos... como el común de los hombres...”⁵⁹³ Este comentario, es decir, que los artistas son “tan humanos” como todos, ¿no será una forma de decir que los artistas también se comportan como la mayoría de los hombres, es decir, que malinterpretan la independencia de una mujer? Sin duda, este malentendido social se origina en el sentido de libertad y autonomía que desde entonces ya tiene Storni. Por otra parte, como se sabe, en el teatro se trabaja con las emociones, se entra en una mecánica aprehensiva rica en sensibilidad. La misma Storni contará después que al finalizar cada función sentía una fuerte opresión en el pecho y que la interpretación de papeles le consumía los nervios. Para ella debe de haber sido difícil vivir a flor de piel en esa atmósfera, no sólo un tanto frívola, sino también marcada por la jerarquía relacional entre hombres y mujeres.⁵⁹⁴ Así, decide volver a casa con su madre, en Bustinza, a finales de agosto de 1908.⁵⁹⁵

Storni goza de días tranquilos en Bustinza. También escribe poemas; de esta época es “Jamás podré olvidar”, escrito en enero de 1909.⁵⁹⁶ Lo cierto es que Storni podría haber optado por quedarse en Bustinza y disfrutar de la quietud rural: casarse joven con un chico del lugar, trabajar como maestra particular en la escuelita de su

⁵⁹³ L. Pozzo Ardizzi, “De fabricante de gorras a poetisa. Alfonsina Storni cuenta los entretelones de su vida”, en *El Hogar*, Año XXIV, N° 971, Buenos Aires, 25 de mayo de 1928, en Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo, Ob.cit., p. 46.

⁵⁹⁴ Camila Quiroga dirá, años después, lo siguiente: “Qué gran actriz perdió el teatro!” (Josefina Delgado, Ob.cit., p. 153.) Por su parte, la estudiosa Milena Rodríguez Gutiérrez, aludiendo a las obras de teatro que Storni llega a escribir y al personaje poético que aparece escenificado en su poesía, enfatiza: “¡Qué gran actriz –y dramaturga– ganó la poesía!” (Milena Rodríguez Gutiérrez, Ob.cit., p.132.)

⁵⁹⁵ Para entonces, Paulina se ha mudado a Bustinza porque se ha casado con Juan Perelli, tenedor de libros. Bustinza es un pueblito perdido en la llanura del departamento de Iriondo, en la provincia de Santa Fe, al que, en ese momento, todavía no llega ni el correo. Storni se instala, junto a sus hermanos, su madre y su padrastro, en el nuevo hogar, una casa alquilada frente a la plaza del pueblo. En Bustinza, Paulina da a luz a otra niña, Olimpia, y abre una escuelita particular en la que Storni pronto se incorpora dando clases de buenas maneras y de recitado y corrigiendo cuadernos. Más adelante, Paulina y Perelli tendrán otros hijos. (Cfr. Josefina Delgado, Ob.cit., pp. 39-40.)

⁵⁹⁶ En este poema Storni invoca la imagen de la muerte: “Como fantasma que siguiendo fiero / Los pasos que mi loca mente da / Me persigue el recuerdo, ese recuerdo / Que en mi pasado fijo siempre está. / Quiero olvidarlo y si al volver mi mente / A la alegría que contemplo impávida, / Surge el recuerdo, ese recuerdo negro / Que es del dolor la infatigable dádiva, / Jamás olvido. [...]” (Alfonsina Storni, “Jamás podré olvidar”, en *Obras. Poesía. Tomo I*, Ob.cit. p. 430.) Aunque Storni se muestra alegre y bromista la mayor parte del tiempo, la idea de la muerte siempre aparece en su cotidianidad. Por ejemplo, su madre suele enojarse con ella cada vez que canta una estrofa que ha escrito: “Yo quisiera morir / en una noche de luna / mecida por las olas / y envuelta por la espuma”. Pero Storni no le obedece y la canta una y otra vez. (Cfr. Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo, Ob.cit., p. 48.)

madre, pasear por el campo los domingos y reunirse con sus amigas a charlar durante las tardes apacibles. Sin embargo, inconformista, Storni baraja otras posibilidades. Su sentido común le dice que poseer una sensibilidad artística no es suficiente, comprende que necesita una herramienta formal que la respalde, es decir, un título profesional. Así que se decide a estudiar.

En los primeros meses de 1909 se inscribe como aspirante a la Escuela Normal Mixta de Maestros Rurales, ubicada en Coronda (Entre Ríos). La escuela se había inaugurado oficialmente el 8 de marzo de ese año gracias a la iniciativa del diputado Carlos Tercero Arguimbau (autor de *El primer idilio*, obra de teatro en la que participó Storni, y quien será, como dije antes, su primer amor). La carrera de maestro rural tenía una duración de dos años y, puesto que se trataba del año inicial del funcionamiento de la escuela, el número de alumnos registrados, de ambos sexos, no era grande. Por su parte, Storni no había finalizado la primaria, apenas había llegado al segundo grado, y su falta de educación formal se notaba especialmente en el campo de las matemáticas. La mesa examinadora pronto se percató de esta carencia, pero esto no le impidió conseguir una plaza en el curso. Uno de los miembros de la mesa, la señorita María Margarita Gervasoni –directora de la escuela–, recordará, años después, aquel día en que Storni se presentó a la prueba: “El examen que rindió no satisfizo a la mesa, pero era necesario ser complacientes. La escuela acababa de fundarse y necesitaba alumnos. Por otra parte habíamos descubierto en Alfonsina un afán de surgir, de sobresalir, de ser algo. Estudiaba afanosamente; leía mucho. Era alegre, jovial, comunicativa. Pasando los días, llegó a ser la primera en las clases”.⁵⁹⁷

Una vez aceptada en la escuela, vino la cuestión de cómo se pagarían sus estudios y como le haría frente a los gastos de hospedaje y comida. Su madre no tenía una situación económica holgada, tenía lo justo para vivir decentemente. Pero, como nos cuenta su media hermana Olimpia, las cosas afortunadamente se dieron: “Amistades de la casa, entre ellas una inspectora de escuelas que también había reparado en la capacidad de Storni y tenía la certeza de que no la defraudaría, le gestiona con anterioridad, por esto, un puesto de celadora que le permitiría ayudarse a costearlos.

⁵⁹⁷ Conrado Nalé Roxlo y Mabel Mármol, Ob.cit., p. 42.

Las autoridades de Coronda, sin saber de quién se trataba, confirmaron el nombramiento asignándole un sueldo de cuarenta pesos”.⁵⁹⁸

Al llegar a Coronda, se instala en la casa de la señora Mercedes Gervasoni de Venturini, hermana de la directora de la escuela y esposa del comisario del pueblo, el señor Vergara. Allí alquila una habitación que comparte con otras dos muchachas.⁵⁹⁹ Pero aún con su puesto de celadora, el dinero apenas le alcanza: el hospedaje completo le cuesta treinta pesos y debe estirar los diez pesos restantes a lo largo del mes. Son muchas las proezas que realiza para arreglárselas: es durante estos años que empieza a utilizar formularios de telegramas para escribir sus poemas.⁶⁰⁰

En el segundo año de estudios Storni se las ingenia para solucionar su falta de recursos económicos. Durante los fines de semana empieza a viajar a Rosario donde actúa y canta en un tabladillo dedicado al género cabaretero. Storni mantuvo en secreto la razón de sus viajes, sabía que no sería bien visto que una alumna se dedicara en su tiempo libre a ser corista. ¿Por qué decide Storni trabajar en un tabladillo? Primero que todo, la necesidad de dinero. Además, tenía buena voz y sabía actuar. El mundo del teatro le había enseñado a defenderse; estaba segura de poder hacerle frente a la situación. Más adelante, tanto Paulina como su hermana Olimpia negaran este episodio de la vida de Storni.⁶⁰¹

Sin embargo, sus misteriosas salidas poco a poco fueron levantando sospechas entre los habitantes de Coronda muy dados al chisme local. Josefina Delgado nos explica los posibles razonamientos detrás de estas habladurías:

⁵⁹⁸ Olimpia Perelli, “Alfonsina, mi hermana”, en *Vosotras*, febrero de 1957, en Josefina Delgado, Ob.cit., p. 42.

⁵⁹⁹ Sus compañeras de cuarto a menudo le indican que se viste de forma desaliñada, que anda los cordones desatados. Storni no les presta atención pues nunca fue una muchacha excesivamente coqueta. Y cuando alguna de ellas se queja de una tontería, Storni comenta: “Vaya, por poco se afligen. Se ve que la vida no ha sido dura con ustedes como conmigo...” (Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo, Ob.cit., p. 51.)

⁶⁰⁰ Durante el primer año, Storni destacó como alumna. Su maestra, Emilia Pérez de la Barra, pronto descubre en ella cualidades de escritora. Pero también sobresale en otros aspectos. Por ejemplo, en la fiesta de fin de curso del primer año escolar, Storni actúa como protagonista en la pieza de teatro *Conspiradores incautos*, del doctor Zenón Rodríguez. Más adelante, cuando se realicen diversas actividades en Coronda con motivo de la celebración del Centenario (1910), el boletín escolar publicará una crónica informando que la alumna maestra Alfonsina Storni, cantó una romanza “con voz dulce y sentimental”. (Josefina Delgado, Ob.cit., p. 44.)

⁶⁰¹ Cfr. Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo, Ob.cit., p. 52.

¿Por qué Alfonsina se va todos los fines de semana, si antes no lo hacía? Claro, extrañará a su familia, hace ya un año que vive lejos de ella... Pero ¿le alcanza el dinero que gana para tanto viaje? Y si lo gasta todo en viajes, ¿para qué trabaja? O mejor dicho, ¿por qué su familia no le da dinero para que no tenga que trabajar? Las conjeturas son muchas, hasta que alguien descubre que la familia Perelli vive en Bustinza, y Alfonsina pasa sábado y domingo en la ciudad de Rosario.

Si las señoras que vigilaban la conducta de sus hijas clamaban por una mayor claridad, la oportunidad se les presentó muy pronto.⁶⁰²

La escuela decide organizar una actividad para celebrar el aniversario de la batalla de San Lorenzo, la primera victoria de los Granaderos, dirigida por San Martín. La mañana del domingo programado para realizar el acto, profesores y alumnos se trasladan a las barracas del río Paraná, al lugar histórico donde tomó lugar la batalla. La actividad se inicia con el ritual de siempre: Himno Nacional, discurso de la directora, lecturas sobresalientes por parte de los alumnos. Una vez terminadas las formalidades, el acto perdió solemnidad y todos los asistentes iniciaron animadas conversaciones. Rozando el mediodía, uno de los asistentes, para alegrar el ambiente, le pide a Storni que cante. Ella sube al escenario decorado con los colores nacionales y entona la “Cavatina” de *El barbero de Sevilla*. Cuando termina, todos la aplauden y le piden otra. Storni vuelve a cantar varias veces. Hasta que en un momento de silencio, entre los aplausos y la siguiente entonación, sucede lo inesperado: alguien afirma con desdén que “esta es la chusma que canta en el teatrillo de Rosario... no le falta más que el vestido de corista”.⁶⁰³ Alguien la ha reconocido. Las personas empiezan a murmurar y a correr la voz. Storni baja del escenario sin decir una palabra y, a pesar de la humillación, finge que no le ha afectado nada de lo sucedido. ¿Qué habrá pensado durante el trayecto de San Lorenzo a Coronda? Este incidente ponía a prueba su capacidad de soportar los juicios adversos de los demás. No tenía un padre que respondiera por ella económicamente y su madre no tenía suficiente dinero. Una vez más se sentía desprotegida, condenada a una especie de orfandad ante la necesidad de trabajar en un tabladillo con tal de sobrevivir, no porque trabajar allí fuera indigno sino por lo que una corista representa en el medio social: una corista equivale a una “perdida”. Storni se volvía a enfrentar a los códigos culturales establecidos, es decir, al *orden simbólico* inamovible: a la clásica oposición binaria mujer santa/mujer inmoral se le agregaba una acentuada por el prejuicio de clase: elite/“chusma”. Storni debió sentirse humillada,

⁶⁰² Josefina Delgado, Ob.cit., p. 45.

⁶⁰³ Conrado Nalé Roxlo y Mabel Mármol, Ob.cit., p. 44.

incomprendida y sola, porque al llegar a la casa de doña Mercedes, corrió a su habitación y no se le escuchó salir durante varias horas.

A la hora de la cena, cuando doña Mercedes la llama para que baje a comer, Storni no responde. Después de tocar varias veces a su puerta, la señora decide entrar a la habitación pero se encuentra con su cama vacía y una nota: “Después de lo ocurrido, no tengo ánimo para seguir viviendo. Alfonsina”.⁶⁰⁴ Doña Mercedes se alarma y le lleva la nota a su marido. El comisario y su familia deciden salir a buscarla y pronto todos los vecinos se enteran horrorizados de lo sucedido. La familia, acompañada de algunos conocidos, se dirige a las barracas del río. Allí la encuentran sentada serenamente sobre una piedra observando el río. Todos corren hacia ella pero Storni se levanta tranquilamente y para calmarlos les dice: “No pasen más cuidado. Continuaré viviendo. Reaccioné”.⁶⁰⁵

El grupo regresa al pueblo con una Storni extremadamente callada. Pero pasados los primeros momentos de tensión, ella se va relajando y se atreve a decir alguna que otra frase suelta. Pronto esas frases se van convirtiendo en una pequeña conversación y luego en una conversación animada. Una vez llegan a la casa y se sientan alrededor de la mesa, Storni actúa como si nada hubiera sucedido. Incluso se ríe de sí misma y del incidente, que ahora le parece insignificante y absurdo. Pero se da cuenta que los demás la miran impresionados y asustados. Entonces Storni decide alegrarlos y comienza a cantarles tonadillas de su repertorio. Al día siguiente, asiste a sus clases sosegada, digna e imperturbable. Su rostro se muestra tan entero que las murmuraciones pronto cesan y todo vuelve a la normalidad. Este episodio nos muestra, no la persona trágica en la que tanto se ha insistido, sino más bien a la persona inteligente que Storni fue: su entereza no le viene sólo de una fortaleza emocional, sino también de su concienciación en cuanto a una realidad social y una moral colectiva. Aunque nunca sabremos que pensó mientras estuvo sentada en la piedra junto al río, aquel “Continuaré viviendo. Reaccioné”, dice más de lo que se podría pensar a simple vista. Reaccionar, en su caso, es un peldaño más arriba en su proceso de toma de conciencia como persona, el cual se irá traduciendo, con los años, en su apuesta por la

⁶⁰⁴ Ibid.

⁶⁰⁵ Arturo Capdevila, Alfonsina. *Época, dolor y obra de la poetisa Alfonsina Storni*, Buenos Aires, Centurión, 1948, p. 132.

necesidad de construir una moral más justa con respecto a las mujeres y a sus decisiones, como asegurará en sus artículos periodísticos.⁶⁰⁶ El hecho de que haya sido ella quien terminara animando la noche, cantando precisamente tonadillas de su repertorio, demuestra que había llegado a la conclusión de que no tenía nada de qué avergonzarse y que era ese entorno lleno de prejuicios –y culturalmente construido– el que estaba distorsionando sus acciones.

Los cursos terminan en 1910. En un acto celebrado el 1 de diciembre Storni finalmente recibe su diploma de maestra rural.⁶⁰⁷ Las vacaciones de verano las pasa en Santa Fe, donde se ha mudado Paulina con su padrastro. La toma de conciencia que se había iniciado en ella a partir de tres circunstancias vitales importantes (la decisión de su madre de tomar las riendas de la casa para hacerle frente al alcoholismo y la ausencia emocional de su padre; el acoso sexual que sufriera durante la gira de la compañía de teatro; y los prejuicios por parte de algunas personas cuando se enteran que trabaja como corista) se empieza a materializar en contactos tempranos con movimientos feministas. Así, se involucra con un grupo de mujeres que debaten intensamente sobre sus derechos y fundan el Comité Feminista de Santa Fe. En diciembre de 1910, la presidenta de la Liga Feminista de La Plata, María Abella de Ramírez, pronuncia una serie de conferencias en el Teatro Municipal de Santa Fe agitando ideas emancipadoras en algunas mujeres. En Storni, joven de tan sólo dieciocho años, calan hondo las palabras de estos mensajes despertando en ella una conciencia feminista más concreta, es decir, basada en la reivindicación de los derechos civiles y políticos de las mujeres y la defensa de su independencia económica. Llega a estar tan convencida de estas ideas que a su corta edad no sólo participa en la fundación de dicho Comité sino que también se convierte en su Vicepresidenta.

⁶⁰⁶ Más adelante examinaré dichos ensayos y artículos periodísticos.

⁶⁰⁷ Esa noche, Storni cantó el brindis de *La Traviata* y en el programa se leyeron tres poemas suyos. Los alumnos del Jardín de Infantes recitaron uno de ellos titulado “Un viaje a la luna”. (Cfr. Josefina Delgado, Ob.cit., p. 48.) En general, sus años en Coronda representaron un tiempo de esperanzas e ingenuidad, donde se encontró a gusto y contenta la mayoría del tiempo, admirando la labor de sus maestros y proyectando planes futuros. Mucho tiempo después, le escribirá a una amiga corondina: “El recuerdo de Coronda y los seres que allí amé, es para mí toda una evocación de juventud, de esperanzas, y de horas en que creí en el porvenir. No dan los tiempos, por lo general, calor suficiente al corazón para que éste olvide. Al contrario, mientras más fácil parece todo, externamente, más quiere el alma acercarse a los viejos afectos. Pero he pasado horas muy duras, que ojalá no se repitan... Más de una vez he soñado con ella (con la escuela), con su edificio, para mí nuevo, cuando la idea de un viaje por el interior se mezclaba en mis proyectos. Algún día iré”. (José Alberto Hernández, “Los años corondinos de Alfonsina Storni”, *Apertura*, Santa Fe, no. 2, diciembre de 1965, en *Ibid*, p. 49.)

Pero Storni quiere aprovechar su título de maestra. A principios de 1911 empieza a trabajar como maestra en la Escuela Elemental número 65 de Rosario, ciudad portuaria donde ya se publican revistas literarias y se han creado grupos de intelectuales. Ahí, precisamente, mantendrá una relación intensa con el padre de su hijo. A partir de entonces se iniciará el distanciamiento con su familia y nunca se sabrá con exactitud cual fue el destino de su madre y sus hermanos.

1.1.2. El padre de su hijo.⁶⁰⁸

Casi todos los investigadores que se han referido a esta etapa de la vida de Storni, de una forma u otra, han evadido precisar la identidad de este misterioso hombre que fue, sin duda, el primer amor de Storni.⁶⁰⁹ De él sólo se menciona que fue un prominente político local a quien ella conoció en Rosario, y se cree que establecieron contacto en una de las reuniones de intelectuales a las que ambos solían acudir. En general, las versiones son más o menos idénticas: era un hombre casado, de apellido conocido en el medio social rosarino, mucho mayor que ella, culto; además gozaba de importancia política (llegó a ejercer el cargo de diputado provincial), escribía artículos periodísticos y guardaba un gusto especial por la literatura. Conrado Nalé Roxlo, señala que: “Aunque de temperamento bohemio y desordenado, era indudablemente un hombre de bien, y no hubo engaño. Alfonsina supo que había un impedimento legal para su unión, pero ella lo amaba [...]”.⁶¹⁰ Me pregunto: ¿Cómo pudo Nalé Roxlo enterarse de estos detalles? Es posible que se lo haya contado el hijo de Storni, Alejandro, quien fue consultado por Nalé Roxlo para la elaboración de su biografía. En cualquier caso, Storni intentó por todos los medios llevarse el nombre de su primer amor a la tumba y, si se lo confió a alguna persona, pareciera que ésta fue lo suficientemente prudente y respetuosa para no desvelarlo.

Sin embargo, Carlos Alberto Andreola, en la introducción a su libro *Alfonsina Storni: vida, talento, soledad*, publicado en 1976, hace una revelación importante y

⁶⁰⁸ Este apartado contiene sólo algunos cambios con respecto al capítulo 1 (titulado “El principio de un secreto vitalicio”) de mi biografía sobre la poeta argentina. (Tania Pleitez, Ob.cit, pp. 43-59).

⁶⁰⁹ Consultar los trabajos de Conrado Nalé Roxlo y Mabel Mármol, Josefina Delgado, Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo, por ejemplo. Supra nota al pie 572.

⁶¹⁰ Conrado Nalé Roxlo y Mabel Mármol, Ob.cit., p. 46.

hasta ese momento inédita: da a conocer el nombre de esa sombra masculina. Por relatos familiares orales y por un golpe del destino, Andreola descubrió que Storni, siendo aún una adolescente, visitó el hogar de unos parientes suyos, llevada por el hermano de la dueña de la casa. El nombre de su acompañante era Carlos Tercero Arguimbau, que ya en 1909 era diputado provincial y parlamentario por el Departamento de Castellanos, Santa Fe. La casa a la que Arguimbau llevó a Storni pertenecía al Sr. Luis Aniceto Desena, esposo de Francisca Arguimbau, y fundador del semanario rosarino *El Pueblo*, periódico en el que Storni publicó sus primeros poemas, entre ellos “Orgullo”.⁶¹¹

La verdad que conocer o no el nombre de este hombre, no cambia nada a la hora de considerar la obra y la vida de Storni; su lucha cotidiana en busca de un espacio propio y de sí misma, como ser humano y creadora, continúa teniendo la misma validez. Sorprende, sin embargo, que sus biógrafos más recientes, todos argentinos, no mencionen este desvelamiento de Andreola. ¿Se debe a una profunda lealtad al inviolable pacto de silencio que ella estableció toda su vida? ¿O a un inmenso respeto al secreto preservado durante años por su hijo y sus amigos? Seguramente. En Argentina, Storni es un mito popular, una figura nacional. La investigadora Sonia Jones, estudiosa de la obra dramática de Storni, asegura que cuando viajó a Argentina una joven le confesó que dormía con una antología de su poesía bajo la almohada.⁶¹² Y el hijo de Storni, Alejandro, contará que una vez que fue donde el sastre para que le remendara algo, se encontró con la foto de su madre colgada en una de las paredes.⁶¹³ No quiero decir con esto que sus recientes biografías no sean serias o rigurosas, todo lo contrario. Sin embargo, Alejandro, hasta el día de hoy, en un acto de complicidad con su madre, no ha revelado nunca el nombre de su padre, por lo que la gran mayoría de estudiosos ha preferido no referirse a ello. Mi intención no radica en romper ese acuerdo tácito de silencio, sino demostrar que la relación de Storni con Arguimbau no fue tan oscura como se podría creer.

⁶¹¹ Cfr. Carlos Alberto Andreola, Ob.cit., p. 24-25.

⁶¹² Cfr. Sonia Jones, *Alfonsina Storni*, Boston, Twayne Publishers 1979, s/n.

⁶¹³ “Entrevista a Alejandro Storni en el café Tortoni el 16 de agosto de 2002”, Perla Taá, Ana María Ruschioni y Cecilia C. Santoro, Escuela núm. 62 “Alfonsina Storni”, Distrito de Lanás, *Dirección de Educación General Básica*. <<http://abc.gov.ar/escuelas/0111PP0062>>

Carlos Tercero Arguimbau nació en Rosario el 19 de mayo de 1868 y era veinticuatro años mayor que Storni. En una fotografía de junio de 1907, en la que aparece junto al Gobernador de la provincia de Santa Fe, Arguimbau viste elegantemente y lo rodea un aire solemne. En ese momento se desempeña como secretario privado del Señor Gobernador⁶¹⁴ por lo que no queda duda que se mueve dentro de importantes círculos políticos locales. Muere en la ciudad de Santa Fe el 20 de octubre de 1930, a la edad de sesenta y dos años, ocho años antes que Storni se quite la vida. Según Andreola, para 1908 ya se conocían; ella tenía dieciséis años y él cuarenta. Es posible que se conocieran cuando Storni actuaba para la compañía de teatro de José Tallaví porque una de las piezas que representaron fue escrita por Arguimbau y se titulaba *El primer idilio*. En cualquier caso, es importante subrayar que en estos primeros años Arguimbau se preocupó por la formación intelectual de la joven y más tarde la introdujo en los círculos artísticos y literarios locales, incluso la recomendó como colaboradora de varias publicaciones santafecinas.⁶¹⁵ Entre 1908 y 1910, a pesar que Storni estuvo residiendo fuera de Rosario –primero recorriendo el país con la compañía de teatro y luego estudiando en Coronda para obtener su título de maestra provincial–, seguramente nunca perdieron el contacto; de hecho Arguimbau, como diputado, fue el impulsor de la escuela de Coronda en la que estudió Storni. El único testimonio que existe en torno a la relación proviene del mejor amigo y confidente de Arguimbau, Miguel Lacreu:

La impresión que guardo de aquellas confidencias es que debió unirlos recíprocamente un verdadero amor: prístino y admirativo de parte de ella hacia aquel hombre maduro, impetuoso, simpático, afable, decidor, que se adueñara comprensiblemente de su corazón de adolescente, abriendo bellos horizontes a su alma e imprimiendo rumbos a su intelecto en cerner, lo cual acendraríase con el advenimiento del hijo, y también por las vicisitudes y los padecimientos que sobrellevaron en común. Por parte de él hubo de ser y fue, a mi juicio, una especie de fulgurante destello pasional crepuscular, acentuado asimismo como consecuencia de las dificultades que se le crearan; por el orgullo y satisfacciones que le reportaban los merecimientos literarios de la “discípula”, y hasta por gratitud, después, ante la leal consecuencia de ella hacia él.⁶¹⁶

De parte de ella no se conoce más que el testimonio de su hijo ya que Storni prefirió no hablar de esta relación. Sin embargo, la prueba de que este hombre no era, a pesar de su “temperamento bohemio y desordenado” (como señalara Conrado Nalé

⁶¹⁴ El Gobernador de Santa Fe en ese momento era el doctor Pedro Antonio Echagüe. (Cfr. Carlos Alberto Andreola, Ob.cit., p. 120.)

⁶¹⁵ *Nueva época, El debate, La opinión, La democracia, La razón, El parque.*

⁶¹⁶ Carlos Alberto Andreola, Ob.cit., pp. 25-26.

Roxlo⁶¹⁷), un hombre mal intencionado, radica en el hecho que Alejandro siempre sostuvo que Storni no le guardó rencor a su padre, al contrario, le habló muy bien de él e incluso lo llevó a conocerlo cuando tenía seis años.⁶¹⁸

El idilio se inicia definitivamente en 1911, año en que Storni se reestableció en Rosario y concibió a su único hijo.⁶¹⁹ Desde febrero de ese año se había mudado sola a esta ciudad para trabajar como maestra, cargo que venía gestionando desde hacía algún tiempo; su padre había muerto cinco años atrás y su madre, casada en segundas nupcias, residía en Santa Fe. Sin embargo, ese año había comenzado siendo uno bueno y prometedor para Storni: se ganaba el sustento impartiendo clases en la Escuela Elemental No. 65 y su cargo como maestra le brindaba una independencia económica que, aunque humilde, representaba un estímulo a su autoestima: era capaz de valerse por sí misma.

Ese año también tuvo la satisfacción de ver publicados sus primeros poemas en algunas revistas locales, tales como *Monos y monadas* y *Mundo Rosarino*. A esta época pertenecen los poemas “Respuesta”, “Anhelos”, “A una rosa” y “Creación” –todos escritos en 1911–, en los que todavía se identifican los ecos hispánicos de poetas como Campoamor, Nuñez de Arce, Marquina. En ese momento su cultura literaria es muy básica y su estilo resulta anticuado; los programas de estudio de sus maestros de Coronda no iban más allá de estos poetas o de Andrade y Esteban Echeverría, por ejemplo. Ella misma confesará más adelante: “En lo que a mí concierne debo decir que cuando estaba en provincias me nutría de Juan de Dios Peza y Espronceda... y a veces por transcripciones me llegaba alguna composición de Darío o de Nervo”.⁶²⁰ Uno de estos primeros poemas fue escrito en una hoja del libro *Documentos y correspondencia*

⁶¹⁷ Supra p. 262

⁶¹⁸ Cfr. Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo, Ob.cit., p. 56.

⁶¹⁹ Storni, cuando se estableció en Rosario, primero se alojó por corto tiempo en la casa de un amigo de su madre ubicada en la calle General Urquiza 1158; luego se mudó a la casa de una amiga, ex-compañera de estudios en Coronda, situada en la calle Cochabamba 881; y finalmente alquiló, durante lo que quedaba de ese año, una habitación en la pensión del señor Miguel Arbeláiz, en la calle San Lorenzo 1237. (Cfr. Carlos Alberto Andreola, Ob.cit., p. 297.) Con lo anterior me interesa demostrar lo inestable que fue su situación habitacional. Desde su infancia, Storni se había mudado varias veces de lugar (de Suiza a San Juan, de San Juan a Rosario, etc.) y había tenido que empacar y desempacar varias veces sus maletas, algo que se mantendrá a lo largo de toda su vida debido a sus continuas mudanzas, consecuencia, en gran parte, de sus escasos recursos económicos.

⁶²⁰ Alfonsina Storni, “Me siento con ánimos para empezar de nuevo”, *El Pueblo*, Montevideo, 23 de febrero de 1935, en Carlos Alberto Andreola, *Alfonsina Storni*, Buenos Aires, Nobis, 1963, p. 99.

del archivo privado del general Mitre, el 22 de septiembre de 1911⁶²¹, y, aunque este no tiene mérito estético, lo importante es que demuestra cómo, desde entonces, ella aprovecha cada momento para escribir, incluso en las hojas de un viejo libro de historia. Asimismo, Storni publica el 30 de octubre de ese año, su primera colaboración en la revista feminista *Vida Santafecina*, titulada “El enemigo”.

Cuando engendró a su hijo, en el mes de julio de 1911, la poeta tenía diecinueve años recién cumplidos (su aniversario había sido en mayo). Estaba en la flor de su juventud gozando de la frescura y el idealismo propios de esa edad, pero además se encontraba disfrutando de sus tempranos logros profesionales. Por lo tanto, para entonces, Storni ya sabía que no era una chica común: era independiente e intelectualmente inquieta.⁶²² Por lo tanto, no extraña que Arguimbau se hubiera sentido atraído por esta muchacha singular que poseía un sentido propio de la libertad y con quién además podía conversar sobre temas de actualidad y de literatura dentro de las posibilidades que dicho ambiente cultural, aún limitado, les ofrecía. Mientras que, por su parte, Storni se sentía por primera vez atractiva y deseada, pero deseada por un hombre mayor, con ambiciones, y no por un muchachito, que es muy distinto. Es decir, no sólo se trataba de una atracción física, sino también de un acercamiento intelectual que debió significar mucho para ambos. Además, ¿hasta que punto la ausencia de una figura paterna la llevó inconscientemente a enamorarse de un hombre mayor? Su padre

⁶²¹ El poema en cuestión no tiene título; a continuación cito algunos versos: “Las flores exhalando perfumes por doquiera, / El campo tapizado de pasto y de verdura, / Los árboles creciendo del río en la ribera, / Son himnos que levanta la mágica natura”. (Alfonsina Storni, *Obras. Poesía. Tomo I*, Ob.cit., p. 429.)

⁶²² Durante estos años, el ambiente literario de Rosario era modesto comparado al de Buenos Aires, pero en lo político era muy apasionado. 1911 es el año en que la provincia de Santa Fe es intervenida por el gobierno de Sáenz Peña y Anacleto Gil, en el cargo de interventor, promete llamar a elecciones. Pero el partido de la oposición, la Unión Cívica Radical, le pide garantías y el clima político se torna conflictivo hasta que estalla. Rosario se convierte en un hervidero, es el centro de agitación desde donde se reclaman elecciones libres en todas las provincias. Finalmente, el sufragio libre y universal será aprobado al año siguiente – cuando Storni ya viva en Buenos Aires– y el 8 de marzo de 1912 se realizarán elecciones de gobernador en la provincia de Santa Fe. Storni, a raíz de estos sacudimientos políticos locales, no se mantiene como observadora indiferente, todo lo contrario. Participa en las manifestaciones y en los reclamos y mantiene los ojos bien abiertos: posee inteligencia y sensibilidad para registrar los hechos en su mente y su conciencia. De esta forma, como consecuencia de sus tempranas incursiones literarias y de sus preocupaciones políticas, Storni se involucra en diversas actividades y comienza a frecuentar los nacientes círculos intelectuales de la ciudad, donde se reúnen con frecuencia escritores y políticos. Es muy probable que haya asistido a estas reuniones junto a Arguimbau. Pero más importante que eso es que conoce al poeta y abogado santafecino Juan Julián Lastra, quién más adelante la pondrá en contacto con escritores de Buenos Aires; éste se convertirá en su primera amistad literaria y en un querido e incondicional amigo hasta su muerte. Para 1911, Lastra era conocido porque era colaborador de la prestigiosa revista *Atlántida*, especializada en historia y literatura argentinas. Más tarde, durante los años en que Lastra ejerza el cargo de juez en Neuquén, establecerán una rica correspondencia. (Cfr. Josefina Delgado, Ob.cit, pp. 51-52; Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo, Ob.cit., p. 60.)

había muerto hacía varios años y, durante los últimos que vivió, estuvo emocionalmente ausente. En cualquier caso, Storni se entusiasmó y se dejó llevar por esa primera pasión: frente al mencionado impedimento legal, no hubo dudas a la hora de optar por un clandestino “amor sin ley”.

Sin embargo, la relación cambia de rumbo cuando Storni se entera de que esta embarazada. No se conocen testimonios relacionados a este suceso: si ella se lo confió a alguna de sus amigas o a su madre, si discutió con el padre de su hijo. Todo parece indicar que Storni –aunque debió pasar un período de dudas y temores– resolvió a solas la situación y decidió tener a su hijo sin pedir consejo o buscar apoyo en otras personas. Esta actitud hermética, en relación a sus asuntos personales, será una constante a lo largo de su vida. Desde pequeña había aprendido a no depender de nadie. Pero esta actitud bebía no sólo de una personalidad autosuficiente sino también de un sentimiento de desprotección, herencia de la inestabilidad familiar que sufrió durante su infancia. El hecho de que ella se marchara a Buenos Aires y mantuviera en secreto la identidad de este hombre a lo largo de toda su vida hace suponer que ella no le exigió nada. Posiblemente su intención no era destruir un matrimonio o la carrera política de él o, incluso, no traicionar o degradar a alguien de su propio sexo. Supongamos que él se hubiera decidido por Storni; tal vez habría sido para ella un peso demasiado grande tener que cargar con la culpa del abandono de una mujer totalmente dependiente del que fuera su marido, criando sola a sus hijos. Definitivamente, entre los proyectos de vida de Storni, no cabía la posibilidad de desorganizar una vida familiar. Pero tampoco quería complicarse su propia vida. Como dije, Storni había tenido que luchar desde niña, desde temprano había aprendido a sobrellevar las penas en solitario. Por lo tanto, intuyó que ella tenía más posibilidades para hacerle frente a la vida aún como madre soltera.

Años después, en 1928, en un reportaje realizado por Ernesto de la Fuente titulado “La poesía y la prosa de Alfonsina Storni”, publicado en *El Suplemento*, la autora se refiere, por primera y quizás por única vez, a esta primera experiencia amorosa y a la lucha que emprendió después:

Fueron días inolvidables de dicha y de vida intensa, [...] y me creí la mujer más feliz de la tierra; pero llegó un día triste, comprendí que me había engañado y que él era como son la mayoría de los hombres... Sin embargo, no desmayé, y saqué de lo más

profundo de mi cuerpo y de mi alma energías nuevas, una fuerza enorme que curara las heridas de mi espíritu, y me lancé nuevamente a la lucha, llevando como emblema mi amor que permanecía incólume y una fe grande en el provenir.⁶²³

Llama la atención que en este reportaje Storni afirme que sí hubo engaño, frente a la versión de Nalé Roxlo. Debemos de tener en cuenta que en esta entrevista Storni ya tiene treinta y seis años, ya ha procesado su experiencia y ha vivido otros desengaños y desamores. Es comprensible, por lo tanto, su actitud hacia los hombres, en general. Lo verdaderamente importante es que en aquel momento Storni sufre su primera decepción de amor y con ésta le llegan los sentimientos encontrados que, como es natural, surgen a partir de este tipo de experiencias.

Si bien es cierto que la situación no debió de adquirir las dimensiones trágicas que muchos suponen, tampoco debió haber sido fácil tomar la decisión de ser madre soltera en 1911. La decisión de Storni contrasta, por ejemplo, con la que se planteó en su momento otra escritora contemporánea suya, Victoria Ocampo. En un episodio de su *Autobiografía*, Ocampo se refiere a un hecho que la marcó profundamente: cree estar embarazada de su amante, el único hombre que ha llegado a inspirarle un fuerte amor pasional. El problema es que, aunque ya no duerme con su esposo, continúa casada con él para mantener las apariencias ante las presiones de “una despreciable sociedad a la que yo no pertenecía, pero sí pertenecían mis padres”.⁶²⁴ Ocampo asegura que, ante la posibilidad de estar embarazada, en aquel momento no vislumbró más salida que el suicidio: “Deseaba, ansiaba tener un hijo con J. [su amante] (cosa que me repugnaba con M. [su marido]). Pero en las circunstancias en que nos encontrábamos, me parecía absolutamente imposible: por el hijo y por mis padres”.⁶²⁵ Al final todo resulta ser una falsa alarma, pero el hecho que Ocampo se planteara el suicidio nos da una idea de lo que podía llegar a significar un embarazo “ilícito”. Aunque Ocampo pertenecía a la llamada aristocracia porteña y Storni era de orígenes humildes, lo cierto es que la moral de la época era democrática a la hora de poner en tela de juicio el comportamiento de las mujeres.

Por esta razón, Storni también se sintió presionada por las normas sociales, especialmente considerando su profesión de maestra. Era algo realmente escandaloso

⁶²³ Josefina Delgado, Ob.cit., p. 190.

⁶²⁴ Victoria Ocampo, *Autobiografía*, Ob.cit., p. 152.

⁶²⁵ Ibid, p. 180.

que una maestra fuera madre soltera. Consciente de la desventaja de su condición dentro de una ciudad convencional y estrecha –que buscaba el progreso económico pero se aferraba a las inflexibles tradiciones morales y sociales–, se percató que se encontraba sola con su hijo. Sabía que en esa pequeña ciudad la vida de una madre soltera podía llegar a ser insoportable. Precisamente este rechazo, el que caería sobre ella y que terminaría afectando a su hijo, es lo que Storni decide evadir cuando se marcha a Buenos Aires, ciudad supuestamente más moderna. Sin embargo, Buenos Aires tampoco se libraba de esas convenciones sociales, como ella misma lo comprobará.

Es significativo el poema “Orgullo” que escribió en 1911, del que sólo tenemos un fragmento: “Que me importa que el vulgo me desprecie / O me azote con sangrienta mofa, / Que cuanto más la tempestad arrecie, / Más alta vibración tendrá mi estrofa”.⁶²⁶ Se desprende de él a una Storni valiente, enfrentándose desde temprano a la sociedad, al que dirán, en un espacio donde la escritura se ha convertido en un acto de legítima defensa, en su aliada, en el arma de provocación. Estos primeros versos representan el principio de la mujer digna y orgullosa que llegará a ser: ante todo será siempre una superviviente.

Son comprensibles, pues, las razones por las que Storni, embarazada y pobre, decide tomar el ferrocarril a Buenos Aires. Para entonces ya ha pasado por tremendos vaivenes y ha desarrollado suficiente fuerza de voluntad y confianza en sí misma como para sostener que al marcharse estaba simplemente huyendo. Se trató no sólo de un acto de valentía, sino, sobre todo, de un acto de libertad. Frente a las presiones y los chismes, Storni eligió ser ella misma. De esta manera, deja su cargo de maestra al terminar el año escolar y se marcha, a principios de 1912, a la Capital a empezar junto a su hijo una vida nueva y supuestamente anónima. No sabía lo que le esperaba; no se imaginaba que se iba a convertir en una reconocida poeta y que llegaría incluso a aparecer en los periódicos de la época en una buena cantidad de ocasiones. Sería de todo menos anónima. En Buenos Aires también se enamorará más de una vez y la relación con el padre de su hijo se convertirá en un recuerdo. Si, será su primer amor, pero no el único.

⁶²⁶ El fragmento de este poema se encuentra citado en Carlos Alberto Andreola, Ob.cit., p. 24.

1.1.3. Buenos Aires: la consolidación de la mujer moderna.

Hasta ahora hemos examinado algunas circunstancias vitales que tomaron lugar durante la infancia y la adolescencia de Storni. Estas circunstancias no deben de considerarse únicamente como experiencias; también son los primeros ingredientes de la materia prima que le ayudará a adquirir una consolidada conciencia con respecto a su género, para contrastar imágenes de lo femenino y lo masculino y embarcarse en el análisis de los códigos culturales y las relaciones entre los géneros, todo lo cual será plasmado y trabajado, como temática, en su poesía. Por lo tanto, en este apartado no me detendré en enumerar eventos biográficos sino que me voy a referir a dos aspectos que reflejan el desarrollo de su pensamiento feminista después que se establece en Buenos Aires. Estos aspectos son: 1) cómo Storni se ve a sí misma y cómo se presenta de cara a lo público; y 2) cómo retrata a lo *femenino plural* (a las mujeres como grupo social), en general, y en relación a lo *masculino plural*, en particular. Lo anterior nos ayudará a comprender el proceso por medio del cual Storni se autoconstruye al mismo tiempo que perfila a la mujer moderna y la coloca en aquel contexto sociocultural. Para el primer aspecto he utilizado textos autobiográficos (correspondencia, autorretratos) así como entrevistas y su conferencia de 1938, “Entre un par de maletas a medio abrir y las manecillas del reloj”⁶²⁷, es decir, textos en los que se observa una imagen configurada desde sí, aquella imagen que la misma Storni se encargó de crear y perpetuar. Asimismo, he recurrido a las valoraciones de la crítica literaria de su tiempo, las cuales me han permitido conocer cómo fue recibida, en los círculos intelectuales de la época, la imagen femenina que la autora plasma en sus versos. En ese sentido, también examinaré algunas de las reacciones de Storni respecto a esta crítica literaria. Para abordar el segundo aspecto, es decir, la forma en que Storni presenta y disecciona a lo

⁶²⁷ En enero de 1938, Storni y su hijo, Alejandro, pasan sus vacaciones en Colonia (Uruguay). El día 26 de ese mes recibe una invitación del Ministerio de Instrucción Pública del Uruguay: se quiere reunir en un acto a Alfonsina Storni, Gabriela Mistral y Juana de Ibarbourou. La invitación le llega un día antes de la fecha asignada puesto que los organizadores de los cursos de verano de la Universidad de Montevideo se habían enterado casualmente de que Storni pasaba sus vacaciones en Colonia. La autora, por lo tanto, se ve obligada a redactar su conferencia apoyada en una maleta sobre sus piernas mientras realiza en el coche oficial el trayecto desde Colonia hasta Montevideo. El 27 de enero de 1938, en el patio del Instituto Vázquez Acevedo, las tres poetisas se reúnen por primera vez para confesar en público su particular “forma y manera de crear”. Gabriela Mistral lee su conferencia “Acto de obediencia a un ministro”; luego lo hace Juana de Ibarbourou con “Casi en pantuflas”, y por último Storni, que la titula “Entre un par de maletas a medio abrir y las manecillas del reloj” por la prisa con que se vio obligada a escribirla. (Cfr. Conrado Nalé Roxlo y Mábel Mármol, Ob.cit, pp. 142-143.)

femenino plural, me he apoyado en sus escritos periodísticos (artículos y ensayos). De esta forma, cuando analicemos su poesía, podremos detectar dicha temática, incluso en poemas que tradicionalmente se han leído bajo el prisma del romanticismo extremo o el estereotipo de la mujer enamorada.

a) Autorretratos: de cara a lo público.

En 1928, Storni le explica a un periodista por qué decide establecerse en Buenos Aires: “El microbio de la aspiración seguía royendo mi espíritu: ‘Debes ir a Buenos Aires’ –me decía–. ‘Allí está tu campo de acción’. Me largué a Buenos Aires sin otro capital que mi optimismo y mi decisión para luchar a brazo partido”.⁶²⁸ En esta frase se condensa perfectamente la imagen de sí misma que Storni se interesó en delinear, una que nos ha llegado hasta ahora sólo parcialmente porque durante muchos años se ha insistido en leer su vida y su obra desde la leyenda, el drama, es decir, a partir de la imagen de la mujer sufrida y enamorada. A mí me interesa detenerme en la primera imagen, la que ella siempre prefirió: la mujer con aspiraciones intelectuales que se hizo a sí misma en una sociedad conservadora y restrictiva. Como afirman Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo, en sus textos “[casi siempre aparece] el que ha de ser uno de los rasgos sobresalientes de su escritura: hablará de sí y de la sociedad cada vez que tome la palabra, de modo que cada nuevo texto será a la vez un testimonio personal y de época”.⁶²⁹ Es importante partir de esta auto-imagen para comprender cómo la misma se convierte, al confrontarla o contrastarla con la imagen que ella retrata de lo *femenino plural*, en la semilla de su pensamiento feminista.

Sabemos, gracias a diversas biografías⁶³⁰, que durante sus primeros años en Buenos Aires, Storni debe ajustar las exigencias domésticas y la crianza de su hijo a su incorporación al mundo laboral y literario: trabaja, primero como cajera en una farmacia y en una tienda, y después en una empresa importadora de aceite de oliva llamada

⁶²⁸ Reportaje de L. Pozzo Ardizzi, “De fabricante de gorras a poetisa. Alfonsina Storni cuenta los entretelones de su vida”, en *El Hogar*, 25 de mayo de 1928, en Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo, *Ob.cit.*, p. 60.

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 65.

⁶³⁰ *Supra* nota al pie 572.

Freixas Hermanos⁶³¹ donde, en palabras de la autora, “...trataba de determinar las modalidades de los distintos mercados consumidores del país, para ajustar a ellas la propaganda del producto, las ofertas, ventas, etcétera”.⁶³² En 1916 aparece su primer libro, *La inquietud del rosal*⁶³³ y poco después consigue sus primeras colaboraciones literarias en *Fray Mocho*, *Caras y caretas*, *El Hogar*, *Mundo argentino*, que la ayudan a llegar a fin de mes y la estimulan intelectualmente. También establece amistad con reconocidos intelectuales de pensamiento socialista, como Manuel Ugarte y José Ingenieros, y empieza a recitar sus poemas en bibliotecas de barrio. Asimismo, llega a ser parte del grupo en torno a la revista *Nosotros* (fundada por Roberto F. Giusti y Alfredo A. Bianchi), una de las publicaciones literarias rioplatenses más importantes de la época.⁶³⁴ En 1919, Storni se hace cargo de una sección fija en la revista *La Nota* y

⁶³¹ Freixas Hermanos pertenecía a una familia de inmigrantes catalanes, originarios de Barcelona. La empresa transportaba a Buenos Aires el aceite de oliva Bau y, más tarde, también importará el licor de anís Los 8 Hermanos. Cuando Storni se presentó en las oficinas de Freixas Hermanos, se encontró con una larga fila de aspirantes al puesto de “corresponsal psicológico”: unos cien hombres con los que tenía que competir a la hora de la prueba porque, en la fila, ella era la única mujer. Al principio no se le quería admitir como aspirante, precisamente por ser mujer, y se vio obligada a protagonizar una escena frente a ese centenar de hombres, que le miraban recelosos y burlones, hasta que, refunfuñando, el encargado aceptó tomarle el examen. La prueba era sencilla: redactar una carta comercial y dos avisos publicitarios, uno de la misma empresa anunciando su aceite de oliva y el otro promocionando yerba mate. El examen de Storni resultó ser el mejor y, sobre todos los hombres, fue la elegida para ejercer el cargo. Sin embargo, nuevamente por ser mujer, debió aceptar la mitad del sueldo que le correspondía: el empleado anterior ganaba cuatrocientos pesos y a ella le pagarían solo doscientos. Pero se trataba de un empleo fijo, más estable que los anteriores, y era la única oportunidad que se le presentaba en ese momento para hacerse cargo de sí misma y de su hijo sin tener que recurrir a nadie más. De esta forma, alrededor de 1913, comienza a trabajar en Freixas Hermanos, empleo que mantendrá hasta principios 1916. (Cfr. Conrado Nalé Roxlo y Mabel Mármol, *Ob.cit.*, p. 58.)

⁶³² Pedro Alcázar Civit, “Alfonsina Storni, que ha debido vivir como un varón, reclama para sí una moral de varón”, en *El Hogar*, 11 de septiembre de 1931, en Alfonsina Storni, *Obras. Prosa: Narraciones, periodismo, ensayo, teatro. Tomo II*, *Ob.cit.*, p. 1105.

⁶³³ A pesar de sus quejas posteriores en cuanto a *La inquietud del rosal* (quejas a las que más adelante me referiré), fue gracias a este libro que se le abrieron las puertas de los cenáculos de escritores. Empezó a frecuentarlos con su poemario bajo el brazo como tarjeta de presentación. En esos años, no era común que una mujer participara en esas reuniones de hombres solos: “la promoción literaria a que pertenezco fue la primera que incluyó una rareza hasta entonces no conocida entre nuestros poetas: la presencia de la mujer en su seno. Se trataba de Alfonsina Storni. Fue sorpresa y fue júbilo”, recordará Arturo Capdevila. La primera comida de escritores a la que asistió, en compañía de su amiga Carolina Muzzilli (reconocida feminista y anarquista), estuvo organizada por la revista *Nosotros* con motivo de la publicación del libro de Manuel Gálvez, *El mal metafísico*. (Cfr. Arturo Capdevila, *Ob.cit.*, p. 29.)

⁶³⁴ Esta generación de escritores, en torno a la revista *Nosotros*, se consolida hacia 1907, año en que aparece el primer número de dicha revista. Por esta época, se establece la costumbre de organizar comidas mensuales que se llegan a conocer como “El Almuerzáculo”. En julio de 1912, la publicación de la revista se interrumpe por un tiempo, reanudándose más adelante junto a la costumbre de las comidas. Arturo Capdevila describió con detalle el ambiente literario establecido por esta generación, a la que él mismo perteneció. Se trataba de una generación heterogénea y plural, ecléctica. Todos y cada uno de ellos tenían una forma particular de ser y escribir, muy distintos unos de otros. Alberto Gerchunoff, escritor judío, representante de la Argentina *mezclada*; José Ingenieros, iconoclasta y amante de las paradojas; Ricardo Rojas, “revelador de las esencias de la nacionalidad”; Horacio Quiroga, el estafalario e instintivo “dios de la selva”; Rafael Alberto Arrieta, el más fino y aristocrático del grupo; Folco Testena, el alto y cordial dramaturgo italiano, que tradujo los trabajos de casi todos los miembros a su

más tarde en el periódico *La Nación*, y escribe sobre las mujeres y el lugar que merecen en la sociedad: “Llegará un día en que las mujeres se atrevan a revelar su interior; este día la moral sufrirá un vuelco; las costumbres cambiarán”, nos dice en “Cositas sueltas”.⁶³⁵

A lo largo de estos años, Storni trabaja intensamente: publica poesía, dicta conferencias y se desempeña como profesora en escuelas públicas, primero en el Colegio Marcos Paz y la Escuela de Niños Débiles del Parque Chacabuco y, más adelante, en el Instituto de Teatro Infantil Labardén y en la Escuela Normal de Lenguas Vivas. A partir de 1926 dispondrá también de una cátedra en el Conservatorio de Música y Declamación donde impartirá clases de arte escénico, mientras que por las noches enseñará castellano y aritmética en la Escuela de Adultos Bolívar.⁶³⁶

A mediados de la década de los años veinte sufre una crisis de agotamiento físico y emocional debido al exceso de trabajo. Se le recomienda descanso absoluto y así comienzan sus reposos anuales en Mar del Plata y Córdoba.⁶³⁷ Pero esos reposos duran poco: Storni necesita de su trabajo para vivir y sacar adelante a su hijo. No obstante, a pesar de sus crisis nerviosas y, sobre todo, gracias a su empeño, hacia finales de esa década, Storni logra convertirse en una mujer profesional consolidada en el mundo intelectual de Buenos Aires, un mundo básicamente masculino donde la mujer es musa o comparsa.⁶³⁸

lengua y que en 1919 hizo la traducción del *Martín Fierro*; Manuel Gálvez, escritor de novelas de corte realista y emprendedor de aventuras editoriales; Enrique Banchs, el romántico poeta; Baldomero Fernández Moreno, el poeta lúcido; Roberto Giusti, gran estudioso de la Filosofía y de la Literatura; Alfredo Bianchi, campechano y cordial, poseedor de un “entusiasmo desinteresado”. Más adelante, cuando Storni sea parte indiscutible de esta generación, recordará que se trataba de un grupo de puertas adentro, nada exhibicionista, donde no sólo estaban presentes escritores y poetas, sino también pintores, músicos, escultores. (Cfr. *Ibid*, pp. 11-26.)

⁶³⁵ Alfonsina Storni, “Cositas sueltas”, en *Obras. Prosa: Narraciones, periodismo, ensayo, teatro. Tomo II*, Ob.cit., p. 842. Más adelante, examinaré algunos de estos artículos periodísticos.

⁶³⁶ Cfr. Conrado Nalé Roxlo y Mabel Mármol, Ob.cit, pp. 72-73, 97; Carlos Alberto Andreola, Ob.cit., pp. 143-152.

⁶³⁷ Cfr. Conrado Nalé Roxlo y Mabel Mármol, Ob.cit, pp. 97-98; Josefina Delgado, Ob.cit., pp. 135-136.

⁶³⁸ Por aquel tiempo, la poeta argentina asiste también a las reuniones y comidas del grupo *Anaconda*, junto a Horacio Quiroga (con quien llega a compartir una intensa relación), Enrique Amorim, Emilio Centurión, etc. También participa activamente en las tertulias artísticas lideradas por Benito Quinquela Martín en el café Tortoni y en las del grupo Signo, realizadas en el Hotel Castelar, donde suele divertirse cantando algún tango o jugando al truco con sus amigos. En estas últimas conoce a Ramón Gómez de la Serna y a Federico García Lorca. (Cfr. Conrado Nalé Roxlo, Ob.cit., pp. 101-104, 127-129, 132-136; Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo, Ob.cit., pp. 163-166, 260-264, 304-306.)

Ahora bien, precisamente a lo largo de este proceso, es decir, cuando Storni está consolidándose como poeta y escritora, es que ella afianza esa auto-imagen de mujer independiente que proyectará constantemente, una que contrasta con la que Agustini utilizó como máscara para protegerse en su ámbito literario. De hecho, la imagen de Storni que ella misma delinea, viene a ser la antítesis de la imagen de mujer-niña adjudicada a Agustini por parte de la crítica (y que la poeta uruguaya, inconsciente o conscientemente, perpetuó).

Si bien en ocasiones Storni coloreó de forma romántica a sus textos autobiográficos, siempre, desde que se estableció en Buenos Aires, se empeñó y esforzó por enfatizar su singularidad. Así, en un texto de 1920, en el que se refiere a su más tierna infancia, señala lo siguiente con respecto a su nombre:

Nací al lado de la piedra junto a la montaña, en una madrugada de primavera, cuando la tierra, después de su largo sueño, se corona nuevamente de flores.

Las primeras prendas que al nacer me pusieron las hizo mi madre cantando baladas antiguas, mientras el pan casero expandía en la antigua casa su familiar perfume y mis hermanos jugaban alegremente.

Me llamaron Alfonsina, nombre árabe que quiere decir “dispuesta a todo”.⁶³⁹

Asimismo, al referirse a años posteriores, siempre dentro del periodo de su infancia, la poeta vuelve a subrayar su carácter singular, atrevido y decidido, pero, sobre todo, se preocupa por aludir a su temprana e innata vocación al estudio, una forma de decirnos que no ha llegado a ocupar un espacio en el mundo intelectual bonaerense por casualidad sino porque se lo ha ganado gracias a su inteligencia y a costa de mucho trabajo y sacrificio, y también debido a la forma en que se vio obligada a redefinirse y construirse, sin depender de nadie más que de sí misma. Por lo tanto, Storni se interesa por señalar que, a pesar de haber tenido una infancia plegada de inestabilidades y carencias, sus aspiraciones intelectuales fueron siempre parte inseparable de su ser, las cuales llegan a convertirse en ese trampolín que la impulsa a jugar roles activos, nunca pasivos:

Estoy en San Juan; tengo cuatro años; me veo colorada, redonda, chatilla y fea. Sentada en el umbral de mi casa, muevo los labios como leyendo un libro que tengo en la mano y espío con el rabo del ojo el efecto que causa en el transeúnte. Unos primos

⁶³⁹ Alfonsina Storni, “Poemas”, en *Atlántida*, 6 de mayo de 1920, en Alfonsina Storni, *Obras. Poesía. Tomo I*, Ob.cit., p. 639.

me avergüenzan gritándome que tengo el libro al revés y corro a llorar detrás de la puerta.

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

Crezco como animalito, sin vigilancia, bañándome en los canales sanjuaninos, trepándome a los membrillares, durmiendo con la cabeza entre pámpanos. A los siete años aparezco en mi casa a las diez de la noche acompañada de una niñera de una casa amiga donde voy después de mis clases y me instalo a cenar.⁶⁴⁰

Al principio, los recuerdos de Storni resultan graciosos porque de ellos se percibe a una niña extravertida. Pero si leemos entre líneas, y gracias a la transparencia de su lenguaje, se pueden advertir no sólo algunos rasgos de su personalidad sino también aspectos del entorno en que creció. A simple vista se observa que desde niña considera a los libros como objetos importantes. El primer recuerdo nos entrega un pequeño drama donde el fingimiento infantil juega un rol determinante. ¿Por qué quiere aparentar que lee? Quizás nos quiere hacer saber que desde esa temprana edad ella ya sabe que la lectura es algo valioso. De esta forma, vemos a una niña curiosa por ver la reacción de los adultos, por poner a prueba a “los grandes” y, sobre todo, la vemos con la voluntad de *imprimir* a los otros, de sobresalir como alguien diferente a los demás. Pero luego viene la puesta en evidencia de los primos y, con la burla, llega quizás la primera vergüenza o humillación, un incidente que nos muestra su sensibilidad ante el juicio de los otros, algo contra lo que, a pesar suyo, deberá resistir a lo largo de su vida.⁶⁴¹ El segundo recuerdo es mucho más audaz; su fuerte afán por aprender a leer la lleva a poner en práctica un plan sorprendente para una niña de tan sólo seis años. La “dispuesta a todo” se las arregla para alcanzar lo inaccesible, aquello que le es negado por los adultos; y ese ir a por las cosas, cueste lo que cueste, también será un rasgo de su personalidad que se mantendrá intacto. Pero la anécdota va más allá: también deja

⁶⁴⁰ Alfonsina Storni, “Entre un par de maletas a medio abrir y las manecillas del reloj”, en *Obras. Prosa: Narraciones, periodismo, ensayo, teatro. Tomo II*, Ob.cit., pp. 1076-1077.

⁶⁴¹ Ella misma le relata a Alberto Palcos –reconocido catedrático que la entrevista para su libro *La vida emotiva*– que cierta vez, mientras recitaba, se le descosió la manga de su vestido; aunque siguió declamando “con la pasión de siempre”, observó al público tratando de advertir los comentarios que pudieran surgir a partir del incidente. (Cfr. Alberto Palcos, *La vida emotiva*, Buenos Aires, Gleizer, 1925, p. 190, en Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo, Ob.cit., p. 99.)

entrever el ambiente familiar. Seguramente se trata de la primera vez que Storni intuye que las cosas en su familia no son como las de sus compañeras de clase. Las demás niñas tienen su libro pero a ella nadie se lo compra. Pide el dinero y nadie le pone atención; las imágenes de su madre, postrada en la cama, y su padre, “perdido en sus vapores”, sugieren la idea de una niña casi abandonada, que crece con limitaciones afectivas. Storni se muestra a sí misma desprotegida, deseosa de atención, mientras que a los demás, en este caso a sus padres, los muestra indiferentes, incapaces de satisfacer sus deseos y necesidades. Este sentimiento de desprotección, la impresión de no contar con nadie, también la acompañará por muchos años. Así, la niña crece “como animalito, sin vigilancia”, yendo por su propia iniciativa a cenar a casa ajena y saboreando la libertad y la tranquilidad que le trasmite la naturaleza. La imagen de la niña dormida entre las plantas, aunque quizás exageradamente romántica, es muy significativa: no es de extrañar que en muchos de sus poemas Storni hable de la naturaleza relacionándola a un estado paradisíaco donde es posible alcanzar el reposo y el sosiego.

Ciertamente, de la cita anterior, se desprende un entorno familiar voluble. Como ya vimos, el padre se caracterizó por su desatención a los negocios; su inestabilidad emocional y su alcoholismo no le permitían poner los pies sobre la tierra. El desinterés por parte de Alfonso Storni se transparenta claramente en la cita anterior. En el caso de la madre, es posible que sí estuviera enferma pero, habiéndose convertido en el único pilar del hogar, lejos de su país y de su propia familia, también se encontraba completamente sola a la hora de responder por los hijos. A tanto llegará ese ambiente de inestabilidad familiar que Storni recurrirá a una táctica infantil, aunque natural y comprensible, para suplir esas ausencias y carencias: se acostumbra a “mentir” y a crear mundos fantasiosos. Estas invenciones nos las explica Josefina Delgado:

Inventa, por ejemplo, que su familia tiene una quinta en las afueras de la ciudad... e invita a ella a sus maestras, confiando en que la inocente mentira no tendrá consecuencias. Y la descubren cuando las maestras se lo comentan a la madre, y ésta no sabe como reprenderla y enseñarle a no mentir. O la sutil diferencia entre mentir o imaginar. O desear. Otras veces, Alfonsina inventa celebraciones que no existen e invita a la casa personas de su relación, ante el desconcierto, nuevamente de la madre.⁶⁴²

⁶⁴² Josefina Delgado, Ob.cit., p. 20.

Sin embargo, en otros recuerdos de infancia, Storni alude a su sentido de la responsabilidad y al alto grado de exigencia que tenía consigo misma, aspectos que no aparecen separados de su sensibilidad:

Mi primer contacto con el público tuvo lugar en la Escuela Normal de San Juan, donde tomaba parte con frecuencia en sus fiestas infantiles. Declamar, cantar, representar comedias, fue lo primero que, artísticamente, realicé. Recuerdo, como índice de mi carácter, una escena de aquella escuela. Había yo bajado del escenario donde acababa de ser aplaudida, y mi profesora me encontró llorando detrás de una puerta. Al requerirme el motivo, recuerdo que le respondí: “Lloro porque pude hacerlo mejor y no lo hice”.

Poco tiempo después debuté en mis aficiones literarias con una composición que para mí fue un gran motivo de angustia. Creo que estaba por el segundo grado inferior, y la profesora me había explicado algo acerca de la fusión racial de los indios con los españoles durante la conquista. Hice la composición sobre ese tema, y cuando me la pidieron no quise leerla; tenía la sensación de haber entrado en un tema poco apto para mi edad... para mi edad de entonces. Sentía vergüenza y angustia por lo que había escrito. Ante los mandatos insistentes de la profesora tuve que leer mi trabajo, y los elogios debieron ser calurosos, porque recuerdo que mi angustia se trocó en alegría.⁶⁴³

Los recuerdos de la poeta de sus primeros años en Buenos Aires, es decir, cuando aún no había publicado su primer libro, también son importantes porque, una vez más, Storni defiende su necesidad de escribir “para no morir”; una vez más subraya la seriedad de su vocación y su compromiso personal con la literatura, aspectos que, en el texto que citaré a continuación, incluyen a otro elemento además de lo intelectual: la sensibilidad y el metabolismo poéticos como combustible vital, el cual permite el flujo, el rugir de la creatividad y, aunque suene redundante, de la vida misma, incluso cuando los rumores de un ambiente urbano parecen abrumarla:

[...] estoy encerrada en una oficina; me acuna una canción de teclas; las mamparas de madera se levantan como diques más allá de mi cabeza; barras de hielo refrigeran el aire a mis espaldas; el sol pasa por el techo pero no puedo verlo; bocanadas de asfalto caliente entran por los vanos y la campanilla del tranvía llama distante. Clavada en mi sillón, al lado de un horrible aparato para imprimir discos, dictando órdenes y correspondencia a la mecanógrafa, escribo mi primer libro de versos, un pésimo libro de versos. ¡Dios te libre, amigo mío, de *La inquietud del rosal!* Pero lo escribí para no morir.⁶⁴⁴

Es precisamente en Buenos Aires cuando empiezan a aparecer, en diversas publicaciones, algunos de sus autorretratos. A veces estos se detienen en sus rasgos

⁶⁴³ Ibid., p. 19. Estos recuerdos aparecieron por primera vez en un reportaje realizado por *Democracia* en 1932.

⁶⁴⁴ Alfonsina Storni, “Entre un par de maletas a medio abrir y las manecillas del reloj”, en *Obras. Prosa: Narraciones, periodismo, ensayo, teatro. Tomo II*, Ob.cit, pp. 1077-78.

físicos; por ejemplo, en el siguiente fragmento, Storni se refiere a su nariz respingada, rasgo que relaciona a aspectos psicológicos de su personalidad:

A la altura de los ojos, una depresión marcadísima, con que se inicia, es precursora de súbitas arrogancias. Y en efecto, no tarda en sobresalir, curiosa, empinada hacia el cielo con aturdimiento tan singular, que algunos han dado en clasificarla como la característica de mi psicología. Las ventanas nasales, bien dilatadas, anuncian una sorpresa permanente...y cierta curiosidad de los músculos obiculares le prestan robustez, una robustez entre irónica y seria.⁶⁴⁵

Pero quizás su mejor autorretrato aparece en un texto titulado “¿Quién soy yo?”, escrito alrededor de 1930 pero inédito hasta 1963; sin duda, un trabajo autobiográfico irónico y humorístico⁶⁴⁶:

Están de moda las autocríticas, los autorretratos. El ser moderno es mucho más valiente de lo que parece [...]. Voy a hablar en este artículo de mí misma [...] porque, a decir verdad, soy la persona que tengo más a mano. (Esto lo dijo Sarmiento: que hablaba siempre de sí mismo porque era la persona que tenía más a mano). [...]

Empezaremos por el cofre, tubo, envoltura, vaina, casa o cuerpo que encierra mi alma astral.

ALTURA: 1,57 (medida para la cédula de identidad).

NARIZ: Mirona de cielo, insolente: achatada en su base y audaz en su punta (fea).

OJOS: De discusiones, ¿azules?, ¿grises?, ¿claros?, ¿oscuros? Tengo ojos para todos los días de la semana: ojos de domingo (azul pálido). Ojos de viernes (gris acerado). Ojos de miércoles (azul esperanzado).

BOCA: Bien hecha; pequeña, como quien dice la salvación de la familia de rasgos.

CABELLO: Estupendo, estupendo. Oro plateado de primera. [...]

PIE: Grande (número 37, de cualquier calidad que el calzado sea). [...]

Con respecto a la subsistencia, alma, luz, esencia, yo absoluto, encerrados en aquella armadura, me he hecho una composición de tantos por ciento que, creo, ningún crítico ha realizado hasta ahora con tanta precisión:

INSTINTO:	20%
FANTASÍA:	9%
CORAZÓN:	1%
AZÚCAR:	70%

Gustos: Sencillos, prefiero la carne asada; las sopas harinosas, ensaladas y frutas. No me gusta el caviar, los dulces, las golosinas. Mastico bastante antes de tragar; me cepillo las manos antes de comer; no corto el pan con el cuchillo y no hago ruido al sorber la sopa. Me visto como puedo y no como quiero; prefiero que los vestidos no tengan botones; me agrada que las telas no se arruguen para no tener que plancharlas continuamente; opto por el gusto práctico de las norteamericanas, con algún toque

⁶⁴⁵ “Los poetas jóvenes. Alfonsina Storni”, en *El Hogar*, 15 de septiembre de 1916, en Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo, Ob.cit., p. 111.

⁶⁴⁶ Hacia los años veinte del siglo pasado estuvo de moda en España la escritura autobiográfica en clave humorística. Sin duda, influye en esta moda el estilo satírico de Quevedo, con su “Dicen que soy Quevedo” (Joven de sesenta abriles / tengo por muy cierto yo / que aún veinte años me faltan / para llegar a ochentón”). Vid. AA.V.V., *Autobiografías de escritores festivos contemporáneos*, Valencia, F. Doménech, 1890; y Félix López García, *Autobiografías festivas en la literatura española (1848-1918)*, Trabajo de Investigación, Barcelona, Departamento de Filología Hispánica, Universidad de Barcelona, [2007].

juvenil y sobrio. Nunca me he comprado modelos de 300 pesos, pues soy un ser normal.

Hábitos: Trabajo, vuelvo a trabajar; trabajo de nuevo. De vez en cuando, yo también descanso. Voy poco al cine. Los besos al celuloide me cargan. Voy poco al teatro. Prefiero el teatro leído, aunque las traducciones estén mal puntuadas. [...] soy muy nerviosa, pero todavía –eso se sabe por los diarios– no he mordido a persona alguna, pues admiro a los neurasténicos que se castigan a sí mismos y se pintan rosas en la cara para alegrar a quienes los rodean con una palabra cordial acompañada de una sonrisa amable. Soy muy puntillosa en el trato con los demás (esto es muy feo). No tolero la menor traición. Y cuando ataco, soy como el toro: cierro los ojos y atropello (nada elegante).

Propósitos confesables: Tengo pensado mandar hacer una tarjeta de visita que diga:

ALFONSINA STORNI
(buena persona y rigurosamente abstemia)

Defectos de varias clases: No me agrada formar parte de sociedad alguna. [...] No sé adular. Voté con justicia cuando fui en la Capital Federal jurado de premios municipales. Cuando lloro me pongo horriblemente fea. No creo en la caridad. No creo en la reforma moral del ser humano. [...] Veo mejor los defectos de las personas que quiero que los de las que nada me importan. Tengo infinitos defectos morales que no conozco: me los han creado seres ajenos a mí que aseguran conocerlos muy a fondo; soy humilde; los soporto sin disfrutarlos. [...]

Diré ahora, para terminar con mi retrato, que soy profundamente estúpida. Si alguien dudara, le ruego que lea dos o tres veces este articulejo.⁶⁴⁷

El texto sigue el formato propio del autorretrato: la autora empieza describiendo sus aspectos físicos y termina perfilando su carácter y su arquitectura moral. Así, se mueve desde lo físico hasta lo psicológico con un estilo desenfadado que le sirve para reírse de sí misma. El título es ya bastante sugerente: “¿Quién soy yo?”. Como vemos, se trata de una pregunta retórica cargada de ironía, ya que, al enunciar la frase “quién soy yo” como una interrogación (y no como una afirmación), Storni se burla de la forma en que los demás la han categorizado (en concreto la crítica literaria de su tiempo). Sugiere, por lo tanto, que nadie puede realmente saber quien es ella porque las percepciones y las opiniones de los demás están empañadas de prejuicios, la mayoría de estos basados en el género de la poeta. Por ejemplo, cuando Storni se refiere a la composición de su alma nos dice que cree que “ningún crítico ha realizado hasta ahora con tanta precisión” el cálculo de los componentes de la misma. Sin embargo, cuando conocemos los porcentajes que ella misma se otorga, vemos que el mayor de ellos es el que corresponde a “azúcar”, una forma irónica de aludir a su supuesto carácter sentimental.⁶⁴⁸ Esta es su manera de afrontar, de buena gana y riéndose de sí misma, los

⁶⁴⁷ Carlos Alberto Andreola, *Alfonsina Storni*, Buenos Aires, Editorial Nobis, 1963, pp. 15-18.

⁶⁴⁸ Precisamente, en un entrevista de 1931 en torno a sus obras de teatro vanguardista, Storni afirma que: “[...] me era preciso desprenderme de un lastre sentimental en la literatura y en la vida. Quería cambiar de pensamiento y de temperamento”. Por lo que el cronista le pregunta: “Así, ¿ya no es usted

comentarios de ciertos críticos, entre los que sobresale Jorge Luis Borges, quienes la tildaron de cursi (comentarios que más adelante examinaré con detenimiento).

Storni, al delinear el perfil de su alma como instinto, fantasía, corazón y azúcar, le estaba poniendo un acento satírico a la forma en que se ha clasificado a la “complejidad femenina”, es decir, juega con los aspectos convencionales atribuidos a lo femenino. La autora en ningún momento menciona, en su autorretrato, a su cerebro o a su espíritu. Más bien, desde el principio, se hace mención a la armadura que envuelve a esa alma, es decir “el cofre, tubo, envoltura, vaina, casa o cuerpo que encierra mi alma astral”.⁶⁴⁹ Storni parte de la idea de que el cuerpo de la mujer es la representación por excelencia de una serie de concepciones patriarcales, sobre todo la idea estereotipada de que la mujer es meramente cuerpo, *naturaleza*, una concepción que, por ende, la margina de la cultura y el intelecto. Es decir, el cuerpo viene a ser la representación física de un signo al que se le ha adjudicado una serie de significados sexistas y, en muchos casos, misóginos. Sin embargo, Storni le hace frente a esos convencionalismos refiriéndose a su “envoltura” de un modo no tradicional. Así, aunque califica a su nariz de “fea”, la descripción que nos entrega no evoca precisamente fealdad; sus ojos no son descritos de un sólo color, sino que más bien apelan a una pluralidad de colores y matices; su pie es grande pero asegura que utiliza calzado de cualquier calidad. En pocas palabras, el lenguaje le sirve para aplacar las concepciones planas e inamovibles con respecto al cuerpo de la mujer, en general, y a sí misma, en particular. De esta forma, nos entrega la descripción de un *yo* complejo y heterogéneo. Por lo tanto, en oposición a una concepción femenina tradicional, en “¿Quién soy yo?” Storni enfatiza aspectos cotidianos y prácticos en la vida de una *mujer moderna de la clase trabajadora*: “Me visto como puedo y no como quiero; [...] opto por el gusto práctico de las norteamericanas, con algún toque juvenil y sobrio. Nunca me he comprado modelos de 300 pesos, pues soy un ser normal. [...] Trabajo, vuelvo a trabajar; trabajo de nuevo. De vez en cuando, yo también descanso”.

sentimental?”, a lo que ella responde: “Ni sentimental ni cerebral. Soy un individuo que comprende [...]”. (“¿Qué opina Usted de esto? Alfonsina Storni pasa al teatro”, en *Crítica*, Buenos Aires, 9 de abril de 1931, en Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo, Ob.cit., p. 310.

⁶⁴⁹ Más adelante he examinado el poema “La armadura”. En este, Storni propone un *modelo femenino* negativo cuya principal característica es la de “llevar armadura”, es decir, fingir, simular. También me referiré brevemente a sus artículos “Los detalles: el alma” y “La complejidad femenina”, en los que la autora caracteriza a esa “armadura social” femenina.

Evidentemente, la ironía recorre todo el texto, pero la misma tiene un propósito determinado: demostrar cómo se la ha juzgado dentro de los términos preconcebidos de una sociedad sumamente dura con una mujer que es diferente a las demás: “Tengo infinitos defectos morales que no conozco: me los han creado seres ajenos a mí que aseguran conocerlos muy a fondo; soy humilde; los soporto sin disfrutarlos”. Esa misma ironía es la que le sirve para dar a entender que ella es como cualquier ser humano, que su actitud nerviosa en una ciudad moderna no es propiedad exclusiva de su personalidad; lo que sucede es que los demás se enmascaran, disimulan quienes son y disfrazan su emotividad y vulnerabilidad para no desentonar con las reglas sociales y las convenciones culturales: “soy muy nerviosa, pero todavía –eso se sabe por los diarios– no he mordido a persona alguna, pues admiro a los neurasténicos que se castigan a sí mismos y se pintan rosas en la cara para alegrar a quienes los rodean con una palabra cordial acompañada de una sonrisa amable”.

Ahora bien, ¿cuál fue el valor que la crítica literaria de la época le otorgó a la obra poética storniana? Detengámonos a examinarla.

Cuando algunos de los poemas de su segundo libro, *El dulce daño* (1918), fueron publicados como anticipo en *Caras y Caretas*, estos recibieron comentarios adversos debido a su contenido erótico: muchos críticos opinaron que Storni había cruzado la delicada línea que separa el “amor” del “sexo”. De esta forma, muchas valoraciones sobrepasaron el terreno estético y se desplazaron al ámbito moral. Juan Torrendell comentó: “Dos años atrás nos aseguraba la señorita Alfonsina Storni que sus nervios estaban locos, que la sangre hervía en sus venas, que sus labios movíanse al impulso de un líquido de fuego. Hoy insiste y proclama que en cada gota de su sangre hay un grito y una nota. Y es tal su ardencia y sofocación que se figura andando por calles y plazas con la voz estridente de: ¡agua, agua, agua!”.⁶⁵⁰ Otros dijeron que: “Es el temperamento más exaltado de nuestras poetisas y hay en sus poesías el

⁶⁵⁰ Juan Torrendell, “El libro de la semana. *El dulce daño*”, publicado en la revista *Atlántida* el 25 de abril de 1918, en Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo, Ob.cit., p. 113. En la cita, Torrendell alude a dos de sus poemas: “Vida” (incluido en *La inquietud del rosal*: “Mi nervios están locos, en las venas / La sangre hierve, líquido de fuego...”) y “¡Agua!” (incluido en *El dulce daño*: “Abridme las venas, / Verterles la clara corriente de un río. / ¡Agua, agua, agua!”). (Alfonsina Storni, *Obras. Poesía. Tomo I*, Ob.cit, pp. 45, 149.

arrebatamiento báquico o el jadeo dificultoso de una canéfora”⁶⁵¹. Pero el comentario más duro fue el de José Fernández Coria:

Y el cultivo de ésta [la oda amatoria] no es propio de la mujer. Una mujer que se entrega por completo a las efusiones de su lirismo erótico es una mujer que se desnuda ante ojos extraños. [...] No os afanéis, pues, por destacaros en una tarea que es tan impropia de vosotras como es impropia del hombre mecer una cuna. [...] Sí, por cierto, señorita; le aconsejo en bien suyo que no prosiga cultivando la poesía. En vez de escribir versos, procure inspirarlos. Es más femenino y a usted le será fácil conseguirlo...⁶⁵²

Posteriormente, cuando sale a la luz su tercer libro, *Irremediablemente* (1919), una parte de la crítica, una vez más, se muestra adversa. Desde la revista *Atlántida*, Juan Torrendell le pide que se serene y que abandone sus “monólogos obsesionados”.⁶⁵³ Luis María Jordan, en un comentario publicado en *Nosotros*, subraya que Storni, en su poesía, tiene una predilección “infernial” por el amor y no duda en llamarla “una especie de serpiente enorme e insaciada [...] con sacudimientos de epilepsia”.⁶⁵⁴ Aunque otros, como Nicolás Coronado, advierten en el libro a la “moderna mujer argentina” y le dedican palabras de halago.⁶⁵⁵ No obstante, cuando publica *Ocre* en 1925, Rafael de Diego comenta que Storni se sabe “nacida para amar” y que por eso cae una y otra vez en la pasión “para quedarse luego llorando y mostrando con nobleza la llaga oscura del pecado. ¿De su pecado? ¿No será mejor decir de su fatalidad, que no le permite ser

⁶⁵¹ Núcelo Diógenes, *Ideario Nuclear*, Buenos Aires, 1928, en José D. Forgione, *Alfonsina Storni*, Buenos Aires, Librería Argentina, 1943, p. 46, 149.

⁶⁵² José Fernández Coria, *Glosas y Escolios*, Buenos Aires, 1921, en José D. Forgione, Ob.cit., p. 47.

⁶⁵³ Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo, Ob.cit., p. 149.

⁶⁵⁴ Luis María Jordan, “Alfonsina Storni”, en *Nosotros*, Año XIII, N° 121, Buenos Aires, mayo de 1919, en Gisela Aguirre, et.al., *Alfonsina Storni*, Buenos Aires, Planeta, 1999, p. 47. Algunos de los comentarios de un mismo crítico se encuentran marcados por prejuicios sobre la sensualidad y el deseo femeninos, aunque al mismo tiempo se muestren como admiradores de la obra storniana. Tal es el caso de Luis María Jordan, quien, por un lado, califica a la autora de “serpiente enorme e insaciada” (como en la cita de arriba), pero, en la misma nota, también elogia su poesía: “Para Jordán, es la más valiente entre los poetas que escriben sobre el amor, porque lo hace sin tapujos, [...]. La compara con algunos grandes poetas universales –Darío, Baudelaire, Verlaine– y afirma que en ella no hay rastro de pedantería literaria ni ostentación de saberes, [y que en *Irremediablemente*...hay] ‘armonía, ritmo, elegancia, fuerza y elasticidad’”. (Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo, Ob.cit., p. p. 146.)

⁶⁵⁵ Cfr. Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo, Ob.cit., p. 149. Por otra parte, si bien es cierto que en esta primera época la mayoría de sus lectoras son mujeres –casi todas pertenecientes a sectores populares–, tampoco existe homogeneidad en cuanto a las reacciones femeninas. Sólo basta recordar que, a un año de su muerte, un grupo de “damas” lograron suspender un homenaje dedicado a ella en Rosario por considerarla obscena e inmoral; según ellas, la autora y su obra eran un mal ejemplo para las señoritas: “¡No se puede consentir el aplauso a una mujer que tiene hijo natural y habla en verso de los hombres con el desenfado que ella lo hace! ¡Qué ejemplo para nuestras hijas!”. (Cfr. Conrado Nalé Roxlo y Mabel Mármol, Ob.cit., p. 65.) Años antes, cuando la misma Storni dejó cien ejemplares de *La inquietud del rosal* en una librería de Rosario y comprobó, poco después, de que se habían vendido tan sólo unos pocos, le comentó a su madre: “Las mujeres lo rechazan. Dicen que soy una escritora inmoral. ¡Qué hemos de hacerle! No sé escribir de otro modo”. (Josefina Delgado, Ob.cit., p. 71.)

dueña de sí [...] e impera hasta tornarla insaciable?”⁶⁵⁶ Por su parte, E. Suárez Calamino, en *Veintiún ensayos* (1926) sostuvo lo siguiente:

Las mujeres poetas de casi todas las literaturas, empezando por Safo y acabando en Mme de Noailles [...] hasta [...] Alfonsina Storni, han sido siempre monocordes en su inspiración. El instinto sexual las ha torturado, real o imaginativamente, –lo que es peor desde el punto de vista de la monotonía [...] – y sus versos no han salido de la huella erótica...⁶⁵⁷

Sin embargo, cualquiera que hubiera leído con detenimiento los poemarios de Storni, habría sido consciente de que tales generalizaciones con respecto a su obra no eran del todo ciertas. Como lo hizo saber públicamente, a Storni le molestaba que los críticos leyeran su trabajo de forma literal, sin advertir su carga simbólica; y le molestaba aún más que en sus versos se buscaran rastros de su personalidad, haciendo una simple relación de su obra con su vida, es decir, forzando ciertos significados. Así las cosas, en el prólogo a la segunda edición de *El dulce daño*, Storni se defiende:

...se ha insistido con alguna malicia y por veces con un poco de maldad en el erotismo de estos versos, [...] Y no es que ataque yo el erotismo ya que en arte no hay otra impureza que la atribuida por la insuficiencia intelectual, y hasta moral, del profano; pero sí ataco, y hasta me defiendo, de una línea sesgada que intenta reflejar falsamente el malicioso matiz de una obra poética sobre la persona que la crea. [...] [la] relativa sensualidad [de este libro] se mueve y sale a la luz a través de bien claros cristales anímicos e ideológicos, circunstancia ésta que ociosamente expongo, pues cualquier espíritu no prevenido lo advierte sin esfuerzo. Para comprobarlo basta, por lo demás, una cosa sencilla: entender.⁶⁵⁸

Al respecto, estoy de acuerdo con lo que dice Rachel Phillips: resulta interesante, por no decir irónico, que lo que las lectoras y los lectores del siglo XXI encuentren desconcertante de los primeros poemarios de Storni no sea su confesión del placer erótico, sino la imagen de mujer indefensa y frágil que por esta época se empeña en reflejar en algunos de sus poemas. Como sabemos, un conjunto de ciertos poemas que pertenecen a esta etapa (1916-1925) se ha colocado dentro de lo que se llama la “miel romántica”, versos que coexisten con los feministas. La mayoría de los

⁶⁵⁶ Rafael de Diego, “Letras argentinas. *Ocre*”, en *Nosotros*, Año XIX, N° 916, Buenos Aires, septiembre de 1925, en Gisela Aguirre, et.al., Ob.cit., p. 47. Rafael de Diego, al mismo tiempo que la retrata como mujer insaciable, también elogia la poesía de Storni: “De ahí que el verso de *Ocre*, sea el viejo verso noble, que habla con dignidad y se mueve con música justa y simple como quién sabe a dónde va y lo que quiere”. (Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo, Ob.cit., p. 225.) Al parecer, por un lado se admiraba su talento y valentía como poeta, pero, por otro, algunos críticos caían en la trampa de los estereotipos del deseo femenino.

⁶⁵⁷ José D. Forgione, Ob.cit., p. 50.

⁶⁵⁸ Alfonsina Storni, “Prólogo a la segunda edición de *El dulce daño*”, en *Obras. Poesía. Tomo I*, Ob.cit, p. 1093.

historiadores literarios han tomado como representativos de la autora, precisamente, aquellos poemas románticos donde el *yo* aparece “nacido para amar”, pasivo y a la espera del amado (“Oye”, “Desolación”, “Sábado”...). Delfina Muschietti ha realizado un magnífico análisis de esta contradicción inherente en la poesía de Storni: “Mientras un poema levantaba la figura de la yo-loba que se disponía firmemente a combatir toda convención hipócrita y todo prejuicio, otro-yo defendía la débil y lánguida figura [...]. Dos voces, dos retóricas, dos formas de decir yo”.⁶⁵⁹ Pero Storni, muy lúcida, fue la primera en advertirnos de los peligros de implicar personalmente las actitudes expresadas en un poema sobre su autora. La autora, como hemos visto, siempre fue una mujer independiente y vivió de acuerdo a valores que no eran tradicionalmente aceptados como femeninos. Por lo tanto, aquellos poemas que se refieren a la pasividad de la mujer frágil y enamorada no representan la totalidad de su personalidad, sino una faceta de sí misma que por lo demás, en esta época, era más aceptable de expresar públicamente.⁶⁶⁰

Uno de los principales detractores de la obra poética de Storni fue Jorge Luis Borges.⁶⁶¹ En un artículo titulado “La lírica argentina contemporánea”, publicado en diciembre de 1921, en la revista *Cosmópolis* de Madrid, Borges habla así del poema de Storni titulado “Bárbara”:

⁶⁵⁹ Delfina Muschietti, “Prólogo”, en Alfonsina Storni, *Obras. Poesía. Tomo I*, Ob.cit, p. 15. Véase también Delfina Muschietti. “Las mujeres que escriben, aquel reino anhelado, el reino del amor”, en *Nuevo Texto Crítico*, 2:4, 1989, pp. 79-102.

⁶⁶⁰ Cfr. Rachel Phillips, *Alfonsina Storni. From Poetess to Poet*, London, Tamesis, 1975, p. 30.

⁶⁶¹ La estudiosa cubana, Milena Rodríguez Gutiérrez, ha realizado un espléndido análisis de lo que ella ha llamado “la crítica antifeminista sobre Alfonsina Storni”: “[...] la de una crítica encubierta o solapada que, aunque no va a definirse, por supuesto, con este nombre, se constituye en la práctica, como una crítica *anti-feminista*. [...] los comentarios y análisis de diferentes autores, que, sin saberlo, estaban haciendo también crítica de género (con un propósito contrario al que estos estudios tienen, desde luego), ya que se refirieron al “tema femenino” en Alfonsina, pero desde su descalificación; o sea, son escritores y críticos que se centraron en este elemento presente en la poesía de Storni y subvaloraron y cuestionaron esta poesía, precisamente y no por otro motivo, que por la presencia de ese feminismo que, por supuesto, no nombraron de ese modo. Entre esos escritores y críticos hay que mencionar, como fundamentales, los siguientes: Jorge Luis Borges y Eduardo González Lanuza –ambos como representantes de una opinión al parecer representativa de la revista *Sur*–, Enrique Anderson Imbert y César Fernández Moreno.” (Milena Rodríguez Gutiérrez, Ob.cit., pp. 140-141.) De los cuatro escritores y críticos que menciona esta estudiosa, sólo me voy a referir en este apartado a los comentarios de Borges, puesto que los suyos son los que Storni conoció en vida. Me interesa examinar cómo la crítica literaria de su tiempo pudo incidir en la forma en que la autora construyó una imagen de sí misma de cara a lo público. Por lo tanto, los comentarios de los otros tres críticos, publicados a partir del año de su muerte, no entran en mi análisis. Sin embargo, para quien le interese conocer “la crítica literaria antifeminista sobre Alfonsina Storni”, el estudio de Milena Rodríguez Gutiérrez es imprescindible y esclarecedor.

La señorita Storni – que según atestigua el último verso del poema anterior es muy partidaria del susto en la literatura⁶⁶²– se lamenta de que motejen de eróticas sus composiciones. Yo las encuentro cursitas más bien. Son una cosa pueril, desdibujada, amarilleja, conseguida mediante el fácil barajeo de palabras baratadamente románticas – flor, ninfa, amor, luna, pasión–, y cuyo accidental erotismo se acendra vergonzosamente en símbolos espirituales o se diluye en aguachirle retórica. Muy habitual en sus poemas es la repetición de cualquier frase pedestre con la finalidad de enaltecerla. Una de sus más celebradas composiciones termina así: *Y me doblo, me doblo bajo el peso / de un beso enorme, de un enorme beso*. ¡Como si bastase reiterar una adjetivación provisoria para que ésta asuma un carácter absoluto y definitivo!⁶⁶³

Cinco años después, en 1926, Borges comenta: “De la Storni y de otras personas que han metrificado su tedio de vivir en esa ciudad (sic) de calles derechas, solo diré que el aburrimiento es la única emoción impoética (irreparablemente impoética, pese al gran Pío Baroja) y que es también la que con preferencia ensalzan sus plumas. Son rubenistas vergonzantes, miedosos”.⁶⁶⁴ Pero quizás cuando el escritor argentino se muestra más despiadado con ella es en una reseña de 1925 en la que compara el estilo de la poeta Nydia Lamarque con el de Storni. Así, refiriéndose a Lamarque, dice que esta escribe “con instintiva gracia espiritual, sin incurrir ni en las borrosidades ni en la chillonería de comadrita que suele inferirnos la Storni”.⁶⁶⁵ Como afirma María Gabriela Mizraje, en este comentario Borges no sólo desdeña los versos y el estilo de la poeta, sino también el contexto de su producción, es decir, su clase social: la llama comadrita.⁶⁶⁶ La lectura de la obra storniana por parte de Borges se basa en prejuicios sexistas (conscientes o inconscientes), los cuales son palpables en la misma reseña:

Debajo de *Telarañas* [el poemario de Lamarque] dice Sonetos [...] sin otra obligación ni costumbre que las de su perenne halago sonoro que no implica nunca el esfuerzo. ¿Acaso no nos basta en una muchacha o en una estrofa, la certidumbre de que es linda? Lo demás son cominerías. [...] A nosotros varones, obligados al verso pensativo y la palabra austera, nos conmueven esos trebejos que tan justamente se avienen con la

⁶⁶² A continuación cito el poema de Storni: “Tomemos un pájaro con las alas rosadas / Y pico de oro. Salvemos la mar. / Salvemos la tierra / Hasta el cabalístico / Valle de las piedras, forma triangular. / Los Dioses se nutren de humanos. Pues oye, / Al pie de la Esfinge me poseerás. / ¡Horror de los cielos! ¡Huida de estrellas!... / La Esfinge alarmada se despertará. / Después, sacrificio terrible cumplido, / Con juncos de Arabia me degollarás. / Ponme el cuello blando, allí, sobre la Esfinge. / Sangre brotará. / ¡Oh el encantamiento que mi sangre quiebra! / Muérete de espanto: la Esfinge hablará” (Alfonsina Storni, “Bárbara”, *Obras. Poesía. Tomo I*, Ob.cit. p. 146.)

⁶⁶³ Jorge Luis Borges, “La lírica argentina contemporánea”, en *Textos Recobrados 1919-1929*, Buenos Aires, Emecé, 1997, p. 137.

⁶⁶⁴ Jorge Luis Borges, “Prólogo III”, en *Índice de la nueva poesía americana*, Buenos Aires, Sociedad de Publicaciones El Inca, 1926, p. 15.

⁶⁶⁵ Jorge Luis Borges, “Nydia Lamarque. Telarañas, 1925”, en *Proa*, Buenos Aires, N° 14, diciembre de 1925, en *Textos Recobrados 1919-1929*, Ob.cit., p. 231.

⁶⁶⁶ Cfr. María Gabriela Mizraje, “Alfonsina Storni. Escándalos y soledades”, *Argentinas de Rosas a Perón*, Buenos Aires, Biblos, 1999, p. 172.

hermosura de las muchachas y que florecen en sus versos con la misma naturalidad que en las quintas.⁶⁶⁷

Al respecto, me parece que la valoración de Milena Rodríguez Gutiérrez es de gran agudeza:

O sea, Borges parece querer decirnos que los varones –por lo visto los únicos lectores de poesía que existen, o al menos que cuentan para él –, si aceptan que las mujeres practiquen también la poesía, no es para que se apropien de la “palabra austera”, del “verso pensativo”, que es propio, privativo de ellos, sino para que escriban con “naturalidad”, con esa “naturalidad femenina” que es la que se aviene con “la hermosura de las muchachas”. De lo que no parece darse cuenta el autor de “El Aleph” es de que, involuntariamente, está haciendo un elogio a la poesía de Storni, pues, indirectamente, parece decirnos que ella, a diferencia de otras mujeres poetas, como Norah Lange o la misma Nydia Lamarque, sí usa recursos “varoniles”; que su poesía sí emplea el “verso pensativo” y la “palabra austera” y que es este hecho justamente el que no puede perdonarle”.⁶⁶⁸

El escritor argentino, al valorar a la poesía storniana como “composiciones cursilatas”, “una cosa pueril, desdibujada, amarilleja”, “vergonzantes”, “diluidas en aguachirle retórica”, “chillonería de comadrita”, generaliza toda su obra y, al igual que otros críticos de la época, una vez más, descalifica su poesía debido a los “temas femeninos” presentes en la misma. *Su obra era nuevamente subvalorada y hasta cuestionada por la presencia de un feminismo que la crítica masculina no alcanzaba a comprender.* De hecho, para cuando Borges comienza a enunciar estos comentarios, Storni ya había publicado poemas como “Hombre pequeñito”, “Veinte siglos”, “Un cementerio que mira al mar”, “Van pasando mujeres”, “La armadura”, sólo por mencionar algunos, los cuales se encuentran bien lejos de las duras calificaciones del escritor argentino. Además, *Languidez*, de 1920, había recibido el Segundo Premio Nacional de Literatura.

Me pregunto: ¿por qué Borges se ensañó tanto con la obra de Storni? ¿Era necesario? Al respecto, vale la pena valorar la diferencia entre Storni y Borges en cuanto a sus respectivos acercamientos a la literatura.

En el momento que escribe el primer comentario sobre Storni (1921), Jorge Luis Borges tiene veintidos años y recién ha arribado a su ciudad natal después de pasar siete años en Europa junto a su familia. Se habían marchado en 1914 buscando una solución

⁶⁶⁷ Jorge Luis Borges, “Nydia Lamarque. Telarañas, 1925”, Ob.cit., pp. 231-232.

⁶⁶⁸ Milena Rodríguez Gutiérrez, Ob.cit., p. 153.

para la ceguera de su padre y el estallido de la Primera Guerra Mundial los obligó a quedarse en Suiza hasta 1919. Durante sus estudios de bachillerato en Ginebra, se encerró varios días en la habitación de un hotel con un diccionario inglés-alemán y con las obras completas de Heine, *descifrando* de esta manera el alemán. El conocimiento de esta lengua lo ayudó a descubrir a los expresionistas alemanes, a quienes tradujo para las revistas españolas *Ultra* y *Grecia*, a principios de los años veinte. En 1919, la familia se desplazó a España y, en Madrid, Borges asistió a las tertulias literarias del sevillano Rafael Cansinos-Asséns (1883-1964), celebradas en el Café Colonial, donde el joven argentino conoció el mundo de la conversación pulposa ultraísta; “Todo este movimiento ultraísta español es el pariente cercano del expresionista alemán y del futurismo italiano”, le cuenta Borges en una carta a su amigo Maurice Abramowitz.⁶⁶⁹ Es en España donde Borges se adhiere al ultraísmo y, cuando regresa a Buenos Aires, lo importa a la Argentina.

A partir de su llegada a esta ciudad, se desarrolla la vida autónoma del ultraísmo argentino, creciente en importancia hacia 1925, y en retirada desde entonces hasta 1927.⁶⁷⁰ Borges enumeró en un artículo publicado en *Nosotros*, en 1921 –mismo año de su comentario sobre la poesía de Storni–, los cuatro lineamientos de esta estética: “1. Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora. 2. Tachadura de las frases

⁶⁶⁹ Cfr. Jorge Luis Borges, *Textos Recobrados 1919-1929*, Ob.cit., p. 403.

⁶⁷⁰ En Buenos Aires, Borges crea varias publicaciones ultraístas, como la revista mural *Prisma* (junto a su primo Guillermo Juan, Eduardo González Lanuza, su hermana Norah y Guillermo de Torre; sólo se logran sacar dos números), y después *Proa*. Borges también contribuye con otra revista vanguardista, *Martín Fierro*, la cual fue fundada en mayo de 1924 por Evar Méndez. López Morales afirma que *Martín Fierro* explicitó el nuevo factor que Borges añadió al movimiento ultraísta: el *criollismo*, el cual se evidencia en uno de los principios de la revista, “amor por lo argentino: fonética, visión, modales, digestión”. No obstante, *Martín Fierro* deja de funcionar en 1927, año agónico de esta tendencia vanguardista, y que marca la fecha en que Borges se separa definitivamente del ultraísmo. Jorge Schwartz explica la ruptura de Borges con el ultraísmo. El Borges inicial que vivió en Ginebra estuvo influenciado por el expresionismo alemán y luego, al convivir con intelectuales españoles y fascinado por Rafael Cansinos-Asséns, no duda en afiliarse al ultraísmo español. Pero al regresar a Buenos Aires, aunque fundó el ultraísmo argentino y promueve y firma manifiestos sobre la nueva estética, el redescubrimiento de su ciudad natal y la búsqueda de un lenguaje argentino –criollo– de alguna manera lo distancian de la realidad y de la estética europea. Es decir, el alejamiento de España y de la realidad europea de la posguerra, y el reencuentro con sus orígenes, es una de las claves de esa ruptura. (Cfr. Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Cátedra, Madrid, 1991, pp. 47-50.) Sin embargo, otra de las razones que explican este cambio es la visión que Borges empieza a tener sobre ese fenómeno literario: “Me disgustaba todo lo que *Martín Fierro* representaba, la idea francesa de que la literatura está continuamente renovándose, que Adán renace todas las mañanas...” Dejando de lado la radicalización vanguardista de su juventud, empieza a referirse al ultraísmo con ironía y desprecio. En el prólogo de *Los conjurados* llega a reafirmar que: “No profeso ninguna estética. Cada obra confía a su escritor la forma que busca: el verso, la prosa, el estilo barroco o el llano. Las teorías pueden ser admirables estímulos (recordemos a Whitman), pero asimismo pueden engendrar monstruos o meras piezas de museo”. (César Fernández Moreno, “El Ultraísmo”, en *Los vanguardismos en América Latina*, Óscar Collazos (ed.), Península, Barcelona, 1977, pp. 21-25.)

medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles. 3. Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada. 4. Síntesis de dos o más imágenes en una que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia”.⁶⁷¹ En otras palabras, el ultraísmo deseaba la desnudez característica de las escuelas de vanguardia de la línea hiperartística; la eliminación de los consabidos ritmos, rimas y formas. El ultraísmo buscó una poesía aún más sencilla que el sencillismo: al suprimir los elementos formales, al utilizar el sólo y único recurso de la imagen, se empeñaba en una poesía reducida a su propio ser. Además, esta estética nacía de una apetencia de novedad: estar al día fue uno de sus deseos más constantes.⁶⁷² Este primer Borges, joven, gran lector, cosmopolita, rodeado de aires nuevos, empapado de lo último en literatura europea, políglota (manejaba el castellano, el inglés, el francés y el alemán; más tarde se interesará por las lenguas escandinavas), que ha dejado de amar a Darío y abraza con fervor a la nueva estética, no podía tener afinidad con Storni, quién, en ese momento, y en gran parte de sus poemas –especialmente en los de la llamada “miel romántica”–, todavía imita formalmente al modernismo con retoques del tardorromanticismo.

Es importante recordar que Storni no tuvo ninguna protección: ni familiar, conyugal o social, como sí la tuvieron, por ejemplo, dos de sus contemporáneas, Victoria Ocampo⁶⁷³ y Norah Lange⁶⁷⁴. Storni careció de resguardos y el prólogo a su

⁶⁷¹ Jorge Luis Borges, “Ultraísmo”, en *Textos Recobrados 1919-1929*, Ob.cit., p. 128.

⁶⁷² Cfr. César Fernández Moreno, “El Ultraísmo”, Ob.cit., pp. 21-25.

⁶⁷³ En 1924, Victoria Ocampo publicó su primer libro, un ensayo titulado *De Francesca a Beatrice*; apareció en España, bajo el sello de la editorial de la *Revista de Occidente*, dirigida por José Ortega y Gasset, quién precisamente escribió el famoso epílogo en el que la llama “La Gioconda de la Pampa”. Ocampo provenía de una familia aristócrata y patricia, aunque muchas veces renegó de su clase social porque limitaba sus curiosidades intelectuales y sus elecciones de vida. Su juventud estuvo marcada por el enfrentamiento entre el deseo, la libertad y las tradiciones familiares, y empezó a preguntarse de las cosas del mundo encerrada en una jaula de oro. Luego vendrán el casamiento y el adulterio. En efecto, la relación con su amante, llena de celos y de amor apasionado, la llevará a escribir su primer ensayo: a partir de su drama escribe un comentario personal sobre *La Divina Comedia*. Antes, en 1920, había publicado en *La Nación* un artículo titulado “Babel”, adelantándose al tema de su libro, pero esta osadía no le trajo precisamente las mejores críticas en Buenos Aires: era insólito que una mujer escribiera un ensayo y más si comentaba desde una óptica personal la gran obra de Dante; era casi un sacrilegio. Pero esta iniciación un tanto desafortunada no la alejará de la literatura. Cuando se divorcie de su esposo y termine con su amor clandestino, Ocampo se dedicará exclusivamente a la literatura, como mecenas, editora y traductora, gracias a la fundación de su famosa revista *Sur* en 1931 (junto a Waldo Frank), publicación que existirá durante cuarenta años. La mayoría de los colaboradores de *Sur* salieron de las filas vanguardistas, a quienes ella misma convocó el año de su fundación. A partir de entonces Ocampo entabló relación con escritores y personajes reconocidos como Rabindranath Tagore, Stravinsky, Le Corbusier, Paul Valéry, Bernard Shaw, Lacan, Chestov, Ramón Gómez de la Serna y publicó a gran parte de los mayores escritores europeos y latinoamericanos de su tiempo, llegando a convertir en una de las gestoras culturales más importantes del siglo XX (*Sur* tradujo al castellano, por ejemplo, a Virginia Woolf,

primer libro lo escribió Juan Julián Lastra, un poeta desconocido. Asimismo, Storni no poseía el privilegiado bagaje cultural que sí recibió Borges; la formación autodidacta de la poeta era “azarosa e insegura”.⁶⁷⁵ Es cierto que su primera poesía le trajo éxito (conquistó al gran público porque sus versos eran claros y cotidianos, fáciles de memorizar, con finales de gran efecto), pero también recibió el desprecio de los vanguardistas que buscaban formas más innovadoras; la consideraban cursi, una “poetisa de mal gusto”.⁶⁷⁶ Entre sus contemporáneas aguantó posiblemente los juicios literarios más duros.

trabajo que realizó Jorge Luis Borges). Indudablemente, Ocampo logró ganarse un espacio inédito e indiscutible en el mundo intelectual argentino. Y por ello era respetada, incluso adulada por algunos. En la sede de la revista también se desarrollaron muchos debates en pro del sufragio femenino, algo que se conseguirá hasta 1946. Victoria Ocampo fue la primera mujer en ingresar a la Academia Argentina de Letras y, dicho sea de paso, la primera argentina en obtener el permiso de conducir. Al final terminará sin un centavo, habiendo gastado toda su fortuna en su empresa literaria. (Cfr. Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1999, pp. 85-93.)

⁶⁷⁴ La forma en que los martinfierristas se burlaron de Storni contrasta con la veneración que estos sentían por Norah Lange, conocida como “La musa de los ultraístas”. Alta, dueña de una melena roja extravagante, un rostro moderno y una ingenuidad sensual, Lange fue sencillamente adorada por los ultraístas. Su ingreso a la escena literaria pública se hizo sin aspavientos, es más, fue fluida y casi natural. Y esto porque fue apadrinada por grandes escritores. Primero por Jorge Luis Borges, quien no sólo prologó su primer libro, *La calle de la tarde*, sino que también fue uno de sus grandes amigos. Luego por Oliverio Girondo, su novio, a partir de 1928, y después su marido (se casan en 1944). En el hogar de sus padres —una gran casa de nueve habitaciones y jardines ubicada en la calle Tronador de Villa Massini—, se organizaban reuniones literarias los fines de semana; estas fueron célebres y Leopoldo Marechal las inmortalizó en sus memorias noveladas: *Adán Buenosayres* (1948). Si bien es cierto que sus padres no le permitían asistir a reuniones literarias en lugares públicos, ni a ella ni a sus hermanas, sí les consentían que realizaran encuentros en su casa. De esta forma, se enteraban de lo que pasaba en los banquetes; se trataba de una familia burguesa que se permitía ciertas excentricidades literarias. Por sus contactos con los martinfierristas, Lange conoce, desde los quince años, la estética vanguardista, y a los dieciocho publica su primer poemario. Puesto que tiene acceso a los textos fundacionales del ultraísmo argentino, no sorprende que adopte esta estética; resulta natural que así sea. En sus poemas enfatiza la imagen y la metáfora. Sin embargo, a la hora de referirse al deseo y al contacto físico, utiliza giros que filtran lo sexual. Lange sabe que esos poemas van a ser leídos por su familia y por los amigos de su familia. El resultado: poemas carentes de libertad amorosa y erótica, sentimientos escondidos tras símbolos y metáforas, falta de “arreglo en las imágenes”, como dice Beatriz Sarlo. Escribe con antifaz; ella misma se censura, se “borra”, porque quiere ser poeta pero también ser aceptada. Así, se inscribe en un mundo íntimo y cerrado, de casa y jardín, donde sobresale un yo a la expectativa. En sus versos se palpa el deseo de la presencia masculina, una presencia que le haga sentir el pulso de las calles, de lo exterior, por donde una mujer de su clase social, en esos años, no suele transitar. Al hombre le pertenece la ciudad (por eso aparece como un ser poderoso), mientras que ella es sólo dueña de la realidad de los rosarios y los altares. De esta forma, se respira en estos primeros poemarios (*La calle de la tarde* (1924), *Los días y las noches* (1926) y *El rumbo de la rosa* (1930)) un ambiente de espera, soledad, sufrimiento. Es hasta que establece una relación con Oliverio Girondo que Lange se vuelve más mordaz y arriesgada, algo que quedará plasmado en su prosa ulterior. Cuando se casan, al fin libre del marco tradicional de la familia, Lange vivirá su vida, viajará a Europa, tendrá cierta independencia económica gracias a sus trabajos de traductora. También escribirá bajo la mirada crítica de su esposo quien le exigirá ajustarse a un horario de trabajo, fundándose así el famoso binomio “Norah Oliverio Olinora”, una de las parejas míticas de la escena literaria argentina de los años treinta. (Ibid, pp. 70-78.)

⁶⁷⁵ Ibid, p. 78.

⁶⁷⁶ Ibid.

En 1924, Evar Méndez, junto a Borges, Oliverio Girondo y otros escritores, fundaron la revista *Martín Fierro*. Los martinfierristas se burlaron de Storni en diversas ocasiones y la tildaron de pasatista.⁶⁷⁷ Era una época de renovación en la literatura argentina: coexistían las primeras manifestaciones vanguardistas a la par de los poetas que todavía utilizaban la rima. Cuando Storni publica *Ocre*, la revista no le brinda ni el más mínimo comentario; sin embargo, si le dedican unos versos despiadados en su sección “Parnaso satírico”:

Al color de tus versos sólo en parte
Es el título dado conveniente.
No es “Ocre” por completo allí tu arte,
Alfonsina, es medio ocre, solamente.⁶⁷⁸

En otros números, la revista insiste en burlarse de Storni; por ejemplo, en el número 38, se la llama Alfonsina Estornudo, porque hay que apartarse de ella cuando abre la boca. En el número 32, se invita a otra poeta de la época –Raquel Adler– a matar a Storni.⁶⁷⁹

No se puede negar que la temática de Storni abría un espacio nuevo en la literatura rioplatense, uno que se apoyaba en el discurso de la mujer moderna; el deseo femenino, la relación entre los géneros, la reivindicación de la diferencia, el lugar de la mujer en un contexto moral hipócrita, la psicología de las pasiones, son sólo algunos de los temas que aparecen en su poesía. Pero la disparidad temática y de estilo entre Storni y los vanguardistas explica sólo en parte la actitud de los martinfierristas y, en particular, de Borges. Lo que en realidad estaba en juego, como afirma María Gabriela Mizraje, no era esa supuesta mediocridad que le adjudicaban a su poesía, sino lo siguiente:

El ensañamiento sacástico que los vanguardistas [...] tienen con Storni siempre va más allá de la *poetisa* para penetrar a la mujer. Bromas, epitafios, típicos de la retórica lúdica y lúcida que los martinfierristas gustan practicar, nos presentan a una Alfonsina decididamente sexuada (en contraste con la angelicalidad y levedad abscriptas a otras escritoras del momento, como por ejemplo Norah Lange, o la asexuada respetabilidad de un “señora” como Delfina Bunge de Gálvez). [...] Más que una actitud histérica –ya

⁶⁷⁷ Storni no fue el único blanco de las críticas martinfierristas; también lo fueron Leopoldo Lugones y Horacio Quiroga.

⁶⁷⁸ Publicado en la revista *Martín Fierro* el 10 de mayo de 1926, citados en María Gabriela Mizraje, *Ob.cit.*, p. 183.

⁶⁷⁹ Cfr. *Ibid.*

que no otras de distinto “desprestigio”–, lo que se lee es la potencia sexual de Alfonsina. La poeta eróticamente insaciable ante la mirada de sus colegas [...] tuvo que haber forjado en ellos más de una desatada fantasía. Joven y emancipada, miembro del campo literario, sin los tabúes más típicos, con una poesía *al alcance de todos* [...] ⁶⁸⁰

Esa potencia sexual que los martinfierristas también leían en su poesía (ya vimos anteriormente como otros críticos se refirieron de forma brutal a las manifestaciones de deseo femenino presentes en su obra) queda nítidamente reflejada en unos versos escritos a la manera storniana por una tal Sagitario y que igualmente aparecieron en la sección “Parnaso satírico” de la revista *Martín Fierro*: “Las mujeres solteras sueñan de varios modos. / Unas sueñan con joyas, otras sueñan con flores, / Otras sueñan con vagos y tímidos amores. / ¡Son mis ardientes sueños tan distintos de todos!”, y a partir de aquí la supuesta Storni dice soñar con varias visiones de hombres, los cuales se describen corporalmente; el poema culmina con el siguiente verso: “¡Y así toda la noche!” ⁶⁸¹. Ciertamente, más que de la poeta, los vanguardistas se burlaban de la mujer, específicamente, de la mujer liberada y emancipada que en su imaginario equivalía a una mujer sexualmente insaciable.

Años después, cuando Borges prepare la *Antología poética argentina* junto a Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares (publicada en 1949), terminará por incluir tres poemas de Storni: “¿Y tú?” (de *Irremediablemente*), “Epitafio para mi tumba” (de *Ocre*) y “A Horacio Quiroga” (poema no incluido en libro). Sin embargo, en el prólogo, escrito por Borges, no hay ni un solo comentario dedicado a la poeta; contrariamente, el autor de *Ficciones* le dedica numerosos halagos a muchos de los poetas antologados. ⁶⁸² Quizá termina por incluirla porque para entonces la leyenda de Alfonsina Storni era ya una realidad. ⁶⁸³ Ni siquiera Borges, que tanto la había criticado, podía negarle el lugar que la poeta se había ganado. No obstante, también es cierto que opta por seguir desacreditándola por medio de “la fórmula que en ese momento le debe parecer más apropiada y aceptable, no la descalificación explícita, sino simplemente el silencio” ⁶⁸⁴.

⁶⁸⁰ Ibid.

⁶⁸¹ Ibid.

⁶⁸² Entre ellos se encuentran Leopoldo Lugones, Almafuerte, Banchs, Baldomero Fernández Moreno, Arturo Capdevila, Ezequiel Martínez Estrada, Silvina Ocampo, Grumberg, González Lanuza, Mastronardi, Gloria Alcorta, y Petit de Murat.

⁶⁸³ Cfr. María Gabriela Mizraje, *Ob.cit.*, p. 172.

⁶⁸⁴ Milena Rodríguez Gutiérrez, *Ob.cit.*, p. 155. Esta estudiosa también afirma lo siguiente: “Si hubiera cambiado su opinión sobre Storni, ningún lugar mejor que esta antología tenía Borges para manifestarlo,

Teniendo en cuenta la subvaloración de la obra storniana por parte de la crítica literaria de entonces, la cual no supo comprender el mensaje crucial de su poesía, resulta destacable que la autora haya recurrido, con espíritu festivo, a la ironía y a otras estrategias para hacerle frente a los juicios de la misma; estrategias tan evidentes en textos como “¿Quién soy yo?”, el cual le sirvió de base para escribir otro artículo en el que dichas estrategias adquieren mayor resonancia. Este artículo se titula “Autodemolición” y se publicó en junio de 1930 en *Repertorio americano*.⁶⁸⁵ Aquí, la autora se refiere irónicamente a su condición de mujer con sentido común y a los “defectos” de su propia poesía:

Me habían ocurrido ya en la vida cosas extraordinarias, por ejemplo: ser mujer y tener sentido común; tenerlo, y a pesar de ello, escribir versos; escribirlos y que resultaran buenos; pero no me hubiera imaginado que me resolvería alguna vez a hablar un poco, nada más que un poco, mal de mí misma, intentando mi propia demolición [...] De los otros cinco libros míos, un poco mejoraditos [en comparación con *La inquietud del rosa*], os daré la reseña de sus defectos: en *El dulce daño*, despreocupación de la forma, extravagancia y exceso de literatura; en *Irremediablemente*, sobre saturación de azúcar; en *Languidez*, sobriedad excesiva; en *Ocre*, exceso de razonamiento y una antipática ironía; y en *Poemas de amor*, nada más que su brevedad. Pero ¿en cuánto a los defectos capitales, diréis, a los defectos con mayúscula? Allá van: poca severidad en la selección, complejidad, precipitación, desorden, despreocupación de detalles y haberme ganado, con un solo libro, dos regios premios en metálico, cosa que no me ha perdonado mi hermano el literato.⁶⁸⁶

ya que aquí se desdice precisamente de sus juicios anteriores sobre otros dos importantes poetas argentinos, Leopoldo Lugones y Baldomero Fernández Moreno. Del primero había escrito en 1926, en el *Índice de la poesía americana*, [...]: ‘Lugones es otro forastero grecizante, verseador de grandes pasajes hechos a puro arbitrio de rimas y donde basta que sea azul el aire de un verso para que al siguiente le salgo un abedul en la punta’. En esta antología de 1941 lo considera, sin embargo, el poeta mayor argentino, llegando a proponer la idea de que ‘todos los poetas actuales son facetas o hipóstasis de Lugones’. Por lo que respecta a Baldomero Fernández Moreno, en el artículo citado en *Cosmópolis*, de 1921, Borges había escrito que ‘en sus poesías suelen faltar verdaderas intuiciones’, mientras que, ahora, en 1941, lo sitúa entre los poetas mayores, llegando a considerarlo –exageradamente, quizás– ‘más intenso, más rico’ que los Machado”. (Ibid, p. 155-156)

⁶⁸⁵ Vid Alfonsina Storni, “Autodemolición”, en *Repertorio Americano*, núm. 11, vol. 21, Junio 7, 1930, pp. 329-331.

⁶⁸⁶ Ibid, p. 329-330. En este artículo también –al igual que en “¿Quién soy yo?”– Storni critica sus características físicas: “¡Ay! Tema miserable: altura, 1.5; cubicaje: no existe; una nariz que salta violentamente contra el cielo; dos ojos oblicuos azul pizarra; una nubecilla rubio ceniza por cabellos que, sabiamente recortados por un modesto peluquero de seis pesetas y no teniendo otra cosa que hacer, se ciñe prolijamente al cráneo, y un pie bastante grande (calzado número 37)”. (Ibid, p. 329.) Al comparar “¿Quién soy yo?” con “Autodemolición”, vemos que en este último la autora le agrega sentimiento a fantasía, y ambos alcanzan un 9% del componente de su alma. Recordemos que Storni se definió a sí misma como “un individuo que comprende”, es decir, ni sentimental, ni cerebral. (Supra nota al pie 648.) En “Autodemolición”, al sobrenombre martinfierrista de Alfonsina Estornudo, la poeta le antepone una respuesta eficaz: solicita que no se le acerquen demasiado porque de su “escasa armadura” puede emerger un “rugido de fiera”. (Ibid.) Al respecto, Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo comentan acertadamente lo siguiente: “Esa manera de mostrarse, de ser franca y sumamente autocrítica, la distingue de la actitud que asumen otras mujeres de la época, que más que ‘autodemolirse’ se preocupan por construir una imagen pública aceptable. Muchas revistas del momento perciben ese contraste y lo manifiestan. *Caras*

Márgara Russotto cita el anterior texto de Storni como uno de los ejemplos en los que se apoya su investigación, la cual se refiere a lo que ella ha llamado el *topos* de la “falsa disculpa”. Dicho *topos*, en pocas palabras, viene a ser lo siguiente:

[...] la declaración de autodescalificación previa, literal o entre líneas, sincera o irónica como para “curarse en salud” o para agredir indirectamente las expectativas del lector. [...] un recurso y una treta, mantenido hasta nuestros días con la fuerza de la convención. [...] Convención basada en la experiencia histórica de la subalternidad social de la mujer y sus relaciones siempre frágiles con el poder, la autodescalificación constituye un pasaje obligatorio, aunque también estratégico, para muchas escritoras.⁶⁸⁷

Asimismo, Russotto realiza una analogía entre este *topos* y la teoría de Curtius sobre la poesía pastoral⁶⁸⁸:

Tal y como en la poesía pastoral del siglo XVII el poeta se declaraba un “modesto pastor”, asumiendo siempre el mismo lugar de enunciación independientemente de su verdadero origen, así la poesía femenina reitera ese antiguo lugar común formal, la “falsa disculpa”, al insistir en las declaraciones de su ignorancia, la modestia de sus ambiciones y la insignificancia de sus emprendimientos. [...] No parece entonces gratuita la actualización de esta fórmula en la década del 30 entre las mujeres que escriben poesía; ella parece otorgar nueva vida a un precepto de retórica que ya se había vaciado de significado durante los últimos siglos, perturbando la supuesta naturalidad /

y *caretas* publica ese mismo año una página con seis caricaturas de escritoras contemporáneas: Alfonsina Storni, Victoria Ocampo, Luisa Israel de Portela, Mercedes Moreno, Delfina Bunge de Gálvez y Carmen S. de Pandolfini. Las cinco últimas están dibujadas de pie, muy elegantes, con pieles y detalles de suma coquetería. En cambio, la caricatura de Alfonsina, que abre la página, la muestra recostada en un sillón, con un libro abierto sobre el regazo. En la caricatura prevalece la imagen de la intelectual sobre la mujer”. (Ob.cit., p. 301.)

⁶⁸⁷ Márgara Russotto, *Tópicos de retórica femenina*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1990, pp. 77. Para esta estudiosa, un magnífico ejemplo de este *topos* vendría a ser “la insistencia de Sor Juana en firmarse como *Yo, la peor*, a pesar de saberse la voz poética más importante del barroco americano” (Ibid). Al respecto, la cubana Milena Rodríguez Gutiérrez –quien se ha apoyado en la teoría de Russotto para estudiar rigurosamente el poema storniano “Capricho”– sostiene lo siguiente: “Entre esas estrategias está, por supuesto, la ironía que, en el caso de sor Juana, puede también situarse dentro de la retórica conventual o monjil. Lo cierto es que esta ‘autodegradación’ aparece también en Santa Teresa, a veces en sentido irónico, a veces en sentido trágico”. (Ob.cit., p. 71.) Así, la estudiosa cubana cita dos artículos sobre Santa Teresa que relacionan la ironía en sus escritos con su condición de mujer (José Ángel Valente, “Teresa de Ávila o la aventura corpórea del espíritu”, *La piedra y el centro*, Madrid, Taurus, 1983; Francisco Márquez Villanueva, “Vocación literaria y voluntad de estilo en Santa Teresa”, en Francisco López Estrada, *2/1 Siglos de Oro: Renacimiento. Primer Suplemento*, perteneciente a la colección dirigida por Francisco Rico, *Historia y Crítica de la Literatura Española*, Barcelona, Crítica, 1991). Más adelante, agrega que “[t]ambién Susan Kirkpatrick ha llamado la atención sobre el ‘tropo de la modestia femenina’, que aparece en el poema “A la poesía” de Gertrudis Gómez de Avellaneda, y que implica [en realidad, lo contrario a la misma]”. (Ibid, p. 72.)

⁶⁸⁸ Para Curtius “la actitud de humillación del pastor [...] no tenía sólo el objetivo de obtener la benevolencia del oyente, sino también glorificar la grandeza del mecenas, quedando subrayada la relación de desigualdad entre el artista y su protector/superior: mientras más ínfima es la estatura del artista, más elevada e inalcanzable será la del mecenas”. (Milena Rodríguez Gutiérrez, Ob.cit., p. 73.) Vid. E.R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1955.

neutralidad de su uso, haciendo una lectura literal de la convención que pone al desnudo las raíces sociales e históricas de una doble dependencia.⁶⁸⁹

La cita anterior, por lo tanto, sostiene que esta fórmula en la poesía escrita por mujeres enfatiza, de forma implícita, una relación de desigualdad, esta vez no entre el pastor y el mecenas, sino entre lo femenino y lo masculino. Ahora bien, si aplicamos lo anterior al texto autobiográfico storniano en mención, las coincidencias son contundentes. Aparentemente, “Autodemolición” es también un texto que expresa la autodescalificación *individual*, específicamente la de un sujeto hablante femenino que se identifica como poeta, pero que se presenta a sí mismo con la máscara de la “poetisa”, es decir, la creadora de una obra supuestamente mediocre. De ahí deriva la principal diferencia de este escrito con respecto a “¿Quién soy yo?”. En este último, Storni no alude de forma directa a su obra, más bien realiza, de forma aguda e irónica, una radiografía de alma y cuerpo de su persona en la que se intercalan comentarios edificantes sobre sí misma (“Alfonsina Storni (buena persona y rigurosamente abstemia) [...] No sé adular. Voté con justicia cuando fui en la Capital Federal jurado de premios municipales”) con otros de estratégica autodescalificación (“soy profundamente estúpida”). Pero lo que si tienen en común ambos textos es que sus *yoes* están frente a algo que se intuye superior: un *yo* frente a una jerarquía social, una normativa monolítica, un *orden simbólico* inamovible.

En el caso de “Autodemolición”, ese *yo* se inscribe en un campo que va más allá de la cotidianidad: el de la intelectualidad y la creación, el de la palabra, es decir, el del *logos*. De esta forma, Storni nos presenta, por un lado, a la escritura referencial y, por otro, a la marginal/subalterna. En este estado de cosas, y frente a esa jerarquía, ese *yo* pareciera querer decir que es consciente que nunca quedará bien ante el centro de referencia intelectual y, por ende, opta por descalificar a su poesía, señalar sus “defectos”: “sobresaturación de azúcar”, “sobriedad excesiva”, “exceso de razonamiento y una antipática ironía” y, en general, “poca severidad en la selección, complejidad, precipitación, desorden, despreocupación de detalles”.

Josefina Ludmer, en su ensayo “Tretas del débil”, nos habla de una de las estrategias utilizadas por Sor Juana en “Respuesta a Sor Filotea de la Cruz” para

⁶⁸⁹ Mágina Russoto, Ob.cit., pp.85, 78.

inscribirse en el discurso desde su posición de subalternidad: la estrategia de magnificar al otro:

[...] un lugar, un *locus* retórico denominado “modestia afectada”; no nos interesa como tal sino en la medida en que magnifica al otro y lo marca con un exceso que produce no saber decir. [...] El decir público está ocupado por la autoridad y la violencia: otro es el que da y quita la palabra. [...] Pero el dar la palabra y el identificarse con el otro para constituir una alianza implican una exigencia simultánea: el débil debe aceptar el proyecto del superior. [...] Y es allí donde [Sor Juana] erige su cadena de negaciones: no decir, decir que no sabe, no publicar, no dedicarse a lo sagrado. En este doble gesto se combinan la aceptación de su lugar subalterno (cerrar el pico a las mujeres), y su treta: no decir pero saber, o decir que no sabe y saber, o decir lo contrario de lo que sabe. Esta treta del débil, que aquí separa el campo del decir (la ley del otro) del campo del saber (mi ley) combina, como todas las tácticas de resistencia, sumisión y aceptación del lugar asignado por el otro, con antagonismo y enfrentamiento, retiro de colaboración.⁶⁹⁰

En “Autodemolición”, Storni también pareciera señalar que, en su trayectoria poética, tampoco ha sabido decir, o sea, que su *locus* retórico no es el “acertado” y de ahí que se refiera a los “defectos” de su poesía. Sin embargo, al indicar esto, la autora en realidad *no dice pero sabe*. ¿Y qué es lo que sabe? Pues que no acepta el proyecto del superior porque no ha escrito su poesía siguiendo el criterio unilateral de la autoridad discursiva: ella, pues, ha tomado la palabra a su gusto y a su manera, no ha esperado a que se la den y mucho menos permitirá que se la quiten: el hecho mismo que diga lo anterior por medio de la escritura evidencia una posesión plena del *logos*. En pocas palabras, no *colabora* con el proyecto de la autoridad discursiva. No obstante, para decir esto, de forma indirecta, Storni magnifica el criterio de aquellos que han valorado su obra, y lo hace descalificando su obra y supuestamente aceptando su lugar subalterno, colocándose en el lugar de la “poetisa”. Pero la prueba de que “Autodemolición” es en realidad un texto *estratégico* radica en el hecho de que, para 1930, cuando escribe ambos autorretratos, Storni ya es una personalidad reconocida y aceptada por gran parte del público y por ciertos círculos intelectuales bonaerenses de prestigio.⁶⁹¹ Incluso antes, en 1923, en una encuesta realizada por la revista *Nosotros*, Storni había sido postulada por las nuevas generaciones como uno de los poetas “mayores de treinta años” más respetados.⁶⁹² Más aún, en 1923, la autora tenía treinta y

⁶⁹⁰ Josefina Ludmer, “Tretas del débil”, en *La sartén por el mango. Encuentro de Escritoras Latinoamericanas*, Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.), Río Piedras, Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1985 (2ª. ed.), pp. 49-52.

⁶⁹¹ Supra notas al pie 633, 634, 638.

⁶⁹² La pregunta de la encuesta era la siguiente: “¿Cuáles son los tres o cuatro poetas nuestros, mayores de treinta años, que usted respeta más?” La iniciativa había estado acompañada de la siguiente explicación:

un años y su cuarto libro, *Languidez*, había sido galardonado con el Primer Premio Municipal de Poesía y el Segundo Premio Nacional de Literatura.⁶⁹³ Por lo tanto, aquellos años representan el inicio de su mejor época, la cual se prolonga hasta finales de los años veinte. Storni, indudablemente, sabía quien era (recordemos que en “Autodemolición” comienza diciendo que ha escrito versos que han resultado buenos), y había pruebas tangibles de su capacidad y su talento como poeta. Sin embargo, también es cierto que una parte de la crítica literaria insistía en descalificar el estilo y la temática de su obra. Es a esta parte de la crítica a la que Storni le dispara sus dardos irónicos envueltos en el llamado *topos* de la “falsa disculpa”: fue esta su “treta de débil”.

Como dije, es a principios de los años veinte que la prensa empieza a fijarse en ella y las principales revistas comienzan a dedicarle páginas enteras: *Caras y Caretas*, *Mundo Argentino*, *El Hogar*. Storni, por lo tanto, aprovecha estas ocasiones para darle forma, de cara a lo público, a aquella auto-imagen a la que me he referido antes, la de la mujer moderna, la de la mujer que se ha hecho a sí misma, la que se enorgullece de su singularidad y se construye desde lo intelectual. En una entrevista de 1927 realizada por Enrique Moreno, la poeta argentina enfatiza su condición de mujer trabajadora, pero por otro, se burla de las expectativas sociales con respecto al cuidado de la belleza femenina: “Trabajo, vuelo a trabajar; trabajo de nuevo. ¡Divertidísimo! Me acuesto temprano y me levanto tarde. Duermo por lo menos diez horas seguidas. Gran sistema higiénico, amigo mío, para aminorar las arrugas”.⁶⁹⁴ El reportaje se cierra con la pregunta: “¿Piensa viajar alguna vez a España?”, y ella con tono humorístico pero rematando contra los estereotipos que giran alrededor del vocablo “poetisa”, responde: “Este gobierno de gente tan simpática que le ha dado cátedras a cuanto literato se las ha pedido [...], me mandará, sin duda. Seguramente se demora el envío estudiando el

“De tiempo en tiempo suele oírse entre nosotros alguna joven voz disconforme que tienta, en nombre de sus contemporáneos, de hacer una revisión de los viejos valores, de enjuiciar a las generaciones pasadas, de señalar entre una época anterior y la nuestra diferencias de sensibilidad y de ideología. Cuando esto acontece, decimos los espectadores que la nueva generación trae un credo propio, una fe nueva”. (Josefina Delgado, Ob.cit., p. 131.)

⁶⁹³ Es decir, para entonces, tenía un total de cuatro libros publicados: *La inquietud del rosal* (1916), *El dulce daño* (1918), *Irremediablemente...* (1919), *Languidez* (1920).

⁶⁹⁴ Enrique Moreno, “Cómo viven y trabajan las figuras descollantes del ambiente”, en *La Razón*, 14 de noviembre de 1927, en Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo, Ob.cit., p. 232.

modo de empaquetarme: una poetisa es cosa frágil”.⁶⁹⁵ En el pasaje de otra entrevista menciona sus ocupaciones varias y sus momentos dolorosos:

-¿Tiene muchas ocupaciones?

-Demasiadas. Yo quisiera ser millonaria. Tengo una cátedra de declamación en el Teatro Infantil Labardén, y otra de lectura y declamación en la Escuela Normal del Profesorado en Lenguas Vivas.

[...]

-¿Tiene horas para escribir?

-No las tengo. Escribo en el momento y lugar en que se me ocurren las ideas. Por lo menos, hago los apuntes. Tal sucede cuando voy en el tranvía. Pero en la cama se está y se escribe muy a gusto. Es el lugar más muelle del mundo. ¡Ah, si yo fuera millonaria!

-¿Y es cuando escribe en cama cuando escribe mejor?

-Eso ya es otra cosa. Mis mejores composiciones las he producido en los momentos de angustia y dolor.⁶⁹⁶

En la mayoría de las entrevistas, las respuestas de Storni suelen ser atrevidas e ingeniosas. Por ejemplo, cuando la periodista Chita de Leonard la interpela: “¿Qué haría

⁶⁹⁵ Ibid, p. 232. El tono de algunos de estos reportajes recuerda a los de las llamadas “revistas del corazón”. En estas ocasiones, Storni mostraba una actitud más ligera e informal y se presentaba siempre como una mujer moderna y práctica. En un reportaje publicado en *Caras y Caretas* el 24 de mayo de 1924, asegura, por ejemplo, que le gusta la melena corta porque resulta cómoda para trabajar, pero que en cambio odia las plumas. También dice que le gustan los vestidos sencillos y que le disgustan las joyas, razón por la cual no lleva ni siquiera pendientes. Toma mucho café y su plato favorito es el asado. En cambio, no toma alcohol ni fuma, aunque confiesa que alguna vez ha probado el tabaco sólo por presumir. También confiesa que no es deportista aunque le hubiera gustado aprender a jugar al tenis, patinar o andar a caballo. Lo que si la entusiasma es tirar al blanco y algunos domingos que sale a pasear al campo, practica tirar con rifle (Alejandro comentará años después que los fines de semana, cuando vivían en Flores, Storni solía practicar el tiro en la terraza junto a las dueñas de la casa, Elvira Delmónico y su hermana Sofía). Le encantan los tangos y los canta cuando esta de mal humor, pero odia el baile de moda, el shimmy. Se inclina por los narradores rusos, los poetas alemanes – Heine – y le agrada particularmente el teatro de Bernard Shaw y Maeterlink. (Cfr. Josefina Delgado, Ob.cit, pp. 138-141.)

⁶⁹⁶ Bernardo González Arrilli, “Cómo viven nuestros poetas”, en *Caras y Caretas*, 24 de mayo de 1924, en Josefina Delgado, Ob.cit., pp. 140-141. Las fotos que acompañan los reportajes son muy significativas. Muchas de las revistas de la época insistían en fotografiarla realizando tareas domésticas, como para demostrar que ella, a pesar de su voz transgresora, era, al final, una mujer “como todas”. Era seguramente una forma de neutralizar su personalidad irredenta y de decir, entre líneas, que Storni era inofensiva a pesar de sus palabras: “Una poetisa como Alfonsina vive su vida como cualquiera”, “La exquisita poetisa no desdén los quehaceres domésticos, siendo una excelente cocinera”, subrayaban las notas. Storni también se muestra menos alegre y más crítica en otras entrevistas. En una realizada por el periódico *La Acción* el 13 de septiembre de 1923, critica a los medios por banalizar la información: “¿A quién le importa que el príncipe de Inglaterra coma arroz hervido o que a Mary Pickford y a Douglas Fairbanks los hayan recibido como reyes en Londres?”, y, además, se muestra desagradada por cómo los periódicos argentinos le brindan una excesiva atención, rayando la glorificación, al boxeador Firpo –“el toro de las pampas”– frente a la poca que reciben los científicos y los intelectuales. (Cfr. Josefina Delgado, Ob.cit. p. 142.) En agosto de 1927, el diario *Crítica* le consultará su opinión respecto a la ejecución en Estados Unidos de los anarquistas italianos Sacco y Vanzetti. Además de repudiar la acción dice: “Detrás de la mano que no quiso suspender la ejecución, hay algo todavía más grave que aquel crimen: hay el espíritu de un Estado que comienza a embriagarse de poder y de fuerza y que ha querido decir en voz alta a un mundo que presume de flojo y llorón: ‘En mi casa y fuera de ella hago lo que me da la gana’”. (Alfonsina Storni, “Crimen bárbaro”, en *Crítica*, 23 de febrero de 1927, en Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo, Ob.cit., p. 258.)

usted si fuera hombre?”), la respuesta de la poeta surge de inmediato: “Comportarme como la mejor mujer”.⁶⁹⁷ En 1928, ante la pregunta “¿Piensa casarse?”, ella enfatiza lo siguiente: “¿Cree usted, por ventura, que habría en Buenos Aires hombre capaz de cargar con la fama que se me ha echado encima?”⁶⁹⁸ Estas respuestas se apoyan en la seguridad y el orgullo de saber quien es. Así, cuando le interroguen sobre la heroína de novela que quisiera ser, ella replica: “Ninguna, en realidad. He sido, en la vida, la heroína de una novela real, la más fantástica, dolorosa y esforzada que pudiera suponerse”.⁶⁹⁹

En esta época se consideraba que una mujer como Storni tenía cualidades varoniles; en realidad esto quería decir que se trataba de una mujer independiente, inteligente, con personalidad, cualidades en ese tiempo acreditadas al hombre. En un reportaje aparecido en *El Hogar*, en 1928, Luis Pozzo Ardizzi la describe así:

¿Quién es esa persona delgada, de escasa estatura, con ojos rasgados y cabello gris? Es un hombre que... ha tenido la desgracia de nacer... mujer...: es Alfonsina Storni. [...] A muchos les parecerá dura la frase porque, sin duda, no se han detenido a analizar la vida y el modo de ser de la conocida poetisa, de cerebro equilibrado, pensamiento fuerte, noble y franca hasta la aspereza, ha logrado vencer a los prejuicios.⁷⁰⁰

La concienciación de Storni, con respecto a sí misma y al lugar que ocupa en la sociedad, se expresa en uno de los comentarios más importantes que hiciera durante una de estas entrevistas: en 1931, reclamará para sí una moral de varón:

Usted comprenderá que una persona como yo, que se ha puesto en contacto con la vida de un modo tan directo, de un modo varonil, digamos, no podía vivir, pensar, obrar, como una niña metida en las cuatro paredes de su casa; y mi literatura ha tenido que reflejar esto, que es la verdad de mi intimidad; yo he debido vivir como un varón; yo reclamo para mí una moral de varón. [...] no hago más que anticipar a la mujer que

⁶⁹⁷ Ch. de Leonard, “¿Qué haría usted si fuera hombre?”, en *El Hogar*, Año XXIX, N° 1219, Buenos Aires, 24 de febrero de 1933, p. 16, en Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo, Ob.cit., p. 306. Chita de Leonard cuenta que, como no ha podido contactar a Storni, decide acudir a una de las tertulias del grupo Signo con la esperanza de encontrársela y pedirle un momento para realizarle una entrevista. En efecto, ahí está, “sin medias, de acuerdo con la última palabra de la practicidad, vestida con una tela vaporosa, escapándosele los plateados rizos del sombrero, rizos que son una ironía en la frescura de su cutis rosado”. (Ibid.)

⁶⁹⁸ Josefina Delgado, Ob.cit., p. 190. Sus réplicas, siempre veloces, la hicieron célebre. Según una anécdota recogida por el diario *Crítica*, le preguntaron si iba a asistir a una reunión campestre en la casa de Horacio Quiroga en la que Alberto Gerchunoff prepararía dos pavos; Storni dijo que no y al ver la lista, que incluía sólo nombres masculinos, agregó: “No ve que se trata de pavos...”. (Ibid, p. 154.)

⁶⁹⁹ Z. Núñez, “Así era Alfonsina. Vida, obra y tormentos de Alfonsina Storni”, en *Alfonsina*, Buenos Aires, octubre de 1953 en Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo, Ob.cit., p. 194.

⁷⁰⁰ Josefina Delgado, Ob.cit., pp. 190-191.

vendrá [...] Nuestra sociedad, todavía descansa en la familia; la familia en la autoridad del varón [...] quien provee el sustento. Pero si la mujer provee el sustento, y no depende de varón alguno, y puede penetrar y superar con su inteligencia la red legal en que su sistema la aprisiona, adquirirá, automáticamente, derechos de varón, que a mi modo de ver son más apetecibles por ser mayores y de más alta moral que los femeninos.⁷⁰¹

Ciertamente, Storni se estaba anticipando a la mujer que empezará a emerger con fuerza en los años sesenta y setenta del siglo XX, aunque a algunos países les tomará unas décadas más. Se podría decir que, en general, la poeta argentina se había adelantado más de cincuenta años.

La última entrevista a la que me referiré es la que dirigió César Fernández Ruano, en Madrid, el 18 de enero de 1930.⁷⁰² De acuerdo a la narración del periodista español, Storni accede a ser entrevistada a pesar de que se encuentra en cama muy resfriada. “Pues a mi puede preguntarme lo que quiera, soy mujer valiente”, le dice Storni. En su reportaje, González Ruano describe todo con detalle:

Alfonsina tiene en sus manos un frasco de colonia, que emplea continuamente. Es algo así como un tic nervioso de la pulcritud. A cada dos palabras se echa colonia en las manos, muy finas y muy blancas, y se la frota lentamente. De pronto yo, [...] la miro y le pregunto:

- ¿Por qué no se ha casado usted?

- Porque cuando pude no quise, y ahora... Bueno, no termine usted la frase mentalmente: ahora tampoco quiero.

- Yo recuerdo poesías de usted encendidas, apasionadas...

[...]

- ... ¿Pero es que un hombre como usted cree que la pasión conduce siempre al matrimonio?

- No: el matrimonio es un medio para evitarse fuertes tentaciones. Ya sabe usted lo de que para liberarse de una tentación lo mejor es caer en ella.

- Pues sí, señor periodista, Yo tuve mi gran pasión.

- ¿Correspondida?

- ¡Claro! Tanto nos queríamos, que por exceso de amor no nos pudimos entender.

[...]

- ¿Hubiera querido ser hombre, Blanca?

- Sí, desde luego. Se han llevado ustedes lo mejor: la libertad.

Alfonsina protesta:

- No, no; yo también hubiera querido ser hombre; pero no es por su libertad. Libertad, en suma, la tiene la mujer que se decide a ser libre. No es eso. En la mujer, lo primero que seduce es su belleza; en el hombre seduce, antes que nada, la palabra. ¡Que hermoso seducir por la palabra! Quisiera haber sido hombre, sin embargo, para algo más grande: para saber soñar, morir y odiar, no para saber realizar, vivir y amar, que me parece más cobarde y de menos interés.

[...]

- ... El “flirt” es divertido y creo que no es pecado. Pues bien: era muy divertido. Blanca los conquistaba sin querer, y yo, queriendo, se los quitaba. Ella tiene [ilegible] de su belleza; yo, las armas de quien no tiene belleza. Las bonitas, en suma, son menos peligrosas,

⁷⁰¹ Pedro Alcázar Civil, Ob.cit., p. 1107.

⁷⁰² El 17 de diciembre de 1929, Storni y su amiga Blanca de la Vega se embarcaron en un buque que las llevó a Europa. Visitaron Barcelona, Madrid y Andalucía.

¿usted no cree? Yo tengo las mismas armas que el hombre: la palabra. [...] Blanca gusta inconscientemente; yo, subconscientemente. ¿Pero va usted a decir esto?

- Por escrito, nada más.

- ¡Ah! Me tranquilizo entonces...⁷⁰³

Como se observa, en esta entrevista reaparecen las ideas que he venido señalando anteriormente: Storni utilizó la entrevista para dejar arraigada, de cara a lo público, esa imagen de mujer fuerte, independiente y valiente, pero también para enfatizar su diferencia e indirectamente perfilar como deberá ser la mujer moderna, la mujer creadora de su propio imaginario, la que ejerce un rol activo y que se decide por el *logos*, es decir, por un rol convencionalmente atribuido a lo varonil. De esta forma, su personaje público es contrapuesto a lo masculino tradicional, incluso para señalar que esa nueva mujer, que también ama bajo términos propios, todavía no es comprendida por el hombre (“por exceso de amor no nos pudimos entender”⁷⁰⁴).

Esta auto-imagen storniana, que destila seguridad y orgullo, contrasta con la que se transparenta en documentos autobiográfico más íntimos; en éstos, como en una carta dirigida a Atilio Caronno, la autora se muestra más vulnerable con respecto a lo que ella llama “el miedo de vivir”.⁷⁰⁵ Sin embargo, este sufrimiento, causado por el “mal de siglo”, no anula en ella aquella seguridad, sino que más bien le ayuda a contextualizar su dolor dentro de un entorno socio-cultural determinado, en donde sobresale su relación con lo *masculino plural*, es decir, ubica a su dolor dentro de lo colectivo y no lo restringe al terreno puramente individual. Por ejemplo, en una carta dirigida a Julio Cejador, Storni se refiere a algunas de las causas de sus inquietudes nerviosas, las cuales, sin embargo, también van acompañadas de una concienciación razonada, un examen del por qué de las mismas, lo cual se traduce en estados febriles de creación:

[...] sufro achaques de desconfianza hacia mí misma. De estos achaques la voluntad sale mal parada: me echo a dormir, sueño. De pronto la fiebre me posee y lo olvido todo: en estos momentos produzco, publico. Y el círculo de estos hechos se prolonga sin variantes sobre la misma espiral... ¡Es que a las mujeres nos cuesta tanto esto! ¡Nos cuesta tanto la vida! Nuestra exagerada sensibilidad, el mundo complicado que nos envuelve, la desconfianza sistematizada del ambiente, aquella terrible y permanente presencia del *sexo* en toda cosa que la mujer hace para el público, todo contribuye a aplastarnos. Si logramos mantenernos en pie es gracias a una serie de razonamientos con que cortamos las malas redes que buscan envolvernos; así, pues, a

⁷⁰³ César González Ruano, “Alfonsina Storni y Blanca de la Vega en Madrid. Dos mujeres, un repórter y sus fantasmas (Comedia de la interviú en una hora y quince minutos)”, en *Heraldo de Madrid*, Año XL, Nº 13.721, 18 de enero de 1930.

⁷⁰⁴ Cuando examinemos su poema “Hombre pequeñito”, veremos como esta idea reaparece: “...porque no me entiendes, / Ni me entenderás. / Tampoco te entiendo”.

⁷⁰⁵ Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo, *Ob.cit.*, p. 217.

tajo limpio nos mantenemos en lucha. “Es una cínica”, dice uno. “Es una histérica”, dice otro. Alguna voz aislada dice quedamente: “Es una heroína”. En fin todo esto es el siglo nuestro, llamado el siglo de la mujer. Mal se las ven los espíritus femeninos que dejan caer el sol en su alma y lo devuelven al universo ungido de su íntimo perfume, de su más profunda verdad. Acción tan generosa, ¿quién la estima? ¿Será acaso porque un alma desnuda es un espectáculo digno solamente de dioses?⁷⁰⁶

Como vemos, Storni llegó a adquirir plena conciencia, no sólo de sí misma como sujeto en una sociedad determinada, sino también de cómo se estaba leyendo y valorando su obra, muchas de las veces a partir de prejuicios relacionados a su sexo. Así, se sabía incomprendida en lo personal y en lo social, algo que sin duda influyó en el desarrollo de su pensamiento feminista.

b) El feminismo storniano.⁷⁰⁷

En 1921 se llevó a cabo la Encuesta Feminista Argentina que el publicista Miguel J. Font compiló más tarde en un libro.⁷⁰⁸ Font les pidió a varias mujeres, representativas del medio intelectual, su opinión sobre el sufragio femenino y Storni fue una de las elegidas. La respuesta de la poeta aparece en un artículo titulado “Derechos civiles femeninos”, en el que, lejos de la opinión generalizada de las otras intelectuales, enuncia un punto de vista desafiante: “Dar hoy el voto a la mujer, sería agregar la completa inexperiencia a la rutina estulta, sería sumar ineptos a ineptos”.⁷⁰⁹ Pero, ojo, esta frase provocadora no era el resultado de una posición en contra del voto femenino; lo que sucede es que la posición de Storni era mucho más compleja:

Nuestra vida intelectual femenina es todavía lerda; si aisladamente algunas mujeres se han destacado en el pensamiento, la gran mayoría, sobre todo en las provincias, permanece viviendo espiritualmente una vida colonial [...]. ¿Alcanzaría el solo sentido moral de la mujer para aportar un beneficio colectivo? ¿Quién la alecciona en el engaño?

Y luego ¿cómo ha de dársele el voto a la mujer, cuando está afectada por incapacidades relativas que, según las palabras de la ley, la inhabilitan para ser testigo

⁷⁰⁶ Conrado Nalé Roxlo y Mabel Mármol, Ob.cit., pp. 87-88.

⁷⁰⁷ Este apartado es una versión revisada de los que aparecen (bajo los títulos “El sufragio femenino y otras cosas” y “Alfonsina: periodista”) en mi biografía sobre Storni (*Alfonsina Storni. Mi casa es el mar*, Ob.cit., pp. 134-140.)

⁷⁰⁸ La encuesta se formuló “solicitando su autorizada opinión escrita –como la procuro en estos días de otras personalidades de las letras, en la acción legislativa y diplomática, en el alto profesorado y en la acción social femenina– respecto a lo que debe de ser en este país el feminismo, en su acción evolutiva y en sus diferenciaciones con el que corresponde a naciones históricas diferentes”. (Alfonsina Storni, *Obras. Prosa: Narraciones, periodismo, ensayo, teatro. Tomo II*, Ob.cit., p. 1559.)

⁷⁰⁹ Alfonsina Storni, “Derechos civiles femeninos”, en Miguel J. Font, *La mujer. Encuesta Feminista Argentina*, 1921, en Carlos Alberto Andreola, Ob.cit, p. 138.

en los instrumentos públicos y testamentos, para administrar sus bienes, si es casada, para ser tutora de sus hermanos menores y sobrinos, para ejercer algunas profesiones especiales, como escribano público, por ejemplo, o corredora de comercio?

Importa, antes que todo, que la ley vuelva sobre sus pasos y borre estas incapacidades, muy lógicas en otros tiempos, cuando la vida económica era otra, cuando los principios ideológicos eran otros, cuando las mujeres tenían vergüenza de saber cosas útiles, o no necesitaban saberlas, o mejor dicho, creían no necesitarlas.⁷¹⁰

Storni estaba de acuerdo con el voto femenino pero creía que antes de otorgárselo, la mujer tenía que pasar por una sólida educación civil. El voto no sólo era un derecho, sino también una responsabilidad, algo que se aprendía a ejercer con conciencia. Y a las mujeres durante muchas décadas, nos dice Storni, se las había marginado del ámbito civil. En este sentido, opinaba que no era procedente o razonable darle a la mujer el derecho al sufragio si, en otros aspectos más prácticos, seguía estando excluida, carente de derechos civiles, bajo el peso de las incapacidades legales. Cambiar lo anterior, según la autora, era una precondition ineludible para liberar a la mujer de su marginación legal ancestral, le parecía tan importante como obtener el derecho al voto. ¿Cómo podía ejercer la mujer sus propios juicios si las inhibiciones jurídicas la reprimían? Para tener idea de esta marginalidad vale la pena mencionar que en esta época las mujeres no tenían derecho ni a una libreta de ahorros.⁷¹¹ Hacia el final del artículo, Storni exclama indignada: “¡Son 714.000 las mujeres que trabajan en la República. Todas estas mujeres capacitadas para ganarse la vida, y que representan una fuerza considerable, merece, cuando menos, la inteligencia de los legisladores”.⁷¹²

En el artículo, la autora también subraya la desprotección de la ley en lo que se refiere a la maternidad fuera del matrimonio; de esta forma, Storni aprovecha para enfatizar la intolerancia social y la negligencia de las mismas mujeres:

En la Cámara de Senadores está actualmente a estudio un proyecto del senador [socialista] doctor del Valle Iberlucea sobre la emancipación civil de la mujer. [...] Y trata además el proyecto un punto especial: el de la mujer que es madre sin el apoyo de la ley. [...] La mujer en estas condiciones, si quiere educar al niño, mantenerlo a su lado, ha de usar subterfugios, recurrir a falsedades, envilecerse de cobardía. Si tiene dinero, si el padre del niño es un hombre de conciencia, todo se remedia, siquiera económicamente. Pero si es pobre y ha tropezado con un vulgar cazador, llega fácilmente al suicidio, al infanticidio, o se arrastra sirviendo en las casas donde la recogen por caridad, hasta que el hospital la auxilia en su mal trance. Para el hombre cómplice en la vida de un ser, no hay sanción ni legal ni moral. Hay más: ni siquiera está obligado económicamente a nada. [...] Y las mujeres somos las verdaderas

⁷¹⁰ Ibid, pp. 137-138.

⁷¹¹ Gisela Aguirre, et. al, Ob.cit., p. 83.

⁷¹² Alfonsina Storni, “Derechos civiles femeninos”, Ob.cit., p. 141.

responsables de ello: es nuestra hipocresía la que nos destruye; es la falsedad entre lo que somos y lo que aparentamos; es la cobardía femenina que no ha aprendido a gritar la verdad por sobre los tejados. Y el hombre aprovecha hábilmente esta cobardía. [...] ⁷¹³

Storni fue una mujer de ideas avanzadas con respecto a los derechos no sólo de la mujer, sino también del niño y la familia. Pero sus reclamos iban más allá de los derechos civiles y políticos; también abogaba por los derechos sociales e incluso se atrevió a pedir que en las escuelas se impartieran clases de educación sexual como materia obligatoria en los planes de estudio. ⁷¹⁴ Storni opinaba que la escasa participación de los intelectuales era una de las causas principales de la ignorancia de la mayoría; los acusaba de mantenerse lejos de las necesidades sociales. ¿Su sugerencia? Los gobernantes y funcionarios no deben esperar a que la gente llegue por iniciativa propia a los centros que imparten educación sexual; son ellos los que deben ir al encuentro de la gente, en los barrios, los conventillos, las cárceles, las fábricas. ⁷¹⁵

Ciertamente, su concienciación se había venido consolidando a partir de sus relaciones con organizaciones feministas. Como hemos visto, desde 1910 había estado en contacto con mujeres de pensamiento de avanzada. ⁷¹⁶ Una de estas mujeres fue sin duda Carolina Muzzilli, cuyos estudios sobre la situación de las mujeres y los niños obreros y su comprometida lucha social, lograron ganarse el respeto de muchos intelectuales. ⁷¹⁷ Con sus escasos recursos y su propio esfuerzo, Muzzilli fundó y dirigió el periódico *Tribuna femenina*, el cual ella misma se encargó de distribuir, mano a mano, en lugares públicos concurridos por mujeres, e incluso se atrevió a repartirlo

⁷¹³ Ibid, pp. 139-141.

⁷¹⁴ Su hijo Alejandro cuenta que, desde que él tenía catorce o quince años, Storni ya le había advertido de las enfermedades venéreas, tema tabú en ese entonces. (Cfr. “Entrevista a Alejandro Storni en el café Tortoni el 16 de agosto de 2002”, Perla Taá, Ana María Ruschioni y Cecilia C. Santoro, Escuela núm. 62 “Alfonsina Storni”, Distrito de Lanús. *Dirección de Educación General Básica*. <<http://abc.gov.ar/escuelas/0111PP0062>>)

⁷¹⁵ Alfonsina Storni, “¿Deben casarse los enfermos?”, en *Mundo Argentino*, 23 de junio de 1926, en *Obras. Prosa: Narraciones, periodismo, ensayo, teatro. Tomo II*, Ob.cit., p. 1007.

⁷¹⁶ A finales de 1910, Storni y un grupo de mujeres fundan el Comité Feminista de Santa Fe. Supra p. 261.

⁷¹⁷ Muzzilli nació en 1889 en un modesto hogar de inmigrantes obreros y desde pequeña escuchó a su padre y hermano hablar de reivindicaciones sociales. Aunque al principio simpatizó con el anarquismo, después descubrió que las ideas socialistas se amoldaban mejor a su forma de pensamiento. A sus dieciocho años se afilió al Partido Socialista. Su primer artículo, “El obrero gráfico” (1912), se propuso incentivar la organización sindical de las mujeres obreras en las fábricas de artes gráficas, haciendo especial hincapié en la necesidad de su educación. Sin embargo, como no podía dedicarse todo el tiempo a ser activista y tenía que trabajar para ganarse el pan, también pasaba horas detrás de una máquina de coser. (Cfr. Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo, Ob.cit., p. 68-70.)

dentro de los intimidantes conventillos sin ninguna presentación o apadrinamiento, algo que resultaba muy osado para una mujer sin más compañía que sus creencias. Escribió cantidad de artículos sobre la mujer obrera, el divorcio, las cooperativas obreras. Asimismo, recorrió fábricas y establecimientos comerciales para investigar el estado de las condiciones laborales de las mujeres y los niños trabajadores: horarios, prejuicios salariales, efectos sobre la salud por el uso de ciertos productos, etc. Se especula que Muzzilli y Storni se conocieron cuando la primera realizaba estas investigaciones en algunos comercios⁷¹⁸ y, como sabemos, la segunda, en ese momento, laboraba en una empresa importadora de aceite de oliva.⁷¹⁹

No sorprende que Muzzilli y Storni simpatizaran desde que se conocieron ya que tenían muchas cosas en común: luchadoras, inteligentes, conscientes de su clase social. Fueron las primeras mujeres en asistir a un banquete literario cuando, en 1916, acudieron juntas a la comida organizada por la revista *Nosotros* para celebrar el éxito de la novela de Manuel Gálvez, *El mal metafísico* (1916).⁷²⁰ La presencia de ambas era excepcional porque asistían por méritos propios, no por ser pariente o esposa de alguno de los escritores. Según cuenta el mismo Gálvez, Muzzilli le proporcionó datos sobre la situación laboral de las mujeres los cuales le sirvieron para la elaboración de su novela realista *Nacha Regules* (1919).⁷²¹

Por otra parte, el 4 de enero de 1919, Storni, junto a Elvira Rawson de Dellepiane, Emma Day, María Teresa de Basaldúa, Adela di Carlo, Lola S. B. de Bourguet, Matilde B. de López y otras mujeres, integran la Asociación Pro Derechos de

⁷¹⁸ Cfr. Gisela Aguirre, et. al, Ob.cit., p. 28. En el informe de los resultados, Muzzilli describió así las injustas condiciones de trabajo de un sector: “Al hablar de lavaderos mecánicos, donde las condiciones de labor son desesperantes, no es posible callar ante la forma inhumana en que trabajan las obreras del lavadero “La Higiénica” [...] Obligadas a trabajar, las de la sección lavado, en pisos húmedos, en invierno tiritando de frío y en verano haciéndoseles insoportable la atmósfera debido al vapor de agua que se desprende de los cilindros, son constantemente azuzadas por los inspectores, recibiendo frecuentes empujones, y soportando una jornada de labor de ¡9 a 11 horas! [...] Las de la sección planchado, debido a la alta temperatura, en verano se desmayan con frecuencia y lejos de auxiliárselas, el inspector, reloj en mano, comprueba la duración del síncope a fin de que la obrera integre la jornada de labor”. (Ibid, p. 28.)

⁷¹⁹ Supra nota al pie 631.

⁷²⁰ Supra nota al pie 633.

⁷²¹ Cfr. Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo, Ob.cit, p. 70. Desgraciadamente, Muzzilli fue víctima de la tuberculosis y murió a los veintiocho años, en marzo de 1917. Storni le dedicó un poema titulado precisamente “A Carolina Muzzilli”. Asimismo, en un artículo titulado “El movimiento hacia la emancipación de la mujer en la República Argentina” (*Revista del Mundo*, agosto de 1919), la autora menciona el trabajo realizado por Carolina Muzzilli, así como la labor de otras mujeres a favor de los derechos de la mujer, como Emilia Salzá, Raquel Camaña, Julia García Gámez, las Doctoras Julieta Lanteri Renshaw, Elvira Rawson de Dellepiane y Alicia Moreau. (Cfr. Alfonsina Storni, *Obras. Prosa: Narraciones, periodismo, ensayo, teatro. Tomo II*, Ob.cit., p. 791-800.)

la Mujer. Se trata de una asociación desligada de los partidos políticos y de grupos religiosos o sociales; únicamente la estimula un impulso reivindicativo. A través de la Asociación, redactan un reclamo dirigido a los partidos políticos en el que les instan a revisar los viejos proyectos que los legisladores continúan sin aprobar. En uno de los puntos dicen: “Queremos la igualdad de salarios a igualdad de trabajo, porque la mujer tiene las mismas necesidades económicas que el hombre, y nada puede autorizar la disminución de jornales, que hasta la ley de sueldos dictada no ha mucho, sanciona”.⁷²²

Sin embargo, y curiosamente, Storni se resistía a ser encasillada como feminista. En aquel entonces el feminismo tenía dos connotaciones: una enteramente política y otra desdeñosa. La política tenía que ver con una militancia; y la desdeñosa con una concepción retrógrada que se transparenta claramente en el siguiente comentario: “...cuando oigo hablar de manifestaciones feministas, me imagino un vasto ejército de institutrices flacas, agriadas y amarillas [...] Yo pienso que el feminismo es la carrera de las fracasadas; [...] Las que en la vida no han podido o no han sabido ser ‘mujeres’, son feministas”.⁷²³ Por su parte, Storni creía que, ante todo, las diferencias culturales, entre lo masculino y lo femenino, implicaba un problema humano y no le gustaba que se le asociara a movimientos ideológicos –razón por la cual tampoco participaba en actos políticos del Partido Socialista a pesar que simpatizaba con sus ideas–. La doctora Alicia Moreau de Justo, una de las mujeres de la época más representativas del feminismo socialista argentino, así lo confirmará años después: “Ahora, a varios años de la muerte de Alfonsina Storni, reconozco en ella su ardua y sincera lucha por la *liberación espiritual* de la mujer. Su preocupación de no mezclarla sino apartarla de dogmas subrepticios, banderías, tendencias, facciones militantes o cualquiera otra forma de seducción u opresión del pensamiento y la libertad, que peligraran la independencia moral y las facultades del alma de sus pares”.⁷²⁴ En definitiva, el feminismo, más allá de cualquier concepto dogmático o de caracterizaciones falsas, implicaba para Storni el ejercicio del pensamiento de la mujer, en cualquier área que ella eligiera.

Si bien la poesía de Storni de la “miel romántica” es bastante conocida, sus escritos periodísticos fueron ignorados durante mucho tiempo. Estos resultan de gran

⁷²² Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo, Ob.cit., p. 70.

⁷²³ Palabras de La Dama Boba, seudónimo de un autor/a que publicaba artículos en *La Nota*, en Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo, Ob.cit., p. 152.

⁷²⁴ Carlos Alberto Andreola, *Alfonsina Storni: vida, talento, soledad*, Ob.cit., p. 236.

importancia porque gracias a ellos se rompe con la imagen tópica de la poeta que se ha impuesto a lo largo de varias décadas: aquella imagen que nace del mito romántico-dramático, la de la poeta que escribe versos de amor y se suicida porque no soporta la soledad y el tedio. Como dice Alicia Salomone, Storni ha sido “canonizada a partir de atributos pseudo-femeninos (maternidad, amores desgraciados, destinos trágicos)”.⁷²⁵ En contraste con lo anterior, su lucidez de ensayista refleja una faceta de su escritura por la que, sin duda, a Storni le hubiera gustado ser recordada. De hecho, en los últimos años ha surgido un genuino interés por rescatar esta faceta, algo que ha servido para comprender toda la complejidad de su poesía.⁷²⁶

La poeta argentina escribió artículos para numerosas publicaciones periódicas de aquella época, pero lo hizo con mayor frecuencia para *La Nota* y *La Nación*, donde se le otorgó un espacio fijo durante un tiempo determinado. En *La Nota* estuvo a cargo de la sección “Feminidades” –que luego pasará a llamarse “Vida Femenina”–, del 28 de marzo al 14 de noviembre de 1919. Con *La Nación* colaboró en la sección “Bocetos Femeninos” bajo el seudónimo de Tao Lao⁷²⁷ (una sola vez utilizó su verdadero nombre), del 18 de abril de 1920 al 24 de julio de 1921 –aunque siguió colaborando con este periódico hasta 1938 con artículos, crónicas, poemas en prosa, etc.–.⁷²⁸

Para un estudio integral del pensamiento de Storni, no se puede prescindir de sus escritos periodísticos ya que estos muestran sus convicciones feministas, muchas veces

⁷²⁵ Alicia Salomone, Ob.cit., p. 4.

⁷²⁶ En 1998 se publicó el libro *Nosotras... y la piel* (Mariela Méndez, Graciela Queirolo y Alicia Salomone (eds.), Buenos Aires, Alfaguara, 1998), una recopilación y selección de los artículos publicados por Storni entre 1919 y 1921 en la revista *La Nota* y en el periódico *La Nación* de Buenos Aires. La totalidad de dichos artículos fueron editados por Delfina Muschietti y publicados por primera vez en el año 2002 en *Obras. Prosa: Narraciones, periodismo, ensayo, teatro. Tomo II*, Ob.cit. Alicia Salomone ha realizado un estupendo análisis crítico de estos escritos: “Voces femeninas/feministas en el discurso intelectual: Alfonsina Storni y Victoria Ocampo” (Meeting of the Latin American Studies Association, Chicago, 1998.) Por su parte, Milena Rodríguez Gutiérrez, en su libro *Lo que en verso he sentido: La poesía feminista de Alfonsina Storni*, relaciona las ideas feministas plasmadas en sus ensayos periodísticos con las que aparecen en su poesía (Ob.cit.) Vid también: Gwen Kirkpatrick, “The Journalism of Alfonsina Storni: A New Approach to Women’s History in Argentina”, en *Women, Culture, and Politics in Latin America. Seminar on Feminism and Culture in Latin América*, Berkeley/Los Angeles/Oxford, University of California Press, 1990, pp. 105-129.

⁷²⁷ En chino, Tao quiere decir camino o razón, y Lao significa antiguo, viejo. Asimismo, la autora hace una propuesta de fusión, “donde el autor y la obra acaban por ser uno: *Tao-Te-King* y Lao Tse, libro y filósofo reunidos por manos de Alfonsina, sin inocencia”. (María Gabriela Mizraje, Ob.cit., p. 177.)

⁷²⁸ *La Nación* es, hasta el día de hoy, el periódico que mejor representa a la *élite* argentina y, “llama la atención que sea ese espacio precisamente el que abre sus páginas a planteos críticos como los de Storni. Esta operatoria, sin embargo, está marcando la capacidad del discurso hegemónico para incorporar otros discursos emergentes, intentando neutralizar su potencial contradiscursivo”. (Alicia Salomone, Ob.cit., p. 5.)

planteadas en formas heterodoxas, humorísticas e irónicas: llega a afirmar que incluso aquellas mujeres que justifican su rechazo al feminismo ya están siendo feministas: “Podrá no desear participar en la lucha política, pero desde el momento que piensa y discute en voz alta las ventajas o errores del feminismo, es ya feminista, pues feminismo es el ejercicio del pensamiento de la mujer, en cualquier campo de la actividad. Es pues la razonadora antifeminista una feminista, pues sólo dejaría de ser tal, no teniendo opinión intelectual alguna”.⁷²⁹

Entre otras cosas, la autora insiste en escribir sobre el derecho al voto femenino –que las leyes argentinas aprobarán hasta 1946–, sobre la doble moral a la que se enfrentan las mujeres con respecto a su sexualidad y sobre las pesadas tradiciones que les impiden a muchas afianzar una personalidad propia que les anime a elegir un camino más allá del matrimonio.⁷³⁰ Si bien es cierto que los artículos de Storni no son teóricos, ya que están dirigidos a un público medio, a las llamadas “lectoras del hogar”, si nos muestran un importante avance de ideas. Así, en estos adopta un periodismo combativo y no se muestra complaciente con su propio sexo: le exige a las mujeres que se pongan a la altura de sus posibilidades como ser humano y superen esos perfiles de niña indefensa que la han consagrado como víctima del hombre o como el “sexo débil”. Precisamente, Storni considera que lo primero que se tiene que hacer para cambiar la situación de la mujer es cuestionar los tópicos, subvertir los arquetipos, romper los lugares comunes que la sociedad patriarcal espera de ellas. En este sentido, las insta a demostrar que ellas son seres pensantes. De hecho, la voz transgresora de algunos de sus poemas y de la mayoría de sus artículos periodísticos es prácticamente inédita en la historia literaria hispanoamericana y, entre sus contemporáneas, fue de las más modernas. En uno de estos artículos resume su sueño feminista: “[...] obtendrán las mujeres la supresión de leyes y conceptos vergonzosos para la dignidad femenina y que una cantidad de mujeres de fuerte temple han hecho saltar ya de sus espaldas. Transformar las palabras: ‘lástima’, ‘perdón’, ‘error’ en ‘derecho de mujer’, ‘derecho de

⁷²⁹ Alfonsina Storni, “Un libro quemado”, en *Obras. Prosa: Narraciones, periodismo, ensayo, teatro. Tomo II*, Ob.cit, p. 836.

⁷³⁰ Más adelante, cuando Storni escriba obras de teatro, en dos de ellas volverán a aparecer estas ideas transgresoras. Si tenemos en cuenta que estos artículos, ensayos y obras teatrales fueron escritos entre 1919 y 1928, su trascendencia cobra mayor interés.

madre’, ‘derecho de ser humano’, será una de las conquistas inevitables y preciosas del feminismo”.⁷³¹

Como vimos, ambas columnas, tanto en *La Nota* como en *La Nación*, están inscritas dentro de las llamadas secciones “femeninas”, por lo que –especialmente en el caso de *La Nación*– aparecen junto a recetas de cocina y comentarios de alta sociedad; de esta forma, llama la atención el contraste que se establece entre estos espacios tradicionales de lo femenino y el discurso de Storni que más bien intenta deconstruir la rígida imagen de dicha construcción cultural. En pocas palabras, la autora lo que hace es colocar a la mujer frente al discurso hegemónico de lo femenino, uno que ha sido elaborado por la lógica patriarcal. Como ejemplo, leamos a continuación la anécdota, que la misma Storni narra, de cuando el director de la revista, Emir Emin Aíslan, le ofrece la sección “Feminidades”, anécdota que precede al primer artículo periodístico que la autora publica:

El día es gris... una lluvia persistente golpea los cristales, además he venido leyendo en el camino cosas de la vida de Verlaine... A la pregunta: ¿Es usted pobre?, que me han dirigido, siento deseos de contestar: Emir, hago versos... Pero en ese preciso momento miro la luz eléctrica y me sugiere una cantidad de cosas: la época moderna, el siglo en que nos movemos, la higiene, la guerra al alcohol, las teorías vegetarianas, etcétera.

En un instante he comprendido que debo vivir mi siglo; mato, pues, el romanticismo que me han contagiado el día lluvioso y Verlaine y escogiendo mi más despreocupada sonrisa (tengo muchas) contesto: Regular, Emir... voy viviendo. Entonces Emir me propone: ¿Por qué no toma usted a su cargo en *La Nota* la sección Feminidades?

He dirigido a Emir la más rabiosa mirada que poseo (tengo muchas).

También de un golpe he recordado: Charlas femeninas, Conversación entre ellas, Femeninas, La señora Misterio... todas esas respetables secciones se ofrecen a la amiga recomendada, que no se sabe dónde ubicar. Emir –protesto– la cocina me agrada en mi casa, en los días elegidos, cuando espero a mi novio y yo misma quiero preparar cosas exquisitas.

Es el Emir entonces quien entra en fastidio; me habla, me dice no sé cuántas cosas... Creo que mezclados a sus explicaciones vienen unos discretos elogios. Me he convencido de que el Emir, para su sección “Feminidades”, quiere un genio. Pienso que ese genio soy yo misma; me miro en mi espejo de mano para comprobar si yo soy yo. Noto que, en efecto, estoy sin modificación. Bien, pues: me resuelvo por la sección “Feminidades”. [...]⁷³²

Por lo tanto, en esa primera entrega, Storni inaugura un nuevo espacio dirigido a las mujeres: en vez de referirse a los consejos del hogar, les habla a sus lectoras de la

⁷³¹ Alfonsina Storni, “Un tema viejo...”, en *Obras. Prosa: Narraciones, periodismo, ensayo, teatro. Tomo II*, Ob.cit, p. 818-819.

⁷³² Alfonsina Storni, “Feminidades”, en *Obras. Prosa: Narraciones, periodismo, ensayo, teatro. Tomo II*, Ob.cit, pp. 801-802.

candidatura a las elecciones de la Doctora Lanteri⁷³³ y de la huelga de las telefonistas. Al respecto, Alicia Salomone comenta lo siguiente: “En estas secciones [femeninas], el dispositivo de la prensa suele establecer una serie de regulaciones en cuanto a estilo (informativo, superficial) y temáticas (afines a los supuestos intereses de *la mujer*); ello deriva en que se conformen como espacios de enunciación restrictivos e ideologizados en relación a lo que se considera *femenino*. Storni, desde su primer artículo para *La Nota*, instala el cuestionamiento de ese espacio, al que buscará conscientemente subvertir”.⁷³⁴ Más adelante, esta estudiosa, refiriéndose a la anécdota arriba citada, agrega lo siguiente:

En este relato inicial, Alfonsina desafía ese lugar *femenino* que se le está asignando, haciendo explícito, mediante una banalización, el saber que posee sobre dicho espacio. Ese saber connota relaciones de poder, jerarquías, lugares permitidos y negados, lo cual se expresa en el texto a través de la recreación del diálogo entre la emisora (la autora ficcionalizada) y el Yo-poder, representado en el Director de la revista. Por otra parte, esa recreación inserta el contexto de producción del discurso, revelando los trazos de la enunciación y, de este modo, se relativiza la voz autorizada del ensayista. No se observa en este fragmento un Yo trascendente, que con voz legitimada opina sobre el mundo; por el contrario, de él emerge una identidad que se sitúa en forma precaria, preguntándose por su propio yo a partir de la confrontación entre la imagen (“*un genio*”) que le proyecta el Otro y la que le devuelve su espejo (“*estoy sin modificación*”). En síntesis, estamos ante una voz que interpela y es interpelada por el Yo-poder y que, hablando desde un modo irónico, intenta no dar a éste las razones que le permitan controlar su discurso.⁷³⁵

La forma estratégica en la que Storni se apodera de esos espacios de enunciación se encuentra en la misma línea de “Autodemolición”.⁷³⁶ Así, a lo largo de estos textos, la poeta desarrolla estrategias discursivas que le ayudan a emprender un análisis y una disección de las costumbres de la época, de las instituciones, de la manera en que se inscribe lo femenino y lo masculino en la cultura. Estas estrategias parten de la confrontación de su propia experiencia como mujer (ya me referí en su biografía a

⁷³³ Se trata de la candidatura de la Dra. Lanteri a diputada por el Partido Feminista Nacional para las elecciones de marzo de 1919. Lanteri “es médica obstetra, trabaja en el hospital Pirovano, atiende su consultorio particular y vive en el campo, con el estilo natural que le aporta comer lo que cultiva y la compañía excluyente de perros, cabras y gallinas. [...] Opina que ‘la mujer argentina lo que quiere hoy en día no es ni el divorcio ni nada; lo que quiere es tener los mismos derechos del hombre [...] Tendré muy pocos votos, pero no importa. Yo seré una candidata perpetua... Todos los años me proclamaré. Después de mí, alguna mujer conseguirá entrar a la cámara...’” (Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo, Ob.cit., p. 138.)

⁷³⁴ Alicia Salomone, Ob.cit., p. 5. *La Nota* era una revista sobria y de pequeño formato que aparecía los viernes y que había iniciado su circulación en agosto de 1915. Entre sus colaboradores se encontraban Ricardo Güiraldes, Roberto Mariani, Ricardo Molinari, Enrique Banchs, Arturo Capdevila, Evar Méndez. La revista se destacó, en un primer momento, por cubrir con detalle lo concerniente a la Primera Guerra Mundial, mostrándose en todo momento a favor de los aliados. (Cfr. Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo, Ob.cit., p. 80.)

⁷³⁵ Alicia Salomone, Ob.cit., pp. 5-6.

⁷³⁶ Supra pp. 292-296.

ciertas vivencias que incidieron en el desarrollo de su pensamiento feminista) frente a una serie de imágenes y codificaciones que la cultura patriarcal confecciona en torno al *ser mujer*.⁷³⁷ Según Alicia Salomone, dichas estrategias podrían enumerarse de la siguiente manera:

- La utilización de géneros literarios considerados menores, textos en los cuales se dan la mano la ficción y la realidad, lo privado y lo público, y que tradicionalmente, dentro de la cultura androcéntrica, se han considerado géneros “femeninos”. Así, encontramos artículos en forma de carta o diario íntimos (“Carta a una engañada”, “Diario de una niña inútil”), de relato autobiográfico (“La madre”), de crónicas, manifiestos, denuncias (“A propósito de las incapacidades relativas de la mujer”, “Un simulacro de voto”, “Un tema viejo...”, “Nosotras... y la piel”). Sin embargo, los artículos se convierten en textos subversivos porque exponen a un sujeto femenino que reflexiona sobre las relaciones intergeneracionales.
- El uso de elementos del melodrama, el folletín y el cine pero de forma irónica y satírica para brindar nuevas versiones de personajes populares vaciadas de romanticismo (“La costurerita a domicilio”).
- La adopción del recurso de la máscara y las difuminaciones: la autora se mueve de un texto a otro utilizando diversas voces e identidades: a veces es Alfonsina Storni, otras es Tao Lao; en algunas ocasiones es el nombre de una mujer –Mercedes, Julieta– el que aparece en el artículo. Esta polifonía de voces le permite a Storni jugar con y desafiar a los discursos de poder.⁷³⁸

Otro de los aspectos innovadores de esta serie de artículos es que Storni formula una tipología de las mujeres, una que, como ya dije, resulta ser muy crítica, además de irónica, con respecto a las mismas. Así, pone en la mira aspectos nocivos adoptados por las mujeres, por ejemplo, la falta de opinión propia, la simulación, el miedo a ser ellas mismas. También se refiere a la frivolidad de aquellas mujeres a las que sólo les

⁷³⁷ Cfr. Alicia Salomone, *Ob.cit.*, p. 6. De acuerdo con Alicia Salomone, las tres direcciones hacia las que apuntan los artículos periodísticos de Storni, para responder a la “lógica de poderes múltiples que caracteriza a la modernidad”, son las siguientes: “las codificaciones de la cultura de masas, donde ella misma está inserta como periodista y como poeta de éxito popular”; “el campo intelectual androcéntrico que solo acepta, en la escritura de mujeres, la expresión del sentimiento y la intimidad, pero no los cuestionamientos genéricos”; y “el discurso filosófico y religioso en los que se basan las prácticas sociales y políticas sexistas”. (*Ibid.*)

⁷³⁸ *Ibid.*, pp. 6-8.

interesa su aspecto físico y casarse con un “buen partido” (“Compra de maridos”, *La Nota*, 1919). De esta forma, Storni nos habla de “La impersonal” (*La Nación*, 1920), aquella mujer imitadora que ambiciona pertenecer a una clase social alta, que oculta su origen, su oficio, incluso sus ideas, en beneficio de las apariencias; es la mujer sin eje propio, sin personalidad, pendiente del que dirán. También se refiere a “La irreprochable” (*La Nación*, 1920), esa criatura femenina demasiado preocupada por su aspecto físico, la que cuando va por en la calle se observa en los cristales de los escaparates de las tiendas para verificar su impecable vestimenta, todo por su gran causa: cazar un marido. Mientras que en “Feminismo perfumado” (*La Nota*, 1919) se retrata a aquella mujer que asciende en la escala profesional, no gracias a su inteligencia, su dedicación o su tesón, sino porque utiliza métodos deshonestos, como las típicas armas de seducción física.⁷³⁹

En pocas palabras, Storni arremete contra lo que podríamos llamar *modelos negativos de lo femenino plural* o contra aquello que perpetúa las expectativas de la tradición patriarcal. Se trata, en pocas palabras, de imágenes perjudiciales de lo femenino. Milena Rodríguez Gutiérrez, refiriéndose a las representaciones de modelos femeninos tradicionales que aparecen en algunos de los poemas stornianos⁷⁴⁰, enuncia un concepto parecido pero que ella llama *feminismo negativo*, el cual también nos ayuda a entender porque la autora, en sus textos periodísticos, opta por abrir con bisturí las esferas de ciertos modelos femeninos negativos:

[...] dicha manifestación supone una cierta tendencia hacia la identificación de la voz poética con el modelo tradicional de mujer, el establecido por la norma, social o cultural. Esto explicaría su carácter negativo, pero, podemos preguntarnos ¿Dónde estaría entonces el feminismo? Pues el feminismo vendría dado porque aún cuando se proponga en el poema una identificación con este modelo tradicional, aquel contiene, explícita e implícitamente, un cuestionamiento de dicho modelo de mujer, bien sea porque queda claro que el modelo es impuesto, viene del exterior, bien porque se sugiere la imposibilidad de éxito de modelos alternativos. Asimismo, la elección por

⁷³⁹ Cfr. Alfonsina Storni, *Obras. Prosa: Narraciones, periodismo, ensayo, teatro. Tomo II*, Ob.cit, pp. 924-925, 944-947, 823-824. También en sus relatos reaparecen estas ideas, por ejemplo, en uno titulado “Madre”, publicado en *Caras y Caretas* en mayo de 1926, se describe a una mujer burguesa, joven y de mente hueca, que no está preparada para ser madre: le molestan los llantos del niño, es indiferente y fría con la criatura, lo somete a pequeñas torturas, como colocarle el pañal demasiado apretado porque “si no se desfaja”; en definitiva, Storni lanza una crítica a aquellas mujeres que se casan “por conveniencia” y luego no saben enfrentarse al reto de ser madre.

⁷⁴⁰ De acuerdo con esta investigadora, un conjunto de poemas que caracterizan ese *feminismo negativo* vendrían a ser los siguientes: “Capricho”, “El extraño deseo”, “Frente al mar” y “La armadura. (Cfr. Milena Rodríguez Gutiérrez, Ob.cit., p. 54.)

este “modelo negativo” suele significarse en el poema con ironía, resignación, angustia.⁷⁴¹

En un artículo de 1927, titulado “Entretelones de un estreno”, publicado en *Nosotros*, Storni enfatiza algo que se relaciona con lo anterior: “No se me ocultó que si el hombre es más egoísta que la mujer, esta es más deshonesto, en líneas generales, que aquel, ya que debe luchar con armas de ser sometido: la simulación, la astucia, el cálculo”.⁷⁴² Asimismo, en “Algunas palabras” (*Atlántida*, 1920) nos dice lo siguiente: “Me molesta ser mujer, porque, por altura moral, he perdido todas sus defensas y luego todos sus martirios. Luego, de tal manera las mujeres han hecho de la hipocresía un medio de vida, que ellas parecen las normales y yo la dislocada”.⁷⁴³

Por lo tanto, en sus artículos periodísticos, Storni, en vez de dar consejos de belleza, retrata aquellos modelos femeninos negativos no sólo porque es consciente que ese es el lugar que la sociedad patriarcal espera de y estimula en la mujer, sino también porque cree firmemente en llamar la atención sobre la propia responsabilidad de la mujer en esa situación. Es probable que a las lectoras de hoy les desconcierten ciertos aspectos de sus artículos, pero en su momento se trató de una forma de interrogar lo *femenino tradicional*. Storni creía que, ante la necesidad de volver a construir lo femenino desde un prisma más justo y equitativo, el cambio sería posible en lo social, lo cultural y en lo legal sólo si el proceso se iniciaba desde adentro, rompiendo con esquemas mentales condicionados e impuestos, es decir, con los propios estigmas psíquicos; en pocas palabras, el cambio sólo se lograría afianzando el camino hacia el auto-conocimiento.

Vale la pena que cite brevemente fragmentos de dos artículos que, me parece, revelan bastante de su pensamiento feminista: “Los detalles; el alma” (*La Nota*, 1919) y “La complejidad femenina” (*La Nación*, 1920). En ambos textos, Storni alude directamente, ya no con ironía, al fingimiento e hipocresía al que acuden muchas mujeres, casi siempre ocultándose tras una máscara protectora a la que la autora llama *armadura*. Aunque en “Los detalles; el alma” su autora habla de la moda femenina de la época, ya se ve como ella le otorga un nuevo sentido al término *armadura*: lo iguala a

⁷⁴¹ Ibid, p. 54.

⁷⁴² Alfonsina Storni, “Entretelones de un estreno”, en *Obras. Prosa: Narraciones, periodismo, ensayo, teatro. Tomo II*, Ob.cit, p. 1102.

⁷⁴³ Alfonsina Storni, “Algunas palabras”, en *Obras. Poesía. Tomo I*, Ob.cit., p. 644.

esa “costumbre” femenina a elegir vestimentas que cubren “el alma por herencia”, lo que pone de manifiesto un ocultamiento exterior que va de la mano de un ocultamiento interior⁷⁴⁴:

Sea que en verdad es mucho más conservadora que el hombre, sea que las cosas menudas, ligeras, delicadas, exaltan su feminidad, sea que le agrada cubrirse, en el traje, de numerosos, complicados y frágiles velos, como por herencia se cubre el alma, sea por lo que sea, la indumentaria femenina no ha evolucionado casi nada y sigue siendo incómoda, poco higiénica y a menudo antiestética. [...] no son las mujeres modernas las que han inventado sus actuales armaduras. De otras Evas les vienen; junto a la herencia espiritual del sexo, han llegado las herencias materiales.⁷⁴⁵

Como afirman Mariela Méndez y Mariana Stoddart, en “Los detalles; el alma”, Storni nos entrega una metáfora de la *confinación femenina*, una que parte del hecho de que la mujer, desde tiempos remotos, se ajusta a lo exigido por el deseo del Otro, algo que a la vez las coloca como su eterno objeto del deseo o como elemento de intercambio entre hombres: “[Storni denuncia] el uso del taco alto y el corsé –ambos ‘tiranos que deforman día a día la belleza femenina y empobrecen su vitalidad’–. Estas heredadas armaduras del género, indispensables para agradar, para atraer la mirada del hombre, provocan numerosos inconvenientes”⁷⁴⁶.

“La complejidad femenina” se encuentra en la misma línea pero con la salvedad de que, en este, su autora profundiza en las características de esa armadura desde una perspectiva social y espiritual:

Sus principios morales [de la mujer], sus principios religiosos, su armadura social, pesan continuamente sobre su verdad íntima, y en cuanto ésta quiere salir a flote, ya se ve ahogada por las trabas de la civilización. [...] Este mundo moral en que la mujer se escuda para salvaguardia de la moral colectiva, de la estabilidad de la familia, y, por

⁷⁴⁴ Cfr. Milena Rodríguez Gutiérrez, Ob.cit., pp. 68-69.

⁷⁴⁵ Alfonsina Storni, “Los detalles; el alma”, en *Obras. Prosa: Narraciones, periodismo, ensayo, teatro. Tomo II*, Ob.cit, pp. 874, 876.

⁷⁴⁶ Mariela Méndez y Mariana Stoddart, “Gender Tights. Medias de género”, XX Congreso LASA 1997, Guadalajara, Mimeo, p. 2., en Alicia Salomone, Ob.cit, p. 9. Storni, en “Feminismo perfumado”, también se refiere indirectamente a esa armadura y denuncia su utilización por parte de aquellas mujeres que se aprovechan de su belleza física, en detrimento de su capacidad intelectual, para obtener puestos de trabajo: “La señora es bella y cuando el talento se le acaba, emplea graciosamente los ojos, dice cuatro cosas nebulosas, inventa extravagancias, se le escapan estulteces... pero la sonrisa es siempre gentil... En fin, la persona femenina triunfa en nombre de un feminismo que ella se inventa, pues tales artes nacieron con Eva, y el verdadero feminismo que busca la dignificación de la mujer, que tiende a elevarla por sobre el instinto, sufre una baja [...]. No creo desde luego, que la mujer, por el hecho de salir de su hogar haya de perder su natural gracia femenina; pero, de que la conserve sin violencia a que la maneje oscuramente, sesgando el feminismo, hay una larga diferencia que los menos avezados cazan al vuelo...” (Alfonsina Storni, “Feminismo perfumado”, en *Obras. Prosa: Narraciones, periodismo, ensayo, teatro. Tomo II*, Ob.cit, pp. 823-824.)

consecuencia, del Estado, es una de las causas más visibles de su complejidad. Así podemos observar en la vida diaria que cuando una mujer desea realizar algo que su mundo moral, falso o verdadero, le prohíbe, se vale hábilmente de recursos y ardidés que dejan a salvo ese mundo moral. [...] en la mujer sin más dotes que ella misma, su condición de ser sometido, económicamente, también aumentará su complejidad. Porque todo sometido es más complejo que el sometedor. Los servidores, pertenezcan a cualquier sexo, suelen tener idiosincrasia femenina. El sometido, claro está, aguza su imaginación, llega a crear una enorme imaginación: necesita de esta imaginación para estar en equilibrio con la fuerza del sometedor. A la autoridad de éste se opone el ardid de aquel. [...] Una mujer sencilla, es decir, absolutamente ingenua, altamente pura en su verdad, sería hoy, más que nunca, una mujer fracasada. [...] Esto no quiere decir que no haya mujeres a quienes esta complejidad parezca de calidad inferior y luchen por destruirla en sí mismas, por limpiarse de ella, por no especular, en una palabra, con las ventajas de su sexo.⁷⁴⁷

Lo que es verdaderamente importante, como sostiene Milena Rodríguez Gutiérrez, es que Storni, en este artículo, trae a la luz e instituye el origen de la llamada “complejidad femenina”: su situación social como ser sometido.⁷⁴⁸ La mujer, en dicha situación, una evidentemente desproporcionada frente a la de su contraparte masculina, se siente atenazada tanto por la falta de independencia en lo material y lo económico como por la “especulación con las ventajas de su sexo” a las que a menudo se ve obligada a recurrir. El uso de esa armadura social es lo que Storni considera como la principal causa de la “complejidad femenina”: las contradicciones que surgen a partir del siguiente dilema: la lealtad a sí misma frente a la ganancia social (ser aceptada socialmente, casarse). De esta manera, la ensayista reivindica la erradicación de dicha armadura.⁷⁴⁹

Por otra parte, a lo largo de estos artículos la autora también alude a las mujeres profesionales y de la clase trabajadora.⁷⁵⁰ Así, encontramos artículos como “La médica”, “¿Por qué las maestras se casan poco?”, “La emigrada”, etc. Cuando se refiere a estas mujeres, a las que trabajan, Storni describe a una serie de sujetos femeninos que quedan fuera del estereotipo: no tienen nada que ver con la imagen femenina proyectada desde la literatura, el cine, el tango o la publicidad. De esta forma, como articulista, se esmera por reinterpretar lo femenino, por entregar a sus lectoras y lectores un saber

⁷⁴⁷ Alfonsina Storni, “La complejidad femenina”, en *Obras. Prosa: Narraciones, periodismo, ensayo, teatro. Tomo II*, Ob.cit, pp. 966-968.

⁷⁴⁸ Cfr. Milena Rodríguez Gutiérrez, Ob.cit., p. 70.

⁷⁴⁹ La alusión a esta armadura reaparecerá más adelante cuando examinemos el poema “La armadura”, aunque será a partir de una perspectiva más negativa.

⁷⁵⁰ En “Las mujeres que trabajan” (*La Nación*, 1920), la autora informa lo siguiente: “En la Capital Federal trabajan, según el último censo, más mujeres de lo que a simple vista se sospecharía. Sobre un total de 1.132.352 personas que ocupan su tiempo en diversas tareas, con profesión determinada, o sin ella, 505.491, casi la mitad, son mujeres.” (Alfonsina Storni, “Las mujeres que trabajan”, en *Obras. Prosa: Narraciones, periodismo, ensayo, teatro. Tomo II*, Ob.cit, p. 921.)

alternativo. En pocas palabras, Storni se permite un periodismo que linda con lo sociológico y en el que se destacan las costumbres de la época. En definitiva, la autora contextualizó la “complejidad femenina” en el marco de la situación social, cultural y política de su tiempo. Así, y como último ejemplo, cito un artículo que fue publicado el 18 de mayo de 1920, en el diario rosarino *La Capital*, titulado “La armonía femenina”. Una vez más, Storni se refiere al error en que caen algunas mujeres: disimular la personalidad por el bien de un matrimonio “feliz”. De esta forma, subraya las fallas de la educación tradicional, la cual más bien deja a las mujeres desarmadas frente a las vicisitudes de la vida, y vuelve a insistir en la necesidad en una moral equitativa:

Al frecuente egoísmo masculino, sólo puede oponérsele, conforme a la manera como está construida hoy la sociedad, la comprensión prudente y exquisita de la mujer [...]. Pudiera ser que mañana, otros conceptos y otras leyes modificaran fundamentalmente nuestro sistema social y, entonces, la abnegada comprensión de la mujer resultara innecesaria. Tal sería el concepto sancionado por las leyes de una misma moral para ambos sexos. Pero esto parece estar muy lejos todavía.⁷⁵¹

Storni, pues, más que atacar, lo que quería era llamar la atención sobre *la responsabilidad de las mujeres* en este contexto: no era suficiente sólo exigir derechos. Para empezar a recortar la maleza del camino hacia el cambio, existía la necesidad de que ellas adquirieran conciencia de los modelos femeninos negativos que adoptaban, aunque estos se hubieran convertido en su armadura como ser sometido. De esta forma, le interesaba hacer notar uno de los imperativos más importantes para iniciar dicho cambio: destruir los lugares comunes relacionados a lo femenino. Como subrayará años después la poeta mexicana, Rosario Castellanos, debemos romper el espejo donde las mujeres tradicionalmente nos hemos visto reflejadas.⁷⁵² Por eso Storni no se mostró complaciente con la mujer, sino que le exigió que desarrollara sus posibilidades como ser humano, que cultivara su intelecto y su independencia espiritual y económica.⁷⁵³

⁷⁵¹ Josefina Delgado, Ob.cit., pp. 106-107.

⁷⁵² Rosario Castellanos, “La mujer y su imagen”, en *Mujer que sabe latín...*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, pp. 9-21. En uno de sus artículos, Storni resume su sueño feminista: “[...] obtendrán las mujeres la supresión de leyes y conceptos vergonzosos para la dignidad femenina [...] Transformar las palabras: ‘lástima’, ‘perdón’, ‘error’ en ‘derecho de mujer’, ‘derecho de madre’, ‘derecho de ser humano’, será una de las conquistas inevitables y preciosas del feminismo”. (Alfonsina Storni, “Un tema viejo...”, en *Obras. Prosa: Narraciones, periodismo, ensayo, teatro. Tomo II*, Ob.cit, p. 818-819.)

⁷⁵³ Alrededor de 1919 se volvieron más frecuentes las invitaciones a Storni a recitar sus poemas y a disertar sobre diversos temas literarios; solía hacerlo en locales socialistas, modestas salas de teatro y bibliotecas de barrio. Eran muchas las mujeres que acudían a escucharla, la mayoría de extracción popular o de clase media; se sentían identificadas con sus poemas, escritos en un lenguaje casi cotidiano, aunque de temas viscerales y profundos. Muchos de estos se quedaban grabados fácilmente en la memoria y “Tú me quieres blanca” se convirtió en el poema predilecto de las recitadoras. Sin embargo, las mujeres de clase alta no se acercaban a sus recitales, no sólo por las diferencias de clase, sino también

1.2. Obra poética: generalidades.

A continuación he realizado una *síntesis* de las características más sobresalientes de cada uno de los siete poemarios en verso que publicó Alfonsina Storni: *La inquietud del rosal* (1916), *El dulce daño* (1918), *Irremediablemente* (1919), *Languidez* (1920), *Ocre* (1925), *Mundo de siete pozos* (1934) y *Mascarilla y trébol* (1938).⁷⁵⁴ Más adelante, he incluido un estudio de aquellos poemas que mejor ejemplifican las formas de autorrepresentación femenina en la obra poética de esta autora.

La poesía de Storni se suele dividir en dos etapas. La primera, la postmodernista⁷⁵⁵, incluye a sus primeros cinco poemarios (*La inquietud del rosal*, *El dulce daño*, *Irremediablemente*, *Languidez* y *Ocre*); y la segunda etapa, la vanguardista, a los dos últimos (*Mundo de siete pozos* y *Mascarilla y trébol*). De acuerdo a varios críticos⁷⁵⁶, dicha división se basa en las diferencias que se advierten cuando la autora publica *Mundo de siete pozos*, en 1934; a partir de entonces, Storni “rompe con los esquemas, las convenciones temáticas y los vehículos de expresión utilizados hasta entonces, en un laborioso esfuerzo por conectar su poesía al nivel de las avasalladoras experiencias que la vanguardia ensayaba desde la década anterior”.⁷⁵⁷ No obstante, algunos estudiosos opinan que en un mismo poemario se pueden encontrar rasgos de

porque consideraban que sus temas eran demasiado subversivos para sus hijas, acostumbradas al encierro doméstico y a leer libros “seguros”. En contraste, las clases obreras más pobres sí se sintieron identificadas con la poesía de Storni. En cierta ocasión, la poeta visitó el local de las Lavanderas Unidas, un sindicato que operaba bajo la dirección del Partido Socialista; años después, rememoraré con emoción esa tarde: “El local quedaba al final de la calle Pueyrredón, entonces mucho más cerca del río que ahora, y el público lo formaban casi exclusivamente negras, pardas y mulatas, lo que unido a su profesión de lavanderas me hizo dudar por un momento de la época en que vivía. Me creí trasladada por arte de magia a la colonia, y temí que mis poemas resultaran futuristas. Pero no fue así: nos entendimos desde el primer momento. Por encima o por debajo de la literatura; eso poco importa. Nos comprendimos en nuestra mutua esencia femenina”. (Conrado Nalé Roxlo y Mabel Mármol, Ob.cit., p. 73.)

⁷⁵⁴ No he incluido en este estudio un análisis de su poemario en prosa, *Poemas de amor* (1926), tampoco de sus cuentos y sus obras de teatro (*El amo del mundo*, *La debilidad de mister Dougall*, *Dos farsas pirotécnicas*, etc.). Sin embargo, cuando sea necesario reforzar algún argumento, haré referencia a los mismos.

⁷⁵⁵ En la Introducción a esta investigación me referí a la clasificación que hace Federico de Onís del *postmodernismo*, donde se suele ubicar la primera etapa de la poesía de Storni. Supra nota al pie 87.

⁷⁵⁶ Vid. Conrado Nalé Roxlo, *Genio y figura de Alfonsina Storni*, Ob.cit.; Helena Percas, *La poesía femenina argentina 1810-1950*, Madrid, Cultura Hispánica, 1958; Lucrecio Pérez Blanco, *La poesía de Alfonsina Storni*, Madrid, Villena, 1975; César Fernández Moreno, *Situación de Alfonsina Storni*, Santa Fe, Castellví, 1959.

⁷⁵⁷ Adolfo Prieto, *Diccionario Básico de Literatura Argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina/Biblioteca Argentina Fundamental, 1968, pp. 148-149.

romanticismo, modernismo y vanguardia.⁷⁵⁸ Por mi parte, he seguido el criterio de Rachel Phillips; así, he dividido su obra en tres etapas: la primera abarca a la poesía postmodernista; la segunda, a *Ocre*, ya que coincido con Phillips en que este poemario se postula como uno de transición; y la tercera, incluye a la poesía vanguardista.⁷⁵⁹

1.2.1. La etapa modernista-romántica.

Storni comenzó a publicar poemas en periódicos y revistas a partir de 1911.⁷⁶⁰ El hecho de haber crecido en provincias, aunado a la estrechez financiera de la familia, se tradujo en una educación formal limitada y marcada por la inestabilidad (ya señaló que de niña Storni tuvo que interrumpir sus estudios y ponerse a trabajar para contribuir a la economía familiar). Así, sus primeros poemas están acentuados por ecos del romanticismo de Obligado, Andrade, Echeverría, Campoamor, Nuñez de Arce y Marquina. En una entrevista posterior, la autora confiesa que: "...cuando estaba en provincias me nutría de Juan de Dios Peza y Espronceda... y a veces por transcripciones me llegaba alguna composición de Darío o Nervo".⁷⁶¹

La inquietud del rosal, su primer poemario, no es el mejor libro de Storni desde un punto de vista estético, pues recurre en demasiadas ocasiones a tópicos románticos: rosas, sedas, capullos, golondrinas. Además, el libro es hijo de la resaca modernista, como ella misma lo señalará en 1927: "Cuando empecé a escribir se advertían los últimos resplandores de Rubén Darío".⁷⁶²

Esta es la cultura literaria que Storni posee cuando llega a Buenos Aires en 1912. Durante los tres o cuatro años siguientes, Storni pasa la mayor parte del tiempo trabajando intensamente para mantener a su hijo y sobrevivir. Así, le es difícil nutrirse de otras fuentes literarias y de diversificar sus lecturas. Tampoco tiene tiempo para

⁷⁵⁸ Cfr. Octavio Corvalán, *Modernismo y vanguardia. Coordenadas de la literatura hispanoamericana del siglo XX*, New York, Las Américas, 1967, pp. 47-48.

⁷⁵⁹ Cfr. Rachel Phillips, Ob.cit. p.12.

⁷⁶⁰ Los primeros poemas de la autora aparecieron en dos revistas de Rosario (Santa Fe): *Monos y monadas* y *Mundo Rosarino*. A este periodo pertenecen: "Respuesta", "Anhelos", "A una rosa" y "Creación".

⁷⁶¹ *El Pueblo*, Montevideo, 23 de febrero de 1935, en Rachel Phillips, Ob.cit., p. 15.

⁷⁶² Alfonsina Storni, "Una generación se juzga a sí misma", en *Obras. Prosa: Narraciones, periodismo, ensayo, teatro. Tomo II*, Ob.cit., pp. 1037-1038.

divertirse; está descubriendo la vida urbana, acostumbrándose a ella, tiene pocos amigos.⁷⁶³ Su único y verdadero medio de desahogo emocional es la escritura. De ahí que llegue a afirmar con franqueza que “¡Dios te libre, amigo mío, de *La inquietud del rosal!* Pero lo escribí para no morir”.⁷⁶⁴ Por lo tanto, podemos afirmar que *La inquietud del rosal* es un libro en el que se impone una franca purga espiritual y que lo conforma un entretejido de influencias modernistas⁷⁶⁵ y románticas, esta última siendo una influencia más en sentimiento que en destreza técnica. De esta forma, en los poemas de este libro existen cisnes, lagos, palacios, piedras preciosas, lirias, y todo lo anterior se combina con elementos románticos como el misterio, la leyenda, el amor decadente y el panteísmo.⁷⁶⁶

Sin embargo, en este primer libro encontramos algunos poemas excepcionales que ya anuncian las temáticas innovadoras y feministas que Storni plasmará en su obra poética posterior. Al principio de este capítulo señalé que una de las peculiaridades más sobresalientes de la obra poética de Storni es la referencia que hace tanto a una individualidad determinada (*yo*), como a las mujeres como grupo social (*vosotras*)⁷⁶⁷; es decir, en su poesía se trabajan cuestiones que intentan analizar las construcciones culturales en torno al género femenino. Su intención no es sólo representar sino sobre todo deconstruir, elaborar, reconstruir, ese género femenino y otorgarle un nuevo significado. En este punto me detenderé más adelante.

En general, a lo largo de este primer libro, el tema principal es el amor a la par de constantes referencias al cuerpo y al deseo, utilizando imágenes donde sobresalen la piel, la boca, el cabello, la caricia. Por ejemplo, en “¿Te acuerdas?”, Storni no muestra inhibiciones a la hora de escribir sobre la vivencia de un momento de éxtasis: “Me libró la materia de su peso... / Pasó por mí un fulgor de primaveras / Y el alma anestesiada

⁷⁶³ Cfr. Conrado Nalé Roxlo y Mabel Mármol, Ob.cit., pp. 58-59.

⁷⁶⁴ Alfonsina Storni, “Entre un par de maletas a medio abrir y las manecillas del reloj”, en *Obras. Prosa: Narraciones, periodismo, ensayo, teatro. Tomo II*, Ob.cit., p. 1078.

⁷⁶⁵ Los autores modernistas que influyen en Storni son: Darío, el Lugones de *Las montañas de oro* (1897) y, especialmente, Amado Nervo, cuyo estilo elegíaco causó gran impacto en la poesía temprana de Storni. Helena Percas hace una exhaustiva comparación entre el tono de los poemas de *La inquietud del rosal* y los de Delmira Agustini, quien para entonces ya había publicado *El libro blanco* (1907), *Cantos de la mañana* (1910) y *Los cálices vacíos* (1913), y a quien también se suele ubicar dentro del Postmodernismo. Por ejemplo, Percas identifica la imagen de sadismo –que tanto utilizó Agustini– en “El sueño” de Storni (“bocas que se muerden en un supremo adiós”). Storni, por cierto, era una gran admiradora de la poesía de Agustini. (Cfr. Ob.cit, pp. 207-210.)

⁷⁶⁶ Cfr. Rachel Phillips, Ob.cit., pp. 15-28.

⁷⁶⁷ Supra pp. 245-246.

de quimeras / Conoció la fruición del embeleso”.⁷⁶⁸ También en “Al oído” se transparenta el deseo sensual: “Si quieres besarme... besa, / –yo comparto tus antojos–...”⁷⁶⁹ No obstante, aunque no se puede negar la temática amorosa presente a lo largo de *La inquietud del rosal*, me parece más acertado referirme brevemente a ciertos temas que ya aparecen en este poemario y que se postulan como antecedentes de su feminismo poético.

Ahora bien, debemos caracterizar dicha temática y preguntarnos: ¿de qué forma se manifiesta el feminismo presente en buena parte de los poemas stornianos? Pues a partir de lo siguiente:

[...] la presencia de una voz poética que al hablar alude a cuestiones que, aunque pueden pertenecer a una individualidad determinada, son, sobre todo, representativas del género femenino, de las mujeres como conjunto. [...] sus textos no se limitan a aludir a estas cuestiones; sino que, además, intentan la construcción poética de una especie de personaje femenino colectivo, representativo de este *femenino plural*.⁷⁷⁰

Lo anterior tiene que ver con aquello que ya mencioné arriba pero que insisto en subrayar: en la poesía de Storni, ya sea de forma explícita o implícita, se subraya un *yo* que se identifica y, en ocasiones, se llega a fundir con un *nosotras*. Sin embargo, este *yosotras* no existe como algo separado, no se aísla de la sociedad ni de sus relaciones con el hombre. De hecho, en la poesía storniana, sobresale especialmente su construcción de la figura masculina, la cual se llega a convertir, más que en sujeto o individuo, en un “arquetipo de la masculinidad”.⁷⁷¹ Así, Storni establece un constante diálogo con la tradición y la cultura, tanto en lo que concierne a la mujer en sí, como en su contacto con lo *masculino plural*. Este diálogo se expresa, en la mayoría de los casos, mediante la descripción de las relaciones intergenéricas y el cuestionamiento de las representaciones y de los representantes de dicha tradición cultural. De esta forma, encontramos, por un lado, modelos o símbolos negativos de lo *femenino plural* y, por otro, de lo *masculino plural*, este último aspecto casi siempre encarnado en la figura del amante o amado. En síntesis, podríamos decir que los núcleos del feminismo poético de Storni son los siguientes: representaciones de la figura femenina (tanto negativas, cuando se trata de lo femenino tradicional, como positivas, cuando se trata de la mujer

⁷⁶⁸ Alfonsina Storni, “¿Te acuerdas?”, en *Obras. Poesía. Tomo I*, Ob.cit., p. 63.

⁷⁶⁹ Alfonsina Storni, “Al oído”, *Ibid*, p. 47.

⁷⁷⁰ Milena Rodríguez Gutiérrez, *Ob.cit.*, p. 35.

⁷⁷¹ Cfr. *Ibid*, p. 37.

moderna), representaciones de la figura masculina y el nuevo modelo de relaciones entre hombre y mujer.⁷⁷²

Otra de las manifestaciones del feminismo de la autora, a lo largo de lo que suele llamarse su etapa postmodernista, es el marcado énfasis de la voz del sujeto poético, uno que llega a alcanzar el grito, a menudo utilizando registros melodramáticos. De hecho, Milena Rodríguez Gutiérrez caracteriza el feminismo poético storniano de este periodo como “grito, o incluso, chillido, despojando, por supuesto, está última palabra de la connotación negativa que tenía para Borges, condensada en su célebre frase de *chillonería de comadrita*”.⁷⁷³ Al respecto, vale la pena que me refiera, aunque brevemente, al grito poético femenino. La peruana Carmen Ollé enfatiza que “cuando una mujer grita, su grito suele considerarse panfletario, carente de dignidad, ridículo, como una parodia de grito”.⁷⁷⁴ En la misma línea, la argentina Susana Thénon, en un poema sin título, nos dice lo siguiente: “¿por qué grita esa mujer? / ¿por qué grita? / ¿por qué grita esa mujer? / anda a saber / ... ¿y esa mujer? / ¿y esa mujer? / vaya a saber / estará loca esa mujer”.⁷⁷⁵ Por lo tanto, me parece que ese grito poético storniano no sólo pertenece a lo que podríamos nombrar como uno de los rasgos de cierta poesía escrita por mujeres, sino que también se postula como una *estrategia*, un mecanismo deliberado en el que el grito femenino se opone a un sistema de valores, de símbolos, de representaciones patriarcales de lo femenino, un sistema, por lo demás, rígido, monolítico, razón por la cual es necesario ese *chillido*, para ser escuchada, para hacerse visible. Sin embargo, como este se produce desde la marginalidad, se convierte también en objeto de burla o desprecio por parte de ese sistema. La poesía feminista de Storni se propone, pues, subvertir esa burla o desprecio por medio de la deliberada adopción de

⁷⁷² Vid Ibid, pp. 54-111.

⁷⁷³ Milena Rodríguez Gutiérrez, Ob.cit., p. 38. Es en esta primera etapa que sobresalen aquellos poemas que se vertebran a partir del grito melodramático, algo que seguramente se deriva de los tempranos contactos de la autora con el teatro: recordemos que se formó enunciando parlamentos durante sus años de actriz. En la etapa vanguardista, el tono de los poemas resulta menos reivindicativo, más suave, ya que derivan de una actitud particularmente existencial. (Cfr. Ibid, p. 38). Sin embargo, esto no quiere decir que es esta última etapa no se detecte una dimensión feminista (aunque esta ya no sea central): “su feminismo, aunque más obvio en la primera modalidad, nunca desapareció de su obra”. (Jaime Martínez Tolentino, *La crítica literaria sobre Alfonsina Storni (1945-1980)*, Reichenberger, Kassel, 1997, p. 89.)

⁷⁷⁴ Susana Reisz, *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*, Universidad de Lleida, 1996, p. 44-45, en Milena Rodríguez Gutiérrez, Ob.cit., p. 39.

⁷⁷⁵ Ibid.

aquello que se considera de “locas” con el fin de otorgarle al mismo un significado dignificante y reivindicativo.⁷⁷⁶

En *La inquietud del rosal* sobresalen de manera especial, en cuanto a lo arriba expuesto, tres poemas: “Ansiedades”, “Fecundidad” y “La loba”.⁷⁷⁷ En “Ansiedades”, la autora nos entrega una imagen moderna y urbana al mismo tiempo que nos muestra su necesidad y deseo de ser escuchada en la tribuna, lugar desde el que reivindicaría los derechos de su género lanzando su *grito*: “¡Yo iría a la tribuna / Para verter en ella todo el acíbar / Que se oxida, rebelde, dentro del alma!”.⁷⁷⁸ En “Fecundidad”, a la voz poética –también en forma de grito– le interesa sobre todo “reivindicar la maternidad, aún fuera del matrimonio. Tal vez por eso el poema se titula ‘Fecundidad’, término, sin duda, más cercano a lo animal y menos valorado socialmente que el de *maternidad*”⁷⁷⁹: “¡Mujeres! Sobre el grito de lo bello / Grite el impulso fuerte de la raza. / ¡Cada vientre es un cofre!”.⁷⁸⁰

“La loba” es uno de los poemas más citados de este libro ya que lo sostiene una excepcional fuerza vital, lo cual se traduce en un poderoso *grito* y en una valiente defensa de su maternidad “ilícita”. Más que una confesión, representa una reivindicación de su diferencia y un desafío a la crudeza de las convenciones sociales. En él resume sus prioridades de vida: defender al hijo, enfrentar lo que venga de la vida y asumir su condición de mujer sola; todo lo anterior sin dejar de manifestar su fortaleza: sabe que es un ser libre, pensante e independiente:

Yo tengo un hijo fruto del amor, de amor sin ley,

⁷⁷⁶ Susana Reisz sostiene lo siguiente: “La discriminación en el derecho de expresar públicamente emociones propias o ajenas coloca a la poeta ante una disyuntiva fuerte: gritar pese a todo o ensayar otros registros equivalentes sin permitirse, empero, ‘susurros’, ni ‘gorgeos’ [...]. Quienes, como Alfonsina Storni, insistieron en tomar la primera opción en un momento histórico poco propicio para cambiar las reglas del juego, cosecharon el desprecio o, en el mejor de los casos, ambiguas alabanzas en tono de perdonavidas”. (Ibid).

⁷⁷⁷ “La loba” pertenece a un tríptico que completan “El hijo de la loba” y “La muerte de la loba”. Siguiendo el excelente análisis de Milena Rodríguez Gutiérrez, los poemas que ya podríamos clasificar como feministas, en *La inquietud del rosal*, son los siguientes: “La flor que fue”, “El templo inmenso”, “Cansancio”, “Rebeldía”, “Injusticia”, “Del teatro”, “Ansiedades”, “¿Vale la pena?”, “Fecundidad” y “La Loba”. (Cfr. Milena Rodríguez Gutiérrez, Ob.cit., pp. 39-52.). Estos poemas sobresalen de manera especial porque interrumpen el ambiente establecido a lo largo del libro por la mayoría de los poemas – aquellos recorridos por estados emocionales y melancólicos que en muchas ocasiones se acercan a los clichés estilísticos de la tradición romántica-modernista–.

⁷⁷⁸ Alfonsina Storni, “Ansiedades” *Obras. Poesía. Tomo I*, Ob.cit., p. 95.

⁷⁷⁹ Milena Rodríguez Gutiérrez, Ob.cit., p. 48.

⁷⁸⁰ Alfonsina Storni, “Fecundidad”, en *Obras. Poesía. Tomo I*, Ob.cit., p. 90.

Que yo no pude ser como las otras, casta de buey
Con yugo al cuello; libre se eleve mi cabeza!
Yo quiero con mis manos apartar la maleza.
[...]

Yo soy como la loba. Ando sola y me río
Del rebaño. El sustento me lo gano y es mío
Donde quiera que sea, que yo tengo una mano
Que sabe trabajar y un cerebro que es sano.
[...]

El hijo y después yo y después... ¡lo que sea!
Aquello que me llame más pronto a la pelea...⁷⁸¹

Josefina Delgado asegura que este primer libro demuestra como Storni,

[...] con tan sólo veintitrés años, ya tiene claro que el hombre es un aliado circunstancial, con el que sólo se puede compartir el placer, y que ella está sola con su hijo. Probablemente Alfonsina llevó esta postura con exageración a su propia vida, y sin duda pagó caro ese vivir a contrapelo de la sociedad, pero lo cierto es que en su poesía, aún en este primer libro, producto de una experiencia amarga en la temprana juventud, comienza a delinear los contornos de un rol de mujer al que ella contribuirá a esclarecer como pocas mujeres de su época supieron hacerlo.⁷⁸²

Por lo tanto, desde el principio, la rebeldía, la ironía y el desafío, expresados por medio del grito, fueron tres de los ejes innovadores de la poética de Storni. Años después, su autora señalará lo único relevante de *La inquietud del rosal*: "... por mucho que reniegue de mi primer modo, sobrecargado de mieles románticas, debo reconocerlo, sin embargo, que traía aparejada la posición crítica, hecho universalmente difundido, de una mujer del siglo XX, frente a las tenazas todavía dulces, y a la vez enfriadas, del patriarcado".⁷⁸³

A *La inquietud del rosal*, le siguen tres libros cuyo principal tema también es el amor: *El dulce daño*, *Irremediablemente* y *Languidez*. No obstante, en estos también sobresalen algunos poemas que ya podríamos colocar como muestras contundentes del feminismo poético de Storni. De hecho, Milena Rodríguez Gutiérrez enfatiza que "[...] aún podría precisarse más y decir que los libros que representan, básicamente, el feminismo de Storni son dos: *El dulce daño* e *Irremediablemente* de 1919. Esto no

⁷⁸¹ Alfonsina Storni, "La loba", *Ibid*, pp. 86-87.

⁷⁸² Josefina Delgado, *Ob.cit.*, p. 69.

⁷⁸³ Alejandro Alfonso Storni, "Introducción", en Alfonsina Storni, *Poesía selecta*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1982, p. 6. Alejandro, su hijo, también se referirá al valor de este libro cuando lo incluya en una antología que él mismo elaborará casi cuarenta años después de la muerte de su madre: "... *La inquietud del rosal*, cuyos valores pueden ser negados (la primera en hacerlo fue la propia autora) pero lo que no se puede negar es su valentía, ni la clara intención de su canto". (*Ibid*, p. 8.)

significa que no encontremos en libros posteriores de esta etapa postmodernista, o sea *Languidez*, de 1920, y *Ocre*, de 1925, ciertos poemas que también pueden inscribirse, por derecho propio, dentro de esta perspectiva”.⁷⁸⁴

Aunque en estos tres poemarios se identifican elementos nuevos con respecto a *La inquietud del rosal*, también encontramos elementos comunes a los mismos. En ellos la autora utiliza una variedad de formas poéticas donde sobresalen estrofas que se desvían del verso libre y donde la rima –consonante y asonante– viene a ser un elemento importante en la organización técnica de los poemas. En general, las convenciones temáticas y los vehículos de expresión que se advierten en muchos de ellos no se alejan de los que prevalecen en el tradicional “poema de amor femenino”.⁷⁸⁵ Precisamente por esto, aunque su poesía de este periodo fue acogida por un amplio público lector, ciertos críticos la consideraron predecible y “cursi”, como vimos anteriormente. Sin embargo, no son pocos los poemas de estos tres libros que son de notable mérito, algunos incluso me parecen sobresalientes y de gran valor en la medida que revelan no sólo el desarrollo de su voz poética sino también el de su pensamiento feminista. Asimismo, estos libros contienen precisamente aquellos poemas por los que la argentina alcanzó reconocimiento y popularidad entre sus contemporáneos.⁷⁸⁶

El sujeto poético que aparece de *El dulce daño* –y en grado mayor que en *La inquietud del rosal*– muestra una dualidad: por un lado, es una criatura frágil y enamorada y, por otro, es la bárbara, la orgullosa: “Mariposa triste, leona cruel” (“Así”).

⁷⁸⁴ Milena Rodríguez Gutiérrez, Ob.cit., p. 53. El análisis de *Ocre* lo he realizado más adelante, en un inciso separado, ya que, como dije, estoy de acuerdo con Rachel Phillips: aunque *Ocre* comparte temas con los libros anteriores, este se postula más como un poemario de transición.

⁷⁸⁵ Por ejemplo, en *El dulce daño* se percibe la vivencia del amor sensual, pero uno que en la mayoría de las veces resulta un tanto convencional y en el que casi siempre se advierte la imagen estereotipada de la mujer indefensa ante el amor y el hombre. En términos generales, se transparenta el ánimo de una mujer panteísta y sensual, rodeada de naturaleza vibrante, pero que al mismo tiempo alberga sentimientos cotidianos de melancolía y soledad. El sujeto poético se enmarca en jardines donde espera la visita de un amante que tiñe con su presencia silenciosa el mundo interior de esa figura femenina; por lo tanto, esta aparece en estados suspendidos de los cuales sólo el amante la puede sacar: él es el dueño del ingrediente mágico o de la palabra amorosa, elementos necesarios para poner su mundo en movimiento. (Cfr. Rachel Phillips, Ob.cit., p. 32.) En pocas palabras, él es aquello que le falta. Una vez la complace, ella esparce su deseo sobre el amante: “Me exprimo toda en ti como una fruta” (“Transfusión”). Uno de los modelos que Storni más siguió en este momento fue el de Amado Nervo, quien en ocasiones también pecaba de excesiva sentimentalidad; por lo tanto, no resulta extraño que en *El dulce daño*, *Irremediablemente* y *Languidez* no sólo se respire la fragancia modernista sino que también nos dejen un sabor a romanticismo anticuado, de confesión emocional típica.

⁷⁸⁶ *Languidez* ganó el Primer Premio Municipal de Buenos Aires y el Segundo Premio Nacional de Literatura. Una selección de estos poemas se tradujo al italiano y se publicó en 1920 y, en 1923, la Editorial Cervantes de Barcelona publicó una selección de su poesía escrita hasta ese momento.

En pocas palabras, aquella que protagoniza contiendas amorosas y cuestiona al amante (“Tú me quieres blanca”) es la misma que se estremece de amor. De esta forma, el yo femenino busca constantemente la protección de un ala masculina, o se somete al amante –“Porque si un día y otro te apoderas de mí, / Si siempre que me miras me torturas así” (“¡Piedad!”)–; un amante que también la hace sufrir dulcemente –“Y me doblo, me doblo bajo el peso / De un enorme beso” (“Nocturno”)–. Esa mujer sedienta de ternura, le pide amor (“Dime al oído la palabra dulce”), le sigue (“Te sigo por selvas y frondas”) y también le espera no sin antes pasar por un rito de renovación natural:

Levanté temprano y anduve descalza
Por los corredores; bajé a los jardines
Y besé las plantas.
Absorbí los vahos limpios de la tierra,
Tirada en la grama;
[...]
Fijos en la verja siguieron mis ojos.
Fijos. Te esperaba.
(“Sábado”)⁷⁸⁷

Resulta comprensible que Storni, en los versos de este periodo, retrate al mismo tiempo a una mujer irreverente y a una mujer suspendida en estados emocionales o melancólicos a la espera de un amante. Pensemos que entonces aún estaba moldeando su originalidad poética al mismo tiempo que el formato tradicional del “poema de amor” todavía se le imponía con fuerza. Además, como expliqué arriba, aquellos poemas que se refieren a la pasividad de la mujer frágil y enamorada no representan la totalidad de su personalidad, sino una faceta de sí misma que por lo demás, en esta época, era más aceptable de expresar públicamente.⁷⁸⁸ El resultado, evidentemente, se bifurca en dos propuestas: por un lado, nos habla su alma anhelante de amor y, por otro, acoge una temática que arrastra ideas subversivas e ironías incisivas. Es esta última propuesta la que a continuación voy a examinar brevemente.

Precisamente, una de las innovaciones de *El dulce daño* es que su autora se burla de lugares comunes y tópicos femeninos, mostrando sus frustraciones con estos estereotipos. Así, los recoge, los exagera, los parodia. Por ejemplo, en “Capricho” la poeta ironiza la imagen de mujer que ha fabricado el imaginario masculino, específicamente aquella que tiene poco seso y por lo tanto no sabe manejar sus

⁷⁸⁷ Alfonsina Storni, “Sábado”, en *Obras. Poesía. Tomo I*, Ob.cit., p. 110.

⁷⁸⁸ Supra pp. 283-284.

emociones y resulta irracional dentro de las expectativas del patriarcado. Como señala Shoshana Felman, resulta “llamativo que la dicotomía Razón/Locura, así como la de Discurso/Silencio coincidan precisamente [...] con la dicotomía Hombre/Mujer. Las mujeres, como tales, son asociadas tanto a la locura como al silencio, mientras que a los hombres se les identifica con prerrogativas del discurso y la razón”. [La traducción es mía.]⁷⁸⁹ En pocas palabras, en el imaginario de la época prevalecía la idea de que las mujeres carecían de una forma coherente y “racional” de expresión, por lo tanto se les marginaba del campo de la lógica puesto que su expresión sólo podía ser emocional y, por lo tanto, a veces podía tornarse en una irreflexiva y hasta incómoda.⁷⁹⁰ En “Capricho”, Storni parodia esta idea: el sujeto poético le dice al amado con tono sarcástico que, sí, es cierto, ella tiene una “cabeza loca”, es “inconsciente coqueta” y posee un cerebro de “estopa”, en definitiva, acepta ser lo que siempre se ha pensado de las mujeres y adopta aquella etiqueta negativa que la ha predeterminado: la de un ser estúpido, de belleza superficial asociada a su maldad y exclusivamente emocional:

Nuestro interior es todo sin equilibrio y huero.
Luz de cristalería, fruto de carnaval
Decorado en escamas de serpientes del mal.

Así somos, ¿no es cierto? Ya lo dijo el poeta⁷⁹¹:
Movilidad absurda de inconsciente coqueta,
Deseamos y gustamos la miel de cada copa
Y en el cerebro tenemos un poquito de estopa.

Bien; no, no me preguntes. Torpeza de mujer,
Capricho, amado mío, capricho debe ser.
Oh, déjame que ría... ¿No ves qué tarde hermosa?
Espínate las manos y córtame esa rosa.⁷⁹²

Este poema, que en muchas ocasiones ha sido leído de forma literal⁷⁹³, debe ser más bien interpretado por el mensaje que se transparenta entre líneas ya que, como

⁷⁸⁹ “[...] striking that the dicotomy Reason/Madness, as well as Speech/Silence, exactly coincides [...] with the dicotomy Men/Women. Women as such are associated both with madness and with silence, whereas men are identified with prerogatives of discourse and of reason”. (Shoshana Felman, “Women and Madness: the Critical Phallacy”, en *The Feminist Reader. Essays on Gender and the Politics of Literary Criticism*, Cathernie Belsy and Jane Moore (eds.), London, MacMillan, 1989, p. 145.)

⁷⁹⁰ Por esta razón Shoshana Felman sostiene que el desafío al que se enfrentan las mujeres en la actualidad es el de re-inventar un lenguaje, re-aprender a hablar. (Cfr. *Ibid*, p. 153.)

⁷⁹¹ Esta es, indudablemente, una clara alusión a Baudelaire y a su poema “Reversibilidad”, incluido en *Las flores del mal*: “Ángel lleno de júbilo, ¿Conoces tu la angustia, / los sollozos, la vergüenza, el hastío y los remordimientos...” (Charles Baudelaire, “Reversibilidad”, en *Poesía completa* (edición bilingüe), Barcelona, Ediciones 29, 1994 (undécima ed.), pp. 127-129.) A lo largo del poema, el autor francés pareciera querer decir que opina que ese “ángel” no es capaz de sentir culpa y remordimiento, es decir, no es alguien con conciencia. (Cfr. Milena Rodríguez Gutiérrez, *Ob.cit.*, p. 58.)

⁷⁹² Alfonsina Storni, “Capricho”, en *Obras. Poesía. Tomo I*, *Ob.cit.*, pp. 113-114.

vemos, Storni se refiere a los modelos femeninos tradicionales –los mismos que aparecen en sus artículos periodísticos–. Al respecto, Alfredo Veiravé ha dicho, acertadamente, lo siguiente:

Las mujeres lloramos sin saber, porque sí. Ese verso de “Capricho”, de *El dulce daño*, señala el principio de una conciencia que hace inteligibles los mayores y más profundos estigmas psíquicos y sociales de la mujer, en el “patriarcado” que comienza a enfriar sus tenazas. Se trata de una posición crítica de denuncia a través del verso.⁷⁹⁴

En pocas palabras, estamos nuevamente frente a lo que Milena Rodríguez Gutiérrez ha llamado *feminismo negativo* storniano y el cual aparece de forma especial en este poema:

“Capricho” supone pues el inicio del diálogo que va a sostener Alfonsina con la modernidad [...] el feminismo del poema no estaría dado, por ejemplo, por la propuesta de un modelo alternativo de mujer, diferente al establecido desde la cultura –algo que evidentemente no aparece en el poema– sino por la “tensión intertextual”, o sea, por el diálogo tensional que se sostiene con este discurso, con esta *historia oficial* sobre la figura femenina. [...] La tensión intertextual también está dada por cierto tono que recorre todo el poema y que resulta más difícil de explicar. Este tono es el que me hace hablar de ironía en el poema, una ironía muy sutil, pero que aparece aquí, dada por el contraste que existe entre esa actitud de inconsciencia, despreocupación, frivolidad, irrelevancia, con que hablan en el poema tanto el *yo* como el *nosotras*, a la vez que van caracterizando a la mujer tan negativamente. [...] “Oh déjame que ría[?]”... –¿no hay aquí también una cierta sugerencia de que el *yo femenino* se ríe de toda esa caracterización negativa de la mujer?⁷⁹⁵

En efecto, es en *El dulce daño* que Storni comienza a mencionar a la risa y a la carcajada como elementos subversivos.⁷⁹⁶ Frente a lo imposible y lo insólito, su *yo* ríe: “Carcajada franca: / No hay signo peor” (“Risas”); “Me causa cierta risa mi pico fiero y torvo / Que yo misma me creo para farsa y estorbo” (“Aspecto”). Sin embargo, en “El

⁷⁹³ Vid. César Fernández Moreno, *Situación de Alfonsina Storni*, Ob.cit., pp. 18-19; y Helena Percas, *La poesía femenina argentina*, Ob.cit., p. 26. José Miguel Oviedo opina que: “No hay ninguna ironía en estos versos y es bueno recordarlos para medir lo difícil que es convertir a Storni, en bloque, como se hace ahora, en una cabal ‘feminista’”. (José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana, Tomo 3, Posmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Alianza, Madrid, 2001, p. 257). Incluso, algunas feministas podrían opinar que este es un poema que desestima a la mujer, que “repite *la misma historia* que se ‘cuenta’ desde la tradición y la cultura sobre la mujer” y que, por ende, no se debe tomar en cuenta como uno feminista; podría ser que esto se “deba a que ciertas teorías feministas conciben la escritura femenina como una ‘otra historia’, diferente a la que se propone desde el modelo falocéntrico, patriarcal”. (Milena Rodríguez Gutiérrez, Ob.cit., p. 59.)

⁷⁹⁴ Alfredo Veiravé, “Feminismo y poesía: Alfonsina Storni”, en A.A.V.V., *Historia de la literatura argentina, Tomo 2 “El Desarrollo”*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968/1976, p. 797.

⁷⁹⁵ Milena Rodríguez Gutiérrez, Ob.cit., pp. 58-60.

⁷⁹⁶ En 1917, en “Yo espero”, Storni ya había mencionado a la risa, aunque en un contexto oscuro y cruel: “¿No sabéis que a momentos fui retoño de Judas? / ¿Qué clavé mis espinas en las carnes desnudas / Y reí largamente con fiereza salvaje / arrancando a las aves con la uña el plumaje?”. (Alfonsina Storni, *Obras. Poesía. Tomo I*, Ob.cit., p. 466.)

poema de la risa” le da a la risa otro matiz: “Me contagio de olvido / Y perdono la fiebre con que hubiste bebido / Mi pobre risa triste, mi pobre risa huera / En la pasada tarde de rubia primavera”. Pero quizás donde la risa cobra mayor sentido subversivo, aludiendo a su no conformismo ante lo predecible y lo convencional, sea en “¿Qué diría?”: “¿Irían a mirarme cubriendo las aceras? / ¿Me quemarían como quemaron hechiceras? / ¿Campanas tocarían para llamar a misa? / En verdad que pensarlo me da un poco de risa”. Asimismo, como en “La loba”, su rebeldía también se expresa por medio de representaciones que enfatizan su diferencia: “Oveja descarriada, dijeron por ahí. / Oveja descarriada. Los hombros encogí / ... / En verdad descarriada, que estoy de paso aquí”. Uno de los poemas más importantes que aparecen en *El dulce daño* es “Tú me quieres blanca”, cuyo riguroso análisis he dejado para más adelante.

Irremediablemente, su tercer libro, es publicado a principios de 1919. En una carta enviada a Julio Cejador, Storni afirma lo siguiente:

Mi tercer libro de versos los escribí en dos meses. Así salió: sus versos son como los panes que se sacan del horno arrebatado. De vez en cuando se salva un panecillo que no está ni crudo ni quemado... pero solo de vez en cuando. [...] Esta vida mía puede ser explicación de brusquedades, contradicciones, altos repentinos que se advierten en mis libros. Los dos primeros han sido escritos a ratos perdidos entre tareas abrumadoras que me han impedido todavía serenarme, completar mi cultura, hacer una sosegada obra de arte. Después de este tercer libro que le anuncio, [...] me he propuesto cerrar este período de ambigüedad, de abandono estético, por así decirlo [...].⁷⁹⁷

Storni pretendía o al menos tenía intenciones de seguir otros caminos estéticos. No obstante, este cambio de orientación poética comenzará a manifestarse hasta en *Ocre*, publicado a mediados de los años veinte, y culminará en sus dos últimos poemarios, los cuales aparecerán en la década de los años treinta. Pero en *Irremediablemente* continúan estando presentes los poemas de amor. Sin embargo, en este libro también vuelve a sobresalir el análisis que la autora realiza sobre las relaciones entre hombres y mujeres. En “Hombre”, Storni deja entrever uno de sus grandes anhelos: ser comprendida por un interlocutor masculino que intuye demasiado lejano:

Hombre, yo quiero que mi mal comprendas,
hombre, yo quiero que me des dulzura,

⁷⁹⁷ Conrado Nalé Roxlo y Mabel Mármol, Ob.cit., p. 84.

hombre, yo marchó por tus mismas sendas;
hijo de madre: entiende mi locura.⁷⁹⁸

Storni le pide al hombre que entienda su “locura” y lo hace apelando a la empatía de este: le llama “hijo de madre”. Asimismo, cuando le urge, casi como un ruego, que “yo quiero que mi mal comprendas”, “que me des dulzura”, y, además, le asegura que ella marcha por las mismas sendas que él, en pocas palabras le está diciendo que existen entre ellos términos de igualdad en cuanto a lo que implica vivir en este mundo: ambos tienen los mismos miedos, las mismas ansias, comparten la misma búsqueda de amor y de comprensión. Es decir, Storni enfatiza que ambos son *seres humanos*; apela a la humanidad tanto de hombres y mujeres. Y esto resulta necesario porque tanto la masculinidad como la feminidad han sido social y culturalmente construidas, provocando una distancia entre los géneros que se ha traducido en incompreensión. Sin embargo, el tono del poema deja la sensación de que ese *yo* femenino no está del todo convencido de que su “locura” llegará a ser comprendida por aquel.

Pero, a la par de esta voz que necesita urgentemente ser comprendida, encontramos poemas altamente subversivos, como “Hombre pequeñito” (“Estuve en tu jaula, hombre pequeñito, /.../ Digo pequeñito porque no me entiendes, / Ni me entenderás. / Tampoco te entiendo, pero mientras tanto / Ábreme la jaula, que quiero escapar; / Hombre pequeñito, te amé media hora, / No me pidas más”⁷⁹⁹). Otro poema que destaca en este libro es “Bien pudiera ser”, en el cual Storni expresa el dolor que por generaciones la mujer ha tenido que aguantar en silencio. Aquí la hija observa la amarga sumisión de la madre y, al negarse a seguir ese camino trazado por la tradición, sabe que no sólo se está libertado a sí misma sino también a las generaciones de mujeres por venir: “Pudiera ser que todo lo que en verso he sentido / No fuera más que aquello que nunca pudo ser, / No fuera más que algo vedado y reprimido / De familia en familia, de mujer en mujer. /... / Dicen que silenciosas las mujeres han sido / De mi casa materna... / ... / A veces a mi madre apuntaron antojos / De liberarse, pero, se le

⁷⁹⁸ Alfonsina Storni, “Hombre”, en *Obras. Poesía. Tomo I*, Ob.cit., p. 164. De acuerdo con Milena Rodríguez Gutiérrez, aquí el yo, “[...] no se está refiriendo al género humano sino al hombre como figura masculina, pero tampoco como individuo concreto, sino como símbolo de la masculinidad. De igual forma, ‘mi mal’ no alude al dolor o al sufrimiento de una individualidad específica sino al *mal* de ser mujer. [...] la voz poética apela al *masculino plural* para hacerle percibir la igualdad existente entre hombres y mujeres”. (Cfr. Milena Rodríguez Gutiérrez, Ob.cit., pp. 78-79.)

⁷⁹⁹ Más adelante estudiaremos con detenimiento este poema.

subió a los ojos / Una honda amargura, y en la sombra lloró. / Y todo eso mordiente, vencido, mutilado / Todo eso que se hallaba en su alma encerrado, / Pienso que sin quererlo lo he libertado yo”. En pocas palabras, Storni, en *Irremediablemente*, continúa presentando imágenes de la autosuficiencia femenina dentro de una sociedad patriarcal, a la vez que su *yo* insiste en identificarse con un *nosotras* (*yosotras*).

De esta forma, a pesar de que en su poesía la autora adoptó vehículos expresivos considerados tradicionales, se observa que no en pocas ocasiones deformó su contenido ideológico para dar cabida a un nuevo modelo de mujer, una que, sí, en ocasiones se rendía al hombre y le esperaba con regocijo de amante, pero que también libraba batallas, se autoabastecía de las cosas de la vida, deseaba pieles y experiencias y aceptaba derrotas para luego erguirse digna ante los vicisitudes. Las contradicciones evidentes en los poemarios de esta época tuvieron que ver con aspectos biográficos: aunque para entonces ya era una mujer autosuficiente —en lo profesional y lo económico—, también es cierto que *anhelaba ser amada*, ansiaba ternura y aceptación, pero sufría debido a sus varios fracasos amorosos. El hombre será, en este sentido, el amado enemigo, y la sociedad, una entidad que no alcanzará a comprender su diferencia. Por eso su rebeldía, su subversión, la expresará por medio de la burla, la ironía y la risa, como ya hemos visto.

Por otra parte, los poemas de *Languidez*, su cuarto libro, adquieren un tono más sereno. En algunos de estos, la autora ya empieza a entregarnos imágenes que no están acompañadas de explicaciones descriptivas, es decir, las deja simplemente estar: “Larga siesta de víbora / Duerme también mi alma” (“Siesta”). En otros, continúa la temática que tanto gusta a las lectoras de la época: poemas de amor que se refieren a la dificultad de armonizar el sentimiento, el deseo y la razón: “¿Cómo decir este deseo del alma? / Un deseo divino me devora, / Pretendo hablar, pero se rompe y llora / Esto que llevo adentro y no se calma” (“Monotonía”). Unos de los poemas más populares de este libro es “La caricia perdida”, el cual retrata de forma especial el lamento ante los fracasos amorosos: “Se me va de los dedos la caricia sin causa...”. No obstante, así como en sus libros anteriores, entre estos poemas de amor, también encontramos reiteraciones de autosuficiencia aunque siempre acompañadas de soledad: “Cada día que pasa, más dueña de mí misma, / Sobre mí misma cierro mi morada interior; / En medio de los seres la soledad me abisma. / Ya ni domino esclavos, ni tolero señor” (“Van pasando

mujeres”). En otras ocasiones, Storni se refiere al peso que implica el ser mujer en una sociedad patriarcal: “[...] Está la mujer bella, la de mediana edad, / Postrada de rodillas, [...] / ... / Al pie del blanco Cristo que está sangrando reza: / —¡Señor, el hijo mío que no nazca mujer!” (“La que comprende”).

Es en *Languidez* que se inician los motivos urbanos: retratos específicos de su caótico y amado Buenos Aires. La hostilidad que emanaba de esta compleja ciudad afectaba a Storni. En algunas ocasiones la vida urbana le causaba desazón y rechazo: vivir entre cuatro paredes en una casa alquilada, sin un ambiente natural cercano que la sosegara, terminaba por agobiarla. Pero, sabía que era mucho mejor vivir en la ciudad que en los inclementes ambientes provincianos, mucho más cerrados y estrechos en cuanto a costumbres y convenciones sociales. Sin embargo, Buenos Aires era también una entidad seductora, en constante movimiento, que sufría metamorfosis fascinantes: de día era una cosa repleta de bullicio y movimiento; de noche, era otra, sazónada por los sainetes, el tango y la bohemia. Buenos Aires se le mostraba como una ciudad de contrastes: se modernizaba de forma acelerada, con su tranvía, el subterráneo y su arquitectura monumental, al mismo tiempo que se encontraba salpicada de arrabales y barrios. Asimismo, la ciudad también estaba sobrecargada de conflictividad social: en 1918 se había reprimido ferozmente la huelga de los obreros metalúrgicos y en 1919 se había vivido la dolorosa “Semana Trágica”. Rodeada de esta atmósfera urbana, agitada y cómplice, fruto de choques culturales debido a la cantidad de inmigrantes europeos que arribaban sin cesar desde finales del siglo XIX, Storni escribe sobre su ciudad: “Buenos Aires es un hombre / Que tiene grandes las piernas / Grandes los pies y las manos / Y pequeña la cabeza. /.../ Sorda esta lucha por dentro / le está restando sus fuerzas, / Por eso sus ojos miran / Todavía con pereza...”⁸⁰⁰

En el prólogo a *Languidez*, Storni enfatiza lo siguiente:

⁸⁰⁰ Alfonsina Storni, “Buenos Aires”, en *Obras. Poesía. Tomo I*, Ob.cit., pp. 261-262. La poeta habló de Buenos Aires y el Río de la Plata en al menos treinta y seis poemas a lo largo de su vida. Más adelante escribirá sobre la tristeza de la ciudad (“Tristes calles derechas, agrisadas e iguales, / Por donde asoma, a veces, un pedazo de cielo, / Sus fachadas oscuras y el asfalto del suelo / Me apagaron los tibios sueños primaverales”); sobre el tranvía, uno de los símbolos de la modernidad bonaerense, y también sobre la arribada de los extranjeros a la ciudad, una urbe susceptible y a la defensiva: “Un insecto desconocido, / que viene de mar adentro, / agujerea la comba / gris perla del cielo. / Va a atropellar la ciudad. / Las torres, las cúpulas / se aprestan a defenderse...”

Este libro cierra una modalidad mía.
Si la vida y las cosas me lo permiten, otra ha de ser mi poesía de mañana.
Inicia este conjunto, en parte, el abandono de la poesía subjetiva, que no puede ser continuada cuando un alma ha dicho, respecto a ella, todo lo que tenía que decir, al menos en un sentido.
Tiempo y tranquilidad me han faltado, hasta hoy, para desprenderme de mis angustias y ver así lo que está a mi alrededor.
Pero si continuo escribiendo, he de procurarme el tiempo y la tranquilidad que para ello me harán falta.⁸⁰¹

Efectivamente, Storni no publicará *Ocre* hasta cinco años después. En este libro resulta evidente ese cambio cualitativo que la autora anhela: posee formas más estilizadas y auténticas, aunque la poeta no abandona completamente lo que ella llama “poesía subjetiva”. En contraste a la lucidez del prólogo, la dedicatoria de *Languidez* resulta devastadora: “A los que como yo nunca realizaron uno solo de sus sueños”.⁸⁰² Indudablemente, la lucidez y el desgarro fueron dos constantes en la vida y la obra de Alfonsina Storni.

1.2.2. *Ocre*: la transición.

Es en *Ocre* que Storni empieza a romper más claramente con sus influencias modernista-románticas y, por lo tanto, a mostrar una mayor madurez como poeta. A lo largo de este libro, su autora, de treinta y tres años, comienza a navegar más profundamente en las raíces de su ser. Asimismo, el sufrimiento identificado en estos versos es menos estridente y, sus autorretratos, mucho más irónicos e cerebrales. Este cambio podría deberse al hecho de que Storni, no sólo había madurado, sino que también pasaba por un momento personal favorable: había salido adelante sola con su hijo, era miembro de los grupos literarios y colaboraba con las revistas y periódicos más prestigiosos, era reconocida en las calles por sus lectores, aparecía en reportajes y en entrevistas de páginas enteras, se ganaba la vida ejerciendo su profesión de maestra, tenía buenos amigos y se había ganado un lugar indiscutible en el ambiente cultural bonaerense: son varias las fotografías en la que aparece como única mujer en tertulias o comidas de escritores. Se había construido a sí misma, se sentía satisfecha y orgullosa de lo que había logrado y, además, se sabía reconocida (aunque algunos críticos todavía insistieran en desvalorizar su obra).

⁸⁰¹ Alfonsina Storni, “Prólogo a *Languidez*”, en *Ibid*, p. 213.

⁸⁰² *Ibid*.

Primero que todo, llama la atención el título de este libro. *Ocre* es la tonalidad de las hojas otoñales al principio de la estación, ese tiempo en que el color se va difuminando con serenidad ante lo inevitable: el invierno. Así, en este libro se observa como la melancolía y la tristeza se asientan, se tranquilizan, se amansan: no flotan desesperadas sino con aquiescencia. Es cierto que la poeta todavía sufre, sus heridas están allí, pero no sangran a borbotones. Sin embargo, pareciera que no se trata de una resignación ante la vida, sino más bien de admitir la realidad y asumirla, asimilarla.

En efecto, la innovación de *Ocre* radica en que, a pesar de que se tratan los temas de siempre, los sentimientos ya no son plasmados de forma tan directa y se percibe la distancia y el desprendimiento de la que sabe observarse con ojo reflexivo: hay más aceptación fatalista, introspección y profundidad, y menos cuestionamiento dramático. Se trata, por lo tanto, de un profundo ejercicio de autorreconocimiento y autoconciencia donde el *yo* que se impone es uno moderno, alineado, insertado en un tiempo enajenado. Alguien que se distancia, pero no porque haya perdido subjetividad, sino porque es capaz de visualizarse más claramente. En pocas palabras, el nódulo de emociones exaltadas se aminora a favor de la precisión de sus versos, y las angustias aparecen filtradas gracias a esa mirada irónica que se impone frente al pesimismo. Sin embargo, debemos insistir que no se trata de un cambio estilístico *radical* (la mayoría de los poemas son sonetos, casi siempre versos alejandrinos, en ocasiones con metros y rimas irregulares) o temático (aunque también es cierto que los temas se han ampliado); los rasgos generales de sus poemarios anteriores siguen apareciendo, pero lo que sucede es que en *Ocre* se da un cambio bastante visible en el *tono* de la voz poética y en la *perspectiva* del *yo*. Se da, como he señalado antes, un desplazamiento hacia la objetividad –sin dejar de tener presente los vaivenes subjetivos– creando así ambientes más cerebrales. La emoción se convierte sólo en una experiencia que va a ser iluminada y analizada por medio de la reflexión, el entendimiento, y encapsulada en un comentario irónico desconcertado.

En muchos de los poemas de este libro, Storni continúa creando imágenes que reflejan las tensiones entre los sexos. En general, el hombre es retratado como un ser incapaz de sentir pasión, mientras que la mujer es mostrada con todas sus complejidades, entre las que sobresale su dramático dilema: el desequilibrio entre su

cuerpo y su espíritu. En otras palabras, ¿es posible armonizar los dictados de la sensualidad con la libertad espiritual dentro de una cultura que insiste en predeterminar conceptualizaciones de lo femenino? A menudo, la lucha entre estas fuerzas opuestas termina por cansar y, en ocasiones, derrotar al sujeto poético. Así, en *Ocre* cobra protagonismo la forma en que una mujer percibe su cuerpo en una cultura conservadora y restrictiva. En “Naturaleza mía” afirma que:

[...]
Bajo las tardes cálidas, dormida
De amor, ya el nuevo amor te daba brida,
Y tú arrastrabas un pesado cuerpo,
Pesado como el zumo de la vida.

5 ¿Qué hice de ti? para enfrentar tus males
Sobre tus formas apreté sayales,
Y en flagelarte puse empeño tanto
Que hoy filosofas junto a los rosales.

10 Disminuida, atáxica, robada,
En tu pura pureza violada,
Miras, te baten palmas los sensatos
Con tu ya blanca y última mirada.⁸⁰³

El poema habla de cómo las mujeres ajustan sus cuerpos para gustar al otro, razón por la cual la mujer del poema termina por “traicionar” a su propia naturaleza. Puesto que el cuerpo se diseña tiránicamente –casi pareciera que se castiga– para obtener el aplauso de los “sensatos”, la dicotomía cuerpo y alma pasa a ser una trágica. En otras palabras, la escritora se refiere a las acciones atroces que la misma mujer realiza para sentirse deseada y que terminan por convertirla en un rosal más, con toda su belleza pero con una belleza vacía; una muerte en vida (“tu ya blanca y última mirada”). Al final, el *yo* del poema no es capaz de superar la división entre cuerpo y alma ya que no pareciera existir una armonía trascendental entre ambas esferas y el deseo, y cómo no puede escapar a este estado de cosas, afirma lo siguiente: “Corazón que me vienes de mujer: / Hay algo superior al propio ser / En las mujeres: su naturaleza. / Traiciono a cada instante sin querer, / Luego lloro y desnudo, con nobleza, / La llaga oscura que en mi pecho pesa”.⁸⁰⁴ El único camino para alcanzar un ideal espiritual pareciera ser el de asumir una mortificación de dichas inclinaciones naturales, es decir, sacrificando los

⁸⁰³ Alfonsina Storni, “Naturaleza mía”, en *Obras. Poesía. Tomo I*, Ob.cit., pp. 317-318.

⁸⁰⁴ *Ibid.*

deseos del cuerpo.⁸⁰⁵ En un escrito publicado en *Atlántida*, el 17 de junio de 1920, titulado “Algunas palabras”, Storni se refiere, siempre con ironía, a lo injusto de esta situación: “Nada más ironista que la Creación; nos ha dado un cuerpo limitado y un alma ilimitada; y le ha dicho al cuerpo: procura según el alma y le ha dicho al alma: entretente en fatigar al cuerpo. Y en este juego de escamoteo se ha reído en grande de nosotros”.⁸⁰⁶ Como vemos, la autora lo que realmente pretende demostrar es que el cuerpo y la pasión femeninas escapan a los marcos de la moral convencional. El placer de la mujer, expresado por medio de su cuerpo, en realidad pertenece a un terreno limpio y carente prejuicios. ¿Y cuál es este terreno? En “Inútil soy” nos da una pista: aquí aparece un *yo* retratado en una escena natural y edénica: “Mi cuerpo, al sol, tendido, se alimenta / Y sólo vivo bien en el verano. / Cuando la selva huele y la enroscada / Serpiente duerme en tierra calcinada; / Y la fruta baja hasta mi mano”.⁸⁰⁷

En general, en *Ocre* se palpa una especie de sabiduría serena. Ahora el sujeto poético está seguro de que el amor es algo fugaz y momentáneo y, por lo tanto, el hombre sólo sabrá darle ternura efímera. Sin embargo, en este estado de cosas inevitable, ella también ha aprendido a gozar del amor y la pasión y ha dejado de ser la engañada; la experiencia le ha enseñado a aceptar el juego amoroso y, puesto que ya conoce sus trampas, también ha comprendido las fabricaciones imaginarias colectivas que, al mismo tiempo, ella misma confecciona; en pocas palabras, se muestra consciente del entramado ficcional sobre el que se apoya el amor y la pasión:

...en tu juego engañoso
 Persistes, con aire de actor, de papel dueño. Yo te miro callada con mi dulce sonrisa,
 Y cuando te entusiasmas, pienso: no te des prisa,
 No eres tú el que me engaña; quien me engaña es mi sueño.⁸⁰⁸

Este poemario también está cargado de referencias irónicas a sí misma. Entre ellas sobresalen “Soy”, “Cuando llegué a la vida” y “Humildad”. En este último nos dice: “Yo he sido aquella que paseó orgullosa / El oro falso de unas cuantas rimas /

⁸⁰⁵ Ya vimos en el capítulo 1 que María Eugenia Vaz Ferreira llevó dicho postulado a dimensiones extremas.

⁸⁰⁶ Alfonsina Storni, “Algunas palabras”, en *Obras. Poesía. Tomo I*, Ob.cit., p. 644.

⁸⁰⁷ Alfonsina Storni, “Inútil soy”, en *Ibid*, p. 293.

⁸⁰⁸ Alfonsina Storni, “El engaño”, en *Ibid*, p. 291.

Sobre su espalda, y se creyó gloriosa / De cosechas opimas”.⁸⁰⁹ En otras ocasiones, la ironía es utilizada para rechazar ideas convencionales sobre la felicidad:

Hay quien dice feliz: –La vida es bella.
Hay quien tiende su mano hacia una estrella
Y la espera con dulce arrobamiento.

Yo me vuelvo de espaldas. Desde un quiosco
Contemplo el mar lejano, negro y fosco,
Irónica la boca. Ruge el viento.⁸¹⁰

En definitiva, en *Ocre*, las experiencias relacionadas al despertar de la autoconciencia se expresan por medio de un lenguaje prosaico que coexiste con la abstracción y que reemplazan a los clichés modernistas y las efusiones neorrománticas de sus anteriores poemarios. Sin duda, los dramas interiores de su autora necesitaron cristalizarse en un tipo de lenguaje más concreto, más concentrado en el detalle. En este sentido, Rachel Phillips ha hecho un excelente análisis del restringido uso del epíteto en *Ocre* frente a su excesiva utilización en poemarios anteriores.⁸¹¹ Años después, Storni dirá lo siguiente: “[*Ocre*] es ya un poco mejor, algo cerebral, pero se advierte que quien lo hizo gobernaba con alguna propiedad el instrumento. A este libro se le puede perdonar la vida”.⁸¹² Sin duda, la autora sabía que entraba en una nueva fase poética.

1.2.3. La experiencia vanguardista.

La última etapa poética de Storni la componen sus últimos dos libros: *Mundo de siete pozos* (1935) y *Mascarilla y trébol* (1938).⁸¹³ Estos sobresalen por su estilo, más

⁸⁰⁹ Alfonsina Storni, “Humildad”, en *Ibid.*, p. 277.

⁸¹⁰ Alfonsina Storni, “Fiesta”, en *Ibid.*, p. 284.

⁸¹¹ En su estudio, Rachel Phillips explica cómo en sus libros anteriores Storni insiste en el epíteto enfático, es decir, aquel que realza las características ya implícitas en el sustantivo, lo que precisamente crea imágenes estereotipadas propias del modernismo (“blanco lirio”, “pesado ciprés”, etc.). Esta estudiosa sostiene que, en *Ocre*, no es que haya desaparecido el epíteto enfático (todavía hay “dedos blancos”, “dulce criatura”, “pecho luminoso”), pero que ahora más bien se identifica una negación irónica detrás de su aparente insipidez, es decir, se hace un uso irónico del adjetivo decorativo tradicional. Asimismo, el adjetivo es utilizado para recrear un poderoso efecto descriptivo gracias al cual el lugar común es alterado por la conjunción del sustantivo y el adjetivo en la imagen: “los blancos esqueletos / De las estrellas muertas” (“La vía láctea”). (Cfr. Rachel Phillips, *Ob.cit.*, pp. 50-51.)

⁸¹² Alfonsina Storni, “Palabras prologales”, en *Antología poética*, Buenos Aires-México, Espasa-Calpe, 1938, s/n.

⁸¹³ Una de las estudiosas que más ha trabajado esta última etapa de su poesía es Rachel Phillips, a quien citaré a menudo en este apartado.

volcado a las vanguardias, y por una temática más diversa, una que toma poco en cuenta el tema principalmente amoroso de sus primeros poemarios.

A partir de *Mundo de siete pozos*⁸¹⁴, la poeta argentina abandona casi totalmente la longitud regular de los versos –los cuales, en este libro, oscilan entre una a catorce sílabas– y la organización de la estrofa para darle lugar a una forma estructural más libre, sin rima, y marcada por un ritmo irregular (sólo ocasionalmente adopta una rima asonante y rara es la vez en la que utiliza una simetría métrica; se trata de patrones menos definibles). Únicamente en los últimos diez poemas de este libro –de un total de sesenta y uno– es que Storni vuelve a adoptar el soneto.

Sin embargo, el que se haya mostrado a favor de un flujo más libre no quiere decir que Storni dejara de preocuparse por la precisión formal, más bien todo lo contrario. Pareciera que en ese momento, después de casi dos décadas escribiendo y publicando, la autora se sentía más segura para experimentar, es decir, de conducir el ritmo y la forma a partir de actitudes poéticas más originales. Lo que más sobresale de este poemario son dos aspectos: el detalle visual y una especie de ritmo asociado al sentido y a la lógica interna del poema. Así, lo que los poemas intentan capturar son las cualidades visuales de una escena o un momento para pasar después a relacionarlas al estado mental, emocional o físico del sujeto poético. En este sentido, la longitud de los versos es utilizada para llamar la atención sobre aquello que es recreado:

Agrio está el mundo,
inmaduro,
detenido;
sus bosques
florecen puntas de acero;
suben las viejas tumbas
a la superficie;
el agua de los mares
acuna
casas de espanto.⁸¹⁵

⁸¹⁴ De aquí en adelante, me referiré a este libro únicamente como *Mundo...* Este libro está dividido en cuatro secciones; la primera lo componen veintisiete poemas de temática diversa pero con un elemento común: se le otorga vida independiente a eso que se observa; le sigue la sección titulada “Motivos de mar”, compuesta por once poemas; luego vienen los “Motivos de ciudad” que contiene trece poemas; y, finalmente, diez “Sonetos”.

⁸¹⁵ Alfonsina Storni, “Agrio está el mundo”, en *Obras. Poesía. Tomo I*, Ob.cit., p. 340.

Storni estaba explorando las posibilidades de recrear significados rítmicos, donde a menudo los adjetivos son separados del sustantivo con la intención de provocar un efecto; el énfasis por medio de la sintaxis, la cual, en este caso, gobierna y se le impone a la forma⁸¹⁶: “Una cinta de luz / lechosa / ata la cintura / de la ciudad” (“Llovizna”); “Cálida, / morada, / viva, / la carne fría / del mar” (“Trópico”). Su poesía de este momento, por lo tanto, busca afianzar la intensidad natural del lenguaje para *evocar* más que describir, ya que la poeta lo que intenta es fortalecer y prolongar la impresión visual, la imagen pura: “Se alza / debajo, / enorme, / la rosa de cemento, / la ciudad, / inmóvil en su tronco / de sótanos sombríos” (“Hombres en la ciudad”); “Como un pájaro ahogado / en jaula estrecha, / la bola solar, / apretada entre las costillas / de un esqueleto rascacielo / le arquea, con el estallido / de luz / los huesos de hierro” (“La hora 19”).

En *Mundo...* el *yo* observa el mundo de la realidad objetiva con la intención de trazar dibujos verbales de esas escenas vistas; pero no utiliza esas imágenes visuales como un medio para expresar estados emocionales puros sino para trascender de sí mismo en un intento por despojarse de sus angustias, de ver más allá de su subjetividad. En realidad, las técnicas que caracterizan a *Mundo...* tienen que ver menos con aspectos formales y más con la organización del poema a partir de las imágenes. Así, en la estructura del mismo se advierten las siguientes capas: de una realidad externa, se entra en la psiquis del *yo* para después volver a esa realidad externa, es decir, se trata de un buceo desde el mundo exterior, al interior, y de regreso al primero. En definitiva, se explora una yuxtaposición de estos dos mundos y el poema se convierte en una representación/recreación de una escena que evoca y que produce una reacción en el *yo*, y este espacio –el poema– es simultáneamente la proyección de sentimientos y emociones surgidos a partir de una vivencia en un escenario exterior. El tono de estos poemas no es estridente, todo lo contrario. Sin embargo, lo anterior no quiere decir que en los poemas de *Mundo...* la angustia haya desaparecido, lo que pasa es que ahora ya no es expresada de forma directa. Lo cierto es que este “ojo que mira” no nos deja indiferentes porque lo que se muestra es una *distorsión* de la realidad y del mundo a partir de una mirada generalmente sombría (algo que, por lo demás, se acrecentará en el

⁸¹⁶ Cfr. Rachel Phillips, Ob.cit., pp. 81-82.

último poemario de Storni). Por ejemplo, observemos las imágenes que nos entrega de los peces:

Círculos circulaban arriba
y subían del fondo del mar;
peces levantaban las testas
y se ponían a aullar.⁸¹⁷

En general, a lo largo del libro, la mirada del sujeto poético se detiene en detalles deformados; de esta forma aparecen partes humanas habitando el espacio y separadas del cuerpo, es decir, se nos presentan seres desmembrados. Esta desmembración del cuerpo humano nos entrega una perspectiva mucho más siniestra y esperpéntica de la realidad: “Se balancea, [...] la humana cabeza” (“Mundo de siete pozos”); “[...] apretado en la cuenca, / donde, / pájaro quieto, / aguarda” (“Ojo”). Asimismo, algunos poemas evocan paisajes oníricos que recuerdan al surrealismo o al estilo de algunos poetas de la Generación de 1927, como ya lo ha señalado Rachel Phillips. Esta estudiosa ha desarrollado ampliamente una correlación entre la poesía de la Generación de 1927⁸¹⁸ y la poesía de los años treinta de Storni. Phillips supone que la poeta podría haber establecido contacto con la obra de esta generación de españoles a partir de tres

⁸¹⁷ Alfonsina Storni, “Círculos sin centro”, en *Obras. Poesía. Tomo I*, Ob.cit., p. 362.

⁸¹⁸ Se le llama Generación de 1927 a un grupo de poetas españoles cuya producción literaria más importante se realiza entre 1920 y 1935. Entre ellos sobresalen: Dámaso Alonso, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre, Pepe Bergamín, Melchor Fernández Almagro, Juan Larrea, Pedro Garfias. Estos se acogen a ciertas corrientes vanguardistas; por ejemplo, Guillén se vincula en sus comienzos a la estética creacionista y a la poesía pura; Alberti al principio se acerca al Ultraísmo, al igual que Diego, quien también se muestra abierto al Cubismo y al Creacionismo; Lorca, Aleixandre, Cernuda, y más tarde el mismo Alberti, experimentan acercamientos al Surrealismo. Destaca el grupo formado por Salinas, Guillén, Alonso, Diego, Lorca y Alberti (considerado el núcleo de toda esta generación), no sólo porque comparten una estrecha amistad y afinidades estéticas e intelectuales, sino también porque todos convocan y firman el homenaje a Góngora en 1927, en ocasión del tercer centenario de su muerte. Para ellos Góngora representa el modelo de sus ideales estéticos, pero cada uno lo asimila a su manera: “postsimbolista para Guillén, imaginista para Lorca, andalucista para Alberti y creacionista para el mismo G. Diego” (el redescubrimiento del poeta cordobés ya había sido iniciado por Mallarmé y Rubén Darío, así como por los críticos Enrique Díez Canedo y Alfonso Reyes). Se han diferenciado dos etapas de creación literaria de este grupo; la primera está determinada por la influencia de las Vanguardias y ha sido designada con el término orteguiano de “deshumanización” (donde sobresale la búsqueda de perfección formal, el predominio de la metáfora y la influencia de Góngora). La segunda etapa se desarrolla a partir de 1928 y en esta sobresale la “entrada de lo social” a la par de un interés especial por el surrealismo. En síntesis, los elementos estéticos comunes de esta generación son los siguientes: la autonomía del arte (lenguaje poético autónomo), el hermetismo, la preferencia de la imagen y la metáfora. Pero, como ya se señaló, a partir de 1928 dejan de eludir el tema personal y el tono apasionado mientras que algunos de sus miembros entran en una fase de compromiso social y político, algo que se acentúa con la Guerra Civil ya que casi todos se alinean a favor de la República. Se entra así a lo que se ha llamado etapa de “rehumanización”. (Cfr. Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Alianza, Madrid, 1999, pp. 450-454.)

momentos puntuales: la visita de Gerardo Diego a Buenos Aires en 1928⁸¹⁹; el viaje de Storni a España, en 1930, durante el cual conoció los movimientos artísticos europeos de posguerra, en particular las ideas expresadas por Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte*; y la visita de Federico García Lorca a Buenos Aires en 1933-34, con quien la poeta estableció cierta amistad. Storni solía acudir a las reuniones del grupo Signo en el *grill* del Hotel Castelar⁸²⁰, las cuales también fueron frecuentadas por García Lorca durante su estancia en Buenos Aires⁸²¹ (precisamente se hospedó en ese mismo hotel). Storni, de hecho, le dedicó un poema titulado “Retrato de García Lorca” incluido en *Mundo de siete pozos*. Por otra parte, se cree que a principios de los años treinta Storni ya conocía el trabajo de Federico García Lorca, Rafael Alberti, Pedro Salinas y Jorge Guillén.⁸²²

No niego que la lectura de estos escritores posiblemente haya influido en el giro que se identifica en la obra poética storniana de los años treinta, tal y como apunta Rachel Phillips. Sin embargo, también es cierto que *antes* de su viaje a España y de conocer a García Lorca, Storni ya había escrito textos en los que se identifican sus coqueteos con la vanguardia y sus nuevas búsquedas estilísticas. Por ejemplo, en una narración titulada “Cuca en seis episodios” (publicada el 11 de abril de 1926 en *La Nación*) sobresalen elementos que la acercan a la vanguardia. Vale la pena que me detenga en este relato, cuyas protagonistas son Cuca y la narradora. Lo que sobresale en el mismo es cómo la voz de la narradora deforma la realidad a tal punto que la descripción física de Cuca más bien se acerca a la de una caricatura: tiene brazos perfectos y nuca preciosa pero sus piernas recuerdan a “las patas de los canarios”; posee una voz “como salida de una laringe de madera”; sus pupilas son “algas, arreptiladas,

⁸¹⁹ Gerardo Diego estuvo tanto en la capital argentina como en la uruguaya; sin embargo, no tenemos forma de saber con certeza si las conferencias del poeta español tuvieron un impacto directo en Storni.

⁸²⁰ Este grupo estaba conformado por Isidro Odena, el pintor Emilio Pettoruti, Oliverio Girando, Norah Lange, Pablo Rojas Paz, Sara Tornú, Carlos María Podestá, Enrique Amorim. También fueron asiduos al *grill* Emilia Bertolé, Berta Singerman, Roberto Arlt, y pasaron por ahí Pablo Neruda, Pedro Herreros, Federico García Lorca, Ramón Gómez de la Serna, etc. Durante estas reuniones, Storni solía cantar y bailar tangos y jugar al truco con sus amigos. (Cfr. Conrado Nalé Roxlo y Mabel Mármol, *Ob.cit.*, pp. 132-134; Josefina Delgado, *Ob.cit.*, pp. 205-206)

⁸²¹ García Lorca llegó a Buenos Aires para presentar su obra *Bodas de sangre* y permaneció en esta ciudad hasta febrero de 1934. Existe una fotografía de 1933 que fue hecha durante una cena en el PEN Club; en esta aparecen, junto a varios escritores argentinos, Storni, García Lorca y Neruda.

⁸²² Rachel Phillips, *Ob.cit.*, p. 90.

descoloridas, hechas de un vidrio lejano” color verde; y su cara es de porcelana amarilla.⁸²³

Así, la narradora se muestra desconcertada por la visión irreal y hasta artificial de Cuca: su brazo carece del más “ligero accidente epidérmico” que lo humanice, tampoco posee lunar alguno; por eso le parece que, si tocara su brazo, “la carne no se hundiría; y si la probara con el pulgar y el índice, como se hace con los cristales, estoy cierta de que sentiría, preciso, limpio, el claro sonido de la porcelana”. Se trata, por lo tanto, de la deformación inanimada de Cuca, que a su vez vive rodeada de una parafernalia inquietante que recuerda a la ambientación de estética irreal de la película *El gabinete del Doctor Caligari*: “...la amplia sala se abría como una cueva de sangre: una velluda alfombra, color cuello de gallina degollada... grandes sillones, tapizados de terciopelo granate y negro –tulipanes en relieve– alargaban sus brazos muertos en muda oferta generosa; en un ángulo el piano negro, lustros, hierático, dejaba correr sobre su lomo el chorro púrpura de un mantón de Manila... cinco lámparas carmesíes, iridiscentes en su llaga viva como párpados irritados”.⁸²⁴

Poco a poco, a medida que avanza el relato, la narradora empieza a sentirse acosada por la imagen de Cuca, una especie de maniquí, frívola y plana; sueña con sus movimientos rígidos de muñeca; vive en un estado de patético fanatismo, cierra la ventana, prohíbe la mención de su nombre, planea mudarse, mientras que su propia arquitectura emocional también experimenta una distorsión, es decir, una desfiguración. El relato se cierra con una imagen escalofriante: Cuca, envuelta en un fieltro oscuro, es atropellada por un auto y los neumáticos le cortan la cabeza, la cual salta a dos metros del tronco; pero lo más insólito es que no se ve sangre por ningún lado y su rostro sobre el asfalto mantiene “su belleza inalterada”: el mismo aspecto de porcelana, los ojos de vidrio verde, la pequeña boca que ríe. De su cuello, sin embargo, brota “un grueso chorro de aserrín”.⁸²⁵

Como se observa, Storni utiliza una imaginería cercana al expresionismo para hacer una crítica de las mujeres frívolas, vacías y superficiales, aquellas que no asumen

⁸²³ Alfonsina Storni, “Cuca en seis episodios”, en *Obras. Prosa: Narraciones, periodismo, ensayo, teatro. Tomo II*, Ob.cit, pp. 767-768.

⁸²⁴ Ibid, p. 769.

⁸²⁵ Ibid, p. 773.

su género como seres pensantes. El giro de la autora hacia nuevas formas emparentadas con la vanguardia europea adquiere mayor relevancia si consideramos que la mayoría de sus narraciones de este periodo se caracterizan por ser esencialmente realistas.⁸²⁶ Como afirman Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo:

En la Argentina, esa renovación (vanguardista) sólo se hace visible en la poesía y es escasa en otros géneros: en la cuentística predomina, generalmente, la preferencia por la estética del naturalismo costumbrista. Por eso asombra encontrar un texto como “Cuca en seis episodios” [...] Uno de los escritores que inicia la innovación en la narrativa argentina –y no por adhesión a ninguna “escuela” o “movimiento literario”, más bien por su carácter intuitivo– es Roberto Arlt, que comienza a hacerse conocido a partir de *El juguete rabioso*, novela editada precisamente ese año (1926). Sus primeros relatos, colaboraciones para el diario *El Mundo* y otras publicaciones, contienen rasgos del expresionismo difíciles de omitir. Y son muy pocos los narradores que lo siguen. Sin embargo, ese cuento de Alfonsina –más allá de los logros que acredite– exhibe elementos que no están señalando un parentesco directo con Arlt, pero sí con la tendencia expresionista europea de comienzos del siglo XX.⁸²⁷

⁸²⁶ Por ejemplo, “Don Pablo” (*La Nación*, 25 de enero de 1925) trata sobre un señor mayor que azota a su hijo hasta hacerle sangre; “Madre” (*Caras y Caretas*, mayo de 1926) se refiere a una madre burguesa, vacía y tonta que trata con frialdad e indiferencia a su recién nacido, un bebé que es el resultado de un matrimonio por conveniencia. En general, en estos relatos se identifica a una observadora que adopta una actitud crítica frente a la realidad. Existen otras narraciones anteriores como “De la vida” (*Fray Mocho*, 1912), “Mi escuela” (*Atlántida*, 1918), “Una golondrina” (*Hebe*, 1919), “Cartas” (s/i), “Una crisis” (*La Nota*, 1919), “Carta de una novia” (*La Nota*, 1919), “El primer huevo” (*Atlántida*, 1920), “Una tragedia de reyes” (*La Nación*, 1921). Estos relatos están escritos en un estilo realista que a ratos adquieren alturas trágico-románticas bastante estereotipadas, especialmente “Una golondrina”, el cual alcanza excesos melodramáticos. Sin embargo, a la mayoría de ellos los recorre una clara conciencia social, especialmente a la hora de llamar la atención sobre la situación de las mujeres y las expectativas que la sociedad tradicionalmente ha delineado para ellas. (Cfr. *Ibid.*, pp. 697-766, 789-791.)

⁸²⁷ Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo, *Ob.cit.*, p. 247. El expresionismo es un término que ha sido utilizado para designar a la *estética de lo grotesco*, en la que se impone la deformación de la realidad a partir de una intencionalidad significativa. Esta variante de las vanguardias europeas se desarrolló en Alemania entre 1905 y 1925. El expresionismo vivió, de acuerdo a los estudiosos, tres fases de evolución. La primera, de 1905 a 1914, estuvo compuesta por un grupo de pintores surgido en Dresde, *Die Brücke* (“El puente”): Kirchner, Müller, Pechstein, Nolde, etc., quienes se inclinaron por una técnica que plasmaba lo grotesco en distintos aspectos vitales y en los que se identifica la inclusión de la barbarie humana y los instintos; y por otro grupo de pintores de Munich, *Der Blaue Reiter* (“El Jinete Azul”): Marc, Kandinsky, Klee, Macke, el cual inició un camino hacia la abstracción y buscó capturar aspectos inéditos de la realidad: creían que al transformar o deformar una imagen se la podía dotar de una “capacidad de autorrevelación”, la cual por medio del arte podía llegar a convertirse, según Guillermo de Torre, en “sustancia animada, contraída y aún patética, infundiéndole así su máxima expresividad”. La segunda fase abarca los años de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), por lo que esta determinada por la experiencia de la guerra, la cual sacudió la conciencia de artistas y escritores; estos, ante el desastre, la violencia, el dolor y la muerte a grandes escalas, abogaron por una posición comprometida, vinculándose ya sea a movimientos pacifistas, al socialismo o al anarquismo. De esta forma, durante estos años, el artista expresionista trasladó a sus obras un hondo sentimiento de desolación ante el horror. La última fase del expresionismo se inicia en 1919 y termina alrededor de 1925, y está caracterizada por una admirable producción dramática (G. Kaiser) y por las innovaciones en la puesta en escena (especialmente el uso exagerado del claroscuro). En esta época también sobresale el cine expresionista; vale la pena mencionar la película de Robert Wiene, *El gabinete del Doctor Caligari* (1919), la de Murnau, *Nosferatu* (1922), y la de Fritz Lang, *Metrópolis* (1926). Como precursores de esta estética, en el ámbito de la pintura, se han señalado algunos cuadros de El Bosco y Goya (especialmente su período negro). También existen correspondencias entre esta estética y algunas manifestaciones en la literatura española, más claramente en Valle-Inclán y sus esperpentos. Entre los poetas y los escritores expresionistas más destacados, encontramos a G. Trakl, G. Heym, Ernst Stadler, Kurt Heynicke, Werner Hahn, Alfred Vagts, Wilhelm Klemm, August Stramm, Lothar Schreyer, H. v. Stummer, F. Werfel, A. Ehrenstein, A. Lichtenstein, L. Frank, E. Toller, G. Kaiser, W. Hasenclever, F. Werfel, F. von Unruh, A. Bronnen, K.

Tres años después, en 1929, Storni escribió dos textos poéticos (poemas en prosa) en los que también se identifican nuevas búsquedas de expresión creativa: “Kodak” y “Diario de navegación”. Gracias a estos textos podemos rastrear los inicios de su cambio de actitud poética; se trata de ejercicios literarios que van estrechando sus lazos con la vanguardia y que culminarán años después en *Mundo...* La importancia de estos, por lo tanto, es que nos permiten identificar dicha gestación, la cual comienza poco antes de su primer viaje a Europa.

El 8 de diciembre de 1929, la autora publicó en *La Nación* una serie de poemas en prosa titulados “Kodak”. Ya el título nos muestra los indicios de ese cambio de actitud; no en vano se hace alusión a la marca del material fotográfico ya que lo que se intenta recrear es sobre todo una *imagen*: instantáneas de vivencias y estados de ánimo, segundos que habitan la mirada y, luego, la memoria. En estos “golpes de *flash*” se transparenta a una protagonista cuya pasión, ya adolorida y añeja, ha sido despertada por el deseo que le provoca un hombre joven. Sobresale, por ejemplo, la imagen de amargura recreada en “Mordedura”, donde se plantea la idea de que el dolor de ella carcomerá, herrumbrará, la inocente fortaleza de ese joven: “Con mi óxido de dolor, vibrante y cálido mordí el acero virgen de tus veinticinco años”.⁸²⁸

“Diario de navegación” fue publicado en *La Nación* el 16 de febrero de 1930, aunque fue escrito en alta mar en el buque que la llevó a Europa a lo largo del mes de

Hiller, P. Kornfeld, Max Brod... Estos se aprovecharon de las innovaciones de las artes plásticas en su búsqueda de un lenguaje estético nuevo. Entre sus temas recurrentes sobresalen la crítica a la sociedad burguesa y del Estado (influenciados por el pensamiento de Nietzsche), la lucha de generaciones, la crítica social y política de toda clase de esclavitud, la guerra y sus horrores, y lo religioso. Por su parte, la poesía expresionista –que predomina sobre la narrativa y el teatro–, generalmente oscila entre diversos matices contrapuestos: una poesía ensimismada o “metafísica” frente a una comprometida; una poesía erótica y apasionada (Lasker-Schüler) frente a otra grotesca, cargada de imágenes de locura, ruina y muerte (Heym). Serán los expresionistas quienes influyan en el origen del teatro de lo absurdo de Bertolt Brecht. Otros temas que se observan son el de la vida urbana, en el que a menudo se identifica un rechazo o una crítica a este entorno, al que se culpa de los desequilibrios humanos en las ciudades (Trakl). Asimismo, la muerte es un tema frecuentado por los expresionistas, ya sea para confirmar su presencia en los campos de batalla, o para referirse a los suicidas y a aquellos que anhelan morir debido al tedio, a la desesperación o al presentimiento de la pronta llegada del Apocalipsis (Klemm, Ehrenstein, J. van Hoddís, Lasker-Schüler). Por último, destaca el tema de lo absurdo y lo grotesco: la guerra mundial había demostrado claramente la brutalidad y la irracionalidad humanas; en este sentido, la deformación grotesca de personajes y objetos, inmersos en mundos caóticos, es uno de los temas más conocidos de los expresionistas, por ejemplo, en Heym, Lichtenstein, etc. (Cfr. Demetrio Estébanez Calderón, Ob.cit., pp. 398-403.)

⁸²⁸ Alfonsina Storni, “Kodak”, en *Obras. Poesía. Tomo I*, Ob.cit., p. 651.

diciembre de 1929. A continuación cito algunos pasajes que me parecen acertados para ilustrar cómo Storni se iba interesando cada vez más por lo que una imagen evoca:

Imaginaba el mar y su helada carne verde, esponja insaciable, dispuesta a absorberme para siempre; sus olas se hacían bocas para llamarme con mi nombre innombrado.

[...]

El mar, desencontrado, se niega al barco, y forma grandes pozos verdinegros. Están hechos de ojos de ahogados, transparentes, acuosos, suplicantes, teñidos de algas oscuras, estriadas de espumas hirvientes, epilépticas.

[...]

Debería de oír un idioma absoluto. Ver rostros con más de dos ojos. Caminar con un solo pie. Comer manjares nuevos: uvas de parrales acuáticos, pescados musicales, estrellas adobadas.⁸²⁹

Considerando lo anterior, podemos decir que, hasta el día de hoy, no existe una constatación objetiva clara que nos lleve a decir con certeza que Storni le dio un giro a su qué hacer poético gracias *exclusivamente* a sus lecturas de obras de la Generación de 1927, aunque también es cierto que tampoco existe una que la niegue. En cualquier caso, la experimentación poética de Storni tiene que ver no sólo con influencias externas, sino también –y sobre todo– con una evolución poética personal, una que, como hemos visto, tiene menos que ver con el abandono de la rima y más con una nueva actitud: a partir de *Mundo...* todo aquello que es observado por la poeta será diseccionado y reproducido en el poema a través de una *imagen* cualitativamente elaborada que actuará como trasmisor del estado psíquico de Storni.⁸³⁰ Para entonces, como vimos antes, el Ultraísmo argentino, liderado por Jorge Luis Borges, ya había entrado en declive desde 1927.⁸³¹

A Storni, una autodidacta, no le fue fácil dar el paso hacia la experimentación estética. No obstante, siguiendo a Rachel Phillips, *Mundo...* no se puede enmarcar dentro del Ultraísmo no sólo porque para cuando el libro fue publicado (1935) este movimiento estaba prácticamente muerto, sino también porque la poeta argentina no sentía simpatía por este grupo y sus ideales. De hecho, entre los Ultraístas y Storni

⁸²⁹ Alfonsina Storni, “Diario de navegación”, en *Ibid*, pp. 675-676.

⁸³⁰ Evelia Romano Thuesen apunta que “las obras de teatro para adultos de Storni siguen la misma trayectoria que su poesía; de la autobiografía confesional de *El amo del mundo* pasa a la experimentación objetiva en sus dos *Farsas...* En las *Dos farsas...*, Storni mantiene su interés en los papeles femeninos, pero alcanza distancia irónica y una técnica dramática mejor realizada”. [La traducción es mía.] (Evelia Romano Thuesen, “Alfonsina Storni: *The Master of the World*”, en *Modern Drama by Women 1880s-1930s. An International Anthology*, Katherine E. Kelly, (ed.), Routledge, London/New York, 1996, p. 185)

⁸³¹ *Supra* nota al pie 670.

siempre existió una relación tirante. Recordemos como estos se burlaron de ella en la sección “Parnaso satírico” de la revista *Martín Fierro*.⁸³² En una entrevista que le hizo el escritor español Guillermo Díaz-Plaja durante su visita a Barcelona en 1930, Storni llegó a enfatizar que: “El movimiento ultraísta pretende negar el accidente humano; yo no lo estimo en este aspecto. Yo acepto, en cambio, toda la evolución formal de los jóvenes, siempre que bañe su obra un chorro de humanidad”.⁸³³

A principios de los años treinta lo que Storni buscaba eran formas expresivas más sutiles. Como ya he señalado, se trató de una búsqueda sobre todo independiente puesto que la autora llegaba tarde a la estética vanguardista: en la década de los treinta, las vanguardias habían dejado de ser algo completamente innovador, diferente a lo que habían sido a principios de los años veinte, tanto en Europa como América Latina.⁸³⁴ Por lo tanto, para cuando Storni comienza a experimentar ya hay suficientes referencias tanto en América Latina como en Europa de las que la autora *podría* haberse nutrido a la hora de darle un giro cualitativo a su obra poética. Es cierto que tampoco hay constancias objetivas que prueben que Storni haya sido influida por el expresionismo, por lo que sería un error afirmar que ella pertenece a este movimiento. Rachel Phillips, por su parte, opina que la imaginería presente en estos poemas recuerdan, por su incoherencia y arbitrariedad, a la “imagen dislocada” de los surrealistas, aunque también aclara que sería erróneo asociarla al movimiento de Breton. Considerando todo lo anterior, me parece que su obra de los años treinta viene a ser más bien un espacio

⁸³² Supra pp. 289-290.

⁸³³ Sin embargo, en dicha entrevista, la poeta argentina no duda en destacar el talento y la cultura de la nueva generación y, entre algunos nombres, menciona a Jorge Luis Borges. (Cfr. Guillermo Díaz-Plaja, “Charla con Alfonsina Storni”, en *Vanguardismo y protesta*, Asenté, Barcelona, 1975.)

⁸³⁴ Recuérdese que el poeta chileno Vicente Huidobro presentó su lectura sobre la Nueva Poesía (la cual será la semilla del Creacionismo) en el Ateneo de Buenos Aires en 1916 mientras que su manifiesto *Non serviam* fue leído en el Ateneo de Santiago de Chile en 1914 (*Altazor*, su obra cumbre, fue escrita entre 1919 y 1931). Borges importa el Ultraísmo a la Argentina a principios de la década de los años veinte. También en la década de los veinte Mário de Andrade y Oswald de Andrade innovan en Brasil (este último lanza el Manifiesto de Poesía Pau Brasil en 1924 y, cuatro años después, el Manifiesto Antropófago). En los mismos años, Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Salvador Gallardo, entre otros, lideran el Estridentismo mexicano. En Perú, César Vallejo, con *Trilce* (1922), y José Carlos Mariátegui inician una estética de ruptura, mientras que en Puerto Rico también se desarrollan una serie de movimientos vanguardistas: diepalismo, euforismo, noísmo y atalayismo. En Nicaragua nace un movimiento de vanguardia tardío en comparación con los demás países latinoamericanos. Su primera fecha de nacimiento es 1927, cuando se publican los irreverentes versos contenidos en “Oda a Rubén Darío” de José Coronel Urtecho. La segunda fecha es 1931 (año en que prácticamente están agonizando los *ismos* en el resto del continente) cuando se inicia un movimiento colectivo bastante agresivo, liderado por Urtecho, y formado por Pablo Antonio Cuadra, Octavio Rocha y Joaquín Pasos. Sin embargo, este grupo “no puede caracterizarse por ninguna tendencia estética definida, sino por su carácter de acción armónica y renovadora, inspirada en las nuevas corrientes estéticas en general”. (Jorge Schwartz, Ob.cit. pp. 65-70, 100-102, 115-117, 178-181, 204-206)

poético donde coinciden diversas tendencias vanguardistas; por un lado, la de la Generación del 27, que a su vez se alimentó del surrealismo, el cubismo y el creacionismo⁸³⁵; y, por otro lado, el expresionismo.⁸³⁶ Por su parte, José Miguel Oviedo opina que la insistencia en lo grotesco e incongruente es algo que ya se identifica en ciertas fases de algunos poetas de la Generación de 1927 (García Lorca y Alberti).⁸³⁷ Mi propuesta, pues, es que no debemos tener en cuenta únicamente la huella de estos poetas, ya que, cómo vimos, la inclinación de Storni por la imagen distorsionada venía gestándose años antes de su viaje a Europa. Es muy importante tener en cuenta que estas tendencias no se invocan como influjos, sino más bien como parentescos que nos

⁸³⁵ Rachel Phillips sostiene que en poemas como “Ecuación”, “Retrato de un muchacho que se llamaba Sigfrido” o “Retrato de García Lorca”, en los que se fractura un objeto en las partes que lo componen, se advierte algo cercano al proceso descrito por Gerardo Diego en su prólogo a la antología *Poesía española contemporánea* (1932): “La Poesía no es álgebra. Es aritmética, aritmética pura.” Asimismo, esta estudiosa subraya que la preocupación de Storni por el desmembramiento del cuerpo humano y su enfoque en ciertas partes de mismo, le recuerdan a la técnica de aislamiento de detalles utilizada por otros poetas de la generación de 1927, por ejemplo, en “La cabeza” de Jorge Guillén. Por último, ésta identifica ciertos ecos lorquianos en la poesía de la argentina (los cuales, señala, pudieran haber sido adoptados de forma inconsciente); por ejemplo, “Luna de marzo sobre el mar” (incluido en *Mundo...*) le recuerda a la imaginería de García Lorca, mientras que “Jardín zoológico de nubes”, le parece que evoca el poema lorquiano “Veleta”. En general, pareciera ser que la poesía de *Mundo...* está emparentada con la de García Lorca especialmente en lo que respecta a la recurrencia de imágenes del mar y de las partes del cuerpo. En cuanto al verso libre, esta estudiosa se refiere al uso que Lorca y Alberti hicieron de este, así como a las “voluntarias irregularidades métricas” de Salinas, algo que, ella opina, despertó una cuerda en Storni. Por último, afirma que en *Mascarilla y trébol* se evidencia una tendencia neogongorística hacia el hermetismo (oscuridad verbal, metáforas apretadas, complejidad conceptual), algo propio de la Generación de 1927. En los antisonetos de *Mascarilla y trébol*, asegura, están presentes elementos retóricos –hiperbatón y neologismos– que recuerdan al neogongorismo de poemas de Gerardo Diego, como “Fábula de Equis y Zeda”. El poema de Storni, “Una oreja”, es citado como un ejemplo de conceptismo y de su imitación de técnicas barrocas. De hecho, se ha señalado que estos poemas resultan difíciles porque vienen a ser el refugio de una poeta cuya “vena lírica” se ha secado. Sin embargo, el hermetismo de estos poemas de la argentina tiene que ver más con un estado mental en donde lo onírico y lo real se superponen. (Cfr. Rachel Phillips, Ob.cit., pp. 89-90, 111.)

⁸³⁶ Tanto en poemas de autores expresionistas como en algunos poemas de *Mundo...*, se identifican vehículos de expresión desnudos de adorno, hechos de frases densas y ajustadas a lo esencial, centradas sobre todo en sustantivos y verbos. En otras palabras, sólo se describe lo imprescindible, puesto que el objetivo primordial es entrar de lleno en el núcleo de las cosas. Por ejemplo, en “Encuentro” (*Du Liebesgedichte*, 1919) de August Stramm, la acción sustituye a la descripción apoyándose exclusivamente en sustantivos y verbos: “Tu paso tiembla / Al vernos muere la mirada / El viento / Juega / Cintas pálidas / Tú / Te das vuelta! / El tiempo está cortejando el espacio!” (Jorge Luis Borges, “Antología expresionista”, en *Textos recobrados 1919-1929*, Emecé, Buenos Aires, 1997, p. 67.) Ahora leamos el siguiente poema de Lothar Schreyer: “Luto desola / Sin nombre / Manos hunden ojos / Sin lágrimas / Destruído por los hombres / Cabellera de viento / Palidecer / Abandonado por los hombres / Sin mundo / Luto desola / Luto desola” (Del *Sturm*, 1919). (Ibid, p. 68.) Veamos ahora algunos poemas de *Mundo...*: “Sobre la máquina / voladora, / o rodante, / o la torre / de tu cuerpo, / trasponías horizontes / absorbiendo / racimos / de formas / y colores” (“El cazador de paisajes”); “Moles grises que caminan / hasta que los brazos / se le secan / en el aire frío del sur. / Moles grises que se multiplican / hasta que la bocanada / de horno del norte / les afloja las articulaciones” (“Selvas de ciudad”). (Alfonsina Storni, *Obras. Poesía. Tomo I*, Ob.cit., pp. 329-330, 375). Sin embargo, más que la forma, son las atmósferas e imágenes recreadas en *Mundo...* (y más tarde en *Mascarilla y trébol*), a menudo esperpénticas y animadas, las que más recuerdan a las que habitan en el arte expresionista. Como dije, en *Mundo...*, abundan imágenes de partes humanas desmembradas.

⁸³⁷ Cfr. José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana, Tomo 3: Posmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Ob.cit., p. 265.

permiten contextualizar a la poesía vanguardista de Storni. Lo cierto es que resulta difícil caracterizar su poesía de este periodo, puesto que se dispara en direcciones inesperadas.

Primero que todo, en *Mundo...* abundan imágenes de partes humanas desmembradas. De hecho, en este libro, su autora pareciera estar abrumada por la extrañeza de la figura humana, pero se trata de una que deja de ser una unidad para fragmentarse y pasar a ser una cabeza, una mano, un ojo... partes humanas desprendidas de su todo. Hay varios ejemplos, pero quizá el más paradigmático sea el caso del texto que da nombre al poemario, “Mundo de siete pozos”. En este, el sujeto poético nos acerca a un mundo que no es otra cosa que una cabeza humana que se balancea –o tambalea– sobre el cuello, para luego pasar a realizar una especie de *zoom in* sobre cada uno de los orificios –o pozos– que la conforman: ojos, oídos, fosas nasales y boca. En general, sobresale no sólo la idea de vulnerabilidad e inseguridad física que el verbo balancear le otorga a las imágenes (se utiliza tres veces), sino también la manera en que se exploran aisladamente cada uno de los orificios por donde los humanos perciben el universo. Así, los ojos son “mareas absolutas”, las orejas “catacumbas”, las fosas nasales “batientes de cera por donde comienza a callarse el color de vida”, la boca un “cráter que arroja el azufre de las palabras violentas”.⁸³⁸ Sin embargo, estas aberturas no representan caminos hacia lo luminoso, más bien son la entrada a los pozos por donde la vida se pierde en un abismo interno, hondo y oscuro, que aloja inquietudes, ansiedades, obsesiones.

Hacia el final del poema, el ojo observador realiza un *zoom out*, es decir, se regresa a la imagen de la cabeza balanceándose pero ahora “la luz lejana de una luna muerta” “riela” sobre la frente. Lo anterior evidencia aún más el proceso de deshumanización planteado por Storni en este poema: si la luz que alumbra la frente –detrás de la cual se alberga el cerebro, que a su vez hospeda el juicio, el talento, la inteligencia, la memoria– es la de una luna muerta, entonces se nos entrega una pista del pesimismo que subyace a la imaginería del mismo. Al estar la luna sin vida, su luz es extinta, desvaída, marchita; pero esa luz también es trémula, inestable (algo que evoca

⁸³⁸ Alfonsina Storni, “Mundo de siete pozos”, en *Obras. Poesía. Tomo I*, Ob.cit., p. 321-323. De acuerdo con Rachel Phillips, esta última imagen –la de la boca– expresa de forma especial nuestro lado animal, la violencia contenida en la palabra hablada, algo que por lo demás enfatiza lo instintivo (Cfr. Rachel Phillips, Ob.cit., p. 87.)

el verbo “riela”). Por lo tanto, la contraposición (luz-muerta) resulta más bien tenebrosa, pues la idea que se subraya no parte de lo natural sino más bien de lo distorsionado. Por lo tanto, no nos queda en el paladar un sabor a vitalidad sino de angustia metafísica.⁸³⁹

Asimismo, en este libro encontramos poemas como “Ojo”, “Retrato de García Lorca”, “Retrato de un muchacho que se llama Sigfrido”, “Ecuación”, en los que también se hace una especie de *zoom in* de cada una de las facciones del rostro y de otras partes del cuerpo, es decir, se van aislando cada una sus partes.⁸⁴⁰ De hecho, a lo largo de este poemario, son varias las veces en las que se aísla específicamente la cabeza: “Una cabeza / dormía bajo / mis manos” (“Y la cabeza comenzó a arder”); “tu cabeza perfecta / cazaba paisajes” (“El cazador de paisajes”). Esta tendencia persistió incluso años después: en un poema de 1937 (no publicado en libro), titulado “Cabeza y mar”, Storni vuelve a recrear imágenes desconsoladas en las que sobresale esta parte del cuerpo:

De la cabeza
telas de araña
nacen y expandidas
entre sus hilos
invisibles cazan
a las voces
entrañables del mar;
[...]
Ahora la cabeza
erguida mira
las grandes pampas
de agua
que amenazan
arrojarse sobre ella
y arrasarla;
mas sólo mueren
en la playa
fría,
desmigajadas.⁸⁴¹

En general, *Mundo...* retrata a seres humanos en paisajes muy particulares donde sobresalen edificios truncados o mares agrisados. También aparecen objetos

⁸³⁹ José Miguel Oviedo, opina que este poema recuerda al “cubismo en su fase analítica” al “purismo biomórfico de Brancusi” (*Madmoiselle Pogani*, 1920) y a la escultura surrealista “Cabeza/Cráneo” (1934) de Giacometti (Cfr. José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Tomo 3: *Posmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Ob.cit, p. 263).

⁸⁴⁰ Más adelante, en *Mascarilla y trébol*, encontramos poemas como “Una oreja” y “Un diente”.

⁸⁴¹ Alfonsina Storni, “Cabeza y mar”, en *Obras. Poesía. Tomo I*, Ob.cit., pp. 562-564.

inanimados o elementos de la naturaleza, ambos con atributos humanos, lo cual pareciera comunicar un sentido de dislocación en el orden natural. Por ejemplo:

Tragan nubes grises
las bocas
silenciosas *del mar*.
.....
Gaviotas trazan signos de cero
sobre la inmensidad. [El subrayado es mío.]⁸⁴²

Sobresale la manera en que la ciudad es animada, cercana a una especie de caricatura, a la que también se le atribuyen acciones y atributos humanos:

Un día,
la ciudad que desde arriba
veo,
se levantará sobre sus flancos
y caminará.
(“Vaticinio”)

Palermo, espesa cabellera verde,
suelta sus crenchas
sobre el lomo diestro de Buenos Aires...
(“Imagen”)

Una ciudad hecha de huesos grises...
(“Momento”)

Árboles desnudos
corren una carrera
por el rectángulo de la plaza.
(“Plaza en invierno”)

...apretada entre las costillas
de un esqueleto rascacielo...
(“La hora 19”)

Suspendida en el aire,
mi casa respira
(“Torre”)⁸⁴³

La atmósfera que rodea a la mayor parte de los poemas de *Mundo...* es desapasionada y, cuando aparece un comentario subjetivo, aparece cargado de ironía: “No era muy grande mi amor, / no era muy alto; / nunca lo vi en traje de baño; pero debía tener un cuerpo / parecido al de Suárez. Mejor dicho, al de Dempsey” (“Balada arrítmica para un viajero”). No obstante, la conciencia de la realidad que tiene el sujeto poético está rodeada de un aura de inseguridad, o al menos eso es lo que se percibe

⁸⁴² Alfonsina Storni, “Mañana gris”, en *Ibid*, pp. 367-368.

⁸⁴³ *Ibid*, pp. 370, 371, 373, 374, 377, 381.

gracias a la recurrencia del uso de verbos como balancear, girar, cabecear, rielar, desplazar, desnivelar.⁸⁴⁴ La idea que estos verbos evocan es la de inestabilidad, es decir, parecieran enfatizar que esa imagen verbal es fugaz, que dejará de ser, como una nube que cambia constantemente, aludiendo a la idea de que en el mundo no hay certezas y que está a punto de desintegrarse; por lo tanto, la angustia es inevitable. En definitiva se trata de una precaria perspectiva del mundo externo.⁸⁴⁵

La aventura vanguardista culmina en *Mascarilla y trébol*, libro publicado en septiembre de 1938, un mes antes del suicidio de Storni. La nueva actitud poética de la que he venido hablando, se perfecciona en este libro. En su conferencia “Entre un par de maletas a medio abrir y las manecillas del reloj”⁸⁴⁶, ella misma describe esa nueva forma de mirar y de sentir el mundo la cual se refleja con mayor fuerza en su última poesía, y explica el nacimiento de seis poemas que pertenecen a dicho libro: “Barracas del Plata en Colonia”, “Cigarra en noche de luna”, “Pie de árbol”, “Planos de un crepúsculo”, “Flor en una mano” y “Río de la Plata en arena pálido”. La poeta narra con detalle su interpenetración de las circunstancias externas y la relación de la misma con su inspiración poética. Así, se refiere al preciso *instante dinámico* en que la semilla de cada uno de estos poemas echa raíces en su conciencia, a veces en la forma de un verso que poco a poco va desarrollado: “Ha bastado un color, un olor, un aletazo de viento distintos para que la transmisión se haya alterado un tanto”.⁸⁴⁷ Por ejemplo, el instante dinámico que antecede a “Barracas del Plata en Colonia” es descrito de la siguiente manera:

... es una impresión entre subjetiva y objetiva de aquel paisaje. [...] Salí del hotel un tanto triste a vagar por los caminos. Olor agudo a retama y boñiga. Distráida. De pronto observé los cardos de las laderas; en sus lámparas mortecinas empezaba a quemarse la tarde. Puntas de tragedia en mi garganta y el receptor abierto. En seguida pensé: los sapos están redoblando. Vi mi propia sombra muy alargada barrer las cicutas: la raíz del verso estaba apesada. Corrí a mi alojamiento a buscar un lápiz. El

⁸⁴⁴ Véanse los siguientes poemas: “Mundo de siete pozos”, “Voluntad”, “Agrio está el mundo”, “Retrato de García Lorca”, “Ecuación”, “De mi ciudad a tu ciudad”, “Alta mar”, “Momento”, “La hora 19”.

⁸⁴⁵ Sin embargo, este libro contiene algunos poemas melodiosos y de tono juguetón (“Poema de las sombrillas cerradas”, “Balada arrítmica para un viajero”, “Danza irregular”, “Yo en el fondo del mar”). No obstante, resultan más bien irónicos debido al contexto pesimista en que están enmarcados. En los sonetos finales incluidos en *Mundo...* Storni retorna a la atmósfera subjetiva aunque, de acuerdo a Rachel Phillips, los tres poemas que cierran este libro (contenidos en “Razones y paisajes de amor”) vienen a ser más bien un puente hacia “A Eros”, de *Mascarilla y trébol*. (Cfr. Rachel Phillips, Ob.cit., p. 84.)

⁸⁴⁶ Supra nota al pie 627. En esta cita he explicado el génesis de esta conferencia y cuándo y dónde toma lugar.

⁸⁴⁷ Alfonsina Storni, “Entre un par de maletas a medio abrir y las manecillas del reloj”, en *Obras. Prosa: Narraciones, periodismo, ensayo, teatro. Tomo II*, Ob.cit., p. 1084.

viento me llevó el sombrero. Cuando subí a la terraza, adonde daba mi habitación, cielo y río eran un solo desborde morado. Un pino los unía atravesándolo en eje.⁸⁴⁸

Como se observa, hay una estrecha relación entre el estado de ánimo interno (“Salí del hotel un tanto triste a vagar por los caminos”) y la *impresión* que causa el paisaje (“observé los cardos de las laderas: en sus lámparas mortecinas empezaba a quemarse la tarde”). Es importante anotar que Storni no se *identifica* con el paisaje en sí o se funde en él, sino que le sirve más bien para apresar “la raíz del verso” (“Puntas de tragedia en mi garganta y el receptor abierto”). A continuación algunos de los versos resultantes: “Y altos los candelabros mortecinos / de los cardos me escoltan con el agua / que un sol esmerilado carga al hombro”.⁸⁴⁹ La naturaleza no aparece como un reflejo de los estados de ánimo subjetivos o de las emociones, sino como una realidad aparte que respira a la par del *yo* pero que no se mezcla con este. Por lo tanto, este giro poético que Storni elige es un acto completamente consciente.

La primera en enfatizar que vivía otra etapa, vital y creativa, fue la propia autora. En el prólogo a su *Antología poética*, que aparece en agosto de 1938, casi dos meses antes de su muerte, Storni sostiene que su antiguo estilo poético le había proporcionado admiración, fama, popularidad, “[p]ero retroceder a aquel modo —explica— cuando la pluma ya lo ha desagotado equivaldría a vivir plagiándose a sí misma por la dominante razón de que un acento tocó directamente a la mayoría, [...] lo peor que le puede acontecer a un poeta es tener, forzosamente, que imitarse”.⁸⁵⁰ Ciertamente, aquellas respuestas estilísticas que había venido buscando desde la publicación de *Languidez*, finalmente se cristalizaron en los poemas de su último libro. En este momento, la poeta parecía sentir más fascinación por el mundo físico, el cual se convertía en una especie de trampolín imaginativo. Así, se deleitaba observando esa realidad externa y vagabundeaba libremente por los senderos de la asociación y la sugestión, las cuales, al mismo tiempo, esa misma realidad abría para ella, aunque lo hacía sin abandonar su mundo privado de sueños y dolor, un mundo cargado de símbolos y texturas oníricas. En pocas palabras, estos poemas representan la trascendencia de las percepciones de la realidad, la depuración de una visión y una técnica poética, ambas engarzadas a partir de los paisajes emocionales y psíquicos de su autora.

⁸⁴⁸ Ibid, p. 1079-80.

⁸⁴⁹ Alfonsina Storni, “Barracas del Plata en Colonia”, en *Obras. Poesía. Tomo I*, Ob.cit., p. 399.

⁸⁵⁰ Alfonsina Storni, “Palabras prologales”, Ob.cit., s/n.

Storni escribió *Mascarilla y trébol* en corto tiempo: “[...] me han brotado vitalmente en contenido y forma, casi en estado de trance (el empuje inicial de la idea creó de por sí la manera suelta), ya que escribí la mayoría en pocos minutos, a lápiz en un lugar público, un vehículo en movimiento, o en mi lecho despertando a deshora; aunque cepillarlos me haya demandado meses”.⁸⁵¹ Para entonces, dentro de Storni se habían operado cambios trascendentales: el bisturí, que le había amputado su seno, no sólo había alterado parte de su cuerpo, sino también a su psiquis. Así lo da a entender ella misma en la “Breve explicación” que antecede a los poemas de *Mascarilla y trébol*: “En el último par de años cambios psíquicos fundamentales se han operado en mí: en ello hay que buscar la clave de esta relativamente nueva dirección lírica y no en corrientes externas arrastradoras de mi personalidad verdadera”.⁸⁵² Gracias al conocimiento adquirido de las vanguardias europeas, la autora buceaba en el lenguaje y descubría un juego de símbolos extraño, hondo, estéticamente inteligente y lúcido, y a esto se le unía su circunstancia personal. No eran poemas para ser leídos de un tirón, sin cuidado. En la misma explicación Storni señala: “... preveo que va a ser tildado de oscuro”⁸⁵³, y no se equivocó ya que este libro no fue del todo comprendido en el momento de su publicación. Storni rompe la sintaxis, se adueña de raras e inéditas metáforas, intensifica imágenes, se deja llevar por libres asociaciones al estilo surrealista: “Y una niña muerta / que va pensando sobre pies de trébol / Y una gruta que llueve dulcemente / batracios vegetales que se estrellan, / nacientes hojas, sobre el blando limo”.⁸⁵⁴ Fue tan revolucionario y palpable el cambio en este libro, que los críticos no la comprendieron, tampoco algunos amigos. Manuel Ugarte escribirá después:

[...] cuando me leyó sus primeros “antisonetos” –a mi manera de ver, de mérito inferior, dentro de la jerarquía de su obra– fue de ver la risa espumosa que provocaron las reservas cordiales:

–Tú ya estas viejo, Papito – me decía –; no comprendes estas cosas nuevas... Es lo mejor que he logrado hacer...

Y como yo replicase que aunque Salvador Díaz Mirón creyó también renovarse al publicar *Lascas*, son y seguirían siendo sus estrofas a Gloria las que se recitarán en América, reía ruidosamente:

⁸⁵¹ Alfonsina Storni, “Breve explicación”, en *Obras. Poesía. Tomo I*, Ob.cit., p. 394.

⁸⁵² *Ibid*, p. 394.

⁸⁵³ *Ibid*, p. 393.

⁸⁵⁴ Alfonsina Storni, “Sugestión de un sauce”, en *Ibid*, p. 402.

–Es que yo ya no tengo corazón –confesó cortando el pleito–, no siento los temas de antes; en cambio, me emociona lo que puede significar en sugerencias y en símbolos escalonados una oreja, una naranja, un objeto considerado vulgar...⁸⁵⁵

Dice Roberto Guisti, quien fue el primero en leer algunos de estos poemas en diciembre de 1937, que Storni ya se temía que no iban a ser comprendidos, por eso pensó en incluir notas explicativas, de las que su amigo afortunadamente la disuadió: “Le aconsejé no cargarlos de tales glosas, de no tratar al lector como un pedagogo a sus discípulos”.⁸⁵⁶ De ahí que en la “Breve explicación” Storni hiciera una llamada a la colaboración del lector, una concepción que se adelanta a la del “lector cómplice” de Julio Cortázar, pero que ella misma justifica como algo propio de las vanguardias:

Yo pediría al dialogante amigo una lectura detenida de él: todo tiene aquí un sentido, una lógica, aunque por momentos se apoye en conocimientos, ideas, símbolos, que, se supone, están en la alacena mental del lector. Desde luego que alguna parte de este volumen necesita de la colaboración imaginativa, en cierto modo creadora, del que lo transita. Pero ¿acaso la sensibilidad y cultura medias del público no está pidiendo eso: colaborar con el escritor, el plástico, el músico, etc.? (Los movimientos vanguardistas en arte y política se apoyan en el hecho social de esta colaboración, cada vez más exigida).⁸⁵⁷

La mayoría de los críticos de la época opinaron que sus antisonetos eran demasiado herméticos y que carecían de lirismo. Por ejemplo, en una reseña publicada en *El Hogar*, cuatro días antes de su suicidio, se evidencia la recepción crítica que la autora ya había previsto: “Alfonsina Storni, [...] ha evolucionado completamente en los últimos años. De claro y musical, su verso se ha convertido en áspero y oscuro. Se ha despojado de todo lujo, y ha caído en una manera más propia de la actitud filosófica que del impulso poético. Así nacieron sus ‘antisonetos’. Y así llega hoy, en *Mascarilla y trébol*, con un montón de metáforas objetivas y de definiciones pensadas como jugadas de ajedrez”.⁸⁵⁸

Es importante referirnos al formato poético adoptado por Storni en este libro: el antisoneto, término que ella misma se inventó. De acuerdo a sus propias palabras, se trata de “Poesías breves, dispuestas en formas de soneto: una cuarteta inicial de exposición; la segunda, nudo; los tercetos, el desenlace. Pero de rima disonante.

⁸⁵⁵ Manuel Ugarte, “Alfonsina Storni”, en *La dramática intimidad de una generación*, Madrid, Prensa Española, 1951, p. 176.

⁸⁵⁶ Josefina Delgado, Ob.cit., p. 241.

⁸⁵⁷ Alfonsina Storni, “Breve explicación”, en *Obras. Poesía. Tomo I*, Ob.cit., p. 393.

⁸⁵⁸ A. González Castro, “*Mascarilla y trébol* de Alfonsina Storni”, en *El Hogar*, Año XXXIV, N° 1514, Buenos Aires, 21 de octubre de 1938, en Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo, Ob.cit., p. 364.

‘Antisonetos’, me permití llamarlos [...] La denominación puede discutirse; o no tomarse en cuenta”.⁸⁵⁹ Como vemos, se trata de una explicación bastante obvia y sencilla. Lo cierto es que Storni nunca escribió teoría literaria; su “entrenamiento” poético tampoco adquirió matices académicos. Es decir, en Storni no había una intención o actitud de rebelión en contra de una tradición estética, por lo que el prefijo “anti” no implica una reacción en contra de algo. Lo que si es cierto es que clamaba por la libertad de creación, por lo que el término antisoneto podría considerarse más una fachada metafórica: en realidad lo que estaba entregándole al mundo era un soneto no tradicional. A un nivel puramente formal, el soneto es la forma poética más cerrada y, después de la apertura tan presente en los poemas de *Mundo...*, Storni posiblemente sintió la necesidad de regresar a una forma más estricta, aunque sin dejar de ponerle su sello personal. Por una parte se alejó de la tradición al suprimir la rima, pero, por otro, si se ciñó al endecasílabo en cada uno de los poemas de *Mascarilla y trébol* (algo que no sucedió en *Ocre*). Posiblemente quiso ejercer cierto control sobre la materia poética. Por lo tanto, aunque les llamó antisonetos, esto no aminora el hecho de que sean sonetos en esencia, aunque unos que enfatizan el ritmo y la métrica en ausencia de la rima.⁸⁶⁰

Mascarilla y trébol esta compuesto por cincuenta y dos antisonetos bastante complejos ya que alcanzan un alto grado de oscuridad y hermetismo. Ya he señalado anteriormente que Rachel Phillips justifica la influencia de la generación de 1927 en la poesía tardía de Storni: en cuanto a su forma neogongorística y especialmente en lo que se refiere a la metáfora y la agudeza. Se trata, pues, de una propuesta poética donde hermetismo equivale a oscuridad verbal, metáforas apretadas y complejidad conceptual. Indudablemente, estos antisonetos pertenecen a una estética neobarroca; sin embargo, mientras que su alto formalismo resulta clásico, su intención es más bien irreverente. Es decir, el rigor formal es contradicho por una sensibilidad y un espíritu innovadores, rebeldes. Si bien es cierto que en algunos poemas Storni no alcanza el efecto buscado (la extraña retórica y el vocabulario rebuscado en ocasiones desdibuja la imagen o la sobrecarga, llegando a aislar su sentido y convirtiéndola más en una especie de ejercicio literario), en la mayoría de ellos acierta gracias a que logra capturar una voz feroz pero desprendida, torturada pero visionaria. Su propuesta es una visión de mundo en la que

⁸⁵⁹ Alfonsina Storni, “Entre un par de maletas a medio abrir y las manecillas del reloj”, en *Obras. Prosa: Narraciones, periodismo, ensayo, teatro. Tomo II*, Ob.cit., p. 1079.

⁸⁶⁰ Cfr. Rachel Phillips, Ob.cit., p. 103.

la realidad aparece degradada, sin belleza ni gracia; de esta forma, las atmósferas resultan desorbitadas y distorsionadas, y los seres humanos y la tecnología aparecen como constructores de un mundo crecientemente cosificado, alineado y mecanizado:

Hace millares de años que la garra
audaz del hombre, por desentrañarlo,
pintó paredes y mordió piedras
hasta lograr un árbol que camina.

Mira el pequeño ser en blanco y negro
que te calca, tu eres otro calco
de un modelo mayor e indefinido:

Un alma tiene que es la tuya misma,
la pobre tuya misma persiguiendo
trenes de viento y puerto de papeles.⁸⁶¹

En general, *Mascarilla y trébol* pareciera estar sostenido por tres bloques de poemas, de los cuales el bloque central mantiene una especie de balanza simétrica entre el poema inicial y el último. El primer poema es “A Eros” (poema en el cual toma lugar un tratamiento irónico de la pasión sexual) y el último es “A Madona Poesía” (poema que se refiere a la dedicación plena y personal a la poesía). Los tres bloques, que actúan como columnas de estos dos poemas extremos, son los siguientes: el primero contiene cinco poemas dedicados a la naturaleza, donde se exponen visiones de contrapunto del Río de la Plata y en los que las emociones del sujeto poético *no* se funden con el paisaje. El segundo bloque (el central, que actúa como balanza simétrica), lo componen tres poemas que parecieran sintetizar las experiencias de su autora: se revela ante sí misma como un ser alineado y fragmentado que busca su propia reintegración; es decir, a lo largo de estos tres poemas, el *yo* pasa de su conciencia del abandono y la soledad, a su pérdida de la identidad, hasta llegar a su reconciliación con una parte querida y reconfortante de la vida (estos poemas son “Regreso a la cordura”, “Pie de árbol” y “Regreso a mis pájaros”). El tercer bloque lo constituyen los cinco poemas que anteceden al último, los cuales se refieren a partes humanas o a objetos cotidianos pero desde una óptica distorsionada que hacen que algo aparentemente insignificante sature al ojo imaginativo: se trata de poemas dedicados a una oreja, a un lápiz, una gallina, un diente y una lágrima.⁸⁶² Son estos últimos los que más intelectuales. Por ejemplo, en

⁸⁶¹ Alfonsina Storni, “Dibujos animados II”, en *Obras. Poesía. Tomo I*, Ob.cit., p. 422.

⁸⁶² Cfr. Rachel Phillips, Ob.cit., p. 106-107. Hay también otros poemas de temática distinta que no están incluidos en los bloques señalados. Por ejemplo, algunos poemas en los que el sexo y la sexualidad están muy presentes (“Juventudes”, “Fuerzas”) y otros en los que se tratan temas como la aridez y la esterilidad

“Una oreja” se refiere al punto de Darwin, un tipo de mutación en la oreja que supuestamente se encuentra en los criminales de “nacimiento”: “punzada de envolventes laberintos / donde el crimen esconde sus acechos”.⁸⁶³ Esta serie de poemas, precisamente, recibió las críticas más adversas. Roberto Giusti llegó a confesar que la primera vez que leyó estos antisonetos le parecieron “carecer de alma”.⁸⁶⁴ Ya antes había dicho que “esto ya no pertenece al dominio de la poesía”.⁸⁶⁵

Uno de los poemas más conocidos de este libro es “Autorretrato barroco”, donde el rostro del sujeto poético aparece cubierto por una máscara de mármol enmohecido, es decir, se mantiene helado e impassible ante la más dulce melodía: “[...] un órgano, tremendo de ternura, / me dobló el pecho. Mas, ¿por qué sus sonos / contra el cráneo se helaban y expandían / por la burlesca boca acartonada?”⁸⁶⁶ Por cierto, Storni hace alusión a la máscara en varios de sus poemas y pareciera que recurre a este símbolo más que todo para enfatizar la presencia de la muerte. En aquel momento, la poeta pasaba por un delicado momento personal, a un nivel físico, psicológico y espiritual. De hecho, durante los últimos años de su existencia, vivió obsesionada con imágenes crueles, de muerte, que ella tratará de ocultar bajo la máscara del humor negro. La ironía con la que se refirió a su dolor existencial de entonces se resume en lo que le expresó cierto día a su amigo Manuel Ugarte: “El día que me sienta cansada de vivir me pondré una lata vacía en el lugar en que antes tenía un seno y me dispararé un tiro, apuntando bien...”⁸⁶⁷

En “Autorretrato barroco”, mencionado arriba, se lee lo siguiente: “Una máscara griega, enmohecida / en las romanas catacumbas, vino / cortando espacio a mi calzante cara. / El cráneo un viejo mármol carcajeante”.⁸⁶⁸ En la misma línea se encuentra “El sueño”: “Máscara tibia de otra más helada /sobre tu cara cae y si te borra /

(“Tiempo de esterilidad”) o la muerte (“Ultrateléfono”). Aquellos dedicados al tema sexual están recorridos por un elemento común: no aparece como una vivencia gozosa sino como un pesar, un engaño, una trampa. Por cierto, en “A Eros” ya se evidencia esta actitud: Eros, el símbolo del amor es asesinado y arrojado al mar: “...Como a un muñeco destripé tu vientre / y examiné sus ruedas engañosas / y muy envuelta en sus poleas de oro / hallé un trampa que decía: sexo”. (Alfonsina Storni, “A Eros”, en *Obras. Poesía. Tomo I*, Ob.cit., p. 395.) Más adelante me detendré en el análisis de este poema.

⁸⁶³ Alfonsina Storni, “Una oreja”, en *Obras. Poesía. Tomo I*, Ob.cit., p. 423.

⁸⁶⁴ Josefina Delgado, Ob.cit., p.242.

⁸⁶⁵ Arturo Capdevila, Ob.cit., p. 126.

⁸⁶⁶ Alfonsina Storni, “Autorretrato barroco”, en *Obras. Poesía. Tomo I*, Ob.cit., p. 406.

⁸⁶⁷ Manuel Ugarte, Ob.cit., p. 178.

⁸⁶⁸ Alfonsina Storni, “Autorretrato barroco”, en *Obras. Poesía. Tomo I*, Ob.cit., p. 406.

naces para un paisaje de neblina...”.⁸⁶⁹ En 1937, Storni había escrito otro poema –no publicado en libro– en el que también hace referencia a esta idea: “Máscara griega te cubrió la cara; /.../ y tu ahuecada máscara temblaba / con sus bocinas espantando sombras” (“Máscara griega”).⁸⁷⁰ La máscara simboliza la ocultación de las metamorfosis. Cuando una persona vive una transformación, la misma tiene connotaciones tanto misteriosas como vergonzosas, puesto que, en el momento que aquello que cambia es ya “otra cosa” pero todavía sigue siendo lo que era, se produce lo equívoco y ambiguo. La ocultación facilita el proceso de pasar de lo que se es hacia lo que se será o se quiere ser; es decir, la máscara oculta esa transfiguración para hacerla más “llevadera”, ayuda a que lo anterior tome lugar como un proceso íntimo e invisible a los ojos de los demás. Su carácter mágico, tan presente en la máscara teatral griega, deviene del hecho que la misma equivale a la crisálida.⁸⁷¹ Storni, pues, utilizó el símbolo de la máscara para referirse a su transformación psicológica y emocional, un proceso de preparación interior, de auto-conocimiento trascendental, de crecimiento espiritual, un proceso también atravesado por sentimientos ambiguos y misteriosos con respecto a la vida, el amor y la muerte. De ahí que no sea casualidad que la autora haya elegido un vehículo hermético de expresión poética, uno que informa precisamente de este proceso interno a lo largo del cual el lenguaje simbólico se convierte también en una máscara de la metamorfosis psíquica.⁸⁷²

En “Ultrateléfono”, Storni se dirige a su padre y a Horacio Quiroga, previendo su reunión con ellos en el Más Allá: “Iré a veros muy pronto; recibidme”.⁸⁷³ De hecho, para cuando escribe *Mascarilla y trébol*, Storni sabe muy bien que ha entrado en territorio precario. Tiene casi cuarenta y seis años y sufre una grave enfermedad –

⁸⁶⁹ Alfonsina Storni, “El sueño”, en *Ibid*, p. 419.

⁸⁷⁰ Alfonsina Storni, “Máscara griega”, en *Ibid*, p. 559.

⁸⁷¹ De acuerdo, a Wang Chung: “Cuando el alma abandona el cuerpo, se asemeja a una cigarra que sale de la crisálida para transformarse en insecto”; de ahí que probablemente la máscara ritual y teatral está estrechamente ligada a la idea de crisálida y de metamorfosis. (Cfr. Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2005 (9ª ed.), pp. 155, 307-308.)

⁸⁷² Por otra parte, en esta etapa, Storni también utiliza la figura del esqueleto. En general, en la mayoría de las alegorías, el esqueleto personifica a la muerte y, en la alquimia, simboliza la putrefacción de los elementos (el color negro). Lo anterior viene a enfatizar la certeza de muerte que Storni albergaba dentro de sí. En uno de sus últimos poemas, de 1938, no publicado en libro, nos dice: “Señora soledad que tu esqueleto / creí de grises vértebras un día / aníllame con fuerza entre tus arcos / que no quiero de tí partirme ahora. / Que al acercarme vi que en flor abría / tu aparente esqueleto calcinado, / y en tus vértebras limos creadores; / y eran tus cuencas de un azul de llama...” (“Soledad”). (Carlos Alberto Andreola, *Ob.cit.*, p.284.)

⁸⁷³ Alfonsina Storni, “Ultrateléfono”, en *Obras. Poesía. Tomo I*, *Ob.cit.*, p. 411. El suicidio de su gran amigo, Horacio Quiroga, en 1937, la afectó profundamente. Lo anterior se vio agravado aún más cuando recibió la noticia del suicidio de Eglé Quiroga, hija del escritor, en septiembre de 1938.

cáncer— que no tiene cura. A principios de 1938, veraneando en Pocitos, cuando la autora se descubre un ganglio inflamado en la garganta, le confiesa a Alejandro, su hijo, los miedos que le provoca su enfermedad: este recuerda que su madre le habló “pausadamente, con tranquilidad, como si no hablara de ella [...] ‘Espero que no sea lo que pienso. De todas maneras, esta vez nadie me va a poner cuchillo encima’”.⁸⁷⁴ De esta forma, Storni, al negarse a pasar por otra operación quirúrgica, era consciente de que sus días estaban contados e incluso para entonces, posiblemente, ya estuviera considerando la opción del suicidio.⁸⁷⁵ Escribe, sin duda, con el peso de la ambigüedad, la que cae sobre aquellos que creen que les queda poco tiempo: “es como si un corazón sensiblemente agitado y estallante se empeñara en querer certificar que las mareas que lo turban suben de sus legítimos torrentes”, agrega la poeta en su “Breve explicación”.⁸⁷⁶ En un poema escrito en 1938 al reverso de una invitación, se puede percibir exactamente el momento de desolación por el que pasaba su autora: “Ah, esta cansada / torre de la cabeza! / Hasta tu canto, / pájaro, / la agujerea”.⁸⁷⁷ Sin duda, el

⁸⁷⁴ Conrado Nalé Roxlo y Mabel Mármol, Ob.cit., p. 163.

⁸⁷⁵ Algunos testimonios nos informan del grado de pesimismo irónico y de desazón melancólica al que llega Storni en 1938. El sábado 15 de octubre acude a la Comisión Nacional de Cultura y le entrega a su director, Juan José Urquiza, un ejemplar de *Mascarilla y trébol* para inscribirlo en el concurso de poesía. Urquiza cuenta que Storni llegó con mucha prisa porque, según ella misma le relató, tenía que ir a comprar un pasaje de tren a Mar del Plata para viajar el siguiente [miércoles]; y agrega: “Mientras me dedicaba un ejemplar, [...] me inquirió sonriente: ‘¿Y si uno muere, a quién le pagan el premio?’. Me pareció una *boutade* su pregunta, y como tal le respondí sin tomarla en serio”. (Juan José de Urquiza, “Alfonsina Storni frente al público”, en Buenos Aires, *La Nación*, 16 de agosto de 1975, en Josefina Delgado, Ob.cit., p. 248). El día siguiente, el domingo 16, Storni se encuentra con Margarita Abella Caprile en Tigre. Ese día había aparecido en *La Nación* su poema “Romancillo cantable”, poema de tono liviano y musical. Durante su conversación, ese domingo en el recreo, Caprile le expresa su admiración por el poema y cuando termina de elogiarlo, Storni le dice: “Tal vez sea mi última poesía. Margarita: sufro de una neurastenia tan espantosa que no sé si quitarme la vida”. Caprile trató de animarla, le recordó lo enérgica que había sido siempre. Pero ella le respondió: “La he gastado ya. Ya no puedo más”. Conversaron un rato más y después de despedirse Storni se volvió rápidamente para decirle: “¡Margarita!... Si cree en Dios, rece por mí”. (Conrado Nalé Roxlo y Mabel Mármol, Ob.cit., p. 164.

⁸⁷⁶ Alfonsina Storni, “Breve explicación”, en *Obras. Poesía. Tomo I*, Ob.cit., p. 394.

⁸⁷⁷ Conrado Nalé Roxlo y Mabel Mármol, Ob.cit., p. 121. Según testimonios, por estos meses, Storni parecía estar viviendo en otra realidad. Podía estar conversando con alguien y de pronto se retraía o abandonaba la conversación. En otras ocasiones realizaba recapitulaciones de su vida y se mostraba emocionalmente intranquila. Luisa Sofovich, esposa de Ramón Gómez de la Serna, cuenta que una tarde fue a buscarla a su pensión. Allí se alojaba la poeta con su hijo, Alejandro, “al que amaba con melancólico amor inteligente”, en una pequeña habitación en la que únicamente había dos camas, una al lado de la otra. Al salir de la habitación, Storni le comentó, tocándole levemente el hombro: “Luisita: la casa, el nido se hace entre dos. Una mujer sola nunca tiene casa”. (Luisa Sofovich, “La máscara de Alfonsina”, Buenos Aires, sábado 11 de enero de 1964, Archivo del Instituto de Literatura Argentina Ricardo Rojas, en Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo, Ob.cit., p. 360.) En aquellos años, la población de Buenos Aires crecía de forma tan acelerada que existía una seria carencia de viviendas y los precios de los inmuebles resultaban bastante altos. La mayoría de los trabajadores no contaban con los recursos necesarios para poder comprar sus propias casas por lo que debían alquilar piezas o compartir viviendas con otras familias. Storni era una de esas trabajadoras, por lo que cuando se muda a esta ciudad, en 1912, empezará su largo peregrinaje de una casa a otra, mudándose cada cierto tiempo, sin llegar a reunir nunca los recursos necesarios —a pesar de que siempre trabajó duramente— para comprar su propio apartamento.

testimonio que mejor refleja la conciencia de muerte que recorrió a Storni en sus últimos meses de vida, sea el de su doctor, Marcos Victoria. En cierta ocasión, la autora le envía con Alejandro un mensaje escrito con “letra desordenada”, en el que desarrolla una cuidadosa descripción de su estado “como podría haberlo hecho el mejor psiquiatra; ‘Indecisión de movimientos, dificultad para escribir. He perdido la confianza en mí, en los demás...’”.⁸⁷⁸ Cuando el doctor la visita y le menciona la operación realizada unos años atrás ella,

...se cubrió la cara con las manos, se tapó los oídos y me gritó: “No, por Dios. No me hable de eso. Ya sé lo que me espera...”. Traté de disuadirla. Quizás estaba equivocada en su diagnóstico. Su aflicción pasaría en seguida, etc., etc. (Me faltaba el acento de persuasión que hubiera sido menester. En el fondo, estaba convencido de que Alfonsina calculaba con asombrosa claridad el fin que le esperaba.) Habló atropelladamente entonces. Se confesaba. ¡Cuántas cosas dolorosas, agudas, grotescas, finas, me dijo sobre ella, sobre su trágica existencia, sobre sus amigos, sobre la vida y la muerte de los hombres! [...] Estaba perfectamente lúcida y calmada cuando me alejé...⁸⁷⁹

Por otra parte, tomando en cuenta la atmósfera creada por las políticas culturales que imperaban en ese momento, tenemos que pensar que se trata de poemas escritos después de la instauración de la dictadura militar, en 1930.⁸⁸⁰ El país se encontraba en sumido en una represión moral que se traducía, entre otras cosas, en censuras y sofocamientos a las artes y a las ideas transgresoras. Por ejemplo, en estos años, se suspendió el estreno de *Salomé* de Oscar Wilde en el teatro Colón.⁸⁸¹

De esta forma, Storni tiene la certeza de que vive en un país en crisis en el cual el artista no es apreciado; fruto de lo mismo, crece su sensación de desencanto. Lo

(Por ejemplo, en 1914, tras su estancia en una pensión de la calle Pueyrredón, su hijo y ella marcharon a una casa antigua ubicada en la calle Terrada, 578, en el barrio periférico de Flores. A finales de 1916, se mudaron a una casa situada en la calle Moreno, 900, en el famoso barrio de San Telmo. Sin embargo, antes de ir a vivir en esta casa, se establecieron por un corto tiempo en la calle Belgrano, 843.) (Cfr. Tania Pleitez, Ob.cit., pp. 99-100.) Por lo tanto, pareciera que, en ese año de 1938, Storni reevaluara su vida y sus decisiones. El último encuentro de Luisa Sofovich con la poeta se grabará en la memoria de aquella de forma aún más impresionante. Una tarde se vieron en la calle y se pusieron a conversar. Storni le contó el acto en Montevideo con Gabriela Mistral y Juana de Ibarbourou: “Estaba contándome todo esto, [...] y de pronto, dejando inconclusa una frase, se dio vuelta y, saludándome con la mano, que giró en el aire como desde otra orilla (y solo se había subido al umbral de la entrada a la librería y papelería frente a la que nos habíamos encontrado), despidiéndose así, inesperadamente, de mí, penetró en la penumbra del local”. (Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo, Ob.cit., p. 360.)

⁸⁷⁸ Carlos Alberto Andreola, Ob.cit., p. 184.

⁸⁷⁹ Ibid, pp. 184-185.

⁸⁸⁰ El 6 de septiembre de 1930, el general José Félix Uriburi dirige un golpe militar que derroca la segunda presidencia de Hipólito Yrigoyen. Se instaura así un régimen contrario a un sistema democrático.

⁸⁸¹ Cfr. Josefina Delgado, Ob.cit., p. 169.

anterior es aún más comprensible si comparamos esta atmósfera represiva con la que imperó en la década de los años veinte, cuando el gobierno del presidente Marcelo T. Alvear, amante de la literatura y de la cultura, le otorgó justa atención a artistas y escritores.⁸⁸² Cuando Leopoldo Lugones se suicida en febrero de 1938 (ocho meses antes que ella), Storni escribe un artículo titulado “Alrededor de la muerte de Lugones” (publicado en *Nosotros*) que, entre otras cosas, subraya lo siguiente: “Equivocado o no, combativo o no, incomprensivo o no, ¿ha estallado por causa de la alta presión a que es sometido el creador en nuestros hornos?”⁸⁸³. La muerte del escritor modernista venía a confirmarle la sensación de desamparo e indiferencia que padecían los intelectuales por parte del Estado. Es posible que el suicidio de Lugones también la empujara acariciar con mayor seriedad la idea de la muerte. Quizá viera en este hecho las señales ineludibles de un lugar en crisis. Sin embargo, la prueba más clara de la decepción que invadía a Storni con respecto al ambiente cultural de Buenos Aires se resume en uno de los recuerdos de Manuel Ugarte. El intelectual argentino cuenta que una tarde, acompañado de Storni en un bar de la calle Florida, se encontraron casualmente con el entonces embajador de la República Dominicana, Tulio Cestero. En medio de la

⁸⁸² Por ejemplo, Alvear era un asiduo de las tertulias de La Peña, en el café Tortoni, donde se reunían artistas, poetas, músicos e intelectuales en general. De hecho, Alvear admiraba a Storni y la consideraba la mejor declamadora del país, razón por la cual intervino para que le dieran un cargo en la Escuela Normal de Lenguas Vivas y en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación.

⁸⁸³ Alfonsina Storni, “Alrededor de la muerte de Lugones”, en *Obras. Prosa: Narraciones, periodismo, ensayo, teatro. Tomo II*, Ob.cit., p. 1086. A Storni le afectó enormemente el suicidio de Leopoldo Lugones, a pesar de que este prácticamente había sido su enemigo literario. A continuación cito algunos episodios que prueban lo anterior. Unos ocho meses antes de que *La inquietud del rosal* (1916) se publicara, Storni le escribe una carta a Leopoldo Lugones para solicitarle una entrevista. Quiere mostrarle sus versos y conocer su opinión; después de todo, en ese momento Lugones es el “poeta nacional” y los poetas noveles se desviven por acercarse a él y leerle sus trabajos. Sin embargo, Lugones nunca escribió una contestación a esta carta ni accedió jamás a dedicarle un comentario. La relación entre ambos fue complicada y muchos aseguran que se debió, en parte, a que el poeta era receloso de posibles rivales, mucho más si se trataba de una mujer. La verdad, asegura Arturo Capdevila, es que Lugones y Storni nunca se entendieron, ni en la vida ni en el arte. El atrevimiento de la poeta en relación a sus temas eróticos y sexuales no podía tener cabida en el alma de un hombre que creía en la pureza absoluta; además, el estilo irreverente de Storni, apoyado en un lenguaje más cercano a la experiencia cotidiana, desafinaba con los rigurosos principios estéticos de Lugones. De esta forma, desde *La inquietud del rosal*, el poeta se mostró huraño y distante y su actitud se mantuvo inalterable a lo largo de los años. (Cfr. Arturo Capdevila, Ob.cit., pp. 97-98.) Por su parte, Conrado Nalé Roxlo opina que la actitud de Lugones hacia Storni derivaba de sus tendencias misóginas: “Lugones tenía una profunda prevención contra las mujeres que escribían, y más aún si se trataba de poetisas. Gustaba decir, con su maestro Nietzsche, que el hombre ha sido creado para la guerra y la mujer para solaz del guerrero; y que todo lo demás era locura...” (Conrado Nalé Roxlo y Mabel Mármol, Ob.cit., p. 127.) La ironía de la vida hará que Lugones y Storni se identifiquen en la muerte: él se quitó la vida tan solo ocho meses antes que ella tomara la misma decisión; incluso existe una leyenda, sin fundamento, que afirma que ambos pactaron suicidarse juntos, pero que Storni no se presentó a la cita. (Cfr. Josefina Delgado, Ob.cit., p. 246) A pesar de sus desavenencias, ella siempre sintió por él gran admiración. De hecho, una de las piezas de teatro infantil de la autora, *Blanco... negro... blanco*, está inspirada en una pantomima de Lugones, “El pierrot negro”, incluida en *Lunario sentimental* (1909).

conversación, Storni increpó, emocionada, al dominicano: “¿Por qué no me invita usted a ir a dar conferencias o lecturas a su país? Haga cualquier cosa... Sáqueme de aquí...”⁸⁸⁴ Por lo tanto, es evidente que a las crisis personales de Storni se le añadían aspectos externos que no ayudaban a acuñar su sosiego interior.

2. Formas de (auto)representación femenina en la poesía de Alfonsina Storni.

2.1. El (des) amor y las relaciones con lo masculino.

Uno de los núcleos más importantes del feminismo poético storniano es el tratamiento que realiza del hombre como figura masculina, pero no como individuo concreto, sino como símbolo o arquetipo de la masculinidad.⁸⁸⁵ En un artículo titulado “Los hombres fósiles” (*La Nota*, 1919), Storni define a la figura que representa dicho arquetipo:

[...] hablemos, ahora, de los hombres fósiles, es decir, de aquellos hombres cuyas ideas están casi petrificadas y que parecen vivir todavía en las capas espirituales del medioevo. No creáis, pobre de mí, que yo sea una enemiga declarada del simpático sexo masculino. Muy por el contrario: lo admiro y lo venero. [...] Pero las mujeres que habitamos la tierra somos una cosa imposible, calamitosa. [...] Debe ser esta la causa de la existencia del hombre fósil, que en buena parte se caracteriza por su sequedad ante todo lo que sea una manifestación de la personalidad femenina. Ay de la osada mujercita que se atreva a decir: esta es mi conciencia. Sospecho ya, montado sobre la nariz del hombre fósil, un lente de aumento para introspectar eso que una mujer se atreve a llamar conciencia. Luego me imagino lo que debe pesar en un cerebro una idea de siglos y siento escalofríos... [...] Se obceca el hombre fósil en que la niña debe ignorarlo todo, fingirlo todo, disimularlo todo [...]⁸⁸⁶

Para Storni, una de las dificultades en el desarrollo de la conciencia de la mujer son precisamente las ideas “petrificadas” del patriarcado. Irónicamente, en el artículo citado, la autora contrapone un estereotipo femenino (“somos una cosa imposible, calamitosa”) a la “sequedad” que mostraría esa figura masculina si a aquella se le

⁸⁸⁴ Manuel Ugarte, Ob.cit., p. 178.

⁸⁸⁵ En casi todos los poemas de Storni aparece el hombre; sin embargo, en este apartado, me referiré exclusivamente a su “dimensión masculina”. No obstante, en su etapa poética vanguardista, Storni desplaza la palabra *hombre* hacia una “dimensión humana amplia”. (Cfr. Milena Rodríguez Gutiérrez, Ob.cit., p. 77.)

⁸⁸⁶ Alfonsina Storni, “Los hombres fósiles”, en *Obras. Prosa: Narraciones, periodismo, ensayo, teatro. Tomo II*, Ob.cit., pp. 808-809.

ocurriera manifestar su personalidad. Por lo tanto, si este “hombre fósil” se ha adjudicado durante siglos el derecho de “introspectar” la conciencia femenina, pues Storni, a su vez, en su poesía, se convierte en una interrogadora de la masculinidad –en su dimensión más conservadora y convencional– y de las relaciones entre hombres y mujeres. En pocas palabras, el sujeto femenino que aparece en esta serie de poemas es uno que intenta perfilar y/o comunicarse con diversas versiones del hombre, distintos representantes de los valores masculinos tradicionales; un *yo* que se postula como *sujeto activo*, ya que es impulsado a reflexionar, examinar y cuestionar conceptos heredados del orden patriarcal, al mismo tiempo que refuerza su propio paradigma diferenciado del ser femenino. De acuerdo con Milena Rodríguez Gutierrez, a Storni “no le interesa, al hablar de la figura masculina, esa relación con lo *infinito*, con lo trascendental, que ha sido básica y representativa del hombre, como ente masculino, a lo largo de la historia. Storni pone los pies del hombre sobre la tierra. Lo concibe en su relación más concreta y *vulgar*, su relación con la mujer. Lo baja a la dimensión doméstica. De cierta manera, lo empequeñece”.⁸⁸⁷

Ya en poemas tempranos como “Tú me quieres blanca” (*EDD*), Storni crea imágenes en las que el hombre se puede ver reflejado a sí mismo. Este es uno de los poemas más conocidos de Storni porque se refiere de forma contundente a las relaciones entre hombres y mujeres: no sólo es uno de los que más acogida tuvo entre las jóvenes de clase media, sino que pronto se convirtió en el favorito de las recitadoras y, hasta el día de hoy, es uno de sus poemas más citados. En el mismo, Storni hace eco de la célebre redondilla de Sor Juana Inés de la Cruz, “Hombres necios, que acusáis...” (1689), donde la mexicana cuestiona las pretensiones de pureza y virginidad femeninas por parte de los hombres⁸⁸⁸; tema que también ya había sido tratado en el siglo XIX por Rosalía de Castro en *Lieders*: “¿Por qué los hombres derraman sobre ti la inmundicia de sus excesos, despreciando y aborreciendo después en tu moribundo cansancio lo horrible de sus mismos desórdenes [...]”.⁸⁸⁹ Storni, en una especie de monólogo teatral y con un lenguaje sencillo, coloquial y muy eficaz, también se refirió a la doble moral

⁸⁸⁷ Milena Rodríguez Gutiérrez, *Ob.cit.*, p. 87.

⁸⁸⁸ Vid Helen Ferro, *Historia de la literatura hispanoamericana*, *Ob.cit.*, pp. 324-325.

⁸⁸⁹ Neus Aguado, “Alfonsina Storni. Más allá del mar”, en *Quimera*, núm. 123, Barcelona, 1994, pp. 54-55.

respecto a la exigencia de la virginidad de la mujer. Por más que sea muy conocido, recordémoslo:

5 Tú me quieres alba,
Me quieres de espumas,
Me quieres de nácar.
Que sea azucena
Sobre todas, casta.
De perfume tenue.
Corola cerrada.

10 Ni un rayo de luna
Filtrado me haya.
Ni una margarita
Se diga mi hermana.
Tú me quieres nívea,
Tú me quieres blanca,
Tú me quieres alba.

15 Tú que hubiste todas
Las copas a mano,
De frutos y mieles
Los labios morados.

20 Tú que en el banquete
Cubierto de pámpanos
Dejaste las carnes
Festejando a Baco.

25 Tú que en los jardines
Negros del Engaño
Vestido de rojo
Corriste al estrago.

Tú que el esqueleto
Conservas intacto
No sé todavía

30 Por cuáles milagros,
Me pretendes blanca
(Dios de lo perdone),
Me pretendes casta
(Dios te lo perdone),

35 ¡Me pretendes alba!

Huye hacia los bosques;
Vete a la montaña;
Límpiate la boca;
Vive en las cabañas;

40 Toca con las manos
La tierra mojada;
Alimenta el cuerpo
Con raíz amarga;

45 Bebe de las rocas;
Duerme sobre escarcha;
Renueva tejidos
Con salitre y agua;

50 Habla con los pájaros
Y lévate al alba.
Y cuando las carnes
Te sean torneadas,

Y cuando hayas puesto
 En ellas el alma
 Que por las alcobas
 55 Se quedó enredada,
 Entonces, buen hombre,
 Preténdeme blanca,
 Preténdeme nívea,
 Preténdeme casta.⁸⁹⁰

En este romancillo (de cincuenta y nueve hexasílabos) sobresale la siguiente paradoja: “¿Cómo dices A pero quieres B? ¿Por qué tú te comportas como B y pretendes que yo sea A?” En otras palabras, Storni se pregunta: ¿por qué existe un código para el hombre y otro para la mujer? Esta contradicción en el terreno de la sexualidad representó un hecho dramático para las mujeres de su tiempo, de ahí que este poema haya tenido la acogida que tuvo entre un grupo considerable de mujeres; algo que la escuela literaria de Borges no comprendió y que más bien optó por ensañarse con la poeta y por descalificar su obra, pasando por alto el mensaje crucial de la misma.

En el poema, la autora utiliza el desafío y la ironía como piezas fundamentales para que el sujeto poético cuestione y despedace, ante el hombre, el mito de la pureza femenina. Para ello, Storni enfatiza tres momentos puntuales que le dan agilidad y movimiento al poema. En el primer momento, el sujeto poético hace una enumeración de los pedidos del hombre (“Tú me quieres...”), en el que cada verso contiene una alusión al ideal patriarcal de la pureza femenina (“alba”, “espumas”, “nácar”); obviamente, la poeta utiliza irónicamente el sentido de estas imágenes clásicas de pureza y el propósito de las mismas es poner en evidencia la superficialidad de ese ideal. En el segundo momento, se hace una descripción alegórica del mismo hombre (“Tú que hubiste todas...”), por medio de la cual se revela la doble moral de esta pretensión masculina: el *yo* ridiculiza sus demandas y las convierte en acusación. Asimismo, esta sección descansa en la repetición: “Tú que...”, la cual aparece en cuatro ocasiones, seguidas de imágenes que sirven de espejo para que él se vea a sí mismo, desnudo de alma y de cuerpo: un esqueleto degenerado, decadente. La poeta pareciera preguntarse: “¿y es esa criatura la que pretende hacer estas demandas de pureza a la mujer?” En definitiva, la descripción de la conducta masculina, le sirve a la autora para demostrar la falta de proporción y correspondencia entre ambos sexos. De ahí que esta sección finalice con un cambio de verbo –de “quieres” se pasa a “pretendes”–,

⁸⁹⁰ Alfonsina Storni, “Tú me quieres blanca”, en *Obras. Poesía. Tomo I*, Ob.cit., pp. 143-144.

acompañado en dos ocasiones por un comentario irónico: “Dios te lo perdone”. En el tercer momento, el *yo* abandona su pasividad y hace un requerimiento a ese hombre a través de doce verbos imperativos (“Huye”, “Vete”, “Límpiate”...), los cuales describen los estados de purificación a los que el hombre debe someterse para que sea remodelado, ya no por los prejuicios sociales y las construcciones culturales, sino que en un terreno limpio. Sólo entonces ella le permitirá pretenderla, idealizarla, de ahí que el poema termine con el verbo imperativo “preténdeme”, repetido y seguido de los adjetivos “blanca”, “nívea” y “casta”.⁸⁹¹

De ritmo vívido –debido fundamentalmente a la formación teatral de la autora–, gracias a una sintaxis cuidadosamente estructurada y a repeticiones que alcanzan momentos de clímax, este poema no resulta pretencioso; al contrario, logra con éxito recrear una fuerte impresión visual, pero no de una mujer, sino de un hombre que vive en un mundo ilusorio y decadente. No obstante, las estrofas finales dejan entrever una esperanza de regeneración: la naturaleza puede proveer esa posibilidad de purificación, ya que este es el único ámbito que no ha sido contaminado por la hipocresía social. Es muy conocido que, en las llamadas culturas primitivas, en los ritos de iniciación, es un requisito pasar un largo período de tiempo a solas en los bosques o las montañas, un periodo durante el cual toma lugar una reconciliación con la soledad y la naturaleza. Así, se llega a descubrir quién y qué uno realmente es, un descubrimiento casi imposible mientras la sociedad, la comunidad, el orden impuesto, nos este diciendo constantemente quiénes y qué somos, o qué debemos ser o esperar. Por eso, en este caso, el sujeto femenino le pide al hombre que regrese a la naturaleza: “Bebe de la roca, duerme sobre escarcha”. Sólo entonces, cuando haya renovado sus tejidos y su cuerpo recién torneado haya recuperado su alma sincera, habrá adquirido la purificación necesaria para *pretender* de ella una virginidad primigenia. Cómo ya señalamos, la leve pero significativa transición de la fórmula inicial del poema, cristalizada en “preténdeme”, viene a recalcar lo siguiente: “sólo cuando estés limpio de hipocresía, me llegaras a querer por lo que soy, no por como te han dicho que debo ser”. Por otra parte, también es cierto que siempre queda la sensación de que estamos ante un interlocutor silencioso. Es decir, el poema refleja la dramática declaración de sólo una de las partes,

⁸⁹¹ Cfr. Rachel Phillips, Ob.cit., p. 34.

pero cuya respuesta nunca llegaremos a conocer.⁸⁹² Como ha señalado Milena Rodríguez Gutiérrez:

[En la última estrofa] el *yo*, objeto amado, pasa a ser el que pide, el que exige imperativamente [...] al *tú*. Se le exigen a éste determinados actos que tendría que llevar a cabo, que cumplir, para conseguir tener derecho a sus pretensiones. Estas exigencias son tan excesivas como las que el *tú* masculino mantenía hacia el *yo* femenino, si se toman de manera literal. [...] Sólo un *tú* masculino que fuera capaz de acometer estas hazañas, casi proezas heroicas, tendría derecho a exigir a un *yo* femenino las características que le exige; la disparidad existente entre ambos sigue acrecentándose. Por otro lado, si se analizan estas exigencias de modo simbólico, ¿no se le está pidiendo a este *tú* masculino que se “feminice”, que adquiera las virtudes asociadas a la feminidad por él mismo y en el universo simbólico, cultural? Se le está exigiendo la identificación y el amor hacia la naturaleza. [...] para que el *tú* masculino tenga derecho a sus exigencias hacia el *yo* femenino, tiene que ser un buen hombre, algo que, según sugiere el poema, no es.⁸⁹³

Por su parte, Lucrecio Pérez Blanco ha subrayado, con respecto a “Tú me quieres blanca”, lo siguiente: “Esta proclama y defensa se hace en nombre de la mujer – de todas– frente a todos los hombres. El *tú* [...] encierra un plural indeterminado e ilimitado. Y el *me* tiene los mismos límites. Es el enfrentamiento de la mujer –no concreta– con el hombre –no concreto–”.⁸⁹⁴ En pocas palabras, en este poema, Storni denuncia las condiciones socio-culturales que le exigen a la mujer un comportamiento determinado a la vez que retrata al hombre como defensor y garante de estas condiciones.

Por otra parte, en “Hombre pequeñito” (*IRR*), Storni perfila un sujeto femenino poseedor de un claro espíritu de independencia, algo que se concreta en su deseo de obtener igualdad erótica con respecto al hombre:

Hombre pequeñito, hombre pequeñito,
Suelta a tu canario que quiere volar...
Yo soy el canario, hombre pequeñito,
Déjame saltar.

5 Estuve en tu jaula, hombre pequeñito,

⁸⁹² De acuerdo a Olimpia Perelli, su medio-hermana, Storni escribió “Tú me quieres blanca” a partir de una experiencia personal. La autora solía reunirse a menudo con un círculo de amigos al que acudía un hombre que no era muy bien recibido por los demás ya que padecía una “desviación patológica” (Perelli no precisa de qué patología se trataba). Pero Storni, desde el principio, nunca mostró recelo hacia él y estableció una amistad que se fue estrechando. Ella había descubierto en él un espíritu afín y pasaba por alto ese *handicap*. Pronto, el hombre se fue enamorando de Storni pero cuando descubrió que tenía un hijo de seis años se echó para atrás; la desprecia porque no era una mujer “intocada”. (Cfr. Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo, *Ob.cit.*, p. 114.)

⁸⁹³ Milena Rodríguez Gutiérrez, *Ob.cit.*, pp. 107-108.

⁸⁹⁴ Lucrecio Pérez Blanco, *Ob.cit.*, p. 255.

Hombre pequeñito que jaula me das.
Digo pequeñito porque no me entiendes,
Ni me entenderás.

10 Tampoco te entiendo, pero mientras tanto
Ábreme la jaula, que quiero escapar;
Hombre pequeñito, te amé media hora,
No me pidas más.⁸⁹⁵

Este poema, de gran maestría técnica –compuesto de hexasílabos y dodecasílabos (la frase “hombre pequeñito” resulta conveniente como hemistiquio entre los versos dodecasílabos)– es un ejemplo de los mejores momentos en la poesía de Storni: simplicidad en el lenguaje, economía de imagería, regularidad formal. Cada estrofa cierra con un corto pero potente verso el cual muestra un sentido de urgencia en el sujeto poético. Lo que domina aquí es el desafío, uno que pone en evidencia lo siguiente: si en “Tú me quieres blanca” sobresale una paradoja (la doble moral), en “Hombre pequeñito” se enfatiza una dificultad sin solución: “tú y yo no vamos a entendernos nunca”. Porque no tiene la grandeza de comprender, de ver más allá de los códigos impuestos, ese hombre es pequeñito, por lo tanto, el *yo* lo desafía cuando subraya “no me pidas más”. En pocas palabras, “yo actúo como tú, te amo y luego me voy”.

Los cambios de los tiempos verbales le añaden dramatismo a la situación del poema. En la primera y última estrofas se utilizan verbos imperativos (“Déjame”, “Ábreme”), mientras que en la segunda y la tercera, los pretéritos caen de golpe: “Estuve en tu jaula”, “te amé media hora”. Ambas estrofas se encuentran engarzadas por el verbo “entender”, que aparece en tres versos consecutivos aunque con distintas conjunciones, todas en negativo: “no me entiendes”, “Ni me entenderás”, “Tampoco te entiendo”. Es obvio que el hombre y la mujer han alcanzado un punto muerto, pero lo que queda especialmente claro es que el canario quiere volar, quiere escapar. Este poema, teñido de ironía, también nos dice algo que ahora nos parece lógico pero que entonces resultaba audaz: cuando el amor se termina, ambos tienen libertad de ir donde les plazca. El verdadero mal está en fingir que sigue vivo lo que en realidad ha muerto.

⁸⁹⁵ Alfonsina Storni, “Hombre pequeñito”, en *Obras. Poesía. Tomo I*, Ob.cit., p. 189. Existen dos versiones de este poema que tienen que ver con el penúltimo verso. En *Irremediablemente*, de 1919, aparece tal y como lo he citado: “Te amé media hora / No me pidas más”. Sin embargo, cuando Storni preparaba el material de su *Antología poética* de 1938, modificó este verso: “Te amé un cuarto de ala / No me pidas más”. La edición que he utilizado para este capítulo (Losada, 1999) mantiene la primera versión. Las ediciones de Hiperión (*Antología mayor*, 1997) y de Casa de las Américas (*Entre el largo desierto y la mar. Antología poética*, 1998) adoptan la segunda.

Es fácil ver cómo la burla y el tono juguetón recorren la resonancia y el sentido de la frase “hombre pequeñito”, enunciada seis veces. Lo anterior le quita agresividad al tema, pero no le resta convicción. Como ya dije antes, el *yo* femenino le asegura al hombre que lo llama pequeñito porque este no la comprende; pero ella acepta que tampoco lo comprende. El mensaje esencial es que la relación amorosa siempre se encuentra amenazada, porque amar no implica necesariamente comprender las necesidades del otro. Es posible que también le llame pequeñito porque ahora sabe que ella es un ser humano con igualdad de derechos con respecto al hombre; además, se sabe poseedora de un deseo erótico propio e independiente de su contraparte masculina. En pocas palabras, él ya no es, en su imaginario personal, un ser mítico, el héroe de antaño.

En la primera estrofa, el sujeto poético habla de la crueldad de un hombre que quiere mantener cautivo a un pájaro (“Suelta a tu canario que quiere volar”...), para luego pasar a identificarse con el mismo, es decir, se autorrepresenta como canario: “Yo soy el canario”. Así, Storni, utiliza el símbolo de la libertad frente al de la jaula. Es decir, enfatiza la oposición binaria entre “libertad” y “reclusión”: un pájaro que no ha estado nunca recluido y que experimenta una libertad total, es incapaz de conceptualarla. Sólo el pájaro prisionero conoce el *significado* de la libertad, porque la reconoce como algo que le falta. Únicamente el pájaro encarcelado puede conceptualizar y pedir libertad.⁸⁹⁶ En la realidad, Storni fue una mujer liberada, especialmente si consideramos la época en la que le tocó vivir.⁸⁹⁷ Por lo tanto, no podemos decir que “Hombre

⁸⁹⁶ Lacan sostuvo que la realidad no dota al lenguaje de significado, sino, más bien, nuestro sistema lingüístico es el medio por el cual somos capaces de entender el mundo. La entrada del infante al sistema lingüístico es lo que le confiere su identidad social y de género puesto que este se reconocerá únicamente en términos opuestos disponibles (oposiciones binarias: “hombre”, “mujer”, etc.). Una vez entramos al orden social, gracias al sistema del lenguaje, este nos somete a sus leyes. De lo contrario, este orden no sería más que un flujo de experiencias no diferenciadas. Así, nuestra identidad parte de aquello que podríamos representar y *simbolizar*, razón por la cual Lacan llama al lenguaje el *orden simbólico*. El orden simbólico no es más que nuestra estructura total de significado. (Cfr. P. Morris, Ob.cit., p. 103.)

⁸⁹⁷ De acuerdo a algunos testimonios, Storni daba a conocer en voz alta sus deseos, sin inhibiciones, ante el incrédulo desconcierto de sus interlocutores masculinos, para nada acostumbrados a una franqueza de este tipo proveniente de una mujer. El escritor, Manuel Mujica Lainez, quien solía visitarla hacia 1927, nos cuenta en su diario lo siguiente: “A Alfonsina Storni la conocí cuando tenía yo diecisiete años [...]. Solía visitarla yo por entonces, en su alto y pequeño departamento de Córdoba y Esmeralda. Era muchísimo mayor que yo [tenía treinta y cinco años], desgreñada y vehemente. Una admirable poetisa, sin duda, pero los matices se me escapaban. Dejé de ir, mejor dicho, me escabullí de su casa, espantado, el día que quiso besarme. [Y ella me afirmó]: ‘yo considero amigo a un hombre sólo después de haberlo besado’” (Josefina Delgado, Ob.cit., p. 156). En otra ocasión, durante una temporada veraniega en Mar de Plata, en el *lobby* del hotel donde se alojaban varios escritores, le presentaron al joven poeta Francisco

pequeñito” se refiere a una apelación de libertad por parte de la mujer tradicional, encerrada en su casa. Storni se refiere más bien a la prisión de las costumbres, de las ideas culturales impuestas. En una relación amoroso-erótica, en la que la mujer es independiente y tiene plena conciencia de esa independencia (“te amé media hora, / No me pidas más”), el entramado de ideas culturales que intenta limitar su forma de amar resultan ridículas y caducas, y, por lo tanto, ridícula le parece la actitud de ese “hombre pequeñito” que se niega a aceptar su libertad amorosa.

En general, en esta serie de poemas que se refieren al hombre como arquetipo de la masculinidad, sobresalen dos ideas interconectadas: los hombres se niegan a desarrollar su capacidad emocional y, por eso, les resulta más fácil permanecer libres y sin ataduras. El sujeto poético pareciera aceptar esta condición masculina e incluso la llega a considerar preferible a la condición marginal e incompleta a la que están destinadas las mujeres; así, en “La que comprende” nos dice: “En los ojos la carga de una enorme tristeza, / En el seno la carga del hijo por nacer, / Al pie del blanco Cristo que está sangrando reza: / –¡Señor, el hijo mío que no nazca mujer!”.⁸⁹⁸ Sin embargo, la mayoría de las veces se refiere a las relaciones entre hombres y mujeres con ironía. De hecho, una de las constantes a partir de *Ocre* es que el *yo* escruta al hombre y, aunque en algunos poemas este se mantiene intocable y superior, el tono nuevo con que lo retrata destila una mordaz ironía. Por ejemplo, en “Saludo al hombre”, la poeta subraya cómo la mujer se encuentra encadenada a su cuerpo (por un lado, anhela gozo y placer y, por otro, estos se encuentran reprimidos y controlados por las convenciones), mientras que el hombre, con su “adiestrada libertad” (a los hombres se les *enseña* a ser libres, crecen creyendo en su libertad), sustenta una posición privilegiada, sin ligaduras. Él es el Sire, es decir, el Padre, el que encarna la autoridad, el Señor. Aunque esa mujer se rinde ante estas diferencias de género ancestrales, al parecer imposibles de cambiar (“Omnívoro: naciste para llevar la cota”), también lanza sutilmente sus dardos por medio de un gesto de sorna:

Con mayúscula escribo tu nombre y te saludo,
Hombre, mientras depongo mi femenino escudo
En sencilla y valiente confesión de derrota.

López Merino, quince años menor que ella. Por los ventanales se podía observar el mar furioso y el cielo gris, presagios de una tarde de tormenta. El joven comentó cuan desagradable estaba el día, a lo que Storni replicó: “sí, sí, pero ideal para estar entre dos sábanas, con alguien como usted, por ejemplo” (Ibid, p. 187).

⁸⁹⁸ Alfonsina Storni, “La que comprende”, en *Obras. Poesía. Tomo I*, Ob.cit., p. 249.

Omnívoro: naciste para llevar la cota
Y yo el sexo, pesado como carro de acero,
Y humilde (se delata en función de granero)
Brindo por tu adiestrada libertad, la soltura
Con que te sientes hijo claro de la natura [...]

¿No eres el Desligado, Sire, por excelencia?
¡Salud! En versos te hago mi fina reverencia.⁸⁹⁹

Como se observa, gracias al tono irónico, los términos de esa desligadura masculina son revertidos: las cualidades aparentemente alabadas, se convierten en defectos, en objeto de burla y ataque; el hombre pasa de victorioso a ser vencido por la agudeza de ese sujeto femenino que en apariencia acepta estos hechos pero que en realidad se defiende de ellos por medio de la mofa. Así, al utilizar un gesto de alabanza, se parodia una actitud tradicional masculina. El poema hace alusión a la idea común y tópica de que la mujer es un ser inferior, porque es susceptible; mientras que el hombre es un ser superior porque supuestamente sabe involucrarse sin dolor. Sin embargo, la actitud del *yo* pone en evidencia un determinismo pesimista en cuanto a los roles de cada uno: la mujer se encuentra encadenada a su cuerpo –“pesado como carro de acero”–, por lo que está atada mucho más que el hombre al inexorable paso del tiempo: tiene conciencia de que en la tradición se ha conceptualizado su cuerpo como algo deseado pero también como receptáculo de lo prohibido. De ahí que ella y su cuerpo representen lo oscuro, el pecado, la muerte, mientras él será siempre el que, con seguridad, se cree la luz, la honradez, la vida: “la soltura / Con que te sientes hijo claro de la natura”.

En la misma línea se encuentran poemas como “Duerme tranquilo”. En este, la poeta se dirige, con tono desprendido, a un amante lisonjero al que le aconseja dormir bien y no sufrir para que pueda proseguir sus conquistas amorosas, ya que estas, antes de ser censuradas, serán siempre celebradas por un sistema donde también se aprecian las acciones, supuestamente heroicas, de aquellos que hicieron guerras irracionales: “Te reclaman destinos más gloriosos / Que el de llevar, entre los negros pozos / De las ojeras, la mirada en duelo. / ¡Cubre de bellas víctimas el suelo! / Más daño al mundo hizo la espada fatua / De algún bárbaro rey. Y tiene estatua”.⁹⁰⁰

⁸⁹⁹ Alfonsina Storni, “Saludo al hombre”, en *Ibid*, p. 306.

⁹⁰⁰ Alfonsina Storni, “Duerme tranquilo”, en *Ibid*, p. 283.

En otras ocasiones, la mujer reclama su derecho al coqueteo y el derecho del hombre a llorar. Por ejemplo, en “El tímido amante” se retrata una escena en la que él se queja porque la mujer del poema ha tenido otros amantes. Ella le responde que: “Palpando las almas / Mi alma se afinó, / En el desencanto / Concebí tu amor”.⁹⁰¹ Él, herido, le dice que repudia su boca aleccionada y no se avergüenza de llorar frente a ella. Una idea similar ya había aparecido antes en “El hombre sombrío” (*IRR*). Aunque aquí más bien se retrata a un hombre altivo, frío y que “ama a muchas mujeres”, el sujeto poético, siempre lleno de confianza, enfatiza en los últimos versos lo siguiente: “Mas mi mano de amiga, que destrona sus galas, / Donde aceros tenía le mueve un brote de alas / Y llora como el niño que ha extraviado la ruta”.⁹⁰² De esta forma, las actitudes tradicionales de los géneros, al menos las de las primeras décadas del siglo veinte, aparecen revisadas y revertidas.

A lo largo de los poemarios de Storni también se observa cómo el hombre va perdiendo su carácter mítico; poco a poco, deja de ser esa persona avasalladora. La poeta insiste una y otra vez en retratar al hombre como un amante bello pero inconstante y, en este sentido, se muestra ambivalente: por un lado le desea, establece imágenes soñadas del cuerpo masculino, se percibe una actitud de dependencia emocional del amante; y, por otro, expresa abiertamente su inconformidad con las jerarquías relacionales, en parte fruto de sus experiencias amorosas malogradas pero sobre todo de la conciencia que ha adquirido de los términos desiguales en las estructuras erótico-afectivas.⁹⁰³

En el soneto “¿De qué me quejo?”, la poeta sobrevive a la frialdad padecida en una relación amorosa. Pero a pesar de sufrir un desengaño, la mujer del poema ensalza sus ideales ya que estos le seguirán proporcionando la necesaria sensibilidad para continuar sorbiendo la belleza:

¿De que me quejo? Es cierto que me bajé hasta el fondo
Del alma del que amaba, y lleno de sí mismo
Lo hallé, y al viento helado de su helado egoísmo

⁹⁰¹ Alfonsina Storni, “El tímido amante”, en *Ibid*, p. 317.

⁹⁰² Alfonsina Storni, “El hombre sombrío”, en *Ibid*, p. 186.

⁹⁰³ Esta toma de conciencia ha quedado nitidamente reflejada en los siguientes versos: “Para decirte, amor, que te deseo, / Sin los rubores falsos del instinto, / Estuve atada como Prometeo, / Pero una tarde me salí del cinto. / Son veinte siglos que movió mi mano...” (Alfonsina Storni, “Veinte siglos”, en *Ibid*, p.193).

Dudé que el globo fuera, como dicen, redondo.

¿De qué me quejo? ¿Acaso porque el cuerpo, en su daño,
Afiebrado se arrastra en zig zag por el suelo,
Y el monstruo pecho hinchado le impide alzar el vuelo,
Pues dentro el pulpo negro, crece, del desengaño?

¿De qué me quejo? ¡Gracias! Mantengo todavía
Vértebra sobre vértebra. Hacia la melodía
Mi fina red nerviosa aún puede, con anhelo,

Tenderse, oír los dulces, inefables, sonidos.
En mis cuencas aún giran los ojos, sostenidos,
Y aunque pesados se alzan hacia tu luz, ¡oh cielo!⁹⁰⁴

El sujeto femenino se refiere a una relación afectiva insatisfactoria: esta no ha sido lo que esperaba ya que existe una brecha entre sus ilusiones de amor y la realidad –que no es otra cosa que un amante distante, “lleno de sí mismo”–. Sin embargo, el desengaño no ha acabado con ella, más bien insiste en mantenerse de pie, “vértebra sobre vértebra”, en el lado de la luz. Y al no sentirse ofendida por un amor que no resultó, la poeta gana libertad: es un ser libre porque para “oír los dulces, inefables, sonidos” no lo necesita a él, es decir, no necesita de nadie más que de sí misma. Precisamente, la dificultad de las relaciones afectivo-eróticas es una problemática que estalla en los años cincuenta del siglo veinte y que culmina con el trabajo de ensayistas que nos entregan un cuerpo teórico más definido.⁹⁰⁵ Pero Storni se adelanta y en su poesía se aproxima a una reflexión y una revisión crítica de las mismas.

Por lo tanto, en esta serie de poemas, la autora pareciera plantearse que la mujer no es igual al hombre e incluso queda la sensación de que ella opina que es superior debido a su integridad emocional, una a la que él es incapaz de acceder. La misma idea se repite en “Rey devorante...”, texto en el que se percibe a un sujeto poético experimentado, que conoce bien el juego de las conquistas masculinas y, por lo mismo, sabe analizarlas. No obstante, aunque ese *yo* no se doblega por completo ante él, tampoco duda en alabar irónicamente su belleza:

[...]
Rey devorante, bello y devastador: mi alma,
Nacida para amarte, no te amó cual debía:
Un demonio en aquella, hubo, que comprendía,

⁹⁰⁴ Alfonsina Storni, “¿De qué me quejo?”, en *Ibid*, pp. 296-297.

⁹⁰⁵ Por ejemplo, Simone de Beauvoir, *El segundo sexo* (1949), Betty Friedman, *La mística de la feminidad* (1963).

Un demonio que avezado me develó tu alma.
Pues cuando iba a rendirse, apoyada en el báculo
De tus propias flaquezas, conseguía afirmarla:
Fuiste para mi un bello y lejano espectáculo
Que atormentó mi alma y no supo quemarla.⁹⁰⁶

Como vemos, el dilema personal de la poeta deriva en gran parte de esta dicotomía: considera que el hombre está emocionalmente bloqueado, pero ella reacciona siempre ante su belleza o su voz (léanse, por ejemplo, sus poemas “Ante un héroe de Iván Mestrovic”, “Una voz”, “Uno”). Por lo tanto, a pesar de que el hombre es diseccionado, el sujeto poético siempre se apresura a ceder ante la posibilidad del amor. Storni llegó a adquirir una conciencia de la fragilidad del hombre típico de su tiempo, al que no duda en golpear, también, con los estereotipos de la masculinidad. Sin embargo, en sus mejores momentos va más allá de un conflicto sexual para intentar llegar a un verdadero conocimiento de la relación entre lo masculino y lo femenino.

Storni escribió dos obras de teatro para adultos⁹⁰⁷ en las que también retrató al hombre tradicional de su época: *El amo del mundo* (1927) y *La debilidad de mister Dougall* (también conocida como *La técnica de mister Dougall*).⁹⁰⁸ Vale la pena que me detenga en señalar algunos aspectos de *El amo del mundo* (1927) porque en esta obra se sintetizan muchas de sus ideas sobre la relación de la mujer moderna con el hombre tradicional dentro de una cultura conservadora.

⁹⁰⁶ Alfonsina Storni, “Rey devorante...”, en *Ibid*, p. 312.

⁹⁰⁷ La faceta dramática de Storni no es tan conocida como su poesía, a pesar de que es importante: llegó a escribir un total de diez obras de teatro, seis de ellas para niños. Sus obras para adultos son: *El amo del mundo*, *La debilidad de mister Dougall*, y *Dos farsas pirotécnicas*, que incluye a *Cimbellina en 1900 y pico...* y *Polixena y la cocinerita*. En sus farsas, tomó prestados temas de Shakespeare y de Eurípides recreándolos y adaptándolos a su tiempo y a la realidad argentina, es decir, se sirve de lo clásico para trazar cuadros satíricos de las costumbres de la época. Tanto Sonia Jones (*Alfonsina Storni*, Twayne Publishers, Boston, 1979) como Rachel Phillips (*Alfonsina Storni. From Poetess to Poet*, Tamesis, London, 1975), han realizado excelentes estudios de sus obras de teatro, incluidas las infantiles. Resulta interesante comparar ambos estudios porque existen divergencias, especialmente en cuanto a *Dos farsas pirotécnicas*. A quien le interese rescatar esta faceta de Storni, le recomiendo leer ambos estudios para conocer dos puntos de vista distintos pero muy bien argumentados.

⁹⁰⁸ *La debilidad de mister Dougall* fue escrita hacia 1927, después de que Storni terminara *El amo del mundo*, pero nunca se presentó y permaneció inédita durante décadas hasta el año 2002. Salió a la luz por primera vez cuando Delfina Muschitti la incorporó a la edición de la obra completa de Storni, publicada por la editorial Losada en el 2002. El tema de *La debilidad de mister Dougall* es parecido al de *El amo del mundo*. En esta pieza la autora se refiere también a las relaciones entre los géneros, cuando estas se basan en valores falsos; así, la mujer simuladora se queda con el hombre superficial y la mujer con mayor altura moral, la que tiene la valentía de decir lo que piensa, gana libertad y dignidad. Aquí el personaje masculino no solo tiene un gran ego, sino que también representa al empresario amante del dinero. (Cfr. Sonia Jones, *Ob.cit.*, pp. 91-96.)

El amo del mundo se estrenó el 10 de marzo de 1927 en el teatro Cervantes. Sin embargo, a los tres días se suspendió su programación. Entre otras cosas⁹⁰⁹, se debió a que, aparentemente, los críticos de la época no entendieron a cabalidad las ideas enunciadas en la obra. El cronista del diario *La Nación* se refirió a lo que él consideró que era la tesis de la autora: los hombres son egoístas sin excepción, culpables del dolor femenino.⁹¹⁰ Otro cronista de *La prensa*, opinó que: “[...] en los más graves instantes del conflicto no podría decirse si la obra es impulsada por sentimientos de víctima resignada a la injusticia humana, o por despecho”.⁹¹¹ Pero su detractor más feroz fue Edmundo Guibourg que dijo: “Alfonsina Storni denigra al hombre”.⁹¹² En pocas palabras, los críticos opinaron que Storni culpaba al hombre de todos sus males. Lo cierto es que la tesis de Storni era justamente todo lo contrario. El principal punto de la obra residía en probar que las mujeres no tienen que depender del hombre para alcanzar la felicidad.⁹¹³

⁹⁰⁹ Casi todos los críticos coincidieron en que la obra estaba infectada de defectos técnicos, algo que, siendo su primera obra dramática, no debería sorprender. Es posible que Storni la haya ido redactando a medida que las ideas iban surgiendo, razón por la cual muchas de las escenas contienen bastante diálogo pero carecen de acción. De esta forma, cuando empezó el tercer acto, el aburrimiento había hecho presa de la mayoría del público. Sin embargo, como dice Sonia Jones, si bien es cierto que la obra tiene algunos defectos técnicos, esto no justifica que se le deba relegar al olvido; todo lo contrario. Se trata de una curiosa e interesante pieza literaria “si sus fallas técnicas han hecho que se le considere una pieza teatral mediocre, entonces sería más provechoso considerarla una novela en forma de diálogo”. [La traducción es mía.] (Sonia Jones, Ob.cit., p. 86.) Lo verdaderamente importante no es determinar si Storni dominaba este género literario, sino enfatizar lo que estaba intentando comunicar a través de esta pieza. La prueba de su importancia en contenido la da el hecho de que se haya traducido al inglés y se haya incluido en una antología publicada en Nueva York y Londres en 1996: *Modern Drama by Women 1880s-1930s: An International Anthology*, editada por Katherine K. Kelly (ya citada arriba). La pieza de Storni aparece acompañada de obras de dramaturgas de Suecia, Japón, Italia, Alemania, Francia, Inglaterra, Finlandia, Rusia y Estados Unidos

⁹¹⁰ Cfr. Sonia Jones, Ob.cit., p. 87.

⁹¹¹ Josefina Delgado, Ob.cit., 175.

⁹¹² Ibid. Vid también: Alfonsina Storni, “Entretelones de un estreno”, en *Obras. Prosa: Narraciones, periodismo, ensayo, teatro. Tomo II*, Ob.cit., p 1101.

⁹¹³ Ibid, p. 87. El personaje masculino, Claudio, un hombre de cuarenta y tres años, de posición acomodada, desgastado y desencantado de la vida, busca la compañía de una mujer porque se ha cansado de vivir solo; por esta razón, está tratando de conquistar a la protagonista de la pieza, Márgara. A él le complace la compañía de Márgara, de treinta y cinco años, porque es una mujer inteligente, educada, culta; le parece que es la mejor candidata que puede encontrar. Sin embargo, Márgara se decide a probarle que el amor que dice sentir por ella no es tan limpio, puro y sincero como él se empeña en hacerle creer: le dice, de forma casi atropellada, que el niño que vive con ella, Carlitos, es su hijo ilegítimo y, tal y como suponía, Claudio se asusta y se retracta de su propuesta de matrimonio. Márgara, orgullosa, rechaza también la tentativa de Claudio de “perdonarle” su embarazo, porque ella considera que no debe ser perdonada como un ladronzuelo, sino aceptada. Según Claudio, él ha salido airoso de la situación: primero le propone matrimonio, la juzga, y luego la rechaza. Pero en realidad la verdadera ganadora ha sido Márgara, quien ha puesto en la mira a ese supuesto amor, un amor que no era más que una ilusión para alimentar un deseo egoísta: encontrar una mujer que lo acompañe porque está aburrido. En definitiva, el propósito de Márgara no era convertirse en su esposa, sino más bien demostrarle quié(n) era él en realidad. Los críticos de la época confundieron esta trama con una más acorde a su moral: Márgara, según ellos, en realidad quería casarse con Claudio, deseaba convertirse en la apacible esposa de un hombre respetable; pero sus supuestos planes fracasaron porque él había descubierto a tiempo que ella

Storni ponía una vez más el dedo en la llaga de la doble moral. Como ella misma dijo, en su obra intentaba retratar, en el personaje de Zarcillo, a la mujer frívola tal y como es, con sus pequeños trucos y artimañas, a las que recurre para dominar al hombre y que la enlodan moralmente, pero que la sociedad pasa por alto y tolera porque, a la hora de valorar sus acciones, resultan más importantes sus metas e intereses: casarse con un buen partido. Storni ya había intentado ilustrar las vidas vacías de la mayoría de las mujeres de su tiempo, tanto en sus artículos periodísticos como en el personaje de Cuca, a los que ya me referido.⁹¹⁴ En *El amo del mundo*, Storni muestra que el hombre es consciente de esta situación y, no solo la tolera, sino que se muestra fascinado por estas intrigas femeninas: “Todo está muerto. Lo mató usted misma. Careció de habilidad, de tacto, para engañarme, para suavizar las cosas, para dorarlas. El desencanto, más que del hecho en sí, me vino de su actitud”, le dirá Claudio, el personaje masculino, a nuestra heroína, Mágina.⁹¹⁵ A lo largo de la obra, Mágina enuncia varias opiniones atrevidas las cuales reflejan el pensamiento de su autora.⁹¹⁶

había dado ese “mal paso”. No obstante, en realidad era Claudio quien se había convertido en la víctima de su propio egoísmo, porque su orgullo masculino lo llevó a rechazar a una mujer inteligente y a casarse con Zarcillo, una joven de dieciocho años, caprichosa, frívola, superficial, simuladora y astuta; será ella precisamente la que, con armas deshonestas, burlará y vencerá al “amo del mundo”; Zarcillo no era la criatura casta y pura que Claudio pensaba: ella tampoco era virgen, pero, al contrario de Mágina, no tenía un hijo que la delatara. (Cfr. Tania Pleitez, Ob.cit., pp. 212-213.)

⁹¹⁴ Supra pp. 307-315, 339-341.

⁹¹⁵ Alfonsina Storni, *Obras. Prosa: Narraciones, periodismo, ensayo, teatro. Tomo II*, Ob.cit., p. 1178.

⁹¹⁶ Por ejemplo, en el tercer acto, Mágina le dice a Claudio: “Usted pudo ser un día lo suficiente para ser mi marido; nunca será lo suficiente para ser mi amante. [...] al revés de lo que juzgaría un hombre. Un hombre razonaría: puede ser mi amante, no alcanzaría para ser mi esposa. [...] Amé a un hombre por él mismo, sin preocuparme de su inteligencia, de su condición social, de su ambiente, de su educación; lo amé con inocencia, con sacrificio, a perderlo o ganarlo todo: eso solo justifica en una mujer de alma honesta un amante. Un marido, en cambio, puede justificarlo la necesidad, el miedo a estar sola, el deseo de tener un compañero de minucias diarias... ¡bah!, cosas adocenadas”. Claudio entonces la ataca diciéndole que sucede que ella es un sujeto herido, “que quiere hacer de su herida su fuerza”. La digna Mágina le contesta con una frase contundente y que sintetiza el pensamiento de Storni: “Se equivoca usted. Yo soy más que una mujer: soy un ser humano. Y frente a usted, porque no lo necesito, soy un ser libre. ¿Y sabe de dónde me llega mi libertad? De no sentirme íntimamente ofendida por un acto de amor. Lo miro de igual a igual. Le hablo de igual a igual. Lo juzgo de igual a igual [...]”. Claudio, desarmado ante la lucidez de Mágina, solo alcanza a decirle más adelante: “[...] cuando una mujer razona con la libertad con que usted lo hace, no se la siente ya mujer... Se ve al camarada”. (Alfonsina Storni, *Obras. Prosa: Narraciones, periodismo, ensayo, teatro. Tomo II*, Ob.cit., p. 1179.) Al final de la obra, la protagonista, quien había escondido a su hijo su verdadera identidad, después de la situación vivida con Claudio, reúne el suficiente coraje para contarle la verdad al niño; aparta desde entonces la falsedad y la hipocresía en la relación con su hijo. En definitiva, su personaje había crecido. Con estos diálogos, adelantados a su época, no extraña que en 1927 su obra no haya sido bien acogida y que el personaje Mágina haya resultado irritante a la mayoría de los críticos.

Cuando la crítica se ensañó con ella, Storni se defendió en un artículo publicado en la revista *Nosotros*, en abril de 1927, titulado “Entretelones de un estreno”. En el artículo explica los pormenores de la puesta en escena y se defiende de los comentarios adversos. Le responde a Edmundo Guibourg, quien había dicho que ella denigraba al hombre: “¡Ah Guibourg, Guibourg! ¡Me he pasado la vida cantando al hombre! ¡Trescientas poesías de amor, Guibourg, trescientas, todas dedicadas al bello animal razonador!”.⁹¹⁷ Luego le aclara que si el título de la obra era originalmente *Dos mujeres* se debía a que su intención era precisamente que “el bien y el mal cayeran sobre ellas” y no sobre el hombre.⁹¹⁸ Evidentemente, se sentía herida. Después de los éxitos cosechados gracias a su poesía, esta derrota le dejó un sabor amargo. Más que todo porque se había metido en carne, hueso y sangre en el personaje de la obra: Mágina era, prácticamente en casi todos los sentidos, Storni. Por esta razón, la prueba resultó ser muy dura para ella; se sintió personalmente comprometida y sobrejuzgada en su trabajo; no fue capaz de separar los juicios a su obra de su vida personal: “lanzada a la corriente de la vida, como la mayor parte de las mujeres de las ciudades modernas, a la conquista del diario puchero, añorando siempre la protección del ala masculina que deserta [...], he debido pedirle un interés a la experiencia [...]. Al salirme a mirar las cosas por mi cuenta [...] hallé a los hombres y a las mujeres en posición de lucha: ellos por obtener golosinas de placer; ellas por lograr quien las alimente”.⁹¹⁹ Quien aquí se defiende es Storni, la mujer, no la autora. Cuatro años más tarde reconocerá que su arranque de cólera había sido excesivo: “no debí enojarme porque me royeran así el primer hueso

⁹¹⁷ Alfonsina Storni, “Entretelones de un estreno”, en *Obras. Prosa: Narraciones, periodismo, ensayo, teatro. Tomo II*, Ob.cit., p. 1101.

⁹¹⁸ Ibid. La obra se llamaba originalmente *Dos mujeres* porque sus protagonistas, Mágina y Zarcillo, eran la antítesis una de la otra. Pero el director de la compañía que puso la obra en escena fue quien le cambió el título por *El amo del mundo*. A lo largo del artículo, Storni también relata que desde el principio la puesta en escena olía a fracaso: se trataba de una compañía y de un elenco demasiado comercial. Si bien es cierto que el director no cumplió su palabra de considerar la opinión de la autora, la falta de mano dura por parte de Storni resultó fatal: se retiró de los ensayos y no volvió a aparecer hasta el último ensayo general, sólo para descubrir que habían eliminado algunos pasajes. A pesar de que a última hora logró reincorporar varios detalles que habían sido omitidos, no le fue posible salvar la obra. Prácticamente había dejado de pertenecerle: la interpretación, la esencia, los motivos de la obra, habían quedado supeditados a los caprichos del director y el elenco. Ella adjudica este hecho a la necesidad de la compañía de salvaguardar sus relaciones con la prensa y su prestigio comercial. Cuando repasa todas las críticas, Storni enfatiza que nadie en realidad había dicho lo que pensaba de la obra. Por otra parte, la autora no supo ser lo suficiente autocrítica como para aceptar los fallos técnicos de su obra: sólo porque daba clases de teatro no iba a escribir a la primera una obra de teatro rigurosa. (Cfr. Sonia Jones, Ob.cit., pp. 86-91) Pero ella insistirá en defenderse en otro artículo titulado “Aclaraciones sobre *El amo del mundo*” (*La Nación*, 14 de marzo de 1927): “Que una obra sea poco teatral no significa técnica defectuosa, sino un modo de ver el teatro, bien moderno, por cierto”. (Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo, Ob.cit. p. 276)

⁹¹⁹ Alfonsina Storni, “Entretelones de un estreno”, Ob.cit. p. 1102.

teatral. Debí aguantarme el bautismo de fuego, repito que no debí enojarme porque (hube) de adquirir aletas más hábiles para nadar con soltura en un mar erizado de escollos”.⁹²⁰

Ahora bien, para Storni no estaban separados tres aspectos que incorporó constantemente en su poesía: la mujer moderna, el hombre tradicional y los prejuicios sociales y morales, aspectos que comparten una estrecha interrelación. El sujeto poético que se percibe, pues, es uno que intenta ser fiel a sí mismo, afianzar su identidad, en un medio hostil y patriarcal, proceso vital que lleva intrínseco un aprendizaje emocional y una toma de conciencia dolorosos. De esta forma, el *yo* que aparece en estos poemas, aunque se muestra orgulloso de su singularidad, sabe que su opción de vida trae aparejada una herida que quizás nunca se logre cerrar del todo. Se trata de un *yo* que se construye a partir de su fuerza y sus sufrimientos, como queda reflejado en “Ecuación” (*Mundo...*): “Mis piernas: /.../ Robles al viento, / ahora: / balancean mi cuerpo / herido...”.⁹²¹ No obstante, en su poesía posterior, especialmente la de los años treinta, la poeta adopta un tono más liviano respecto a este tema: la mujer de más de cuarenta años aprende a disfrutar de la belleza masculina sin resentimiento y no escatima a la hora de expresar su deseo por hombres más jóvenes (“Uno”, “Retrato de un muchacho que se llama Sigfrido”, “El adolescente del Osito”, incluidos en *Mundo...*), a los que sólo se limita a observar desde la distancia, una postura más platónica que real, quizá para evitar la desilusión que irremediablemente llega cuando la interacción toma lugar.

2.2. La relación del *yo* femenino con su contexto cultural.

En el poema más conocido de *La inquietud del rosal*, “La loba”, Storni hace una especie de manifiesto de autoafirmación personal: se identifica con y se autorrepresenta como un ser marginado que, sin embargo, es libre y capaz de morder si se toca a su hijo, una clara alusión a su condición de madre soltera:

⁹²⁰ “Alfonsina Storni explica las dificultades de las escritoras para estrenar en nuestros teatros”, en *La Razón*, Buenos Aires, 7 de agosto de 1931, citado en Ana Silvia Galán y Graciela Gliemmo, Ob.cit., p. 311.

⁹²¹ Alfonsina Storni, “Ecuación”, en *Obras. Poesía. Tomo I*, Ob.cit., p. 349.

[...]
Yo tengo un hijo fruto del amor, de amor sin ley,
Que yo no pude ser como las otras, casta de buey
Con yugo al cuello; libre se eleve mi cabeza!
Yo quiero con mis manos apartar la maleza.

[...]
Yo soy como la loba. Ando sola y me río
Del rebaño. El sustento me lo gano y es mío
Donde quiera que sea, que yo tengo una mano
Que sabe trabajar y un cerebro que es sano.

La que pueda seguirme que se venga conmigo
Pero yo estoy de pie, de frente al enemigo,
La vida, y no temo su arrebato fatal
Porque tengo en la mano siempre pronto un puñal.

El hijo y después yo y después... ¡lo que sea!
Aquello que me llame más pronto a la pelea.
[...]⁹²²

De acuerdo con Beatriz Sarlo:

La mujer del poema se identifica por una serie de atributos, acciones y posesiones que tradicionalmente estaban ligados a la masculinidad. En ello reside la fuerza ideológica para la conquista de otros roles y poderes: independencia respecto del hombre en la reproducción de las condiciones materiales de vida; autoabastecimiento en el sostén de sí misma y del hijo; suficiencia en la defensa frente al mundo; afirmación de la intelectualidad [...]. Todos estos rasgos, pioneros para la época e indicadores de un estadio “salvaje” de la liberación femenina, diseñan una imagen de mujer que, si bien recurre a la retórica del tardorromanticismo, lo hace para contradecir su ideología explícita. Alfonsina trabaja con los recursos poéticos que conoce pero deformando sus contenidos ideológicos.⁹²³

Por lo tanto, en un poema tan temprano como “La loba”, ya sobresale un sujeto femenino que se muestra consciente y orgulloso de su rebeldía y su singularidad. Sin embargo, por medio de otros poemas, sabemos que vivir a contra pelo de la sociedad fue para Storni también una causa de sufrimiento. En este sentido, la nueva forma de amar de la mujer moderna, así como la escritura, representan actos de sacrificio porque son juzgados o malinterpretados por una sociedad injusta y severa que no perdona el no

⁹²² Alfonsina Storni, “La loba”, en *Obras. Poesía. Tomo I*, Ob.cit., pp. 86-87. Rachel Phillips señala que en “La loba” están presentes dos de los talentos más poderosos de Storni, los cuales se manifiestan desde su primer poemario: su habilidad de introducir el elemento dramático en la situación planteada en el poema y su destreza a la hora de alcanzar un efecto diferenciado por medio del tono conversacional. (Cfr. Rachel Phillips, Ob.cit., p. 26.) Ciertamente, no hay una identificación del yo con lo *femenino plural*, ya que este está representado de forma negativa e incluso se enfatiza que la loba es, para estas, una enemiga: “Mirad como se ríen y como me señalan / Porque lo digo así: (Las ovejitas balan / Porque ven que una loba ha entrado en el corral / Y saben que las lobas vienen del matorral)”. No obstante, el sujeto poético deja muy claro que si alguna de las “ovejitas” optara por abandonar el “corral” de lo *femenino plural* encontraría en la loba a una amiga: “La que pueda seguirme que se venga conmigo”. Y esto porque ella sabe que el verdadero enemigo es otro: “Pero yo estoy de pie, de frente al enemigo, / La vida...”.

⁹²³ Beatriz Sarlo, Ob.cit., p. 80.

ajustarse a las convenciones. Por ejemplo, en “El clamor” (*LAN*), Storni recrea una escena que alcanza un alto grado dramático al mismo tiempo que nos muestra el precio a pagar por amar a su manera, un precio que no sólo asume sino que también enfrenta con gran desafío:

- Alguna vez, andando por la vida,
Por piedad, por amor,
Como se da una fuente sin reservas,
Yo di mi corazón.
- 5 Y dije al que pasaba sin malicia
Y quizás con fervor:
–Obedezco a la ley que nos gobierna:
He dado el corazón.
- 10 Y tan pronto lo dije, como un eco
Ya se corrió la voz:
–Ved la mala mujer, ésa que pasa:
Ha dado el corazón.
- 15 De boca en boca, sobre los tejados
Rodaba este clamor:
–¡Echadle piedras, eh, sobre la cara!
Ha dado el corazón.
- 20 Ya está sangrando, si la cara mía,
Pero no de rubor,
Que me vuelvo a los hombres y repito:
¡He dado el corazón!⁹²⁴

Los cinco cuartetos alternan versos endecasílabos y heptasílabos donde existe una sola rima asonante en los versos más cortos. Asimismo, Storni utiliza la técnica de duplicación interior para presentarnos a dos antagonistas: por un lado, el *yo* y, por el otro, el resto del mundo, la sociedad. De esta forma, en la primera, segunda y última estrofas sobresalen las acciones del *yo*, mientras que en la cuarta y quinta, se describen las acciones de la sociedad. El último verso de cada estrofa es una variante de “Yo di mi corazón”; así, la entrega y el sacrificio como motivos recorren cada una de las rimas (amor-corazón; fervor-corazón; clamor-corazón; rubor-corazón). En la primera estrofa se transparenta la generosidad de un *yo* femenino que ha entregado el corazón y la poeta se refiere a ello como a una acción natural. En la segunda estrofa, el *yo* le expresa a un desconocido que ha seguido los dictados de la naturaleza humana: “Obedezco a la ley que nos gobierna: / He dado el corazón”. Luego tenemos la tercera y la cuarta estrofas en las que se describe la respuesta hostil por parte de los demás hacia ese acto que ella

⁹²⁴ Alfonsina Storni, “El clamor”, en *Obras. Poesía. Tomo I*, Ob.cit., pp. 248-249.

considera limpio; estas estrofas terminan con una directa acusación en tercera persona (“Ha dado el corazón”). En la última estrofa, se vuelve a la primera persona y finaliza con una exclamación que justifica su entrega y sacrificio: “Que me vuelvo a los hombres y repito: / ¡He dado el corazón!”⁹²⁵ Se trata, pues, de un texto construido a partir de simples diálogos; el lenguaje conversacional y la utilización de mecanismos retóricos han creado un poema que simboliza y sintetiza aquellos sentimientos experimentados por una mujer que se alza y defiende su derecho a amar en un medio desfavorable y despiadado.⁹²⁶

Sin embargo, esta valiente osadía (la de ser ella misma, la de amar bajo sus propios términos, la de desnudar el alma y dar el corazón en un medio hostil) corre paralela a la construcción de autorretratos oscuros en los que sobresale una mujer que no sólo sufre sino que también vive una muerte existencial. Por ejemplo, en “La armadura” (*LAN*), el sujeto poético se dirige al resto de las mujeres intentando hacer de lado posibles diferencias para establecer con ellas un diálogo sincero en torno a esa “armadura” que están condenadas a llevar: sus especulaciones con “las ventajas del sexo”, pero también los estereotipos, las reglas sociales, las convenciones, que han obligado a las mujeres ha recurrir a una armadura que las esclaviza moralmente.⁹²⁷ Sin embargo, irónicamente, les pide que no se deshagan de su armadura, de aquello que les restringe su movilidad y martiriza su naturaleza ya que, contradictoriamente, la armadura también las protege: si se ajustan al patrón, si optan por la uniformidad, y son aceptadas socialmente, no serán señaladas. De lo contrario, si se la sacuden, les espera la agonía social, se quedaran “fuera del *juego de la vida*”⁹²⁸, algo que le ha sucedido en carne propia al sujeto poético:

Mujer: tú la virtuosa, y tú la cínica,
Y tú la indiferente o la perversa;
Mirémonos sin miedo y a los ojos:
Nos conocemos bien. Vamos a cuentas.

5 Bajo armadura andamos: si nos sobra
El alma, la cortamos; si no llena,

⁹²⁵ Cfr. Rachel Phillips, *Ob.cit.*, p. 40.

⁹²⁶ De acuerdo a Forgione “El clamor” venía a ser una respuesta a los ataques que recibieron sus primeros libros. Ya he me he referido arriba a algunos de estos comentarios, los cuales condenaban el carácter excesivamente erótico de sus versos. (Cfr. José D. Forgione, *Ob.cit.*, p. 45.) *Supra* pp 281-283.

⁹²⁷ Antes hice un análisis de esa “armadura” a partir de los artículos periodísticos y ensayos de la autora. *Supra* pp. 312-314.

⁹²⁸ Milena Rodríguez Gutiérrez, *Ob.cit.*, p. 67.

Por mengua, la armadura, pues, la henchimos:
Con la armadura andamos siempre a cuestras.

10 ¡Armadura feroz! Mas conservadla.
 Si algún día destruirla pretendierais,
 Del solo esfuerzo de arrojarla lejos
 Os quedaríais como yo, bien muertas.⁹²⁹

En este poema sobresalen, una vez más, dos planos donde se identifican dos protagonistas: por un lado, las mujeres en general y la relación de estas con su armadura, relación que incentiva a la mentira y a la hipocresía: al no ser libres de mostrar su alma tal cual es, deben ajustarla al molde de la armadura, lo que se traduce en el fingimiento, la simulación; y por otro, la situación del *yo* con respecto a las demás mujeres. Como en “La loba”, aquí la autora vuelve a referirse a lo *femenino plural* en términos desfavorables. Primero alude a modelos femeninos particulares: la virtuosa, la cínica, la indiferente, la perversa. Pero estos modelos, tan diferentes, se reconocen entre sí porque tienen algo en común: el uso de la armadura. De esta forma, el modelo femenino general que Storni nos muestra es uno negativo: todas llevan armadura, símbolo del falseamiento de la propia identidad y personalidad. Precisamente, el dramatismo del poema se apoya en el estado de aislamiento total en que finalmente se encuentra el sujeto poético: el elemento común que un día compartió con las otras mujeres –el hecho de llevar armadura: “Con armadura andamos siempre a cuestras”– ha desaparecido; al intentar destruirla o arrojarla lejos, ella ha quedado “bien muerta”. La manipulación de las “ventajas del sexo” se traduce en un alto coste moral para todas las mujeres. Sin embargo, el *yo* femenino del poema es radicalmente diferente, ha decidido no adaptar su imagen a lo socialmente prescrito y establecido, pero también es consciente de las grandes dificultades que esto acarrea, ya que no cesan de proyectarse sobre ella la sombra del lugar social o simbólico asignado a las mujeres ni las formas en que se manejan las relaciones intergéneras.

Ahora bien, la autora quiere ir más allá de las relaciones de su *yo* lírico con lo *femenino plural* y la cultura que intenta perfilar su destino social. Es decir, para poder hacer inteligible su diferencia dentro de un contexto cultural que predetermina lo femenino, Storni escribe varios poemas en los que sobresale el buceo introspectivo, un viaje que parte de su dualidad como mujer e hija. En “Palabras a mi madre” (OCR) la

⁹²⁹ Alfonsina Storni, “La armadura”, en *Obras. Poesía. Tomo I*, Ob.cit., pp. 253-254.

poeta acepta, en los versos iniciales, la privacidad de los sufrimientos de su madre: “No las grandes verdades yo te pregunto, que / No las contestarías”. Sin embargo, el poema intenta ir más allá, recrear no sólo el ambiente mágico en que ella fue gestada, sino también evocar a la mujer soñadora y optimista que su madre debió de ser cuando la concibió:

..... solamente investigo
Si, cuando me gestaste, fue la luna testigo,
Por los oscuros patios en flor, paseándose.

Y si, cuando, en tu seno de fervores latinos,
Yo escuchando dormía, un ronco mar sonoro
Te adormeció las noches, y miraste, en el oro
Del crepúsculo, hundirse los pájaros marinos.⁹³⁰

La necesidad de penetrar en su parte más íntima, hacen que el *yo* conecte a las tres, es decir, a la madre, a la hija y a la mujer en que la segunda se ha convertido:

Porque mi alma es toda fantástica, viajera,
Y la envuelve una nube de locura ligera
Cuando la luna nueva sube al cielo azulino.

Y gusta, si el mar abre sus fuertes pebeteros,
Arrullada en un claro cantar de marineros
Mirar las grandes aves que pasan sin destino.⁹³¹

La clara identificación con la madre se logra mediante una visión del *yo* que no es estridente, sino más bien distante, desprendida; por lo mismo, la voz poética resulta serena pero penetrante. El efecto logrado es el de una mente que se mueve profundamente hacia adentro y se observa. Ese viaje psicológico hacia el autoconocimiento también se palpa en “Bien pudiera ser” (*IRR*), en el cual también sobresale una reflexión sobre la madre, aunque en este caso para referirse al destino de sumisión y silencio heredados que esta última debió aceptar y sufrir.⁹³² Es un soneto

⁹³⁰ Alfonsina Storni, “Palabras a mi madre”, en *Obras. Poesía. Tomo I*, Ob.cit., p. 278.

⁹³¹ *Ibid*, p. 279.

⁹³² Paulina Martignoni, la madre de Storni, tuvo que hacerse cargo de su familia debido a la inestabilidad emocional de su marido; por un tiempo instaló una escuela en su casa, también trabajó en una fábrica de cigarrillos y realizó labores de costura por encargo. Fueron años difíciles en los que Paulina Martignoni luchó por brindar alimento y techo a sus cuatro hijos (quienes durante esos años, incluso tuvieron que abandonar los estudios), mientras el padre se hundía en sus depresiones. De los veinte años de matrimonio (su marido muere cuando ella tiene cuarenta años), quince de ellos fueron amargos. Pero, en aquel tiempo, el matrimonio era un compromiso vitalicio, razón por la cual la madre de Storni soportó estoicamente su situación. Sin duda, la autora, de pequeña, observó a su madre y, aunque ésta se convirtió en un ejemplo de resistencia y lucha para ella, también comprendió, años después, el alto costo que Paulina Martignoni pagó en sumisión y sufrimiento.

que sigue el mismo tema de “Palabras a mi madre” pero ahora la autora lo confronta de manera más directa y abierta. Así, la posesión del *logos*, la cual se concreta en la expresión poética (y que es elegida por voluntad propia frente al silencio impuesto), le sirve a la poeta como catarsis para enfatizar la búsqueda de sí misma a través de la actividad creativa. El *yo* femenino adquiere conciencia de que, por medio de su arte, logra liberar todo el dolor silencioso que las mujeres han contenido por generaciones. Así, en “Bien pudiera ser”, la hija pone de manifiesto la amargura de la madre y, al rehusarse a convertirse en un eslabón de la cadena, se libera no sólo a sí misma sino que también a las generaciones futuras:

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

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

Y todo eso mordiente, vencido, mutilado
Todo eso que se hallaba en su alma encerrado,
Pienso que sin quererlo lo he libertado yo.⁹³³

Ese destino femenino común de silencio es el eje que justifica la rebeldía de Storni, tal y como ella misma lo demuestra en su poema “Veinte siglos” (*IRR*), donde el sujeto poético se niega a asumir las restricciones que marcan los roles ancestrales y se muestra orgullosa de su irreverente decisión. Así, defiende su derecho individual de actuar de acuerdo a su integridad y no a partir de las falsas distinciones entre los roles sexuales y de género; es decir, la autora sostiene que las convenciones no deberían limitar a las mujeres, quienes, como los hombres, deberían también poder decir en voz alta “te deseo”, sin que esto la perjudique frente a los ideales patriarcales de lo femenino, es decir, de la virtud, la castidad o la pureza:

Para decirte, amor, que te deseo,
Sin los rubores falsos del instinto,
Estuve atada como Prometeo,
Pero una tarde me salí del cinto.

5 Son veinte siglos que movió mi mano
Para poder decirte sin rubores:

⁹³³ Alfonsina Storni, “Bien pudiera ser”, en *Obras. Poesía. Tomo I*, Ob.cit., pp. 209-210.

“Que la luz edifique mis amores”.
¡Son veinte siglos los que alzó mi mano!

10 Pasan las flechas sobre mis cabellos,
Pasan las flechas, aguzados dardos...
¡Son veinte siglos de terribles fardos!
Sentí su peso al libertarme de ellos.⁹³⁴

Storni nos dice que, a pesar de que es atacada constantemente, ella es un ser libre que ha sabido quitarse de encima siglos de ideas “petrificadas”, en palabras de la autora. Ella no se rige por un centro de referencia fosilizado, sino que por una luz que fundamenta sus amores. Si bien es cierto que este poema coexiste con aquellos en los que sujeto poético se muestra frágil, lo cierto es que, poco a poco, los estereotipos que pesaban sobre el vocablo “mujer” iban siendo cada vez más rechazados por la poeta para dar cabida a una nueva concepción de los roles femeninos. De hecho, cómo vimos anteriormente, en su época se consideraba que una mujer como Storni tenía cualidades varoniles; en realidad esto quería decir que se trataba de una mujer independiente y con una personalidad bien definida, cualidades entonces atribuidas al hombre. En 1931, en un reportaje, ella misma reclamará para sí una moral de varón.⁹³⁵ Ciertamente, la poeta se anticipa a la mujer moderna que empieza a emerger con fuerza en Occidente en los años sesenta y setenta del siglo XX, aunque a algunos países les tomará unas décadas más; Storni se había adelantado al menos unos cincuenta años. Sin embargo, como ya he señalado, en el camino hacia ese aprendizaje (que se inició en ella desde muy temprano debido una infancia difícil), la toma de conciencia coexiste con el sufrimiento. En “Van pasando mujeres” (*LAN*) asegura que: “Les llevo una ventaja que place a mi conciencia: / Los sueños que ellas tejen no los supe tejer, / Y en manos ignorantes no perdí mi inocencia. / Como nunca la tuve, no la pude perder. / Nací yo sin blancura; pequeña todavía / El pequeño cerebro se puso a combinar; / Cuenta mi pobre madre que, como comprendía, / Yo aprendí muy temprano la ciencia de llorar”.⁹³⁶ Precisamente ahora voy a pasar a referirme a la soledad padecida por la poeta.

⁹³⁴ Alfonsina Storni, “Veinte siglos”, en *Ibid*, pp. 193-194.

⁹³⁵ *Supra* p. 298.

⁹³⁶ Alfonsina Storni, “Van pasando mujeres”, en *Obras. Poesía. Tomo I*, Ob.cit., p. 242.

2.3. El sujeto poético y la soledad.

Desde *La inquietud del rosal*, aparece constantemente la melancolía como *leit-motif*. En este contexto, el mar y la muerte se convierten en metáforas idénticas que llevan a la auto-disolución, algo que aparece más a menudo a partir de su poesía de los años treinta, cuando el deseo de muerte adquiere más claramente la forma del mar. En aquellos poemarios anteriores a 1925, la pérdida de identidad/la muerte se experimenta en el momento supremo del amor.⁹³⁷ Pero, posteriormente, los principios de placer y de deseo de muerte se mezclan para pasar a estar estrechamente relacionados con la imagen del mar (placer-muerte-mar). Es decir, la metáfora temprana se expande para que la pérdida del *yo* en el amor se equipare a la inconciencia del ego en la muerte (olvido), y ambas se terminan identificando con el mar. El desarrollo de esta arquitectura metafórica es gradual. Recordemos que el paso del símil –el cual sobresale especialmente en sus primeros cuatro poemarios⁹³⁸– a la metáfora –el recurso poético de sus últimos dos libros– fue progresivo.

Para comprender la expansión de esta metáfora (Eros-mar-muerte), resulta imprescindible comparar “Un cementerio que mira al mar” (*LAN*) con “A Eros” (*MyT*). “Un cementerio que mira al mar” recrea una escena bizarra y fantástica en que las extremidades desmembradas de los muertos son abrazadas por las olas del mar, un mar que los despierta de su sueño petrificado y helado para entrar en una atmósfera teñida de erotismo:

[...]
Os estáis junto al mar que no se calla
Muy quietecitos, con el muerto oído
Oyendo cómo crece la marea,
[...]
Levantáis las cabezas de la tierra
Y en un lenguaje que ninguno entiende
Gritáis: –Venid, olas del mar, rodando,
Venid de golpe y envolvedlos como
Nos envolvieron, de pasión movidos,
Brazos amantes. Estrujadnos, olas,
[...]

⁹³⁷ Como ejemplo de lo anterior, véanse los siguientes poemas: “Plegaria a la traición” y “¿Te acuerdas?...”, de *LIR*; “Dime”, “Medianoche” y “El miedo” de *EDD*; “Oye” de *IRR*.

⁹³⁸ Rachel Phillips asegura que *LIR* contiene setenta y seis símiles (con el uso constante de los verbos “parece”, “semeja” y la conjunción “como”), *EDD* treinta, *IRR* cuarenta y siete y *LAN* cuarenta y dos. Mientras que *Ocre* contiene veintidós, *Mundo...*, veintiséis, y *MyT*, sólo siete. (Cfr. Rachel Phillips, *Ob.cit.*, p. 24.)

Calaveras sonrientes; elegantes
Fémures corvos, confundidos todos,
Danzarán bajo el rayo de la luna
La milagrosa danza de las aguas.⁹³⁹

Como vemos, se advierte una nota expresionista en el juego imaginativo de este poema, uno que captura una imagen oscura que involucra a la pasión física, la muerte y el mar. Asimismo, en “A Eros”, también están presentes estos tres elementos, pero en esta ocasión sirven para presentar un conflicto trascendental en el que Eros es asesinado:

He aquí que te cacé por el pescuezo
a la orilla del mar, mientras movías
las flechas de tu aljaba para herirme
y vi en el suelo tu floreal corona.

5 Como a un muñeco destripé tu vientre
y examiné sus ruedas engañosas
y muy envuelta en sus poleas de oro
hallé una trampa que decía: sexo.

10 Sobre la playa, ya un guiñapo triste,
te mostré al sol, buscón de tus hazañas,
ante un corro asustado de sirenas.

Iba subiendo por la cuesta albina
tu madrina de engaños, Doña Luna,
y te arrojé a la boca de las olas.⁹⁴⁰

Lo primero que llama la atención es la ambientación de su antisoneto, especialmente si lo comparamos con la de “Un cementerio que mira al mar”. Aunque la escenografía de este último es oscura, la pasión se postula aún como una emoción poderosa, necesaria, tanto que la autora nos entrega una fantasía sostenida por un sentimiento vital, a pesar de que sean los muertos los que hablan: sus gritos le ruegan al mar que los abrace, como antes lo hicieron “brazos amantes”. En contraste, “A Eros”, aunque el tono de la voz poética pareciera desprendido e impasible, la ambientación resulta atemorizante: las sirenas se asustan y las imágenes resultan viscerales debido precisamente a los verbos utilizados: “cacé”, “destripé”, “arrojé”. También las acciones del sujeto poético son devastadoras: ella agarra a Eros del pescuezo justo antes de convertirse en su víctima y lo abre y lo desmiembra. Ahora no es el mar el que devolverá vida a aquellos muertos hambrientos de vitalidad y de amor, sino que ahora el

⁹³⁹ Alfonsina Storni, “Un cementerio que mira al mar”, en *Obras. Poesía. Tomo I*, Ob.cit., pp. 260-261.

⁹⁴⁰ Alfonsina Storni, “A Eros”, en *Ibid*, p. 395.

mar es el testigo mudo que recibe el cuerpo descuartizado y se lo traga (“y te arrojé a la boca de las olas”). Pero la victoria de la cazadora sólo adquiere sentido cuando la gran cómplice de Eros, la luna, lo ve derrotado y humillado. Al descubrir su trampa (el sexo), la mujer del poema pareciera haber completado su aprendizaje: ha logrado dominar sus emociones. Pero el precio a pagar ha sido muy alto: el asesinato de Eros implica el aniquilamiento del amor. Por un lado, se revela la relación ambivalente de la mujer de su tiempo con el sexo, su necesidad de amor frente al deseo en una sociedad conservadora, algo que la lleva a tener sentimientos que luego detesta porque ese sujeto termina enamorándose, muchas veces sin ser correspondida. Por otro lado, sin embargo, en “A Eros” la poeta finalmente opta por renunciar al amor y resume el eterno dilema de una mujer que ha asumido su sexualidad pero que no ha alcanzado su perpetuo anhelo de ternura y, además, sabe que no lo logrará nunca. La diferencia principal de este antisoneto con los poemas de sus volúmenes anteriores, es que aquí el *yo* no muere (simbólicamente) durante el acto de amor; más bien, ahora, el *yo* es el agresor, el que no se disuelve, el que mantiene su identidad. Sin embargo, como dijimos, ha tomado lugar la desmitificación del amor: el acto sexual carece ahora de fibra espiritual.

En general, en *Mascarilla y trébol*, en su tratamiento de la soledad, el uso de la naturaleza alcanza sentidos más profundos y planos más trascendentales. Leamos ahora “Regreso a la cordura”:

- Tú me habías roto el sol: de los dentados
engranajes de las constelaciones
colgaba en trozos a tocar el árbol,
casa de luz jugando a arder la tierra.
- 5 Alzaste el mar estrado de corales
y en una canastilla de heliotropos
aquí en mi falda lo dejaste al dulce
balanceo acunante de mi pecho.
- 10 Al regresar, ya de tu amor cortada,
me senté al borde de la Sombra y sola
lo estoy juntando al sol con gran cordura.
- Ya se fija en su sitio; ya se caen
las olas de mi falda y avisado
reajusta el mar sañado su rebaño.⁹⁴¹

⁹⁴¹ Alfonsina Storni, “Regreso a la cordura”, en *Ibid*, p. 408.

La estructura metafórica de este antisoneto es sencilla. En el primer cuarteto, el sol ha sido arrancado de su lugar. De entrada sabemos que el *yo* le está hablando a un “tú”, que precisamente encarna a la parte activa: es quien le ha roto el sol a ese *yo*. En el segundo cuarteto, el mar es el que ha sido extraído de su lugar y colocado en una “canastilla de heliotropos”. En este momento, el *yo* aún es la parte pasiva: la imagen de la mujer con la canastilla sobre su falda es muy sugerente. Asimismo, el “dulce / balanceo acunante de mi pecho” evoca a una madre arrullando al mar. Es en los tercetos que el *yo* adquiere un rol activo: “lo estoy juntando al sol”. De esta forma, el sol es recompuesto y el mar encauzado, un mar furioso (“sañado”), pero que ha actuado, igual que ella, con deliberación y prudencia, para restaurar el orden y la serenidad. De esta forma, en la imagen del final, el mar y la mujer aparecen identificados, casi como si fueran una sola entidad: ambos dadores de vida, el arquetipo de la madre-diosa que recompone el universo.

El simbolismo de este poema pareciera representar la desintegración de la naturaleza o, más bien, del orden natural. Aparentemente, el “tú” ha acelerado la actividad hacia la fragmentación. Sin embargo, no creo que ese “tú” sea un amante o un elemento externo; más bien creo que en este poema habla en segunda persona para dirigirse a ella misma en una especie de desdoblamiento literario, algo que está presente en varios poemas de *Mascarilla y trébol*.⁹⁴² Lo que sucede es que Storni utiliza este recurso para plantear y recalcar una situación dramática en la que un supuesto protagonista externo causa una catástrofe. Así, le da forma concreta a sus propios sentimientos de soledad y alienación. De hecho, el poema pareciera tratar sobre cómo esa mujer afronta y supera su propio aislamiento; pero esa vuelta a la armonía natural no ha sido gratuita: primero fue necesario realizar un viaje a su centro oscuro (se sentó al borde de la Sombra) y únicamente después de esa experiencia ella se encuentra preparada para asumir la existencia a solas, con plena conciencia de que no hay nadie que la auxilie más que ella misma. Al final, el orden natural se recupera, se salva, se reintegra, gracias al cuidado y a la intervención de la poeta. Por lo tanto, esta adquiere un rol activo frente a ese “tú”; y si ese “tú” es el mismo *yo* desdoblado, podríamos decir que lo que aquella afianza, para salvar el sol y el mar (la luz, la vida, la cordura), es una vuelta a su parte natural y esencial, pero ya recompuesta. En definitiva, se trata de un

⁹⁴² Véanse, por ejemplo, “El hijo”, “El sueño”, “Dibujos animados”.

viaje psíquico en el que el ego mira de frente a esa parte rota, dañada, tocada por la locura, pero que logra volver a nacer, renovarse. “Regreso a la cordura”, en el cual se realiza un viaje a la muerte para renacer, recuerda al mito del Ave Fénix. Cuando esta ave siente aproximarse el fin de su vida, acumula plantas aromáticas, incienso, cardamomo, y confecciona un nido en el que se deja morir. Algunas versiones dicen que el ave prende fuego al nido y que de las cenizas surge el nuevo fénix. La otra versión dice que el Ave Fénix se acuesta en el nido y muere impregnándolo de su semen. Entonces nace el nuevo fénix, que recoge el cadáver de su padre, lo transporta hasta la ciudad de Heliópolis y lo deposita en el altar del Sol, donde los sacerdotes lo incineran.⁹⁴³ La poeta, al igual que el Ave Fénix, lleva a cabo un rito para poder renacer: “me senté al borde de la Sombra y sola / lo estoy juntando al sol con gran cordura”.

Leamos ahora “Pie de árbol” (*MyT*)

- No sé cuando... Por una arboladura
como ésta yo trepaba acelerando
y a cuatro manos descendía a tierra
la lengua alegre de jugosos frutos.
- 5 Y vi una caballada por el aire
de negra crin y a látigos de fuego
azucar sus turbiones de tormenta
y yo chillé con voz no articulada,
- 10 Y huía; y con los otros, apretados
en un montón de bestias temerosas
nos detuvimos quietos y encogidos.
- Y sacudió la tierra el paso rudo
de una mole animal que se metía
por un túnel abierto en la espesura.⁹⁴⁴

El primer cuarteto describe la existencia de un *yo* en un nivel prehumano y primitivo en el cual se encuentra satisfecho y contento: sube de forma acelerada, a cuatro manos, como un animal, por una arboladura⁹⁴⁵ y baja a tierra con el sabor de frutos sazones y jugosos en la lengua. Evidentemente, la imagen evoca una vuelta a la parte instintiva y natural, a la *integración original con la naturaleza*, a la “felicidad

⁹⁴³ Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Ob.cit., p. 197.

⁹⁴⁴ Alfonsina Storni, “Pie de árbol”, en *Obras. Poesía. Tomo I*, Ob.cit., p. 408.

⁹⁴⁵ De acuerdo al DRAE “arboladura” es el conjunto de árboles (e.g. el palo mayor) de un buque o una embarcación. Storni en su poema, sin embargo, pareciera hacer referencia a un conjunto de árboles en sentido literal, ya que la ambientación del poema no es marítima y más bien evoca la de un bosque.

animal”, por decirlo de alguna forma. Sin embargo, el cuarteto inicia con la frase “No sé cuando...” y luego enfatiza que “yo trepaba”. Claramente se refiere a una vivencia anterior y lejana, una vivencia que habita en un lugar indefinido de la memoria de un ser vivo que en el presente está consciente de su pérdida, y esto ha traído como consecuencia una alteración psicológica.

El carácter sexual de “Pie de árbol” se manifiesta en la forma fálica del árbol, por lo que se podría argumentar que el *yo* presentado aquí encarna a un ser antiguo que en algún momento de su existencia exploró su sexualidad de forma plena y limpia, es decir, sin salpicaduras de doble moral o prejuicios derivados de las convenciones sociales. Así, los frutos sazones y jugosos –que simbolizan los deseos terrenales– le brindan satisfacción: no existe culpa ni una concepción predeterminada de los roles sexuales, sólo se percibe la plenitud del gozo.

Sin embargo, en el siguiente cuarteto aparece una imagen que asocia caballos en estampida a una tormenta, una imagen atroz enfatizada por la palabra “turbiones”, la cual no sólo se refiere, literalmente, a un aguacero con viento fuerte que llega de forma repentina y breve, sino también, en sentido figurado, a la llegada simultánea y violenta de una multitud de cosas que *lastiman* y, por lo tanto, *alteran*.⁹⁴⁶ Pareciera entonces que, a partir de la visión de los caballos, el *yo* adquiere conciencia de su inconsciente, admite la existencia de este y *reconoce* todo aquello que lo habita: instintos, deseos. Este reconocimiento se traduce en una acción concreta: el *yo* chilla “con voz no articulada”, por lo que se sugiere que en ese momento es ignorante de palabras, aún no maneja el lenguaje humano, pero sabe que pasará a ser parte de un *orden simbólico* que evaluará a lo instintivo y lo sexual, los catalogará. De ahí que el reconocimiento de su inconsciente se iguale a una escena dramática en la que su *yo* más íntimo sufre una alteración psíquica: la impotencia, ante la inevitable llegada de ese orden que reprimirá sus deseos, se materializa a través del chillido y es acentuada por la ferocidad de la imagen de los caballos azuzados por látigos de fuego.

⁹⁴⁶ Los caballos, según Diel, simbolizan los deseos exaltados, los instintos, por lo tanto pertenecen al campo de lo natural y del inconsciente; para Jung, estos son la intuición del inconsciente e incluso se llega a preguntar si los caballos simbolizan a la madre, la “madre en nosotros” (Cfr. Juan Eduardo Cirlot, Ob.cit., pp. 117-118.)

En el primer terceto se observa cómo el sujeto poético reacciona con pasivo desamparo ante aquello que se anuncia e, indefenso, se apiña a un grupo de “bestias temerosas”. Storni pareciera plantear –al hablar en plural y al describir como todos forman un bulto de “bestias temerosas”– la siguiente situación: todos temen dejar fluir los deseos del inconsciente, caer en la trampa del “sexo”, un miedo que ya vimos palpado en “A Eros”, antisoneto en que la poeta asesina, precisamente por esto, al dios del amor. Storni, pues, colectiviza el miedo ya que, a la hora de observar la actitud general hacia la sexualidad, tanto el hombre como la mujer pueden llegar a sentir que esta –y toda exteriorización de emociones y pasiones– representa un peligro, algo que también se adivina a partir del espacio donde se recrea la imagen, es decir, el bosque. Generalmente, dentro del simbolismo del paisaje, el bosque tiene un lugar destacado, razón por la cual aparece constantemente en leyendas, mitos y cuentos folklóricos; lo anterior se debe a que los planos de su significado corresponden al principio materno y femenino y, por ende, se relaciona al inconsciente. Por esto, Jung subraya que los terrores del bosque, tan presentes en los cuentos infantiles, vienen a simbolizar la parte peligrosa del inconsciente, su carácter devorador y “ocultante (de la razón)”.⁹⁴⁷ Pero, ¿quiénes son esos “otros” a los que el *yo* se arrima? No se sabe con exactitud, pero lo que si queda claro es que están definidos por lo que sienten: exploran emociones negativas –miedo, aislamiento– sin tratar de escapar de ellas, todo lo contrario: son simultáneamente esclavos de sus emociones reprimidas y de lo que externamente se les impone. Al igual que el sujeto poético, estos también se sienten amenazados y esperan con desasosiego el paso de la embestida retratada en el último terceto: la de una “mole animal” que sacude la tierra y se mete por “un túnel abierto en la espesura”. Como se observa, la agresión está representada por una imagen de atropello sexual: la mole (que bien pudiera ser el *orden simbólico*) penetra por el túnel con “paso rudo”. Por lo tanto, el *orden simbólico* –la estructura del lenguaje, el cual determina la identidad social y de género e impone roles; rige y dirige a los sujetos– ha violado al bosque –aquello deseado por y desde el inconsciente– y ha infringido el espacio natural, ha dañado a lo primigenio, lo ancestral, lo supuestamente *auténtico*. El *yo* ha dejado de tener una vivencia natural, desprejuiciada e indiferenciada.⁹⁴⁸

⁹⁴⁷ Ibid, p. 112.

⁹⁴⁸ Supra pp. 208-209 y notas al pie 102 y 896. Cfr. P. Morris, “The Construction of Gender: Sigmund Freud and Jacques Lacan”, Ob.cit., pp. 104-105.

Aún desde el punto de vista intelectual más frío, resulta claro que no vivimos en un mundo naturalmente dividido: las divisiones abruptas entre lo espiritual y lo natural, el alma y el cuerpo, el hombre y la mujer, se consideran cada vez más como convenciones del lenguaje. Se trata de términos engañosos que han servido para describir un mundo en el que, en realidad, todos los eventos son interdependientes. Estamos frente a algo inmensamente complejo, un tejido de relaciones naturales equilibradas, al que se le ha impuesto un orden supuestamente correcto, una cultura que se valora y se mide por su poder tecnológico sobre el mundo natural, el cual es explotado y cuyas complejas relaciones son continua y trágicamente alteradas, perturbadas. Lo natural, pues, es penetrado, *violado*, por nuestra lógica, nuestro lenguaje.

Si en “Tú me quieres blanca” el *yo* desafía las convenciones sociales y morales que marginan a una mujer sexualmente experimentada, en “Pie de árbol” sucede lo contrario: los sentimientos de miedo aparecen como resultado de un condicionamiento social. De esta forma, se subraya la realidad sana del mundo natural del que estamos exiliados o del que nos hemos autoexiliado al afianzar las convenciones sociales y los logros tecnológicos y prácticos. Sabemos que la racionalidad y la “normalidad” de la vida civilizada sólo son hábitos que reprimen nuestras emociones, y algunas represiones pueden llegar a ser tan violentas o dolorosas que nos son difíciles de asimilar y, por lo tanto, de soportar. En pocas palabras, “Pie de árbol” pareciera abordar el problema en torno a la relación de la humanidad con la naturaleza en el mundo occidental, y cómo ese problema tiene que ver, de alguna forma, con el conflicto entre hombre y mujer. La sexualidad continuará siendo un problema si esta se sigue imponiendo como una imagen abstracta y deseada de acuerdo a ciertas predeterminaciones o conceptos heredados: durante el acto sexual, el individuo experimenta una espontaneidad biológica pura pero *esperando* que sea de una forma determinada. El deseo de la experiencia sexual reside en la mente cuando se trata de una creación consciente e imaginativa en donde no faltan concepciones idealizadas de la mujer, aspectos que en realidad poco tienen que ver con sus verdaderas conformaciones. La sexualidad, por lo tanto, es abstracta cuando es deliberada, consciente, cuando se convierte en una búsqueda compulsiva del éxtasis intentando llenar la falta de éxtasis en otros aspectos de la vida. Cada vez más se espera que el acto sexual compense la falta de espontaneidad que marca la vida cotidiana, por lo tanto, el acto sexual es separado, abstraído, de todas las

demás experiencias. Y la sexualidad ha sido separada ya sea como algo excepcionalmente bueno o especialmente malo; se ha enfrascado dentro de un compartimiento, perdiendo su cualidad liberadora y espiritual.

En varios poemas de *Mascarilla y trébol*, Storni retrata a una mujer plenamente consciente de su sexualidad y del lugar que esta ocupa en su inconsciente. Ya desde *Ocre* la autora se refiere a una mujer que comprende las necesidades de su cuerpo pero que se siente oprimida por una sociedad conservadora. Pero desde la escritura de este poemario hasta *Mascarilla y trébol*, hay más de diez años de diferencia; para cuando escribe este último tiene más de cuarenta años y esta noción de su sexualidad, así como el lugar de esta en la relación amorosa, se ha vuelto, por un lado, más consciente y madura –y por lo tanto asimilable – pero no por eso menos dramática, como ya lo demuestra el ya citado poema, “A Eros”. A lo largo de *Mascarilla y trébol* hay varias menciones a una sexualidad y una sensualidad atentas, vigilantes. En “Las euménidas bonaerenses”⁹⁴⁹, estas aparecen ligadas a fuerzas supernaturales mediante la recreación de una versión bonaerense de estas divinidades: “Están agazapadas / con el rostro cruzado de ojos grises / y hay una que se escurre por tu sexo”. Mientras que en “Tiempos de esterilidad”, describe el abandono erótico que experimenta una mujer madura al punto de la menopausia: “Un día de su seno huyóse el río / y su isla verde florecida de hombres / quedó desierta y vio crecer el viento”.

Por otra parte, en “Juventudes” se vuelve hacer mención a lo represivo. Aquí, el *yo* se observa a sí mismo moviéndose de una juventud a otra. En el contexto del poema, el término “juventud” equivale no a la edad sino a un símbolo de energía y esperanza, aquello que rejuvenece, nutre, recicla:

Yacentes en estratos las tenía,
pero atentas al dedo que intentase
borrarlas pues vengábanse gozosas
del ojo anulador que las lloraba.

5 Moría alguna y la de abajo erguía
su capullo de luces abridoras

⁹⁴⁹ Las euménidas eran las sanguinarias Eríneas lanzadas en persecución de Orestes. Luego se convierten en las divinidades protectoras y benefactoras de Atenas. Habitan en el bosque sagrado cercano a esta ciudad. Cuando Edipo conduce a Teseo al corazón de este bosque, estas han preparado su sepulcro. Aparecen en tres tragedias de Esquilo: *Agamenón*, *Las Coéforas* y *Las Euménidas*. (Cfr. Pierre Grimal, *Ob.cit.*, p. 390.)

y me daba los rojos más ardientes
y los cristales más azules.

10 Terrible juventud esta postrera;
me alzaba en imantados vuelos como
si todo fuera un desflecado sexo:

Henchida estaba mi garganta de aire
reverdecido y exultantes ojos
me modelaban por que bien muriese.⁹⁵⁰

El poema empieza con una clara alusión a esos estratos que se están vengando del “ojo anulador” que las llora, pero que simultáneamente se encuentran vigilantes ante un “dedo” que intenta borrarlas. Los adjetivos anular y borrar nos hacen pensar que ese ojo y ese dedo simbolizan el ego consciente del *yo*; pareciera, pues, que este tiene pleno conocimiento de que ha pedido algo, aquello que no es posible recuperar (esperanzas pasadas), por lo tanto, las llora a la vez que las reprime. A lo largo del poema vemos que, en un tiempo atrás, cuando una esperanza moría, aparecía otra; a veces, una pasión de amor (“me daba los rojos más ardientes”); en otras ocasiones, se alude a la “profundidad transparente” del agua, la posibilidad de la comunicación entre lo superficial y lo abismal, entre la conciencia y el inconsciente⁹⁵¹ (“los cristales de agua más azules”). Así, llegó la última (“Terrible juventud esta postrera”), una que recicla al *yo* por medio de “imantados vuelos como / si todo fuera un desflecado sexo”. Queda la sensación de que se trata de una sexualidad aparentemente destejida, a medias, que no se ha colmado. Pero a pesar de que ese vuelo introspectivo no es libre (señalado por el dedo y observado por el ojo, atraído al ego consciente como si fuera un imán), su garganta se encuentra inflamada de un aire nuevo. Observemos que al final se mencionan a unos ojos en plural, es decir, no tienen que ver con aquel ojo represivo del principio. Estos ojos no pertenecen al ego consciente (influido en cierta medida por el *orden simbólico*) sino que representan aquello que ha sabido permanecer fiel a sí mismo, que sabe asumir sus complejidades pero no desde una sola perspectiva. Esos ojos nos anuncian que el alma se ha reconciliado con la existencia por medio del acto creativo: la garganta, símbolo de la expresión, está henchida del verdor del aire. Sin embargo, esos ojos gozosos también moldean su muerte, aunque se trata de una muerte asimilada como algo indisoluble de la vida: “me modelaban por que bien muriese”.

⁹⁵⁰ Alfonsina Storni, “Juventudes”, en *Obras. Poesía. Tomo I*, Ob.cit., pp. 406-407.

⁹⁵¹ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Ob.cit., p. 70.

En “Fuerzas”, su autora hace referencia a la violenta imposición del lenguaje –que si seguimos las teorías de Lacan, se trata del lenguaje represivo del *orden simbólico*– en el proceso creativo: “un viejo nido / de palabras que avanzan por las olas / a clavarse llameantes a tu pecho”. Más adelante, el sujeto poético relaciona esta imposición a algo más allá y más fuerte que sí mismo: “Allá está el puño que semillas suelta / hacia tu tierra y hace agricultura / de flor de fuego en tus arenas frías”. A pesar de que sus tierras internas están heladas, este lenguaje la gobierna, aunque no sin cuestionamientos por parte del *yo*: “Máquinas de trastorno allá gobierna / y en sus aspas de jade soy volteada. ¿Qué me quieres oh tú palabra grave?”. Al final, y por intervención de la naturaleza hecha sable, aflora la dolorosa creación, muy asociada, nuevamente, al acto sexual: “y el rubio alfanje de la luna nueva / el vientre me penetra y lo florece”.

Tomando en cuenta todo lo anterior, podríamos decir que Storni habla de la alienación colectiva y, en particular, de la marginación de la mujer del *orden simbólico*; este orden la ha aislado no sólo del lenguaje y la cultura, sino también de un contacto libre y sin prejuicios con su sexualidad, con su naturaleza. Por medio del lenguaje poético, Storni realiza un pronunciamiento trágico sobre la sensación de impotencia de la mujer y del ser humano en general.⁹⁵² En pocas palabras, dramatiza el sentido lacaniano de marginalización, es decir, recrea la relación angustiada del ser humano con el *orden simbólico*. Storni, indirectamente, pareciera querer referirse a lo siguiente: para que la mujer redescubra su identidad debe primero liberarse de las inhibiciones impuestas por la educación tradicional, debe reencontrar ese *yo* primario, reconocer aquella parte natural que dirige su sexualidad y pasar por la experiencia dolorosa de revalorarse para fabricar un nuevo *yo*, aunque ese proceso muchas veces implique pasar por la oscuridad, requisito necesario para poder renacer, tema que ya aparece plasmado en “Regreso a la cordura” y que reaparece en “Palabras manidas a la luna”. En este poema, el *yo* desciende a su capa interna más profunda y adquiere conciencia de su abismo:

⁹⁵² Storni no sólo se refirió a la alienación femenina, también se refirió a la de la humanidad en general. En “El hombre” (*Mundo de siete pozos*) utiliza una técnica estrictamente objetiva para describir el camino hacia la angustia espiritual total. En el poema se sigue la evolución de un niño desde su nacimiento fortuito hasta su primera comunicación consciente con los demás.

Quiero mirarte una vez más, nacida
del aire azul, con gotas de rocío
pendientes sobre el mundo, aligerada
de la angustia mortal y su miseria.

5 Sobre el azogue, más azul, del río,
diciendo “llora”, amé, tan transparente
que no hay palabras para aprisionarte,
nácar y nieve sueños de ti misma.

10 Baja: mi corazón te está pidiendo.
Podrido está; lo entrego a tus cuidados.
Pasa tus dedos blancos suavemente

sobre él; quiero dormir, pero en tus linos,
lejano el odio y apagado el miedo;
confesado y humilde y destronado.⁹⁵³

Aunque el poema pareciera estar dirigido a la luna, esta se convierte en un símbolo que en realidad refleja la necesidad del *yo* de conectar consigo mismo para alcanzar su resurrección y estar, igual que la luna, “aligerada, / de la angustia mortal y su miseria”. Las fases de la luna representan una evidencia cósmica del mito de la creación y la recreación periódica del universo; asimismo, existe la creencia mítica que la etapa de invisibilidad de la luna corresponde a la de la muerte en el ser humano.⁹⁵⁴ De ahí que el *yo* desee la visibilidad de la luna: “Quiero mirarte una vez más...”; es decir, rechaza esa primera fase hacia la muerte aunque es consciente que el ciclo es inevitable: “no hay palabras para aprisionarte”. Por eso, la poeta aspira a entregarle su alma corrompida a la luna para que sea cuidada y recreada. A diferencia de “Regreso a la cordura”, aquí el dramatismo es mayor ya que el renacer no toma lugar sino que sólo se describe un pedido, un anhelo, y no llegamos a saber si el abismo interno es alcanzado por la claridad lunar y sus ciclos de recreación.

En general, en *Mascarilla y trébol* la naturaleza sirve para representar una realidad que se va desintegrando y frente a la cual el sujeto poético se siente obligado a hacer un viaje introspectivo al caos existencial. Esta necesidad de limpiar el alma representa una vuelta a la pureza. Para Storni, la pureza equivale a su infancia en San Juan, un tiempo que ella recuerda feliz: “Crezco como animalito, sin vigilancia, bañándome en los canales sanjuaninos, trepándome a los membrillares, durmiendo con

⁹⁵³ Alfonsina Storni, “Palabras manidas a la luna”, en *Obras. Poesía. Tomo I*, Ob.cit., p. 410.

⁹⁵⁴ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Ob.cit., p. 290.

la cabeza entre pámpanos”.⁹⁵⁵ Su amigo, Fermín Estrella Gutiérrez, describió la cercanía que siempre existió entre la poeta y la naturaleza: “Alfonsina era, además, un ser esencial, un ser natural, elemento vivo, y no mero espectador, de la naturaleza, a la que sentía entrar en ella, por todos los poros. Daba gusto verla aspirar una flor o comerse una manzana. Entrecerraba los ojos, y mordía golosamente la fruta recibiendo en todo su cuerpo la frescura deliciosa, que ella absorbía con infantil placer. Ante el paisaje, no hacía frases: lo asimilaba, lo bebía casi con todo su ser”.⁹⁵⁶ Por lo tanto, hacia el final de su vida Storni adquirió una conciencia profunda de la Naturaleza, pero como vehículo espiritual para establecer conexiones con un paisaje psicológico acentuado por la certeza de la cercanía de su muerte.

⁹⁵⁵ Alfonsina Storni, “Entre un par de maletas y las manecillas de un reloj”, en *Obras. Prosa: Narraciones, periodismo, ensayo, teatro. Tomo II*, Ob.cit., p. 1077.

⁹⁵⁶ Fermín Estrella Gutiérrez, “Alfonsina Storni: su vida y su obra”, en *Estudios Literarios*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1969, p. 296.

CAPÍTULO 4
JULIA DE BURGOS:
“Crecer pies adentro desterrada de todo.”

Alfonsina Storni era la poeta que Julia de Burgos (1914-1953) más admiraba. Gracias a una entrevista al que fue, durante un tiempo, compañero sentimental de la poeta puertorriqueña, Juan Isidro Jimenes Grullón, sabemos que esta dijo lo siguiente: “[Alfonsina Storni] tiene la hondura de la vida, el sentido trágico de la vida”.⁹⁵⁷ Ciertamente, ese “sentido trágico” de la existencia es algo que Burgos compartió con la poeta argentina.

En la madrugada del 6 de julio de 1953, el cuerpo inconsciente de Julia de Burgos fue encontrado en la Quinta Avenida y la calle 105 de Nueva York: la poeta, que padecía de alcoholismo y de una cirrosis crónica, había salido de su casa para entregarse por última vez a la bebida. Una vez trasladada al Hospital de Harlem, murió a las pocas horas y, puesto que no llevaba ningún documento de identidad, su cuerpo se mantuvo en el depósito de cadáveres de la ciudad durante unas semanas. Luego fue enterrada junto a siete cadáveres más en una fosa común en la Isla de Potters, lugar dedicado a la inhumación de los cuerpos de los indigentes. Sólo la identificaba un número, el P.149935. Casi un mes después, gracias a una fotografía del cadáver, fue finalmente identificada por sus familiares y amigos, quienes iniciaron una serie de gestiones para exhumar el cuerpo y enterrarlo en Puerto Rico.⁹⁵⁸

Con un final tan trágico como este, resulta comprensible que se haya tejido, con el tiempo, el mito que rodea a la figura de Julia de Burgos: el mito de la mujer enamorada que no soportó seguir viviendo debido a una desilusión amorosa. Su poesía, desgraciadamente, se ha leído en muchas ocasiones a partir del estereotipo romántico; así, se subraya el tópico de la mujer enamorada ya que una parte de sus poemas, especialmente los que pertenecen a *Canción de la verdad sencilla*, versan sobre el amor. Incluso, pareciera que ha habido más fascinación por su vida que por su obra: algunos

⁹⁵⁷ Sherezada Vicioso, *Julia de Burgos, la nuestra*, Santo Domingo, República Dominicana, Dirección General Feria del Libro, 2004, p. 62.

⁹⁵⁸ Cfr. “Muere Julia de Burgos: La poetisa fue encontrada inconsciente en N.Y.”, *El Mundo*, 4 de agosto de 1953, en *Julia de Burgos*, Manuel de la Puebla (ed.), Río Piedras, Puerto Rico, Mairena, 1986, p. 160; José Antonio Rodríguez Pagán, *Julia en blanco y negro*, San Juan, P.R., Sociedad Histórica de Puerto Rico, 2000, p. 395.

críticos han llegado a decir que “...como mujer ella era más interesante que su obra”.⁹⁵⁹ Lo cierto es que, para cuando sale de su casa para nunca volver, hacía más de una década que Burgos había terminado su relación con el que supuestamente fue el gran amor de su vida. Más que una desilusión amorosa, lo que Burgos sufrió hacia el final fue una desilusión total con respecto a la vida misma, una profunda crisis existencial agravada por su adicción al alcohol. No es la única que pasó por una situación similar; también estuvieron ahí Edgar Allan Poe y Dylan Thomas, por ejemplo. Pero de ellos no se dice que su muerte en la calle –después de darse a la bebida– se debió exclusivamente a una desilusión amorosa. Burgos fue sencillamente un ser humano con un temperamento sensible que sufrió de forma muy intensa los sinsabores de la existencia. Su obra es un testimonio de lo mismo.

Burgos “se casó dos veces; la primera vez, demasiado joven; la segunda, demasiado tarde”.⁹⁶⁰ Y, entre ambos matrimonios, vivió una intensa relación amorosa que no terminó bien.⁹⁶¹ Estas circunstancias vitales han causado que los críticos se concentren en hablar del desamor presente en su poesía. Sin embargo, Burgos también fue una nacionalista, una militante política, y “durante su vida, la injusticia social de su tiempo se filtró a un nivel personal... [Además] fue ignorada por los críticos, silenciada por las instituciones, marginada por poetas localistas, y todo esto la llevó a un alcoholismo que asustó a la burguesía puertorriqueña”. [La traducción es mía.]⁹⁶² En realidad, la poesía de Burgos revela su desarrollo como persona en un momento histórico y cultural determinado al tiempo que desvela a alguien muy consciente de la marginalidad de la mujer. Por lo tanto, en su obra sobresale no sólo su conciencia

⁹⁵⁹ José Emilio González, “Julia de Burgos: la mujer y la poesía”, en *Sin Nombre* (San Juan), vol. VIII, núm. 3, 1976, p. 94.

⁹⁶⁰ Heather Rosario Sievert, “Between the Woman and the Poet: The abyss of Julia de Burgos”, en *Julia de Burgos. Actas del Congreso Internacional*, Edgar Martínez Masdeu (ed.), San Juan, Ateneo Puertorriqueño, 1993, p. 201.

⁹⁶¹ Burgos estuvo casada, primero, con Rubén Rodríguez Beauchamp, luego con Armando Marín y, entre estos matrimonios, convivió con Juan Isidro Jimenes Grullón. Sin embargo, se sabe que Burgos, sostuvo relaciones amorosas y sentimentales con otros hombres; entre ellos se encuentran: Juan Antonio Corretjer, editor del semanario *Pueblos Hispanos* y Armando Rivera Quiñonez, vecino y amigo en su natal Puerto Rico que luego también se estableció en Nueva York. Incluso se menciona que en esta ciudad tuvo un efímero romance con un carnicero de Yauco que estaba casado. Hacia el final de su vida, la poeta estableció una relación íntima con Olivio Muñoz Arce, un puertorriqueño también radicado en dicha ciudad (Cfr. José Antonio Rodríguez Pagan, Ob.cit, pp. 352, 376-377, 426; Jack Agüeros, “Julia de Burgos: An Introduction”, en *Julia de Burgos, Song of the Simple Truth. Obra poética completa/The Complete Poems*, Ob.cit., pp. XXXII.)

⁹⁶² Alfredo Mantilla e Iván Silén, *The Puerto Rican Poets / Los poetas puertorriqueños: The First Bilingual Anthology Covering the Entire Range of Puerto Rican Poetry of This Century*, New York, Bantam Books, 1977, p. xvi.

feminista, sino también la protesta socio-histórica, política y económica. Es decir, en su poesía se alude también a la marginalidad del pueblo puertorriqueño, en particular, y del hispanoamericano, en general, frente al capitalismo norteamericano. En este capítulo, sin embargo, me concentraré únicamente en su poesía lírica, aunque en su biografía me referiré brevemente a sus ensayos de orientación social. Es importante llamar la atención sobre el interés de la autora por inculcar y desarrollar una concienciación americanista entre los hispanos radicados en Nueva York, ya que esto nos permitirá considerarla bajo un prisma intelectual, es decir, más allá de la perspectiva puramente trágica y romántica desde la cual se ha insistido en observarla.

La vida de Burgos ha estado rodeada de duras presunciones debido a su dipsomanía y a sus varias relaciones amorosas. Pero la poeta puertorriqueña también demostró, en momentos decisivos de su vida, firmeza, locuacidad y una sagaz elocuencia. Por ejemplo, cuenta Jorge Font Saldaña que, cuando recién la conoció, él, indiscreto, le preguntó: “¿Por qué se pinta usted el pelo?” Desconcertada, no contestó. Tal vez mi silencio acicateó mi audacia y fui más lejos: ‘¿De dónde sale usted?’. Me restalló una lección: ‘Como usted, de la nada’.⁹⁶³ Y cuando fue Secretaria General de un comité que se formó para liberar a ocho prisioneros políticos puertorriqueños (entre los que estaban dos poetas importantes: Juan Antonio Corretjer y Clemente Soto Vélez), quienes habían sido condenados por conspirar para obtener la independencia de Puerto Rico, Burgos firmó una carta dirigida al Papa y se reunió, en audiencia privada junto a otros miembros del comité, con el Senador estadounidense por el estado de Utah, William H. King. Pero la autora hizo fuertes observaciones políticas, tanto así que incomodaron al Senador y este se marchó furioso.⁹⁶⁴

De esta forma, Julia de Burgos más bien se nos aparece como una persona directa, franca, alguien que intenta, sobre todo en su correspondencia y en su diario, despojarse de las máscaras sociales. Precisamente, desde estos textos autobiográficos lanza su queja, su grito, siempre matizados por comentarios lúcidos. Es aquí donde Burgos se vuelca a expresar lo más íntimo, sus melancólicas esperanzas pero también su pesimismo. Así, como veremos más adelante, su lucha, sobre todo consigo misma y sus

⁹⁶³ Gladys Neggers, “Clara Lair y Julia de Burgos: reminiscencias de Evaristo Ribera Chevremont y Jorge Font Saldaña, en *Revista/Review Interamericana*, vol 4 (2), San Juan, 1974, pp. 258-263.

⁹⁶⁴ Cfr. Jack Agüeros, *Ob.cit.*, p. XX.

circunstancias, se convierte en una constante a lo largo de estos documentos, una lucha que a menudo se tiñe de orgullo y de dignidad. Pero esa lucha termina por caer y se enreda en las sombras de una hipersensibilidad que, junto a su adicción al alcohol, la empujan a un hondo dolor. En este capítulo analizaré el diario personal que la poeta escribió durante su estancia en el hospital Mount Sinaí de Nueva York, entre el 13 y 30 de abril de 1948.⁹⁶⁵

1. Vida y obra.

1.1. Biografía.⁹⁶⁶

Julia de Burgos nace el 17 de febrero de 1914, en el barrio Santa Cruz, situado en Carolina, Puerto Rico. Es la primogénita de trece hijos del matrimonio formado por Francisco Burgos Hans y Paula García; y es una de los siete hijos que sobreviven al hambre debido a las penurias económicas que padece la familia. A pesar de que el matrimonio posee un pedazo de tierra, apenas pueden alimentar a sus hijos con la cosecha de los frutos y de ciertos cereales que tienen sembrados en la misma. La madre acostumbra a vender parte de estos frutos en el mercado del pueblo y, para llegar hasta allí, debe de andar una larga caminata. Son varias las ocasiones en las que Burgos acompaña a su madre, por lo que desde muy pequeña se percata de las duras circunstancias familiares.⁹⁶⁷ Esta misma situación económica la deben afrontar innumerables familias rurales puertorriqueñas en las primeras décadas del siglo XX. Dichas circunstancias incidirán en el desarrollo de la conciencia social de Burgos, la

⁹⁶⁵ Desgraciadamente, no he tenido acceso directo a la correspondencia de Julia de Burgos, la cual era propiedad exclusiva de su hermana Consuelo Burgos, quien murió en noviembre de 1995. La investigadora Yvette Jiménez de Báez fue la única con la que Consuelo Burgos compartió estas cartas. El estudio de Jiménez de Báez (*Julia de Burgos. Vida y poesía*, Río Piedras, Puerto Rico, Coquí, 1966), uno de los principales sobre la autora puertorriqueña, contiene fragmentos de las mismas y le han servido a la investigadora para realizar un amplio análisis de la vida y la poesía de Julia de Burgos. En el presente estudio, he tomado en cuenta algunos de estos fragmentos para la elaboración de la biografía. El documento autobiográfico que analizaré con mayor detenimiento en este capítulo es el diario personal de la autora, ya que he tenido acceso directo al mismo gracias a su publicación en el libro de José Antonio Rodríguez Pagán (Ob.cit, pp. 411-424).

⁹⁶⁶ Para la redacción de la biografía de Burgos han sido indispensables los siguientes estudios: Yvette Jiménez de Báez, *Julia de Burgos. Vida y poesía*, Ob.cit; Jack Agüeros, "Julia de Burgos: An Introduction", Ob.cit.; José Antonio Rodríguez Pagán, *Julia en blanco y negro*, Ob.cit.; y Sherezada Vicioso, *Julia de Burgos, la nuestra*, Ob.cit.

⁹⁶⁷ "Su niñez y asomo al mundo", en *Artes y Letras (Homenaje a Julia de Burgos)*, V, San Juan, P.R., nov. de 1953, p. 3, en Yvette Jiménez de Báez, Ob.cit., p. 10.

cual, a su vez, se traducirá en una ferviente y abierta protesta social, evidente en sus poemas socio-políticos. La pobreza y precariedad experimentadas durante su infancia serán, efectivamente, recuerdos dolorosos que la asediarán a lo largo de su vida. Así, en una de sus cartas a su hermana Consuelo, escrita en Nueva York el 12 de julio de 1946, enfatizará lo siguiente: “¡Ese maldito ambiente de nuestra niñez, cómo nos persigue!”⁹⁶⁸

Su madre, Paula García, es quien descubre en Burgos una sensibilidad particular y la alienta, desde temprano, a escribir versos. Ella es también quien se interesa y hasta se sacrifica para que su hija no deje nunca de estudiar, a pesar de las penurias económicas. Cuando la madre muera dejará un vacío profundo en Burgos, quien la mencionará una y otra vez en su correspondencia y le adjudicará una imagen espiritual y de bondad.⁹⁶⁹ Su padre, Francisco Burgos Hans, es un hombre vital, físicamente ágil, aventurero, poseedor de una intensa imaginación y de una simpática altivez: acostumbra a llamarse a sí mismo “Rey de los Campos” y “Sabio del Barrio” y se sabe de memoria pasajes enteros de *El Quijote* porque lee a Cervantes ávidamente durante sus largas horas de vigilia como empleado de la Guardia Nacional. Junto a su padre, Burgos recorre el campo a caballo: el suyo se llama Nacional y el de su padre, Rocinante, como el de don Quijote.⁹⁷⁰ Durante estas cabalgatas, que a veces se prolongan durante días, padre e hija duermen en el campo abierto, comen caña de azúcar y, bajo las estrellas, él le narra vívidas historias de don Quijote, Bolívar, Napoleón, Robinson Crusoe, Marco Polo, Roccambole. Por lo tanto, de su padre hereda la imaginación, la agilidad atlética y, como veremos más adelante, su carácter intrépido. Sin embargo, el padre es adicto al alcohol, algo que lo lleva en ocasiones a desaparecer del hogar durante días. Burgos, desgraciadamente, también hereda de su padre esta tendencia a la dipsomanía.

La casa familiar esta rodeada de un hermoso paisaje de sierras, colinas y campos abiertos. En este ambiente campesino, Burgos pasa gran parte de sus días en las ramas

⁹⁶⁸ Yvette Jiménez de Báez, *Ob.cit.*, p. 11.

⁹⁶⁹ En varias cartas a Consuelo, su hermana, Burgos habla de su madre en los siguientes términos: “La llevo clavada en mi corazón como una rosa viva, y a cada paso la siento y recibo su abrazo misterioso. He soñado mucho con ella y con todos ustedes. Vive junto a nosotros, y por eso quiero que sea el centro de nuestras vidas familiares y que su senda sea nuestra armonía eterna. En cada momento triste o turbio que tengan ustedes, piensen en ella, y óiganle, que la voz de una madre no se pierde en el vacío del tiempo, sino que cada día huérfano se vuelve un más hermoso mensaje de luz, una oración de claridad y amor”. (Nueva York, 25 de enero de 1940, en *Ibid*, p. 13.)

⁹⁷⁰ Más adelante, veremos cómo este detalle de su infancia aparece en su poema “A Julia de Burgos”, donde se nombra a Rocinante.

de los árboles y juega a improvisar versos. Además, la familia vive cerca de uno de los afluentes del Río Grande de Loíza y, cuando la madre baja al río a lavar la ropa sobre las piedras, Burgos la acompaña; así, la niña establece poco a poco una complicidad con sus aguas que, más tarde, la Burgos adulta transformará en uno de sus poemas más conocidos, “Río Grande de Loíza”. Su hermana recuerda que, cuando bajaban la cuesta camino a la escuela, a Burgos le gustaba tocar hierbas y matorrales y jugaba a rizar “la cabellera de la sierra” y, durante el atardecer, mientras observaba el paisaje del río, en varias ocasiones se le llenaron los ojos de lágrimas.⁹⁷¹ Cuando uno de sus hermanos muere, debido a las privaciones económicas que sufre la familia, Burgos se siente profundamente afectada al ver llorar a su madre; pero aún en ese momento de desconsuelo familiar, le pregunta al padre: “¿Por qué tienen que enterrarlo? ¿Por qué no lo ponen sobre unas tablas y lo echan al río?”⁹⁷² En una carta escrita años después, la poeta le dirá a su hermana:

Aquellos días llenos de ilusión que ya no volverán nunca, días solamente heridos por el hambre y la miseria, pero no por la calumnia y la crueldad. ¡Cuán lejos me remontó la vida de aquellos días inolvidables, cuando tú, Carmen y yo recorriamos todos los parajes, haciendo maldades ingenuas, pero siempre recibiendo la caricia del sol!⁹⁷³

De esta forma, en sus primeros años Burgos desarrolla una cercanía especial con la naturaleza, algo que la ayuda a sobrellevar la pobreza familiar y el dolor que esta inevitablemente causa. Es esta cercanía con la naturaleza, precisamente, la que hace que sus versos siempre se vertebren a partir de términos relacionados al mundo natural aunque muchas veces los conceptos inherentes en ellos tiendan a lo abstracto.

En 1920, a los seis años, Burgos comienza a estudiar en una escuela rural pública del barrio Santa Cruz. A los pocos meses la familia se muda a Río Grande donde finaliza el año escolar; sin embargo, deciden volver al campo y Burgos termina el segundo grado en el barrio Santa Cruz. A pesar de que la familia no cuenta con recursos suficientes, Burgos no deja nunca de asistir a la escuela aunque eso implique ciertos sacrificios, como, por ejemplo, vivir separada de sus padres; de 1925 a 1927, cuando tiene entre once y trece años de edad, mientras estudia en la Escuela Muñoz Rivera localizada en la ciudad de Carolina, la futura poeta vive en la casa de Rosenda

⁹⁷¹ Cfr. Yvette Jiménez de Báez, *Ob.cit.*, p. 15.

⁹⁷² “Su niñez y asomo al mundo”, *Ob.cit.*, p. 16, en *Ibid*, p. 15. Recordemos que de los trece hijos del matrimonio, seis de ellos mueren.

⁹⁷³ La Habana, 12 de septiembre de 1940, en *Ibid*, p. 21.

Rivera, aunque los fines de semana los pasa en la casa de sus padres en el campo. La situación de la familia es tan precaria que a menudo se realizan colectas en el barrio para pagar los estudios de Burgos, quien siempre se desempeña como buena estudiante y se llega a graduar con honores. En 1928, a los catorce años, y nuevamente gracias a las donaciones de vecinos, entra a estudiar en la Escuela Superior de la Universidad de Puerto Rico, al tiempo que su familia vende la tierra y se muda a Río Piedras (Ciudad Universitaria), en un intento más porque Burgos continúe sus estudios. Así, la familia se aleja por primera vez del ambiente campesino y entra en contacto con una realidad urbana cargada también de vicisitudes económicas. El pago de sus estudios llega a ser tan inconstante que en varias ocasiones no le permiten la entrada a la escuela; pero cuando le cierran las puertas, la joven Burgos opta por entrar al salón de clase por las ventanas. A pesar de estos contratiempos, sigue siendo una estudiante entusiasta y una destacada deportista en el baloncesto, la natación, el atletismo.⁹⁷⁴

El 19 de mayo de 1931 se gradúa de la secundaria en tan sólo tres años, cuando lo usual es que se complete en cuatro. Tres meses más tarde, gracias a una beca, entra a estudiar en la Universidad de Puerto Rico donde recibe el diploma de Maestra normalista el 24 de mayo de 1933. Al año siguiente, es contratada por la PRERA (Puerto Rico Economical Rehabilitation Agency), ubicada en Comerío, donde se desempeña como empleada de una Estación de Leche, lugar en que reciben desayuno los niños de familias pobres. Como dije antes, los problemas sociales y la pobreza que ella misma había sufrido durante su infancia, contribuyen a que desarrolle y fortalezca su conciencia social. Sin embargo, la PRERA cierra al año siguiente, por lo que Burgos se marcha a trabajar en una pequeña escuela rural del Barrio Cerro Arriba, en Naranjito. Según Yvette Jiménez de Báez, durante su estancia en este pueblo rural, la poeta “reanuda el contacto íntimo con la tierra. Este volver a las fuentes más hondas y propias trae como fruto el ‘Río Grande de Loíza’ y otros poemas, que escribe muchas veces debajo de los árboles”.⁹⁷⁵ Durante este periodo entabla amistad con algunos intelectuales de renombre, como Luis Llorens Torres, Luis Palés Matos y Evaristo

⁹⁷⁴ A pesar de las circunstancias económicas de la familia Burgos, varios testimonios comprueban los esfuerzos académicos de Burgos. El director de la Escuela Superior de la Universidad de Puerto Rico escribe lo siguiente: “Very poor. Works very hard... If taken away from home environment something may be done with her”. Mientras que una de sus maestras subraya su “afán y dedicación por la lectura” y señala que es una “estudiante muy entusiasta”. (Ibid, p. 17.)

⁹⁷⁵ Ibid, p. 21.

Ribera Chevremont, entre otros.⁹⁷⁶ También por estos años, a su madre se le diagnostica cáncer. Burgos, quien para entonces había padecido una grave pulmonía que la había adelgazado de forma extrema, realiza numerosos esfuerzos por hacerse cargo de los gastos derivados de la enfermedad de su madre.

En 1934, Burgos contrae matrimonio con Rubén Rodríguez Beauchamp. Es poco lo que se sabe al respecto, sólo que pronto desaparece la “ilusión” y se separan tres años después, en 1937.⁹⁷⁷ En una carta a su hermana, escrita desde Santiago de Cuba en 1941, la autora se refiere, por única vez, a su primer matrimonio:

...Ya tengo deseos de decirte Miss Burgos. No te preocupes [,] que no te confundirán conmigo. Tú sabes que a mí casi nunca me dijeron así. ¡Quiera el destino que no vayas tú a hacer lo mismo, cambiar prematuramente tu nombre por otro, para prematuramente conocer el más pesado de los sufrimientos.⁹⁷⁸

Entre 1936 y 1937, Burgos se involucra en diversas actividades culturales e intelectuales: durante los actos de la primera asamblea general del Frente Unido Pro Convención Constituyente (octubre de 1936), pronuncia, en el Ateneo Puertorriqueño, una conferencia titulada “La mujer ante el dolor de la Patria”; escribe canciones y dramas breves para niños en la “Escuela del Aire”, una serie de programas de radio con fines educativos, adscrito al Departamento de Instrucción Pública⁹⁷⁹; cursa estudios de historia y civilización, literatura inglesa e hispánica en la Universidad de Puerto Rico; y aparecen sus primeros poemas en hojas sueltas y en diversas publicaciones periódicas como *El imparcial*, *El Poeta de Hoy*, *Renovación*, *Puerto Rico Ilustrado*.

⁹⁷⁶ Estos tres intelectuales son considerados la piedra angular de la poesía modernista puertorriqueña. Luis Llorens Torres (1876-1944), además de un estilo modernista, también desarrolló un estilo costumbrista asociado al espíritu nacionalista de su país. Por su parte, Luis Palés Matos (1898-1959), poeta, participó en la campaña política del movimiento independentista de Puerto Rico de 1929. Evaristo Ribera Chevremont (1898-1976) sobresale por ser un poeta inicialmente romántico que luego se ve influido por el modernismo, hasta que, gracias a sus contactos con los ultraístas españoles (1919-1924), llega a escribir poemas vanguardistas.

⁹⁷⁷ No he podido precisar cuando toma lugar el divorcio legal, pero, de acuerdo al testimonio de Juan Isidro Jimenes Grullón, este debió concretarse entre 1938 y 1942, es decir, durante el tiempo que la poeta mantuvo una relación sentimental con este: “[...] se había casado; luego, durante nuestro romance, se divorcia”. (Sherezada Vicioso, Ob.cit, p. 51.)

⁹⁷⁸ Santiago de Cuba, 1941, en Yvette Jiménez de Báez, Ob.cit., pp. 23-24. Sin duda, este conocimiento, del “más pesado de los sufrimientos”, influye en el tema de uno de sus poemas más famosos, “A Julia de Burgos”, que más adelante comentaré.

⁹⁷⁹ Algunos de los títulos de estos dramas para niños son: *Un paisaje marino*, *Llamita quiere ser mariposa*, el diálogo *La parranda del sábado* y *Coplas jíbaras para ser cantadas*. Supuestamente, se vio obligada a dejar este trabajo por razones políticas. (Cfr. Ibid, p. 23.)

En estos años, la poeta vive en calle de la Luna, en el Viejo San Juan. Lee, entre otros autores, a Stephan Zweig, Nietzsche, Kant, Anatole France y Oscar Wilde.⁹⁸⁰ Su poema “Nada” (que examinaré más adelante) deriva precisamente de las lecturas de Kant (*Crítica de la razón pura*) y Nietzsche (*Así habló Zaratrusta* y *Humano, demasiado humano*). Es durante esta época que Burgos escribe sus primeros versos de temática socio-política. Entre 1935 y 1937, se inician los movimientos revolucionarios del Partido Nacionalista presidido por Pedro Albizu Campos y, ante la situación particular que vive Puerto Rico en ese momento, Burgos expresa en algunos poemas su fervor por la lucha independentista, tales como: “Es nuestra hora”, “Domingo de ramos”, Responso en ocho partidas”. También su conferencia “La mujer ante el dolor de la patria”, que mencioné arriba, se enmarca dentro de su toma de conciencia política. Según Yvette Jiménez de Báez, su maestro, Clemente Pereda, es quien la inicia en la causa por la independencia de Puerto Rico.⁹⁸¹

En 1937 edita *Poemas exactos a mí misma*, un manuscrito a máquina que nunca se publica y que hasta el día de hoy se encuentra perdido.⁹⁸² En dos versos que, de acuerdo a su hermana Consuelo, formaban parte de este manuscrito, resulta obvia la influencia de Nietzsche: “Yo nací con la boca toda llena de risas, / como el gran Zaratrusta yo me reí al nacer...”⁹⁸³

⁹⁸⁰ Yvette Jiménez de Báez asegura que algunos de estos libros están subrayados y llenos de anotaciones realizadas por Burgos. (Ibid.)

⁹⁸¹ Recordemos que Puerto Rico, hasta el día de hoy, tiene el estatus de Estado Libre Asociado de los Estados Unidos. (Su nombre oficial es el de Estado Libre Asociado de Puerto Rico y, en inglés, Commonwealth of Puerto Rico.). Por lo tanto, es un territorio no incorporado de los Estados Unidos (está sujeto a los poderes del Congreso norteamericano) con su propio gobierno (se le ha permitido redactar una constitución para el manejo de sus asuntos internos), mientras que los puertorriqueños son considerados ciudadanos estadounidenses mediante el Acta Jones de 1917 y el bilingüismo es ampliamente difundido. Sin embargo, en aquella época, muy cercana a la Segunda Guerra Mundial, la intervención estadounidense en la isla era mucho más agresiva y hasta se había llegado a prohibir el uso del español en las escuelas. Mientras vivió en Puerto Rico, Julia de Burgos fue una “entusiasta y fervorosa independentista”, pero luego, cuando se mudó a Nueva York, fue perdiendo el contacto con el Movimiento Nacionalista, aunque no se puede decir que realmente fuera militante del mismo. De acuerdo a Jimenes Grullón, “Julia fue esencialmente nacionalista, una enamorada de todos los *basamentos culturales* del pueblo puertorriqueño y, por consecuencia de ello, aspiraba al desarrollo autónomo de esa cultura”. (Sherezada Vicioso, Ob.cit., pp. 62-63.)

⁹⁸² Josefina Rivera de Álvarez menciona la existencia de este manuscrito en *Literatura puertorriqueña. Su proceso en el tiempo*, Madrid, Ediciones Partenón, 1983, p. 412. Asimismo, Yvette Jiménez de Báez asegura que en la revista *Bayoán* (San Juan, P.R., enero de 1951), se hace alusión a este manuscrito pero que, insatisfecha con el mismo, la poeta intentó “eliminarlo”. (Ob.cit., p. 22.)

⁹⁸³ Yvette Jiménez de Báez, Ob.cit., p. 23. En *Así habló Zaratrusta*, Nietzsche alaba el humor y lo pone en práctica, especialmente en la cuarta parte. De acuerdo con Walter Kaufmann: “The doctrine of self-overcoming is here guarded against misunderstandings: far from favoring austere heroics, Nietzsche praises humor (and practices it: witness the whole of *Zarathustra*, especially Part Four) and, no less,

En 1938 sale a la luz su primer poemario, *Poema en veinte surcos*, que ella misma se encarga de distribuir y vender durante un intenso y frenético recorrido por la Isla. Con la venta de este libro cubre algunos de los gastos derivados de la enfermedad de su madre, quien muere el 12 de octubre de 1939; la autora le dedica el poema “Mi madre y el río”. Es muy posible que la enfermedad y muerte de su madre aumenten la experiencia de desarraigo, vivida y sufrida tempranamente por la poeta.

A mediados de 1938, Burgos conoce a Juan Isidro Jimenes Grullón (1903-1983), médico, político y sociólogo dominicano, quien llegará a convertirse, años después, en uno de los ensayistas de mayor prestigio de la República Dominicana.⁹⁸⁴ Jimenes Grullón era hijo de una rica familia dominicana y, según los biógrafos de Burgos, este fue el gran amor de su vida. Pero, ¿cómo se conocen? Ese año de 1938, el dominicano se encuentra exiliado en Puerto Rico después de sufrir encarcelamiento por conspirar en contra de la dictadura de Rafael Leonidas Trujillo y, cuando es invitado a pronunciar una serie de conferencias en el Ateneo Puertorriqueño, Burgos acude a escucharlo. Según el mismo Jimenes Grullón (quien entonces tiene treinta y cinco años), la poeta, de veinticuatro años, se le acerca y le dice que desea mostrarle su obra poética:

[...] nos dimos una cita en el hotel donde me hospedaba, Hotel Roma, y, en efecto, dos días después ella acudió a la cita, me leyó sus poemas, me entregó el primer libro, lo leímos y me di cuenta de que realmente estaba frente a una figura poética de gran sensibilidad. [...] A mí me recibieron en Puerto Rico como a un intelectual y

gracefulness and graciousness.” (Nietzsche, *The Portable Nietzsche*, Walter Kaufmann (ed.), New York, Penguin, 1982, p. 193.)

⁹⁸⁴ Juan Isidro Jimenes Grullón nace en Santo Domingo. Inicialmente ingresa en la Facultad de Derecho de la Universidad de Santo Domingo, pero desiste de su propósito de convertirse en abogado debido a su pasión por la filosofía. Sin embargo, en 1923, su familia le presiona para que se marche a París a estudiar medicina; recibe el título de médico en 1929 y regresa a su tierra natal el siguiente año. En 1934, cuando se descubre que conspira contra la dictadura de Rafael Leonidas Trujillo, es encarcelado. A finales de 1935, es exiliado, razón por la que vive durante alguna temporada en diversos países: Puerto Rico, Venezuela, Estados Unidos (Nueva York) y Cuba (donde permanece la mayor parte de sus veintiséis años de exilio). Desde su exilio continúa la lucha por derrocar la dictadura trujillista junto a otros dominicanos; así, en 1941 funda en Cuba el Partido Revolucionario Dominicano y en Venezuela, la Alianza Patriótica Dominicana. También participa en la organización de la fracasada expedición de Constanza, Maimón y Estero Hondo en 1959. Seis meses después del asesinato de Trujillo regresa a la República Dominicana. En 1962 se convierte en candidato a la Presidencia por el partido Alianza Social Demócrata, fundado por él mismo el año anterior. Más tarde, llega a impartir clases de historia y sociología en la Universidad Autónoma de Santo Domingo y publica unos veinticinco libros dentro de las áreas de sociología, filosofía, historia y literatura. Sus obras más destacadas son: *La República Dominicana: Análisis y su presente y pasado* (1940), *Una gestapo en América* (1946), *Al margen de Ortega y Gasset* (1959), *La República Dominicana: una ficción* (1965), *Pedro Henríquez Ureña: realidad y mito* (1969), *El mito de los padres de la patria* (1971), *Nuestra falsa izquierda* (1978). (Cfr. <<http://www.escriitoresdominicanos.com/jimenes.html>>)

revolucionario latinoamericano, la prensa hizo eco de mi llegada y las conferencias que yo di fueron en el Ateneo Puertorriqueño [...]. Entonces Julia me leyó el libro, estuvimos discutiéndolo, nos volvimos a dar una cita, otra cita (porque hubo una atracción, vamos a decir, una atracción mutua), me enteré de que estaba separada de su marido y después de unos tres o cuatro contactos surgió el romance entre nosotros. Y ese romance va a durar durante toda mi estancia en Puerto Rico, que comienza [...] a mediados del 38 y termina a fines del 39.⁹⁸⁵

Ciertamente, mientras permanecen en Puerto Rico, Burgos y Jiménez Grullón viven un intenso romance. Juntos viajan al barrio Santa Cruz, donde había transcurrido la infancia de la poeta, y de este viaje, en el que sobresale su reencuentro, junto al amado, con el Río Grande de Loíza, nacen poemas como “El rival de mi río”, “El encuentro del hombre y el río” y “Mi poema de agua”. Sin embargo, la familia de Jimenes Grullón no se encuentra a gusto con la relación, tal y como él mismo lo relata:

[...] mis padres, se enteraron del romance (creo que yo mismo se lo dije), procuraron información sobre Julia y les informaron que sí, que Julia era una gran poetisa, pero que no era mujer apegada a los valores tradicionales del hogar y la familia, tenía tendencia a la dipsomanía y, como era lógico (mis padres eran dos buenos burgueses), se opusieron a nuestra relación.⁹⁸⁶

A pesar de la oposición familiar, el ensayista continúa su relación con Burgos durante algunos años más y, por los comentarios que él mismo formula, durante el tiempo que conviven juntos, llega a apreciar el trabajo y el talento de la poeta:

Yo le tomé a Julia un afecto enorme, tanto así que, a pesar de la oposición de mis padres, mi propósito era llegar a vencer esa oposición (ellos ni quisieron conocerla) para poder casarme a la postre con ella porque realmente le tenía un profundo amor, e indudablemente ella también a mí, y la mejor prueba de ello la brinda el libro *Canción de la verdad sencilla*. Todos los poemas de ese libro yo los vi nacer, fueron poemas escritos prácticamente a mi lado. Fue esa obra la que me hizo comprender [su] extraordinaria facundia poética [...]. Ya me lo había dicho su primera obra [...], pero fue en esta obra, *Canción de la verdad sencilla*, donde ella me deslumbra poéticamente. [...] Prácticamente todos los poemas, todos, los vi yo surgir porque cada vez que me acostaba ella se quedaba escribiendo y por lo mañana me enseñaba lo que había escrito en la noche, siempre poemas de amor... [...] Lo cierto es que durante todo el tiempo, mientras ella estuvo conmigo, yo hice un supremo esfuerzo, en términos generales, con éxito, por quitarle la dipsomanía. Su papá [...] bebía. Eso debió afectarla, porque Julia era muy sensible y tenía una psicología muy compleja, pero era una persona generosa, muy desinteresada, de una bondad inmensa y, sobre todo, con un ferviente amor a la justicia. [...] Lo cierto es que yo hice un gran esfuerzo por quitarle la dipsomanía que, en términos relativos, fue exitoso porque todo el libro de *La verdad sencilla* ella lo escribió sin tomar una sola gota de alcohol.⁹⁸⁷

⁹⁸⁵ Véase la entrevista a Jimenes Grullón en Sherezada Vicioso, Ob.cit., p. 47.

⁹⁸⁶ Ibid, p. 48.

⁹⁸⁷ Ibid, pp. 48-51.

Canción de la verdad sencilla, se publica el 3 de diciembre de 1939, y fue premiado por el Instituto de Literatura Puertorriqueña al año siguiente. En efecto, el libro alude al itinerario romántico y emocional de Burgos durante la vivencia de este amor. Meses después de su publicación, cuando recibe la noticia de que el poemario ha sido premiado, la autora le escribe a su hermana desde La Habana, donde vive en ese momento, y también se refiere a los orígenes de *Canción de la verdad sencilla*:

Quando recibí tu carta (X) estaba a mi lado. Tembló de alegría pues el triunfo no había sido sólo mío, sino también de él que lo inspiró desde la primera emoción hasta la última. En realidad, si él no llega a Puerto Rico y enciende como nunca mi vida en amor cósmico y eterno, no hubiera salido ese libro ni hubiera llegado ese momento para mí.⁹⁸⁸

No obstante, la persistencia de los padres de Jimenes Grullón para que finalice la convivencia con Burgos se hace más contundente, por lo que este decide marcharse a la ciudad de Nueva York con la esperanza de que su situación se suavice:

Lo cierto es que mis padres permanecieron totalmente opuestos a ese amor y yo tenía mucho respeto y amor, una verdadera veneración por ellos. Decidí entonces irme a Nueva York, en noviembre del 39, con la intención de escribir un libro de carácter histórico-político sobre la República Dominicana y porque me encontraba en medio de un conflicto: el de la oposición de mis padres a este amor, y el amor en sí. Yo me decía: “déjame ir a Nueva York y tal vez allá Julia se olvida de mí, o si no se olvida se reunirá conmigo”...⁹⁸⁹

Burgos no se olvida de él, todo lo contrario. Así, a punto de cumplir los veintiséis años, en enero de 1940, la autora se marcha a la ciudad de Nueva York a bordo del vapor San Jacinto, en parte debido a la situación asfixiante (social y económica) de Puerto Rico pero, sobre todo, para reunirse con Jimenes Grullón. En esta primera ocasión (volverá a esta ciudad dos años después), la poeta permanece en la Gran Manzana cinco meses, del 18 de enero al 26 de junio de 1940. Allí trabaja durante un tiempo en la oficina de censo de los Estados Unidos.⁹⁹⁰ Desde el momento que

⁹⁸⁸ La Habana, 17 de julio de 1940, en Yvette Jiménez de Báez, Ob.cit., p. 29. En este estudio no se hace referencia directa a Jimenes Grullón porque aún no se había hecho pública su identidad, razón por la cual aparece como X.

⁹⁸⁹ Sherezada Vicioso, Ob.cit., p. 50.

⁹⁹⁰ Durante esta primera estancia en Nueva York también recita en auditorios y teatros y recibe homenajes de varias entidades puertorriqueñas. Por ejemplo, sobresale el homenaje que le ofrece la Asociación de Periodistas y Escritores Puertorriqueños, el 29 de marzo de ese año, junto a Antonio Coll y Vidal. Asimismo, concede entrevistas, entre ellas, una que se publica en *La Prensa* (Nueva York) bajo el título “Julia de Burgos, poetisa puertorriqueña, en misión cultural en Estados Unidos”. Asimismo, aparece una reseña de *Canción de la verdad sencilla* en *La Prensa* (12 de febrero de 1940) y el 7 de abril ofrece un recital en el Master Theatre (algunas fotografías del recital y una reseña del mismo aparecen en el *Puerto*

Burgos sale de Puerto Rico –nunca más volverá a su país–, no cesa de escribirle detalladas cartas a su hermana Consuelo. En la siguiente carta podemos ver la forma en que la vida rápida de Nueva York impacta a la puertorriqueña aunque esto no mina su espíritu independiente:

[...] He caminado bastante por la ciudad, y me he perdido varias veces... Los medio de comunicación son muy complicados aquí. Imagínate nueve millones de habitantes en el radio de la ciudad, la mayoría caminando –pues aquí es muy poca la vida familiar– empujándose unos a otros en las guaguas, en las tiendas, en los cafés, etc. Para todo este público tiene que haber tranvías y subways y trenes elevados, de manera que en cada esquina cambian de dirección y hay que ser experto en su telaraña. Y yo, que a los dos días de llegar, muy segura de mí misma me fui a caminar en una guagua en una guagua de dos pisos, fui a parar sin saberlo a Long Island, una parte de la ciudad bastante distante, separada por un enorme puente. Claro que en esto casos hay que usar la cabeza. Yo no me bajé de la guagua pues suponía que regresaría al punto de partida. Y así fue aunque después de dar una vuelta de tres horas... Pero no escarmenté. A los dos días fue en el subway que me perdí. Caminé algunas calles por debajo de la tierra, en las grandes avenidas subterráneas de Nueva York, hasta dar con mi tren. Así es como se aprende, y no tengo miedo de ir a cualquier sitio sola. Como yo sé inglés, me es fácil salir.⁹⁹¹

Durante esta primera estancia en Nueva York, las cartas a su hermana están determinadas por una circunstancia particular: la mayoría del tiempo está acompañada de Jimenes Grullón. Cuando está acompañada por el dominicano, la ciudad le parece menos despiadada y se convierte en fuente de diversión y cultura: “Ayer visité con (X) y unos amigos, un Museo de Arte Moderno. (X), que sabe mucho de arte, me fue explicando todo, maravillosamente. He aprendido mucho. En cuanto a diversiones, iremos a la ópera, a ballets y a music halls, novedades para mí en este continente”.⁹⁹² En otras ocasiones, la compañía del amado también se inscribe en ambientes de matices melancólicos: “En estos momentos está todo Nueva York arropado por una espesa niebla que da la impresión de leyenda y mundo silenciado. Nunca había sentido esta ciudad tan silenciosa [...]. Hoy es una sola caricia la que me mueve: la realización de mis más íntimos sueños... La mano del amor está conmigo a todas horas, y te digo... la realidad sobrepasa en mucho al ideal forjado”.⁹⁹³

Asimismo, la ciudad se convierte en lugar de constante descubrimiento:

Rico Ilustrado del 27 de abril de 1940; la noticia también aparece en *La Prensa* del 8 de abril). (Cfr. Yvette Jiménez de Báez, Ob.cit., p. 35.

⁹⁹¹ Nueva York, 30 de enero de 1940, en Yvette Jiménez de Báez, Ob.cit., pp. 30-31.

⁹⁹² Ibid, p. 31. Como ya dije anteriormente, en el estudio de Jiménez de Báez no nombra a Jimenes Grullón porque aún no se había hecho pública su identidad, razón por la cual aparece como X.

⁹⁹³ Nueva York, abril de 1940, en Ibid, p. 34.

Este es un pueblo verdaderamente organizado. En las esquinas, en vez de policías, hay luces rojas y verdes, que automáticamente indican a los carros y al público el momento de pasar. [...] Visité el otro día el Barrio Latino, donde se ven las más raras especies del género humanos. Todos esos tipos grotescos de las películas se ven caminando por Nueva York. En ese barrio hay más de 100.000 puertorriqueños y hay muchos nombres en español en los establecimientos. [...] He visto los dos edificios más altos del mundo: el Empire State Building, de 108 pisos, y el Kreisler de 90. El Radio City, de Rockefeller, es una especie de ciudad pequeña compuesta por varios edificios en el corazón de la ciudad. Maravilla arquitectónica. Arte completamente moderno, sobrio y lleno de ángulos. Es casi todo de mármol. Times Square es una cuadra llena de luces fantásticas, que asombra de luz y de color.⁹⁹⁴

En otras ocasiones, el choque entre su idealismo y la realidad externa sale a relucir: “Esta vida partida en dos que voy viviendo, entre la esencia y la forma, entre el golpe implacable de las circunstancias, y el eco tibio y suave del amor que me llama”.⁹⁹⁵ Pero sobre todo se impone su complejo y adolorido mundo interno que hace que la visión optimista sea demasiado fugaz: “Estoy casi desconcertada con este país. [...] Hubo instantes en que quería volver de aquí a cualquier sitio más sereno y hospitalario... No es tanto la terrible realidad de un frío que hiela los huesos, y de una perspectiva de máquina y rutina, sino la gigantesca ola de esfuerzos y contratiempos que traje en mi cerebro desde esa tierra mía, tan dura de justicia...”⁹⁹⁶

En esta ocasión, la permanencia en Nueva York es corta porque el plan de la pareja es viajar a Cuba. Jimenes Grullón se marcha antes que ella y, según sus propias palabras, su partida se debe a lo siguiente: “permanecemos allá [en Nueva York] hasta mayo o junio del 40 cuando yo salí, porque estaba hostigado por la situación económica y quería publicar rápidamente el libro que acababa de escribir. Yo quería publicarlo en Cuba, porque allá tenía muchas amistades, grandes contactos...”⁹⁹⁷ Poco después, la mañana del 26 de junio de 1940, Burgos llega a Cuba para reencontrarse con el dominicano.

⁹⁹⁴ Nueva York, 30 de enero de 1940. En *Ibid*, p. 31. En otra carta, la poeta asegura que: “He is my great pilar in life, my serenity and at the same time my energy”. (“Él es mi gran pilar en la vida, mi serenidad y al mismo tiempo mi energía.”) [La traducción es mía.] (Nueva York, 8 de febrero de 1940, en *Ibid*, p. 34.)

⁹⁹⁵ Nueva York, 1 de marzo de 1940, en *Ibid*, p. 37.

⁹⁹⁶ Nueva York, 25 de enero de 1930, en *Ibid*, p. 32.

⁹⁹⁷ Sherezada Vicioso, *Ob.cit.*, p. 58. Jimenes Grullón agrega: “[tenía] la esperanza de que al llegar iba a encontrar la misma acogida de antes y varias sociedades culturales me iban a invitar otra vez a que diera en ella conferencias, pero al llegar me encontré con una situación política muy seria que repercutía en la actividad cultural, y apenas pude conseguir que me brindaran la posibilidad de dictar conferencias pagadas”. (*Ibid*)

Pero, según la versión de ella, la partida de su amado viene a ser un golpe tremendo, pues la obliga a reflexionar sobre la realidad de sus circunstancias (su precaria situación económica⁹⁹⁸, la oposición de los padres de Jimenes Grullón a su amor y los convencionalismos que ella rechaza pero que sabe terminan por afectar sus relaciones afectivas), tal y como lo demuestra una de sus cartas: “Yo por mi parte me siento infinitamente triste frente al desenvolvimiento de la vida. Son tantos los problemas que se desatan sobre mi amado... y sobre mí, que a ratos me parece la vida muy poca para soportarlos. Imagínense, he hecho de su existencia la mía, y no hay dolor que él experimente que yo no lo sufra”.⁹⁹⁹ Ya antes Burgos había escrito lo siguiente: “Es la misma tristeza de Puerto Rico, aunque ahora más acentuada, porque aquí se ha herido la esperanza de una dicha más completa, que allá estaba fresca y esperando. Pero ya pasará. Y mientras tanto, ser fuerte. [...] ¡qué vamos a hacer! Se va él y no estás tú. Mi soledad será mayor”.¹⁰⁰⁰ Sin embargo, el frágil estado anímico de la poeta se impone a su intento de fortaleza; quizá para entonces ya ha llegado a adquirir plena conciencia de que el suyo es un amor a medias y que su vida es, efectivamente, una partida en dos, “entre la esencia y la forma”:

[...] ¡Qué malo es soñar!, ¿verdad?, para después ver despedazados nuestros sueños... Los míos han sido verdaderos ventarrones, y siempre he caído arrastrada en mis propias alas para quedar enredada en la más inamovible realidad. Tal el carruaje en sueños de mi amor. Lo he querido hacer alas, lo he querido hacer ágil para enfrentarme a realidades frías que me separan de sus brazos cuando más lo necesito. (X) se va la semana que viene para Cuba y se va sin mí. Yo me iré más tarde. Creí que la despedida de San Juan sería la última, y ya ves que se repite. Así el futuro será todo despedidas y encuentros, pero nunca una realidad ininterrumpida de caricias... seré siempre su sombra en el perfil social, aunque en lo íntimo sé que sigo siendo su cuna y su sostén como él lo es de mi alma.

Ya que mi luz tiene que ser a medias, en el silencio de los minutos íntimos, me siento agobiada, aturdida por el esfuerzo de esconderme en mi propia conciencia y de refrenar y condicionar el destello de mi vida que no tiene horas ni parajes. Se suceden crepúsculos y climas, y las circunstancias siguen siendo las mismas. ¡Qué vamos a hacer!

Esperemos... Creo que moriré esperando.¹⁰⁰¹

⁹⁹⁸ En ese momento, “la venta de libros se complica por las distancias y la falta de comunicación con grandes núcleos de habla hispana. La esperanza se pone en el recital del 23 de febrero [la estudiosa en mención no especifica donde], que si bien queda muy lúcido, resulta un fracaso para la venta de los libros. A esto hay que añadir la responsabilidad de la familia a quien quisiera mandar regularmente pequeñas cantidades de dinero. [...] Con el dinero del recital [del 7 de abril en el Master Theatre] piensa partir para Cuba. La realidad económica le hará permanecer un tiempo más en Nueva York donde trabaja en el censo de los Estados Unidos del 2 al 16 de abril, para ganarse de \$50 a \$60”. (Yvette Jiménez de Báez, *Ob.cit.*, pp. 33, 35.)

⁹⁹⁹ Nueva York, 20 de mayo de 1940, en *Ibid*, p. 34.

¹⁰⁰⁰ Nueva York, 1 de marzo de 1940, en *Ibid*, p. 37.

¹⁰⁰¹ Nueva York, finales de abril de 1940, en *Ibid*, p. 38.

Esta toma de conciencia, de “¡qué malo es soñar!” y de que ella será “siempre su sombra en el perfil social”, culmina en un crisis depresiva que llega a estar muy cerca del suicidio; así se lo hace saber ella misma a su hermana más tarde, cuando describe en una carta, cuyo papel se encuentra algo deteriorado, su dramático viaje en autobús, de Nueva York a Miami, desde donde se embarcará hacia Cuba:

[...] El problema más grande de toda la familia era yo, Consuelín. Tú no te puedes imaginar lo que yo pasé en Nueva York. Algún día en la intimidad, te contaré. Esos seis meses por poco destrazan para siempre mi existencia. Nunca tuvo mi vida una invasión tan fuerte de circunstancias crueles. Sobre todo, el mes y medio que pasé sin (X) casi me lleva derecho a la locura. Tuve momentos de verdadera crisis en plena soledad, que hubiesen sido fatal para mí si no es porque pensé en (X), que tan bueno y noble ha sido conmigo y con los míos, y en ustedes que me necesitan, aunque sea como fuerza espiritual. En la guagua hasta Florida me tuvieron que atender y por poco me quedo en una clínica de Miami, [] enajenación mental. Si no es porque [] me separaba de (X), la depresión mental me hubiese hecho dar ese paso. Imagínate lo que hubiese sido, no sólo para (X), sino para todos ustedes. Yo no les había querido decir esto por no hacerles sufrir, pero ya que pasó todo peligro de enajenación se los digo, para que vean que hay males peores que la necesidad económica. Yo he tenido que sostener una lucha a muerte con la fatalidad, y he salido triunfante. Así es que no hay que desesperarse. Ya estoy en condiciones de luchar, en un ambiente hospitalario y humano, y así podré ayudarlos, como ansío con todas las fuerzas espirituales.¹⁰⁰²

Juntos de nuevo en Cuba, la pareja convive abiertamente sin que aparentemente a ella le importen las murmuraciones. No obstante, la autora no las pasa desapercibidas: ya vimos arriba como sufría porque sentía que, para él, ella era sólo una sombra en lo social. Lo que pasa es que Burgos sabía encarar los prejuicios sociales con entereza. Para respaldar este argumento, cito a continuación una carta dirigida a su hermana y escrita desde Santiago de Cuba en 1941. En esta, Burgos se refiere a una persona no identificada que al parecer conocía detalles de su vida pasada y, como se aprecia, la autora no se muestra indiferente a las murmuraciones sobre su persona; aunque en este caso no tienen que ver directamente con su relación con Jimenes Grullón, sí demuestran su sensibilidad al respecto:

Nada me dolió tanto como que él, a miles de millas separado de mi tierra, admirándome y estimándome, conociera, multiplicados, ciertos detalles de mi vida anterior que aún insisten en hacerme cargar como fardo eterno a mi vida...¹⁰⁰³

¹⁰⁰² La Habana, 9 de julio de 1940, en *Ibid*, p. 39.

¹⁰⁰³ *Ibid*, p. 24.

Pero en la misma carta también se observa un despliegue de dignidad por parte de la poeta, lo que ayuda a comprender porque se ha creído que, de cara a la sociedad, a ella parecían no perturbarle dichas murmuraciones:

Yo conservaré mi posición espiritual, como también mi dignidad. He hecho todo lo que podía hacer, se me ha despreciado... Lo que soy lo he conseguido a fuerza de muchos trabajos, muchos sacrificios y muchos llantos. Aún este enorme amor me ha costado todo un pasado, que por más ensombrecido que haya sido, tenía sus destellos profundos, como son ustedes, mis recuerdos infantiles, mi profesión...¹⁰⁰⁴

Al recién llegar a La Habana, Burgos se muestra contenta, entusiasmada y con ímpetu nacionalista:

Cuando en la mañana de ayer apareció a mis ojos esta bendita tierra, en un marco de palmeras sobre alfombra de verde claridad, se me regaron las pupilas y se me ensanchó el corazón. [...] Invoqué a Martí y recordé tanta sangre puertorriqueña vertida en Cuba por la causa de la Independencia. ¡Donde estarán esos hombres hoy! La bandera cubana, tendida por los horizontes, me produjo una enorme sensación de tristeza. Es tan parecida a su hermana, la nuestra. Sin embargo, esa última ondula solamente en unos cuantos corazones puros que han sabido guardarla del ventarrón fatal que ha arrancado la vergüenza a la mayor parte de nuestro pueblo. Consuelín, nunca olvides que para haber verdadera justicia social en nuestra tierra, llámese comunismo o lo que sea, tiene que primero ondear libremente, y sola, sobre cada edificio y sobre cada palma, una vez cruzado todo corazón, la bandera monoestrellada que nos define hispanoamericanos en América...¹⁰⁰⁵

En los meses siguientes, la pareja viaja de un lado a otro por la isla en busca de fuentes de ingreso, por lo que se instalan durante periodos cortos de tiempo en Santa Clara, Trinidad¹⁰⁰⁶, Caibarién, Santiago, lugares en que Jimenes Grullón trabaja como

¹⁰⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁰⁵ La Habana, 27 de junio de 1940, en Ibid, p. 40. La autora, en otra carta, también hace despliegue de su fervor por el comunismo: “Estoy encantada de estar en esta tierra. [...] Fijate que adelantado está esto, que candidato a alcalde de La Habana es nada menos que Juan Marianello, el gran escritor y pensador hispanoamericano. Nicolás Guillén, el gran poeta, es también candidato a alcalde de Camagüey. Ambos por el Partido Comunista. [...] Marchamos directamente hacia el comunismo universal, no importa que aparezcan ciertas lagunas momentáneas que detengan transitoriamente la marcha...” (Trinidad, 2 de julio de 1940, en Ibid. pp. 42-43.). Sin embargo, la poeta puertorriqueña nunca perteneció al Partido Comunista, aunque se escribió poemas que muestran su simpatía con sus ideales. Por ejemplo, “A Rusia”, publicado en Nueva York en 1943, pero que fue escrito entre octubre y noviembre de 1941, durante su estancia en Cuba. (Cfr. Ibid, p. 43.)

¹⁰⁰⁶ En una carta fechada el 2 de julio de 1940, Burgos describe el pueblo y su estancia en el mismo: “Trinidad es un pueblo colonial muy antiguo. Todas las casas son de tejas, las calles son empedradas y torcidas, hay enormes patios y palacios vetustos. Todo se conserva intacto a su origen... De aquí salió Cortés a conquistar a México, y fue sitio de ataque a los piratas. Ciudad inmensamente rica, entre el monte y el mar. No se puede ir sino en tren, y apenas se ve uno o dos carros en la ciudad. Remonta a una muchos años atrás. Es como un museo antiguo, sin destrozarse nada viejo ni construirse nada nuevo... He comido mangos, he corrido por la montaña, y me he puesto flores en la cabeza. Es divino esto”. (Ibid, pp. 41-42.)

vendedor de medicinas a farmacéuticos¹⁰⁰⁷ y también imparte conferencias. Por su parte, Burgos mantiene contacto con varios intelectuales como Juan Bosch¹⁰⁰⁸, Raúl Roa, Juan Marinello y Manuel Navarro Luna¹⁰⁰⁹. En una carta, la autora se refiere a la acogida de su obra por parte de Raúl Roa y Juan Bosch:

Él está encantado con mi obra y me llama superior a la Ibarbourou. Yo sabía que saliendo de Puerto Rico el mundo cambiaría para mí. Juan Bosch opina lo mismo que Roa, y dondequiera se me presenta como la mejor poetisa de las Antillas. Yo estoy por creerlo, ¡ja, ja! En verdad cada día me siento más satisfecha de mi obra y descubro nuevas formas en mí. Me alegra por Puerto Rico, pues dondequiera que vaya seré puertorriqueña.¹⁰¹⁰

Sin embargo, pronto la cruda realidad termina por imponerse a esos primeros momentos de ilusión. Durante el verano de 1940, sus hermanos en Puerto Rico atraviesan una de sus crisis económicas más duras y pierden la casa familiar. No obstante, la autora se mantiene firme en su decisión de no regresar a su tierra:

[...] no quisiera ir a Puerto Rico por muchos motivos de índole moral, que tú bien conoces. No quiero encontrarme con ciertas personas a quienes he tronchado de mi existencia, gracias a la distancia. De volver a encontrarlas surgirían los viejos rencores y agrias actitudes mentales, y quisiera conservar mi vida limpia de toda sombra pasada. Además hay nuevos y muy hondos dolores en mi existencia que no quisiera acentuar y remover con choques inesperados.

Ante esta situación, Consuelín, mi ida a Puerto Rico es una tortura y una amenaza para mi equilibrio mental y espiritual, a pesar de que es profundo el deseo de verlos a ustedes, únicos seres que me prenden a Puerto Rico.¹⁰¹¹

¹⁰⁰⁷ Cfr. Jack Agüeros, Ob.cit., p. xxxii.

¹⁰⁰⁸ Se ha rumoreado que este político dominicano y Burgos mantuvieron una relación amorosa. Bosch y Jimenes Grullón eran muy amigos; de hecho, este último cuenta que, cuando la pareja vivía en Trinidad, “conseguimos una habitación en el edificio Carreño, que era, por cierto, un edificio mal afamado, pero en el cual el alquiler de habitaciones era barato... y sus habitaciones eran más o menos regulares y amuebladas, que por cierto en esa habitación fue donde Bosch escribió el prólogo de mi libro *República Dominicana. Análisis de su pasado y su presente*”. Cuando al compañero de la poeta se le menciona en una entrevista el rumor que circula, de que la posterior enemistad entre él y Bosch se debió a que este mantuvo un romance con la poeta puertorriqueña, comenta: “Es totalmente absurdo, ¡absurdo! [...] Nuestra separación tiene un origen esencialmente político. [...] Julia y Juan fueron grandes amigos, sí, pero él la respetaba como mi mujer, como respetaba yo a Lily, a quien le tenía gran aprecio, una muchacha de gran ternura y dulzura que quiso mucho a Julia, porque Julia era agradabilísima, tenía una conversación muy amena, y encima de eso era muy espiritual y se granjeaba el cariño y el aprecio de todo el que la conocía... Es monstruoso que se insinúe algo así. [...] eso no es cierto, no tiene ni pie ni cabeza”. (Sherezada Vicioso, Ob.cit., pp. 58-59, 65-66).

¹⁰⁰⁹ Burgos conoce a Manuel Navarro Luna en Manzanillo, pueblo situado en la costa, el cual visita junto a Jimenes Grullón después de viajar por varias poblaciones situadas en el Oriente del país: “No me conocía, pero al leer mis libros me llamó una de las más altas poetisas de América”. (La Habana, 2 de agosto de 1940, en Yvette Jiménez de Báez, Ob.cit., p. 49.)

¹⁰¹⁰ La Habana, octubre de 1940, en Ibid, pp. 43-44.

¹⁰¹¹ La Habana, 9 de julio de 1940, en Ibid, p. 44. No obstante, su tierra es también algo que la poeta lleva en lo más íntimo junto al recuerdo de la madre: “Cada día más me aleja más de su superficie para encontrarme en su entraña, en lo más hondo de su corazón, en su bendita tierra donde hoy descansa nuestra Santa [la madre] con nuestras almas apretadas de eterno amor. Es lo único por lo cual algún día

Hasta ahora, no se sabe exactamente quienes eran esas personas que Burgos se negaba a volver a ver, pero lo que sí es obvio es que desde entonces su equilibrio mental y espiritual se encuentra vulnerable, como ella misma lo afirma. Sin embargo, no se olvida de los suyos y, cuando recibe el premio de \$500 por parte del Instituto de Literatura Puertorriqueño gracias a su libro *Canción de la verdad sencilla*, le envía a sus hermanos parte del mismo. Ese dinero, por cierto, se le va como agua porque además tiene que pagar gastos de la casa así como la deuda con la imprenta que le publicó el libro. Su precaria situación financiera llega a tal punto que debe devolver los muebles de su habitación, los cuales estaba pagando en cuotas: “Voy a entregar los muebles. Durante seis años se ha repetido lo mismo, ¿te fijas? He tenido como quince juegos de cuarto, y todos, por una razón u otra, los he tenido que entregar a medio pago. De ahora en adelante los alquilaré, pues aquí hacen eso”.¹⁰¹² La estrechez económica tampoco le permite realizar uno de sus grandes sueños: continuar sus estudios. En varias ocasiones llega a mostrar su frustración por no contar con los fondos suficientes para matricularse en la universidad pero también debido a la incertidumbre producida por el peregrinar de pueblo en pueblo, junto a Jimenes Grullón, en busca de fuentes de ingreso.¹⁰¹³

A pesar de las adversidades, la autora sigue adelante y participa en diversas actividades culturales y poéticas¹⁰¹⁴ y publica algunos poemas en periódicos.¹⁰¹⁵ Asimismo, durante una de las estancias de la pareja en La Habana, Burgos escribe su

me decida volver en viaje de pájaro a mi patria: a besar la tierra que la guarda y a llorar sobre ella mis lágrimas más tiernas. Por lo demás, espero verlos a todos en el extranjero”. (El Cano, Habana, 16 de diciembre de 1940, en *Ibid*, p. 49.)

¹⁰¹² La Habana, 28 de octubre de 1940, en *Ibid*.

¹⁰¹³ “Consuelín, todos mis planes de estudio se me han ido por tierra, debido a las circunstancias que me rodean. Todos es incertidumbre a mi lado en cuanto al próximo viaje a dar, no sé para dónde ir, y para ingresar en la universidad tendría que estar estable, pues no voy a perder el dinero de matrícula y demás gastos... De manera que aquí estoy, en larga espera, escribiendo versos, que te enviaré”. (La Habana, 31 de agosto de 1941). En otras cartas, sus frustraciones al respecto vuelven a aparecer: “En estos días yo estoy algo triste porque no he podido ver mi sueño de estudiar realizado... Tú sabes que para mi el estudio es una de las grandes ilusiones de mi vida [...]. ¡Y cómo me sacuden el espíritu y la mente los días de la matrícula! [...] Siento el alborozo juvenil, el cosquilleo nervioso del estudiante, y cómo tengo que contenerme, apelando a estoicismos falsos, a racionalizaciones, para serenar mi inquietud”. (La Habana, septiembre de 1941). Más tarde, cuando decide matricularse en cursos de francés, alemán, filosofía y ciencias sociales, nuevamente sus planes fracasan: “¿Recuerdas que tenía ya todo listo para matricularme y estudiar [en la Escuela Libre de La Habana]. Pues no pudo ser; ha habido un nuevo viraje en los planes y he tenido que renunciar [...]”. (La Habana, 27 de octubre de 1940). (*Ibid*, pp. 46, 48)

¹⁰¹⁴ Burgos participa en programas radiales y en recitales y ofrece una conferencia a los niños del Instituto Cívico Militar cubano: “Yo les hice dar un viaje conmigo en la imaginación, hasta Puerto Rico, vía Nueva York y Miami. Gozaron muchísimo... Además les hice un poema patriótico que te enviaré: ‘Mensaje de un niño puertorriqueño a un niño cubano’”. (La Habana, 22 de octubre de 1940, en *Ibid*, p. 48.)

¹⁰¹⁵ Publica, por ejemplo, “A José Martí” en el periódico *Oriente*, el 28 de enero de 1941. Cfr. *Ibid*, p. 51.

tercer libro, *El mar y tú*, el cual llegará a estar casi terminado a finales de octubre de 1940 (pero que no se publicará hasta 1954, un año después de su muerte): “[...] estoy viviendo frente a un paisaje precioso [...] en una habitación amplísima, que se eleva casi sobre el mar, frente al hermoso Atlántico. Sólo se ve desde aquí mar y cielo pues queda a orillas del malecón, en la misma playa. Aquí escribiré mucho...”¹⁰¹⁶ Pero estos gratos momentos de creación literaria son opacados por el continuo y abierto desprecio de los padres de Jimenes Grullón, una situación que adquiere contornos dramáticos en la Navidad de 1940: pasa las fiestas completamente sola en la capital cubana, algo que vuelve a remover aquel dolor que ya había sufrido, estando sola también, en Nueva York:

Estoy agotada, muerta, aturdida. No he salido a ningún lado en este campo desierto... [...] ¡A qué caro precio se paga el amor! Lo que yo nunca había hecho en mi vida: vivir arrinconada como una cosa...

He escrito los poemas más trágicos de mi vida, y he tenido días negros en los que he pensado hasta en el suicidio. Los padres... no le han hablado todavía de mí, pero le tiran puyitas a los amigos... Pero estoy triunfando. Ellos quedan todavía en La Habana, y yo me voy al lado de (X).¹⁰¹⁷

Efectivamente, en enero de 1941, Burgos se marcha a Santiago de Cuba donde se reúne con Jimenes Grullón, ciudad oriental en la que permanecen hasta agosto de ese año. En otra carta, ante el fiero desprecio de la familia del dominicano, sobresale el fuerte deseo de Burgos a que se le reconozca su lugar en la vida de su amado, e incluso llega a afirmar su disposición a casarse; en la misma carta también se transparentan las actitudes posesivas de Jimenes Grullón:

(X) me quiere cada día con más apego y más pasión, y cada día quiere cerrarme más del mundo. No quiere que me pinte las uñas sino de color natural, ni que me pinte en la casa, etc. Y para colmo, me ha regalado de buenas a primeras, un anillo de matrimonio, que dicho sea de paso me alegra profundamente... ¡Qué te parece! Eso es bueno, pues al fin se convencerá que lo tiene que hacer de verdad... Me retrataré de manera que se me vea el anillo en la mano para que lo veas.¹⁰¹⁸

Aunque las cosas parecen calmadas, y ambos guardan la esperanza de que la situación pronto sea favorable, lo cierto es que la atmósfera no cambia para nada. En una carta posterior, Burgos le cuenta a su hermana, en forma auto-recriminatoria, cómo ella misma se permite adoptar un comportamiento acorde al de una esposa sumisa y

¹⁰¹⁶ La Habana, 9 de agosto de 1940, en *Ibid*, p. 45. *El mar y tú* fue escrito cuando Burgos vivía frente a la bahía, en el apartamento D2, séptimo piso, en el Edificio Carreño.

¹⁰¹⁷ La Habana, 7 de enero de 1941, en *Ibid*, p. 50.

¹⁰¹⁸ Santiago, 13 de enero de 1941, en *Ibid*, p. 51.

convencional con el gran agravante de que no lo es en realidad y, lo que es aún peor, se siente que juega el rol de una medio-esposa humillada, el de una mujer paralizada por un amor que ella siente verdadero pero que está rodeado de injusticias:

Hago una vida más puritana que la más puritana de las momias femeninas. Paso el día cosiendo, oyendo la radio y hablando con las damas, que me rodean en la casa de huéspedes; la noche, sentada rígidamente en una reunión formal, comentando las ineptitudes de las sirvientas, manteniendo mi posición de “esposa”, prejuiciada y mojigata; y en cualquier momento inesperado, por la calle, (X) se encuentra con un amigo de la familia, y me presenta como *amiga*. ¡Qué te parece Consuelín! Te juro que a veces es horrible. ¡Y tan sola que me siento, tan indefensa, sin atreverme a dar un paso!¹⁰¹⁹ Adoro a (X); él me adora a su manera, pensando en primer lugar en su familia, que le ha dicho que se suicidará si se casa conmigo. Un día me propuso casarse secretamente pero yo le dije veinte cosas, ¡imagínate!, le dije que sería su esposa ante los hombres sin excepción de vínculos; si no podía quedarse con su limosna que yo no necesito. ¡A veces me da rabia, en verdad!¹⁰²⁰

La situación, como es de suponer, se convierte en un constante vaivén; la rabia, la tristeza y la ilusión del amor se alternan momentáneamente: “Soy feliz en mi amor, pero esa espada suspendida sobre mi cabeza a todas horas, a veces me ciega el sueño y me angustia de tal modo el alma que me saltan y me tumban los más horribles presentimientos. Ese es mi destino: la sombra al lado de la luz, el dolor junto a la felicidad”.¹⁰²¹

En agosto de ese año, después de un peregrinaje de ciudad en ciudad, de vida ambulante por la isla, regresan juntos a La Habana donde se instalan definitivamente. Con una situación más estable, a la poeta finalmente le es posible matricularse en la Universidad de La Habana. El entusiasmo es monumental por lo que se recarga de estudios y asignaturas: tiene la aspiración de realizar dos licenciaturas y cuatro postgrados en cinco años y, como le atraen la Filosofía, las Letras, las Ciencias Sociales, las Leyes y la Pedagogía, en el primer curso se inscribe en doce asignaturas, entre ellas griego, latín, francés, biología, antropología, sociología, psicología, higiene mental, didáctica, literatura, filosofía, derecho. En una carta llega a confesar “lo terrible que es poder encontrar un propicio minuto para la expansión espiritual, cuando una se

¹⁰¹⁹ En otra carta, la autora se refiere a sus días solitarios en esta ciudad: “Aquí en Santiago no hay ninguna actividad literaria. No tengo amistad de ningún género. Paso los días en casa, cosiendo, leyendo y escribiendo, y entre ratos voy al cine, que queda muy cerca. Me he cosido como quince pantaloncitos. Me salen muy baratos con retazos; como a 25 cts. cada uno. Te envío dos. La Sra. de la casa es muy buena conmigo y me ha enseñado a hacerlos”. (Santiago, 18 de marzo de 1941, en *Ibid*, p. 53.)

¹⁰²⁰ Santiago, 14 de abril de 1941, en *Ibid*, p. 54.

¹⁰²¹ *Ibid*, p. 55.

ha repartido casi sobrehumanamente en diversas y monopolizadoras actividades”.¹⁰²² (Más adelante confesará también que una de las razones principales por las que el estudio se convirtió para ella en una obsesión titánica fue debido a la situación que vivía con Jimenes Grullón: el estudio le brindaba un sentido de valor personal que contrarrestaba la humillación que sufría por parte de la familia de este.) A pesar de que se encuentra absorbida en el estudio, aún le queda tiempo para participar en actividades culturales en la universidad; entre otras cosas, se convierte en miembro de la Universidad Espiritual de Artes Dramáticas y participa en seminarios públicos por la independencia de Puerto Rico.¹⁰²³ Como dije antes, una de las razones por las que el estudio y la universidad se convirtieron tanto en un refugio como en la expresión de una auto-afirmación personal se debió a la situación que vivía con su pareja; sin embargo, también la movió la ambición por alcanzar una plena realización profesional:

[...] Mi único refugio ahora es el estudio. A él me he aferrado con verdadera fiebre. Ante una negación social, hija de lo ficticio, una afirmación intelectual, hija de la valoración propia. Seré doctora, Consuelito, en todas las carreras que me he propuesto terminar. Mis diplomas serán tremendas bofetadas, para los eternos perseguidores. En ellos, en su obtención, solamente estaré yo, mis facultades innatas, más nobles y aristocráticas que las herencias huecas.

En estos días he tenido varios exámenes parciales, todos aprobados con sobresaliente. Me siento satisfecha de mi misma, y segura, más que nunca. Dentro de dos años obtendré mi título de licenciado en Derecho Diplomático y Consular. Me gustaría que tu tomases esa carrera. Trata de traerte cuando vengas en junio, todos los documentos que me enviaste a mí, debidamente legalizados... Yo creo que vamos a terminar poniendo un bufete juntas, mi Consuelito, y que se llame: Lcdas. Burgos y Burgos, abogado notario.¹⁰²⁴

Las navidades de ese año –1941– las pasa por primera vez con Jimenes Grullón, aunque también serán las últimas. A principios de 1942, la autora conoce a Pablo Neruda quien está de paso por La Habana; supuestamente, le promete prologarle *El mar y tú*.¹⁰²⁵ Al respecto, comenta Jimenes Grullón:

Sí, a Neruda lo conocimos juntos, asistimos a un recital que dio y a raíz del recital, una muchacha, hija de un gran literato cubano, lo trajo y nos lo presentó. Después de este primer encuentro seguimos juntos, éramos un grupo como de ocho, y de ahí surgió una

¹⁰²² Ibid, p. 56.

¹⁰²³ A finales de 1941 toma lugar el ataque de Pearl Harbour y, poco después, Estados Unidos declara la guerra a los países del eje. Esta noticia conmueve a Burgos ya que le preocupa el destino de su familia. También por esta época escribe tres poemas sobre la guerra para participar en el Concurso pro Democracia celebrado en La Habana. Se tiene noticia de dos de ellos: “Canto a Rusia” y “Las voces de los muertos”. Este último fue premiado en 1942 por el Concurso Nacional auspiciado por la Alianza Cubana por un Mundo Libre. (Cfr. Ibid, p. 57.)

¹⁰²⁴ La Habana, 22 de abril de 1942, en Ibid, p. 58.

¹⁰²⁵ Ibid, p. 57.

invitación a mi casa a almorzar. [...] En un momento dado nos fuimos los dos a la mesa de comer para que ella [Burgos] le leyera los poemas y analizarlos, y él le decía “esto está magnífico”, “esto un poco deficiente, pero tiene una fuerza poética enorme”. Al despedirme [Pablo Neruda] me dijo: “Julia será una de las tres o cuatro grandes poetisas de América”.¹⁰²⁶

A pesar de que su trabajo poético va adquiriendo más prestigio y de que su amor por el político dominicano es más que evidente, “este paréntesis de optimismo ilusionado que es el amor de (X) en su vida, no logra segar, vencer ‘definitivamente’ el dolor que ha ido creciendo de todos los caminos del pasado. A él vienen a unirse nuevas circunstancias ambientales, porque este amor no podrá nunca realizarse plenamente. En Puerto Rico: fardos del pasado, rencillas del presente, realidad social que la ahoga. En Nueva York, en Cuba, lo mismo.”¹⁰²⁷ Así las cosas, entre marzo y junio de 1942, después de cuatro años de relación, se producen una serie de situaciones que culminan con la ruptura entre Burgos y Jimenes Grullón. Años después, el dominicano insistirá que el alcoholismo de la poeta no fue la razón principal de la ruptura. Sobre todo, subraya las diferencias irreconciliables entre ambos aludiendo a un poema incluido en *El mar y tú*, cuyos versos dicen lo siguiente: “Si mi amor es así, como un torrente / como un río crecido en plena tempestad / ... / Si mi amor es de agua, / ¿por qué a rumbos inamovibles lo pretendes atar?”¹⁰²⁸ Y luego agrega:

Ella no podía concentrarse en un amor, aunque en lo que respecta a mí se concentró por cuatro... [...] Yo fui su único amor [mientras estuvimos juntos], esa es la verdad, pero llegó un momento en que se presentó ese cruce de caminos, error mío de llevarla a la Universidad de La Habana donde podía reunirse con jóvenes bohemios... [...] ¡tanto que ella quería un hijo...! ¡lo mismo que yo! [...] Posiblemente no hubiera sucedido lo que sucedió, porque entonces tal vez el amor materno, la ilusión que ella tenía con un hijo [sic] hubiera significado una permanencia de ella a mi lado... en forma de lealtad total... [...] Posiblemente [mis padres] la hubieran aceptado. [...] Yo una vez le pregunté a ella: “¿Por qué tú no vas conmigo al ginecólogo para ver las causas de tu esterilidad” (porque yo sabía que no era estéril); y ella me dijo: “¿Para qué, para qué?... dejemos que la vida hable... no hagamos uso de la ciencia...” Las cosas de poeta, y luego yo, pensando sobre el caso, llegué a la conclusión de que en el fondo lo que pasó se explica porque ella vivía una vida supra-vital, plegada completamente a sus

¹⁰²⁶ Sherezada Vicioso, Ob.cit., p. 56. Los comentarios de Neruda deben de haber significado mucho para la poeta puertorriqueña ya que Jimenes Grullón asegura que siempre llevaba consigo un libro del poeta chileno, *Crepusculario*, y que se sabía de memoria los veinte poemas de amor. (Cfr. Ibid, p. 61.)

¹⁰²⁷ Yvette Jiménez de Báez, Ob.cit., p. 27.

¹⁰²⁸ Julia de Burgos, “Ya no es mío mi amor”, en *Song of the Simple Truth. Obra poética completa/The Complete Poems*, Ob.cit., p. 190. Sobre el génesis de este poema, Jimenes Grullón comenta lo siguiente: “Cuando fuimos a Trinidad yo no tenía ni un centavo, pero tenía una conferencia concertada donde me iban a pagar \$50.00. Tenía además apenas para comprar el pasaje de tren de Julia y mío, así que compré el pasaje y creo que me quedaron unos 20 centavos, no tuvimos ese día ni con qué almorzar hasta llegar a las 6 p.m. Después de dar yo lo conferencia, que a Julia le encantó, fuimos hasta el desembarcadero de un arroyo y recuerdo que por la tarde, en la montaña, ella se sentó a escribir este poema sobre el río...” (Sherezada Vicioso, Ob.cit., p. 53.)

ensueños, entregada a sus abstracciones; y yo todo lo contrario, yo estaba completamente en el mundo, en la vida del combatiente; claro, las dos cosas chocaron.¹⁰²⁹

En pocas palabras, y además de la diferencia de percepciones de vida entre la poeta y el político, el dominicano pareciera querer decir que las verdaderas causas de la ruptura, al menos de su parte, se deben a que Burgos no era una mujer convencional, algo que él, en el fondo, no compartía, a pesar de haber convivido con ella sin estar casado por varios años, es decir, de que él mismo parecía no haber tenido prejuicios morales al respecto en aquel momento. No obstante, llega a insinuar que la poeta era una persona inclinada a dejarse llevar por las pasiones amorosas (incluso interpreta los versos que ella le dedica de forma literal) y, por el comentario sobre los “jóvenes bohemios” de la universidad, este da a entender que desconfiaba de la poeta; se podría decir que, en el peor de los casos, creía en la posibilidad de que ella le fuera infiel. De ahí que enfatice que, de haber tenido un hijo, tal vez esto le hubiera asegurado la “lealtad total” de parte de ella, es decir, este hecho, según él, hubiera incentivado en la poeta su entrega a *un solo* amor y *para siempre*, anulando de esta forma el temor a que esta lo terminara traicionando. A esta inseguridad, se le añade la constante presión de sus padres que no aceptaban a Burgos, no sólo porque vivía su vida de acuerdo a sus propias normas (lo cual no significa que ella no sufriera por la forma en que se le catalogaba y despreciaba) sino también por sus orígenes campesinos. Jimenes Grullón —quizá para suavizar los hechos— dirá, ya muerta Burgos, que él solía presentarla como su esposa (“la presentaba como mi esposa, había poquísimas personas que sabían que no lo era, inclusive a Neruda yo se la presenté como mi esposa”¹⁰³⁰). Sin embargo, a partir de otro comentario, pareciera que en realidad nunca tuvo intenciones serias de formalizar la relación ante sus padres: “Fíjate que en La Habana, Juan [Bosch] y yo vivíamos con nuestras respectivas amantes, Juan con Lili, su mujer belga y su hijita, y Julia y yo”.¹⁰³¹ Quizá, en el fondo, Jimenes Grullón nunca llegó a comprender a Burgos del todo y, por lo tanto, su aceptación de cómo era ella, de su forma particular de ser, no se concretó de forma plena. Lo anterior se tradujo en una falta de decisión, de serias intenciones, frente a la presión familiar. De acuerdo con Jack Agüeros, siendo la autora una mujer bastante moderna, resulta irónico que fuera ella quien quisiera el matrimonio,

¹⁰²⁹ Sherezada Vicioso, Ob.cit., pp. 51-55.

¹⁰³⁰ Ibid, p. 55.

¹⁰³¹ Ibid, pp. 65-66.

mientras que el dominicano “no se resistiera a su familia burguesa y sus valores y no quisiera casarse con Julia”.¹⁰³²

Sin embargo, gracias a sus cartas, sabemos que Burgos sentía un profundo amor por Jimenes Grullón y que era este amor el que la movía a desear casarse con él; pero sobre todo le interesaba que él dejara claro ante su familia el lugar que ella supuestamente ocupaba en la vida de su amado. Para Burgos, concretar el matrimonio era la única forma de que él la dignificara ante sus padres, quienes la veían de menos y la juzgaban duramente; para esta familia, la poeta no era más que la “borracha divorciada”.¹⁰³³ Por otra parte, hemos visto lo importante que era para ella ir a la universidad, y si pasaba mucho tiempo ahí era porque, además de estar inscrita en muchas asignaturas, obtener los títulos que se había propuesto equivalía a otorgarse un valor personal ante el desdén de la familia de aquel. Por lo tanto, su motivación por atender la universidad no derivaba de un interés por conocer a “jóvenes bohemios”. Aunque si es cierto que, como a todo estudiante, a Burgos le gustaba reunirse con sus compañeros después de las clases, pero esto no quiere decir nada ni justifica la desconfianza de Jimenes Grullón; como dice Jack Agüeros: “... no era un tiempo idílico, [ya] que Grullón tenía muy pocos ingresos –trabajaba como vendedor de drogas a farmacéuticos– y tenía envidia de Burgos, quien ingresó en la Universidad de La Habana y tenía muchos amigos jóvenes con quienes se reunía en los cafés después de sus clases”.¹⁰³⁴ En marzo de 1942, lo insostenible de la situación se hizo crudamente evidente cuando un supuesto trámite legal que impedía la realización del matrimonio finalmente se soluciona¹⁰³⁵, pero Jimenes Grullón no muestra disposición a llevarlo a cabo. Examinemos, pues, la versión de la poeta con respecto a los días que anteceden a la ruptura:

Hace días recibí tu carta, llegada en momentos oportunos, pues últimamente me he sentido muy triste y muy mortificada. Lo mismo de siempre. La tremenda resistencia convencional de los últimos representantes de un régimen que se muere, y que ha estado ahogando al espíritu y a la verdad, durante siglos y siglos.

¹⁰³² Jack Agüeros, Ob.cit., p. xvi.

¹⁰³³ Ibid.

¹⁰³⁴ Ibid, p. xxxii.

¹⁰³⁵ En el estudio de Yvette Jiménez de Báez no se especifica cuál es este impedimento legal, pero podríamos suponer que se trata de la concreción del divorcio legal de Burgos. Recordemos que cuando conoce al dominicano sólo está separada de su primer marido y se sabe que su divorcio se concreta durante el tiempo que convive con Jimenes Grullón.

[...] desecho el obstáculo, la voluntad no ha respondido en consecuencia, y ya no quedan alternativas. De todo hemos hablado, y he recibido golpes tremendos, que nunca esperé. [...] ¹⁰³⁶

En otra carta, escrita casi dos meses después, la poeta ya se refiere a la ruptura:

[...] A veces para salvar algo hermoso hay que destruirlo, para que no caiga mustio y envilecido por nuestras miserables manos humanas. Nada más puedo decirte. Compréndeme. Y no hagas por remendar lo ya destrozado. Tú sabes que cuando tomo decisiones supremas son para siempre.

Huelga decirte cómo me siento. Cuando pienso que llegué hasta a abandonarlos a Uds. en la mayor de las desgracias por seguirlo al destierro, el corazón me quiere estallar. ¡Y todo lo demás cayó maltrecho por huecas vanidades o debilidades! Pero en fin, ante lo irremediable no hay que doblegarse. Lo que urge es tratar de recomenzar la vida. Reconozco que me será difícil, con dos enormes derrotas por dentro. Pero tengo 26 años ¹⁰³⁷ y mi espíritu universal. Trataré de ahogarme en el instante doloroso del mundo para no sentir tan en los huesos mi profunda soledad. Para realizar ese inaplazable desvío lo más urgente es un viaje. Pero no abandonaré mis estudios. Contra toda adversidad lucharé por triunfar siquiera en algo. Trabajaré y me superaré con el producto de mi propio esfuerzo. Esa será mi única respuesta a los últimos golpes. ¹⁰³⁸

Burgos, en efecto, había seguido y acompañado a Jimenes Grullón durante su exilio; fue ella quien más cerca estuvo de él durante esos duros años de destierro. La despedida, sin embargo, llega a ser aún más traumática: el dominicano le pone fin a la relación entregándole un pasaje de avión a Miami; los padres no sólo le prohíben casarse con la poeta sino que también le amenazan con desheredarlo si desobedece. ¹⁰³⁹ Una vez en la Florida ¹⁰⁴⁰, en junio de 1942, desilusionada y con el corazón roto, la poeta toma un autobús que la lleva a la ciudad de Nueva York:

El viernes a las 12:00 llegó (X) del interior de Cuba con el dulce regalo de un pasaje para el avión de las 4:00 p.m. No tenía nada arreglado, y a esa hora tuve que comenzar a separarlo todo y a llevarme los 55 libros que sólo pude cargar por avión. Fue horrible todo, hasta esta triste llegada, sin nadie que me esperara en la estación, con 48 horas de sueño y tenerme que lanzar a buscar un cuarto y con sólo cinco míseros pesos para alquilarlo y comenzar a comer. (X) no me dejó siquiera esperar tu carta. Encontró una oportunidad para lavarse las manos como Pilatos, y heme aquí, profundamente sola, deshecha y asombrada, mucho peor que cuando me encontró. Con sueño y hambre me tiré a la calle a buscar amigos antiguos, pero todos se han ido... ¹⁰⁴¹

¹⁰³⁶ La Habana, 22 de abril de 1942, en *Ibid*, p. 58.

¹⁰³⁷ En la carta, Burgos afirma tener 26 años, pero en realidad tiene 28.

¹⁰³⁸ La Habana, 8 de junio de 1942, en *Ibid*, p. 59.

¹⁰³⁹ Cfr. Jack Agüeros, *Ob.cit.*, p. xxxii.

¹⁰⁴⁰ Cuando la poeta entra a Miami, después de terminar su relación con Jimenes Grullón, las autoridades estadounidenses le quitan el pasaporte y su documentación. Es poco probable que la tuvieran fichada porque en realidad nunca fue miembro militante de Movimiento Nacionalista de Puerto Rico, pero es muy posible que conocieran su relación con el dominicano, quien si era un activista político.

¹⁰⁴¹ Nueva York, 22 de junio de 1942, en *Ibid*, p. 59.

Cuando Burgos llega a la metrópoli, el 22 de junio, nadie la espera y empieza a andar por las calles en busca de un lugar donde hospedarse. Finalmente decide ir a buscar a Emely Vando, compatriota y líder nacionalista que vive junto a su marido, Erasmo Vando, en el edificio 51 de Hamilton Place.¹⁰⁴² La señora Vando describe así la llegada de la poeta: “Julita cargaba, con dificultad, dos maletas. Estaba muy mojada, entripaíta, pues había caminado bastante bajo una lluvia menuda e insistente”.¹⁰⁴³ Luego la autora les narra a sus amigos la angustiosa y precipitada salida de Cuba y ellos acceden a tenderle una mano. Burgos, pues, se ducha, le escribe una carta a su hermana Consuelo, come unos “bacalaitos fritos” y sale de nuevo a la calle para volver cuatro días después “con sensibles muestras de cansancio y de haberse embriagado hasta el aturdimiento”.¹⁰⁴⁴

La poeta se hospeda en casa del matrimonio Vando por un tiempo, durante el cual Burgos le expresa a la señora que en Cuba “[y]o no he perdido el tiempo; he trabajado y he estudiado”, mostrándole como prueba sus calificaciones académicas. Asimismo, Burgos suele cuidar y pasear a la hija pequeña del matrimonio y, a menudo, escribe poemas en las bolsas de papel del supermercado mientras la anfitriona cocina.¹⁰⁴⁵

Ya instalada en la ciudad, Burgos recorre las calles de Nueva York buscando un empleo que le permita ganarse la vida, pero sólo encuentra trabajos temporales: inspectora de óptica, empleada en un laboratorio químico, en una tienda de lámparas, oficinista, costurera... A su inestabilidad económica se le suman constantes cambios de domicilio.¹⁰⁴⁶ El 12 de julio vuelve a hacer una reflexión sobre su relación fallida con Jimenes Grullón en la que sobresale su decepción con respecto a la falta de

¹⁰⁴² Burgos conoce al matrimonio Vando durante su primera estancia en Nueva York: “conocieron a Julia y a Juan Isidro [Jimenes Grullón] en casa de unos amigos, en 1940. [...] Julia y Juan Isidro vivían de las conferencias que éste dictaba y de la venta de libros”. (José Antonio Rodríguez Pagan, *Ob.cit.*, pp. 425-426.)

¹⁰⁴³ *Ibid.*, p. 349.

¹⁰⁴⁴ *Ibid.*, p. 350.

¹⁰⁴⁵ *Cfr.* *Ibid.*, pp. 425-426. La señora Vando también afirma que la autora, por esta época, conoce a un carnicero de Yauco con el que sostiene una fugaz relación amorosa, la cual termina cuando la esposa de este se entera.

¹⁰⁴⁶ Se tiene constancia que en esos meses Burgos vivió en cinco lugares distintos: Prospect Ave., Tiffany St., 22 St., 244 W 104th St., 848 E 163 St... (*Cfr.* Yvette Jiménez de Báez, *Ob.cit.*, p. 61.)

“responsabilidad legal y pública” por parte de este, un hombre, por lo demás, con casi cuarenta años:

[...] Todo se me exigía y nada se me daba, sino comida, lecho y cariño. Tenía todos los deberes y ningún derecho. Para una mujer joven y dotada de algunos dones no basta solamente una dedicación amorosa de tipo espiritual y material. Hace falta también que ese amor se proteja de los demás, asumiendo una responsabilidad legal y pública. Se puede pasar cuando hay imposibles de por medio. Pero es inconcebible cuando ya esos imposibles se han vencido... Le fue dando generosamente tiempo al tiempo a ver si podía convencer a los padres. Últimamente me lo dijo francamente, que mientras vivieran ellos, no podía hacer nada. Desde hace tiempo presentía esta decisión, y por eso fui a la Universidad, en represalia espiritual... está muerto aquello tan enorme. El rebajó con rencores pequeños y desbordada y brutal pasión, aquello tan enorme. El profundo dolor se ha convertido en indignación. No con él, sino con el hombre mismo. Para mi no existe él, sino la humanidad. ¡Y qué pobre es! [...] Le escribí un profundo y desgarrador adiós. Y por veinte días, ya libre, volví a ser yo... Y aquí estoy, llorando no de dolor, sino de decepción.¹⁰⁴⁷

A finales de ese difícil año de 1942, en noviembre, Jimenes Grullón pasa por Nueva York y, de acuerdo a la versión de la poeta, este la busca pero ella se niega a volver con él: “(X) regresó a Cuba sin mí, pues para mí existe una sola dignidad. Antes de irse tuvimos dos entrevistas, en las cuales me dijo que te había escrito una nueva carta de Cuba antes de salir para acá... Aquel amor, tan grande, ¡cómo expiró por la incompreensión de muchos y la debilidad de un ser!”¹⁰⁴⁸ No obstante, la versión de él es completamente distinta:

[...] la volví a ver en Nueva York, donde fui a cuestiones políticas del Movimiento y del Partido. [...] Julia averiguó que yo estaba en Nueva York y la pobrecita vino una noche a verme. Yo ya me había acostado, me tocó en la puerta y cuando pregunté quién era, me dijo: “Soy yo, Juan, Julia”. La dejé entrar y entonces me contó que estaba malpasando ahí, no había conseguido trabajo, vivía en casa de una amiga que la quería mucho, de lo que le daban los amigos, y quería una reconciliación, pero yo estaba cerrado y le dije que no, esto se ha terminado. Ella me dijo. “¡Ay, Juan! ¡Me vas a abandonar así?...” ¡Derramó unas lágrimas!, pero yo le insistí en que no había posibilidad de reencontrarnos, yo la había amado demasiado... Me vestí y entonces la acompañé hasta el tren, le pagué el *subway* y nunca más la volví a encontrar...¹⁰⁴⁹

En cualquier caso, la separación es ya implacable e irrevocable. Así, en los meses siguientes, Burgos sólo se dedica a trabajar y a ganarse la vida. Afortunadamente, en febrero de 1943, la poeta logra obtener un empleo como redactora,

¹⁰⁴⁷ Nueva York, 12 de julio de 1942, en Ibid, p. 60.

¹⁰⁴⁸ Ibid, p. 61.

¹⁰⁴⁹ Sherezada Vicioso, Ob.cit., pp. 66-67. Si bien es cierto que la pareja no se volvió a encontrar, cinco años después, cuando el político dio una conferencia en Nueva York en 1947 (para entonces él ya casado y con dos hijos), Burgos acudió a escucharlo pero, al final de la conferencia, ella se marchó y no intercambiaron palabra alguna, aunque él si la identificó entre el público. (Cfr. Ibid, p. 46.)

reportera y entrevistadora de *Pueblos Hispanos*, un semanario de pensamiento izquierdista recién inaugurado que circula en la ciudad de Nueva York.¹⁰⁵⁰ El director de este semanario es el poeta puertorriqueño, Juan Antonio Corretjer, con quien supuestamente Burgos había mantenido una “atracción sentimental”.¹⁰⁵¹ Durante el tiempo que colabora con *Pueblos Hispanos*, la autora publica un total de ocho poemas, siete ensayos, seis reseñas, siete entrevistas y un relato.¹⁰⁵² En general, los artículos y ensayos de la puertorriqueña, muchos de ellos escritos en el marco de la necesidad de proveerse un sustento económico, han sido prácticamente ignorados. Sin embargo, la lectura detenida de los mismos resulta importante para completar la imagen de la mujer y la poeta. En dichos escritos, Burgos se muestra preocupada, tanto por el futuro del Continente Americano como de la Humanidad ante la barbarie de la Segunda Guerra Mundial. Así, realiza una obra periodística con gran concienciación americanista que se vincula a aquella por la que abogaron pensadores y políticos hispanoamericanos como Bolívar, Martí, de Hostos, Betances, Albizu Campos y, sobre todo, Gabriela Mistral. En pocas palabras, sus artículos y ensayos demuestran su interés por el futuro de los pueblos de la América Hispana y defiende la unión de los mismos para que juntos puedan definir y mejorar su condición de naciones desfavorecidas frente al capitalismo norteamericano. Se trata, pues, casi siempre de ensayos con una orientación política y social. En su artículo “Cultura en función social” nos dice lo siguiente:

¹⁰⁵⁰ *Pueblos Hispanos* circuló del 13 de febrero de 1943 al 7 de octubre de 1944; se publicaron un total de ochenta y siete números. Del 8 de junio al 2 de septiembre de 1944, Burgos también se desempeñó como directora de la sección “Cultura” de esta revista. (Cfr. José Antonio Rodríguez Pagan, Ob.cit., pp. 356, 427.) Para conocer mejor la faceta de periodista de la autora vid: Juan Antonio Rodríguez Pagan, “Julia de Burgos: periodista en Nueva York”, en *Cuadernos del Congreso Internacional Julia de Burgos*, San Juan, Ateneo Puertorriqueño, 1992, pp. 2-24.

¹⁰⁵¹ José Antonio Rodríguez Pagan, *Julia en blanco y negro*, Ob.cit., p. 352. Recordemos que Burgos fue miembro del comité que abogó por la liberación de Corretjer cuando el poeta estuvo encarcelado en Puerto Rico. (Cfr. Jack Agüeros, Ob.cit., p. XX.) Supra p. 399.

¹⁰⁵² Los poemas son los siguientes: “Campo” (único que no es de temática política), “Una canción a Albizu Campos”, “Himno de sangre a Trujillo”, “Canción a los pueblos de América y del Mundo Ochenta Mil”, “Himno de amor a Rusia”, “Canto a José Martí” y “De Betances a Albizu”. A continuación, los títulos de los ensayos: “Cultura en función social”, “El hombre trasmutado”, “Perfiles de México en Baltimore”, “Con los héroes de la Independencia Hispanoamericana”, “Presentación de Marigloria Palma”, “Carmen Alicia” y “Puerto Rico en el alma de un niño”. En cuanto a las reseñas, estas son: “Triunfa Juan Bosch en concurso periodístico”, “Luis Llorens Torres, enfermo en Nueva York”, “Despedida a Ocampo y Durán”, “Iris y Paloma [en el Museo de Arte Hispánico]”, “Iris y Paloma caminan por Harlem”, “Iris y Paloma [en el Museo de la ciudad de Nueva York]”. Los títulos de las entrevistas son los siguientes: “Plática con Esteban Soriano”, “Con Narciso Figueroa”, “Con Eusebia Cosme”, “Con Noro Morales”, “Conrado Vázquez, pintor revolucionario mexicano”, “Con Josephine Premice, y su arte folklórico haitiano”, “Con Carlos Alfonso Ríos, poeta peruano”. Por último, el relato publicado en dicho semanario es: “En la cantina de la juventud”. (Cfr. Antonio Rodríguez Pagan, Ob.cit., pp. 426-427.)

Si hoy nos encontramos lado a lado en la elaboración del programa de *Pueblos Hispánicos*, es por coincidencia de principios y de posiciones frente a la batalla general entre las fuerzas reaccionarias y la justicia humana, y frente a la lucha específica que sostienen los pueblos hispanos en Nueva York por su supervivencia y superación. [...] Si bien la cultura es una manifestación directa del espíritu, para que exista y perdure tiene que nacer y crecer en función social. No solamente el arte integra una cultura. La forman, además, el pensamiento y la ética. Los pueblos, por ley natural, son, primero estetas que pensadores o formuladores de principios éticos. Las manifestaciones artísticas anteceden a la fijación de cauces definitivos de forma nacional o internacional. A una manifestación artística –una danza de Morel Campos o un poema de Rubén– responden tanto el burgués como el proletario.¹⁰⁵³

En otro artículo, titulado “Con los héroes de la Independencia Hispanoamericana”, la autora enfatiza que echa de menos un documento entre los que acreditan la independencia política de los países hispanoamericanos: “Falta un documento que tiene suspendida en su gloria la obra de Simón Bolívar y sus pueblos. Falta un documento de un pueblo de Bolívar, abandonado de su obra. Falta el documento de la independencia de Puerto Rico”.¹⁰⁵⁴ Asimismo, Burgos muestra una profunda preocupación por la tragedia social de la comunidad puertorriqueña radicada en el barrio de Harlem y compara la injusta situación de los afro-americanos con la de los puertorriqueños, ambos sumidos en un ambiente hostil. Así, en “El hombre trasmutado” (en el que la autora realza la figura de José de Diego, uno de sus maestros del americanismo) describe los rostros de los habitantes de los edificios inhóspitos –sin ventilación ni calefacción, sin seguridad ni higiene¹⁰⁵⁵– en que viven la mayoría de puertorriqueños: “[...] las viejecitas y los jovencitos que transitan las calles desde el saliente hasta el poniente de la vida, con la misma faz de espera inagotable [...] al niño mordido desde la infancia por el vicio ambiental, que en vez de destruirse se alimenta

¹⁰⁵³ Julia de Burgos, “Cultura en función social”, en *Pueblos Hispánicos*, Vol. II, No. 59, Nueva York, 1º de abril de 1944, p. 9, en *Ibid*, pp. 358-359.

¹⁰⁵⁴ Julia de Burgos, “Con los héroes de la Independencia Hispanoamericana”, en *Pueblos Hispánicos*, Vol. II, No. 67, Nueva York, 27 de mayo de 1944, p. 2, en *Ibid*, p. 360.

¹⁰⁵⁵ Fernando Picó, en su *Historia general de Puerto Rico*, nos dice lo siguiente: “La enorme cantidad de puertorriqueños que se radicó en los Estados Unidos confrontó agudos problemas [...]. Las viejas casas de ladrillo y madera que quedaban en la ciudad como resultado del éxodo a los suburbios eran subdivididas por arrendadores poco escrupulosos y alquiladas a los emigrantes puertorriqueños. Éstos se enfrentaban en seguida a problemas de mantenimiento de tuberías, sistemas de calefacción, techos y sótanos. Sufrían además la proliferación de sabandijas, los decadentes sistemas urbanos de recogido de basura y la falta de seguridad. Las pocas destrezas que habían adquirido en la convivencia urbana previamente no les bastaban a aquellos puertorriqueños nacidos en la ruralía para afrontar el laberinto urbano que comenzaban a penetrar. A la ya dolorosa situación, se sumaban experiencias de prejuicio y desprecio de que muchos eran objeto en el trabajo y en la calle. El acento, el color de piel, el origen hispánico y hasta las creencias religiosas y su código de honor tradicional eran motivos para que los puertorriqueños fueran preteridos y discriminados. Los niños y adolescentes que crecían en las comunidades boricuas, testigos de la perplejidad de sus padres ante situaciones imprevistas, pronto desarrollaron estilos de vida propios, combinando elementos del mundo puertorriqueño y del norteamericano”. (*Ibid*, p. 434.)

con dádivas como el “relief”, etc., que en nada remedian la verdadera entraña del mal social”.¹⁰⁵⁶ El único relato que aparece en esa serie de escritos en prosa, titulado “En la cantina de la juventud”, es una estampa que retrata la emigración de campesinos puertorriqueños a la Gran Manzana, una diáspora que culmina en los años cincuenta, cuyas repercusiones en su momento interesaron a varios autores y dramaturgos puertorriqueños¹⁰⁵⁷ y todavía preocupan a lingüistas y sociólogos. A continuación un fragmento de este relato:

A la Comai Sica se le fue muriendo el perro, las gallinas poco a poco se le acabaron, la vaquita se le “ahorró” y la talita de legumbres y vegetales se le volvió un malezal por falta de manos que la cultivasen. Lavar, lavar mucho, buscar nuevos clientes, era la única salida. Y se lanzó a esta faena. Pero la paleta le cansaba mucho. La vejez y el aumento de ropa acababan con ella. Recurrió a las “tusas” de maíz, pero éstas no eran tan efectivas como la paleta.

Ella sabía que el casco de coco limpia, pero destruye la ropa. No se imaginaba traicionando así su prestigio lavanderil. Pero llegó un día en que Comai Sica echó el orgullo a un lado y se surtió de cascos. El resultado no tardó en verse. La ropa de los clientes fue menguando. Escribió alarmada a su hijo. Él respondió a su llamada, y a los pocos días tenía Comai Sica un pasaje separado para Nueva York: la tierra de promisión.¹⁰⁵⁸

¹⁰⁵⁶ Julia de Burgos, “El hombre transmutado”, en *Pueblos Hispanos*, Vol. II, No. 61, Nueva York, 15 de abril de 1944, p. 7, en *Ibid.*, p. 364.

¹⁰⁵⁷ Sandra M. Cypess, en su ensayo “Twentieth Century Spanish American Drama”, afirma que la situación anómala de Puerto Rico, país con una tradición cultural hispánica pero vinculado políticamente a los Estados Unidos, motivó a los dramaturgos de ese país a explorar temas como la identidad hispánica, la estratificación social y la mezcla racial, presentando sus mensajes sociopolíticos mediante técnicas realistas. Por ejemplo, las primeras obras de Manuel Méndez Ballester, *Tiempo muerto* (1938) y *El clamor de los surcos* (1940), son trabajos realistas interesados en demostrar que los problemas rurales y agrícolas pueden ser el tema central del teatro puertorriqueño. Por otra parte, Luis Rechani Agrait introduce la farsa con *Mi señoría* (1940); por cierto, los políticos satirizados en *Mi señoría* bien podrían ser los precursores del senador Vicente Reinoso de la novela de Luis Rafael Sánchez, *La guaracha del macho Camacho* (1976). En general, los escritores de teatro del periodo de renovación de los años treinta y cuarenta, introducen un vocabulario temático relacionado a la vida rural, la emigración, el desempleo, la aculturación y la política, que será perfeccionado por escritores posteriores quienes incorporarán preocupaciones culturales y nacionales a las diferentes técnicas del teatro europeo. En *La hacienda de los cuatro vientos* de Emilio S. Belaval (producida por primera vez en 1940), se reproduce la batalla histórica entre el español y el criollo. *Encrucijada*, de Méndez Ballester (también producida por primera vez en 1940), ubica a sus protagonistas puertorriqueños en el Harlem hispano y explora los efectos devastadores de la ciudad sobre una familia no sofisticada que se percata cómo sus valores morales y sus modos de vida, enraizados en la isla, son atacados y destruidos por fuerzas alienadoras urbanas. Tanto Francisco Arriví con su *Vejigantes*, que introduce el problema de la discriminación racial, y René Marqués con *Los soles truncos*, juegan también un papel importante en el desarrollo de un teatro puertorriqueño. Márques aportó una serie de modelos, desde el neorrealismo de *La carreta* (1953), su uso imaginativo del espacio escénico y la mímica de *Juan Bobo y la dama de Occidente* (1955), hasta sus trabajos existencialistas y absurdos de los años sesenta. Su compromiso con la independencia política de Puerto Rico y su recreación en el escenario del habla y el estilo de vida de la gente común en *La carreta*, influyeron en el trabajo de dramaturgos como Jaime Carrero (*Pipo subway no sabe reír*, 1973, y *Flag Inside*, 1966), Zora Moreno (*Coquí coriundo vira el mundo*, 1981) y del Nuevo Teatro Pobre de América, dirigido por Pedro Santaliz. (Cfr. Sandra M. Cypess, “Twentieth Century Spanish American Drama”, en *Cambridge History of Latin American Literature*, Vol. 2, Enrique Pupo-Walker y Roberto González Echevarría (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 497-525.)

¹⁰⁵⁸ Julia de Burgos, “En la cantina de la juventud”, en *Pueblos Hispanos*, Vol. II, No. 78, 5 de agosto de 1944, p. 2, en José Antonio Rodríguez Pagán, *Ob.cit.*, p. 365.

En otras ocasiones, su tierra natal aparece idealizada, como en “Puerto Rico en el alma de un niño”, donde, sin embargo, dicha idealización no aparece separada de su conciencia con respecto a la situación política de ese país:

Pensé [...] en la incomparable belleza de aquel manojo de olas, de brisas y estrellas consonantes que forman la concha de mi tierra hecha para la alegría de un mundo feliz. Sentí toda la potencia lírica del suelo que me tiró a cantar para los hombres sus esencias más íntimas. Pero tuvo frontera mi éxtasis momentáneo, frontera de dolor. El dolor de la tragedia colonial de mi pueblo anegó mis sentidos y ya no tuve lecho para el sueño.¹⁰⁵⁹

El 26 de agosto de 1944, Burgos contrae matrimonio, por segunda vez, con Armando Marín, músico y contador público, originario de la localidad puertorriqueña de Vieques. Esta unión, un tanto precipitada, parece quedar justificada en una carta que la autora le envía a la madre de Marín: “Porque llegué a su Armando con el alma un poco lacerada por la vida, igual que él me llegó a mí, y a fuerza más de lágrimas que de sonrisas, hemos construido una emoción sin adjetivos [...]. Nos amamos [...] más para la humanidad que para nosotros [...]”¹⁰⁶⁰ En otra carta, ahora dirigida a Consuelo Burgos, la autora alude a su esperanza de encontrar un hogar junto a Marín: “Deja ver si por fin tengo un hogar”.¹⁰⁶¹ Poco días después de las nupcias, el matrimonio se marcha a Washington D.C. por razones laborales al tiempo que planifican volver a Puerto Rico en un futuro cercano. En la capital estadounidense, la pareja vive “en los altos de una casita privada rodeada de jardines”¹⁰⁶²; mientras que Burgos trabaja como oficinista en una agencia de gobierno: *Coordinator of Interamerican Affaires*. También, durante su estancia en esta ciudad, estudia portugués y, entre lo más destacable de este periodo, es el breve contacto que establece con Juan Ramón Jiménez, quien en ese momento vive exiliado junto a su esposa Zenobia en Washington D.C.¹⁰⁶³ El poeta español dirá de ella: “Tiene versos hermosos. Y fue desgraciada. Era lo mejor que había en Puerto Rico como poeta... Desde que la conocí en Washington, admiré profundamente la

¹⁰⁵⁹ Julia de Burgos, “Puerto Rico en el alma de un niño”, en *Pueblos Hispanos*, Vol. II, No. 78, 5 de agosto de 1944, p. 2, en *Ibid*, p. 365.

¹⁰⁶⁰ *Ibid*, p. 370.

¹⁰⁶¹ Yvette Jiménez de Báez, *Ob.cit.*, p. 61.

¹⁰⁶² *Ibid*, p. 65.

¹⁰⁶³ Años después, el poeta español se exiliará en Puerto Rico, donde fallecerá en 1958.

escritura de esta extraordinaria mujer por su don distinto de creadora [...]. Julia será una de las tres o cuatro grandes poetisas de América”.¹⁰⁶⁴

Sin embargo, las cosas en Washington D.C. no terminan de cuajar. Por un lado, Burgos extraña el contacto con la comunidad puertorriqueña radicada en Nueva York: “[...] nos aniquila la distancia de nuestro propio pueblo que teníamos tan cerca en Nueva York”.¹⁰⁶⁵ Y, por otro lado, su matrimonio con Marín termina por convertirse en otro fracaso amoroso. De esta unión sólo se tiene la referencia de la poeta Mariagloria Palma, quien sostuvo que ambos “eran bohemios empedernidos”¹⁰⁶⁶. No obstante, según José Antonio Rodríguez Pagan, se trató de un “matrimonio a medias”: “En honor a la verdad, ella se casa con Armando Marín para mitigar un poco la soledad que experimenta en uno de los periodos más tristes y desafortunados de su existencia. Lo cierto es que esta unión no culmina en divorcio, a pesar de haber sido un ‘matrimonio a medias’”.¹⁰⁶⁷ En agosto de 1945, un año después del casamiento, la autora se marcha a Nueva York y, efectivamente, nunca llega a formalizar el divorcio.

Desde 1944, ante la grave situación económica de la familia en Puerto Rico, Burgos realiza gestiones para que tres de sus hermanos se trasladen a Nueva York. Primero llega Angelina, luego Pepín y, en 1946, la hermana más pequeña, Iris. Para entonces la poeta ya vive sola en Nueva York donde ha reanudado su trabajo periodístico. Ese mismo año, el Instituto de Literatura Puertorriqueña le otorga el “Premio de Periodismo” por su artículo “Ser o no ser es la divisa”, el cual había sido publicado en 1945 en el *Semanario Hispano* de Nueva York. “Ser o no ser es la divisa” es un texto importante para conocer la obra de denuncia y de concienciación americanista de la poeta puertorriqueña. A continuación cito un fragmento del mismo:

A esta hora de encrucijada a que ha llegado la humanidad, podemos llamar la era de las definiciones. No de las definiciones de carácter lingüístico, sino de las definiciones de carácter humano que tienen su tronco en el hombre y se esparcen sobre las colectividades en una dinámica social que rige el destino de los pueblos por el bien o por el mal. Estamos en la era de la definición del hombre. No hay otro camino para el hombre de ahora que situarse en una de estas dos alternativas: o se sitúa al lado de las fuerzas reaccionarias, o escoge el camino del progreso, que siempre es un camino de libertad, por más que quiera ser desvirtuado por demagogos al servicio de las fuerzas

¹⁰⁶⁴ José Antonio Rodríguez Pagan, Ob.cit., p. xxiii-xxiv.

¹⁰⁶⁵ Yvette Jiménez de Báez, Ob.cit., p. 66.

¹⁰⁶⁶ José Antonio Rodríguez Pagan, Ob.cit., p. 368.

¹⁰⁶⁷ Ibid, pp. 368-369.

retrógradas de siempre. No hay punto medio para el hombre de hoy. Ya no caben especulaciones [...]. Una campaña continental se ha abierto para condenar y gestionar la liquidación de los regímenes fascistoides de Trujillo, Somoza y Cárías, los monstruosos tiranos de [la República Dominicana], Nicaragua y Honduras, respectivamente. O levantamos los americanos nuestra voz y nuestros esfuerzo para ayudar a destruirlos, o nos colocamos automáticamente, por indiferencia o simpatía, al lado de los gobiernos criminales [...]. En Puerto Rico hay sólo dos caminos. O exigir el reconocimiento incondicional de nuestra Independencia, o ser traidores a la libertad, en cualquier otra forma de solución a nuestro problema que se nos ofrezca. En cuanto a la controversia mundial de fuerzas capitalistas versus el pueblo, en su aspiración a una completa justicia y equidad, no hay más alternativa que luchar por el pueblo, si es que queremos ser dramáticos, ya que el pueblo es la mayoría; o de lo contrario ser cómplices y sostenedores de las fuerzas explotadoras e imperialistas que ha sido las provocadoras de todas las hecatombes sociales... Ser o no ser es la divisa.¹⁰⁶⁸

Con el dinero que recibe del premio quiso publicar un poemario (hasta el día de hoy perdido) titulado *Campo*, el cual, según ella misma cuenta en una carta a su hermana, es un libro proletario que consta de un solo poema en ocho cantos.¹⁰⁶⁹ Sin embargo, este plan de publicación futura, así como el de regresar a Puerto Rico, nunca no se concreta. En general, sus esperanzas se frustran y poco a poco cae en un deterioro espiritual y físico; su auto-exilio se vuelve más doloroso y, como le dice a su hermana Consuelo, se siente constantemente “vagando de derrota en derrota”.¹⁰⁷⁰

Durante sus últimos años de vida, a partir de finales de los años cuarenta, son pocas las actividades culturales en las que Burgos participa. Se tiene noticia de que el 18 de julio de 1951, toma parte en un programa radial y lee su “Homenaje al cantor de Collores”, un breve artículo sobre su amigo, el poeta puertorriqueño Luis Llorens Torres. En general, en este periodo, escribe poca poesía lírica ya que, como dije, su espíritu se encuentra decaído; ya en una carta, refiriéndose a la segunda parte de *El mar y tú*, afirma lo siguiente: “[...] la segunda parte: en ella va un pedazo sangrante de mi vida”.¹⁰⁷¹ Como vimos, a principios de los años cuarenta Burgos se había volcado a la escritura de poemas de denuncia y de artículos que versaban también sobre temas socio-políticos. Es hacia el final de su vida que vuelve a escribir poemas líricos, algunos de los cuales aparecerán en la edición póstuma de *El mar y tú*, en la sección titulada *Otros poemas*. En estos desgarradores textos se palpa la claudicación ante la imposibilidad de

¹⁰⁶⁸ Julia de Burgos, “Ser o no ser es la divisa”, en *Semanario Hispano*, Nueva York, 1945, en *Ibid*, p. 357, 403.

¹⁰⁶⁹ Yvette Jiménez de Báez, *Ob.cit.*, p. 92.

¹⁰⁷⁰ Nueva York, 2 de marzo de 1943, en José Antonio Rodríguez Pagán, *Ob.cit.*, p. 374.

¹⁰⁷¹ Yvette Jiménez de Báez, *Ob.cit.*, p. 62.

un sueño; el llamado de la muerte frente a la inevitable soledad y la irrealización plena en el Amor.

Las reflexiones de la poeta durante los últimos cinco años de su vida se conocen, una vez más, gracias a las cartas que le escribe a su hermana Consuelo. Estas cartas, precisamente, nos ayudan a comprender el génesis de su poesía existencial de este periodo: en ellas aparecen, una y otra vez, observaciones y comentarios sobre la ciudad y lo que ésta significa para Burgos, pero siempre de acuerdo a sus estados anímicos y emocionales. La ciudad, pues, se convierte en el reflejo de sus paisajes internos. Como sabemos, en este momento la autora se encuentra desilusionada y en un estado anímico bastante frágil. Así, la ciudad de Nueva York aparece retratada como el espacio donde se traslada su infierno personal, espacio que viene a ser también el infierno de una colectividad: “Aquí las ilusiones y las ambiciones se truncan a menos que no se rieguen con toda ternura y responsabilidad desde el principio. Y esas dos cosas aquí peligran siempre, por más buena fe y voluntad que se ponga en ellas”.¹⁰⁷² En pocas palabras, en este periodo, la ciudad también se convierte en el espejo de sus estados emocionales y psicológicos, los cuales están acentuados por la pobreza económica, su alcoholismo y sus fracasos amorosos. De ahí que Nueva York aparezca como el espacio donde se materializa su dolor, el lugar donde su espíritu neorromántico se magnifica y el sitio en el que se agiganta la nostalgia por su tierra natal.¹⁰⁷³

En no pocas ocasiones encontramos reflexiones con matices existenciales: “Este país es algo escandalosamente vacío. La soledad no tiene pudor en este ambiente, y se entrega, constantemente desnuda, a todo transeúnte que tenga todavía sentimientos”.¹⁰⁷⁴ Sin embargo, no siempre aparece un Nueva York desteñido. Cuando compara su vivencia en Washington D.C.¹⁰⁷⁵ con la de Nueva York, esta última aparece más

¹⁰⁷² Yvette Jiménez de Baéz, Ob.cit., p. 64.

¹⁰⁷³ Ya en 1940, había expresado sentimientos en sintonía con dicha apreciación de la ciudad: “Te estoy escribiendo en un tren, caminando fuera de la ciudad de Nueva York. [...] Aún en pleno invierno, con los árboles enormes, pero color ceniza y sin una hojita, con grama triste y amarilla, con las casas todas cerradas como escondiéndose del silencio invernal, es algo sumamente sensible al espíritu contemplar esta belleza callada que nos llega como un nido prohibido que estamos descubriendo. Porque esta belleza es así, medio esquiva. En nuestros trópicos, claros como el sol que no se aleja nunca, todo se nos da pleno, desnudo, abierto. Aquí hay que desentrañar, rebuscar, meditar para lograr la mano reveladora de la belleza”. (Nueva York, 21 de marzo de 1949, en Yvette Jiménez de Baéz, Ob.cit., p. 36.)

¹⁰⁷⁴ Nueva York, 20 de mayo de 1940, en Yvette Jiménez de Baéz, Ob.cit., p. 34.

¹⁰⁷⁵ Recordemos que, en el verano de 1944, Burgos vive en Washigton D.C. junto a su segundo marido, Armando Marín.

favorecida: “Estoy loca por encontrarme en mi segunda casa [Nueva York], que es como considero a esa llamada ciudad de hierro después de pasar casi un año de vaciedad en esta capital del silencio”.¹⁰⁷⁶

Lo anterior no quiere decir que en la gran ciudad no se sienta invadida por sentimientos de desarraigo. De ahí que en sus últimos momentos de crisis, pida que la entierren en su isla natal: “Tengo hambre de libertad. Si me muero, no quiero que este trágico país se trague mis huesos. Necesitan el calor de Borinquen, por lo menos para fortalecer los gusanos de allá y no los de acá”.¹⁰⁷⁷ He aquí la trágica relación de Burgos con la ciudad: a pesar de que llega a aceptar a Nueva York como su segunda patria – incluso llegando a descubrir en ella cierta belleza–, esta es también un monstruo que hace que sea demasiado evidente la lejanía de lo propio, del terruño.¹⁰⁷⁸ De la maravilla de la metrópoli que en algún momento la emociona, se pasa al dolor del destierro el cual, aunado a una serie de desilusiones acumuladas, provoca en ella un sentimiento de finalidad, de muerte.¹⁰⁷⁹

A partir de 1948, Burgos prácticamente sólo contaba con un amigo: Olivio Muñoz Arce, autor de un trabajo sobre la vida campesina puertorriqueña titulado *Moralejas del campo*. Lo había conocido ese año, en un bar del Barrio Latino. Según la entrevista que José Antonio Rodríguez Pagán le hiciera a Muñoz Arce, este se le acercó a la poeta cuando estaba sentada en la barra:

¹⁰⁷⁶ Yvette Jiménez de Baéz, Ob.cit., p. 67. Sobre Washington D.C. también dijo que: “Estamos completamente desterrados en esta ciudad, donde la belleza no logra apagar el tremendo silencio espiritual que por todos los agujeros se filtra en nuestros corazones. Fue saludable un ligero cambio de ambiente, y en mucho nos ha aprovechado. Pero esto ya no se está haciendo un ligero cambio, sino un atormentador desgarramiento en todo lo nuestro. Sobre todo nos aniquila la distancia de nuestro pueblo que teníamos tan cerca en Nueva York...” (Ibid.)

¹⁰⁷⁷ Yvette Jiménez Baéz, Ob.cit. p. 70.

¹⁰⁷⁸ En una carta de 1945, escrita en Washington D.C., Burgos habla con nostalgia, aunque todavía llena de entusiasmo, sobre la comida de su tierra: “Es terrible la vida aquí para quienes no nos podemos apartar de lo puertorriqueño en todo. Cuando vayamos a Puerto Rico [ya está casada con Armando Marín] nos desquitaremos. Ya tengo el menú preparado: un corral de jueyes constantemente repleto, y un lechón asado cada dos días. Los peces los tenemos en Vieques, pero los camarones me los tendrá que proporcionar Papotito. Hasta sueño con las buruqueñas”. (Yvette Jiménez de Báez, Ob.cit., p. 66.)

¹⁰⁷⁹ Esta situación de atracción y rechazo hacia Nueva York también aparece en otros poetas puertorriqueños que incluso nacen o viven desde niños en la ciudad. Por ejemplo, Piri Thomas, Miguel Piñero, Bernardo Vega y Pachín Marín. (Cfr. Efraín Barradas, “Entre la esencia y la forma: sobre el momento neoyorquino en la poesía de Julia de Burgos”, en *Julia de Burgos*, Manuel de la Puebla (ed.), Río Piedras, Puerto Rico, Mairena, 1986, p. 30.)

-¿Está sola?
-Sí, pero ahora no estoy sola porque estoy contigo.
-Camarero, sirvanos una botella de ron.¹⁰⁸⁰

A partir de entonces residieron en el 538 West de la calle 123. Ella vivía en la habitación número 6; Muñoz Arce, en la habitación 5 de la misma vivienda. Lo hicieron así para evitar comentarios: Burgos aún estaba legalmente casada con Armando Marín. Muñoz Arce se convirtió en “el sencillo, consecuente y leal compatriota que tan desinteresadamente la ayudó en su trágico destino, por ella elegido y cuyas razones sólo ella supo”.¹⁰⁸¹ Ciertamente, su amor por la autora fue incondicional; él y su hija Minerva sintieron por Burgos un verdadero cariño y le ayudaron como podían. En el extenso epistolario que ella le escribe desde cualquier lugar en que se encuentra, le describe como el “amante ideal”¹⁰⁸², como por ejemplo, en una carta del 5 de noviembre de 1948:

Eres el río cause que anhelaba mi vida desde que nací. El río humano que necesitaba mi espíritu para fortalecer y sacar de las sombras la capacidad creadora que la belleza me brindó al nacer. Eres el río hombre que buscaba, errabunda mi inocencia, y tu impulso es potente y vivificante... Toda mi sed es mitigada en tus arterias cósmicas. Beso tu alma derramada en la mía, Pucucho.¹⁰⁸³

No obstante, ese amor llega tarde. Al poco tiempo de haber conocido a “Pucucho”, Burgos es ingresada en el Hospital Mount Sinaí por segunda vez; de hecho, en los cinco años siguientes, entra y sale de varios hospitales.¹⁰⁸⁴ En esta ocasión, antes de marcharse, la poeta le escribe una carta a Muñoz Arce:

Pucucho: antes de despedirme de este nuestro maravilloso palacio, quiero dejar mis últimas lágrimas pegadas a nuestros amados recuerdos: el lecho de enferma que anoche nos regaló música acorde a nuestro estado de ánimo, la biblioteca compañera de andanzas literarias y sentimentales incluyendo mis dos libros, *Poema en veinte surcos* y *Canción de la verdad sencilla*, y tus dos *Moralejas de campo* y *Cuentos y verdades*. La ventana donde siempre hubo flores y, en fin, todo este pequeño universo improvisado por nuestra fantasía para vida infinita de nuestro encuentro.

¹⁰⁸⁰ José Antonio Rodríguez Pagán, Ob.cit., p. 376.

¹⁰⁸¹ Isabel Cuchi Coll, “A la memoria de Julia de Burgos... a donde quiera que esté”, en *El Mundo*, San Juan, Puerto Rico, 13 de marzo de 1984, p. 3-B, en *Ibid*, p. 377.

¹⁰⁸² Según Olivo Muñoz Arce, “el epistolario que Julia le envía consta de 131 cartas. Señala, además, que dos años después de la muerte de ella, las entregó a su hermana Consuelo; [...] Creí en aquel entonces que había hecho lo correcto, pero hoy me doy cuenta de que debí haberlas entregado al Instituto de Cultura”. (*Ibid*, p. 430.)

¹⁰⁸³ *Ibid*, pp. 376-377.

¹⁰⁸⁴ Entre estos hospitales se encuentran: Metropolitan Hospital, Mount Sinaí, San Lucas, Harlem, Lincoln, Loeb Memorial Home for Convalescents, Bellevue Hospital, New York Hospital, Goldwater Memorial Hospital en Welfare Island. (Cfr. Yvette Jiménez de Báez, Ob.cit., p. 68.)

Hasta pronto... Ven a verme.
Pucucha¹⁰⁸⁵

En efecto, para cuando conoce a Muñoz Arce, la nostalgia de Burgos por su tierra se ha acrecentado de manera obsesiva hasta convertirse en un angustioso estado anímico, agravado aún más por su inestable situación económica. Sin embargo, su determinación a permanecer en Nueva York durante estos años, a sabiendas de que en ello se le va la vida, nos da una pista del grado de deterioro de su voluntad. Así, en 1948, su alcoholismo degenera en una cirrosis, al mismo tiempo que se le descubre un papiloma en las cuerdas vocales. En pocas palabras, la poeta ya está embarcada en un viaje autodestructivo y ni siquiera el amor de Muñoz Arce puede contra ello. Una prueba de hasta donde había llegado dicho viaje, la encontramos en el manuscrito original de su “Poema con un solo después”; este texto fue escrito entre el 25 y 26 de julio de 1951, cuando Burgos se encontraba en un estado semi-inconsciente, después de una recaída que casi le cuesta la vida. Al pie del poema se lee lo siguiente:

1951– Después de mi “muerte vencida”. “En mitad del 25 de julio de mi vida amenazada”. Y del 26 de julio de “mi muerte vencida”. Año de 1951, 930 West End Ave. NYC.¹⁰⁸⁶

Es por esta época que los estragos de su alcoholismo empiezan a ser más dramáticos y su situación económica, deplorable. Algunos aseguran que a principios de los años cincuenta la poeta solía deambular alrededor de las calles 103 y 104 y en el Parque Central de Nueva York.¹⁰⁸⁷ Por su parte, Jack Agüeros asegura haberla visto, visiblemente alcoholizada, junto a un grupo de amigos que él llama “báquicos”.¹⁰⁸⁸ José Antonio Rodríguez Pagan opina que Burgos descubrió “su propia tragedia en otros

¹⁰⁸⁵ José Antonio Rodríguez Pagán, Ob.cit., p. 377. “Según lo expresa en el presente D. Olivo, él hacía su primera incursión en la literatura cuando conoció a Julia. Y tanto fue su asombro, respeto y admiración por su obra poética que no se atrevió a escribir más. Renunció definitivamente a hacerlo. Se dedicó a ella, que tanto necesitaba de compañía”. (Ibid.)

¹⁰⁸⁶ Yvette Jiménez de Báez, Ob.cit., p. 68. En esta ocasión (25 de julio de 1951), alguien –no se sabe quien– la deja en estado semi-inconsciente en la Sala de Emergencias de un hospital público: “Temblaba. La fiebre la hacía delirar. [...] Al poco rato, dormitaba apaciblemente en una cama de hospital. Cuando despertó, una mano amiga estrechaba la suya. Era ‘Pucucho’, el amante fiel que nunca la abandonará”. (José Antonio Rodríguez Pagán, Ob.cit., p. 384- 385.) A continuación cito algunos versos de este poema: “Yo nada más alzaba los tímidos cadáveres / yo nada más caía gota a gota a la nada, / mientras un ojo abierto de tentación suicida / acechaba mi alma entre mi carne frágil. / ... / Pero volvió la risa en dulce serenata / de saberse más blanca. / La tierra se refugia en todas sus auroras / y me ofrece infinitos donde expira el sollozo”. (Julia de Burgos, “Poema con un solo después”, en *Song of the Simple Truth. Obra poética completa/The Complete Poems*, Ob.cit., 222.)

¹⁰⁸⁷ José Antonio Rodríguez Pagan, Ob.cit., p. 382.

¹⁰⁸⁸ Jack Agüeros, Ob.cit., p. II.

que como ella deambulan por aquella gran urbe, cargadas las espaldas de pesados fardos de desilusiones, de toda índole, hacia las riberas del naufragio, inexorable desenlace de quienes viven, en forma anticipada, el trasmundo de la muerte”.¹⁰⁸⁹ Aquella mujer que, años atrás, a pesar de sus estados depresivos, solía encarar los problemas y no se dejaba enajenar por la realidad circundante, en los últimos cinco años de su vida se sume en una angustiosa melancolía y en un alcoholismo tan severo que incluso permite que su cuerpo sea utilizado sexualmente por estos “amigos”. Rosario Ferré se refiere a estos amigos “báquicos” y sostiene que fueron muchos los que no vieron en ella “otra cosa que un estímulo para su lujuria, útil sólo en la procreación de la dinastía, en la perpetuación de los intereses creados”.¹⁰⁹⁰ Sin embargo, de acuerdo al testimonio de Isabel Cuchi Coll, aún en estos momentos, su fiel amigo Olivo Muñoz Arce no dejó de ayudarla: “Pucucho le pagaba los cuartos donde ella le comunicaba que se encontraba, aunque estuviera acompañada por alguien que no lo pagaba. Hasta ahí llegaba la casi adoración que por ella sentía”.¹⁰⁹¹

Otros testimonios enfatizan el deterioro físico de la autora: “Había aumentado de peso de manera considerable [...]; se le hinchaban las piernas, se cansaba con facilidad, la respiración le resultaba dificultosa, padecía de hipertensión... todo ello unido al ‘delirium tremens’ que hacía su aparición cuando menos se lo esperaba. [Esto] la hunde en estados de profunda depresión y hasta paranoia”.¹⁰⁹² Por su parte, Ángel Cruz Cruz, amigo personal de la poeta, asegura que, durante una visita que hizo a Nueva York, descubrió que la autora, por un tiempo, vivió en un sótano donde solía dormir sobre periódicos:

No se parecía a ella. Estaba hecha una “bona”. Dormía sobre papeles de periódico, figúrate. ¡Aquella hembra que había sido! [...] Localicé el “basement” [sótano]. Lo que había era periódicos y una cocinita de esas de gas. Fui a verla por la noche. Me pregunté: ¿pero cómo esta criatura vive aquí? En otro apartamento vivía una italiana gorda, sucia y borracha y me dijo en muy mal español que Julita no estaba, que hacía tres días que no aparecía. En un pedazo de papel estraza le dejé una notita. Le decía que volvería la noche siguiente. Estuvo allí. Se había ido. En el mismo papel me dejó un poema bellissimo. Decía algo así como que presentía su muerte, que ya no era ella. [...] No la volví a ver. Regresé a la isla.¹⁰⁹³

¹⁰⁸⁹ José Antonio Rodríguez Pagan, Ob.cit., p. 350.

¹⁰⁹⁰ Rosario Ferré, “Carta a Julia de Burgos”, en *Sitio a Eros. Trece ensayos literarios*, México, D.F., Joaquín Mortiz, 1980, p. 128.

¹⁰⁹¹ Isabel Cuchi Coll, Ob.cit., en José Antonio Rodríguez Pagan, Ob.cit., p. 383.

¹⁰⁹² José Antonio Rodríguez Pagan, Ibid.

¹⁰⁹³ Entrevista a Ángel Cruz Cruz, realizada el 9 de octubre de 1986, en Ibid, p. 385.

El 29 de diciembre de 1952 se le practica una intervención quirúrgica en las cuerdas vocales, pero su salud es tan pobre que permanece recluida, durante los primeros meses de 1953, en el Goldwater Memorial Hospital, situado en Welfare Island, una pequeña isla al lado de Long Island. Desde ahí, le escribe a sus familiares cartas obsesionadas con la muerte. Entretanto, en Puerto Rico, su hermana Consuelo realiza numerosos esfuerzos, sin éxito, para que se publique *El mar y tú*.

Las crisis nerviosas de Burgos continúan y en una ocasión llega a huir del hospital; la carta que le escribe a su hermana, contándole lo anterior, demuestra también su tragedia cotidiana:

Recibí tu inmensa carta. Te escribo en el puente de la isla, a donde me he escapado por unos minutos de todos los médicos. En mi pabellón todo está trancado. La temperatura es 75. Yo necesito aire. En una batita del hospital estoy. Descubrí un correo para echarte esta breve cartita, antes de que las enfermeras me agarren para mi cama.

[...]

Tengo una batita vieja, pero la lavo todos los días... Mándame si puedes un par de pesos para comprarme pasta de dientes, jabón, talco y unas chinelas. Espero la pasta de guayaba. Escribeme en seguida.¹⁰⁹⁴

Poco después, y ya prácticamente desahuciada por tratarse de un caso crónico incurable, Burgos decide permanecer en el hospital: “No he salido porque no tengo ropa ni abrigo de invierno, ni a dónde ir”.¹⁰⁹⁵ En otras ocasiones, se refiere a la vida rota y al abandono que tuviera que enfrentar si saliera del hospital. Por lo tanto, no se marcha, más bien, se presta como caso clínico y permite que la sometan a una serie de experimentos. Sin embargo, su estado mental y físico es tan frágil que, como un péndulo, sus ánimos pasan de la más honda depresión a breves momentos de resignada ilusión:

Sé... que mi consigna es esperar. Ya que he podido aguantar hasta ahora, unas veces impaciente, otras veces rebelde, pero las más de las veces con la resignación estoica y agresiva del combatiente que no se rinde, puedo tomar un poco más de esta dosis, que al fin y al cabo, viéndolo realísticamente [sic], viene en beneficio, no solamente mío, sino de millares de seres que se beneficiarán en el futuro de mi caso experimental. Hasta la fecha, a pesar de las etapas de recaída moral y mental, mi salud física va en progreso, y ello ayudará a reparar el relativo daño a mi espíritu y a mi equilibrio mental.¹⁰⁹⁶

¹⁰⁹⁴ Yvette Jiménez de Báez, Ob.cit., pp. 69-70.

¹⁰⁹⁵ Ibid, p. 69.

¹⁰⁹⁶ Goldwater Memorial Hospital, 7 de abril de 1953, en Yvette Jiménez de Báez, Ob.cit., p. 70.

Asimismo, durante su estancia en el hospital, ayuda al personal y a las enfermeras en sus actividades diarias e incluso cuida a los demás enfermos. También, gracias a las gestiones de algunos doctores que se preocupan por ella, se une a un grupo de Alcohólicos Anónimos.¹⁰⁹⁷ No obstante, de este periodo son sus desgarradores poemas “Farewell in Welfare Island” y “The Sun in Welfare Island”.¹⁰⁹⁸ Por lo tanto, a pesar del estoicismo que quiere o pretende asumir, lo cierto es que, hacia el final de esa primavera, las crisis espirituales de Burgos se agudizan aún más a pesar de la supuesta mejoría física. Así lo demuestra la carta del 15 de mayo:

Cosas han empeorado nuevamente en este hospital. Caos espiritual sobre todo, pues acabo de hablar con los médicos y me dicen que los exámenes del hígado son muy buenos y que físicamente estoy preparada a que me den de alta, pero que todavía necesito un equilibrio mental, por lo que tienen que tenerme más tiempo aquí. Yo creo que lo que quieren es que me acabe de volver loca para recluirme en alguna institución. Es verdad que tengo mis problemas personales, pero en esta esclavitud o incertidumbre se me agravan. Paso días de extrema nerviosidad. Ya estoy cansada de tanto chisme entre pacientes. Ayudo a los médicos y enfermeras, enfermos, etc.; de manera que estoy en continua guerra de nervios. No recibo medicamento alguno, solamente la comida y la cama. Me dicen que estoy bien, pero cuando más tranquila estoy me trepan en una camilla y me exhiben a estudiantes de medicina de toda la ciudad. Ayer me encolericé de tanta lata y no probé comida. En la tarde me castigaron acostándome y dándome hasta patos en cama. No sé ni qué decirte. Me amenazaron hasta echarme del hospital no importa que no tuviera dónde irme. Hoy estoy más tranquila pero no sé lo que decidan. Trataré de calmarme por ti. Mañana te escribiré más.¹⁰⁹⁹

En precisamente en estos años previos a su muerte que la autora abandona del todo la temática socio-política tan presente en sus poemas de la primera mitad de la década de los cuarenta. En los textos poéticos escritos entre 1951 y 1953, Burgos vuelve a la poesía lírica de tono elegíaco, y, especialmente en aquellos fechados en 1952, “se repliega en sí misma en busca de un asidero emocional que echa de menos, cada instante con mayor urgencia”.¹¹⁰⁰

¹⁰⁹⁷ Cfr. *Ibid*, pp. 69-71.

¹⁰⁹⁸ “Farewell in Welfare Island” fue escrito en el mes de febrero de 1953 y “The Sun in Welfare Island”, el 30 de abril de ese año. A continuación cito algunos versos de “Farewell in Welfare Island”: “It has to be from here, / ... / my cry into the world. / My cry that is no more mine, / but hers and his forever, / the comrades of my silence, / the phantoms of my grave.” En “The Sun in Welfare Island”, la poeta dice lo siguiente: “The sun, / only the sun immortal / is shining in despair / at my sorrowful heart. / For my soul asks just solitude, / my smile depends on solitude, / my eyes are full of solitude / and all of me is loneliness / in a rebellious heart”. (Julia de Burgos, *Song of the Simple Truth. Obra poética completa/The Complete Poems*, Ob.cit., pp. 356, 358.)

¹⁰⁹⁹ Goldwater Memorial Hospital, 15 de mayo de 1953, en Yvette Jiménez de Báez, Ob.cit., p. 71.

¹¹⁰⁰ José Antonio Rodríguez Pagán, Ob.cit. p. 390. Según este estudioso, algunos de estos poemas se encuentran en la sección “Otros poemas” de *El mar y tú* (1954): “Más allá del mar”, “Para tu soledad sin sonido”, “Poema del hijo no nacido”, “Poema con un solo después”, “Retorno”, “¿Y?”, “Éramos tres”, “¿Milagro yo?”, “Tres caminos”, “Nada soy”, “Partir”, “Desde adentro” [del 29 de junio de 1952]. A

Finalmente, Burgos es dada de alta y se hospeda en el número 437 de la Avenida Flushing, en Brooklyn, en casa de su primo Augusto Calderón.¹¹⁰¹ El 28 de junio de 1953, le escribe a Consuelo su última carta y le dice que: “Y no voy para Puerto Rico”, agregando, bajo los matices de un orgullo herido, lo siguiente: “Tal vez yo vuelva al hospital pero no importa. Me sabré defender”.¹¹⁰² La pregunta es: ¿por qué la poeta se niega a volver a su país ante la situación desesperada en la que se encuentra? Es cierto que, desde sus años en Cuba, la autora enfatiza su negación a volver a la isla debido a situaciones que no desea afrontar¹¹⁰³, o afirma que “si lo hace es con pasaje de ida y vuelta, que lo hará cuando las circunstancias se tornen propicias”.¹¹⁰⁴ Sin embargo, en una carta de abril de 1953, se muestra entusiasmada ante la idea de volver; expresa, por ejemplo, que regresará: “Cuando todas las flores de Puerto Rico estén abiertas para esperar mi llegada, y se vistan las playas de su más bello azul para recibir mi vida, entera y saludable como antes. [...] quemándome del sol como en nuestros días juveniles, y poder volver a mirar a mi río con los mismos ojos tranquilos y añorantes que cuando fui su novia”.¹¹⁰⁵ Ángel Cruz Cruz, amigo de Burgos, sostiene que la verdadera razón por la que esta no vuelve a la isla es la siguiente: “Hay unas cartas en que Julita le suplica a Consuelo que la traiga. Ésta nunca accede a ello. Consuelo [...] [n]o la quiso traer; representaba una carga para ella, una vergüenza. [...] para colmo se adueñó de los ‘Derechos de autor’ que Julia, en una carta, le deja a su primo Augusto”.¹¹⁰⁶ No obstante, de acuerdo a la noticia sobre la muerte de Burgos que aparece en *La Prensa*, el 2 de agosto de 1953, Consuelo Burgos había viajado a Nueva York pocos días después que la poeta saliera a la calle y desapareciera. Aparentemente, la hermana tenía la intención de “llevársela a descansar y recuperarse en Puerto Rico, pero no le fue posible localizarla. Creyendo de que [Burgos] se le estaba escondiendo adrede, se resignó a marchar sola dejando a las otras hermanas encargadas de

estos se les deben añadir los siguientes títulos: “Yo quiero hablarle a Dios” [19 de agosto de 1951], “¿En dónde está el sonido?” [1951], “Quedó el silencio mudo” [junio de 1952], “Shali-Mao” [junio de 1952], “¿Y por qué el sol se trepa?” [junio de 1952], “Poema para la tentación del mar en primavera” [17 de junio de 1952], “Camino ardiendo” [18 de julio de 1952], “Como cuando no existe” [21 de julio de 1952], “Cuando me enamorabas” [28-29 de julio de 1952], “Oh, pájaro de amor” [2 de agosto de 1952], “Puerto Rico está en ti” [septiembre de 1952], “Farewell in Welfare Island” [febrero de 1953], “The Sun in Welfare Island” [30 de abril de 1953], “Media tarde”. (Cfr. *Ibid*, p. 432.)

¹¹⁰¹ *La Prensa*, Vol. XLII, No. 11,640, 2 de agosto de 1953, Nueva York, p. 1, en *Ibid*, p. 396.

¹¹⁰² Yvette Jiménez de Báez, *Ob.cit.*, p. 72.

¹¹⁰³ *Supra* p. 414

¹¹⁰⁴ José Antonio Rodríguez Pagán, *Ob.cit.*, p. 389.

¹¹⁰⁵ Nueva York, 7 de abril de 1953, en Yvette Jiménez de Baéz, *Ob.cit.*, p. 70.

¹¹⁰⁶ José Antonio Rodríguez Pagán, *Ob.cit.*, p. 431.

localizarla”.¹¹⁰⁷ En cualquier caso, Consuelo Burgos llega tarde a buscar a su hermana puesto que la autora para entonces ya había muerto.

La mañana del 5 de julio, Burgos sale a la calle y se encamina al Harlem hispano. El resto de la historia ya la conocemos: la poeta, padeciendo un estado de salud precario, vuelve a beber hasta quedar inconsciente entre la Quinta Avenida y la calle 105 de Nueva York. Su cuerpo tendido en la calle, sin bolso y sin documentos de identidad, es encontrado en la madrugada y trasladado al Hospital Harlem donde, sin recobrar el conocimiento, fallece.¹¹⁰⁸ De acuerdo con el certificado de defunción, Burgos, de 39 años, muere el 6 de julio de 1953 a las 12:45 p.m. La causa de la muerte: pulmonía lobular. Ya que no llevaba ningún documento de identidad, su cuerpo se mantuvo en el depósito de cadáveres de la ciudad durante unos días. Luego fue enterrado (bajo el número P.149935) junto a siete cadáveres más en una fosa común en la Isla de Potters, lugar dedicado a la inhumación de los cuerpos de los indigentes. Semanas después, luego de que sus hermanas Aracelis y Angelina la buscaran por todos lados, se acercaron a la estación de policía y “[a]llí les enseñaron retratos de personas vivas y muertas, y [...], con honda pena, identificaron a la hermana desaparecida”.¹¹⁰⁹

Inmediatamente, se emprenden los esfuerzos por trasladar sus restos a Puerto Rico, los cuales llegan a la isla el 6 de septiembre de 1953, y Julia de Burgos es enterrada en el Cementerio Municipal de Carolina. Al año siguiente, se publica *El mar y*

¹¹⁰⁷ *La Prensa*, Vol. XLII, No. 11,640, 2 de agosto de 1953, Nueva York, p. 1, en *Ibid*, p. 396, 398.

¹¹⁰⁸ Según la noticia que aparece en *La Prensa*, el 2 de agosto de 1953, el cuerpo de Julia de Burgos fue encontrado por dos hermanas, la Sra. Linares y la Sra. Aracelis de Vidal. (Cfr. *La Prensa*, Vol. XLII, No. 11,640, 2 de agosto de 1953, Nueva York, p. 1, en *Ibid*, p. 396.) Sin embargo, cinco días después, ese mismo periódico afirma que “Julia de Burgos fue hallada sin conocimiento por el detective Malfa, del Cuartel No. 23, de la calle 104 al Este [...]” (*La Prensa*, Vol. XLII, No. 11,640, 7 de agosto de 1953, Nueva York, p. 3, en *Ibid*, p. 433.)

¹¹⁰⁹ *La Prensa*, Vol. XLII, No. 11,640, 2 de agosto de 1953, Nueva York, p. 1, en *Ibid*, p. 399. Isabel Cuchi Coll afirma que, algunos días después de la muerte de Burgos, Olivo Muñoz Arce se presentó en su casa y le dijo: “Ahora sí que Julita no aparece”. Él y Armando Marín salieron a buscarla, sin éxito. El poeta puertorriqueño, José Dávila Semprit, le comunicó a Ángel Cruz Cruz que en el periódico había aparecido la noticia de que en Manhattan habían encontrado a una mujer inconsciente y aquel sospechaba que se trataba de Julia de Burgos. Armando Marín y la hermana de la poeta, Aracelis Burgos, fueron quienes reconocieron el cadáver cuando se obtuvo la orden para la exhumación del mismo. Los empleados del cementerio le habían quitado al cadáver una sortija de corozo que Dávila Semprit (“quien siempre vivió enamorado platónicamente de Julia”) le había regalado a la puertorriqueña; el poeta le compró la sortija a los empleados por veinte dólares. Sus restos mortales se expusieron del 28 de agosto al 5 de septiembre de 1953 en la Funeraria Ortiz (Avenida Prospect del Bronx) y el 4 de septiembre se celebró una Misa de Réquiem en la Iglesia de San Anselmo, también ubicada en el Bronx. La compañía aérea Eastern Airlines ofreció transportar sus restos gratuitamente a Puerto Rico. (Cfr. José Antonio Rodríguez Pagán, *Ob.cit.*, pp. 395-396, 399-400.)

tú y se inician una serie de reconocimientos póstumos. Entre ellos, la publicación de poemas inéditos (incluyendo sus versos de carácter social y político) y el otorgamiento del “Doctorado Honoris Causa en Letras Humanas Post Mortem” extendido por la Universidad de Puerto Rico, en 1987.

Aquella chica que nació en un hogar sumamente humilde y que vio morir a varios de sus hermanos; que entraba a las aulas por la ventana cuando le cerraban la puerta de la escuela por no haber pagado la mensualidad a tiempo; que sufrió desde pequeña la humillación propia de la pobreza; que padeció siempre el dolor de la muerte de su madre y que heredó la dipsomanía de su padre; la mujer que vivió sus relaciones amorosas a partir de sus carencias; que amó a su tierra con fervor pero nunca volvió a ella; esta poeta, en fin, optó por dejarse guiar por su crisis existencial y por su dolor más íntimo ante la certeza del padecimiento de una incurable y crónica enfermedad.

1.1.2. Diario de hospital (13-30 de abril, 1948).

El diario que estudiaremos a continuación corresponde a su estancia en el hospital Mount Sinaí de Nueva York, en el periodo que va del 13 al 30 de abril de 1948, es decir, abarca un total de dieciocho días. Este diario personal de la autora se publicó por primera vez como anexo en el estudio de José Antonio Rodríguez Pagán, *Julia en blanco y negro*; el mismo se encuentra en poder de Olivo Muñoz Arce, quien, como vimos en la biografía, fue un amigo entrañable durante los últimos años de su vida.¹¹¹⁰ Es durante esta estancia que los médicos descubren que la autora padece de una severa cirrosis y de un papiloma en las cuerdas vocales. Se trata, asimismo, de la segunda vez que Burgos es ingresada en un hospital. Quizá debido a esta circunstancia –son sus primeras experiencias durante un tiempo prolongado en un hospital– es que la autora se detiene en la descripción de detalles y vivencias. No tengo noticia de que en sus estancias posteriores, durante los cinco años siguientes, Burgos continuara escribiendo diarios. No obstante, lo que le da valor a este único y corto relato de sus días es precisamente el carácter poético del mismo, herencia de su temperamento: veremos que

¹¹¹⁰ Cfr. José Antonio Rodríguez Pagán, *Ob.cit.*, pp. 411-424, 431. En el libro de Rodríguez Pagan se han suprimido las entradas del 1 y 2 de mayo. Rodríguez Pagán entrevistó a Olivo Muñoz Arce el 20 de octubre de 1984, en Puerto Rico (Residencia del Barrio Pajonal de Florida).

Burgos sabe leer la belleza en ambientes inhóspitos, a pesar de que su cuerpo sufre, de que son pocas las visitas de amigos y familiares que recibe y, sobre todo, de que su ánimo es asediado por un profundo sentimiento de soledad.

Como ella misma nos cuenta, al llegar al hospital le han asignado la cama número 14 en una sala poblada de camas donde “residen” otras enfermas:

A mi lado hay un contraste de enfermas. A la izquierda una señora de mediana edad, corpulenta y rojiza, adolece del estómago y el viernes recibirá una operación. Se la pasa llorando o riéndose. Es bondadosa y ha buscado mi amistad. [También] una muchacha maciza pero abobada... Padece de las piernas y constantemente la sacan en un sillón a hacerle exámenes especiales y rayos X. Se la pasa durmiendo. Hay que tenerla entre rejas porque se cae. No nos hablamos todavía.

(Miércoles, 14 de abril de 1948)¹¹¹¹

Sin embargo, a su espalda tiene una ventana por donde entra “la claridad y el aire”. Además, la ubicación y posición de su cama le permite estar informada de lo que sucede a su alrededor: “De frente la gran puerta de entrada y el espacioso corredor desde donde puedo divisar cuanto acontece, sintiéndome así familiarizada con acontecimientos fuera del salón. A varios pies de mí la máquina de leer las radiografías, de manera que entretengo mis horas entre huesos humanos y doctores que tal vez ignoren mi interés en estas cosas”.¹¹¹² Estos comentarios se intercalan con reflexiones que hacen de su narración algo exquisito, a pesar del entorno y de las circunstancias que las provocan:

Es ese lapso del atardecer al anochecer en que verdaderamente se siente la soledad. Sin embargo, entrada la noche siento nuevos compañeros que entretienen mi nostalgia. Son las luces de los edificios que quedan a mi espalda, que se cuelan por mi ventana para coquetear con las luces internas del hospital. Las luces del botiquín que están frente a mí son las más asediadas. Juego como una chiquilla a enamorar los dos reflejos y se me olvida la sensación de donde estoy.

(Martes, 13 de abril de 1948)¹¹¹³

En general, el diario esta compuesto por descripciones detalladas de rutinas diurnas y nocturnas. Estas suceden a dos niveles: uno externo, que está determinado por eventos cotidianos y las rutinas médicas (continuos exámenes y análisis); y uno interno, es decir, incluye todo aquello que sucede en la memoria y el mundo imaginativo y poético de Burgos. Como veremos más adelante, cuando se contraponen

¹¹¹¹ “Diario de Julia de Burgos”, en José Antonio Rodríguez Pagán, Ob.cit., p. 412.

¹¹¹² Martes, 13 de abril de 1948, Ibid, p. 411.

¹¹¹³ Ibid, p. 411.

estas dos realidades, su autora nos muestra la mirada personal de esa “interesante epopeya” en la que ella es a la vez observadora y protagonista.

En el primer nivel, es decir, el externo, sobresalen una serie de acontecimientos a partir de los cuales Burgos examina su enfermedad con tono desprendido. Más que la preocupación por su condición física, se impone la curiosidad por el ritual médico. Por supuesto, esto no quiere decir que a ella su enfermedad le fuera indiferente pero llama la atención que cuando se refiere a este tema, el tono se torna objetivo, tal si fuera un estudiante de medicina que por primera vez se enfrenta a un caso médico, aunque desde la distancia. En pocas palabras, no se transparenta un sentimiento de autocompasión o ningún tipo de emoción. Así, el nivel externo se convierte en una caravana de episodios en los que toman lugar lavados personales diarios, exámenes de vientre, pulmones, garganta y nariz, fluoroscopias, electroencefalografía, muestras de orina y de sangre, rayos X,... y lo anterior condimentado con preguntas diarias de los médicos sobre su estado, la toma de medicamentos y de temperatura en las madrugadas, las inyecciones, la prohibición de que se levante de la cama o de ingerir ciertos alimentos y la eliminación del desayuno antes de dolorosos exámenes. Esta serie de eventos son los que la hacen “de una vez creer en mi enfermedad”.¹¹¹⁴ Cito a continuación algunos de los episodios más destacables:

A poco vuelven a aparecer, como nubes, los termómetros, las tomadas de pulso, las píldoras, etc. A los doce de la noche despiertan a las recién llegadas para levantarlas a ser traspasadas por la fluoroscopia. Entre ellas, sonámbulas las más, iba yo. Pero a mí no tuvieron que despertarme.

Mis ojos se habían cerrado sólo para pestañear. Como en mi anterior vida de libertad de movimientos, fui yo la última en esta excavación humana.

De manera que pude apreciar la interesante epopeya de algunos cuerpos maltrechos.

(Martes, 13 de abril de 1948)¹¹¹⁵

Uno a uno, separadamente me hacían las mismas preguntas. La intensidad de los exámenes se circunscribían al corazón y a la región de la vesícula filial (lado izquierdo). Querían de todas maneras localizar el Spleen; trajeron hasta al médico principal, pero sin resultado alguno.

Dos vasijas de sangre salieron de mis venas para llenar como diez tubitos que serían pasto para varios exámenes.

(Miércoles, 14 de abril de 1948)¹¹¹⁶

¹¹¹⁴ Miércoles, 14 de abril de 1948, en *Ibid*, p. 413.

¹¹¹⁵ *Ibid*, p. 412.

¹¹¹⁶ *Ibid*, p. 413.

Efectivamente, a las 10:00 a.m. se llega a mi casa el doctor Tau con unas cuantas yardas de tubo de goma, envases, agujas, toallas, etc., etc. Debo tragar poco a poco casi todo el tubo. Lo difícil es hacerlo llegar al estómago.

Es una sensación muy desagradable, pero usé de mi voluntad y pronto dominé la situación. Luego me acostaron de lado con una almohada bajo el lado derecho del estómago y muy lentamente tenía que ir tragando el restante de la goma, hasta dejar sólo un pedacito por fuera. Al cabo de hora y media me llevaron a fluoroscopia, pero no pudieron localizar la ruta del tubo. Volví a mi posición anterior. Trataron de nuevo después de largo rato con iguales resultados.

Me sacaron la goma y señalaron el mismo examen para el día siguiente.

(Lunes, 26 de abril de 1948)¹¹¹⁷

Como se puede observar, Burgos no hace ninguna reseña sobre lo que la enfermedad en sí la hace sentir anímicamente y tampoco hay un despliegue de emociones respecto a los incómodos procedimientos médicos que han sido necesarios realizar para elaborar un diagnóstico claro sobre lo que padece. Al lector le queda la sospecha de que Burgos no quiere involucrarse emocionalmente a lo largo de estos procesos ya que, como sabemos, los debe vivir sola, sin la compañía de nadie. De allí que, quizá como mecanismo de defensa para no quebrantarse, recurra a una fortaleza sustentada en el predominio de la razón. Consecuencia de lo anterior, Burgos se muestra muy interesada por los procedimientos médicos, especialmente cuando le realizan el electroencefalograma. Sin embargo, es esta la única ocasión en la que se le escapa un comentario personal que alude a una condición propia, es decir, no sólo se ubica a sí misma como el objeto observado utilizando un tono distante, sino también enfatiza la certeza de saber por qué su compleja persona sufre; y en esta certeza se cuela, por única vez y sólo por un breve instante, un sentimiento de autocompasión:

Electroencephalography.¹¹¹⁸ Comprendo en seguida el término; se trata de mi cerebro. A nadie de las que están conmigo le han hecho este examen. Lo supe cuando regresé a mi pabellón.

Todo el mundo comenta sobre mis cabellos erizados y empastados.

El examen fue interesantísimo. La curiosidad me llevó a preguntarle al doctor de qué se trataba. Éste, muy grave, me dijo que era para determinar el grado de actividad del cerebro, y otras cosas más. Cuál sería el resultado. ¿Quién sabe si he roto récords de una cosa o de la otra? ¡Mi pobre cerebro que no le cabe ya más ni un pensamiento! Primero midieron mi cerebro y lo separaron en trozos, sobre el cuello cabelludo naturalmente. Luego me pegaron al cráneo, en esos puntos, un sinnúmero de alambritos distintos, que a la vez estaban atadas en fila a una tablita. Me pegaron dos más a la punta de las orejas. A la vez me soplabla la cabeza una ráfaga fría que me producía cosquillas. Me llevaron luego a un cuarto oscuro. Me acostaron de plano en una cama, ataron la tablita a un engranaje eléctrico, me mandaron a cerrar los ojos, me pusieron una venda húmeda, me mandaron a abrir la boca y a quedarme completamente inmóvil. No sé lo que pasó entonces. Me abandonaron en aquel salón, y [en] otro

¹¹¹⁷ Ibid, p. 421.

¹¹¹⁸ Al igual que sus cartas, son varias las ocasiones en las que, a lo largo de su diario, Burgos utiliza términos en inglés.

cuarto se escuchaba como el ruido de un reloj al dársele cuerda. Desde allá (...) la enfermera me ordenaba dejar los ojos quietos. Imposible; mientras más me lo decía más se tambaleaban dentro de mis párpados. Me ordenaron luego respirar hondo con la boca abierta. Ahí terminó el examen.

(Viernes, 16 de abril de 1948)¹¹¹⁹

El pragmatismo, que hasta ahora habíamos identificado en las descripciones de los procedimientos médicos, es brevemente desplazado; este cede lugar a una emoción exaltada con respecto a sí misma; sin embargo, una vez más este comentario nada tiene que ver con la enfermedad sino con aquello que ha determinado el matiz de su existencia interna: *¡Mi pobre cerebro que no le cabe ya más ni un pensamiento!* Por lo tanto, lo que el cuerpo sufre, aún en ese momento de su vida en que se vuelve algo contundentemente presente (por ejemplo, desde hace cinco meses expulsa coágulos de sangre por la nariz; asimismo, durante la estancia en el hospital adelgaza visiblemente: en sólo siete días pasa de 165 a 155 libras¹¹²⁰), este sigue siendo algo separado de su universo interno. Es decir, todavía es evidente lo que ella misma señala en una de sus cartas: la separación que hace el *yo* entre el mundo de las formas y el mundo de la esencia, separación que en su poesía se convierte en una constante tensión (expresada sobre todo en la figura del doble) y, por ende, en un *leitmotiv*. Ese mismo *yo*, al que no “le cabe ya más ni un pensamiento” es el que en su poesía aparece como uno en permanente cuestionamiento, siempre “pensando” y, por lo tanto, sufriendo de tanto interrogar y, la mayoría de las veces, sin encontrar una respuesta.

En el mismo diario, Burgos nos da una pista de por qué recurre, durante su estancia en el hospital, a la separación entre lo psíquico y lo material, recurso que le permite que se haga más soportable esa vida de hospital:

Pienso ahora en el gran tesoro que es la mente humana. Soy materialista y comprendo que son las células y los tejidos acomodados en distintos órganos y estructuras hasta posponer la forma determinada, el hombre, los que forman el hasta de la vida entera. Pero hay un poder supremo que rige esta maravillosa maquinaria. La mente. Si no fuera por ella. ¡Qué sería de los enfermos del cuerpo! Aturdidos en sus dolencias. Es cierto que en casos neuróticos o en personas que conocen a ciencia cierta a su enfermedad la mente trabaja en sentido negativo agobiándose y torturándose.

Pero aún así siempre hay una esperanza en el ser enfermo de recuperar, y cada pequeña mejoría multiplicada por el cerebro, le da nuevos ánimos. ¡En qué consideraciones me estoy metiendo! Me estoy olvidando del hospital, de mi caso particular y hasta de mí misma. Volvamos a la realidad de un paciente.

(Domingo, 18 de abril de 1948)¹¹²¹

¹¹¹⁹ “Diario de Julia de Burgos”, Ob.cit., p. 415.

¹¹²⁰ Es decir, pasa de 75 a 70 kilos

¹¹²¹ “Diario de Julia de Burgos”, Ob.cit., pp. 416-417.

Al día siguiente del electroencefalograma, Burgos vuelve a emitir un comentario con respecto a sí misma, pero esta vez su comentario no está determinado por una emoción sino que se refiere a una intuición, a la posibilidad de que el examen que determinó su “grado de actividad del cerebro” haya obtenido resultados sobresalientes. Como lectores, nos queda la sensación de que en ella dicha posibilidad representa un motivo de orgullo. Sin embargo, lo anterior es contrarrestado por la noticia de su padecimiento de una grave cirrosis:

Almuerzo dieta vegetal. Me han suspendido los huevos y la mantequilla. Vienen varios doctores a mi cama. Hablan del índice del examen último; 1.6. El doctor Byone el de mi caso, no lo cree. Se cerciora y todos dicen: That's good. Uno dice: Who is she? Tal vez sea el examen del cerebro. Me acosté y por primera vez duermo la siesta. Me despertó el pasar de los doctores nuevamente. Esta vez eran todos, incluyendo al director. Cuando llegaron a mi caso, hubo muchos comentarios. Di 2 más negativo en algo del hígado. Caso medio extraño. De manera que el director ordenó que se recopilaran todos los casos del hospital con esta reacción para un estudio analítico. Luego concluyeron con algo así como que soy A very good case of psoriasis. (Sábado, 17 de abril de 1948)¹¹²²

Como hemos podido comprobar, Burgos se muestra, en la mayoría de los casos, pragmáticamente atenta a los procedimientos médicos. Sin embargo, el tono del segundo nivel (cuando se refiere a su mundo interior) contrasta con el tono objetivo anterior. En el segundo nivel, la nostalgia, la tristeza o los recuerdos se apoderan de su mente y psiquis, especialmente durante las noches de insomnio: “A las 9:00 p.m. se apagaron las luces para mi insomnio”. Es durante estos momentos que el tono se vuelve más dramático y vulnerable; así, se pregunta, por ejemplo, ante la ansiosa expectativa de las visitas del día siguiente: “¿Cuál será la primera persona que entrará por esa puerta a verme, en este primer día de visita? ¿Cuál será la primera persona en mi existencia que me vea en traje de hospital?”¹¹²³ En el tercer día de su estancia en el hospital acuden a verla: “Angelina mi hermana y mi prima [Ninisa]... [y] mi buena y fiel amiga Ester Valverde”.¹¹²⁴ Luego, el noveno día acuden a verla “varios amigos y periodistas”, mientras que, al décimo tercer día, la visitan su hermano Pepín y una amiga a la que no identifica. Hacia el final de sus días en el hospital, el 27 de abril (décimo quinto día), la vuelve a visitar su amiga Ester junto a “un compañero” que tampoco identifica; asimismo, esta amiga (al parecer la más cercana) regresa el día 29 junto a Lolín

¹¹²² Ibid, p. 416.

¹¹²³ Miércoles, 14 de abril de 1948, Ibid, p. 413.

¹¹²⁴ Jueves, 15 de abril de 1948, Ibid, p. 414.

Quintana. Estas son todas las visitas que recibe durante los dieciocho días que permanece en el hospital. Por lo tanto, la mayoría de los días los transcurre a solas:

El resto del día pasa lento y triste en espera de alguien que se pueda presentar de improviso. Sin embargo se desliza la noche y nadie llega. Apagan las luces y me dispongo a la vigilia de la noche.

(Viernes, 16 de abril de 1948)¹¹²⁵

La semioscuridad me penetra el alma. Nadie ha llegado a verme. ¡Como he esperado! Me han echado la primera flor en el hospital.

(Sábado, 17 de abril de 1948)¹¹²⁶

Así las cosas, el insomnio y la soledad disparan sus reflexiones melancólicas: “Miro los árboles todavía desiertos de hojas. Esqueléticos de fuerzas y tristes de no producir nada, de parecerse a mí”.¹¹²⁷ Estas reflexiones se intercalan con los comentarios objetivos que ya explicamos arriba. Además de las pocas visitas y de su paralización en una cama de hospital, su tristeza se encuentra también enraizada en la falta de un compañero de vida, al que se extraña y anhela, especialmente en estos momentos de enfermedad. Sin embargo, ante esta carencia, el temperamento poético de Burgos le ofrece un lugar donde refugiarse: la imaginación y/o los recuerdos:

Nadie más vino a visitarme. Sentí un vacío inmenso en el alma y unas interminables ansias de llorar al ver aparecer a los esposos con flores para las esposas, a novios con sonrisas ardientes y bouquets rojísimos para las novias. Esa emoción me la negó el destino.

En mi imaginación me hice un enorme ramo de mi flor favorita, la violeta. La prendí al corazón y pensé solo en los que me aman, destruyendo el recuerdo de los que me han maltratado y abandonado.

(Jueves, 15 de abril de 1948)¹¹²⁸

No me permiten tomar agua en la noche. Niegan mi pasión entrañable, el agua. Sin embargo, duermo bien, acurrucada a mis mejores recuerdos.

(Sábado, 17 de abril de 1948)¹¹²⁹

Corre un amanecer bello. La mañana se asoma leve como los pajaritos que la anuncian. Comienzo el día tirándome a soñar horas felices. Todos los días miro el reloj que me queda al frente a las 7:00 a.m. y me echo a pensar y a soñar. El significado es muy íntimo, otoño e invierno entremezclados de gesto inocente, pueril, ingenuo.

Oigo así como mi romance a los quince años de edad y escenas dolorosas y turbias. Espejo de tragedia. A veces...

¹¹²⁵ Ibid, p. 415.

¹¹²⁶ Ibid, p. 416.

¹¹²⁷ Viernes, 16 de abril de 1948, Ibid, p. 415.

¹¹²⁸ Ibid, p. 414.

¹¹²⁹ Ibid, p. 418.

Hoy no sé por qué, me he detenido más que nunca en estos pensamientos y en estos sueños. ¿Me estarán acompañando allá lejos? Sigo toda la mañana sumida en un dulce letargo [...]. Y así pasé las horas sin darme cuenta de mi propia persona. Maquinalmente obedecía la rutina. Dormía la siesta muy acurrucadita en mi sentir más hondo.

(Miércoles, 21 de abril de 1948)¹¹³⁰

En ese espacio (de recuerdos, de sueños, imaginativo) podemos también encontrar una afirmación de dignidad, de amor propio, algo que volvemos a encontrar más adelante en su diario: “Sigo en la misma actitud de ayer, en franca y altiva ascensión, en soberbia confianza en mí misma, en la conciencia de un presente fructífero y de un futuro mucho mejor”.¹¹³¹ Este aprecio por su persona también se transparenta cuando cita comentarios verbalizados por terceras personas con respeto a sí misma: “Una enfermera me trae la palangana de bañarme y me dice: I know you are a very clean woman... I like to talk to you. You are intelligent. You seem to know all what is going around”.¹¹³² Esta auto-afirmación se hace aún más palpable cuando, después de recordar un evento sumamente doloroso para nuestra autora, esta decide buscarse, revalorizarse, adquirir un compromiso consigo misma, con sus ideales sociales y con su arte, gracias a un ferviente impulso vital que surge después de haber tocado fondo:

Día de aniversario de dolor. Del más acerbo y aplastante, raíz aplastante de uno de los motivos que me llevó al hospital, desequilibrio nervioso trasmutado en un estado histérico que afectó a mi organismo entero. Dos meses de la consumación más cruel de los desamparos, de la más refinada y a la vez maquiavélica desintegración de un hogar maltrecho, del más feroz de los desquites humanos, del más ciego egoísmo, de la más estudiada, premeditada venganza.

En la calle con lo que llevo puesto por todo equipaje, con los síntomas de mi enfermedad, sin trabajo, sin equilibrio, con mi más preciada propiedad: mis libros y mis versos, abandonados en un sótano por no tener donde llevarlos. Me vi al borde de desterrarme definitivamente de la vida del modo más violento.

Pero pasé la crisis, al amparo de un corazón bueno que me fortaleció en el dolor y me iluminó rutas para recomenzar.¹¹³³

Le escuché con fervor y agradecimiento y me dispuse a luchar.

Pero el peso de los días pasados era demasiado fuerte para mi cuerpo y para mi espíritu. ¡Si siquiera hubiese podido cambiar de ambiente para otras tierras y otras

¹¹³⁰ Ibid, pp. 418-419.

¹¹³¹ Viernes, 23 de abril de 1948, Ibid., p. 420.

¹¹³² La traducción del comentario de la enfermera: “Sé que usted es una mujer muy limpia... Me gusta hablar con usted. Usted es inteligente. Parece saber todo lo que sucede a su alrededor”. (Sábado, 17 de abril de 1948, Ibid, p. 416.)

¹¹³³ Ese “corazón bueno” es una referencia a Olivio Muñoz Arce a quien conoce en 1948. De acuerdo con Isabel Cuchi Coll, “[I]as veces que estuvo recluida, Olivio Muñoz Arce le llevaba cosas que ella le reclamaba y que adquiriría por el Barrio: mampostiales, golosinas puertorriqueñas. Como no la dejaban verla, alguna enfermera se las hacía llegar”. (Isabel Cuchi Coll, Ob.cit., en José Antonio Rodríguez Pagán, Ob.cit., p. 383.)

gentes! Pero todas mis experiencias sucesivas en Nueva York me conectaban con aquel trágico pasado y la crisis empeoró hasta que caí en las últimas, me refugiaron en el hospital.

Y aquí estoy ascendiendo... Volvamos al presente.
(Martes, 20 de abril de 1948)¹¹³⁴

Ocho meses de luz nueva sobre mi vida, culminando en este aniversario inolvidable, salpicando a la vez de hondas alegrías y de graves tristezas, lápida del funesto pasado y al mismo tiempo anunciación de un renacimiento total de alma y cuerpo; revalorización suprema de mi propia vida con proa a la consecución de todas mis posibilidades, de todas mis obligaciones morales para conmigo misma, para con mi pueblo y para con la humanidad, de todas mis capacidades mentales para volver a crear bellezas y conceptos para aquellos que impacientemente me aguardan.

Ese es mi destino en el día de hoy. Buscarme en los arroyos alborotados de mí misma, en los riscos agudos de mi sangre, intranquila, en la insepulta canción que todavía me late en las amenazadas voces de mi existencia. Buscarme y encontrarme, y en un impulso inmenso, agigantarme en luz por las horas perdidas en tinieblas, multiplicarme en energía por la salud gastada y libertarme de fantasías y juicios pasajeros liquidando por siempre agonizantes recuerdos y actitudes...

(Jueves, 22 de abril de 1948)¹¹³⁵

Pareciera que este aniversario que la autora menciona alude al final definitivo de su segundo matrimonio con Armando Marín. (Aunque la autora se separa de este en agosto de 1945). Lo anterior se confirma más adelante, cuando Burgos se refiere a la visita de una de sus amigas, y señala lo siguiente: “Más tarde llegó mi fiel amiga residente en el edificio de mi hogar derrumbado. La discreción se impuso en todo, aunque hubo algunas alusiones en cuanto a mi premeditada partida de aquella tormenta conyugal”.¹¹³⁶ Sin embargo, después de meses críticos, tanto a un nivel espiritual como físico, Burgos todavía se siente capaz, en este momento, de emprender el ascenso, y acaricia la esperanza de un renacimiento verdadero y sincero, abraza la posibilidad de un futuro limpio, claro, muy distante de su “trágico pasado”. Como sabemos, este momento en realidad es el principio de un triste y solitario peregrinaje por distintos hospitales a lo largo de los próximos cinco años, al tiempo que su enfermedad empeora, circunstancias que culminan cuando se entrega total a la bebida. Para 1953, su desilusión y su crisis existencial se habían convertido en algo demasiado evidente y doloroso para un temperamento hipersensible que se aferraba con devoción al sabor de lo abstracto.

¹¹³⁴ “Diario de Julia de Burgos”, Ob.cit., p. 418.

¹¹³⁵ Ibid, p. 419.

¹¹³⁶ Domingo, 25 de abril de 1948, Ibid, p. 421.

No obstante, en este momento de su vida, todavía se impone la esperanza de la poeta, es decir, ese *yo* que en su poesía aparece representado por la claridad. Así, ese sujeto poético recurrente en su obra, se percibe en algunos fragmentos de su diario: “La noche no hace armonía con mi vida pues soy toda luz. Quien sabe si allá en Borinquen, una esplendorosa luna desde Fajardo hasta Rincón, Este y Oeste, en un abrazo inmenso, está inspirando mi regreso con sus reflejos inefables hacia la claridad que me rodea”.¹¹³⁷ En otros fragmentos es evidente la personalidad creativa que palpita detrás de su trabajo poético, especialmente en lo que se refiere a esa rica interacción entre lo externo y lo interno que constantemente aparece en su poesía, un diálogo entre los movimientos del ser con respecto a la vida misma¹¹³⁸:

Día inmensamente largo y monótono, exento de personalidad. Uno de esos días a la buena de Dios, propios para rezar, comer, chismear y dormir. Pero no para vivir. Analizo la situación. ¿Será el día, el paciente sin vida, o seré yo? No, no puedo ser yo, pues soy toda una algarabía de movimientos, por lo menos interiores, y que todavía no dejan levantarme de mi cama. [...]

El día pesado y solitario, se aleja en aportar una nota nueva en mi existir. Me ponen la inyección. Miro al cielo sin lumbre, sonrío y no duermo.

(Viernes, 23 de abril de 1948)¹¹³⁹

Ese vaivén constante, que va desde el buceo en las profundidades de su ser hacia la contundencia de la realidad material, y viceversa, también se expresa en sencillas anotaciones: “Me sorprende la noche. Me suspenden la leche”.¹¹⁴⁰ Es decir, Burgos sutilmente, en esta simple anotación, nos muestra, de forma concentrada, la esencia de ese diálogo dialéctico que tantas veces reaparece en su obra poética: la noche la sorprende porque ha estado dentro de sí misma y, al tomar conciencia del paso del tiempo, de la imposición de un nuevo espacio temporal (ha dejado de ser de día), sale de sí misma para tomar en consideración el mundo de las formas, que en este caso tiene que ver con un evento cotidiano relacionado a su enfermedad: la suspensión de la leche. De esta forma, los paseos por los paisajes emocionales y psíquicos, a menudo expresados en ensoñaciones y recuerdos, se compaginan con una realidad dura y triste, que desgraciadamente se impondrá en los siguientes años y terminará minando su

¹¹³⁷ Jueves, 22 de abril de 1948, Ibid, pp. 419-420.

¹¹³⁸ Por ejemplo, los movimientos del ser en el terreno de lo abstracto están nítidamente descritos en su poema “Íntima”, que más adelante examinaremos con detenimiento.

¹¹³⁹ “Diario de Julia de Burgos”, Ob.cit., p. 420.

¹¹⁴⁰ Sábado, 24 de abril de 1948, Ibid, p. 420.

espíritu. Pero en este momento, el contraste entre los sueños y la realidad todavía es asimilable, asumido, aunque no por eso menos doloroso:

Tibiecito e inmaculadamente limpio, mi lecho, el cuerpo descansado y la emoción toda llena de ensueños, por un instante perdí noción de la realidad. Las flores a mi lado, perfumándose aumentaban mi ilusión. Tendí mi vista a través de los cristales de la ventana para engañarme un poquito más. Pero pronto mis ojos y toda mi persona se percató del cuadro real. Era yo un número, el [14], en la interminable y lastimera lista de enfermos. Mecánicamente me mantuve todo el día en mi puesto de enferma y espiritualmente me mantuve en la ternura y hermosura de mis flores, en lo que ellas significaban para mi vida, como expresiones exuberantes de la naturaleza y con halagador mensaje de cariño.

(Domingo, 25 de abril de 1948)¹¹⁴¹

Por otra parte, la autora les da tregua a los buceos introspectivos durante la lectura de periódicos y la redacción de cartas. Además, en esta primera estancia en el hospital, Burgos se encuentra con una agradable sorpresa: una biblioteca circulante. Es por medio de este episodio que podemos conocer sus gustos literarios:

Cuando pasa frente a mí la señora encargada me pregunta qué quiero leer. Aborrezco la ficción a no ser un monumento literario como *La montaña mágica* de Thomas Mann. Le pido biografía (género literario que más me interesa, aparte de la poesía) sobre todo la psicológica y de ahí mi pasión por Stefan Zweig. Me ofrece nada menos, por obra maravillosa de la mente, por sorprendente coincidencia, un libro titulado *Living Biographies of Great Poets*.

Dante, Chaucer, Villón, Milton, Pope, Burns, Wordsworth, Coleridge, Byron, Shelley, Keats, Browning, Thompson, Swinburne, Bryant, Poe, Longfellow, Whittier, Whitman, Henry y Dylan Thomas. Le arrebaté el libro de las manos, casi ruborizándome de sentirme tan de pronto, tan poéticamente acompañada. Demás está decir que comencé a vivir con mis poetas al instante. Me alejé de toda crítica en mi pensamiento, y sólo sorbí el eco de estas vidas pasadas y presentes con su mensaje universal, con su belleza eterna. [...]

Leí mucho, para distraer la mente de mi propia persona...

(Martes, 27 de abril de 1948)¹¹⁴²

Sin embargo, esos momentos de distracción no son suficientes: “La luz me protegió, pero una vez la noche casi dentro de mí misma, sufrí intensamente recordando dolores”.¹¹⁴³ En una carta escrita en Cuba el 14 de abril de 1941, Burgos ya se había referido a una idea parecida: “Ese es mi destino: la sombra al lado de la luz, el dolor junto a la felicidad”.¹¹⁴⁴ Por lo tanto, gracias a su escritura autobiográfica, podemos observar como la sombra –sustantivo que aparece en innumerables ocasiones a lo largo

¹¹⁴¹ Ibid, pp. 420-421. En este fragmento Burgos se refiere a un bouquet que le fuera enviado por una persona que ella no identifica en su diario pero que, por sus comentarios, pareciera ser alguien por quien guarda un cariño especial. Evidentemente se trata de Olivo Muñoz Arce.

¹¹⁴² Ibid, p. 422.

¹¹⁴³ Martes 27 de abril de 1948, en Ibid, p. 422.

¹¹⁴⁴ Yvette Jiménez de Báez, Ob.cit., p.10.

de su poesía– es igualada también al dolor. La luz (o la claridad) es, pues, el escudo de la poeta frente al dolor (o la sombra) de la mujer que habita en el mundo material (más adelante explicaré la bifurcación que Burgos hace de estos dos *yoes*). En ese mundo externo, donde no es comprendida del todo y/o donde no se siente enteramente amada, Burgos moldea a esa *yo*-poeta que la habita convirtiéndola en el refugio de su *yo*-social. Así, ese sujeto luminoso nunca duda en entrar en las sombras (externas e internas) para, precisamente, intentar una plena y compleja comprensión de sí misma, de su ser, en un plano incorpóreo (elementos que también aparecen sucesivamente en su poesía):

Algo nublado amaneció el día, y así despertaron los rostros de mis compañeras. [...] A mí no me hizo efecto negativo la penumbra. Al contrario, me uní a ella, no en desfallecimiento de ilusiones, sino en voluptuosa entrega. Hay a veces ciertos estados de ánimos en mi espíritu que exigen esas manifestaciones sombrías de la naturaleza. Esos tonos callados que guardan secretos inescrutables, esa incapacidad de movimiento y luz que alarma hasta lo inconcebible y seduce hasta lo sublime. Até mi vida a las riendas del nebuloso día.

Me sentí inmensamente feliz. Ni un pensamiento triste cruzó mi mente.

Mi emoción anduvo suelta en el infinito misterio de las sombras de la naturaleza, y fui toda en mí misma un profundo silencio, una gota sin eco de claridad dormida, una liberación total de formas y de tonada. No sé cómo ni cuándo se me fugó a traición el día maravilloso. Sólo sé la intemperie en que quedó mi vida.

Tan lúgubre que las estrellas juguetonas me parecieron cirios.

(Miércoles, 28 de abril de 1948)¹¹⁴⁵

En el siguiente apartado comprobaremos que, en su obra poética, estas sombras de la naturaleza, mencionadas en el fragmento anterior, dejan de ser literales y se convierten en metáforas de sí misma, de los matices de su ser, los cuales se expresan en la interacción dialéctica entre sus *yoes* y entre estos con el mundo de las formas. Por medio de su diario podemos, pues, ser testigos de los procesos psíquicos que contribuyeron a definir su personalidad poética. Pero, sobre todo, nos informa de un temperamento particular, uno que se mantiene prácticamente intacto a lo largo de su vida, provocando que el silencio afanosamente presente en su vida, aquel que alfilera sus perennes “recién nacidas emociones en suspenso”¹¹⁴⁶, se conviertan en arte propio.

¹¹⁴⁵ “Diario de Julia de Burgos”, Ob.cit, pp. 422-423.

¹¹⁴⁶ Jueves, 29 de abril de 1948, Ibid, p. 423.

1.2. Obra poética: generalidades.

Como ya he dicho anteriormente, la obra poética de Julia de Burgos consiste en poemas tanto líricos como de temática socio-política, pero, en este estudio, me limitaré a tratar únicamente su poesía lírica.¹¹⁴⁷ En términos generales, la poesía lírica de Julia de Burgos nace a partir de una búsqueda personal de la esencia; de ahí que su poesía adquiriera rasgos filosóficos. En este sentido, la expresión de la misma se sustenta en la utilización de símbolos que construyen imágenes poéticas distintivas, las cuales nos permiten atestiguar no sólo su tejido esencial sino también los matices de la comunicación dialéctica entre sus *yoes* internos, y entre estos *yoes* y el mundo.

En general, su obra ha sido colocada dentro del postmodernismo¹¹⁴⁸; aunque también se la suele ubicar dentro de las fronteras del Neo-Romanticismo. De acuerdo con Consuelo López Springfield, Burgos comenzó a escribir cuando el Romanticismo del siglo XIX todavía estaba muy presente en la tradición literaria puertorriqueña de las primeras décadas del siglo XX, pero agrega lo siguiente:

Antonio García de Toro points out that not only were women protagonists rare in romantic dramas but that frustrated love was also a recurring theme. Female characters were forced into submission by their fathers, seduced by men, and driven to suicide. During the era in which Burgos published (1937-1946) literary tradition compelled women who aspired to literary careers to accommodate to male constructions of gender. To establish her reputation as a poet, Burgos negotiated her own space between female aesthetics and male-constructed literary conventions. Her foremost “text” was the romance; but within its margins, she demanded female empowerment.¹¹⁴⁹

¹¹⁴⁷ Todos los poemas citados en este capítulo pertenecen a la primera edición bilingüe de su obra poética completa: Julia de Burgos, *Song of the Simple Truth. Obra poética completa/The Complete Poems*, Jack Agüeros (ed.), Willimantic, CT, Curbstone Press, 1997. En esta edición, aparte de contener sus tres poemarios, se incluyen noventa y cinco poemas más, algunos de los cuales no habían sido publicados anteriormente, y otros que habían sido publicados sólo en revistas y/o periódicos o antologías. Desgraciadamente, este editor no señala el lugar y año de publicación de estos ni especifica cuales son los poemas que se publican por primera vez. Por otro lado, los poemas de temática socio-política son más de una veintena, algunos dedicados a Martí, a Bolívar, a Albizu Campos, a Rafael Trejo, a la clase trabajadora, a Rusia o a España (“Ochenta mil”, “¡Viva la República! ¡Abajo los asesinos!”), “España... no caerás”, “Las voces de los muertos”). Cuando se encuentra autoexiliada en Nueva York, quizá por la nostalgia que le provoca la lejanía de su tierra natal, parte de su obra de ese momento se concibe dentro del contexto del mundo boricua, algunos poemas llegando a ser claramente nacionalistas (específicamente el nacionalismo albizuista); pero no sólo sobresale la situación política puertorriqueña sino también la dominicana.

¹¹⁴⁸ José Antonio Rodríguez Pagan, Ob.cit., p. xxii.

¹¹⁴⁹ “Antonio García de Toro apunta que no sólo era raro encontrar mujeres protagonistas en los dramas románticos [puertorriqueños] sino que también el amor frustrado era un tema recurrente. Los personajes femeninos eran forzados a aceptar la sumisión de sus padres, eran seducidos por hombres y llevados al suicidio. Durante la época en que Burgos publicó (1937-1946), la tradición literaria obligaba a las mujeres que aspiraban a carreras literarias a acomodarse a las construcciones de género patriarcales. Para establecer su reputación como poeta, Burgos tuvo que negociar su propio espacio entre la estética

Si bien es cierto que en la misma aparecen elementos típicamente Neo-románticos (la idealización del amor como sentimiento salvador y sublime), me parece que su poesía adopta, sobre todo, vehículos expresivos de la modernidad (como cuando la autora utiliza el recurso de la auto-negación o de la figura del doble) e incluso filosóficos (por ejemplo, su tratamiento del concepto de la nada), por lo que no sería exacto clasificarla sólo como Neo-romántica. Como afirma Elpidio Laguna-Díaz, su obra poética no debe ser adscrita a ninguna tendencia literaria en particular, ni a un movimiento o escuela. En efecto, su poesía bebió no sólo de su *background* cultural, el cual era variado y comprendía un amplio rango de literatura clásica y contemporánea¹¹⁵⁰, sino que también de una actitud personal: su actividad literaria no estaba orientada únicamente a una tarea estética *per se*, sino que más que nada estaba dirigida a *configurar* una forma de expresión, a establecer un “canal de comunicación entre ella y el mundo que llevaba dentro de sí”.¹¹⁵¹ Al respecto, Yvette Jimenes Báez afirma lo siguiente:

Lo característico del estilo de Julia de Burgos no reside en la brillantez de la palabra ni en la profusión de imágenes agudas y chispeantes, ni en las violentas quiebras sintácticas que caracterizarían un estilo de rasgos ornamentales y de virtuosismo preciosista. La palabra en su poesía tiende a la desnudez y ahonda en contenidos emotivos para ganar carga expresiva. En esto recuerda el temple poético, entre otros, de Antonio Machado, Gabriela Mistral y de algunos momentos de Pablo Neruda. Es temple poético que densifica las palabras para desnudar la emoción.

Esta actitud que determina su hacer poético se delata en la preferencia por el verso largo –ya tradicional como el alejandrino [...]. Y el ritmo predominantemente lento, de caída en las cosas, que a veces se eleva súbitamente en exclamaciones de asombro o de esperanza para caer de nuevo hacia el dolor, la muerte o la nada.¹¹⁵²

femenina y las convenciones literarias construidas por hombres. Su ‘texto’ más destacado fue el romance pero, dentro de los márgenes del mismo, ella exigió el otorgamiento de poderes a la mujer”. [La traducción es mía.] (Consuelo López Springfield, “I Am The Life, The Strength, The Woman. Feminism in Julia de Burgos’s Autobiographical Poetry”, en *Daughters of the Diaspora. Afro-Hispanic Writers*, Miriam Decosta-Willis (ed.), Kingston, Jamaica, Ian Randle Publishers, 2004, p. 56.)

¹¹⁵⁰ Entre los autores que más influyeron en la poeta puertorriqueña se encuentran: Pablo Neruda, César Vallejo, Federico García Lorca, Alfonsina Storni, Walt Whitman, Thomas Mann, Stephan Zweig, Anatole France, Oscar Wilde, Kant y Nietzsche. Asimismo, Yvette Jiménez de Báez sostiene que a Burgos era una apasionada de las matemáticas, del “mundo del espacio, de la síntesis y del símbolo”. También Jimenes Grullón afirma que la autora tenía “un gran talento matemático” y, al respecto, narra una anécdota: “Una vez yo estaba frente a un problema que no podía resolver, ella me preguntó: ‘¿cuál es el problema?’ y me lo resolvió en dos minutos con ecuaciones algebraicas. Yo le dije ‘¡Pero bueno, Julia!, ¿tú te acuerdas del álgebra?’ Y me dijo: ‘¡Como no!, y de todas las ecuaciones matemáticas, porque me encantaban...’”. (Cfr. Sherezada Vicioso, Ob.cit., pp. 59-61; Yvette Jiménez de Báez, Ob.cit., p. 18, 23.)

¹¹⁵¹ Elpidio Laguna-Díaz, “The Phenomenology of Nothingness in the Poetry of Julia de Burgos”, en *Latin American Women Writers: Yesterday and Today*, Yvette Miller & Charles M. Tatum (eds.), Carnegie-Mellon University, Pittsburgh, P.A., Latin American Literary Review, 1977, p. 127. La traducción es mía.

¹¹⁵² Yvette Jiménez de Báez, Ob.cit., pp. 179-180.

Por lo tanto, su obra nace de una voluntad reflexiva y del deseo de despojar a la palabra de excesivos ornamentos –no sobran los adjetivos (estos son precisos y definidos), mientras que predominan los sustantivos– con el fin de que comunique únicamente la lucha del espíritu por trascender lo fugaz, lo transitorio, y vencer la nada de los hombres (en un sentido genérico).¹¹⁵³ Así, sus tres poemarios, *Poema en veinte surcos*, *Canción de la verdad sencilla* y *El mar y tú, otros poemas*, en general, documentan tanto una progresión como una involución interna. En *Poema en veinte surcos*, ya aparece una conciencia con rasgos bastante definidos que se lanza a un buceo introspectivo para articular, para sí, su propia fragmentación; pero no se trata de un yo con una conciencia de su identidad en pañales, al contrario, desde el principio queda bien claro que ese yo está plenamente consciente de sus contradicciones, por lo tanto, sabe valorarlas, criticarlas, cuestionarlas, y de ahí la importancia de la figura del doble, la cual refleja una bifurcación interna (por un lado, la poeta y, por el otro, el yo-social) que al mismo tiempo alumbra los estadios de ese constante auto-descubrimiento. En *Canción de la verdad sencilla*, la autora pasa del auto-descubrimiento al amor como lugar idealizado a partir del cual nace el sueño de la posibilidad de una realización última: la unidad consigo misma y con el mundo parece posible gracias al vínculo que le brinda el amado/amante, y, en este sentido, el amor se convierte en la *unidad*, es decir, en la antítesis de la auto-fragmentación anterior. Por último, en *El mar y tú, otros poemas*, el amor poco a poco va destiñéndose y, a través de una experiencia de intenso dolor y sufrimiento, se regresa a la auto-fragmentación, pero esta vez se trata de una síntesis de la misma aunque con matices mucho más trágicos, que indican un anhelo de pulverización interna, de fundirse en lo cósmico, en el infinito, en la nada.¹¹⁵⁴

En este sentido es importante tener en cuenta que, en el caso de Burgos, la “palabra poética” no sólo se construye a partir de los matices de la emoción y la experiencia; tampoco es únicamente el resultado de un proceso selectivo a partir de la creación literaria consciente. Su poesía también está enraizada en sugerencias e implicaciones filosóficas. Sin embargo, esto no quiere decir que la “palabra poética” este subordinada a la filosofía; no se trata de una poesía de definiciones en este sentido.

¹¹⁵³ Cfr. Ibid.

¹¹⁵⁴ Cfr. Nelly E. Santos, “Love and Death: The Thematic Journey of Julia de Burgos”, en *Latin American Women Writers: Yesterday and Today*, Ob.cit., pp. 134-147.

Pero es importante tener en cuenta lo anterior puesto que obviar o subestimar el carácter filosófico de su poesía es perder de vista sus símbolos, temas y cosmovisión. En definitiva, debemos tener siempre presente el tratamiento poético y estético que le da a la “palabra filosófica”.¹¹⁵⁵ Más adelante me referiré a estas sugerencias filosóficas, especialmente en lo que concierne a su construcción personal de la nada.

Desde el primer poema, “A Julia de Burgos” de su primer libro (*Poema en veinte surcos*), la autora deja muy clara la división entre su *yo* y su *yo* poético. Jack Agüeros sostiene que para cuando la autora publica este poema, había dejado de firmar los textos con su nombre de cuna, Julia Burgos, mientras que su nombre de casada, Julia Burgos de Rodríguez, lo había cesado de utilizar en 1937, el año de su separación. Así, “por primera vez aparece la firma nueva, Julia de Burgos [...]. Burgos ha hecho literalmente un anuncio desafiante: de ahora en adelante ella va a ser suya, pues firmar Julia de Burgos es decir “soy la que pertenece a sí misma”. Burgos se ha inventado a sí misma y con un trazo de la pluma ha entrado a la vanguardia”.¹¹⁵⁶ No obstante, este pertenecer a ella misma también equivale a verse y enfrentarse a sí misma, es decir, a entrar en una dialéctica interna.

Como comprobaré más adelante, son varios los poemas en los que se evidencia esta bifurcación del *yo*, la cual nos permite vislumbrar, por un lado, a la Julia de Burgos que cedía ante las convenciones sociales, la que se conformaba; y, por el otro, a la poeta, un *yo* que confía en sí mismo a pesar de estar consciente de que no es comprendido. Estos poemas están atravesados, precisamente, por la angustia ante la posibilidad de que las circunstancias externas –las normas tradicionales y sociales, las diferencias de género, la falta de reciprocidad en el amor– terminen por aniquilar al *yo* que pertenece a la poeta. En otras palabras, esas circunstancias externas, vienen a ser la gran amenaza a la que la *yo*-poeta constantemente se enfrenta, las cuales, a la vez, son el origen de un proceso de auto-fragmentación que culminará en aquellos poemas escritos en Nueva York durante su autoexilio. Asimismo, podremos observar que esta angustia se expresa por medio de la utilización de polos antagónicos y de la desnaturalización o descorporización de lo físico, es decir, a través de la negación, algo que se convierte en una duplicación de negativos dentro de la imagen poética. No obstante, es importante

¹¹⁵⁵ Elpidio Laguna-Díaz, Ob.cit., p. 127.

¹¹⁵⁶ Jack Agüeros, Ob.cit., pp. xiv, xvi.

subrayar que todos estos aspectos que se encuentran presentes en la poesía de Burgos están acentuados por tres elementos: su tratamiento de la nada, su peculiar concepción del amor y, por último, la experiencia de su autoexilio en Nueva York.

1.2.1. *Poema en veinte surcos.*

La obra lírica de Burgos se inaugura con *Poema en veinte surcos*, publicado en 1938, el cual representa, efectivamente, la configuración poética de la primera Julia de Burgos. En este libro, la autora logra crear una imagen de sí misma que descansa en la dicotomía *sujeto-poeta*. “A Julia de Burgos”, poema ampliamente conocido y que abre este libro, es el principal cimiento a partir del cual se construye no sólo este poemario sino también toda su obra poética, ya que a partir de aquí comienza un largo proceso en el que madurará esa constante confrontación de opuestos o de dicotomías. “A Julia de Burgos”, pues, confecciona la primera y a la más esencial de todas las parejas antagónicas que aparecen en su poesía:

Ya las gentes murmuran que yo soy tu enemiga
porque dicen que en verso doy al mundo tu yo.

Mienten, Julia de Burgos. Mienten, Julia de Burgos.
La que se alza en tus versos no es tu voz: es mi voz
porque tú eres ropaje y la esencia soy yo;
y el más profundo abismo se tiende entre las dos.¹¹⁵⁷

Así, a lo largo de su obra, sobresale el cuestionamiento que el *yo* poético le hace al *yo*. El estudio de este poema se encuentra plenamente desarrollado más adelante, en el apartado dedicado a las formas de autorrepresentación femenina presentes en la poesía de Julia de Burgos. Por ahora, me interesa referirme a la otra pareja antagónica, la cual se relaciona con el tratamiento personal que la poeta hace de la *nada*. Desde esta primera etapa, su obra poética también se extiende, en significado, a través de implicaciones y sugerencias filosóficas. Elpidio Laguna-Díaz ya se ha referido a la fenomenología de la nada presente en su poesía.¹¹⁵⁸ Ciertamente, Burgos menciona

¹¹⁵⁷ Julia de Burgos, “A Julia de Burgos”, en *Song of the Simple Truth. Obra poética completa/The Complete Poems*, Ob.cit., p. 4.

¹¹⁵⁸ Véase Elpidio Laguna-Díaz, “The Phenomenology of Nothingness in the Poetry of Julia de Burgos”, Ob.cit., pp. 127-133. La fenomenología se basa en la teoría de los fenómenos o de lo que aparece, es

continuamente a la nada, algo que la acerca al existencialismo.¹¹⁵⁹ Pero, para la autora, esa nada está relacionada íntimamente a varios aspectos de sus circunstancias vitales, es

decir, tiene que ver con toda manifestación ya sea del orden material o espiritual. De acuerdo a Hegel, se trata de la dialéctica interna del espíritu y, gracias a esta dialéctica, se llegan a conocer las formas de la conciencia lo cual eventualmente lleva al saber absoluto. Sin embargo, de acuerdo a Edmund Husserl y su escuela, la fenomenología está fundada en la intuición y no es otra cosa que el método descriptivo de las esencias de las vivencias de la conciencia pura; es síntesis, se trata de aquella tesis filosófica idealista la cual propone que la verdadera realidad es la conciencia pura, después que ha tomado lugar la reducción fenomenológica. A partir de Husserl, la fenomenología se ha establecido como un método filosófico (pero también poético al indagar en los estados de conciencia) que se basa en el análisis intuitivo de los objetos, tal y como son dados a la conciencia cognoscente, lo cual sirve de trampolín para intentar deducir los rasgos esenciales de la experiencia y lo experimentado. El término “fenomenología” se utilizó con alguna frecuencia en la época precrítica de la filosofía alemana, pero no de forma sistemática. El teólogo Friedrich Christoph Ótinger (1702-1782) lo empleó para designar el estudio de las manifestaciones de lo divino. Pero fue Emmanuel Kant (1724- 1804) quien introdujo la diferenciación idealista entre lo fenoménico (intuición sensible/experiencia) y lo nouménico (intuición intelectual) en la teoría epistemológica y, de esta forma, la noción tuvo su lugar en la filosofía. Hegel (1770-1831), por su parte, al unir el concepto teológico con el filosófico, llamó a la historia dialéctica del auto-conocimiento del espíritu absoluto: *fenomenología del espíritu*. El significado definitivo con que hoy se emplea el término proviene de finales del siglo XIX; la fenomenología como escuela proviene de las enseñanzas de Franz Brentano (1838-1917) y su máximo exponente es Edmund Husserl (1859-1938), quien empleó el método fenomenológico para desarrollar uno de los sistemas filosóficos más conocidos de la primera mitad del siglo XX. De acuerdo a Husserl, la fenomenología opera, por un lado, abstrayendo la cuestión de la existencia del objeto conocido y, por otro, describiendo de forma detallada las condiciones en las que se aparece a la conciencia. De esta forma, la fenomenología se opone a la filosofía crítica kantiana, la cual se orienta al contenido trascendental que no muestra la experiencia. Más tarde, Martin Heidegger (1889-1976), quien fue discípulo y ayudante de Husserl, practicó la fenomenología en sus primeras obras, aunque luego se apartó de este método. Asimismo, la fenomenología gozó de gran popularidad en Francia gracias a la obra de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), y a través de éste y de Heidegger, ejerció una poderosa influencia sobre el método analítico y los principios filosóficos del existencialismo. Aunque el término “fenomenología” fue utilizado muchas veces en la historia de la filosofía antes Husserl, el uso moderno de la palabra está ligado explícitamente a su método particular. En otras palabras, este método opera sobre la cuestión de la existencia del objeto conocido según se aparece a la conciencia, por lo tanto, extrae tanto las características esenciales de las experiencias como la esencia de lo que experimentamos. En este sentido, Husserl amplía lo propuesto por Brentano en cuando a lo que este último llamó “intencionalidad”: la característica principal de la conciencia (conocimiento) es que siempre es intencional. Husserl sostiene que cada fenómeno mental o acto psicológico está dirigido a un objeto (el objeto intencional, el deseo o el deseo de algo). Este es el punto de partida para lograr no sólo el conocimiento de las esencias sino también, y sobre todo, el conocimiento de la *estructura esencial de la conciencia*. De esta forma, una vez toma lugar la reducción fenomenológica, quien emerge es el ego trascendental, el cual se opone al ego empírico. La fenomenología analiza la estructura de los actos mentales y cómo estos se dirigen a objetos reales e irreales. Noesis equivale tanto al acto de conciencia como al fenómeno al que va dirigido (deseo), mientras que Noematic se refiere al objeto o contenido (noema) que aparece en los actos noéticos (lo deseado). En resumen, lo que vemos no es el objeto en sí mismo sino la forma (cómo) y el momento (cuándo) en que este se da en los actos intencionales. El conocimiento de las esencias sólo es posible cuando se obvian las presunciones sobre la existencia de un mundo exterior y los aspectos sin esencia (subjetiva) en cuanto a la forma en que se nos es dado el objeto. A este proceso Husserl lo llamó *epoché*. Más adelante, este filósofo introdujo el método de reducción fenomenológica para eliminar la existencia de objetos externos ya que lo que buscaba era concentrarse en lo ideal, en la estructura esencial de la conciencia. Lo que queda después de esta reducción es el ego trascendental, el cual se opone al ego empírico. Hoy en día, este método filosófico es la base de los estudios sobre las estructuras esenciales que existen en la conciencia pura, es decir, el noemata y las relaciones entre ellos. Vid. José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, Tomo I, Buenos Aires, Sudamericana, 1975 (5ª ed.), pp. 645-648.

¹¹⁵⁹ El problema de la nada surgió en la filosofía griega de varias maneras: “como problema de la negación del ser, como problema de la imposibilidad de afirmar la nada, como problema del espacio, del vacío, etc.

decir, de sus propias experiencias. Así, en su afán por alcanzar un conocimiento de la estructura de su conciencia, no sólo aparece en su poesía la dialéctica entre sus *yoes*, sino que también aparece la intención de capturar tanto la esencia de la experiencia como de lo experimentado en el terreno de lo afectivo. De esta forma, su poesía se convierte en un intento por describir las vivencias de la conciencia pura y dichas vivencias se convierten en el medio por el cual intenta llegar al auto-conocimiento. La dialéctica vivencial que toma lugar, en este caso, tiene que ver con el enfrentamiento entre su concepto personal de la nada y el concepto tradicional de la nada.

La nada aparece en su obra poética como una idea desde la cual brota una amarga ironía. Es en estos momentos cuando su poesía se acerca más a una consideración filosófica de la nada, es decir, cuando se relaciona a los conceptos del tiempo, la vida, la muerte, la trascendencia de la persona o su permanencia más allá de los límites impuestos por la existencia.¹¹⁶⁰ Pero esa nada no aparece en sus versos como

Común a muchos pensadores fue seguir la idea más común: la nada es negación del ser: lo que hay por lo pronto, es el ser (o un ser) y sólo cuando se niega éste ‘aparece’ la nada. [...] Heidegger se pregunta [...]: ‘¿Por qué hay algo y no más bien nada?’ [...] La nada no es para Heidegger la negación de un entre, sino aquello que posibilita el no y la negación. La nada sería en este caso el ‘elemento’ dentro del cual flota, braceando por sostenerse, la Existencia. Esta nada es descubierta por un fenómeno primordial de índole existencial: la angustia. Así, la nada es lo que hace posible el trascender del ser, es lo que ‘implica’ –en sentido ontológico y no lógico– el ser. Por eso hay una ‘patencia’ de la nada sin la cual no habría mismidad ni libertad. [...] Admitiendo en principio la descripción heideggeriana de la nada, Sartre la corrige y pone de relieve que en vez de decirse de la nada que es, hay que contentarse con declarar que ‘*es sida*’. Lo mismo acontece con el anonadar de la nada. La nada, dice Sartre, no se anonada; la nada ‘es anonadada’. Por eso el ser por el cual la nada viene al mundo debe ser, señala Sartre, su propia nada”. (José Ferrater Mora, Ob.cit., pp. 248-250.) Por otra parte, Sartre, en su relato “Infancia de un jefe”, perteneciente a *El Muro* (1939), describe así las vicisitudes psicológicas del personaje principal, Lucien: “‘Yo no existo’. Cerraba los ojos y se abandonaba. La existencia es una ilusión, puesto que yo sé que no existo, no tengo más que taparme los oídos y no pensar en nada para anonadarme. Pero la ilusión era tenaz. Al menos, tenía sobre los demás la ventaja maliciosa de poseer un secreto. [...] El señor Fleurier tampoco existía. Ni Riri, ni nadie. El mundo era una comedia sin actores. Lucien, que había sacado un notable en su composición sobre ‘La moral y la ciencia’, pensó escribir un *Tratado de la nada* [...] Antes de comenzar la redacción de su tratado inquirió la opinión de Babuino, su profesor de filosofía. ‘Perdone –le dijo al término de la clase–. ¿Es posible sostener que no existimos?’ El Babuino dijo que no. ‘*Cogito –dijo– ergo sum*. Usted existe, puesto que duda de su existencia’. Lucien no se quedó muy convencido, pero renunció a escribir su obra”. (Jean-Paul Sartre, *La infancia de un jefe*, Madrid, Alianza Cien, 1994, pp. 27-28.)

¹¹⁶⁰ Cfr. Elpidio Laguna-Díaz, Ob.cit., pp. 127-133. En este sentido, su nada aparece influida por el nihilismo (recordémos que Burgos leyó a Nietzsche). El nihilismo es “la tendencia a la negación absoluta, a la aniquilación”, y ofrece dos aspectos: el lógico y el práctico. En el sentido teórico, “se califica habitualmente de nihilistas a todas las doctrinas que niegan la posibilidad del conocimiento de un modo radical; el nihilismo sería la dogmatización del escepticismo, [...] la concepción del mundo del que adopta un pesimismo radical, o bien la del que adopta un punto de vista totalmente ‘aniquilacionista’. [...] En su aspecto ‘práctico’ o ‘aplicado’, el nihilismo se refiere casi siempre a la moral y es, como Nietzsche dice, ‘la desvalorización de los valores superiores’, la colocación de los distintos valores en lugares que no corresponden a su jerarquía y rango. Según Nietzsche, el nihilismo moral es la consecuencia de la interpretación de la existencia dada por la Europa cristiana y moderna. El nihilismo se presenta de esta forma como una negación de la vida, como el término final del pesimismo, del historicismo, del afán de

un concepto sin objeto, es decir, como una *ens rationis* (concepto vacío sin objeto).¹¹⁶¹ Por esta razón, no debemos simplemente señalar la recurrencia del uso de la nada sin tomar en cuenta el cuerpo total de su obra. Por ejemplo, cuando en “A Julia de Burgos” se da el enfrentamiento entre sus dos *yoes* (la *yo*-social versus la *yo*-poeta), la nada aparece como una idea que contribuye a demostrar las grandes diferencias entre las dos Julias de Burgos. Una es la mujer social, la que se mueve en el mundo de las convenciones; y la otra es la mujer esencial, la que no cede ante las tradiciones patriarcales y que reclama la libertad de ser ella misma. Si la mujer social es la que tiene *todo*, es decir, aquello que en términos convencionales y materiales implica “bienestar”, “prestigio”, “posición social”, entonces la mujer poeta, quien es la que ha tenido que vivir detrás del camuflaje de la otra, es la que tiene la *nada*. Sin embargo, se trata de una nada aparente; la poeta es la que no se traiciona a sí misma, por eso esa nada en realidad es todo, una nada (todo) perfilada a partir de sus propios términos: “Tú en ti lo tienes todo y a todos se lo debes, / mientras que yo, mi nada a nadie se la debo”.¹¹⁶²

Como vemos, la “nada” de Julia de Burgos lleva implícita dos ideas. Por un lado, es sinónimo de esencia, de verdad, de autenticidad. La poeta es la que vive detrás del ropaje de la otra, vive supuestamente en las sombras, en un mundo subterráneo. Pero la poeta, aunque se mueve en las sombras, es quien encarna la claridad porque es el *yo* creativo. Por lo tanto, su nada también es sinónimo de poesía. En síntesis, la poesía será al mismo tiempo el medio de expresión y la morada de la mujer esencial, aquella que palpa su autenticidad y construye su identidad a partir del proceso creativo. De esta forma, una vez la poeta emerge, lidera y dirige la expresión creativa, esta sale a la luz y empuja al sujeto social hacia las sombras.

Lo que sobresale en esta etapa, pues, es una afirmación de su *yo* más genuino a través de la subversión del concepto tradicional de la nada. Y esa *yo*-poeta es la que llega a capturar y poseer, con gran seguridad, *su* propio mundo, un mundo que sólo puede ser interpretado por ella y donde no cabe aquel *todo convencional*. De esta

comprenderlo todo, de la tendencia a sobrestimar los juicios morales de valor”. (José Ferrater Mora, Ob.cit, p. 289.)

¹¹⁶¹ Cfr. José Luis Fernández-Rodríguez, “El ‘*ens rationis*’, un caso de objeto puro”, *Anuario Filosófico*, XXVII, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Feb. 1994, pp. 297-318.

¹¹⁶² Julia de Burgos, “A Julia de Burgos”, en *Song of the Simple Truth. Obra poética completa/The Complete Poems*, Ob.cit., p. 4.

forma, se configura un centro desde el cual late y opera su esencia, un centro que es, al mismo tiempo, su reino, el lugar donde la *yo*-poeta vive a plenitud. Ya he dicho que a lo largo de su obra poética es evidente la existencia y la persistencia de este *yo*. Y es por medio de la expresión de la *yo*-poeta que conocemos todo lo que esta experimenta en sus diferentes niveles cognoscitivos, que van desde la percepción hasta un intenso recorrido emocional e intelectual. De ahí que la poesía de Burgos no se refiera directamente a lo cotidiano, de hecho, hay muy pocas referencias a la realidad tangible. Precisamente, lo que sobresale en su obra es lo que sucede en su mundo interno: su conciencia y el contraste entre esta y el paisaje inconsciente. Por lo tanto, podríamos decir que la poeta no es una mera intérprete de ese mundo; ella también *es* ese universo porque este es una extensión de sí misma.

Burgos no sólo descubre sino que también revela y desvela diferentes significados de la nada. La nada adquiere distintos matices, modos, manifestaciones, lo cual ayuda a que el resto de los elementos que conforman a su poesía (la figura del doble, el uso de parejas antagónicas) adquieran también nuevos significados. En este mundo interno, su amor, su pasión, sus pensamientos, sus sentidos, sus sensaciones, son los que marcan el paso del tiempo, los eventos, los cambios, las alteraciones, y serán estos los que a su vez se conviertan en el objeto intencional, es decir, en los objetos de atención de la poeta a partir de los cuales brota una interpretación personal basada en la experiencia y lo experimentado.

La nada, en su poesía, no va más allá de sí misma, es decir, es extraña al mundo exterior, es desposesión, lo que la define respecto ese mundo. De hecho, esta no equivale a la ausencia del mundo tangible, ni a su posible o esperada esfumación, o a su futura demolición.¹¹⁶³ La nada puede incluso llegar a ser, en la poesía de Burgos, todo lo que le falta al mundo exterior y, consecuentemente, esta no puede tener coincidencia con su ser, con su forma de ser, con su forma de amar. En pocas palabras, la nada llega a convertirse en aquello que no se reúne con ella, lo que no está para ella cuando advierte necesidades, cuando ama, descubre o crea. Y esto bien puede ser la injusticia social, la incomprensión, la superficialidad o el amante que desilusiona. Por ejemplo, en “Dame tu hora perdida”, la representación de *yo*-poeta –quien encarna la vida, el

¹¹⁶³ Cfr. Elpidio Laguna-Díaz, Ob.cit., p. 129.

deseo, el amor, la ternura, el propósito (“Yo te daré inquietudes, sentidas emociones / que turben tu vacío y broten en canciones”)–, contrasta con la descripción del amante, a quien ella, irónicamente, le exige que se vacíe y le entregue su “hora perdida”: “De tu existencia múltiple dame la hora perdida, / cuando vacío de todo, no sientas ni la vida. / ... / Entonces, ya vacío de todo, con tu nada, / acércate a mi senda y espera mi llegada. / Yo te daré la nota más cierta de mi vida. / Tú me darás la nada de tu hora perdida.”¹¹⁶⁴

Como vemos, pareciera que la *yo*-poeta le pide a su amante que también abandone a su *yo*-social: quiere que se encuentre tan desposeído como ella porque sólo entonces podrán amarse. Es decir, ese hombre también debe despojarse de su *todo*, incluso de la imagen predeterminada que él también representa como tal en la cultura. Así, ella le pide que abandone su arrogancia (“Cuando estés tan distante del farsante murmullo / que deshagas la fórmula de tu arrogante orgullo”) y que aprenda a reírse de sí mismo porque no es más que un ser humano cualquiera (“que hasta de ti te rías, cual de cualquier gusano”). En pocas palabras, esa *nada* que ella le pide, es el *todo* en los términos de Burgos: el hombre deberá quedar desnudo de prejuicios para llegar a su esencia. Sin embargo, el amante, aunque se despoje de su *todo* para complacer el pedido de la poeta, incluso con su *nada*, no podrá ser capaz de alcanzar una compenetración con ella porque ese hombre no es capaz de sentir con la misma profundidad que ella: “Yo te daré verdades de todo lo tangible / para pesar la nada de tu vida insensible”. Por lo tanto, el amante queda suspendido en una *nada* distinta a la *nada* de la *yo*-poeta, porque aquel, en su *nada*, no es capaz de conectar con su parte más sensible e intuitiva. De ahí que él permanezca en su “hora perdida”, en un tiempo irrecuperable, porque si hubo un tiempo en que él fue un ser genuinamente auténtico, ese tiempo ya no existe; así, ese hombre ya no puede recuperarse a sí mismo, es decir, no puede rescatar a su *yo* más esencial. Por lo tanto, la conexión profunda y verdadera entre los amantes se convierte en una quimera:

Y alzaremos en ritmo vibrante y alocado
la sublime mentira de habernos encontrado.

Yo, en la nada insensible de tu hora perdida,
y tú, en la también nada de mi frívola vida.¹¹⁶⁵

¹¹⁶⁴ Julia de Burgos, “Dame tu hora perdida”, en *Song of the Simple Truth. Obra poética completa/The Complete Poems*, Ob.cit., p. 12.

¹¹⁶⁵ Ibid.

Si bien es cierto que la *yo-poeta* prefiere que él le entregue esa, digamos, nada a medias, antes de aceptar una relación con el *yo-social* del amante, lo cierto es que ella también está consciente de que se trata de una compenetración fallida y superflua. Por lo tanto, esa mujer no le entrega la *nada* –o sea la *esencia*– de su *yo-poeta*, es decir, no le muestra el *todo* de la mujer auténtica, sino que más bien, ante la mentira de “habernos encontrado”, ella le entrega la nada –o sea el *todo-ropaje*– de la *yo-social*, la que vive una “frívola vida”. El dramatismo que late debajo de la ironía del poema no es que el *yo-sensible* masculino posiblemente nunca existió sino que la posibilidad del amor compenetrado se convierte en una nada total en las dos partes: la nada que emerge ya no es aquella que la *yo-poeta* asumió en “A Julia de Burgos”, porque en “Dame tu hora perdida”, esta ha dejado de ser esencia, poesía, claridad, para convertirse en *vacío*.

A lo largo de *Poema en veinte surcos*, la falta de coincidencia entre la *yo-poeta* y el resto del mundo, que se manifiesta como un vacío, una distancia, un hueco que esta intentará cerrar, acarrea dos consecuencias: por una parte, su ser vive en una tensión constante, hacia fuera y hacia dentro; y, por otro, se vislumbra un destino trágico. Pero esa falta de coincidencia no siempre se expresa por medio de la tristeza; de hecho, también es expresada a través de una mordacidad irónica, como en “Nada”, donde la autora se refiere específicamente al fracaso amoroso:

Como la vida es nada en tu filosofía,
brindemos por el cierto no ser de nuestros cuerpos.

Brindemos por la nada de tus sensuales labios
que son ceros sensuales en tus azules besos;
como todo lo azul, quimérica mentira
de los blancos océanos y de los blancos cielos.¹¹⁶⁶

El tono irónico le sirve a la poeta para desvelar la amargura que surge debido a la distancia emocional que existe entre los amantes, una distancia, al parecer, insuperable. Heather Rosario Sievert opina que Burgos, en “Nada”, lo que intenta es “aprehender y componer, por medio del lenguaje, el poder de la ausencia, y comunicar

¹¹⁶⁶ Julia de Burgos, “Nada”, en *Song of the Simple Truth. Obra poética completa/The Complete Poems*, Ob.cit., p. 28.

esa ausencia a través del contexto ilusorio de alguna presencia inefable”.¹¹⁶⁷ Sin duda, lo interesante de este poema es que, más que describir, lo que la autora hace es evocar a partir de la negación; partiendo de una materialidad aparente, se evoca la sensualidad al mismo tiempo que se enuncia una negación del cuerpo. Así, se sugiere la imagen de los labios sensuales pero para cancelar su sensualidad. La forma en que esto se realiza es mediante un simbolismo cromático en el que los besos “azules” representan lo quimérico, la mentira: del mismo modo que el mar y el cielo sólo parecen azules, los labios del amante sólo parecen sensuales pero no saben entregarse en el beso.

Su fenomenología de la nada se relaciona al mundo interno de la poeta pero, como ya hemos visto, esta nada también se refiere a cuando no se establece una conexión armoniosa con el mundo. Si no toma lugar esa correspondencia, surge un sentimiento de insatisfacción, una sensación de vacío. Esta es, sin duda, la más cercana e inmediata impresión o experiencia de lo que podríamos llamar *la nada*, la cual también viene a ser el otro, los otros, todos, ninguno:

Brindemos por nosotros, por ellos, por ninguno;
por esta siempre nada de nuestros nunca cuerpos;
por todos, por lo menos; por tantos y por nada;
por esas sombras huecas de vivos que son muertos.¹¹⁶⁸

El lugar de su ser con respecto a la otra parte —es decir, la nada ajena— se define más precisamente en “Momentos”, poema en el que se describen los movimientos internos y las tensiones de la *yo-poeta*:

Yo, múltiple,
como en contradicción,
atada a un sentimiento sin orillas
que me une y desune,
alternativamente,
al mundo.¹¹⁶⁹

¹¹⁶⁷ Heather Rosario Sievert, “Between the Woman and the Poet: The abyss of Julia de Burgos”, en *Julia de Burgos. Actas del Congreso Internacional*, Edgar Martínez Masdeu (ed.), San Juan, Ateneo Puertorriqueño, 1993, p. 206. [La traducción es mía.]

¹¹⁶⁸ Julia de Burgos, “Nada”, en *Song of the Simple Truth. Obra poética completa/The Complete Poems*, Ob.cit., p. 28

¹¹⁶⁹ Julia de Burgos, “Momentos”, en *Ibid*, p. 14.

La poeta, aunque aparece fatalista (el poema abre con el siguiente verso: “Yo, fatalista, / mirando la vida llegándose y alejándose / de mis semejantes”), no observa la vida con total pesimismo. De hecho, ese fatalismo que ella acepta como parte de su ser, no se refiere tanto a una actitud personal hacia la vida en general, sino más bien al punto muerto al que ha llegado su *veredicto* sobre esa vida. Esa vida externa, la de los otros, es la que colisiona y contrasta con su ser íntimo: “Yo, universal, / bebiéndome la vida / en cada estrella desorbitada, / en cada grito estéril, / en cada sentimiento sin orillas”. La vida de los otros, pues, también contrasta con la siempre presente tensión vital que existe dentro de ella, la tensión que le permite verse, conocerse en una dimensión ignorada por los otros. Por lo tanto, su fatalismo tiene que ver con el estancamiento que sufren sus tensiones internas cuando cae en cuenta de que estas no son ni podrán ser comprendidas por los demás, es decir, cuando toma conciencia de que no existe una reciprocidad entre su ser y su parecer.

La existencia de la poeta está determinada por una serie de vivencias que toman lugar en su mundo interno, pero ella también se encuentra en la orilla, en un espacio que colinda con un mundo externo, uno que no contiene a nadie más ya que en ese mundo frívolo las personas *no son*. Están allá afuera pero no son porque son personas que no están conectadas a su *yo*-auténtico. Por lo tanto, se encuentran en un escenario que bien podría ser la nada. Así, estamos frente a un fenómeno que se describe como un algo a medias, que deja un sabor a insatisfacción: “Yo, dentro de mí misma, / siempre en espera de algo / que no acierta mi mente”. Sin embargo, esta sutil referencia a la nada, de aquello que nunca llega, también adquiere un matiz distinto gracias a la voz enunciada al final: “¿Y todo para qué? / –Para seguir siendo la misma”. Aunque se podría decir que los dos últimos versos transparentan incertidumbre, en realidad sugieren que la auto-fragmentación que toma lugar le sirve a Burgos para trazar el camino hacia la auto-definición. Efectivamente, a lo largo del poema la *yo*-poeta enfatiza una toma de conciencia: es cierto, vive en un constante estado de contradicción, en un diálogo dialéctico no sólo consigo misma sino también con ese sentimiento que la conecta y aísla simultáneamente del mundo; se aproxima y se aleja de todas las realidades particulares del mundo externo de forma continúa. En fin, se trata de un “sentimiento sin orillas”, de una tensión ilimitada, pero esa tensión no se refiere a aquello que la llevará al anhelado infinito, más bien sólo representa su voluntad a esperar, esperar por aquello que colmará su deseo, que la hará sentirse completa. Pero,

por medio de los dos últimos versos, y a pesar de las contradicciones internas, la *yo-poeta* se pregunta por el sentido de este proceso y se contesta con la contundencia que implica emitir un pensamiento en voz alta: se dice que seguirá “siendo la misma”. Esta es su única certeza, la que vale la pena, aunque ser ella misma (es decir, la poeta) implique un proceso enraizado en una confrontación, a veces despiadada, entre sus dos *yoes*, entre la materia y el espíritu, entre el tiempo y la eternidad, entre la nada y el todo.

Pero, ¿adónde la llevara esa confrontación? En otro poema titulado “Vaciedad”, no publicado en libro, la nada se convierte en el refugio tanto de lo que se sueña y lo que se recuerda. En este caso, la memoria reduce la confrontación de lo que no es y lo que es:

Me he dejado llegar allí donde el polvo
tiene color de nada,
al instante sin tiempo donde muere mi sombra.
Allí donde mi sueño sólo él mismo se oye
desde su canción muda,
y la idea avanza sin sonido al punto de partida.
[...]
Estoy en blanco
sobre el impulso que me anda la vida,
entre el minuto que acaba de pasar
y el puerto de la nada...¹¹⁷⁰

Como vemos, la poeta ha llegado a un estado en que la realidad inmediata resulta inoperante. La conciencia del tiempo mental se ha modificado a la vez que se ha estancado el tiempo presente, es decir, su evolución y la impresión de suceder: es la vida la que la anda en ella, no es ella la que anda en la vida. En pocas palabras, la *yo-poeta* se encuentra respirando en un impulso suspendido entre el pasado y la nada. Este estado de la mente nos lleva al centro de la memoria; y esta deja de ser una facultad operativa y se convierte en una reproducción espontánea y existencial. Así, en “Vaciedad”, la nada depende una vez más de las tensiones internas de la poeta, de su dialéctica.

En síntesis, en *Poema en veinte surcos*, la pugna entre los opuestos se expresa en diferentes niveles: entre la unidad y la multiplicidad de la personalidad; entre la autodefinition y la definición a partir de parámetros sociales; entre la libertad y la

¹¹⁷⁰ Julia de Burgos, “Vaciedad”, en *Ibid*, p. 284, 286.

opresión; entre el hombre y la mujer. El estadio de auto-conciencia que Burgos demuestra en este poemario es aquel que se prefigura como la antesala que la preparará para una unidad armoniosa, aunque temporal, en el amor.

2.1.2. *Canción de la verdad sencilla.*

La segunda etapa en la poesía de Julia de Burgos se condensa en *Canción de la verdad sencilla* (1939). De entrada, pareciera que el principio de confrontación de opuestos que vertebra a *Poema en veinte surcos* se resolviera en este segundo poemario gracias a la unidad amorosa/erótica que se establece con el amado/amante. Sin embargo, cómo veremos más adelante, se trata de una armonía *aparente*. Obviamente, el tema que predomina en el libro es el amoroso y es en este espacio donde el conflicto entre los *yoes* se desdibuja temporalmente. Los poemas dejan de estructurarse a partir de aquella confrontación entre la unidad y la multiplicidad de la personalidad y/o entre el hombre y la mujer. Así, en *Canción de la verdad sencilla* sobresale un quimérico sentido de armonía y de unidad¹¹⁷¹, mientras que el erotismo que se intuye, más que enfatizar el deleite sensual, se sustenta en una “cálida respuesta que la vida da a la vida”.¹¹⁷²

Lo primero que hay que tomar en cuenta es que, si bien es cierto que este libro constituye un testimonio de amor y de una pasión abrasadora (por el intelectual dominicano Juan Isidro Jimenes Grullón), lo es también el hecho de que la poeta entiende que amar de esta forma provoca una ineludible sensación de disolución interna: “Me veo equidistante del amor y el dolor. /.../ ¿Adónde voy? / Al punto donde el alma se suelta de luz al infinito. /.../ Al instante perdido de tu sombra” (“Soy hacia ti”).¹¹⁷³ Sin embargo, en general, Burgos demuestra una actitud vitalista con respecto a la realidad del amor y la muerte: retrata una intimidad apasionada, leal y noble que coexiste con la expresión poética convirtiéndose ésta última en el relato de un aprendizaje emocional, de un ser consciente que sabe que su *yo* se disuelve en el amor,

¹¹⁷¹ Sin embargo, no todos los poemas de *Canción de la verdad sencilla* se refieren al amor desde un punto de vista vitalista y luminoso. Algunos expresan sentimientos de melancolía y dolor: “Insomne”, “Voz del alma restaurada”, “Regreso a mí”.

¹¹⁷² Cfr. Diana Ramírez de Arellano, *Poesía contemporánea en lengua española*, Madrid, Aristarco, 1961, p. 308.

¹¹⁷³ Julia de Burgos, “Soy hacia ti”, en *Song of the Simple Truth. Obra poética completa/The Complete Poems*, Ob.cit., p. 100.

no para morir sino para ser en otro plano, renacida: “El corazón del mundo está en tus ojos, que se vuelan mirándome /... / Casi me siento niña de amor que llega hasta los pájaros. / Me voy muriendo en mis años de angustia / para quedar en ti / como corola recién en brote al sol... /.../ (La hora más sencilla para amarte es ésta / en que voy por la vida dolida de alba).” (“Alba de mi silencio”).¹¹⁷⁴

Por lo tanto, la mujer que se proyecta de forma definitiva en este poemario es, por supuesto, la más íntima, la más secreta: “Tú no tienes mi nombre ni mi rastro de abismos. /.../ mi conciencia robusta nada en luz de infinito” (“Dos mundos sobre el mundo”).¹¹⁷⁵ Ahora su ser se perfila a partir de un sentimiento completo (no de contraposiciones); y en este nuevo contexto, el amado le brinda una conexión armoniosa con el mundo, el cual ahora tampoco es antagónico a su ser:

Para amarte
me he desgarrado el mundo de los hombros
y he quedado desierta en mar y estrella,
sencilla
como la claridad.
 (“Transmutación”)¹¹⁷⁶

Ya hemos visto en *Poema en veinte surcos* que la claridad es la forma de su propia representación, la del *yo* más íntimo. Pero, aparentemente, ahora la claridad de ese *yo* depende no sólo del amado sino sobre todo del amor que ella siente por él. Sin embargo, cuando leemos que, para amarlo ella ha tenido que desgarrarse “el mundo de los hombros”, más bien pareciera que la *yo*-poeta, para entregarse plenamente al amor, ha tenido que llevar a cabo una rotura con su *yo*-social y con todas las ideas que la han predeterminado, las ideas del mundo, las construcciones sociales. Sólo así, desnuda de tabúes, puede ser mar, estrella, claridad, es decir, poeta. Por lo tanto, se alude al hecho de que ahora palpita, vive, respira, libremente, la *yo*-poeta, la auténtica; y la que ha muerto (temporalmente) es la *yo*-social. El amor le ha dado la oportunidad de convertirse en luminosidad de forma completa; es decir, puesto que ahora ya no toman lugar los conflictos, ni con su *yo*-social ni con el mundo ni la cultura, le es posible salir a la superficie. Dentro de esta lógica, en ese nuevo estadio del ser, tampoco existe la confrontación materia y espíritu: “Aquí no hay geografía para manos ni espíritu”. Por

¹¹⁷⁴ Ibid, p. 60.

¹¹⁷⁵ Ibid, p. 62.

¹¹⁷⁶ Ibid, p. 64.

está razón toma lugar esa transmutación: “Estoy sobre el silencio y en el silencio mismo / de una transmutación / donde nada es orilla...”. Ahora es posible estar en la totalidad, en el *todo*, un todo propio, en el que se funden los complementos para existir en la Unidad.

Son varias las ocasiones en que este ser renacido (la *yo-poeta liberada*) nos informa sobre el nuevo estadio que ha alcanzado: “No doy ecos partidos. / Lo inmutable me sigue / resbalando hasta el fondo de mi propia conciencia” (“Alta mar y gaviota”).¹¹⁷⁷ También insiste en subrayar que el amor es el sentimiento que ha hecho posible que se difumen las fronteras entre la materia y el espíritu, algo que le ha permitido vivir una aventura espiritual:

Este mundo es más suave que la Nada.
Y dicen que esto es Dios.
Entonces yo conozco a Dios.
Y lo conozco tanto que se me pierde dentro...
(“Principio de un poema sin palabras”)¹¹⁷⁸

Yo dormiré tu cielo en mis pupilas
mientras el alma vela tu misterio.
En bandadas de sendas recogidas
desvelaré mi amor hacia lo eterno.
(“Desvelos sin sollozo”)¹¹⁷⁹

Así, pues, gracias a la reciprocidad amorosa, la *yo-poeta* y el amado encarnan una unidad sublime. En casi todos los poemas que conforman *Canción de la verdad sencilla*, la poeta se coloca junto al amado en un estado de perfecto equilibrio por medio de imágenes en las que prevalece el momento presente y donde los opuestos se destruyen para fundirse en el uno:

Él y yo somos uno.
Uno mismo y por siempre entre las cimas;
manantial abrazando lluvia y tierra;
fundidos en un soplo ola y brisa;
blanca mano enlazando piedra y oro
hora cósmica uniendo noche y día.
(“Canción de la verdad sencilla”)¹¹⁸⁰

¹¹⁷⁷ Ibid, p. 90.

¹¹⁷⁸ Ibid, p. 68.

¹¹⁷⁹ Ibid, p. 116.

¹¹⁸⁰ Ibid, p. 130.

En principio, dentro de esta unidad armoniosa, no hay uno que domine sobre el otro sino que más bien ambos son partes complementarias. Esta unidad, sin embargo, no es confiable, es frágil, porque depende de la total correspondencia del otro en el amor. Cuando este equilibrio recíproco se empaña, se debilita o se pierde, desaparece no sólo esa unidad sino que también aquella conexión armoniosa con el mundo. El resultado será un proceso doloroso hacia una más profunda auto-fragmentación que adquirirá matices trágicos, como veremos más adelante.

Por ahora, lo importante es señalar que, en general, en este poemario, se identifican tres aspectos: la querencia por trascender; la búsqueda de lo esencial; y el deseo de perderse en el éxtasis amoroso para alcanzar la unidad.¹¹⁸¹ En este sentido, Burgos construye sus poemas a partir de una serie de elementos que le entregan una expresión simbólica a estos tres aspectos. Por ejemplo, para referirse a la querencia por trascender, utiliza sustantivos como alas, pájaros, golondrinas, gaviotas, todo aquello que nos remita a la idea del aire. Asimismo, la luz y el vuelo aparecen asociados al simbolismo del aire: “Hoy me acerco a tu alma / con las manos amarillas de pájaros, /.../ Saltando claridades / he recogido el sol en los tejados...” (“Viaje alado”).¹¹⁸² Por otro lado, la búsqueda de lo esencial toma lugar a través de la aniquilación de su propia individualidad aunque se trata de una muerte interna positiva ya que implica, más bien, la salida a la superficie de la *yo*-poeta renacida. Este búsqueda se perfila por medio de una imaginería marina y de río: “Por tu vida soy / alta mar y gaviota: / en ella vibro y crezco” (“Alta mar y gaviota”); “Él y yo somos uno. /.../ manantial abrazando lluvia y tierra” (“Canción de la verdad sencilla”).¹¹⁸³ Sin duda, Burgos utiliza el símbolo del agua para referirse a la búsqueda de lo esencial porque este líquido representa la creación o a la renovación de las fuerzas vitales. Elige el mar y el río porque ambos son masas de agua en movimiento, que fluyen, contrariamente a, por ejemplo, el agua en forma de hielo ya que este representa a la congelación del significado simbólico del agua; el hielo implicaría la petrificación de sus posibilidades. El tercer aspecto –el deseo de perderse en el éxtasis amoroso para alcanzar la unidad– ya lo he descrito en los párrafos anteriores. Sin embargo, en este poemario no faltan las descripciones de algunos rasgos de la pasión como preludio hacia el dolor, es decir, ya se intuye la

¹¹⁸¹ Cfr. Nelly E. Santos, Ob.cit., p. 138.

¹¹⁸² Julia de Burgos, “Viaje alado”, en *Song of the Simple Truth. Obra poética completa/The Complete Poems*, Ob.cit., p. 70.

¹¹⁸³ Ibid, pp. 90, 130.

posibilidad de la desunión, la conciencia de que la unidad puede llegar a ser frágil y efímera cuando se filtran la indiferencia por parte del amado o circunstancias externas adversas; lo anterior se convierte en causa de sufrimiento y de desolación en la *yo-poeta*:

Camino...
En puntos suspensivos de dolor
anudo tu distancia.
El aire se me pierde.

¿Qué te separa de mis ojos
destrozados y débiles?
(“Insomne”)¹¹⁸⁴

Esa sensación –de que la unión completa con el amado es precaria– resulta irrevocable incluso en momentos de compenetración, como lo demuestran las últimas estrofas del poema “Unidad”:

No estoy sola. Me invade la armonía de tus labios,
y tus ojos intensos por doquiera me asaltan.

[...]

(No parece que a instantes me voy perdiendo en largos
espirales de vuelo, amargados de ausencia.)¹¹⁸⁵

Al parecer, la poeta no se siente sola y cree que ha establecido con el amado una conexión espiritual: “Siento el raro deleite de vaciarme la vida / en la fina silueta de tu imagen sin alas”. Sin embargo, al final del poema, en el comentario en paréntesis, esta nos informa que es consciente de que se trata de una ilusión de amor. Cuando afirma que “no parece que a instantes”, Burgos nos revela dos niveles de la realidad: la aparente (la del mundo tangible) y la interna. En la realidad aparente, la *yo-poeta* experimenta un sentimiento de armonía puesto que *cree* que no está sola. Ese sentimiento la empuja a la entrega amorosa, pero cuando ella se abandona al amado, este no es más que una “imagen sin alas”, es decir, este pareciera ser alguien más imaginado que real, y el hecho de que no tenga alas pareciera aludir a que el amado se encuentra inamovible en un mundo distante al de ella. Pero ella quiere creer que su amado está cerca, que la ronda, de ahí que ubique a su amado en lugares abstractos, como en la sombra o el aire:

¹¹⁸⁴ Ibid, p. 104.

¹¹⁸⁵ Ibid, p. 98.

Aquí estas: en mis años, en mi boca y mi risa
en los destellos vivos de mi actitud extraña,
y a veces te me acercas en la sombra, en el aire,
y en los dedos celestes de la estrella lejana.¹¹⁸⁶

Así, se alude a la posibilidad de que él exista únicamente dentro de ella, en su sueño, y por eso en el poema también lo hace vivir, al amado, en lugares que derivan de ella, a partir de ella (sus años, su boca, su risa). Sin embargo, no se trata de un auto-engaño porque esa mujer en el fondo sabe como son las cosas, ya conoce la fibra de la existencia porque conoce la nada: “me voy perdiendo en largos / espirales de vuelo, amargados de ausencia”. Ella sabe, pues, que en su realidad, la interna, sigue estando sola y que, incluso en ese mundo que ha inventado para vivir su amor, ella no es imagen construida (no se autorretrata a partir de la versión idealizada y romántica de la mujer ciegamente enamorada) sino que es un ser rico en contradicciones existenciales, que vuela dentro de sí misma, evento ritual que la hace percatarse, una y otra vez, de sus ausencias/carencias. Por lo tanto, aún en este poema titulado “Unidad”, se filtra, de forma discreta, la dialéctica interna que recorre toda la poesía de Burgos: un *yo* que no cesa ni termina de observarse.

En “Poema detenido en un amanecer”, el cual abre el poemario, dicha concienciación con respecto al amor y a su forma de amar también es palpable: “Nadie. / Iba yo sola. / Nadie. / Pintando las auroras con mi único color de soledad. / Nadie.”¹¹⁸⁷ Como vemos, su sentido de la ausencia se extiende al *yo* (no sólo estamos frente a la ausencia del amado). Es decir, ella es *nadie* y se refiere a su ausencia de la misma forma en que antes se refirió a la ausencia de la materia o del cuerpo en “Nada”. En este caso, el lenguaje poético tiene el propósito de comunicar la propia ausencia al mismo tiempo que su autora llena el espacio del poema con una presencia de sí misma o, mejor dicho, con la estela de su presencia. Ella, la auténtica, es visible sólo a través del cuerpo del poema. Como vemos, aquellas bien delineadas parejas antagónicas que identificamos en su primer poemario, aquí se vuelven borrosas aunque no por eso desaparecen del todo: el binomio ausencia/presencia (dentro de sí misma) se mantiene. Y este binomio se traduce en movimientos que van desde la conciencia a la

¹¹⁸⁶ Ibid.

¹¹⁸⁷ Ibid p. 58.

inconsciencia y viceversa, movimientos que se dan en oleajes diáfanos, a pesar del amor o indiferentemente del amor.

La persistencia de creer en un “sueño de amor” fue la causa de que, un año después de la publicación de *Canción de la verdad sencilla*, Burgos se hundiera en un estado anímico depresivo, como lo demuestran algunas de sus cartas:

...¡qué malo es soñar!, ¿verdad?, para después ver despedazados nuestros sueños... Los míos han sido verdaderos ventarrones, y siempre he caído arrastrada en mis propias alas para quedar enredada en la más inamovible realidad. Tal el carruaje en sueños de mi amor. Lo he querido hacer alas, lo he querido hacer ágil para enfrentarme a realidades frías que me separan de sus brazos cuando más lo necesito. (Nueva York, 30 de abril de 1940).¹¹⁸⁸

Ya he dicho que en la poesía de Burgos predomina la oposición de conceptos y la búsqueda de la armonía íntima por medio de la unidad de los contrarios.¹¹⁸⁹ Sin embargo, es importante realizar una interpretación más profunda de este proceso de integración y desintegración que se encuentra implícito en la confrontación de los opuestos y en la posterior armonización de los mismos. En este sentido, Burgos se adelanta a la post-modernidad ya que en su poesía se favorece a la imagen sobre la palabra.

Hasta ahora hemos visto que las imágenes que se proyectan en su poesía amorosa en realidad no expresan una perfección duradera; más bien proponen una síntesis progresiva en la que las parejas antagónicas que coexisten en la psique (tanto en la colectiva como en la individual) se reconocen mutuamente. Una vez toma lugar dicha asimilación, las polaridades en pugna se integran. Pero para ello, ha sido necesario un descenso psíquico; ha debido suceder anteriormente un proceso de autoconocimiento, uno que permitió no sólo el reconocimiento sino también la integración de dichas polaridades. En pocas palabras, la reconciliación y el equilibrio de las oposiciones anteriores suceden porque antes tomó lugar un proceso de diferenciación, es decir, se aislaron y separaron las partes del todo. Por lo tanto, la *yo-poeta*, la que respira

¹¹⁸⁸ Yvette Jiménez de Báez, Ob.cit., p. 38.

¹¹⁸⁹ Véanse, por ejemplo, el ensayo “Entre la esencia y la forma: sobre el momento neoyorquino en la poesía de Julia de Burgos”, de Efraín Barradas; y “La poesía de Julia de Burgos. Entrevista a José Emilio González”, ambos incluidos en *Julia de Burgos*, Manuel de la Puebla (ed.), Río Piedras, Puerto Rico, Mairena, 1986. Asimismo, en el ensayo de Rosario Ferré (“Entre Clara y Julia”, en *El árbol y sus sombras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989) se hace mención a la “lucha a pluma armada” que Burgos perfila en su poesía.

en este segundo poemario, es aquella que ha emergido *después* de una primera aproximación al proceso de diferenciación (ahora tiene más claro lo que no es); es aquella que, ya reconocida por una parte de sí misma, va diluyendo los opuestos y cediendo a la integración.¹¹⁹⁰

De esta forma, *Canción de la verdad sencilla*, más que reflejar la armonía de los opuestos (una que, ya he dicho, es armonía quimérica), lo que subraya es el cambio de rumbo de un proceso de integración individual. La poeta, al haber iniciado un acercamiento al conocimiento íntimo de sí misma, se ha ido liberado de las ataduras sociales, le ha sido posible dar un paso adelante hacia su Unidad, y esto le ha permitido el acceso a ciertos niveles autocognoscitivos de profundidad considerable. Precisamente por ello, la concepción del amor en la poesía de Burgos va más allá de una simple enunciación de sentimientos; el amado más bien se convierte en el objeto en el que la *yo*-poeta se proyecta. Por lo tanto, se da una subversión de la teoría especular de Lacan aplicada a la poesía escrita por mujeres, a la que ya me he referido anteriormente.¹¹⁹¹ En otras palabras, en la poesía amorosa de Burgos no se dibuja una imagen propia a partir del reflejo de la mirada masculina, del deseo del otro; más bien, lo que se perfila es la imagen del amado, pero se trata de una imagen que parte *desde* la *yo*-poeta: son sus deseos los que se proyectan en el amado y él se convierte en el reflejo de *su* espejo. Pero no tiene que ver con una imagen construida desde aquellos elementos que pertenecen a la psique colectiva o la tradición; se trata de una imagen confeccionada a partir de elementos íntimos que se disparan desde su inconsciente.

¹¹⁹⁰ Siguiendo a Jung, diferenciar el material inconsciente no quiere decir que este se va a reprimir: “Al aclarar ‘lo que uno no es’ el individuo separa o diferencia lo que ‘es el yo de lo que es el no yo’, lo que resulta ser psique colectiva”. (Silvia Sauter, “Julia de Burgos, poeta consciente de su auto-fragmentación”, en *Julia de Burgos. Actas del Congreso Internacional*, Edgar Martínez Masdeu (ed.), San Juan, Puerto Rico, Ateneo Puertorriqueño, 1993, p. 340.) Este punto lo examinaré con mayor atención más adelante cuando estudiemos su poema “Íntima”.

¹¹⁹¹ Muchas mujeres, en la poesía, han buscado la reunión con el Ego-Ideal a través de la mirada masculina: no sólo persiguen desesperadamente a ese fantasma del “yo” auténtico, que resulta escurridizo entre los ideales culturales impuestos –condición común de tormento en hombres y mujeres–, sino que también han sido obligadas a supeditar su deseo a ese entramado cultural, donde sólo se sentirá deseada en la medida que resulte deseable a partir de su reflejo en la mirada del otro, una mirada en muchos sentidos regida por parámetros impuestos por la tradición. Para mayor información sobre la teoría especular de Lacan véase el capítulo dedicado a Delmira Agustini. *Supra* pp. 208-209.

La dedicatoria de *Canción de la verdad sencilla* dice lo siguiente: “A la verdad sencilla / de amarte en ti y en todo...”.¹¹⁹² Por lo tanto, este libro pareciera representar para su autora un *intento de búsqueda*: el camino hacia el conocimiento íntimo toma una nueva forma, lo cual permite una evolución espiritual más equilibrada; el *yo* se siente reunido con el todo y esto le brinda la posibilidad de acceso a otros niveles cognoscitivos, aún más profundos. Sin embargo, la *yo-poeta* todavía no ha alcanzado la plenitud de este nivel, sólo ha partido hacia esa búsqueda, por lo que es importante señalar que, en este poemario, el sujeto poético también está condicionado por un sentimiento amoroso hiperbólico. Ya hemos visto que en varios de los poemas de este libro se revelan expresiones de amor exaltadas, algo que ocurre cuando la energía propia se proyecta en otro individuo; y es precisamente por esto que la unidad armoniosa no puede durar: el proceso de integración individual se dispara hacia otra dirección porque no se origina a partir del amor en sí mismo, sino que desde la *idealización* que la poeta hace del amado. En pocas palabras, la idea del amado le brinda un nuevo medio, un trampolín vital que la lanza hacia una nueva búsqueda: *conocerse desde lo que ama*; y esto la lleva a anhelar una auto-disolución en la imagen del otro con el objetivo de fundirse en la nada que, en términos de su poesía, es el todo. Por ejemplo, en el poema “Coloquio sideral” se idealiza un diálogo amoroso y místico entre la *yo-poeta* y el amado:

¡Te adoré tanto anoche!
–Me adoraste en ausencia.
¡Te besé tanto anoche!
–Me besaste en ausencia.
¡Te miré tanto anoche!
–Me miraste en ausencia.
Te adoré
sin pensarte en la forma.

Te besé
sin sentirme en tu rostro.¹¹⁹³

Como vemos, ella le amó “en ausencia”, es decir, desde la negación del mundo material y prosaico, desde su nada. En este sentido, la *yo-poeta* continúa siendo “nadie”: “Te besé / sin sentirme en tu rostro”; por lo que pareciera referirse a la compenetración mutua pero ella como ausencia y él como presencia (el amado está

¹¹⁹² Julia de Burgos, *Song of the Simple Truth. Obra poética completa/The Complete Poems*, Ob.cit., p. 130.

¹¹⁹³ *Ibid*, p. 108.

contundentemente presente en el espacio del poema; asimismo, al ser este el depositario de esa ausencia, adquiere presencia). En pocas palabras, en el poema se alude a la realización amorosa por medio de la pulverización de la materia y el cuerpo, única manera de ser en el todo trascendental, en el Universo. Así, lo realmente novedoso de este poema es que ella está proyectando su ausencia en el amado: “Te adoré / sin pensarte en la forma”. Ella realiza las acciones (adora, besa, mira al amado) y él, al recibirlas, es el objeto en el que se refleja esa ausencia. Por otra parte, al existir una diferenciación entre lo que enuncia la voz poética femenina y la respuesta que emite el amado, vemos cómo el aspecto psíquico proyectado ya no es intuido como algo propio sino como algo ajeno que pertenece a ese alguien, también externo. Ahora los propios sentimientos son reflejados en el otro tal si fueran un espejo anímico. No sorprende, pues, que Burgos recurra a este recurso, al de las dos voces bien diferenciadas, porque de esta manera se aprecia claramente la presencia del propio aspecto psíquico (que paradójicamente es ausencia) pero proyectado en algo externo a la *yo-poeta*. De esta forma, la idealización del amado, si bien fue el trampolín por el que la *yo-poeta* se embarcó en una búsqueda alternativa hacia la armonía en el todo, la verdadera consecuencia es que el puente de comunicación con su propio inconsciente se ha visto alterado, trastornado. El proceso autocognoscitivo ya no sucede *exclusivamente desde y para sí misma*; de ahí el carácter ilusorio de esa unión amorosa, o la brevedad de la misma. En síntesis, el ser ahora se proyecta en el otro. Leamos ahora algunos fragmentos de “Poema detenido en un amanecer”:

¡Oh desaparecido!
¡Cómo injerté mi alma en lo azul para hallarte!

Y así, loca hacia arriba,
hirviéndome los ojos en la más roja luz para logarte,
¡cómo seguí la huída de mi emoción más ávida
por los hospitalarios oros crepusculares.

Hasta que una mañana...
una noche...
una tarde...
quedé como paloma acurrucada
y me encontré los ojos por tu sangre.¹¹⁹⁴

En los primeros versos citados vemos que, en este caso, es el amado quien se encuentra “desaparecido”, es decir, la *yo-poeta* no ha logrado conectar con este porque

¹¹⁹⁴ Ibid, p. 58.

es él quien está ausente. Por lo tanto, ella, que desea hallarlo, se embarca en su búsqueda e “injerta” su alma en “lo azul”. Se da, pues, un traslado, una inyección de una parte de sí misma, en la eternidad y la inmensidad, que es lo que representa el color azul, color que alude al tiempo y al espacio ilimitados. Sin embargo, el azul también es armonía, espiritualidad (en Jung, representa el proceso espiritual), y por relacionarse a los cielos sin nubes, es la verdad, lo genuino, la luz intelectual (pensamiento).¹¹⁹⁵ Si unimos todas estas significaciones, resultaría que la *yo-poeta* ha salido al encuentro de su espíritu, acción que se traduce en la búsqueda de la armonía, de lo eterno, de lo genuino. Esto tiene que ver con un emprendimiento hacia un proceso de autoconocimiento profundo y espiritual.

Luego somos testigos de la huída de esa alma hacia el azul, el cual intuimos que es representado por el cielo ya que esta va “loca hacia arriba”. También pareciera que el alma de la *yo-poeta* es “roja luz”. Si buscamos el simbolismo del rojo veremos que este color también tiene diversas significaciones. Por un lado, es amor, pasión, devoción, emoción, los sentidos vivos y ardientes; asimismo, representa purificación, sublimación, conciencia; y, por último, es símbolo de la creatividad activa pero expresada en vigor masculino.: en la tradición greco-romana, por ejemplo, la hiedra se utilizaba para hacer el color rojo usado en los ritos masculinos de fertilidad; estos ritos correspondían a Marte, el dios de la fertilidad.¹¹⁹⁶ Si relacionamos todo lo anterior, podríamos decir que en esa “roja luz” (que aparece cuando esta ama de forma tan vívida y completa al amado), la *yo-poeta* intenta reconocer ese nuevo vigor creativo que la habita, un aspecto psíquico propio, todavía indiferenciado, pero que intuye muy distinto al que había interiorizado en *Poema en veinte surcos*, ya que ahora la ha dejado de ser claridad para convertirse en “roja luz”: el matiz de una parte de su luz interna es otro. Así, podríamos aventurarnos a decir que el poema trata sobre el ritual que toma lugar para que su *yo* se proyecte en el amado.

Así, el evento que toma lugar podría resumirse de la siguiente manera. La *yo-poeta* ha conocido su propia pasión creadora, una pasión tan potente que viene a ser un combustible cósmico que la propulsa “hacia arriba”, a los “oros crepusculares”. Y,

¹¹⁹⁵ Ad de Vries, *Dictionary of Symbols and Imagery*, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1974, pp. 54-55.

¹¹⁹⁶ *Ibid*, pp. 382-383.

desde esta fuerza íntima, la *yo-poeta* busca lograr, disfrutar, poseer al amado. Sin embargo, en tres momentos distintos, “una mañana”, “una noche”, “una tarde” (pareciera que la poeta alude a un evento que ha sucedido varias veces, en una especie de ritual), ella, que es aquella fuerza, la “emoción más ávida”, queda sobrecogida, porque ha visto en él una pasión quizás más grande y fuerte que la propia: ¿que otra cosa podría explicar que ella quedara “como paloma acurrucada”? Es decir, ahora pareciera que ella se encuentra en un nuevo estadio debido a la pasión que él, supuestamente, no sólo le entrega, sino que ella cree que él posee: “me encontré los ojos por tu sangre”. No obstante, la *yo-poeta* antes había dicho que sus propios ojos hervían en ese rojo, o sea, se trata de algo (un aspecto psíquico propio) que ella ya poseía por sí misma antes de emprender la huída hacia el azul del amado, quien al final del ritual le devuelve ese rojo ahora personificado en la sangre de él. En otras palabras, toma lugar una proyección del rojo de la poeta en ese azul con el propósito no sólo de encontrar al amado y *hacerlo visible para sí* (antes era el “desaparecido”) sino también para encontrarse a sí misma: al reconocer sus ojos en la sangre de él, se ha reencontrado con su propio rojo, o, lo que es lo mismo, la sangre de él no es más que el reflejo de su luz roja proyectada. Lo anterior sucede porque, al idealizar al amado, la *yo-poeta* proyecta en él parte de su ser.

Es decir, puesto que el amado se ha convertido en el objeto de deseo, la búsqueda de sí misma ya no tiene que ver con el intento por recobrar el *propio espíritu*, a quien tanto el alma como la psique quieren unirse (o re-unirse); ahora el objeto de deseo es el otro: el amado. De esta forma, la *yo-poeta* no diferencia su proyección del objeto; la consecuencia de ello es que no reconoce su propio espíritu y le otorga al objeto de deseo, o a la figura externa, sentimientos o emociones que esta siente. Si el objeto de deseo no fuera el otro, entonces cesaría la proyección una vez se diera el auto-reconocimiento; el resultado sería una reconciliación de los opuestos, lo que a su vez promovería el proceso de integración interna.¹¹⁹⁷ Pero como esto no sucede así, el todo se traslada al amado y ella se autodefine desde una nueva propuesta:

Todo en ti:
¡Sol salvaje!

¹¹⁹⁷ Cfr. Silvia Sauter, Ob.cit., p. 351.

¿Y yo?
–Una verdad sencilla para amarte.¹¹⁹⁸

Si él es todo, ¿qué es ella? Es necesario desglosar por qué la *yo*-poeta se define como “una verdad sencilla para amarte”, ahora que sabemos que su ser vive en un nuevo estadio (ya antes me referí a la *yo*-poeta *renacida* a partir del sentimiento amoroso). En “Poema detenido en un amanecer”, la poeta señala que huyó por “hospitalarios oros crepusculares”. Si el oro es equivalente al rojo (de hecho, el rojo fue un término medieval que se utilizó para referirse al oro¹¹⁹⁹), deducimos que se trató de un viaje apasionado hacia el amado, pero un viaje con el que ella se sintió cómoda, como lo indica el término “hospitalario”. Sin embargo, el hecho que se una al término “crepusculares” y, tomando en cuenta el título del poema (“Poema detenido en un amanecer”), pareciera que se trata de un paseo por la oscuridad, por una especie de muerte existencial (la de la *yo*-social), hasta llegar a un nuevo día o a un nuevo estadio, desde el cual emerge la *yo*-poeta renacida (ahora reconociéndose a sí misma en el otro). Ya he dicho que el *yo* que empapa a este poemario es la *yo*-poeta desprendida de la *yo*-social; también de que el rojo representa el vigor y la actividad creativa. Así, podríamos agregar que el amor y la pasión que causa el amado idealizado en ella, son el resorte anímico y emocional que ha empujado a la *yo*-poeta a un cambio de rumbo en su proceso autocognoscitivo. Sin embargo, no se trata de un cambio de rumbo inconsciente, ya que vemos como en los dos últimos versos ella se pregunta “¿Y yo?”, a lo que ella misma se contesta en voz alta: “–Una verdad sencilla para amarte”. Así, podríamos decir que se trata de una declaración consciente que justifica el estadio que ha asumido, un estadio de auto-sujeción al amor y al amado idealizado. La *yo*-poeta, pues, se convierte en esa verdad, la verdad de la creadora, la verdad de la claridad, la verdad de aquella que se embarca en un viaje creativo estimulado por el amor. Ella, que es poesía, pasa a ser también poema; de hecho, el título bien podría haber sido: “Yo detenida en un amanecer”. Si tomamos en cuenta de que este es el poema con el que abre *Canción de la verdad sencilla*, podríamos asumir que se trata de un anuncio de la poeta: nos dice que en este libro seremos testigos de un nuevo proceso interno en contraste a *Poema en veinte surcos*; ahora su proceso autocognoscitivo ha variado, se ha “detenido” o, al menos, trastornado, en un nuevo amanecer del alma.

¹¹⁹⁸ Julia de Burgos, “Poema detenido en un amanecer”, en *Song of the Simple Truth. Obra poética completa/The Complete Poems*, Ob.cit., p. 58.

¹¹⁹⁹ Ad de Vries, Ob.cit., p. 383.

En algunos versos del poema “Canción de la verdad sencilla”, este nuevo estadio del ser queda reflejado una vez más: “No es él el que me lleva... / Es mi vida que en su vida palpita. / ... / No es él el que me lleva... / Es su vida que corre por la mía”.¹²⁰⁰ Ahora, ¿cómo y dónde toma lugar esa unión idealizada con el amado? ¿Y cómo es el amado? En “Principio de un poema sin palabras”, Burgos nos orienta con respecto a estas preguntas:

De aquí se ve el mar con olas nadando hasta la orilla,
y se oye la carita de un niño que juega
con alcanzar su imagen;
pero se ve y se oye con sentidos muy breves de raíces
(como que parten de lo eterno y hacia lo eterno van.)

Hasta el poema rueda ahora sin palabras
desde mi voz
hacia tu alma...

¡Y pensar que allá abajo nos espera la forma!¹²⁰¹

Primero que todo, Burgos se refiere al eco del niño (la cara del niño no se ve, sino que se oye) que habita en el amado, esa parte del amado que no está contaminada por las construcciones sociales de la identidad y que anhela una reunión con su Ego-Ideal: “...un niño que juega / con alcanzar su imagen”.¹²⁰² La unión entre los amantes

¹²⁰⁰ Julia de Burgos, “Canción de la verdad sencilla”, *Song of the Simple Truth. Obra poética completa/The Complete Poems*, Ob.cit., p. 130.

¹²⁰¹ Ibid, p. 68.

¹²⁰² En la primera etapa pre-Edipo, según Lacan, el bebé se encuentra en una fase de identificación narcisista con el cuerpo materno. Esta etapa es la “imaginaria”, ya que es de naturaleza fantástica, es decir, se refiere a la relación del bebé con el mundo antes de que este adquiera una concepción de sí mismo/a y antes de adquirir lenguaje, o sea, de ceder a las demandas de la realidad/sociedad. Pero, ¿de qué forma se lleva a cabo la separación con respecto a la madre, separación necesaria para percibir una identidad propia, distinguible y diferenciada? Lacan sugiere que este largo proceso se inicia en lo que él llama la “fase del espejo”, la cual se inicia alrededor de los seis meses. Durante esta fase, el infante adquiere un concepto de sí mismo imaginario como ser potencialmente separado. El verdadero conocimiento, visual e intelectual, de sí mismo se originaría a partir de su reflejo en el espejo o de su reflejo en los ojos de la madre. Por lo tanto, el infante se conoce, se mira, adquiere conciencia de sí mismo como ser separado, por primera vez, por medio de una imagen especular. Sin embargo, en esta fase, se trata de un falso reconocimiento, puesto que la relación del infante con el mundo, en ese momento, es aún imaginaria. Lo que se adquiere con la identificación especular es una percepción del “yo” imaginaria, la cual abre e inicia el camino hacia una posterior y eventual identidad social. Es importante señalar que este proceso no es gratuito: ha tomado lugar una ruptura radical entre la identidad imaginaria ideal y el “yo” *real*, ese que ha percibido a ese ideal proyectado en el espejo. Por lo tanto, para Lacan la identidad subjetiva, desde sus primeros indicios, se construye a partir de un espejismo que él llama el Ego-Ideal. Este “yo” imaginario, investido de deseo narcisista, desde entonces atormenta al inconsciente, que sueña con la unidad completa consigo mismo, con una verdadera autosuficiencia. A lo largo de nuestras vidas, supuestamente perseguimos a ese fantasma, al “yo” auténtico. En este contexto, el proceso de construcción del “yo” como *identidad social*, coincide con su entrada al sistema del lenguaje y, por ende, al orden social, ya que, como lo sugiere la lingüística Saussureana, es el lenguaje el

se da en un espacio intocado, sin lenguaje, sin oposiciones binarias, donde no existe una construcción genérica de hombre y mujer. Se trata de un no-mundo, pues no es en el mundo material que toma lugar la compenetración de almas. Ambos existen en el *poema sin palabras*, el cual a la vez emerge desde la voz de la *yo-poeta* renacida que se dirige al alma del amado. Es ella, pues, la que construye, crea, ese espacio cósmico; y puede amarlo porque en su ideal de amor (concretizado en el espacio del poema), el amado también ha salido a la búsqueda de su *yo* auténtico en un plano espiritual: él “se ve y se oye con sentidos muy breves de raíces” (se aleja de lo terrenal) que “parten de lo eterno y hacia lo eterno van” (se dirige a un proceso espiritual). De esta forma, Burgos perfila a un amado que, como ella, vive un proceso interno semejante; de ahí que coexistan armoniosamente en el espacio del poema, único lugar que posibilita la concretización de ese amor idealizado. Si volvemos a la idea de que el poema es ella misma, el drama de la protagonista radica en que esa unión perfecta con el amado sólo sucede dentro de ella, en su mente, en su sueño. Por eso no sorprende que en “Sueño de palabras”, se enfatice una vez más la forma en que este es deseado: “Honda de ti, me inundo de corazón de voces, / mientras tú duermes sueño de palabras... /.../ ¡No me hables! ¡Tus notas yo las quiero silvestres!”¹²⁰³ La *yo-poeta* no quiere a un amante hecho sólo de palabras puesto que el lenguaje impone, de acuerdo con Lacan, aquellas oposiciones binarias que determinan la identidad social de los sexos.¹²⁰⁴

El problema surge cuando la poeta adquiere conciencia de que esa unión no es duradera, porque depende de la correspondencia del otro, quien a la vez no sólo es el objeto de deseo sino también la figura sobre la que se proyecta el propio inconsciente. Así, el proceso autocognoscitivo se encuentra, debido al sentimiento amoroso hiperbólico, en un nuevo nivel que en ocasiones pareciera estar suspendido, flotando, como en “Poema perdido en pocos versos”:

¡Amarilla ciudad de mis tristezas:
soy el verde renuevo de tus ramas!

¡Feliz! ¡Feliz! ¡Feliz!

que impone un orden en aquello que de otra forma no sería más que experiencias no diferenciadas (carentes de oposiciones binarias y, por lo tanto, no conceptualizadas o juzgadas). En síntesis, la identidad es, para Lacan, una serie de desplazamientos de ese deseo por reunirse con el narcisista e imaginario Ego-Ideal. (P. Morris, Ob.cit., p. 103)

¹²⁰³ Julia de Burgos, *Song of the Simple Truth. Obra poética completa/The Complete Poems*, Ob.cit., p.

72.

¹²⁰⁴ Supra pp. 208-209 y notas al pie 102, 896.

Agigantada en cósmicas gravitaciones ágiles,
sin reflexión ni nada...¹²⁰⁵

La yo-poeta se encuentra en un estado de éxtasis, de felicidad, lo cual ha provocado que no tome lugar la reflexión dentro del proceso de auto-conocimiento. Se expone, pues, un sentimiento magnificado no-racional que, por lo demás, resulta reconocible a cualquiera que haya gozado y sufrido una experiencia semejante. En este sentido, el dolor que ese sentimiento también le causa, deriva de todo aquello que ella le adjudica al amado pero que, como hemos visto cuando explicamos lo de la proyección, se trata de aspectos que en realidad pertenecen a ella. Por lo tanto, el amado idealizado, al no poseer esas cualidades proyectadas, decepciona. De ahí que en *Canción de la verdad sencilla* también encontremos poemas que expresen dolor, soledad, decepción (“Insomne”, “Voz del alma restaurada”, “Canción sublevada”, “Regreso a mí”). Así, “consciente de los resultados que su exaltado sentir le causan, [Burgos] expresa la imposibilidad de liberarse del motivo de su dolor, que es la proyección de un aspecto (indiferenciado) de la propia psique, lo cual indica el proceso de desintegración, manifiesto en la paralización del raciocinio o imposibilidad de ver objetivamente al receptor de la proyección.”¹²⁰⁶ En pocas palabras, la experiencia de amor y de dolor implican una nueva desintegración, la cual no se iguala a la auto-fragmentación que tomó lugar en *Poema en veinte surcos* puesto que, en este, la fragmentación interna implicó una primera toma de conciencia sobre sí misma, la cual se originó a partir de ese diálogo dialéctico entre sus *yoes* con el propósito de construir, por y para sí, una identidad propia. En *Canción de la verdad sencilla* sobresale, por lo tanto, una Burgos escindida pero no enfrentada en sus *yoes*; más bien, este segundo libro le sirve para recoger la experiencia, las vivencias, de solo una de las versiones de sí misma, la versión de la yo-poeta sensibilizada por el amor, aunque no por eso menos consciente de sus procesos o de su dolor atávico.

1.2.3. *El mar y tú.*

El mar y tú, otros poemas (1954) fue publicado un año después de su muerte. Algunos de estos poemas fueron escritos en Cuba, cuando Burgos aún convivía con

¹²⁰⁵ Julia de Burgos, “Poema perdido en pocos versos”, en *Song of the Simple Truth. Obra poética completa/The Complete Poems*, Ob.cit., p. 74.

¹²⁰⁶ Silvia Sauter, Ob.cit., p. 352.

Jiménes Grullón; otros fueron escritos también en Cuba, pero cuando la ruptura de la pareja era inminente. Asimismo, este libro contiene poemas escritos durante su segunda estancia en Nueva York (1942-1953), después de la ruptura definitiva con el dominicano. De acuerdo con Yvette Jiménez de Báez, antes de partir a la Gran Manzana, Burgos ya tenía terminada la edición del manuscrito de este poemario¹²⁰⁷; pero cuando se realizó la edición póstuma del mismo, se agregaron los poemas escritos en Nueva York. Por ello, en este apartado me referiré únicamente a la parte de este poemario que fue escrita en Cuba, no sólo porque el libro así fue concebido originalmente por la poeta sino también porque estos poemas guardan un esquema estructural común: el camino hacia el aniquilamiento de la armonía. Los poemas escritos en Nueva York (en los que se regresa a la auto-fragmentación pero con tintes más profundos y trágicos) los he analizado en el siguiente apartado.

Como sabemos, aquella felicidad latente en *Canción de la verdad sencilla* no fue duradera. En la biografía señalé que Jiménes Grullón se distanció de Burgos durante temporadas debido a conflictos con su familia ya que esta se oponía a la relación y ejercía gran presión sobre el dominicano para que la terminara. Estas separaciones temporales, durante su estancia en Cuba, empañaron la relación y fue una de las circunstancias personales que provocaron no sólo la ruptura definitiva cuando la poeta se marcha a Nueva York sino también un cambio de rumbo en su poesía. Sin embargo, ese cambio de rumbo no fue abrupto. Por ejemplo, en la sección “Velas sobre el pecho del mar” se palpa una continuidad con respecto a *Canción de la verdad sencilla*. Pero a medida que se fue perdiendo aquella unidad amorosa, Burgos vuelve a los conflictos, a la fragmentación y a la contraposición de elementos antagónicos. Asimismo, la autora enfatiza el tema del abandono y moldea varios rostros de la muerte. De hecho, algunas de las cartas que Burgos le escribe a su hermana, durante la gestación de este libro, nos informan sobre su estado emocional de ese momento: “Mi alma ha estado envuelta en tantas enredadas circunstancias, inexorables de azotes, que no sé cómo todavía tengo sueños, y se me salen canciones al viento. Lo de siempre, nada nuevo, pero cuando los golpes tienden a eternizarse, duelen más”.¹²⁰⁸

¹²⁰⁷ Yvette Jiménez de Báez, Ob.cit., p. 45, 48.

¹²⁰⁸ La Habana, 2 de octubre de 1940, en Ibid, p. 47.

No extraña, pues, que Burgos empiece a desarrollar una poesía de tonos elegíacos y trágicos una vez se empieza a resquebrajar la armonía que el amor, en algún momento y aunque de forma quimérica, le había dado. En este sentido, ella misma no duda en referirse al flujo autobiográfico que recorre a *El mar y tú*: “He sufrido lo que tú no puedes imaginar. ¡A qué caro precio se paga el amor! Lo que yo nunca había hecho en mi vida: vivir arrinconada como una cosa... He escrito los poemas más trágicos de mi vida, y he tenido días negros en los que he pensado hasta en el suicidio...” (La Habana, 7 de enero de 1941).¹²⁰⁹ Teniendo en cuenta este comentario, es obvio que en los poemas de *El mar y tú* se transparenten las primeras evidencias de una resignación – que con los años se vuelve más latente y desnuda– a vivir alienada a causa de su sufrimiento. En este sentido, la auto-disolución en la nada aparece como la salvadora. Por lo tanto, en la parte cubana de *El mar y tú*, se presentan dos momentos importantes: primero se da una premonición del aniquilamiento de la armonía y luego, en efecto, se concreta dicha destrucción.¹²¹⁰

El primer momento queda nítidamente representado por la primera sección “Velas sobre el pecho del mar”, en la cual aún se identifica un tierno tratamiento del amor y que pareciera perfilarse como un último intento por reconciliarse con la vida. Esta primera parte abre con unos versos que enfatizan una acción de amor realizada por el amado y el mundo, que viene a ser como una especie de apelación a la armonía:

Todo el color de aurora despertada
el mar y tú lo nadan a mi encuentro,
y en locura de amarme hasta el naufragio
van rompiendo los puertos y los remos.¹²¹¹

Sin embargo, esa apelación a la armonía (sustentada en la reciprocidad en el amor) es desgranada por una conciencia que también quiere trascender en la muerte. Por ejemplo, como afirma Nelly E. Santos, en “Poema de la cita eterna” se alude al viaje cíclico: nada-vida-amor-muerte-nada por medio de una cadena simbólica donde aparecen los elementos tierra, aire y fuego¹²¹²: “Lo saben nuestras almas, / más allá de

¹²⁰⁹ Ibid, p. 50.

¹²¹⁰ Cfr. Efraín Barradas, “Entre la esencia y la forma: sobre el momento neoyorquino en la poesía de Julia de Burgos”, en Ob.cit., pp. 45-46.

¹²¹¹ Julia de Burgos, “El mar y tú”, *Song of the Simple Truth. Obra poética completa/The Complete Poems*, Ob.cit., p. 134.

¹²¹² Cfr. Nelly E. Santos, Ob.cit., p. 142.

las islas y más allá del sol. / El trópico, en sandalias de luz, prestó las alas, /y tu sueño y mi sueño se encendieron”.¹²¹³ Ese viaje cíclico se realiza porque existe en ella el deseo de disolverse en lo disuelto, una querencia de morir en lo querido: “La cita eterna, amado, / más allá de los rostros de las islas que sueñan. / En el pecho del viento van diciendo los lirios, / que en el pecho del mar dos auroras se besan”.¹²¹⁴

A medida que avanzamos en la lectura, nos encontramos con una sucesión de imágenes que expresan transfiguraciones de lo físico; el mar deja de ser agua y se convierte en “mar etéreo”, los pájaros no vuelan sino que nadan en el cielo.¹²¹⁵ De esta forma, por medio de este libro, Burgos narra el proceso que la lleva a un aislamiento definitivo, una alienación que se llegará a convertir en un trágico proceso de involución que, como ya he dicho, la lleva hacia la nada. En este momento se va perfilando el camino hacia la anhelada pulverización en el infinito. Dicho proceso introspectivo se refleja en varios poemas en los que Burgos intenta hacer efectiva la transferencia de su ser a ese infinito cósmico; y esa transferencia toma lugar gracias a una aceptación del naufragio de su conciencia: “Mi senda es el espacio. / Recorrerme es huirse de todos los senderos... / Soy el desequilibrio danzante de los astros” (“Mi senda es el espacio”).¹²¹⁶

Lo anterior culmina en el segundo momento que sobresale en este tercer poemario, es decir, la sección subtitulada “Poemas para un naufragio”. Aquí es evidente que se trata del momento de la ruptura con la armonía, por lo tanto, resurge la angustia acompañada de la vuelta definitiva a la fragmentación: “He tenido que dar, multiplicarme, / despedazarme en órbitas complejas... / Aquí en la intimidad, conmigo misma, / ¡qué sencillez me rompe la conciencia! /.../ ¿Qué me queda del mundo? ¿Qué me queda?” (“¡Oh lentitud del mar!”).¹²¹⁷ El proceso de involución, ya implícito en el sustantivo “naufragio” que aparece en el título de esta sección, está marcado por tres elementos que aparecen en los versos anteriores: “intimidad”, “sencillez”,

¹²¹³ Julia de Burgos, *Song of the Simple Truth. Obra poética completa/The Complete Poems*, Ob.cit., p. 132.

¹²¹⁴ Ibid.

¹²¹⁵ Cfr. Nelly E. Santos, Ob.cit., p. 143.

¹²¹⁶ Julia de Burgos, en *Song of the Simple Truth. Obra poética completa/The Complete Poems*, Ob.cit., p. 166.

¹²¹⁷ Ibid, p. 200.

“conciencia”.¹²¹⁸ La intimidad le brinda el momento de introspección necesario para que tome conciencia de que la complejidad de la vida y el amor –irónicamente contenidas en la palabra sencillez– ha hecho de su ser consciente, un ser fragmentado, carente de unidad. Lo anterior, por supuesto, conlleva a la desilusión: “Todo soñar se ha muerto en mis pupilas...” (“¡Oh lentitud del mar”).¹²¹⁹

En este libro el mar adquiere un profundo significado simbólico. A lo largo del mismo, aquel viaje cíclico se realiza desde y hacia el mar (ya no hacia el amado); así, este, a partir del primer poema de esta colección, se convierte, al mismo tiempo, en punto de partida y de llegada:

El mar, el verdadero mar,
casi ya mío...
el mar, el mar extraño
en su propio recinto...
el mar
ya quiere ser el mar sobremarino...
(“Poema de la cita eterna”)¹²²⁰

El simbolismo del mar lleva intrínseco una dualidad: por un lado, alude a la idea de reposo y vitalidad; y, por otro, el fondo del mar evoca la idea de abismo, de muerte. En ocasiones, esa dualidad abruma y confunde a la conciencia de la *yo*-poeta:

¿Seré yo el puente entre el sueño y la muerte?
¡Presente...!
¿De que lado del mundo me llaman, de qué frente?
Estoy en alta mar...
[...]
¿Estoy viva?
¿Estoy muerta?
(“Entre mi voz y el tiempo”)¹²²¹

Quizás el poema que mejor expresa este simbolismo es “Letanía del mar”. Este es uno de los últimos de la sección “Poemas para un naufragio” y en él se realiza un viaje trascendental desde un mar interno y metafísico hacia un mar infinito:

Mar mío,

¹²¹⁸ Cfr. Nelly E. Santos, Ob.cit., p. 144.

¹²¹⁹ Julia de Burgos, *Song of the Simple Truth. Obra poética completa/The Complete Poems*, Ob.cit., p. 200.

¹²²⁰ Ibid, p. 132.

¹²²¹ Ibid, p. 192.

mar profundo que comienzas en mí,
mar subterráneo y solo
de mi suelo de espadas apretadas.

[...]

Mar mío,
mar lecho,
mar sin nombre,
mar a deshoras,
mar en la espuma del sueño,
mar en la soledad desposando crepúsculos,
mar viento descalzando mis últimos revuelos,
mar tú,
mar universo...¹²²²

Antes de pasar a ser un mar infinito, ese mar pasa por el “mar tú”. Aunque sólo se hace una única y breve mención al “tú”, es decir, al amado, antes de llegar al “mar universo”, queda claro que para la poeta el paso por el amor –la idealización en el amor–, aunque breve, ha sido el puente que la ha llevado hacia el infinito: la experiencia del dolor ha sido necesaria para alcanzar un nuevo estadio del ser, es decir, la *yo-poeta* ha dado un paso más en el proceso autocognoscitivo; pero ahora esa búsqueda está determinada por un presentimiento de muerte. En *El mar y tú*, por lo tanto, se inicia un complejo proceso de involución en la conciencia de la *yo-poeta* al mismo tiempo que empieza a asomarse de nuevo, a emerger lentamente, la *yo-social*: “Sombra salida de mi sombra / tú, para mi sonido, / quizás para mi muerte”.¹²²³

En los últimos poemas de esta sección la *yo-poeta* va adquiriendo una profunda fascinación con el naufragio de su conciencia: “Poema para la estrella integrada”, “Oh mar no esperes más”, “Ruta de sangre al viento”... Sin embargo, sobresale “Poema con la tonada última”: “Voy a despedir rosas al mar, / a deshacerme en olas más altas que los pájaros / a quitarme caminos que ya andaban en mí como raíces...”¹²²⁴ No obstante, la poeta no padece únicamente de una desilusión de amor sino, sobre todo, de la certeza, reiterada y subrayada, de que su sueño no existe, de que está sola, de que está alienada, marginada, de que incluso ella no existe más que en el dolor: “Voy a quedarme sola, / sin canciones, ni piel, / como un túnel por dentro, donde el mismo silencio se enloquece y se mata”.¹²²⁵

¹²²² Ibid, p. 210.

¹²²³ Ibid, p. 214.

¹²²⁴ Ibid, p. 212.

¹²²⁵ Ibid.

1.2.4. Otros poemas: Nueva York.

Los poemas escritos en Nueva York pertenecen a la cuarta etapa poética de Julia de Burgos.¹²²⁶ Como señalé arriba, algunos de estos últimos poemas se incluyeron en *El mar y tú*, en la sección “Otros poemas”.¹²²⁷ Sin embargo, de acuerdo al estudio de Yvette Jiménez de Báez, se trata de una recopilación incompleta de su poesía, ya que se incluyen únicamente catorce de los poemas que escribió entre 1942 y 1953.¹²²⁸ Según esta estudiosa, existen nueve poemas más que pertenecen a este periodo pero que se dejaron fuera de dicha recopilación.¹²²⁹ En este estudio me he limitado a considerar aquellos catorce poemas, es decir, los que aparecen en *El mar y tú, otros poemas*.

En general, en los poemas escritos en Nueva York, sobresale la profunda crisis existencial de la autora; de ahí que, fiel a su estilo, donde la imagen prevalece sobre la descripción y donde la emoción se contiene en la simplicidad verbal, la ciudad no sea aludida directamente sino que más bien se perciba por medio de sutiles imágenes

¹²²⁶ Como vimos en la biografía, Julia de Burgos vivió un total de once años y medio en los Estados Unidos, sobre todo en la ciudad de Nueva York; primero de enero a junio de 1940 y, después, de junio de 1942 a julio de 1953. Los poemas de la cuarta etapa fueron escritos durante su segunda estancia.

¹²²⁷ Los poemas neoyorquinos también aparecerán más tarde en la sección “Otros poemas” de su *Obra poética*, publicada en 1961 por el Instituto de Cultura Puertorriqueña. Hasta aquel momento, esta fue la primera colección más completa de su obra, la cual fue recopilada por Consuelo Burgos y Juan Bautista Pagán; la antecede un estudio de José Emilio González. Por mi parte, he utilizado la edición bilingüe titulada *Song of the Simple Truth. Obra poética completa/The complete poems* de Jack Agüeros, que ya he citado con anterioridad.

¹²²⁸ Los catorce poemas que aparecen al final de *El mar y tú* bajo la sección “Otros poemas” son: “Poema del hijo nacido”, “Media tarde”, “Poema con un solo después”, “Retorno”, “Voces para una nota sin paz”, “Te llevarán”, “¿Y...?”, “Eramos tres”, “¿Milagro yo?”, “Tres caminos”, “Nada soy”, “Partir”, “Desde adentro” y “Poema para mi muerte”. José Antonio Rodríguez Pagán menciona otros dos poemas como parte de esta sección (“Más allá del mar”, “Poema para tu soledad sin sonido”) pero estos no aparecen en la edición de Jack Agüeros.

¹²²⁹ Estos nueve poemas, los cuales fueron publicados en revistas o periódicos, son: “Una canción a Albizú Campos”, “23 de septiembre”, “De Betances a Albizu” (estos tres poemas se refieren a la política puertorriqueña); “El canto de las piedras”, un homenaje al poeta José de Diego; “Himno de sangre a Trujillo”, en el que se dirige a la dictadura de Trujillo en la República Dominicana, tierra de Jimenes Grullón. “Shali Mao”, “Y por qué el sol se trepa...?”, “¡Oh, pájaro de amor...!” y “Puerto Rico está en ti” son de diversa temática. Los primeros cinco poemas fueron escritos, según Yvette Jiménez Baéz, en 1943; los cuatro siguientes, en 1952. Algunos de estos poemas fueron recopilados por primera vez en libro en *Song of the Simple Truth. Obra poética completa/The complete poems*, la edición bilingüe de Jack Agüeros. Nuevamente debo señalar que este editor no identifica ni la fecha ni la publicación donde aparecieron por primera vez o si habían sido inéditos hasta ese momento. Sin embargo, gracias al estudio de José Antonio Rodríguez Pagán, se sabe que “Una canción a Albizú Campos”, “Himno de sangre a Trujillo” y “De Betances a Albizu” se publicaron en *Pueblos Hispanos*, entre 1943 y 1944; y que existen otros poemas de la llamada etapa neoyorquina. Supra notas al pie 1052 y 1100.

surrealistas.¹²³⁰ De hecho, en estos poemas las referencias a un paisaje exterior prácticamente desaparecen al tiempo que se intensifica el estado anímico de la poeta. Este paisaje interior se expresa por medio de cuatro conceptos que se repiten a lo largo de los catorce poemas: eco, sombra, silencio y nada.¹²³¹ La utilización de estos conceptos varía; por ejemplo, en algunos poemas aparece uno solo pero en otras ocasiones, en un mismo poema, se mencionan los cuatro. También Burgos utiliza sinónimos o referencias que subrayen la idea de los mismos: tinieblas, espectro, túnel, muerte, agonía, angustia, eternidad, infinito, ausencia. Considerando lo anterior, podríamos intentar construir un esqueleto conceptual para comprender la textura de su crisis existencial. Por un lado, el eco y la sombra aparecen juntos en un par de ocasiones, por lo que podríamos suponer que son una especie de complemento que le permiten a la poeta tomar conciencia de su lugar en el mundo en ese momento: por un lado, la sombra, contraparte de la luz que también es la extensión de una figura u objeto real que, aunque intangible, es visible; y, por el otro lado, el eco, el reflejo de un sonido, que en su caso es la de la sonoridad prolongada de una voz que en realidad ya no es. En efecto, la sombra y el eco son dos extensiones de algo y ambas persisten, aunque en un tiempo definido y finito; por lo tanto, de alguna forma todavía *existen* a pesar de que lleven intrínseco la realidad de su inmediata fugacidad. Es decir, la sombra y el eco, en la poesía de Burgos, aluden a la intuición del comienzo de una desintegración total. Cuando contraponen el eco a la sombra pareciera que intenta referirse a una voz que insiste en expresarse frente a un ser que se desintegra poco a poco en la sombra.

El avance hacia esa muerte existencial, por supuesto, adquiere contornos más precisos porque está rodeada de silencio, el otro elemento recurrente que ya señalé. El poder del silencio, que equivale a la ausencia del lenguaje, es el que le permite a la poeta tomar conciencia, no sólo de su lugar en el mundo, sino también de su anhelo:

¹²³⁰ En los poemas neoyorquinos sobresale, de forma sutil, la visión deshumanizada de la ciudad. Cómo ya lo ha señalado Efraín Barradas, en esta serie de catorce poemas, sólo aparece una vez mencionado el nombre de la ciudad: “Media tarde / Nueva York contemplaba su / feria de verano” (“Media tarde”). Este estudioso también identifica imágenes de textura surrealista que representan la angustia que provoca la ciudad, una manera de aludirla indirectamente: “De ella salían nidos buscando ruiseñores, / pies aplastando pétalos / y rubios cementerios inclinándose al cielo” (“Poema con un solo después”). Varios estudiosos han señalado que algunas de estas imágenes se asemejan a aquellas creadas por Federico García Lorca en *Poeta en Nueva York*. (Cfr. Efraín Barradas, Ob.cit., pp. 26, 33.) Para mayor información sobre el paralelismo entre los poemas de Burgos y la obra del poeta andaluz, véase el estudio de Juan A. Rodríguez Pagán, *Lorca en la lírica puertorriqueña*, Río Piedras, Editorial Universitaria, 1981.

¹²³¹ La palabra *eco/ecos* aparece en nueve ocasiones; *sombra*, once; *silencio*, nueve; y *nada*, catorce.

alcanzar la nada, el cuarto elemento. Sin embargo, ya no se trata de aquella nada como *todo* (poesía, creatividad, autenticidad); en esta serie de poemas, nada es soledad y en ocasiones infinito. Así, aunque reaparecen los opuestos en pugna, los principios antagónicos ceden lugar a un sentimiento de soledad. Por ejemplo, en “Partir” nos dice: “Partir sobre un guijarro / no es partir, / es dolorosamente la ausencia de la nada”.¹²³² Al hacer referencia a la ausencia de algo que tampoco es, Burgos recurre a una negación de la negación. Por lo tanto, la confrontación de los opuestos trasciende hacia un sentido más hondo: “Separarse de todo lo que existe, / inevitablemente confundirse / con el más grave y único silencio”.¹²³³ Por lo tanto, somos testigos de un proceso importante: aquella voluntad que vivía en una constante pero vital tensión interna que le permitía *ser* en la auto-fragmentación (voluntad que identificamos en *Poema en veinte surcos*), ahora busca ser en la nada total; su estado de la mente y el alma se convierte en la experiencia más absoluta de la nada, la cual se traduce en una necesidad de soledad y en un deseo de “partir”.¹²³⁴ Pero no se trata de un deseo de dejar de ser, sino de reducirse a la esencia, volver a ser parte de lo eterno: “Sin embargo partir, / separase de todo lo que existe / es eco / y corazón / y verdad sin distancias / entre tú / y mi lluvia de hojas angustiadas.”¹²³⁵

Por lo tanto, la cadena eco/sombra-silencio-nada nos permite entrar al universo poético de los últimos años de Julia de Burgos. Cómo veremos más adelante, reaparece la figura del doble pero con una variante que hacen que estos poemas se conviertan en la *síntesis* de aquel proceso de auto-fragmentación: en su anhelo de la nada (ya no del amor como medio para llegar a la unidad), la *yo*-poeta y la *yo*-social (y en ocasiones hasta aparece un tercer *yo*) guardan una querencia común: re-unirse, volver a ser Una, para fundirse de forma completa, no fragmentada, en esa nada. En esta última etapa, la nada, pues, implica también una posible realización existencial –ser Una– la cual hace que dicha búsqueda tenga un matiz menos negativo. No obstante, la tragedia que palpita bajo esa posibilidad es precisamente la incertidumbre de verdaderamente volver a ser Una. Porque a lo largo de su aprendizaje vital, durante el cual ha tenido que convivir con sus *yoes* y con el dolor, a esa mujer de los poemas no le ha sido posible

¹²³² Julia de Burgos, *Song of the Simple Truth. Obra poética completa/The complete poems*, Ob.cit., p. 240.

¹²³³ Ibid.

¹²³⁴ Cfr. Elpidio Laguna-Díaz, Ob.cit., p. 133.

¹²³⁵ Julia de Burgos, *Song of the Simple Truth. Obra poética completa/The complete poems*, Ob.cit., p. 240.

separar el eco de la sombra (“nardo entre dos pupilas que no supieron nunca / separar el eco de la sombra”¹²³⁶). Así, la voz de la *yo*-poeta, la que sabe ver lo invisible, la que se desprende de sí misma para observar a su *yo*-social, no puede dejar de expresarse, de conceptualizar, de emitir juicios sobre sí misma, el mundo, el desamor, precisamente porque está consciente de su constante fragmentación/desintegración, de su falta de unidad y, especialmente, está consciente de la existencia de aquella sombra de sí misma que se extiende (la *yo*-social); así, necesita, para comprenderse, el eco de la voz de la *yo*-poeta, una voz que crece, se multiplica, al tiempo que muere, aludiendo una vez más a esa dialéctica que se construye a partir de polos antagónicos. En definitiva, Burgos pareciera referirse a la compleja dificultad de abstraerse del *Orden simbólico* para poder llegar a ser ella misma, desde sí misma, en su forma más completa y natural.

En uno de estos catorce poemas, Burgos se refiere a temas nuevos como la maternidad. En “Poema del hijo no nacido”, la autora parte no de la negación de la maternidad por parte de la mujer o de la resignación a su destino de no madre¹²³⁷, sino de la negación a nacer por parte del hijo. En otras palabras, el poema se construye desde la situación del hijo que ha rechazado su nacimiento, al tiempo que esa mujer asume su condición de no madre, pero no por razones propias, sino por la comprensión de las razones que ese hijo tiene para no ser. De esta forma, Burgos nos entrega una perspectiva distinta de un tema conocido y, simultáneamente, aprovecha para subrayar su ideal, que sigue siendo la nada:

Como naciste para la claridad
te fuiste no nacido.
[...]
No quisiste la aurora.

¹²³⁶ Julia de Burgos, “Poema del hijo no nacido”, en *Song of the Simple Truth. Obra poética completa/The complete poems*, Ob.cit., p. 218.

¹²³⁷ Este es el caso de “Poema del hijo” (*Desolación*, 1922) de Gabriela Mistral: “¡Un hijo, un hijo, un hijo! Yo quise un hijo tuyo / y mío, allá en los días del éxtasis ardiente. / ... / Apacenté los hijos ajenos, colmé el troje / con los trigos divinos, y sólo a Ti espero, / ¡Padre nuestro que estás en los cielos!, recoge / mi cabeza mendiga, si en esta noche muero”. (Gabriela Mistral, “Poema del hijo”, en *Poesía y prosa*, Jaime Quezada, (ed.), Caracas, Ayacucho, 1993, pp. 34-36.) La poeta chilena también se refiere a este tema en “La mujer estéril”, incluido en *Desolación*. Por su parte, la mexicana Rosario Castellanos intentará descubrir un referente femenino más allá del ideal de la “Primacía de la madre”. En su poema “Origen” pareciera que nos dice que “el vientre negado al hijo será el sitio del doloroso renacer propio”; sin duda, un intento consciente de buscar una identidad basada en la reconstrucción de sus propios orígenes: “Sobre el cadáver de una mujer estoy creciendo / Del féretro de un niño no nacido: / de su vientre tronchado antes de la cosecha / me levanto tenaz, definitiva”. (Rosario Castellanos, “Origen”, en *Poesía no eres tú*, México, D.F, FCE, 1972, pp. 36-37.) La transformación nace del deseo de abandonar el pasado, de afianzar un futuro con una nueva conciencia donde también toma lugar la aventura poética. Cfr. Norma Alarcón, Ob.cit., p. 83.

Ni quisiste la muerte.
Rechazaste el olvido,
y en la flauta del aire avanzaste perpetuo.¹²³⁸

Vemos que una vez más Burgos hace referencia a la claridad frente a lo oscuro/la muerte/el olvido, siendo la claridad aquello donde madura la nada, ese no-lugar donde respira la ausencia de ese todo socialmente construido. Ante ese todo que causa angustia, muerde, hace sufrir, es preferible la no vida, que en el poema de Burgos no es igual a la muerte, porque esta última no es limpia, como la no vida; antes de morir, cuando se vive, el ser se contamina, se angustia, y existe el duelo entre la *yo*-poeta y la *yo*-social, y entre estos *yoes*, el mundo, el desamor. De ahí que irse, marcharse, sin haber nacido, es la mejor de las proezas. En este poema, el recurso de la negación es llevado hasta las últimas consecuencias: la tendencia es descorporeizar lo físico, lo material, en este caso, el cuerpo del hijo, el cual, como no ha nacido, habita en la nada en forma de anhelo, como se evidencia en otro poema titulado “Poema al hijo que no llega”. En este último, Burgos más bien se muestra optimista ante la posibilidad de ser madre: “te he soñado mil veces, / pero, ¿dónde estarás? / ¿Por qué no te rebelas y te rompes al mundo / en sutil realidad? / No sé cuándo ni dónde / pero mi alma me dice que vendrás. / Y mi sueño, / ... / se hará carne en tu cuerpo...”.¹²³⁹ En el caso de su poesía, la maternidad no es rechazada sino que más bien es un anhelo que no se llega a realizar debido a una serie de circunstancias. El matiz trágico de esas circunstancias es lo que hace que la poeta, años después, pareciera decirle a su no-hijo: “Te comprendo, sé exactamente por qué no llegaste a mi”. La poeta comprende las razones por las que ese hijo no quiere nacer porque, cómo nos dice, ella misma ha conocido la perpetuidad de la tristeza y se reconoce en “la siempre vestida ausencia”¹²⁴⁰. La poeta se identifica, pues, con ese hijo que se marcha de la vida, puesto que ella también quisiera hacerlo:

Yo nada más alzaba los tímidos cadáveres...

¹²³⁸ Julia de Burgos, “Poema del hijo no nacido”, en *Song of the Simple Truth. Obra poética completa/The complete poems*, Ob.cit., p. 218.

¹²³⁹ Ibid, p. 490. (Sin fecha ni lugar de publicación). Sin embargo, sabemos que “Poema del hijo no nacido” fue escrito posteriormente a “Poema al hijo que no llega”, porque este último fue escrito cuando aún estaba casada con Rubén Rodríguez Beauchamp, su primer marido, entre 1934 y 1937. Según Jimenes Grullón, “Poema del hijo no nacido” fue concebido cuando la poeta convivía con él en Cuba, entre 1941 y 1942. (Sherezada Vicioso, Ob.cit., p. 54.) Sin embargo, forma parte de los poemas que supuestamente escribió en Nueva York.

¹²⁴⁰ Julia de Burgos, “Media tarde”, en *Song of the Simple Truth. Obra poética completa/The complete poems*, Ob.cit., p. 220.

Yo nada más caía gota a gota a la nada,
mientras un ojo abierto a la tentación suicida
acechaba mi alma entre mi carne frágil.
(“Poema con un solo después”)¹²⁴¹

En “Retorno” la autora expresa perfectamente el conocimiento que ha llegado a adquirir no sólo de su dolor/tristeza sino de sí misma. Este (al igual que “Poema del hijo no nacido”) representa un ejemplo de la desnaturalización o descorporación de lo físico a través de la negación. Así, se vislumbra un sujeto poético que construye un paisaje interior por medio de imágenes en negativo, es decir, de la negación que reciben sus anhelos y ella misma, a existir:

¡Qué palabra más mía;
que espectro de mi espectro!
Ya no hay ni voz,
ni lágrimas,
no hay espigas remotas;
no hay naufragios;
no hay ecos;
ni siquiera una angustia;
¡hasta el silencio ha muerto!

¿Qué dices, alma, huirme?
¿A dónde llegaré donde no esté yo misma
tras mi sombra?¹²⁴²

Como se observa, se da una duplicación de negativos: “espectros de mi espectro”, “hasta el silencio ha muerto”. Por lo tanto, se transparenta una negación metafísica de sí misma, algo que también se observa en “Dadme mi número”: “¡Dadme mi número, porque si no, / me moriré después de muerta!”¹²⁴³ Después de presenciar una indefinida muerte existencial, en la última estrofa de “Retorno”, se palpa la angustia de la *yo*-poeta quien está consciente que su alma está huyendo de sí, y si esa alma es su asidero espiritual, ¿qué es lo que le esperará? Por lo tanto, se alude a la desintegración de la poeta, quien es la que en realidad sufre; no es la muerte del sujeto social. Esa “yo misma”, que representa a la auténtica, la que no se vende, la que no se rinde a las construcciones sociales de su identidad, en este poema se muestra vencida, derrotada, porque su alma se le escapa. El dramatismo del poema descansa en que esa *yo*-poeta, quien ha sido siempre la claridad, la guía, ahora ha perdido su luminosidad, se encuentra nadando en la angustia de la incertidumbre y pareciera preguntarse: “¿si yo misma fui

¹²⁴¹ Ibid, p. 222.

¹²⁴² Ibid, p. 224.

¹²⁴³ Ibid, p. 194. “Dadme mi número” pertenece a *El mar y tú*. Por lo tanto, es un poema escrito en Cuba.

mi ruta, y ya no estaré para dirigir mis caminos, a dónde llegaré, con qué me encontraré?”. La posibilidad de la nada, tal y como ha sido concebida por la tradición, donde no hay cabida para *su* nada, es lo que atormenta a la poeta, angustia que marca su retorno a ese mundo ideado por otros. En los siguientes versos de “Retorno”, Burgos resume porque presente su claudicación:

Como que quiero amar
y no me deja el viento.
Como que quiero retornar
y no acierto el por qué, ni adonde vuelo.
Como que quiero asirme a la ruta del agua,
y toda sed ha muerto.¹²⁴⁴

En resumen, hacia el final, la poesía lírica de Julia de Burgos trasciende lo físico, lo material, y, en sus autorrepresentaciones, se limita a mostrarnos un paisaje interior que se transmuta gracias a la utilización de imágenes que niegan la negación. De ahí que la ciudad de Nueva York, espacio que enmarca sus circunstancias dolorosas y con el cual no puede sentirse identificada en su autoexilio físico y emocional, aparezca como imagen metafísica diluida en ese paisaje interior.

2. Formas de (auto)representación femenina en la poesía de Julia de Burgos.

2.1. El (des) amor y las relaciones con lo masculino.

Uno de los poemas más conocidos de Julia de Burgos es “Río Grande de Loíza”, incluido en *Poema en veinte surcos*. Precisamente, en este texto, la voz poética, mediante su diálogo con el río (receptor de su amor físico y psíquico), nos muestra su querencia por una compenetración pura y trascendental:

Río Grande de Loíza!... Alárgate en mi espíritu
y deja que mi alma se pierda en tus riachuelos,
[...]

Enróscate en mis labios y deja que te beba,
para sentirte mío por un breve momento,
[...]

y busca de mis ansias el íntimo secreto;
confúndete en el vuelo de mi ave fantasía,

¹²⁴⁴ Ibid, p. 224.

y deja una rosa de agua en mis ensueños.

Río hombre, pero hombre con pureza de río,
porque das tu azul alma cuando das tu azul beso.

Muy señor río mío. Río hombre. Único hombre
que ha besado mi alma al besar en mi cuerpo.¹²⁴⁵

Este poema, a diferencia de la mayoría de la poeta puertorriqueña, no es uno desgarrado. Sin embargo, si es evidente el sentimiento de desarraigo que se esconde detrás del mismo porque el río evoca, precisamente, al río de su infancia. Por lo tanto, se identifican dos planos: el del recuerdo, por un lado; y el del anhelo, por otro. Ambos planos enfatizan al afán de la poeta de querer pertenecer a algo (su tierra) y a alguien (un hombre que comprenda sus ideales) y, de esta forma, el paisaje de su niñez se funde con un deseo de plenitud sexual. Como se observa en los versos citados, lo femenino anhela lo masculino. Desde el primer verso, el pedido es claro: la poeta quiere que se fusionen alma y cuerpo, es decir, que el río prolongue su flujo para que su alma se disuelva momentáneamente en sus aguas. En otras palabras, la *yo*-poeta ansía conectar consigo misma y el camino para ello se relaciona al pedido de amor, el cual descansa en dicho deseo: llevar a cabo una fusión mística con el río, el cual obviamente, en el poema, representa a lo masculino.¹²⁴⁶ Esta experiencia también es idealizada en el plano físico, lo cual refleja la necesidad de una posesión momentánea en la que el río se convierte en una especie de lengua: “Enróscate en mis labios y deja que te beba / para sentirte mío por un breve momento”. La mención de una zona erógena (los labios) evoca sensualidad; por lo tanto, pareciera que, a partir del flujo de sensaciones físicas, se origina una búsqueda de conocimiento cuyo propósito es unir armoniosamente la energía masculina/femenina que habita en “la vida natural de la psique”.¹²⁴⁷ Los últimos versos citados nos informan que sólo con el río la poeta ha superado la disociación alma-cuerpo: “Único hombre / que ha besado mi alma al besar en mi cuerpo”. Como vemos, aparece ella amando y siendo amada, de forma completa e integral, por un río-hombre (que, al ser el río de su infancia, representa la felicidad, la armonía, el amor, la vida), el único que ha conocido el terreno íntimo de la poeta porque ha besado, no su cuerpo, sino *en* su cuerpo, es decir, la acción ha tomado lugar en lo

¹²⁴⁵ Ibid, p. 8, 10.

¹²⁴⁶ La proyección del ser en el río (símbolo de vida), es un tema literario fundamental en la literatura hispanoamericana que lo han trabajado José María Arguedas y Pablo Neruda (“Agua sexual”), entre otros.

¹²⁴⁷ Jolande Jacobi, *Complejo, arquetipo y símbolo en la psicología de C.G. Jung*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 51.

interno. Se trata, pues, como dije antes, de la más pura de las compenetraciones, la cual es posible porque ese río tiene las atribuciones que ella desearía en un amado/amante.

Pero la mujer imagina a ese amante desde lo abstracto, desde un anhelo, desde su fantasía, por lo tanto, el deseo opera de una forma muy particular. Ella sabe que su idealización del amado es muy alta: es difícil encontrar a un río-hombre, uno que pueda comprender estos ideales. Existe, pues, el desafío de atrapar un anhelo abstracto. Pero si el río fue su primer y más intenso amor, la poeta opta por proyectarlo (al río) en el ser de un hombre, como sucede en “El rival de mi río”, poema no publicado en libro. En este texto, reaparece la comunicación de Burgos con esa energía psíquica, pero ahora la proyección de su ser en el río, el cual a la vez ella proyecta en el otro, ocurre a un nivel más complejo; en este momento, pareciera que la voz poética se encuentra un poco más consciente de este proceso interno, es decir, al saber ella lo que quiere en el amor, hace que el amado, en su fantasía, adquiera aquellas atribuciones idealizadas:

¡Río Grande de Loíza!... Alárgate en su vida.
¡Río Grande de Loíza!... Alárgate en su espíritu,
a ver si te descubres en la flor de su alma,
o en el sol de sus ojos te contemplas tú mismo.
[...]

¡Río Grande de Loíza! Yo lo fui contemplando
desde la carne al alma: ese fue mi delito.
Un sentimiento cósmico estremeció mi vida,
y me llegó el amor... tu rival presentido.¹²⁴⁸

Aquí el río es directamente relacionado al amado, pero no para que este sea el río en sí mismo, sino para fantasear con la posibilidad de que el amado le entregue una experiencia sublime como la que el río provocó en ella. Es decir, conectar con un amado “con pureza de río” porque se sabe entregar, con un hombre que es *vida*, es conectar con una parte de sí misma; o, lo que es lo mismo, disolverse en este, es disolverse en sí misma. Esta idea se repite con mayor complejidad en “Mi madre y el río”: “¡Oh, mi río! ¡Oh, mi río!... / ... / ... fui buscándote en los rostros más puros, hasta amarte en el hombre que logró mi conciencia”.¹²⁴⁹ Como vemos, ahora la poeta ha reconocido ese aspecto propio que proyecta en el río (su ser); por lo tanto, este ya no reside enteramente en su inconsciente y de ahí que diga que ama a su río en ese hombre

¹²⁴⁸ Julia de Burgos, “El rival de mi río”, en *Song of the Simple Truth. Obra poética completa/The complete poems*, Ob.cit., p. 252.

¹²⁴⁹ Ibid, p. 262. Este poema no fue publicado en libro.

que ha tenido acceso a su conciencia, aquel que le ha dado el amor que ella necesitaba para reconocerse.

El haber adquirido una conciencia de sí misma más profunda trae como consecuencia un desplazamiento de la proyección, lo cual cede lugar a un nuevo aspecto: la consideración descarnada de lo patriarcal, tal y como aparece en “Pentacromía” (de *Poema en veinte surcos*), texto en que emerge la oposición hombres/poeta:

Hoy, día de los muertos, desfile de sombras...
Hoy, sombra entre sombras, deliro el afán
de ser Don Quijote o Don Juan o un bandido
o un ácrata obrero o un gran militar.

5 Hoy, quiero ser hombre. Me queman las ansias
de ser aguerrido y audaz capitán
peleando en la España febril de Valencia,
asido a las filas del bando leal.

10 Hoy, quiero ser hombre. Sería un Quijote.
Sería el Alonso Quijano verdad,
del pueblo que en héroes de vida hoy convierte
los héroes en sombras del loco inmortal.

15 Hoy, quiero ser hombre. El más bandolero
de los Siete de Ecija. El más montaraz
de aquellos que en siete caballos volaban,
retándolo todo, a trabuco y puñal.

20 Hoy, quiero ser hombre. Sería un obrero,
picando la caña, sudando el jornal;
a brazos arriba, los puños en alto,
quitándole al mundo mi parte de pan.

Hoy quiero ser hombre. Subir por las tapias,
burlar los conventos, ser todo un Don Juan;

raptar a Sor Carmen y a Sor Josefina,
rendirlas, y a Julia de Burgos violar.¹²⁵⁰

El poema, compuesto de seis cuartetos dodecasílabos de rima encadenada, se titula “Pentacromía”, precisamente, porque en las primeras cinco estrofas se describen cromos o instantáneas que retratan una imagen de lo masculino en la tradición; personajes masculinos, ficticios, históricos o arquetípicos, que se han convertido en héroes o en modelos apreciados y admirados por el imaginario occidental, incluyendo

¹²⁵⁰ Ibid, p. 26.

bandoleros o anti-héroes que la literatura ha ensalzado. Así, la poeta, con tono irónico, fantasea con la idea de querer ser uno de esos arquetipos masculinos (“Don Quijote o Don Juan o un bandido o un ácrata obrero o un gran militar”). Fantasea con ser uno de ellos porque, si lo fuera, sería libre de realizar hazañas y llevar a cabo acciones que nadie pondría en entredicho: “Hoy quiero ser hombre. Me queman las ansias...”.¹²⁵¹ Sin embargo, la sexta y última estrofa nos muestra una acción atroz, con respecto a sí misma, si ella fuera hombre: “a Julia de Burgos violar”.

Consuelo López Springfield, a partir de “Pentacromía”, afirma lo siguiente:

Burgos rejects the silent, self-effacing stories of women for the public, self-promoting myths of male autobiography. In “Pentachromatic” [“Pentacromía”, her most disturbing poem, [...] she claims cultural authority by identifying with masculine self-metaphors. The poem is an indictment of society’s repression of female sexuality, the confinement of female culture (represented by a convent), and the marginality of women’s literary voices. [...] her identification with masculinity can be seen as a feminist strategy to refute gender-specific roles. While Burgos represents two-opposing sides of her inner self [...], self-violations signifies a victory over female passivity. Unrestrained by social conventions, the rebellious self purges “Julia de Burgos” of pretension and false piety. [Another] interpretation, also overlooked by critics, is that the poem was intended as a mock-epic”.¹²⁵²

Así, en “Pentacromía”, Burgos se apropia del mundo masculino para subrayar la subordinación de las mujeres. El poema se puede leer desde dos perspectivas. En la primera, el *yo* poético pareciera decir que hoy querría estar del otro lado ya que si lo estuviera actuaría con Julia de Burgos como cualquier otro hombre, forzando su cuerpo. Si Don Juan puede entrar a un convento y pasar por alto las leyes, transgredir las

¹²⁵¹ La identificación de Burgos con héroes masculinos se puede rastrear desde sus primeros contactos con la literatura. Su padre solía recitarle pasajes de *Don Quijote* o contarle historias de Roccabole, *Robinson Crusoe*, Marco Polo, Bolívar o Napoleón. Burgos, en la secundaria, también leía ávidamente libros de aventuras importados: *Los tres mosqueteros* (1893) de Alejandro Dumas; *The Vanished Messenger* (1914) de E. Phillips Oppenheimer; *To Have and to Hold* (1900) de Mary Johnston; *The Prisoner of Zenda* (1894) de Anthony Hope Hawkins; *Scaramouge* (1921) de Rafael Sabatini; y las novelas “para chicos” del autor inglés George Alfred Henty, *A Final Reckoning* (1887) y *With Moore at Corunna* (1898). (Cfr. Yvette Jiménez de Báez, Ob.cit., pp. 11, 19; Consuelo López Springfield, Ob.cit., p. 59.)

¹²⁵² “Burgos rechaza las historias de silencio y de modestia sobre mujeres hechas para el público, auto-promoviendo mitos de la autobiografía masculina. En “Pentacromía”, su poema más inquietante, [...] ella demanda autoridad cultural por medio de la identificación con auto-metáforas masculinas. El poema es una acusación de la represión social de la sexualidad femenina, del confinamiento de la cultura femenina (representada por un convento) y la marginalidad de las voces literarias de las mujeres. [...] su identificación con lo masculino puede ser visto como una estrategia feminista para refutar los roles específicos de género. Mientras que Burgos representa la oposición de dos lados de su yo interno [...], la auto-violación implica una victoria sobre la pasividad femenina. Incontrolada por las convenciones sociales, el yo rebelde purga la pretensión y la falsa piedad de la ‘Julia de Burgos’. [Otra] interpretación, también pasada por alto por los críticos, es que el poema intentaba ser una épica burlesca”. [La traducción es mía.] (Consuelo López Springfield, Ob.cit., p. 60.)

normas, para llevar a cabo sus apetitos y deseos, entonces si ella pudiera regirse por el mismo código de conducta, es decir, entrar arbitraria y deliberadamente a una zona prohibida –ese lugar que equivale a la reclusión cultural y sexual femenina–, ella también ejercería la violencia como medio para rendir y poseer a su *yo*-social, por el que no siente ningún tipo de respeto (más adelante, en el análisis de “A Julia de Burgos” veremos más claramente el enfrentamiento entre sus dos *yoes*). En pocas palabras, violar a la mujer hipócrita o resignada es adolecerla, debilitarla y, en último término, asesinarla. Pero, ¿por qué es necesaria la violencia? ¿Por qué Burgos elige esta acción en particular? Si en el imaginario literario los hombres viven su aventura a tope, esto, en contraste con la realización personal y completa de las mujeres en general, no siempre resulta precisamente proporcional. La poeta de los años treinta, al adueñarse del *logos*, ya está siendo una transgresora de los estereotipos femeninos; pero, frente a un centro de referencia masculino, le será difícil ser reconocida plenamente como sujeto libre de acción: el valor de su hazaña no será reconocido de la misma manera que se suele valorar la hazaña de un hombre. De ahí su fantasía de convertirse en hombre. Por otra parte, si la *yo*-poeta tiene que lidiar con una sociedad patriarcal que insiste en acallarla y amoldarla, a veces con formas que resultan violentas a su arquitectura emocional, entonces esas formas vienen a ser una especie de intento de violación psicológica a su autenticidad. Al tener que ir en contra de sí misma para que pueda emerger la verdadera Burgos, la poeta tiene que llevar a cabo una auto-violación de la imagen con que ese sistema patriarcal insiste en catalogarla, la máscara con que intenta homogenizarla: se trata de una violación de la imagen impuesta, de la caricatura que es la Julia de Burgos conformista, pero como acto de defensa por la violación que el sistema ejerce sobre ella. De esta forma, la segunda lectura nos lleva a la siguiente consideración: aunque el poema se refiere, de entrada, al enfrentamiento entre hombres/*yo*-poeta, en realidad ha resurgido la separación de la *yo*-poeta de aquella mujer que es reflejo y cómplice de la sociedad patriarcal. Así, al ejercer ese acto de violencia, se perfila un conflicto interno doloroso. Por lo tanto, la toma de conciencia de su situación, como mujer, en ese *Orden simbólico*, no necesariamente implica bienestar y armonía. La sensación que nos queda del poema es que todo contacto con las ideas injustas del mundo exterior, ideas que nos predeterminan, representa una experiencia arriesgada que puede despertar las reacciones más extremas. Precisamente sobre este hecho es que parte la escisión de su *yo*, algo que veremos más claramente en el siguiente apartado.

2.2. La relación del yo femenino con su contexto cultural.

Antes de entrar a examinar “A Julia de Burgos” (incluido en *Poema en veinte surcos*), el poema más famoso de Burgos, es oportuno que me detenga en algunas ideas con respecto a la figura del doble en general. De acuerdo a C.G. Jung, el “arquetipo de la sombra” es la manifestación literaria de la figura del doble, la cual representa a los impulsos y a los deseos instintivos, es decir, todos aquellos elementos de la psique que no son aceptables en el ambiente particular y social de cada individuo. Pero también se refiere a todos aquellos sentimientos que ese individuo puede llegar a negar, por lo que podría representar también un proceso de auto-negación, ya que se trata de sentimientos inadaptados. De ahí que en ocasiones se le llame “el enemigo”, “el chivo expiatorio” o se le represente como “el otro”. Sin embargo, la figura del doble, o la también llamada figura de la sombra, es un tema que Helene Levine-Keating ha estudiado específicamente para referirse a la poesía escrita por mujeres.¹²⁵³ Mientras que Annis Pratt propone que el arquetipo de la sombra femenina viene a condensar todo lo que es socialmente conformista a las mujeres¹²⁵⁴, es decir, se inclina por subrayar la típica imagen de la sombra negativa. Pero Helene Levine-Keating opina que esa figura viene a ser más bien la *sombra luminosa*. Es decir, ese otro yo representa no sólo a ese yo enterrado –dejarlo salir a la superficie resultaría transgresor e inaceptable para la sociedad (sombra)– sino que también representa al yo libre, creativo y salvaje, el que personifica a la fuente de la poesía misma: de ahí que esta estudiosa prefiera llamar a esa figura, la *sombra luminosa*.

En pocas palabras, de acuerdo con Levine-Keating, las imágenes del doble o de la *sombra luminosa*¹²⁵⁵ utilizadas no sólo en la literatura sino también en los cuentos de hadas, la mitología y en otras manifestaciones del imaginario, en realidad personifican a

¹²⁵³ Helene Levine-Keating: “The Bright Shadow: Images of the Double in Women’s Poetry”, en *Sexuality, the Female Gaze and the Arts. Women, the Arts and Society*, Ronald Dotterer y Susan Bowers (ed.), Selinsgrove, Pennsylvania, Susquehanna University Press, 1992, pp. 166-184. Vid también, de esta misma estudiosa: *Myth and Archetype from a Female Perspective*, Tesis sin publicar, New York University, 1981.

¹²⁵⁴ Cfr. Annis Pratt, *Archetypal Patterns in Women’s Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1981.

¹²⁵⁵ C.F. Keppler le ha llamado también “el segundo yo”. Véase: C.F. Keppler, *The Literature of the Second Self*, Arizona, The University of Arizona Press, 1972.

una especie de energía que se opone a la represión (o a todo aquello que ha sido reprimido por el bien del Ego-Ideal, siguiendo la línea psicoanalítica jungiana¹²⁵⁶). Como afirma Keppler, se trata de un proceso interno que lleva intrínseco “el misterio de la contradicción”: estamos hablando de dos que son al mismo tiempo un uno indisputable. Por un lado, un *yo* que funciona en primer plano y, por otro, un segundo *yo* que permanece en la penumbra; y es este último el que pareciera poseer más conocimiento sobre el primero, que aquel *yo* sobre sí mismo. El segundo *yo* es el que procesa los secretos que el primero precisamente no puede llegar a comprender; es por esta razón que el segundo *yo*, aunque resulte extraño, es el más fuerte y el que posee mayor control en dicha relación.¹²⁵⁷

Jung señala que la sombra puede convertirse en algo positivo en aquellos casos en que se reprimen las cualidades negativas de la personalidad.¹²⁵⁸ De acuerdo con M. Esther Harding, si no vivimos de acuerdo a nuestro mayor potencial, estas cualidades positivas se reprimen y se convierten en sombra; por otra parte, la sombra también se refiere a todos aquellos elementos psíquicos que no han sido seleccionados para realizar una adaptación consciente de los mismos. Muchas personas poseen cualidades potenciales que no han tomado lugar en sus vidas por diversas circunstancias, ya sea personales, sociales o culturales. Por lo tanto, si esa sombra se configura también a partir de los aspectos positivos de nuestra personalidad, esta se convierte en una sombra, no oscura, sino luminosa.¹²⁵⁹ Siguiendo a Harding, Helene Levine-Keating sostiene que la figura del doble en la poesía escrita por mujeres representa a aquel *yo* positivo y creativo que ha sido reprimido y que, por ser transgresor e inconformista, no resulta socialmente aceptable. Es el *yo* que a menudo es enterrado por miedo a lo que podría revelar o por el castigo que podría recibir, incluyendo el peligro a ser encasillado en el molde de la locura. Sin embargo, “estas partes no desarrolladas del individuo poseen cierta energía... que busca ser vivida”.¹²⁶⁰ Así, tenemos la siguiente dicotomía: por un lado, el *yo* consciente que cede ante el *ethos* dominante, que puede llegar a mentir o a ser forzosamente amable, a comportarse de acuerdo a las reglas y a ser buena ciudadana,

¹²⁵⁶ Edward C. Whitmont, *The Symbolic Quest: Basic Concepts of Analytical Psychology*, Princeton, Princeton University Press, 1978, pp. 160-163.

¹²⁵⁷ Cfr. C.F. Keppler, Ob.cit., pp. 1, 9.

¹²⁵⁸ Cfr. Carl G. Jung, *Psyche and Symbol*, Violet S. de Laszlo (ed.), New York, Doubleday, 1958, p. 9.

¹²⁵⁹ Cfr. M. Esther Harding, *The “I” and the “Not-I”*, Princeton, Princeton University Press, 1973, pp. 79, 97-98.

¹²⁶⁰ Ibid.

todo con tal de evitar el castigo. Y, por el otro lado, la *sombra luminosa*, que no es más que el *yo* auténtico. En la poesía escrita por mujeres, esa sombra a menudo representa a la poeta, aquella que ha debido soltar amarras para abrir un espacio donde se respira imaginación, donde se encuentra toda aquella materia prima desde donde brota la creatividad.

Dentro de esta lógica, entonces, la adaptación del ego consciente a su medio social puede contener cualidades negativas; y la sombra puede convertirse en la personificación de aquellas potencialidades positivas que han sido desatendidas. De esta forma, en la poesía escrita por mujeres, esa *sombra luminosa* ha sido concebida dentro de una imaginería que resulta positiva y creativa, desde un punto de vista feminista, pero que, desde una perspectiva masculina, podría parecer negativa, inapropiada y hasta maligna.¹²⁶¹ Algunas de las representaciones femeninas que guardan correspondencia con el arquetipo de la sombra en la poesía escrita por mujeres son: Artemisa, Hécate, Lilith, Eva, Circe y todas aquellas que se refieran a una mujer o dama oscura o al aspecto sexual del submundo de Perséfone. Estas figuras, que también son arquetipos, han sido necesarias para crear un nuevo imaginario femenino y feminista (en contraposición al imaginario tradicional y patriarcal) porque representan la fuerza y la individualidad; ellas, pues, se convierten en “lo otro”, en lo que no es controlado. En pocas palabras, el feminismo ha hecho una interpretación nueva de los arquetipos míticos femeninos.

En el caso de la poesía de Burgos, la poeta es representada por lo luminoso (no es únicamente la sombra, como diría Jung); y, contrariamente, la *yo*-social es retratada como la sombra. Por lo tanto, se da una inversión de la teoría del arquetipo de la sombra. La figura del doble (o la de la auto-negación) en la poesía de Burgos se acerca más bien a la figura que rescatan Helene Levine-Keating y M. Esther Harding, es decir, la *sombra luminosa*. Como veremos, esa *yo*-poeta aparece sólo en algunas ocasiones

¹²⁶¹ En los capítulos dedicados a María Eugenia Vaz Ferreira y Delmira Agustini, ya me referí al uso matizado o la inversión que estas poetas hacen de la imagen de la *femme fatale*. Para un estudio de la imagen arquetípica de la mujer en la cultura véanse: Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990; Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Debate, 1994.

con algunos rasgos sombríos, especialmente hacia el final de su vida. Sin embargo, en la mayoría de los casos, es luz, poesía, claridad.¹²⁶²

El largo poema “A Julia de Burgos”, que consta de cuarenta y dos versos alejandrinos, está construido a partir del desdoblamiento y en él se transparenta la operación más clásica en el mundo de la creación, especialmente del siglo XX: el artista viéndose a sí mismo y mostrando los quiebres entre el ser íntimo y el ser social. Por lo tanto, desde las primeras estrofas queda planteado este conflicto esencial: el afán de la *yo-poeta* por fortalecer su identidad frente a la *yo-social*, a quien se le asigna el pronombre “tú”. En este momento, la conciencia de la *yo-poeta* yuxtapone a ambos *yoes* pero fracasa en integrarlos; se trata, pues, de una relación en estado conflictivo. De esta forma, la *yo-poeta* (segundo *yo*) no guarda ningún tipo de sentimiento positivo o cariñoso hacia la *yo-social* (primer *yo*); más bien siente una fiera preferencia por todos aquellos aspectos que pertenecen a su ser artístico:

Ya las gentes murmuran que yo soy tu enemiga
porque dicen que en verso doy al mundo tu yo.

5 Mienten, Julia de Burgos. Mienten, Julia de Burgos.
La que se alza en tus versos no es tu voz: es mi voz
porque tú eres ropaje y la esencia soy yo;
y el más profundo abismo se tiende entre las dos.

Tú eres fría muñeca de mentira social,
y yo, viril destello de la humana verdad.

10 Tú, miel de cortesanas hipocresías; yo no;
que en todos mis poemas desnudo el corazón.

Tú eres como tu mundo, egoísta; yo no;
que en todo me lo juego a ser lo que soy yo.

Tú eres sólo la grave señora señorona;
yo no; yo soy la vida, la fuerza, la mujer.

15 Tú eres de tu marido, de tu amo; yo no;
yo de nadie, o de todos, porque a todos, a todos,
en mi limpio sentir y en mi pensar me doy.

¹²⁶² Más adelante, Gabriela Mistral, en su poema “La otra” (*Lagar*, 1954) también se refiere a su otro *yo*: “Una en mi maté: / yo no la amaba”. Sin embargo, en el caso de la chilena, pareciera que la que se sacrifica es a la mujer rebelde, aquella que se enciende de vida sexual y se niega a aceptar su destino de esterilidad: “Era la flor llameando / del cactus de montaña; / era aridez y fuego; / nunca se refrescaba. /... / Donde hacía su siesta, / las hierbas se enroscaban / de aliento de su boca / y brasa de su cara. /... / La dejé que muriese, / robándole mi entraña. / Se acabó como el águila / que no es alimentada”. (Gabriela Mistral, “La otra”, en *Antología poética*, Hugo Montes Brunet (ed.), Madrid, Castalia, 1997, p. 131.)

Tú te rizas el pelo y te pintas; yo no;
a mí me riza el viento; a mí me pinta el sol.¹²⁶³

[...]

“A Julia de Burgos” muestra el conflicto interno de la poeta como mujer cuya tensión dialéctica se establece entre el ser íntimo y el ser público. Así, se escenifica un diálogo interior en el que dicha tensión nunca se resuelve: entre las dos Burgos no es posible la reconciliación ni la negociación. El nombre Julia de Burgos resume, contiene a esos *yo*es, y la imposibilidad de negociación entre lo que cada uno representa y desea, lleva a que la autora enfatice, desde los primeros versos, la enemistad que se ha establecido entre ambas: una representa el fingimiento y la simulación, la claudicación ante lo social; y la otra, la autenticidad, la honestidad, la libertad de ser ella misma. En pocas palabras, se encuentran en pugna dos destinos: uno sometido a los deberes públicos y el otro fiel a los ideales íntimos. La *yo*-social, específicamente personificada en la mujer casada, es la que acepta su sometimiento, su anulación. La *yo*-poeta es la que busca una ganancia intangible, trascendental, es aquella a la que la tiene sin cuidado la pérdida en lo social y que, por la forma en que le habla a su otro *yo*, sabemos que también detesta en lo que este se ha convertido.

Asimismo, “A Julia de Burgos” representa el esfuerzo tentativo de su autora por afianzar, simultáneamente, a su *yo* íntimo y a su trabajo poético: se autorretrata, al mismo tiempo, como observadora y participante del proceso creativo.¹²⁶⁴ Así, sobresale la preocupación de la *yo*-poeta por moldear su trabajo poético, su compromiso por mantenerse fiel a la poesía. Por ejemplo, observamos como ese *yo* busca poseer aquello que la va a ayudar a satisfacer las necesidades de la artista, del *yo* creativo y luminoso: la *voz* (“La que se alza en mis versos no es tu voz: es mi voz”); la *esencia* (“porque tu eres ropaje y la esencia soy *yo*”); el *descenso* al abismo psíquico y poético,

¹²⁶³ Julia de Burgos, “A Julia de Burgos”, en *Song of the Simple Truth. Obra poética completa/The complete poems*, Ob.cit., pp. 2, 4.

¹²⁶⁴ Como afirma Helane Livine-Keating, en este poema se da precisamente “la preferencia del *yo* artístico sobre el *yo* cotidiano”. [La traducción es mía.] (Helane Livine-Keating, *Myth and Archetype from a Female Perspective*, Ob.cit., p. 300.) Lo anterior nos lleva a las propuestas de Rimbaud, las cuales expresaron el concepto de “Je est un autre” (“Yo es otro”...): el poeta también es el espectador objetivo de su *yo* trabajando.

es decir, aquella búsqueda que se realiza en soledad y que requiere de un descenso a lo oscuro, al inconsciente (“y el más profundo abismo se tiende entre las dos”).¹²⁶⁵

El poema expresa magistralmente el distanciamiento consciente entre un “yo” y un “tú” que, como dije antes, tienen el mismo nombre. El “tú” (ropaje, fría muñeca) y el “yo” (esencia, la enemiga de esa fría muñeca) difieren y, en este sentido, la poeta no sólo se revela como la protagonista sino que también lleva a cabo una acción heroica y paradójica: al desenmascarar a esa “tú”, ese *yo* simultáneamente se está despojando de las máscaras que la esconden, esas que la intentan empujar a la sombra. Así, sale a la luz y exterioriza su más profunda intimidad, acción que al mismo tiempo representa su fuerza: “viril destello de la humana verdad /.../ en todos mis poemas desnudo el corazón /.../ todo me lo juego al ser lo que soy yo”. Cuando su ser más íntimo sale a la superficie, no se percibe ningún signo de debilidad, ni un destello de vulnerabilidad negativa, más bien se refuerza su autenticidad; la toma de conciencia de ese *yo* genuino es lo que le adjudica un poder singular, individual, propio. El resultado de lo anterior es que la *yo*-poeta rechaza el papel sumiso asignado a las mujeres por la sociedad. Si la *yo*-social obedece al código cultural vigente y recibe premios por ello, como el título de “señora”, la *yo*-poeta satiriza ese premio y la llama “señorona”. El poema, pues, sintetiza el enfrentamiento entre esas dos mujeres: por un lado, la Burgos cosificada, objeto de posesión legal y emocional (“Tú eres de tu marido, de tu amo”), aquella que necesita enmascararse para tener un lugar respetable en la sociedad (“tú te rizas el pelo y te pintas”); y, por otro lado, la Burgos genuina, la que se afirma, la que se conoce (“la vida, la fuerza, la mujer”), la natural, la libre, la vital (“a mí me riza el viento; a mí me pinta el sol”)¹²⁶⁶, la que no pertenece a nadie más que a sí misma (“yo de nadie, o de

¹²⁶⁵ Cfr. Heather Rosario Sievert, Ob.cit., p. 202. En este artículo, Sievert estudia el trabajo de Burgos a partir de los esquemas estéticos que emergieron en Francia a finales del siglo XIX (Parnasianismo, Simbolismo). Estos crearon un nuevo sistema de alusiones, referencias, imágenes, las cuales a su vez influyeron en poetas como Rubén Darío, Manuel y Antonio Machado, Federico García Lorca, quienes se apropiaron de una estética simbolista que más tarde transformaron en una obra personal. De acuerdo a Sievert, la poesía de Burgos bebe del simbolismo de Lorca, a quien la poeta puertorriqueña admiraba. En su “Poema a Federico” Burgos resume su deuda con Lorca y reconoce el poder del andaluz de convertir lo sensual en místico; asimismo, somos testigos de un proceso en el cual la poeta se zoomorfa en una luciérnaga a la vez que articula su deseo de aprehender el infinito y el poder del silencio. En definitiva, Sievert nos ayuda a comprender mejor la influencia del simbolismo francés y del simbolismo cromático de Lorca en la poesía de Julia de Burgos.

¹²⁶⁶ Helane Levine-Keating, cuando se refiere a la *sombra luminosa* que aparece en este poema, también la relaciona a arquetipos femeninos. Esta *sombra luminosa*, al tiempo que insiste en decir la verdad, se revela como naturaleza indomable, cualidad que la acerca a Artemisa, la diosa de la vida salvaje y libre, la que, como buena cazadora, domina el mundo animal; la diosa que proclama su espíritu libre y desafía al

todos, porque a todos, a todos / en mi limpio sentir y en mi pensar me doy”). En definitiva, la *yo*-social es el reflejo de un mundo hipócrita, inauténtico, y para pertenecer a él, esta ha tenido que hacer concesiones. En contraste, la *yo*-poeta afianza la honestidad y no se rinde ante trofeos falsos.¹²⁶⁷

En definitiva, Burgos se refiere al abismo entre la mujer que adopta los roles ordenados por las normas colectivas, éticas y sociales del sistema patriarcal, y la mujer que crea sus propios roles de conducta, aquellos engendrados por la artista. A medida que avanza el poema, la *yo*-poeta se va mostrando cada vez más desafiante frente a ese sistema social y cultural que oprime al “tú”. Así, de un plano individual se pasa a uno colectivo, es decir, de un desafío a la situación represiva en la que se mueve la *yo*-social, la *yo*-poeta pasa a denunciar las injusticias sociales:

- 20 Tú eres dama casera, resignada, sumisa,
atada a los prejuicios de los hombres; yo no;
que yo soy Rocinante corriendo desbocado
olfateando horizontes de justicia de Dios.
- 25 Tú en ti misma no mandas; a ti todos te mandan;
en ti mandan tu esposo, tus padres, tus parientes,
el cura, la modista, el teatro, el casino,
el auto, las alhajas, el banquete, el champán,
el cielo y el infierno, y el qué dirán social.
- 30 En mí no, que en mí manda mi solo corazón,
mi solo pensamiento; quien manda en mí soy yo.
Tú, flor de aristocracia; y yo, la flor del pueblo.
Tú en ti lo tienes todo y a todos se lo debes,
mientras que yo, mi nada a nadie se la debo.
- 35 Tú, clavada al estático dividiendo ancestral,
y yo, un uno en la cifra del divisor social,
somos el duelo a muerte que se acerca fatal.
- 40 Cuando las multitudes corran alborotadas
dejando atrás cenizas de injusticias quemadas,
y cuando con la tea de las siete virtudes,
tras los siete pecados, corran las multitudes,
contra ti, y contra todo lo injusto y lo inhumano,
yo iré en medio de ellas con la tea en la mano.¹²⁶⁸

“mundo de la cultura” (cuyo centro de referencia es la sociedad patriarcal). (Cfr. Ob.cit., pp. 169-168, 174.)

¹²⁶⁷ Cfr. Ibid, p. 175.

¹²⁶⁸ Julia de Burgos, “A Julia de Burgos”, en *Song of the Simple Truth. Obra poética completa/The complete poems*, Ob.cit., pp. 2, 4.

Primero se nos muestra a una “tú” adaptada a su medio, razón por la cual es aceptada; pero dicha concesión trae aparejada una consecuencia nefasta: esa mujer se convierte en una esclava de los dictados sociales (“Tú eres dama casera, resignada, sumisa, / atada a los prejuicios de los hombres; /.../ Tú en ti misma no mandas; a ti todos te mandan...”). Esa *yo*-social no piensa por sí misma, está encadenada a nociones no sólo sociales (tener esposo, obedecer a los padres, temer al qué dirán), sino también a nociones de estatus fundamentadas en la superficialidad y la vanidad (estar a la moda, poseer joyas y auto, asistir a banquetes); y a nociones religiosas y dogmáticas del bien y el mal (necesita la guía de un cura y de la confesión para “limpiarse” de pecado ante la posibilidad del cielo o del infierno). En otras palabras, la idea que se plantea es que poseer prestigio económico y social implica perder libertad o, si lo vemos desde un punto de vista extremo, implica también *venderse*. De esta forma, se expone una situación en la que la *yo*-social, para alcanzar una integración en su medio, debe renunciar a sí misma. La toma de conciencia de la *yo*-poeta se origina, como señalé arriba, en el reconocimiento de una serie de máscaras a las que recurre la “tú” con el fin de integrarse; en contraposición, a aquella le ha sido posible cimentar el camino hacia el auto-conocimiento precisamente porque no necesita de esas máscaras (“quien manda en mi soy yo. /.../ mi nada a nadie se la debo”).

En los versos 22-23 el espíritu de la artista se identifica con el caballo de Don Quijote, Rocinante. Si bien se trata del caballo del personaje que representa por excelencia los ideales limpios y justos, resulta interesante que la poeta se vea proyectada en el viejo caballo y no en el caballero. ¿Por qué ahora la poeta no se identifica con un arquetipo masculino, con aquel hombre que realiza hazañas, como en “Pentacromía”? Como sabemos, el ingenioso hidalgo pasó cuatro días imaginando qué nombre le pondría a su caballo:

Cuatro días se le pasaron en imaginar que nombre le pondría [...] y así, después de muchos nombres que formó, borró y quitó, añadió, deshizo y tornó a hacer en su memoria e imaginación, al fin le vino a llamar Rocinante, nombre, a su parecer, alto, sonoro y significativo de lo que había sido cuando fue rocín, antes de lo que ahora era, que era antes y primero de todos los rocines del mundo.¹²⁶⁹

¹²⁶⁹ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Martín de Riquer (ed.), Barcelona, Planeta, 1980, p. 37.

Se trata, pues, de un rocín: un caballo de trabajo, de mala figura y de poca alzada, en pocas palabras, uno de segunda categoría. Pero Don Quijote *dignifica* a su rocín otorgándole un nuevo nombre, un nombre elocuente que se propone elevarlo a corcel de caballero. Así, la poeta, que antes era ciudadana de segunda categoría, cuando aún no se había separado de su *yo*-social, al adoptar un *yo* personificado en Rocinante, se está adjudicando dignidad. Por medio de la caracterización de la *yo*-poeta en Rocinante, esta también encarna lo natural y lo instintivo (ahora elevados a un nivel superior que al que comúnmente se les da en la tradición frente a la Razón, la cual equivale a lo masculino), al tiempo que evoca aquellos días felices de su infancia junto a su padre en el campo, cuando aún no la asediaban sentimientos profundos de desarraigo. (Recordemos que, de niña, su padre solía recitarle pasajes de *Don Quijote* y que el caballo de este se llamaba Rocinante.¹²⁷⁰) De esta forma, la autora subraya una vez más la hazaña luminosa de la artista: “corriendo desbocado / olfateando horizontes de justicia de Dios”. La anterior imaginación nos aclara aún más la antítesis que se impone entre el espíritu de la artista y la superficialidad de la mujer resignada. En el poema, la mujer-caballo corre apasionada y olfatea las fronteras psicológicas y espirituales que el código religioso ha impuesto a las mujeres, y lo hace con la intención de adueñarse del aroma de un terreno limpio de hipocresía. Al utilizar el sentido del olfato, Burgos compagina la búsqueda espiritual, sagrada, profunda e intangible de la *yo*-poeta, con sus instintos y deseos. De esta forma, se sugiere que la justicia no es una entidad exclusiva que pertenece a una clase social determinada, a la elite. Más bien, ella percibe un mundo más justo en comparación a las injusticias que la rodean, y en ese mundo, que es el suyo, el propio, los horizontes de Dios son más extensos y amplios. Así, “(e)n su primer *yo* descansa la perpetuación de las mujeres como personas reprimidas quienes, mediante su connivencia y aceptación de esta represión, perpetúan las injusticias del patriarcado sobre todos los oprimidos. Aunque una pudiera mentir por medio de palabras y apariencias, ‘oler’, en cambio, implica estar cerca de la verdad, es seguir el olfato propio hacia el descubrimiento de una justicia genuina para todos”.¹²⁷¹

¹²⁷⁰ Yvette Jiménez de Báez afirma lo siguiente: “En las noches, y en aventuras a caballo que duraban días, el mundo imaginativo de Burgos se va poblando de las hazañas de Don Quijote –Rocinante se llamaba el caballo del padre y Nacional el de ella– [...]. En estas salidas, donde a veces duermen a campo raso, [...] aprende la hija, además, el gusto por la aventura [...]”. (Yvette Jiménez de Báez, Ob.cit., p. 11.)

¹²⁷¹ Helane Levine-Keating, Ob.cit., p. 178. [La traducción es mía.]

Por otra parte, al oponer la “flor de aristocracia” a la “flor del pueblo”, la poeta coloca la situación de esa “tú” en un plano colectivo. En la última estrofa, “la hablante inserta su toma de conciencia personal dentro de la situación de su pueblo, trazando en la rebelión de las masas una respuesta revolucionaria a los prejuicios e injusticias de clases”.¹²⁷² De esta forma, vemos como la *yo*-poeta pasa de un discurso subjetivo a uno no sólo colectivo, sino también subversivo: lleva una antorcha, un arma simbólica contra las injusticias sociales (“contra ti, y contra de todo lo injusto y lo inhumano, / yo iré en medio de ellas con la tea en la mano”). En resumen, en la última estrofa, la *yo*-poeta nos está definiendo su posición ideológica: está del lado de los oprimidos. Así, ese *yo* –que ahora ya es, de forma literal y contundente, luz, claridad interior que la guía– no sólo se está dirigiendo a un “tú” en singular sino que también a todo lo que este representa, es decir, a un “tú” colectivo, y lo hace adoptando una actitud revolucionaria que recuerda a aquella que provocó la toma de la Bastilla. Efectivamente, y de acuerdo con Eliana Rivero, en la dicotomía adoptada por Julia de Burgos, “[...] ‘there are various levels of discourse’. [...] there is the ‘I’, an ontological object, and the ‘I’ who reflects on individual and social histories. To this, she adds, a third ‘I’, the ‘collective self’, who represents ‘the speaker’s racial and sociocultural conscience’”.¹²⁷³

“A Julia de Burgos”, publicado en 1938 en su primer libro, seguramente deriva de la experiencia de su primer matrimonio, el cual dura únicamente tres años, de 1934 y 1937. Precisamente, después de su divorcio es que la autora se embarca con todo en su compromiso con la literatura. Por lo tanto, de aquí en adelante, en sus momentos de mayor rebeldía, la poeta enfatiza su no claudicación ante las normas socio-culturales de su tiempo, algo que logra con éxito literariamente hablando, es decir, en el mundo abstracto del poema, pero que en lo biográfico, dicha rebeldía, se traduce en dolor, soledad y decepción. Sin embargo, la irreverencia espiritual presente en muchos de sus textos es, sin duda, firme reflejo de una decisión valiente. Tal es el caso de “Yo misma fui mi ruta”:

¹²⁷² Mercedes S. Julián, “La que se alza en mis versos”, en *Julia de Burgos*, Manuel de la Puebla (ed.), Río Piedras, Puerto Rico, Mairena, 1986, p. 138.

¹²⁷³ “[...] ‘hay varios niveles discursivos’. [...] está el ‘Yo’, objeto ontológico, y el ‘Yo’ que reflexiona sobre las historias individuales e históricas. A esto, añade un tercer ‘Yo’, el ‘Yo colectivo’, que representa a ‘la conciencia racial y sociocultural de la hablante’”. [La traducción es mía.] (Consuelo López Springfield, Ob.cit., p. 61.)

Yo quise ser como los hombres quisieron que yo fuese:
 un intento de vida;
 un juego al escondite con mi ser.
 Pero yo estaba hecha de presentes,
 5 y mis pies planos sobre la tierra promisoro
 no resistían caminar hacia atrás,
 y seguían adelante, adelante,
 burlando las cenizas para alcanzar el beso
 de los senderos nuevos.
 [...] ¹²⁷⁴

Desde el principio, la poeta nos dice que trató sin éxito de acomodarse a lo que le pedían los hombres. No logró integrarse a ese medio porque si hubiera seguido esos dictados sociales, no habría vivido plenamente; hubiera sido únicamente “un intento de vida”, sin potencial para entrar dentro de sí e iniciar un proceso de auto-conocimiento, de toma de conciencia; su vida se habría reducido a “un juego al escondite con mi ser”. Al negarse a claudicar, realiza una ruptura con la tradición, rechaza el pedido de los hombres a esconder, reducir, aniquilar, su verdadero *yo*; así, la poeta afianza su ser, uno que sólo pertenece a sí misma y que no ha sido moldeado por las imágenes idealizadas de la mujer que perviven en el imaginario masculino. En este sentido, descarta el volver a un pasado muerto: “Y mis pies... / no resistían caminar hacia atrás, / y seguían adelante, adelante”. En pocas palabras, el *yo* de la poeta ha trasgredido el canon social, uno caduco (está reducido a cenizas), y gracias a un “ímpetu vivencial” se decide por aquellos “senderos nuevos” en los cuales puede afirmarse. Pero el acto de mostrar el propio rostro, sin máscaras, uno que surge de adentro hacia fuera, y de romper con el canon social, como una rama que se desprende de un tronco viejo, trae represalias. A esa mujer que se atreve a desentrañar su ser para definirse a partir de sus propios términos, no se le adjudica un valor en esa sociedad, no es apreciada; por lo tanto no recibe su homenaje:

10 A cada paso adelantado en mi ruta hacia el frente
 rasgaba mis espaldas el aleteo desesperado
 de los troncos viejos.
 Pero la rama estaba desprendida para siempre,
 y a cada nuevo azote la mirada mía
 15 se separaba más y más y más de los lejanos horizontes aprendidos:
 y mi rostro iba tomando la expresión que le venía de adentro,
 [...]

¹²⁷⁴ Julia de Burgos, “Yo misma fui mi ruta”, en *Song of the Simple Truth. Obra poética completa/The complete poems*, Ob.cit., p. 56.

Pero estaba hecha de presentes;
cuando ya los heraldos me anunciaban
en el regio desfile de los troncos viejos,
20 se me torció el deseo de seguir a los hombres,
y el homenaje se quedó esperándome.¹²⁷⁵

Sin embargo, aunque el final podría interpretarse desde un punto de vista negativo, lo cierto es que Burgos se refiere a ese no-homenaje a partir de una nota irónica: es el homenaje el que se quedó esperándola a ella y no al revés. Por lo tanto, a la poeta no le importa no recibir el premio, lo mismo que el título de “señora”, porque ese trofeo proviene del mundo de las convenciones sociales, el cual ha fracasado en su intento de perfilarla; ella, pues, cree más en sí misma. Esta auto-afirmación deriva, como ya he señalado anteriormente, de su arte, su poesía. Precisamente, en su poema “Se me ha perdido un verso” nos dice: “me he encontrado yo misma al encontrar mi verso”.¹²⁷⁶

En su segunda estancia en Nueva York (1942-1953), periodo marcado por la decepción, la soledad y el aislamiento, la autora, en su obra, realiza una síntesis de aquella división interna que ya antes había mostrado en “A Julia de Burgos”. Así, en “Voces para una nota sin paz”, la dedicatoria entre paréntesis que lo antecede dice lo siguiente: “Para Julia de Burgos por Julia de Burgos”. Así, pareciera que, más que un desdoblamiento, la autora realizara una escisión. Además, aquí la poeta le habla con ternura su otro yo, a su sombra. Esa Burgos-luminosa ya no le recrimina nada a la Burgos-sombra sino que más bien le recuerda aquellos viejos tiempos cuando ambas eran frescas y eran Una, y esto con la intención de vislumbrarle un futuro juntas:

Será presente en tí tu manantial sin sombras.
Estarás en las ramas del universo entero.
Déjame que te cante como cuando eras mía
en la llovizna fresca del primer aguacero

5 Tu mano en semi-luna, en semi-sol y en todo
se refugiaba núbil, sobre la mano mía.
Porque yo te cuidaba, hermanita silvestre
y sabes que lloraba en tus claras mejillas.

10 Será presente en tí tu manantial sin sombras.
Estarás en las ramas del universo entero.
Pero ¿dónde dejaste tu paz? –En cada herida–
me contestan tus ojos anegados por dentro.

¹²⁷⁵ Ibid.

¹²⁷⁶ Ibid, p. 18.

15 Déjame que te cante como cuando eras mía,
hermanita silvestre, como cuando trepamos
el astro que salía a dormir soledades
entre nuestras pupilas destiladas de amor.

20 Déjame que te cante como cuando eras mía,
y era paz el silencio de mi profunda ola,
y era paz la distancia de tu
nombre y mi nombre
y era paz el sollozo de la muerte que espera.

25 Será presente en ti tu manantial sin sombras.
Estarás en las ramas del universo mío
y todas las estrellas se bajarán cantando
la canción del espacio refugiada en un río.¹²⁷⁷

El título de este poema (de versos alejandrinos) hace referencia a una condición anímica o emocional compartida por las dos mujeres que la habitan; por primera vez hay una sincronía entre ambas, experimentan lo mismo, y es el hecho de que ninguna está verdaderamente en paz. De esta forma, la *yo*-poeta intenta reestablecer la complicidad que un día compartieron durante la infancia; si vuelven a re-unirse, la *yo*-social volverá a ser “manantial sin sombras” y podrá permanecer en “las ramas del universo entero”. Sólo al convertirse en Una, volverán a ser parte de la totalidad y estarán en paz. A lo largo del poema se repite el pedido de la *yo*-poeta: “Déjame que te cante como cuando eras mía” y este pedido se acompaña de imágenes, situaciones o conversaciones que subrayan, por un lado, lo fresco que resultaba todo durante aquellos días, pues se trataba de la vivencia de las primeras experiencias en un ambiente natural (“...cuando eras mía / en la llovizna fresca del primer aguacero”); y, por otro lado, enfatizan el profundo conocimiento que han adquirido una de la otra, un conocimiento que ahora ya no está acentuado por amargos reproches (como es el caso de “A Julia de Burgos”) sino por la ternura que provoca recordar lo unidas que fueron. En efecto, durante la infancia compartían un matrimonio armonioso de *yo*es, una unión donde no existía la exigencia de la elección ni el dominio de una sobre la otra porque ambas eran mitad de luna y mitad de sol, cada una era el complemento vital de la otra: “Tu mano en semi-luna, en semi-sol y en todo / se refugiaba núbil, sobre la mano mía”. Eran días en que aún eran en plural: “...trepamos / el astro que salía a dormir soledades / entre nuestras pupilas destiladas de amor”. Esa complicidad también se manifiesta cuando la poeta recuerda que “yo te cuidaba, hermanita silvestre / y sabes que lloraba en tus claras

¹²⁷⁷ Ibid, p. 226.

mejillas”. En este momento, la sensibilidad de la poeta acompañaba a las vivencias del *yo-social*, mientras que esta última, investida de inocencia, aún tenía las mejillas claras, limpias, todavía no se había convertido en una sombra adaptada al medio social. Pero ya desde entonces la *yo-poeta* era la que iba adquiriendo conciencia de su dolor, era la que vivía los procesos internos de aprendizaje emocional y la que cuidaba a la *yo-social*. En resumen, se trata de un tiempo sin conflictos: “y era paz la distancia de tu / nombre y mi nombre”; eran tiempos de paz porque hasta la certeza de la muerte era algo lejano todavía: “y era paz el sollozo de la muerte que espera”.

Sólo hay un momento en el poema en que la *yo-poeta* le hace una pregunta esencial a la *yo-social*, como para comprender mejor sus decisiones, su modo de vida, como para que la reconciliación en efecto sea sincera y profunda: “Pero ¿dónde dejaste tu paz? –En cada herida– / me contestan tus ojos anegados por dentro”. Si en la niñez la que lloraba era la *yo-poeta*, en el momento de la pregunta, cuando ya son adultas, la que llora es la *yo-social*. Pero se trata de un llanto disimulado (“ojos anegados por dentro”), que sólo la *yo-poeta* puede verificar y comprender. La paz de la *yo-social* ahora reside en su dolor, por lo tanto, su paz no tiene que ver con la ausencia de conflictos o sinsabores, tampoco tiene que ver con la experiencia o la vivencia de un momento pacífico y armonioso, sino que su paz se conceptualiza a partir de un entendimiento consciente del dolor. Es, por lo tanto, el momento perfecto para que ambas intenten fusionarse, porque ya ambas han llegado al mismo conocimiento, aunque siguiendo diferentes caminos. Si la *yo-poeta*, por su sensibilidad, había asimilado desde pequeña el universo, la vida, más allá de lo socialmente construido, la *yo-social* finalmente aprendió también a ver lo invisible, a tocar lo intangible. Así, crece un sentimiento de empatía, de comprensión, y se manifiesta la necesidad de una reconciliación para realizar el último anhelo: *ser* en el infinito. Pero observemos que en la última estrofa la *yo-poeta* ya no le dice a su contraparte que estará en “las ramas del universo entero” sino que en “las ramas del universo mío”. El universo donde volverán a ser Una es el propio, el interno. Así, no extraña que al hablar de su propio universo se refiera a “la canción del espacio refugiada en un río”, el cual no es más que *su* río, Río Grande de Loíza, a cuyas orillas esa niña todavía no escindida solía jugar, símbolo también de la fusión más íntima que puede imaginar (el ser profundo/la mujer en Uno). Por eso las dos mujeres re-unidas y reconciliadas, en busca de la paz eterna, nos dicen en “Tres caminos”, poema también escrito durante esta época, que:

Tú.
Solamente tú,
Río Grande de Loíza,
podrás darme la risa para
el camino eterno,
allá, bajo tus aguas.¹²⁷⁸

No obstante, en “¿Y...?”, Burgos nos vuelve a entregar una nota pesimista con respecto al estado interior de esos dos *yoes*, puesto que aquí ambos se han convertido en sombra y lloran: “¿Y si dijeran que la vi llorando / con las lágrimas, / y que determinada / especial, y en tristeza / vi mi sombra llorando también / entre su sombra?”¹²⁷⁹ Posiblemente por esta razón –ahora que la poeta está sedienta de luz– es que el proceso de auto-fragmentación aumenta y aparece un tercer *yo*, sólo para volver al deseo de ser Una, como lo evidencia “Éramos tres”:

Éramos tres...
Una naciendo de una espiga
Una rompiendo de un alboroto
trágico de fórmulas.

5 Una amontonando el corazón de Dios
para darle justicia al universo.
Una recogía estrellas.
Una era fiera triste de retazos azules.
Una sabía crecer sobre su nombre

10 desde un maligno eco.

Eramos tres...
ausentes,
taciturnas,
como tres barcos anegando un puerto.

15 Hoy, sollozantes,
trémulas,
presentes,
somos, redescubiertas,
una misma,

20 somos la dura esfinge de la angustia,
somos el alma viva del silencio.¹²⁸⁰

La identificación de esos tres *yoes*, al principio, está definida por las acciones de cada uno, pero esas acciones suceden en dos tiempos: en el presente (“naciendo”, “rompiendo”, “amontonando”) y en el pasado (“*recogía* estrellas”, “*era* fiera triste”,

¹²⁷⁸ Ibid, 236.

¹²⁷⁹ Ibid, p. 230.

¹²⁸⁰ Ibid., p. 232.

“sabía crecer”). Está claro que en las primeras dos estrofas, se viaja del presente al pasado. Pero al comenzar con la frase “Eramos tres...” queda la sensación de que ese primer tiempo (versos 1-4) representa más bien el “eco” de un presente, y que el pasado (versos 5-10) es el más remoto de los pasados de esos *yoes*. Lo anterior queda justificado por los tiempos que se adoptan en la tercera y cuarta estrofas; aquí el proceso se invierte: del pasado se pasa al presente. Pero este pasado resulta menos remoto que el anterior porque, en este pasado más cercano, los *yoes* de estas tres mujeres se han acercado, re-uniendo; en ese momento ya no tienen identidades diferentes de acuerdo a sus acciones particulares, sino que se identifican entre sí a partir de un estado del ser común: “ausentes, taciturnas”, complicidad que aumenta porque han tomado conciencia de que habitan en un mismo lugar, el alma: “tres barcos anegando un puerto”. Por lo tanto, observamos que, en las últimas dos estrofas, el proceso se invierte, se pasa de un pasado más cercano a un presente más presente, al minuto último y desnudo. Esta distinción de los tiempos le sirve a Burgos para trazar el camino hasta su momento más actual, en el cual las tres han decidido ser una misma, porque han reconocido su unidad en el dolor, en su angustia estática y enigmática, en el silencio: “somos, redescubiertas, / una misma, / somos la dura esfinge de la angustia, / somos el alma viva del silencio”.

¿Por qué ahora Burgos insiste en la re-uniión de sus *yoes*? Ya he mencionado que en estos últimos poemas persiste un anhelo por deshacerse en la nada. Sin embargo, la poeta sabe que hundirse en la nada implica reconocerse a sí misma de la forma más completa –y esto incluye a sus otros *yoes*–. Antes me referí a su concepción de la nada¹²⁸¹, la cual ahora nos sirve para comprender su poema “¿Milagro yo?”:

[...]
 Permanezco
 perennemente yo,
 como un agonizar perpetuo de mí misma
 sin escalas ni voz para escucharme.

5 Quiero
 despiertamente,
 sin piedad,
 con un dulce reposo sin reposo,
 irme perdiendo sola entre todos los ecos

10 y que entre grito y grito,
 haya,

¹²⁸¹ Supra pp. 456-466.

una callada ausencia de distancias
para abrirme los brazos a la nada.¹²⁸²

Este poema resume su deseo de morir: no sólo ha dejado de luchar sino que tampoco quiere escucharse a sí misma. Asimismo, se trata de un deseo consciente (“Quiero / despiertamente”) que implica sufrimiento y desasosiego (sin piedad, / con un dulce reposo sin reposo”); un deseo donde ya los ecos, tanto los propios como los externos, quedarían atrás para que finalmente desaparezcan las distancias entre ella y sus *yoes*, y entre ellas y el mundo. Esa es la nada que ella quiere abrazar.

Sin embargo, su abdicación a ser adquiere contornos más complejos en “Nada soy”. En este poema, Burgos realiza un acto total de auto-negación a partir de un desdoblamiento en el que aparecen la niña y la mujer, ambas observadas por la poeta a través del recuerdo que el amado guarda de ellas. El poema comienza con la voz de una mujer que le habla a un ex-amante, para quien ella supuestamente, en ese presente, no es nada. Este, de acuerdo a lo que enfatiza la voz de la poeta, llegó en algún momento a reconocer su propia sensibilidad y, por lo tanto, logró conectar emocionalmente con la niña que la habita, es decir, con la mujer donde se funden tanto la *yo*-poeta como la *yo*-social, la mujer de alma pura: “Nada soy para ti, que me llevas de niña / en la tristeza azul de tu nostalgia. / Nada para la niña ausente / que nutriste de risas y lágrimas”.¹²⁸³ Como se observa, se utiliza de nuevo el recurso de los opuestos: ella supuestamente no es nada para él pero su alma pura pervive en la memoria del amado. Este recurso lo volvemos a encontrar más adelante: “Nada desde el espejo de tus ojos / que estallaron de amor sobre mi alma”.¹²⁸⁴ Aquí, la poeta rompe con la imagen tópica de la mujer desde la mirada masculina, es decir, su identidad no viene dada a partir del deseo de él, sino que desde su *nada*, ese lugar donde existe *per se*. Por lo tanto, estamos de nuevo ante un enfrentamiento, una contradicción, entre la realidad aparente y la realidad interna: si ella fuera realmente nada, en los términos tradicionales, los ojos de él no hubieran estallado de amor; es ella, la de alma pura, la que hizo estallar la imagen tópica femenina en él y le mostró una mujer auténtica, razón por la cual el amado, en algún momento, la reconoció y la amó. Al final del poema volvemos a encontrar una oposición, esta vez entre los lugares psíquicos en que los amantes se encuentran ahora:

¹²⁸² Ibid, p. 234.

¹²⁸³ Ibid, p. 238.

¹²⁸⁴ Ibid.

“Nada desde ti mismo en agonía / para la muerte breve de mi alma”.¹²⁸⁵ Ambos, hombre y mujer, se encuentran al borde de la muerte, de la nada. Pero la nada en él es la ausencia prolongada y dolorosa, en “agonía”; mientras que la nada de ella implica un lugar de descanso total, ya sin sufrimiento, la “muerte breve”, una nada que en realidad es todo porque es la re-unión de sí misma en el infinito. De ahí que el poema bien podría titularse: “Todo soy”.

2.3. El sujeto poético y la soledad.

En contraste a la dialéctica presente en “A Julia de Burgos”, en el siguiente poema titulado, “Íntima”, también de *Poema en veinte surcos*, es la *yo-poeta* quien vive plenamente en el poema; ya no aparece en oposición a la *yo-social* sino más bien se describe un desplazamiento de sí misma. Así, atestiguamos el proceso por medio del cual ese *yo* se autodenomina claridad, luminosidad, porque sólo la autenticidad es clara, diáfana, y no encierra engaño. Este poema, de veinticinco versos, está dividido en dos partes; en la primera, se retrata el proceso de desdoblamiento del ser en un tiempo pasado; y en la segunda parte, se alude a un presente en el que toma lugar un acto ritual reiterativo y primordial. Empecemos por estudiar la primera parte:

Se recogió la vida para verme pasar.
Me fui perdiendo átomo por átomo de mi carne
y fui resbalándome poco a poco al alma.

5 Peregrina en mí misma, me anduve un largo instante.
Me prolongué en el rumbo de aquel camino errante
que se abría en mi interior,
y me llegué hasta mí, íntima.

Connmigo cabalgando seguí por la sombra del tiempo
y me hice paisaje lejos de mi visión.

10 Me conocí mensaje lejos de la palabra.
Me sentí vida al reverso de una superficie de colores y formas.
Y me vi claridad ahuyentando la sombra vaciada en la tierra desde el hombre.¹²⁸⁶

El poema, de métrica libre, expresa, ante todo, un proceso personal de introspección. Pero antes de que la poeta entre a describir su buceo interior, la vida

¹²⁸⁵ Ibid.

¹²⁸⁶ Julia de Burgos, “Íntima”, en *Song of the Simple Truth. Obra poética completa/The complete poems*, Ob.cit., p. 6.

misma se personifica como testigo (“Se recogió la vida para verme pasar”) y se convierte en un ojo que observa el desprendimiento del *yo* incorpóreo del *yo* material (“Me fui perdiendo átomo por átomo de mi carne”). La vida exterior se comprime, se recoge, para atender a la vida íntima. Dicho proceso tiene un propósito: cimentar un camino interior que le permita a la *yo*-poeta entrar en el estado más recóndito de su alma, palpar la vivencia más esencial de su psiquis. Así, toma lugar un descenso, casi en un sentido místico, hacia donde reside el origen de la creación y la recreación, pero no para encontrar la luz de Dios, sino la luz de sí misma, la que deriva de la autenticidad de ser ella misma. Por lo tanto, podríamos decir que se trata de un proceso místico laico. Sin embargo, en aquel momento, en el cual este proceso toma lugar –y que la autora ha situado en un tiempo ya pasado–, el primer recorrido estuvo acentuado por una sensación de extrañeza puesto que entraba a un terreno ajeno y desconocido, a pesar de que ese terreno era lo propio (“Me prolongué en el rumbo de aquel camino errante / que se abría en mi interior”). Pero en ese momento sólo ha sucedido el desdoblamiento, es decir, se ha dado únicamente la observación de sí misma mientras se realiza el buceo para llegar “hasta mí”. Más adelante, la *yo*-poeta nos informa que, para que fuera posible un verdadero *proceso de diferenciación*, fue necesario llevar a cabo este recorrido varias veces tal si fuera un ritual realizado en un tiempo sin tiempo, es decir, uno no limitado por las medidas convencionales del mismo, sino más bien dentro de un tiempo interno que se prolonga a su ritmo (“Peregrina de mí misma, me anduve un largo instante”). En este sentido, el proceso de diferenciación, el cual toma lugar después, se convierte un evento imprescindible para lograr reconocer cada aspecto psíquico.¹²⁸⁷

Por lo tanto, el desdoblamiento que lleva a cabo la *yo*-poeta es el punto de partida de un proceso de diferenciación en el cual esta observa, evalúa, se separa de sí

¹²⁸⁷ Dice Jung: “Differentiation is the essence, the *sine que non* of consciousness. Everything unconscious is undifferentiated and everything that happens unconsciously proceeds on the basis of non-differentiation –that is to say, there is no determining whether it belongs or does not belong to oneself... Differentiation means the development of differences, the separation of parts from the whole... the man who knows how to separate himself from the unconscious, not by repressing it –for then it simply attacks him from the rear– but by putting it clearly before him as *that which he is not*... what is ego and what is non-ego, i.e. collective psyche”. (“La diferenciación es la esencia, el *sine que non* de la conciencia. Todo lo inconsciente está indiferenciado y todo lo que sucede de forma inconsciente proviene de la no-diferenciación –es decir, no se ha determinado si pertenece o no a uno mismo... La diferenciación se refiere al desarrollo de las diferencias, la separación de las partes del todo... el hombre que sabe cómo separarse del inconsciente, no reprimiéndolo –pues entonces simplemente lo atacaría por atrás– sino que colocándole claramente delante de sí como *aquello que no es*... [diferenciar] qué es el ego y qué es el no-ego, por ejemplo, la psique colectiva”). [La traducción es mía.] (Carl Gustav Jung, *The Collected Works*, Herbert Reed et al. (eds.), R.F.C. Hull (trad.), Princeton, Princeton University Press, 1978, 6: p. 705, 7: pp. 112, 329.)

misma, con el fin de determinarse, es decir, discernir conscientemente qué pertenece a sí misma y qué pertenece a la psique colectiva. Este ha sido el camino que ha seguido ese *yo* para llegar hasta su esencia: “Conmigo cabalgando seguí por la sombra del tiempo / y me hice paisaje lejos de mi visión.” La poeta ha cabalgado, como su propia versión de Rocinante, en el camino que ella quiere, que no es otro que el de su identidad más profunda. Una vez se ha realizado esta separación, este *yo* puede verse lejos de su visión, es decir, aquella visión de sí misma que ha estado influenciada y determinada por la mirada del otro, por el *orden simbólico*, por el imaginario e ideario cultural predominante.¹²⁸⁸ De esta forma, ese *yo* femenino pudo verse como paisaje interno nuevo, tal y como es ella misma; logró conectar con su esencia identificando lo que no es y lo que es.

Para que este proceso autocognoscitivo (de diferenciación) se llevara a cabo, fue necesaria la fragmentación.¹²⁸⁹ Ya hemos visto como la voz poética está consciente de su desdoblamiento (“Conmigo cabalgando...”); así, identificamos, por un lado, a la *yo*-poeta, y, por el otro, a su inconsciente. Ese inconsciente se comunica con aquella sin palabras (“Me conocí mensaje lejos de la palabra”). El mensaje que el inconsciente le envía a ese *yo* que se observa, es uno que no depende de la palabra tradicional; ella se conoce ahora a partir de su esencia, de su propio paisaje, uno que tiene su propio código y que no tiene nada que ver con las oposiciones binarias inherentes en el lenguaje, las cuales determinan las construcciones sociales de la identidad. Es por esto que el mensaje inconsciente se encuentra lejos de “la palabra”. Asimismo, el inconsciente se comunica por medio de un sentimiento vital que respira en lo interno y lo incorpóreo, lo cual es la contraparte de la forma material y visual/cromática de lo externo: “Me sentí vida al reverso de una superficie de colores y formas”.

¹²⁸⁸ Supra notas al pie 102 y 896. Como nos explica Morris, Lacan señaló que, mientras el bebé permanece en una unidad cerrada y estrecha con su madre, todas sus necesidades son satisfechas, por lo que no necesita del lenguaje. Cuando esta unidad se pierde, el infante se ve forzado a entrar en el lenguaje para pedir, *simbolizar*, lo que ya no tiene. Las palabras, por lo tanto, nos permiten representar lo ausente. Es decir, *la carencia nos obliga a verbalizar nuestras necesidades, obligándonos a la vez a entrar en el orden simbólico*. De esta forma, Lacan percibe el lenguaje como algo basado en una carencia o pérdida, y argumenta que el falo es el significante de esta carencia (lo llama el significante trascendental) puesto que representa a la ley patriarcal y a la ausencia de la madre. Así, el lenguaje viene a ser la Ley del Padre: un sistema lingüístico dentro del cual nuestra identidad social y de género ya está estructurada; incluso antes de nacer, el lenguaje ya espera que seamos eso que debemos ser, ya tenemos una posición en ese entramado de diferencias por oposición: “hijo” o “hija”, “niño” o “niña”. Entrar en el orden simbólico es ser colocado y subyugado a una posición restrictiva y represiva dentro de una estructura de significado dentro del código de la ley patriarcal. (P. Morris, Ob.cit., p. 104.)

¹²⁸⁹ Dicha fragmentación se realiza mediante “imágenes o figuras por las que lo inconsciente se expresa en su encuentro con lo ‘otro’.” (Silvia Sauter, Ob.cit., p. 345.)

Una vez ha llegado a vivir plenamente este proceso, se expresa el conocimiento adquirido de sí misma y “me vi claridad ahuyentando la sombra vaciada en la tierra desde el hombre”. La *yo*-poeta se representa como luz, claridad, luminosidad, frente a la sombra. Al respecto, Silvia Sauter se pregunta: “¿Se trata de la tierra desde que el hombre la habita? ¿desde que la domina? o ¿desde qué... del hombre? ¿y de la mujer también? ¿o sólo del hombre?”¹²⁹⁰ Por mi parte, creo que se trata de lo colectivo, es decir, que se refiere menos al hombre en sí y más a la Ley del Padre de la que nos habla Lacan, la cual determina al *orden simbólico*¹²⁹¹; en pocas palabras, Burgos intenta decir que la humanidad (se trata de una sombra vaciada *en* la tierra) en general vive en el reino de las sombras debido a la dictadura de las construcciones sociales de la identidad, las cuales dificultan el auto-conocimiento esencial. En este sentido, el poema celebra la hazaña de la *yo*-poeta, quien se ha observado y conocido por y desde sí misma.

En síntesis, “Íntima” –como casi todos los textos de Burgos– escenifica un drama interior: su incapacidad para ajustarse a los parámetros sociales, en lo que no se reconoce. Por lo tanto, un constante “Me busco” recorre toda su poesía. Lo anterior se aprecia en la segunda parte de “Íntima”, en la cual el tiempo cambia: ahora el *yo* vive en un presente:

- 15 Ha sonado un reloj la hora escogida de todos.
 ¿La hora? Cualquiera. Todas en una misma.
 Las cosas circundantes reconquistan color y forma.
 Los hombres se mueven ajenos a sí mismos
 para agarrar ese minuto índice
 que los conduce por varias direcciones estáticas.
- 20 Siempre la misma cara apretándose muda a lo ya hecho.
 Me busco. Estoy aún en el paisaje lejos de mi visión.
 Sigo siendo mensaje lejos de la palabra.
- 25 La forma que se aleja y que fue mía un instante
 me ha dejado íntima.
 Y me veo claridad ahuyentando la sombra vaciada en la tierra
 desde el hombre.¹²⁹²

¹²⁹⁰ Ibid.

¹²⁹¹ Supra nota al pie 102.

¹²⁹² Julia de Burgos, “Íntima”, en *Song of the Simple Truth. Obra poética completa/The complete poems*, Ob.cit., p. 6.

En la primera estrofa, el reloj suena y hace que la poeta vuelva en sí, que salga de su abstracción. Aunque también toma lugar una especie de ritual en un tiempo sin fracciones (“¿La hora? Cualquiera. Todas en una misma”). Pero se trata de un ritual que ahora implica dos círculos concéntricos: uno abarca el movimiento exterior, el de los demás, que no va a ninguna parte; y el otro, el movimiento interior donde ella si se está moviendo en lo auténtico. La poeta simultáneamente realiza una ampliación de dichos círculos. Por un lado, se palpa una conciencia que observa lo que sucede “afuera de sí”, aquello que ha sucedido a través de todos los tiempos: los hombres en el mundo de las formas y los colores que se mueven sin auto-observarse, ajenos a su propia esencia, lo que se traduce en un viaje por “direcciones estáticas”, es decir, por caminos en los que no se avanza debido a las predeterminaciones, a los códigos inamovibles. En contraste (y esto nos lleva al segundo círculo, al interno), la *yo*-poeta sigue estando desdoblada, observándose: “Me busco. Estoy aún en el paisaje lejos de mi visión. / Sigo siendo mensaje lejos de la palabra”. Pero hay una nueva observación de sí con respecto a la primera parte del poema, y es que ahora aparece una nueva figura: “Siempre la misma carne apretándose muda a lo ya hecho”. La “carne muda” bien podría ser aquella parte de su ser que no tiene voz, la que no es cuerpo sino carne (puesto que en el imaginario convencional, su cuerpo es objeto de placer), la que se acomoda a lo evidente, a lo “ya hecho”, a lo monótono, aquella que no cuestiona. De ahí que la poeta, al reconocer que se asoma la presencia de esa figura –la “carne muda”– emprenda de nuevo su búsqueda interior y se cerciore de que aún es “mensaje lejos de la palabra”. Así, esa otra figura desaparece (la sombra del *yo* social) y se convierte en imagen desplazada que cede lugar a la claridad (el *yo* íntimo): “La forma que se aleja y que fue mía un instante / me ha dejado íntima / Y me veo claridad ahuyentando la sombra vaciada en la tierra / desde el hombre”.

El final del poema evoca varias ideas. Por un lado, si en la primera parte se sugería una toma de conciencia con respecto a la propia esencia frente al mundo, en la segunda parte se avanza un paso más adelante en la toma de conciencia puesto que ahora es con respecto a sí misma en sus relaciones con su otro *yo*; así, la *yo*-poeta alcanza un nivel de intimidad aún más íntimo. Si antes (primera parte) esta había dicho que: “y me llegué hasta mí, íntima”, razón por la que “me vi claridad”; más tarde (segunda parte), enfatiza que la forma que se aleja “me ha *dejado* íntima” y que “me *veo* claridad”. Por lo tanto, en la segunda parte, gracias al cambio del tiempo verbal (ahora

estamos en el tiempo presente), se sugiere que se trata de un evento ritual, arquetípico y atemporal pero sobre todo, *sostenible* porque resulta ser un estado de la conciencia asumido, afianzado, *plenamente interiorizado*. En este sentido, bien podríamos asumir que hacia el final lo que sobresale en la *yo-poeta* es una observación más aguda y profunda de sí misma. Ahora la sombra que se ahuyenta no es únicamente la proyección prolongada de las ideas culturales, sino que también es la sombra de esa otra que la habita, la *yo-social*, su propio fantasma. Esa “sombra vaciada” incluye ahora también a la imagen de ella que se refleja *desde* el hombre, es decir, una imagen *construida* desde la Ley del Padre, la imagen que la *yo-poeta*, a lo largo de este evento ritual hacia su interior, anula. El uso del encabalgamiento, en el último verso (y que en la primera parte no aparece así), sirve para enfatizar que la *yo-poeta* ha asumido de forma plena el proceso de diferenciación, ha interiorizado su separación con el plano externo: emerge la certeza de que su *yo* más íntimo no pertenece a ese orden exterior. La poeta puede ser y sabe ser ella, respirar su esencia, a pesar de la forma. Y la forma es lo material y el cuerpo (“carne”) de la *yo-social* en una cultura convencional; pero también se relaciona a las imágenes no reales de sí misma que se proyectan desde ese entramado de ideas culturales, “desde el hombre”. En pocas palabras, el nuevo tiempo verbal subraya que la protagonista está presente y consciente de su psicodrama; por lo tanto, más que nunca, es dueña de sí porque ha dejado de vivir hacia afuera. Por lo tanto, toma lugar una especie de éxtasis profano, fugaz pero cierto, y es como si la poeta nos dijera: “aunque ha pasado el éxtasis, me he visto y soy claridad, he poseído y poseo ese momento de verdadera suspensión en el tiempo frente a lo que se me exige”.

Por último, en “Íntima” se identifican las siguientes parejas antagónicas: mundo interno/mundo externo, lo incorpóreo/la materia, claridad/sombra, *yo-poeta/yo-social*. Sin embargo, por medio de un proceso introspectivo, la regresión al pasado, la fragmentación y la diferenciación en el presente, estas polaridades se confrontan y se reconcilian gracias a este nivel de desarrollo del ser. En síntesis, la fragmentación, en este caso, ha sido necesaria para que se inicie un proceso de integración interna; y este proceso de integración se da gracias al reconocimiento del *yo*, lo cual supone una toma de conciencia, lo que a la vez le da, a ese *yo*, la valentía y el valor necesarios para desafiar tanto a un sistema social como a un pasado doloroso; y ese desafío la lleva a vivir un presente propio. Se da, pues, un reconocimiento de aquellos elementos internos que antes pertenecían o corrían el peligro de ser absorbidos por la “sombra”.

Sin embargo, aunque “Íntima” pareciera mostrar una victoria del mundo interno de la poeta sobre el mundo externo de los hombres, en realidad se trata de una búsqueda imposible: el reloj –la realidad tangible– siempre está ahí para sacarla de su ensimismamiento, de ese lugar donde ha sido plenamente ella. El constante enfrentamiento contra dicha realidad hicieron que la poesía de Burgos se fuera tiñendo de mayor dramatismo a medida pasaban los años. Por ejemplo, entre los textos escritos durante su segunda estancia en Nueva York, se encuentra “Poema para mi muerte”, en el cual se identifican ideas paralelas a las expresadas en las cartas a su hermana Consuelo, que vale la pena volver a citar ahora: “Si me muero, no quiero que este trágico país se trague mis huesos. Necesitan el calor de Borinquen, por lo menos para fortalecer los gusanos de allá y no los de acá”.¹²⁹³ El epígrafe que precede a estos versos alejandrinos dice así: “Ante un anhelo”, y ese anhelo tiene que ver con instantes durante y después de su muerte:

Morir conmigo misma, abandonada y sola,
en la más densa roca de una isla desierta.
En el instante un ansia suprema de claveles,
y en el paisaje un trágico horizonte de piedra.

Mis ojos todos llenos de sepulcros de astro,
y mi pasión, tendida, agotada, dispersa.
Mis dedos como niños, viendo perder la nube
y mi razón poblada de sábanas inmensas.

Mis pálidos afectos retornando al silencio
–¡hasta el amor, hermano derretido en mi senda!–
Mi nombre destorciéndose, amarillo en las ramas,
y mis manos, crispándose para darme a las yerbas.¹²⁹⁴

Las dos Julias de Burgos (“Morir conmigo misma”) desean morir y, durante ese intento de re-unión en la muerte, la *yo*-poeta anuncia que se encuentra “abandonada y sola” en un paisaje desértico y yermo. De ahí el ansia de claveles –clara alusión a su tierra natal, a su arraigo, y, por lo tanto, a un tiempo de sanas emociones, belleza, claridad –, un ansia de color que contrasta con ese gris “horizonte de piedra” que es la ciudad de Nueva York. En las siguientes estrofas se enfatiza la pérdida de vida en todos los niveles: la mirada ya no brilla y es opaca, la pasión está cansada y fragmentada, el amor se derrite, el movimiento de sus dedos pierde alegría; en este último caso, se

¹²⁹³ Yvette Jiménez de Baéz, Ob.cit., p. 70.

¹²⁹⁴ Julia de Burgos, “Poema para mi muerte”, en *Song of the Simple Truth. Obra poética completa/The complete poems*, Ob.cit., p. 244.

utiliza un símil en el que sus dedos moribundos se comparan a la quieta aceptación de los niños que observan como la nube pierde esa forma que creyeron suya. Así, se subraya la idea de algo que se pierde y se desintegra para siempre; es la claudicación. Sin embargo, la fantasía poética de Burgos, su anhelo de yacer en la naturaleza tropical, fantasía en la que sus huesos se calientan bajo el sol de Borinquen, “para fortalecer los gusanos de allá”, se va cumpliendo: su nombre se vuelve “amarillo en las ramas” y sus manos se entregan a “las yerbas”. No obstante, no se trata de una muerte inscrita en lo convencional, al contrario, se avalancha un pedido de libertad, una certeza de querer ser ella misma –de continuar siéndolo– aún en la muerte:

[...]
Que nadie me profane la muerte con sollozos,
ni me arropen por siempre con inocente tierra;
[...]

¡Con qué fiera alegría comenzarán mis huesos
a buscar ventanitas por la carne morena
y yo, dándome, dándome, feroz y libremente
a la intemperie y sola rompiéndome cadenas!

¿Quién podrá detenerme con ensueños inútiles
cuando mi alma comience a cumplir su tarea,
haciendo de mis sueños un amasijo fértil
para el frágil gusano que tocará a mi puerta?
[...]¹²⁹⁵

Ella podrá seguir siendo ella misma en el Más Allá porque, tal y como nos muestra la última estrofa del poema, tiene una clara certeza del origen de su eternidad, una que ni siquiera la precariedad del mundo puede opacar:

¿Cómo habré de llamarme cuando sólo me quede
recordarme en la roca de una isla desierta?
Un clavel interpuesto entre el viento y mi sombra,
hijo mío y de la muerte, me llamarán poeta.¹²⁹⁶

En la interrogación sobresalen dos aspectos: la certeza de que, después de muerta, ella seguirá existiendo porque no depende del recuerdo de los demás, ella –su alma, que la sobrevivirá en un “capullo” o una “azucena”– es la que se recuerda a sí misma; y el otro aspecto a considerar es que se recordará en aquella “isla desierta”, una clara alusión a la soledad y el dolor. En un poema anterior, “¿Y...?”, también había

¹²⁹⁵ Ibid.

¹²⁹⁶ Ibid.

aparecido la imagen de una mujer en una piedra: “¿Y si dijeran que la vi llorando / sobre la piedra dura y la más fértil?”¹²⁹⁷ Por lo tanto, la certeza que sostiene a esta interrogación es que su dolor la ha hecho eterna, como en el caso de la Dido de Rosario Castellanos.¹²⁹⁸ Es la plena autosuficiencia (del existir) y autoconciencia (del Ser) llevadas al momento de la muerte. Observemos que, aunque está hablando de una certeza (me recuerdo: me llamaré), el recurso retórico que se utiliza es el de la interrogación, una característica recurrente en la poesía de Burgos, que le sirve para enfatizar una idea mediante el uso de la doble negación: la no-muerte en la no-vida. En los últimos dos versos se regresa a la imagen del clavel, aunque ahora aparece en singular. Este se encuentra interpuesto entre el viento y “mi sombra” (la *yo*-social, la de la biografía superflua). Pero este clavel, que es hijo de ella con la muerte, de ella con su dolor, más bien pareciera ser el poema mismo, su obra de arte, de ahí su certeza de que todos/as los/as demás –ya no sólo ella misma al recordarse– reivindicarán su más suprema autenticidad y la bautizarán con un nombre eterno: “me llamarán poeta”. En la fantasía poética de Burgos, a pesar de las vicisitudes y la incomprensión, de la inevitable fragmentación interna, ha triunfado la poeta (no la poetisa), la portadora de la claridad. El triunfo de la *yo*-poeta también aparece en otro poema, no publicado en libro, titulado: “Réplica”: “Sigue siendo poema Julia de Burgos; / la burguesa del cosmos, que no es burguesa / como quieren los hombres, pues se sonríe / mucho más que al espejo, / al río y la selva... / .../ Será siempre poema Julia de Burgos, / la que no tiene nada de ser burguesa, / la que rompe los siglos en sus vestidos, / y se suelta la vida por las estrellas!”¹²⁹⁹

¹²⁹⁷ Ibid, p. 230.

¹²⁹⁸ A lo largo del poema “Lamentación de Dido” (*Poemas*, 1957) de Rosario Castellanos, sobresale este personaje femenino como sujeto que encarna la metáfora del dolor. Así, más importante que la pérdida de Eneas, es el modo en que esa pérdida “ilumina” la naturaleza del heroísmo de Dido. Este nuevo heroísmo es precisamente lo que previene su muerte: Dido se convierte en una heroína épica que supera al héroe debido a su capacidad íntegra de sentir (una propuesta muy diferente al destino patético que le otorga Virgilio en *La Eneida*: la reina de Cartago, al saberse abandonada por Eneas, levanta una pira y se arroja a las llamas). La Dido de Castellanos afirma que: “[...] yo sé que para mi no hay muerte. / Porque el dolor –¿y qué otra cosa soy más que dolor?– me ha hecho eterna”. (Rosario Castellanos, *Poesía no eres tú*, Ob.cit., p. 109). Cfr. Norma Alarcón, Ob.cit., p. 122.

¹²⁹⁹ Julia de Burgos, “Réplica”, en *Song of the Simple Truth. Obra poética completa/The complete poems*, Ob.cit., p. 482. No se indica fecha ni lugar de publicación de este poema. En 1934, la salvadoreña Claudia Lars también se reivindicó a sí misma como poeta (y no poetisa), perseguidora de la claridad por medio de la palabra poética: “Poeta soy. Y vengo, por Dios mismo escogida, / a soltar en el viento mi canto de belleza, / a vivir con más alto sentido de nobleza, / a buscar en la sombra la verdad escondida. / ¡Y las fuerzas eternas que rigen el destino / han de volverme polvo si equivoco el camino!”. (Claudia Lars, “Poeta soy”, en *Estrellas en el pozo*, San José, Ediciones del Convivio, 1934, p. 14.)

En su libro *Shakespeare's Sisters: Essays on Women Poets*, Sandra Gilbert y Susan Gubar comentan sobre el hecho de que muchos críticos masculinos asumen que “el arte de una poeta debe en alguna medida surgir de sentimientos ‘románticos’ (en el sentido popular y sentimental), surgir ya sea como respuesta a un romance real o como compensación de uno que se echa de menos... (Ninguno) se imagina que la poesía por sí misma bien podría constituir la realización de una mujer”. [La traducción es mía.]¹³⁰⁰ En otras palabras, estas estudiosas llaman la atención sobre lo incómodo que resulta para estos críticos lo que, según ellos, se traduce en una incompatibilidad entre realización personal y poesía.¹³⁰¹ La poesía de Burgos, como dije al principio de este capítulo, desgraciadamente se ha leído a partir del estereotipo de la mujer enamorada. Sin embargo, la realización de una mujer, su proceso de auto-conocimiento, no se da sólo a través del amor. Por lo tanto, para realmente comprender lo que esta poeta intentó comunicar, es importante que nos alejemos de las consideraciones tópicas de la realización femenina; pero también es importante que nos desprendamos de su trágico final. En definitiva, es imprescindible que situemos a su obra en el lugar de las letras modernas.

En su poesía lo que sobresale es la voz de la *yo*-poeta y, en este sentido, cuando aparece el amor, este viene a ser sólo el trampolín que le ayuda a dar un vigoroso salto hacia la búsqueda de ese *yo*; la poeta cuestiona e interroga a sus otros *yo*es, al mundo, al amado/amante, pero también intenta armonizarse y armonizarlos. Si también se es lo que se ama y cómo se ama, el amor ayuda a conectar con ese *yo* genuino o, mejor dicho, el espejo del amor permite que, con su reflejo (aunque cambiante y efímero), ella, la poeta, vislumbre a su *yo* auténtico en un horizonte donde la presencia/ausencia de sí misma simultáneamente se materializa y se difumina en una espiral interna donde se bucea entre la auto-afirmación y la auto-negación. La poesía de Burgos nos muestra, pues, la realización de un sujeto dividido; más allá de si se trata de una mujer, lo que importa es que la poeta se busca como *individuo autónomo*. En este sentido, la poeta adoptó una actitud compleja hacia la realidad externa. Su relación con el mundo estuvo determinada por la necesidad de aprehenderlo y, en este sentido, el símbolo le brindó un medio dinámico y universal para establecer un puente de comunicación entre su mundo

¹³⁰⁰ Sandra Gilbert y Susan Gubar, *Shakespeare's Sisters: Feminist Essays on Women Poets*, Indiana, University of Indiana Press, 1979, p. xix.

¹³⁰¹ Cfr. *Ibid.*, p. xviii.

interno y el mundo externo. Por su parte, la mujer eligió el camino más oscuro para llegar a la nada, se hundió dolorosamente en ese paisaje descorporizado para “crecer pies adentro desterrada de todo”.¹³⁰²

¹³⁰² Julia de Burgos, “¿Milagro yo?”, en *Song of the Simple Truth. Obra poética completa/The complete poems*, Ob.cit., p. 234.

CONCLUSIÓN

A lo largo de la tesis, “*Debajo estoy yo*”. *Formas de la (auto) representación femenina en la poesía hispanoamericana (1894-1954)*, hemos analizado la obra de cuatro poetas hispanoamericanas –María Eugenia Vaz Ferreira, Delmira Agustini, Alfonsina Storni y Julia de Burgos– a la luz de tres consideraciones que nos parecieron fundamentales: a) su lenguaje poético concebido como formalización de un proceso abierto de búsqueda de la propia identidad; b) la presencia del erotismo en sus obras, como un rasgo altamente significativo de su singularidad literaria; y c) la naturaleza de la recepción que la obra de dichas poetas mereció entre sus contemporáneos, a fin de comprender mejor sus dificultades a la hora de que sus obras se integraran en el canon hispanoamericano poético del siglo XX.

A) Lenguaje e identidad.

Partimos de una propuesta de análisis bio-textual. La indagación biográfica, al manejar materiales apenas utilizados y/o conocidos por la crítica –las cartas de María Eugenia Vaz Ferreira a Alberto Nin Frías, el epistolario de Delmira Agustini, los textos “¿Quién soy yo?” y “Autodemolición” de Alfonsina Storni y el diario de hospital de Julia de Burgos–, nos ha permitido trazar una semblanza de las autoras al tiempo que señalar los conflictos vitales a los que se enfrentan y que tanto repercuten en su obra poética. Estas cuatro mujeres, nacidas entre 1875 y 1914, consideran prioritario elaborar su propia identidad, frente a las generaciones anteriores para las cuales esa prioridad careció de sentido todavía. Pero su identidad bascula permanentemente entre dos polos que sin ser excluyentes ya en esta época acaban siéndolo en su *continuum* vital: feminidad y cultura. Sujeto biográfico (femenino) versus sujeto cultural. Mujer y creación literaria. Estas cuatro poetas, acaso por primera vez dueñas de sus deseos en lugar de eternas receptoras del deseo de otros, se constituyen en sujetos que luchan por poder disponer de su propia vida y destino, por asumir y desarrollar una vocación literaria para la cual tienen especiales y precoces aptitudes. Sin embargo, dicha vocación que actúa libremente en el individuo configurando la singularidad de su creación deberá enfrentarse a las exigencias sociales del ser femenino y a la maquinaria simbólica que en forma de tradición y prejuicios pesa sobre ellas repercutiendo en su obra.

Fueron cuatro mujeres que vivieron en los márgenes de las expectativas que socialmente les estaban destinadas. Vaz Ferreira, excéntrica e intelectual, rechazó el matrimonio; Agustini, dueña de un genio extraordinario y precoz, prácticamente inauguró la ley del divorcio en Sudamérica; Storni, moderna, feminista, primera mujer en ser aceptada como miembro regular en los cenáculos de escritores de Buenos Aires, llevo con dignidad no exenta de grandes dificultades su condición de madre soltera; y Burgos, feminista y nacionalista, también se divorció y luego convivió abiertamente con su compañero sentimental rompiendo los patrones sociales de su época. Las cuatro escriben, las cuatro mueren de forma dramática y desgarradora (circunstancia que ha empañado la forma en qué se ha leído su obra), y la poesía última de cada una de ellas se vertebra a partir de elementos oscuros y pesimistas, aún falleciendo a edades distintas, entre los veintiocho y los cuarenta y ocho años. Hay, pues, un aspecto de sus personalidades que todas comparten: detrás de sus mejores corazas se protegen mujeres muy jóvenes de acusada melancolía y que aspiran a un ideal o apelan a una querencia que intuyen irrealizable. Cada una hizo frente a sus contradicciones de diferente manera: practicaron la auto-sátira (Vaz Ferreira, Storni), utilizaron la máscara de la mujer-niña (Agustini) o la ironía (Storni, Burgos) pero eran eso fundamentalmente, corazas. La vida de estas cuatro poetas se vio acompañada de los rumores persistentes sobre su conducta y, en definitiva, del escándalo. Lo cierto es que, por saberse diferentes, por ser conscientes de que una maquinaria simbólica las oprimía en razón de su género, y por saberse incomprendidas, poco a poco, cada una de estas autoras se fue desterrando a sí misma. Se enfrentaron a todo un sistema de creencias heredado que las cercaba y, a raíz de esa *violencia simbólica*, poco a poco se aislaron en sus habitaciones interiores, psíquicas. En pocas palabras, todas se reconocieron, en momentos determinantes de su vida, como seres bloqueados por “el mundo que les tocó vivir”, por decirlo en palabras de Rubén Darío. Si es cierto que, al principio de sus vidas, todas se movieron con entereza en esos espacios restrictivos e incluso desdeñaron el ambiente burgués que las rodeaba; o desconcertaron a la sociedad con sus actitudes o con los temas de su escritura. Pero luego, con el paso del tiempo, decayeron, renunciaron, se desgranaron en su melancolía o cultivaron una extrema introspección y un aislamiento radical. No obstante, hay que tener en cuenta que la auto-marginación y el destierro por los que optan estas autoras al final de sus vidas también tiene que ver con un síntoma o una crisis finisecular que marcará la historia anímica del siglo XX: la involución social

causada por un sentimiento de vaciedad interior, algo que también sufrieron otros escritores contemporáneos suyos. Basta recordar los finales solitarios y trágicos de Rubén Darío, Leopoldo Lugones y Horacio Quiroga.

Así pues, sus vidas extraordinarias no calzan dentro de los rígidos cánones sociales de entonces. En este sentido, si en un primer momento la escritura las salva, esta también contribuye a aislarlas porque, en aquella época, los términos mujer y poeta eran casi irreconciliables. De modo que la dialéctica lenguaje-identidad se va resolviendo en claudicación. He aquí la contradicción: la escritura es su salvación, aquello que da sentido a sus vidas, pero, a la vez, el hecho de ser poetas y afirmarse en un espacio que tradicional y supuestamente es público, es decir, masculino, las obliga a sufrir un constante enfrentamiento con las convenciones sociales. Existe, pues, una fatal incongruencia entre su *yo* y el mundo exterior que las intenta predeterminar. Ese aislamiento psíquico terminó por colocarlas en situaciones límite y peligrosas, dramáticas. Sin embargo, si nos detenemos a leerlas con atención, observaremos que, aún en los poemas más desesperanzados, en donde incluso se subraya abiertamente una auto-negación, en realidad se transparentan actitudes de afirmación. Al respecto, resulta esclarecedor el poema de Vaz Ferreira “Enmudecer”, en el que nos confiesa su elección de silencio para sobrellevar su derrota: la poeta ha decidido enfundar su flauta, “la del ambiguo cantar”, para que aquel que la escuche sólo oiga su paso “en la soledad”. Otro ejemplo de dicha auto-negación lo encontramos en la imagen desestructurada del ser humano que nos muestra Storni en “Mundo de siete pozos”, o en varios poemas de Burgos, cuyo sujeto poético se encuentra casi siempre en pugna con su otro *yo*. Sin embargo, la paradoja radica en que precisamente expresen ese afán de auto-negación por medio de un texto poético: el poema les sirve para negarse. Por lo tanto, no se trata de una renuncia a la palabra, sino que, más bien, se trata de la afirmación de la palabra más la renuncia al mundo: el silencio florece desde un fondo de palabras. La decisión de negarse a sí mismas viene aparejada de su confianza en la poesía: “me callo, me fragmento o me disuelvo en la nada, pero lo hago cantando, ejerciendo mi arte, aún desde la muerte” (sea esta real o metafórica). De alguna forma, estas autoras siguen la línea inaugurada por sor Juana Inés de la Cruz: la monja mexicana, al anunciar que *soy la peor de todas* realiza un acto simbólico radical por medio del cual aparentemente se niega a sí misma, pero que en realidad implica una actitud de afirmación que busca hacer visible su singularidad: “yo soy diferente, y si se me evalúa de acuerdo a los

parámetros de un sistema opresor, claro que soy la peor de todas”.

El proceso de búsqueda de la identidad, pues, lo podemos particularizar de acuerdo a las (auto) representaciones que cada una elige, las cuales están directamente relacionadas a los ropajes o las máscaras con que estas autoras se presentan en sus textos poéticos. ¿Y cuáles son esos ropajes? Vaz Ferreira elige básicamente dos: el sujeto pasivo en la pasión (por ejemplo, en “Los vampiros”) y el sujeto femenino poderoso o inalcanzable, que se resiste a ser poseída por la pasión: “la firme roca erguida”, “la cumbre hundida entre los cielos”, la invicta, la heroica. Agustini, al preguntarse por el papel de la sexualidad femenina en el pensamiento poético, profundiza en el cuerpo como texto y viceversa. Así, en su intento por desentrañarse como sujeto de deseo, realiza una serie de identificaciones con símbolos que representan una gran carga sexual: la serpiente, la flor desplegada. Pero también matizó modelos femeninos del imaginario patriarcal (por ejemplo, la mujer-vampiro que “come llagas y que bebe llantos”). En este sentido, Agustini recurre en momentos determinados, al igual que Vaz Ferreira, a las representaciones del arquetipo de la *femme fatale*. Casi podríamos decir que a veces quieren seguir el modelo de la mujer fatal, ya que este es uno que emana poder, invulnerabilidad. Sin embargo, el arquetipo se les escurre ya que en realidad no se sienten identificadas con una imagen que al fin y al cabo ellas no han creado o se han inventado, es decir, no se sienten parte de ese imaginario con propiedad. En pocas palabras, sus deseos y sus identidades se encuentran confinados en la contradicción: el enfrentamiento entre la *femme fatale* y la mujer virginal. Pero, aunque el arquetipo de la *femme fatale* las encierra en un símbolo, ellas se las ingenian para fugarse por los resquicios de dicho símbolo: lo invierten, lo subvierten, lo reinterpretan, lo matizan. Por ejemplo, Agustini retrata, en varias ocasiones, a una Salomé meditativa, e incluso, en “Tú dormías”, la poeta utiliza este mito para enfatizar la imposibilidad de acceder al mundo interior y desconocido del amante; de esta forma, plantea el problema de las fronteras físicas y las barreras del lenguaje. Asimismo, Vaz Ferreira en ocasiones se presenta como una Helena de Troya (“Heroica”, “Ultra”), pero no para hablar de ella, sino para presentarnos a su amado soñado, uno que sobrepasa la arrogancia y es capaz de ofrendarle la “carne” de su cerebro –el intelecto– o victorias espirituales y sublimes.

Por su parte, Storni, comprometida con la situación de las mujeres como grupo social y defensora de sus derechos, perfila a la mujer moderna urbana que cuestiona la Ley y, en este sentido, adquiere los contornos de una especie de Antígona moderna. Sus cuestionamientos básicamente se originan en el análisis de las relaciones entre la mujer moderna y el hombre convencional. Debido a la forma en que se han concebido los códigos culturales, nacer y ser hombre es ya encontrarse en una posición superior, nos dice Storni en “Saludo al hombre”. Pero la nueva mujer, la moderna, no se conforma con silenciarse ni acepta con sumisión esos códigos culturales; más bien, interroga. Así, encontramos poemas como “Tú me quieres blanca” y “Hombre pequeñito”. Por último, Burgos, que en su obra muestra los roles sociales y tradicionales femeninos en contraste con su elección de afirmarse como poeta hasta las últimas consecuencias (y cómo dicho enfrentamiento se convierte en un desgarramiento que fragmenta la voluntad), creó un sujeto poético inspirado en la figura del doble (el personaje en conflicto con su personaje). Dicha fragmentación interna de alguna forma intenta mostrar cómo se desarrolla el proceso de la búsqueda de la identidad en la mujer moderna, es decir, lleva un paso más adelante la nueva imagen femenina que Storni había comenzado a perfilar, una imagen hija de sí misma y producto de su sueño, como diría Rosario Castellanos. Burgos, pues, ya no parte de los modelos femeninos patriarcales sino que busca construirse desde sí misma; así, se (auto) representa como eco, sombra, claridad...

En cuanto a las formas poéticas, estas son sobre todo romances, sonetos, versos alejandrinos y antisonetos (este último, en el caso de Storni). Asimismo, en lo que concierne a la retórica, la ambientación y al tono, en términos generales, las autoras pasan de una ampulosidad neorromántica (Vaz Ferreira), a un preciosismo modernista (Agustini), a un estilo conversacional y coloquial (Storni), hasta llegar a una atmósfera de texturas filosóficas (Burgos). Pero la vocación estética de estas autoras determinó no sólo su arte, sino también el lugar en el que anhelaban *ser* sin restricciones ni inhibiciones. Por lo tanto, en dichos textos se mueve un sujeto poético que adquiere una visibilidad exagerada y una voz a menudo dramática que enfatiza su existencia en pugna, desolada, aislada, confinada, pero también una que intenta por todos los medios reafirmarse como sujeto por medio de la palabra. A partir de recursos literarios y retóricos conocidos, estas poetisas *modernizan* su posición estableciendo un diálogo con la tradición y haciendo una relectura de la misma. Así, en la mayoría de los casos,

utilizan la técnica de duplicación interior para presentarnos, por un lado, a un *yo* femenino y, por el otro, a un antagonista, que puede ser el amado/amante, el resto del mundo/la sociedad, u otra versión de ese *yo*. En el último caso, ese *yo* se desdobra para convertirse, por ejemplo, en pájaro, como sucede en “Único poema” de Vaz Ferreira, o en su otro *yo*, como es el caso de Burgos. De esta forma, la mayoría de los poemas están contruidos a partir de diálogos entre un *yo* que se intenta perfilar como un ser diferenciado de las representaciones patriarcales de lo femenino, o como ser enmascarado de versiones matizadas de dichas representaciones; y un antagonista que representa a la tradición, lo convencional, el símbolo de lo inamovible (antagonista que se percibe distante, silencioso, lejano o, en otros casos, lleno de prejuicios e incapaz de comprender al sujeto poético). Sólo en el caso de Agustini encontramos casi siempre un sujeto poético en armonía erótica con el amante; sin embargo, su propuesta amorosa viene a ser más bien una idealización de las relaciones amorosas que intenta, de alguna forma, mostrar la imposibilidad de dicha compenetración no jerarquizada en la realidad. Lo anterior se manifiesta en uno de sus poemas más conocidos, “Visión”: su amante no corona el encuentro supremo con el deseado abrazo sino que más bien se repliega y desaparece en la sombra.

B) El erotismo.

Lo anterior nos lleva directamente al segundo punto: el abordaje de lo erótico, en dónde sobresalen los discursos amorosos y las relaciones de los sujetos poéticos con diversas versiones del sujeto masculino: estas autoras se interesan por mostrar la asimetría entre los géneros a partir de lo simbólico y de lo idealizado en el amor. En este sentido, aunque el amor y el erotismo son evidentemente los elementos presentes en esos poemas, hemos situado dichos elementos en sus coordenadas históricas; en otras palabras, hemos intentado *historizar* el amor-pasión, ver la política en este tipo de poesía, una política (o denuncia) que aborda el amor como la representación última de las relaciones humanas. Estas cuatro poetas realizan una crítica y una evaluación de la dinámica de las relaciones en el ámbito privado que ellas igualan al ámbito social o público. Las repercusiones de dicha dinámica, por la forma en que el “amor” ha sido concebido, construido, en contextos culturales represivos y marginales para con las mujeres, pone en evidencia una fractura, un quiebre, una desproporción de los roles sexuales y de género. Ante la pregunta que planteamos en la introducción: ¿es posible

conciliar la desconfianza que se produce en el hombre convencional, a causa del sexo femenino, con la necesidad de amar y ser amada? Cada una de estas cuatro autoras responde a su manera, aunque todas las respuestas son más bien pesimistas. En su búsqueda de significados alternativos de lo femenino, pareciera que se preguntaron: ¿es compatible la búsqueda del ser femenino diferenciado con la realización del amor romántico/erótico? Storni, al asesinar a Eros en su poema “A Eros”, pareciera decirnos que no. Lo mismo nos dice Vaz Ferreria cuando iguala el amor a un combate en “Invicta” o cuando recrea a un amante ultraterreno en “Heroica”. Por su parte, Agustini se refiere a esa incompatibilidad en “Cuentas falsas” (“Y al alejarme irónica, intocada y gloriosa, / Los cuervos vuelan hartos de carne rosa. / Amor de burla y frío...”), mientras que Burgos lo subraya en “Nada” o en “Dame tu hora perdida” (“Y alzaremos en ritmo vibrante y alocado / la sublime mentira de habernos encontrado. / Yo, en la nada insensible de tu hora perdida, / y tú, en la también nada de mi frívola vida”). En pocas palabras, todas ellas, en su búsqueda por reformularse a partir de lo propio, se supieron condenadas a la soledad y al dolor. Si la ironía o la idealización extrema fueron el arma y el escudo para atacar a y protegerse de ese sistema de creencias heredado, la soledad fue el precio a pagar en cada una de ellas.

Ya mencioné que, debido a la forma en que se han concebido los códigos culturales, nacer y ser hombre es ya encontrarse en una posición superior. A partir de esta realidad cultural es que nace en estas autoras la urgencia por establecer un diálogo relacional. Así, abordan su deseo y todavía van un paso más allá cuando perfilan con detalle a su amante/amado –ya sea aquel que idealizan o aquel que rechazan–, todo con el fin de cincelar el hombre que verdaderamente anhelan, uno que se encuentre fuera del concepto tradicional de hombre; porque todas llegan a cuestionar la moral de ese hombre que se aferra a lo masculino en su expresión más convencional e intransigente, aquel que Storni llega a llamar “hombre fósil”.

En este sentido, al convertirse en sujeto de discurso, estas poetisas han contribuido a llamar la atención sobre el dualismo jerarquizado. Podríamos decir que les han dado la oportunidad a los hombres de ver su reflejo en el espejo, pero no como acto de venganza sino más que todo para intentar redefinir conceptos heredados. Pareciera que desean que ellos también rompan ese espejo para que la masculinidad se convierta en una estructura rica que no necesite oprimir ni fundamentarse en la subordinación de

otros grupos sociales; es decir, para que reconstruyan una masculinidad no sexista. Cómo ya lo han dicho varios estudiosos, debemos superar los dualismos jerarquizados ya que tanto los hombres como las mujeres somos intelecto y cuerpo, naturaleza y cultura, razón y pasión. El establecimiento de una relación sin jerarquías entre hombres y mujeres vendrá cuando ambos sean conscientes de que las conceptualizaciones de cada género son en gran parte productos culturales y, sobre todo, cuando ambos comprendan que en realidad no son cómo les han dicho que deben ser, cómo han sido idealizados y construidos; sino que, más bien, tanto el uno como la otra, son seres humanos complejos y heterogéneos, plurales y diversos.

C) La naturaleza de la recepción de sus obras por parte de la crítica literaria.

Por último, en cuanto al tercer punto, ya en la Introducción vimos cómo en algún momento de la historia literaria hubo una apreciación no misógina de los trabajos poéticos de estas autoras, y en aquel momento me pregunté: ¿por qué cristalizaron las apreciaciones misóginas o restrictivas alrededor de las vidas y las obras de estas autoras? He podido determinar que la crítica misógina estuvo determinada menos por la calidad literaria de sus obras y más por sus biografías o por la clase social a la que pertenecieron. José Emilio González dijo que la vida de Burgos era más interesante que su obra; y así lo enfatizó porque desde hace años se considera a esta poeta un paradigma del dramatismo femenino, mientras que su obra no ha llegado a tener la divulgación que verdaderamente merece. Jorge Luis Borges ubica la poesía de Storni en el contexto social de su producción y la bautiza como “chillido de comadrita”; y no son pocas las veces que otros críticos de la época se refieren duramente al contenido erótico de sus libros (Luis María Jordan, José Fernández Coria, Núcelo Diógenes) o le piden con desprecio que serene sus “monólogos obsesionados” (Juan Torrendell): nos preguntamos si se hubieran atrevido a escribir estas valoraciones en torno a su obra si no hubiera sido madre soltera y de la clase trabajadora. Y decimos esto porque la crítica no se comportó de esta forma cuando se refirió a la poesía amorosa de Vaz Ferreira y de Agustini; más bien, en las reseñas en torno a la obra de estas dos uruguayas, sobresale el paternalismo desconcertado: ninguna de las dos logran ser ubicadas en el espacio que, desde una perspectiva tradicional, les correspondería como mujeres de clase media alta. De ahí el empeño, por ejemplo, de Alberto Zum Felde, y especialmente después del asesinato de Agustini, por deserotizar el contenido de su poesía. Y, en el caso de Vaz

Ferreira, Víctor Arreguine se muestra ambiguo: no se moja hablando de su obra poética desde un punto de vista estético, pero tampoco se limita al elogio sexista convencional. Recordemos, como ya dije arriba, que en esa época se imponía la contradicción entre los conceptos de mujer y poeta, dos términos que en su momento parecían ser incompatibles: el hombre era el que tradicionalmente escribía poesía y la mujer sólo era capaz, de acuerdo a la crítica, de escribir versos confesionales, es decir, de poetisa, considerados menores.

En conclusión, estas cuatro poetisas trabajaron en su poesía con una materia prima que no les era favorable para sus propósitos y necesidades: la *maquinaria simbólica* que determina lo femenino como algo inferior y marginal en las sociedades patriarcales. Así, el gran reto al que se enfrentaron fue el de construirse a sí mismas a partir de un imaginario tradicional, el cual terminaron superando, trascendiendo. De esta forma, al darle un tratamiento subversivo a esa maquinaria, crearon nuevos significados de lo femenino al mismo tiempo que se reinventaron a sí mismas en su poesía: afirmaron un lugar propio por medio de una reinterpretación de las imágenes heredadas, lo que ha dado lugar a nuevos esquemas simbólicos, tanto de lo femenino como de lo masculino. En este sentido, estas cuatro autoras son prácticamente las primeras poetisas hispanoamericanas que perciben los arquetipos femeninos de forma libre, con el objetivo de que su apreciación sea distinta de la convencional, alterando de esta manera sus significados monótonos. En pocas palabras, esta subversión ha ayudado a cimentar una nueva imaginería en la poesía de la región. Sin embargo, quizá lo más importante es que proporcionaron *un fundamento positivo del ser femenino al constituirlo como poeta*. La lucha de las cuatro mujeres se movió en dos direcciones: construirse como mujeres amantes y como poetisas. Si bien en sus vidas a veces desfallecieron al encontrar dificultades insuperables como amantes, por el contrario, como poetisas, ganaron la batalla y, al hacerlo, ampliaron el significado del ser femenino. En efecto, con el tiempo se consolidó su condición de escritoras y se ganaron el título de poeta. La poetisa romántica, autora de álbumes y abanicos, queda ya definitivamente lejos y superada. No es casualidad que Burgos, en “Poema para mi muerte”, enfatice que será bautizada con un nombre eterno: “me llamarán poeta”. Y así ha sido.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA DE TRABAJO:

María Eugenia Vaz Ferreira:

La isla de los cánticos, Montevideo, Biblioteca Artigas, 1956.

Poesías completas, Hugo Verani (ed.), Montevideo, Ediciones de la Plaza, 1986.

“Epistolario”, en Rubinstein Moreira, *Aproximación a María Eugenia Vaz Ferreira*, Montevideo, Montesexto, 1976, pp. 80-104.

Delmira Agustini:

Poesías completas, Magdalena García Pinto (ed.), Madrid, Cátedra, 1993.

Correspondencia íntima, Arturo Sergio Visca (ed.), Montevideo, Biblioteca Nacional, 1969.

Alfonsina Storni:

“Autodemolición”, en *Repertorio Americano*, núm. 11, vol. 21, Junio 7, 1930, pp. 329-331.

“¿Quién soy yo?”, texto inédito escrito alrededor de 1930, en Carlos Alberto Andreola, *Alfonsina Storni*, Buenos Aires, Nobis, 1963.

Obras. Poesía. Tomo I, Delfina Muschietti (ed.), Buenos Aires, Losada, 1999.

Obras. Prosa: Narraciones, periodismo, ensayo, teatro. Tomo II, Delfina Muschietti (ed.), Buenos Aires, Losada, 2002.

Antología poética, Buenos Aires-México, Espasa-Calpe, 1938.

Julia de Burgos:

Song of the Simple Truth. Obra poética completa/The Complete Poems, Jack Agüeros (ed.), Willimantic, CT, Curbstone Press, 1997.

“Diario de Julia de Burgos”, en José Antonio Rodríguez Pagán, *Julia en blanco y negro*, San Juan, P.R., Sociedad Histórica de Puerto Rico, 2000, pp.411-424.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA:

María Eugenia Vaz Ferreira:

Libros:

Lockhart Washington & Juan Francisco Costa, *Vida y obra de MEVF*, Montevideo, Academia Nacional de Letras, 1995.

Moreira, Rubinstein, *Sobre María Eugenia Vaz Ferreira*, Montevideo, Biblioteca Alfar, 1968.

-----, *Aproximación a María Eugenia Vaz Ferreira*, Montevideo, Montesexto, 1976.

Artículos académicos, prólogos, introducciones, capítulos de libros y reseñas:

Crispo Acosta, Osvaldo, “MEVF”, en *Motivos de crítica*, Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública, 1965, tomo III, pp. 185-205.

Nin Frías, Alberto, “Ensayo sobre las poesías de María Eugenia Vaz Ferreira”, en *Nuevos Ensayos de Crítica Literaria y Filosófica*, Montevideo, Imprenta de Dornaleche y Reyes, 1905?, pp. 1-31.

Verani, Hugo J., “Introducción”, en *Poesías completas*, Montevideo, Ediciones de la Plaza, 1986, pp. 9-24

Visca, Arturo Sergio, “María Eugenia Vaz Ferreira: del naufragio vital al anhelo de trascendencia”, en *La mirada crítica y otros ensayos*, Montevideo, Academia Nacional de Letras, 1979, pp. 88-110.

Referencias electrónicas:

“María Eugenia Vaz Ferreira”, Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional de Montevideo.

<http://www.archivodeprensa.edu.uy/maria_eugenia/bibliografia/bibliografia.htm>

Delmira Agustini:

Libros:

Delmira Agustini. Nueve penetraciones críticas, Uruguay Cortazzo (ed.), Montevideo, Vintén Editor, 1996.

Escaja, Tina, *Salomé decapitada: Delmira Agustini y la estética finisecular de la fragmentación*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2001.

Machado, Ofelia, *Delmira Agustini*, Montevideo, Ceibo, 1944.

Silva, Clara, *Genio y figura de Delmira Agustini*, Buenos Aires, Eudeba, 1968.

Stephens, Doris T., *Delmira Agustini and the Quest of Transcendence*, Montevideo, Geminis, 1975.

Zum Felde, Alberto, *Crítica de la literatura uruguaya*, Montevideo, Ed. Maximino García, 1921.

-----, *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*, Montevideo, Claridad, 1944.

Artículos académicos, prólogos, introducciones, capítulos de libros y reseñas:

Cáceres, Alejandro “Doña María Murtfeldt Triaca de Agustini: hipótesis de un secreto”, en *Delmira Agustini: Nueve penetraciones críticas*, Uruguay Cortazzo (ed.), Montevideo, Vintén Editor, 1996, pp. 13-47.

Cortazzo, Uruguay, “Una hermenéutica machista: Delmira Agustini en la crítica de Alberto Zum Felde”, en *Delmira Agustini: nueve penetraciones críticas*, Uruguay Cortazzo (ed.), Montevideo, Vintén Editor, 1996, pp. 48-74.

Escaja, Tina, “‘Hoy abrió una mujer en mi rosal’: Magdalena redimida o la invención del modernismo”, en *Territorios intelectuales. Pensamiento y Cultura en América Latina*, Javier Lasarte V. (ed.), Fondo Editorial La Nava Va, Caracas, 2001, pp. 271-285.

García Pinto, Magdalena, “Introducción”, en Delmira Agustini, *Poesías completas*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 15-40.

Gatell, Angelina, “Delmira Agustini y Alfonsina Storni: dos destinos trágicos”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 174, Madrid, 1964, pp. 583-594.

Molloy, Sylvia, “Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini”, en *La sartén por el mango*, Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.), República Dominicana, Ediciones Huracán, 1985, pp. 57-69.

Ugarte, Manuel, "El casamiento de Delmira Agustini", *Ariel*, XVIII, San José de Costa Rica, 1939, pp. 1342-1343.

Visca, Sergio Arturo, "Prólogo", en Delmira Agustini, *Correspondencia íntima*, Montevideo, Biblioteca Nacional, 1969, pp. 6-14.

Referencias electrónicas:

Bloom, Paula, "Gender Masks in Translation: Delmira Agustini and Gabriela Mistral".
<<http://www.netmeister.org/pauli/proposal/index.html>>

"Delmira Agustini", *Biblioteca Literaria del siglo XIX*, Universidad Jaime I.
<<http://www.ale.uji.es/agustini.htm>>

Alfonsina Storni:

Libros:

Aguirre, Gisela, et.al., *Alfonsina Storni*, Buenos Aires, Planeta, 1999.

Andreola, Carlos Alberto, *Alfonsina Storni*, Buenos Aires, Nobis, 1963.

-----, *Alfonsina Storni: vida, talento, soledad*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1976.

Capdevila, Arturo, *Alfonsina. Época, dolor y obra de la poetisa Alfonsina Storni*, Buenos Aires, Centurión, 1948.

Delgado, Josefina, *Alfonsina Storni. Una biografía esencial*, Buenos Aires, Planeta, 2001.

Fernández Moreno, César, *Situación de Alfonsina Storni*, Santa Fe, Castellví, 1959.

Forgione, José D., *Alfonsina Storni*, Buenos Aires, Librería Argentina, 1943.

Galán, Ana Silvia & Graciela Gliemmo, *La otra Alfonsina*, Buenos Aires, Aguilar, 2002.

Jones, Sonia, *Alfonsina Storni*, Boston, Twayne Publishers 1979.

Nalé Roxlo, Conrado & Mabel Mármol, *Genio y figura de Alfonsina Storni*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1966.

Martínez Tolentino, Jaime, *La crítica literaria sobre Alfonsina Storni (1945-1980)*, Reichenberger, Kassel, 1997.

Pérez Blanco, Lucrecio, *La poesía de Alfonsina Storni*, Madrid, Villena, 1975.

Pleitez, Tania, *Alfonsina Storni. Mi casa es el mar*, Madrid, Espasa, 2003.

Rodríguez Gutiérrez, Milena, *Lo que en verso he sentido: La poesía feminista de Alfonsina Storni (1916-1925)*, Granada, Universidad de Granada, 2007.

Artículos académicos, prólogos, introducciones, capítulos de libros y reseñas:

Aguado, Neus, “Alfonsina Storni. Más allá del mar”, en *Quimera*, núm. 123, Barcelona, 1994, pp. 54-55.

Astrada de Terzaga, Etelvina, “Figura y significación de Alfonsina Storni”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 211, Madrid, julio 1967, pp. 127-144.

Estrella Gutiérrez, Fermín, “Alfonsina Storni: su vida y su obra”, en *Estudios Literarios*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1969, pp. 295-322.

González Ruano, César, “Alfonsina Storni y Blanca de la Vega en Madrid. Dos mujeres, un repórter y sus fantasmas (Comedia de la interviú en una hora y quince minutos)”, en *Heraldo de Madrid*, Año XL, N° 13.721, 18 de enero de 1930.

Kirkpatrick, Gwen, “The Journalism of Alfonsina Storni: A New Approach to Women’s History in Argentina”, en *Women, Culture, and Politics in Latin America*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1990, pp. 105-150.

Muschiatti, Delfina, “Las mujeres que escriben, aquel reino anhelado, el reino del amor”, en *Nuevo Texto Crítico*, 2:4, 1989, pp. 79-102.

-----, “Prólogo”, en Alfonsina Storni, *Obras. Poesía. Tomo I*, Buenos Aires, Losada, 1999, pp. 9-31.

Phillips, Rachel, *Alfonsina Storni. From Poetess to Poet*, London, Tamesis, 1975.

Romano Thuesen, Evelia, “Alfonsina Storni: *The Master of the World*”, en *Modern Drama by Women 1880s-1930s. An International Anthology*, Katherine E. Kelly, (ed.), Routledge, London/New York, 1996, pp. 183-186.

Ugarte, Manuel, “Alfonsina Storni”, en *La dramática intimidad de una generación*, Madrid, Prensa Española, 1951, pp. 175-182.

Referencias electrónicas:

Alicia Salomone, “Voces femeninas/feministas en el discurso intelectual: Alfonsina Storni y Victoria Ocampo”, en *Meeting of the Latin American Studies Association*, Chicago, 1998.

<<http://lasa.international.pitt.edu/LASA98/Salomone.pdf>>

“Entrevista a Alejandro Storni en el café Tortoni el 16 de agosto de 2002”, Perla Taá, Ana María Ruschioni y Cecilia C. Santoro, Escuela núm. 62 “Alfonsina Storni”, Distrito de Lanús, *Dirección de Educación General Básica*.
<<http://abc.gov.ar/escuelas/0111PP0062>>

Julia de Burgos:

Libros:

Jiménez de Báez, Yvette, *Julia de Burgos. Vida y poesía*, Río Piedras, Puerto Rico, Coquí, 1966.

Julia de Burgos. Actas del Congreso Internacional, Edgar Martínez Masdeu (ed.), San Juan, Puerto Rico, Ateneo Puertorriqueño, 1993.

Julia de Burgos, Manuel de la Puebla (ed.), Río Piedras, Puerto Rico, Mairena, 1986.

Rodríguez Pagán, José Antonio, *Julia en blanco y negro*, San Juan, P.R., Sociedad Histórica de Puerto Rico, 2000.

Vicioso, Sherezada, *Julia de Burgos, la nuestra*, Santo Domingo, República Dominicana, Dirección General Feria del Libro, 2004.

Artículos académicos, prólogos, introducciones, capítulos de libros y reseñas:

Agüeros, Jack, “Julia de Burgos: An Introduction”, en Julia de Burgos, *Song of the Simple Truth. Obra poética completa/The Complete Poems*, Willimantic, CT, Curbstone Press, 1997, pp. iii-xx.

Efraín Barradas, “Entre la esencia y la forma: sobre el momento neoyorquino en la poesía de Julia de Burgos”, en *Julia de Burgos*, Manuel de la Puebla (ed.), Río Piedras, Puerto Rico, Mairena, 1986, pp. 23-48.

Delgado Votaw, Carmen, “Review of *Song of the Simple Truth: The Complete Poems of Julia de Burgos/Obra Poética Completa*”, en *Publishers Weekly*, Feb 24, 1998, p. 85.

Ferré, Rosario, “Carta a Julia de Burgos”, en *Sitio a Eros. Trece ensayos literarios*, México, D.F., Joaquín Mortiz, 1980, pp. 127-131.

Laguna-Díaz, Elpidio “The Phenomenology of Nothingness in the Poetry of Julia de Burgos”, en *Latin American Women Writers: Yesterday and Today*, Yvette Miller & Charles M. Tatum (eds.), Carnegie-Mellon University, Pittsburgh, P.A., Latin American Literary Review, 1977, pp. 127-133.

González, José Emilio, “Julia de Burgos: la mujer y la poesía”, en *Sin Nombre* (San Juan), vol. VIII, N°. 3, 1976, p. 94-95.

Levine-Keating, Helane, "The Bright Shadow: Images of the Double in Women's Poetry", en *Sexuality, the Female Gaze and the Arts. Women, the Arts and Society*, Ronald Dotterer y Susan Bowers (ed.), Selinsgrove, Pennsylvania, Susquehanna University Press, 1992, pp. 166-184.

López Springfield, Consuelo, "I Am The Life, The Strength, The Woman. Feminism in Julia de Burgos's Autobiographical Poetry", en *Daughters of the Diaspora. Afro-Hispanic Writers*, Miriam Decosta-Willis (ed.), Kingston, Jamaica, Ian Randle Publishers, 2004, pp. 55-67.

Neggers, Gladys, "Clara Lair y Julia de Burgos: reminiscencias de Evaristo Ribera Chevremont y Jorge Font Saldaña", en *Revista/Review Interamericana*, vol 4 (2), San Juan, 1974, pp. 258-263.

Rodríguez Pagan, Juan Antonio, "Julia de Burgos: periodista en Nueva York", en *Cuadernos del Congreso Internacional Julia de Burgos*, San Juan, Ateneo Puertorriqueño, 1992, pp. 2-24.

Santos, Nelly E., "Love and Death: The Thematic Journey of Julia de Burgos", en *Latin American Women Writers: Yesterday and Today*, Yvette Miller & Charles M. Tatum (eds.), Carnegie-Mellon University, Pittsburgh, P.A., *Latin American Literary Review*, 1977, pp. 134-147.

Sauter, Silvia, "Julia de Burgos, poeta consciente de su auto-fragmentación", en *Julia de Burgos. Actas del Congreso Internacional*, Edgar Martínez Masdeu (ed.), San Juan, Puerto Rico, Ateneo Puertorriqueño, 1993, pp. 338-358.

Sievert, Heather Rosario, "Between the Woman and the Poet: The abyss of Julia de Burgos", en *Julia de Burgos. Actas del Congreso Internacional*, Edgar Martínez Masdeu (ed.), San Juan, Ateneo Puertorriqueño, 1993, pp. 201-212.

BIBLIOGRAFÍA CITADA:

Libros:

Aira, César, *Alejandra Pizarnik*, Barcelona, Omega, 2001.

Alarcón, Norma, *Ninfomanía: El discurso feminista en la obra poética de Rosario Castellanos*, Madrid, Pliegos, 1992.

Aristóteles, *Poética*, Alfredo Llanos (ed.), Buenos Aires, Leviatán, 1985.

Balakian, Anna, *El movimiento simbolista*, Madrid, Guadarrama, 1969.

Barthes, Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1997.

Baudelaire, Charles, *Poesía completa* (edición bilingüe), Barcelona, Ediciones 29, 1994 (undécima ed.).

- Bataille, George, *Eroticism*, Mary Dalwood (trad.), London, Marion Boyars, 1987.
- Bombal, María Luisa, *Obras completas*, Lucía Guerra (ed.), Santiago de Chile, Andrés Bello, 1997.
- Borges, Jorge Luis, *Índice de la nueva poesía americana*, Buenos Aires, Sociedad de Publicaciones El Inca, 1926.
- , *Textos Recobrados 1919-1929*, Buenos Aires, Emecé, 1997.
- Bornay, Erika, *Las hijas de Lilith*, Cátedra, Madrid, 1998.
- Bourdieu, Pierre, *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- Bravo-Villasante, Carmen, *Una vida romántica. La Avellaneda*, EDHASA, Barcelona, 1967.
- Castellanos, Rosario, *Poesía no eres tú*, México, D.F, FCE, 1972.
- , *Mujer que sabe latín...*, México, FCE, 1995.
- , *El eterno femenino: farsa*, México, FCE, 1975.
- Castillo del Pino, Carlos, *Teoría de los sentimientos*, Tusquets, Barcelona, 2000.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Martín de Riquer (ed.), Barcelona, Planeta, 1980.
- Cixous, Hélène, *Deseo de escritura*, Marta Sagarra (ed.), Luis Tigero (trad.), Barcelona, Reverso Ediciones, 2004.
- Darío, Rubén, *Prosas profanas y otros poemas*, Ignacio M. Zulueta (ed.), Madrid, Castalia, 1983.
- , *Poesía*, Pere Gimferrer (ed.), Madrid, Planeta, 2000.
- Cruz, Sor Juana Inés de la, *Inundación Castálida*, Georgina Sabat de Rivers (ed.), Madrid, Castalia, 1982.
- , *Poesía lírica*, José Carlos González Boixo (ed.), Madrid, Cátedra, 2003 (6ª ed.).
- Díaz del Castillo, Bernal, *La verdadera historia de la conquista de Nueva España*, Tomo 2, México, Robredo, 1944.
- Ellis, Albert, *The Encyclopedia of Sexual Behavior*, New York, Howthorn, 1967.
- Flaubert, Gustave, *Obras maestras*, Fernando Gutiérrez (ed.), Barcelona, Credsá, 1972.

Freud, Sigmund, *La interpretación de los sueños*, 2, Madrid, Alianza/Biblioteca Freud, 2003 (4ª reimpresión).

Gilbert, Sandra & Susan Guiar, *Shakespeare's Sisters: Feminist Essays on Women Poets*, Indiana, University of Indiana Press, 1979.

Guerra, Lucía *La mujer fragmentada: Historias de un signo*, Casa de las Américas, La Habana, 1994.

Harding, M. Esther, *The "I" and the "Not-I"*, Princeton, Princeton University Press, 1973.

Heine, Heinrich, *Poemas*, Barcelona, Lumen, 1976.

Ibarbourou, Juana de, *Obras completas*, Dora Isella Russell (ed.), Madrid, Aguilar, 1968.

Istarú, Ana, *La estación de fiebre*, San José, EDUCA, 1986.

Jacobi, Jolande, *Complejo, arquetipo y símbolo en la psicología de C.G. Jung*, Alfredo Guéra Miralles (trad.), México, FCE, 1983.

Jung, Carl G., *Psyche and Symbol*, Violet S. de Laszlo (ed.), New York, Doubleday, 1958.

-----, *The Collected Works*, Herbert Reed et al. (eds.), R.F.C. Hull (trad.), Princeton, Princeton University Press, 1978.

Keppler, C.F., *The Literature of the Second Self*, Arizona, The University of Arizona Press, 1972.

Kimmel, Michael S., *The Gendered Society*, New York, Oxford University Press, 2000.

Kirkpatrick, Susan, *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Madrid, Cátedra, 1991.

Labé, Louise, *Oeuvres / Obra completa*, Caridad Martínez (ed.), Bosch, Barcelona, 1976.

Lars, Claudia, *Poesía completa II*, Carmen González Huguet (ed.), San Salvador, DPI/CONCULTURA, 1999.

Lázaro Carreter, Fernando & Evaristo Correa Calderón, *Como se comenta un texto literario*, Madrid, Cátedra, 1990.

Luna, Lola, *Leyendo como una mujer la imagen de la Mujer*, Barcelona, Anthropos, 1996.

Mancia, Krisma, *Viaje al imperio de las ventanas cerradas*, Barcelona, Garúa, 2006.

- Mistral, Gabriela, *Poesía y prosa*, Jaime Quezada, (ed.), Caracas, Ayacucho, 1993.
- Mizraje, María Gabriela, *Argentinas de Rosas a Perón*, Buenos Aires, Biblos, 1999.
- Morris, P., *Literature and Feminism: An Introduction*, Oxford, Blakwell, 1993.
- Nietzsche, Frederich, *The Portable Nietzsche*, Walter Kaufmann (ed.), New York, Penguin, 1982.
- , *Humano, demasiado humano*, Dolores Castrillo Mirat (ed.), Madrid, EDAF, 1984.
- Ocampo, Victoria, *Autobiografía*, Francisco Ayala (ed.), Madrid, Alianza, 1991.
- Paz, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, Barcelona, Seix Barral, 1998 (6ª ed.).
- , *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 1977.
- Percas, Helena, *La poesía femenina argentina 1810-1950*, Madrid, Cultura Hispánica, 1958.
- Pizarnik, Alejandra, *Poesía completa*, Barcelona, Lumen, 2001.
- Poe, Edgar Allan, *Poesía completa* (edición bilingüe), Barcelona, Ediciones 29, 1998 (décima edición).
- , *Cuentos*, Juan Perucho (ed.), Madrid, Planeta, 2000.
- Prampolini, Santiago, *Historia Universal de la Literatura, Tomo I, Literatura china, japonesa, india y árabe*, Buenos Aires, Uteha, 1955.
- Pratt, Annis, *Archetypal Patterns in Women's Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1981.
- Quevedo, Francisco de, *Poemas escogidos*, José Manuel Blecua (ed.), Madrid, Castalia, 1972.
- Quiroga, Horacio, *Cuentos*, Leonor Fleming (ed.), Madrid, Cátedra, 1999, p. 124.
- , *Diario de viaje a París*, Emir Rodríguez Monegal (ed.), El Siglo Ilustrado, Montevideo, 1959.
- Ramírez de Arellano, Diana, *Poesía contemporánea en lengua española*, Madrid, Aristarco, 1961.
- Real de Azúa, Carlos, *La literatura uruguaya del Novecientos*, Montevideo, Número, 1950.
- Rodríguez Monegal, Emir, *Sexo y poesía en el 900 uruguayo*, Montevideo, Alfa, 1969.

Rosenbaum, Sidonia Carmen, *Modern Women Poets of Spanish America*, New York, Hispanic Institute, 1945.

Russoto, Margara, *Tópicos de retórica femenina*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1990.

Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1999.

Sarmiento, Domingo F., *Recuerdos de provincia*, Jorge Luis Borges (ed.), Buenos Aires, Emecé, 1998.

Sartre, Jean-Paul, *La infancia de un jefe*, Madrid, Alianza Cien, 1994.

Schiebinger, Londa, *Nature's Body*, Boston, Beacon Press, 1993.

Segal, Lynne, *Slow Motion. Changing Masculinities. Changing Men*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 1990.

Torres, Yohana, *Tempo de ría*, A Coruña, Espiral Maior, 1992.

Valenzuela, Luisa, *Palabras peligrosas*, Buenos Aires, Temas, 2001.

Valle Inclán, Ramón del, *La cara de Dios*, Taurus, Madrid, 1972.

Violi, Patrizia, *El infinito singular*, Universitat de Valencia, Càtedra, 1991.

Whitmont, Edward C., *The Symbolic Quest: Basic Concepts of Analytical Psychology*, Princeton, Princeton University Press, 1978.

Woolf, Virginia, *A Room of One's Own and Three Guineas*, Londres-Nueva York, Penguin Books, 1992.

Zambrano, María, *Delirio y destino*, Madrid, Mòndedori, 1989.

-----, *Unamuno*, Mercedes Gómez Blesa (ed.), Barcelona, DeBolsillo, 2004.

Artículos académicos, prólogos, introducciones, capítulos de libros y reseñas:

Alsina, Cristina & Laura Borrás Castanyer, "Masculinidad y violencia", en Marta Sagarra y Àngels Carabí (eds.), *Nuevas masculinidades*, Barcelona, Icaria, 2000, pp. 83-101.

Brenes-García, Ana María, "Erotic and Homoerotic Writing", en *Encyclopedia of Latin American Literature*, Verity Smith (ed.), [London], Fitzroy Dearborn, [1997?], pp. 294-295.

Carabí, Àngels, “Construyendo nuevas masculinidades: una introducción”, en *Nuevas masculinidades*, Marta Sagarra & Àngels Carabí, (eds.), Barcelona, Icaria, 2000, pp. 15-27.

Castillo, Darcie Doll, “El discurso amoroso como un modo de habitar el mundo: Agustini y Mistral”, en *Revista UNIVERSUM*, N° 16, Universidad de Talca (Chile), 2001, pp. 57-65.

Castro-Klarén, Sara, “La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina”, en *La sartén por el mango. Encuentro de Escritoras Latinoamericanas*, Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.), Río Piedras, Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1985 (2ª. ed.), pp. 27-45.

Felman, Shoshana, “Women and Madness: the Critical Phallacy”, en *The Feminist Reader. Essays on Gender and the Politics of Literary Criticism*, Cathernie Belsy and Jane Moore (eds.), London, MacMillan, 1989, pp.145-153.

Cypess, Sandra M., “Twentieth Century Spanish American Drama”, en *Cambridge History of Latin American Literature*, Vol. 2, Enrique Pupo-Walker & Roberto González Echevarría (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 497-525.

Ortega y Gasset, José, “La poesía de Ana de Noailles”, en *Obras completas*, IV Tomo, Madrid, 1957, pp. 429-435.

Puleo, Alicia, “De ‘Eterna ironía de la comunidad’ a sujeto de discurso: mujeres y creación cultural”, en *Nuevas masculinidades*, Marta Sagarra & Àngels Carabí, (eds.), Barcelona, Icaria, 2000, pp. 65-82.

Valenzuela, Luisa, “La mala palabra”, en *Revista Iberoamericana*, LI. 132-133 (July-December), 1985, pp.489-491.

Ludmer, Josefina, “Tretas del débil”, en *La sartén por el mango. Encuentro de Escritoras Latinoamericanas*, Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.), Río Piedras, Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1985 (2ª. ed.), pp. 47-54.

Millares, Selena, “La confabulación de Eros y Thantos en la poesía de Ana Istarú y Gioconda Belli”, en *Narrativa y poesía hispanoamericana (1964-1994)*, Paco Tovar (ed.), Lleida, Universitat de Lleida-Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 1996, pp. 477-487.

Salinas, Pedro, “El cisne y el búho (Apuntes para la historia de la poesía modernista)”, en *Revista Iberoamericana*, II, N° 3, México, 1940, pp. 55-77.

Storni, Alejandro Alfonso “Introducción”, en Alfonsina Storni, *Poesía selecta*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1982.

Antologías:

Alegría, Claribel, *Esto soy. Antología poética*, San Salvador, DPI/CONCULTURA, 2004.

Blecua, Jose M., *Poesía de la edad de oro. II. Barroco*, Madrid, Castalia, 1974.

La vida escrita por las mujeres, I. Lo mío es escribir, Siglo XX: 1960-2001, Anna Caballé (ed.), Lumen, Barcelona, 2004.

La vida escrita por las mujeres, II. Contando estrellas. Siglo XX: 1920-1960, Anna Caballé (ed.), Barcelona, Lumen, 2004.

La vida escrita por las mujeres, III. La pluma como espada: Del Romanticismo al Modernismo, Anna Caballe (ed.), Barcelona, Lumen, 2004.

La vida escrita por las mujeres, IV. Por mi alma os digo. De la Edad Media a la Ilustración, Anna Caballé (ed.), Barcelona, Lumen, 2004.

Mantilla, Alfredo e Iván Silén, *The Puerto Rican Poets / Los poetas puertorriqueños: The First Bilingual Anthology Covering the Entire Range of Puerto Rican Poetry of This Century*, New York, Bantam Books, 1977.

Mistral, Gabriela, *Antología poética*, Hugo Montes Brunet (ed.), Madrid, Castalia, 1997.

Montero Bustamante, Raúl, *El Parnaso Oriental. Antología de Poetas Uruguayos*, Montevideo, 1905.

Onís, Federico de, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934.

Visca, Arturo Sergio, *Antología de poetas modernistas menores*, Montevideo, Biblioteca Artigas, volumen 139, 1971.

Textos críticos y manuales de historia de la literatura hispanoamericana:

A.A.V.V., *Historia de la literatura argentina, Tomo 2 "El Desarrollo"*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968/1976.

Bellini, Giuseppe, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1986.

Corvalán, Octavio, *Modernismo y vanguardia. Coordenadas de la literatura hispanoamericana del siglo XX*, New York, Las Américas, 1967.

Díez-Canedo, Enrique, *Letras de América. Estudios sobre las literaturas continentales*, México, D.F., FCE, 1983.

Ferro, Helen, *Historia de la poesía hispanoamericana*, New York, Las Americas Publishing Company, 1964.

Franco, Jean, *Historia de la literatura hispanoamericana a partir de la Independencia*, Barcelona, Ariel, 1985 (6ª ed.).

Henríquez Ureña, Pedro, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1971.

Le Corre, Hervé *Poesía hispanoamericana posmodernista, Historia, teoría, prácticas*, Madrid, Gredos, 2001.

Los vanguardismos en América Latina, Óscar Collazos (ed.), Península, Barcelona, 1977.

Oviedo, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana, Tomo 1: De los orígenes a la emancipación*, Madrid, Alianza, 1995

-----, *Historia de la literatura hispanoamericana, Tomo 3: Posmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Madrid, Alianza, 2004 (2ª ed).

Prieto, Adolfo, *Diccionario Básico de Literatura Argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina/Biblioteca Argentina Fundamental, 1968.

Schwartz, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Cátedra, Madrid, 1991.

Diccionarios:

Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2005 (9ª ed.).

Diccionario de la lengua española (vigésima primera edición), Real Academia Española, Espasa-Calpe, Madrid, 1998.

Corominas, J. & J.A. Pascal, *Diccionario crítico etimológico castellanos e hispánico*, vol. IV, Madrid, Gredos, 1989 (2ª ed.).

Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1999.

Ferrater Mora, José, *Diccionario de filosofía*, Tomo I, Buenos Aires, Sudamericana, 1975 (5ª ed.).

Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1981.

Vries, Ad de, *Dictionary of Symbols and Imagery*, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1974.

Trabajos de investigación:

Lobato, Elisenda, *Génesis y contexto de un estereotipo: la literata romántica*, Trabajo de Investigación, Barcelona, Departamento de Filología Hispánica, Universidad de Barcelona, [2007].

López García, Félix, *Autobiografías festivas en la literatura española (1848-1918)*, Trabajo de Investigación, Barcelona, Departamento de Filología Hispánica, Universidad de Barcelona, [2007].

Referencias electrónicas:

Assandri, José R., “Los sexos del psicoanálisis”, Conferencia dictada el 28 de julio del 2001 en el *XV Encuentro Nacional de Psicólogos* organizado por la Coordinadora de Psicólogos del Uruguay.

<http://www.querencia.psico.edu.uy/revista_nro3/jose_assandri.htm>

Hermida, Carola, “Mujeres de letras: Figuraciones y tensiones en el campo cultural argentino de principios de siglo XX”. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. núm. 21, julio-octubre 2002. Año VIII. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información.

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/m_letras.html>

“Manuel Ugarte”, *Los malditos en la historia argentina*.

<<http://www.discepolo.org.ar>>.

“Visión social de la homosexualidad”, *Homosexualidad en la historia de Uruguay*.

<<http://www.islaternura.com/APLAYA/HOMOenHISTORIA/HomoHistoria2006/Homosexualidad%20en%20la%20Historia%20de%20Uruguay%20Enero%202006.htm>>

“Women Writers of the Renaissance and Reformation”, Katharina M. Wilson (ed.), University of Georgia Press, Athens/London, 1987.

<<http://www.pinn.net/~sunshine/book-sum/wilson2.html>>

“Other Women’s Voices. Translations of Women’s Writing before 1700”.

<<http://home.infionline.net/~ddisse/labe.html>>

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA:

Arancibia, Juana Alcira. *Evaluación de la literatura femenina de Latinoamérica, siglo XX*, Costa Rica, EDUCA, 1985.

AA.V.V., *Autobiografías de escritores festivos contemporáneos*, Valencia, F. Doménech, 1890.

Anderson, P., *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona, Anagrama, 2000.

Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 1978.

Bergmann, Emelie, et al., *Women, Culture and Politics in Latin America*, Berkeley, University of California Press, 1990.

Brod, Harry, *The Making of Masculinities. The New Men's Studies*, Boston, Allen and Unwin, 1987.

Butler, Judith, *Gender Trouble*, New York/London: Routledge, 1990.

Caballé, Anna, *Breve historia de la misoginia. Antología y crítica*, Barcelona, Lumen, 2006.

Cawson, J. Howard, *Teoría y práctica de la escritura de obras teatrales*, Madrid, Imprenta de la Comunidad de Madrid, 1995.

Cejador y Franca, Julio, *Epistolario de escritores hispanoamericanos*, vol. I y II, Sergio Fernández Larraín (ed.), Santiago de Chile, Ediciones de la Biblioteca Nacional, 1964.

Ciplijauskaitė, Biruté, *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos, 1988.

Cobo Borda, Juan Gustavo, *Lector impenitente*, México, FCE, 2004.

Dijkstra, Bram, *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Debate, 1994.

Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar, *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Barcelona, Cátedra/Universidad de Valencia/Instituto de la Mujer, 1979.

Gilmore, David, *Manhood in the Making: Cultural Concepts of Masculinity*, New Haven, Yale University Press, 1990.

Howatson, M.C., *Diccionario de literatura clásica*, Madrid, Alianza, 1991.

Kimmel, Michael, *Manhood in America: A Cultural History*, New York, Free Press, 1996.

Lacan, Jacques, *Écrits: A Selection*, New York, W.W. Norton & Co, 1977.

Latin American Women Writers Yesterday and Today, Yvette Miller & Charles Tatum (ed.), Pittsburgh, Latina American Review Press, 1977.

La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas, Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.), Río Piedras, Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1985 (2ª ed.).

Lindstrom, Naomi, *Women's Voice in Latin American Literature*, Washington, D.C., Three Continents Press, 1989.

Mattalia, Sonia, *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escritura de mujeres en América Latina*, Madrid, Iberoamericana, 2003.

Medeiros-Lichem, María Teresa, *La voz femenina en la narrativa latinoamericana: una relectura crítica*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2006.

Moi, Toril, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 2006 (4ª ed.).

Molloy, Sylvia, *At Face Value. Autobiographical writing in Spanish America*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

Mujeres argentinas. El lado femenino de nuestra historia, María Esther de Miguel (ed.), Buenos Aires, Alfaguara, 1998.

Paz, Octavio, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1998 (5ª ed.).

Rodríguez Pagán, Juan A., *Lorca en la lírica puertorriqueña*, Río Piedras, Editorial Universitaria, 1981.

The Making of the Modern Body: Sexuality and Society in the Nineteenth Century, C. Gallagherand & T.W. Laqueur (eds.), Berkeley, University of California Press, 1987.

Wilcox, John C., *Women Poets of Spain, 1860-1990. Toward a Gynocentric Vision*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 1997.

Women, Autobiography, Theory. A Reader, Sidonie Smith & Julia Watson (eds.), Madison, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1998.

Women writers in twentieth-century Spain and Spanish America, Catherine Davis (ed.), Lewiston/Queenston/Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1993.