

**Asociación de Profesores
de Literatura del Uruguay**

Comisión Directiva

Presidente: Estela Castelao
Vicepresidente: Elvira Blanco
Secretario: Álvaro Revello
Tesorera: Natalia Obelar
Vocal: Kildina Veljacic

Consejo Editor de la revista [sic]

Estela Castelao
Elvira Blanco
Álvaro Revello
Natalia Obelar
Kildina Veljacic

Consejo Académico de Lectura

Alfredo Alzugarat
Roberto Appratto
Hebert Benítez
Carina Blixen
Oscar Brando
Luis Bravo
Margarita Carriquiry
María del Carmen González
Gustavo Martínez
Claudia Pérez
Elena Romiti
Alicia Torres
Silvia Viroga

Diseño y diagramación

Rodrigo Camy Betarte
levedad@gmail.com

Corrección

Inés Pereira Larronde

Diseño de logo APLU

Mariana Pérez Balocchi
en base a diseño original de Alicia Cagnasso

Diseño de tapa: detalle de obra de Carla Witte.
Tela pintada. Colección privada.

Revista [sic]. Año IV. #8 - Abril de 2014.

ISSN 1688-938X

Indexada en latindex.unam.mx

A.P.L.U.

Av. 18 de julio 1825 ap. 401 C.P. 11.200
Telefax (+598) 2403 6506
aplu1992@gmail.com | www.aplu.org.uy

Revista registrada ante el MEC en el Tomo XVI,
Foja 33 a los efectos del artículo 4 de la Ley N° 16.099.

ZONALIBRO

Impreso y encuadernado en Zonalibro
San Martín 2437 - zonalibro@adinet.com.uy
Depósito Legal N° 362.585 / 13
Edición amparada en el decreto 218/996 (Comisión del papel)

[sic]

**Revista arbitrada de la Asociación de
Profesores de Literatura del Uruguay**
Año IV - #8 | Abril de 2014

Sumario

4. Editorial

5. **La figura de una mujer solitaria**
Mariví Ugolino

6. **Delmira Agustini (1886-1914): poeta en obra**
Carina Blixen

13. **Allá, en Barcelona.**
Entrevista a Cristina Peri Rossi
Claudia Pérez

20. **Reconociendo andamios
en la obra de Circe Maía**
Alejandra Dopico

26. **El amor en los tiempos del psicoanálisis**
Luis Correa Aydo

39. **O gozo do mal na obra de Clarice Lispector**
Yudith Rosenbaum

44. **Autorepresentación en
La cabellera oscura de Clara Silva**
Elena Romiti

52. **Ser mujer. Consideraciones sobre
lo femenino en el Novecientos**
Néstor Sanguinetti

60. **Sylvia Plath y Anne Sexton.**
Una roja cicatriz en el mausoleo patriarcal
Luis Bravo

sic

(Del lat. *sic*, así).

1. adv. usado en impresos y manuscritos
españoles, por lo general entre paréntesis,
para dar a entender que una palabra o
frase empleada en ellos, y que pudiera
parecer inexacta, es textual.

Editorial

La presente entrega de [sic] constituye un homenaje a la literatura de mujeres, y sobrepasa los límites de nuestro país al incluir trabajos sobre la brasileña Clarice Lispector y las norteamericanas Sylvia Plath y Anne Sexton.

La historia de la literatura femenina tiene en nuestro país una figura fundacional: Delmira Agustini. Citada en casi todos los artículos, ella encabeza y está presente en la mayoría de los trabajos incluidos.

La ilustración de la tapa pertenece a Carla Witte, pintora y escultora de origen alemán que vivió y produjo gran parte de su obra en nuestro país y sobre quien expone una breve reseña Mariví Ugolino, artista plástica uruguaya que nos devela una figura olvidada que debemos rescatar.

En el primer artículo, Carina Blixen profundiza no solo en la obra de Delmira sino también en la lucidez con la que esta joven escritora reflexionó acerca de la poesía, la labor del poeta y la inspiración. Asimismo trabaja sobre las distintas valoraciones y lecturas que en diferentes momentos se han hecho sobre Delmira y su obra.

El trabajo de Néstor Sanguinetti pone más énfasis en una faceta no tan conocida de la obra de Delmira —su producción periodística— y así ilumina aspectos que contribuyen a esclarecer la poesía de aquella mujer a quien sus coetáneos apodaban *la Nena*, quizás en un tonto intento de difuminar las osadías eróticas de la mujer, su rostro verdadero.

En la entrevista de Claudia Pérez a Cristina Peri Rossi, la escritora uruguaya reflexiona sobre su obra, la contempla, la repasa y declara que a pesar de su exilio, ha podido encontrar un nuevo hogar: “Mi casa es la escritura”, título de una antología en la cual se aprecia que ambas forman una unidad. En sus palabras se percibe la fortaleza de su carácter y de su vocación. Resultan admirables las últimas palabras: “—Te pregunto, para cerrar, y recordando a Rilke, ¿qué le dirías a un/a joven poeta uruguayo/a? —Nada. No hay nada que decir. Hay que sentir. Primero se siente, luego se sabe”.

Alejandra Dopico reflexiona sobre el mecanismo de visibilidad en la obra de Circe Maia; mecanismo que, propone la autora, difiere al empleado por las

poetas fundacionales del Cono Sur latinoamericano. El primer opus de Maia, *En el tiempo*, fue publicado en 1958; casi medio siglo ha pasado, el camino desbrozado por las iniciadoras está dando sus frutos.

El trabajo del psicólogo y profesor Luis Correa nos invita a un recorrido por las distintas concepciones del amor y sus transformaciones, discurriendo por cuatro escenarios que abrazan el siglo pasado y la primera década del actual. A modo ilustrativo, el autor estudia esas transformaciones a la luz de la obra de Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou, Idea Vilariño y Tatiana Oroño.

En su versión original (en portugués) Yudith Rosenbaum aborda la obra de Clarice Lispector, que nos introduce en un centro íntimo donde escuchamos la voz de nuestro propio mal, escucha que puede abrir una pulsión transformadora.

A partir de dos versos inéditos de Delmira Agustini encontrados en los archivos de la Biblioteca Nacional: “...como una palma de luz / en un desierto de sombra”, Elena Romiti estudia “La cabellera oscura” de Clara Silva (el texto homónimo del primer libro de la autora). En ambos casos la figura poética se instala en el eje de la polaridad de la luz y la sombra. El análisis de Romiti ofrece una lectura sutil y ejemplar que pone de manifiesto, una vez más, su nivel crítico.

Cierra el número de [sic] el ensayo de Luis Bravo “Sylvia Plath y Anne Sexton. Una roja cicatriz en el mausoleo patriarcal”. Intercalando vida y poesía de las dos norteamericanas, Bravo llega a la última fase del dominio masculino: el hogar. Bajo esas condiciones, Sylvia y Anne tuvieron el coraje de escribir sobre temas tabú, en un lenguaje renovado, empleando *slang* y otras licencias impensables a mediados del siglo XX. Ambas se suicidaron (“roja cicatriz”), pero sabemos que la verdadera muerte es el olvido y mientras haya críticos del nivel de Bravo, los poetas ya desaparecidos seguirán entre nosotros.

Estela Castela



Museo "Agustín Araújo", Treinta y Tres.
Santa Ágata. Lápiz sobre papel.



Carla Witte

«En 1987, de manera casual me enfrenté con la obra de Carla Witte (1889-1943). Esta había llegado al Museo de la ciudad de Treinta y Tres, gracias a la generosidad de la familia Araújo.

Las investigaciones realizadas en Uruguay y en Alemania me permitieron conocer que Carla Witte había nacido en Leipzig y estudiado en Berlín, en ese entonces centro de unión de las culturas de oriente y occidente; lo que posiblemente permitió gestar, entre otras cosas, uno de los movimientos más potentes de este siglo: el expresionismo.

Aunque no es un movimiento propio de un país, Alemania fue uno de los lugares que más lo ha caracterizado, es decir que Carla Witte comienza su producción artística dentro de este movimiento y crea desde Uruguay, con el bagaje del “museo de su memoria”, el expresionismo, al mismo tiempo que este se desarrolla en Europa.

Traía consigo el recuerdo de exposiciones que los diferentes grupos habían realizado en las ciudades donde había vivido y quizás participado, pero también de las conversaciones, de los manifiestos que los integrantes del expresionismo habían redactado. Crea al mismo tiempo que ellos y pasa, como todos ellos, por las diferentes etapas del movimiento.

Fue tan importante su obra de pintora como de escultora. Si bien son pocas las piezas que de ella se conocen, también trabajó hombro a hombro con Ernst Barlach.

Pero el misterio, más allá “de las extrañas figuras de la Srta. Witte”, como dice un crítico de su tiempo,

lo extraño -repito- es que habiendo sido ilustradora de *La Pluma*, nuestra más intelectual revista de la época, habiendo retratado a muchos de sus artistas contemporáneos, realizado exposiciones en el circuito donde se exhibía arte, enviado a los salones que congregaban a los artistas, haciendo docencia entre el 30' y el 40' y exponiendo con sus alumnos, ¿por qué la borramos de nuestra memoria colectiva?

He preguntado en estos años a decenas de personas, que inclusive expusieron con ella. La respuesta fue siempre la misma: “Una figura solitaria...”.

A setenta años de su muerte comienza otra etapa: divulgar y ampliar el conocimiento de su obra. Rodin decía que la obra de un artista muestra su calidad cuando, al igual que la de los artistas griegos, solo queda la belleza de sus trozos. Hoy no tenemos a la artista, tenemos la fuerza y la delicadeza, el dolor y la alegría, la placidez y la tensión de esta obra que forma parte del movimiento expresionista y de nuestro patrimonio.»

A quince años de haber escrito este texto, hoy continúo haciéndome la misma pregunta: ¿por qué Carla Witte despierta tanta curiosidad? Algo intangible no nos permite acceder a su enigma. Una tumba señalada solo con una estaca y un número. Un Museo que no se decide a financiar una investigación seria. Y yo que envejezco atesorando algunos de sus datos y me voy convirtiendo en otra de las tantas mujeres solitarias y olvidadas que produjeron y producen arte en Uruguay.

Delmira Agustini (1886-1914): poeta en obra

Carina Blixen

Cuando dejó las lecturas infantiles, Delmira leyó a Baudelaire, Edgar Allan Poe, los simbolistas franceses,¹ Gabriel D'Annunzio, a los modernistas en general y muy especialmente a Rubén Darío, a sus contemporáneos de la Generación del Novecientos, y, como todos ellos, a Nietzsche. En forma temprana desarrolló una visión compleja del mundo y la existencia y una actitud crítica hacia su condición de escritora. Escribió mucho, en forma incontenible y caótica según dan testimonio los manuscritos que guarda el Archivo Delmira Agustini de la Biblioteca Nacional. Corrigió obsesivamente, en una tarea sin fin o que, por lo menos, no reconoció el límite del libro editado. Algunos poemas de *El libro blanco* (1907) fueron en buena parte reescritos, después de la publicación, según muestran los ejemplares custodiados en el Archivo.² Esa escritura imperiosa y turbulenta estuvo acompañada de una elaborada reflexión sobre el lugar de la poesía y el poeta en la sociedad de su tiempo.

En el primero de los siete cuadernos de manuscritos que se conservan, Delmira escribió un texto en prosa en francés: “Nos critiques” que publicó después en *La Petite Revue* (Montevideo, 19.11.1902). Es un artículo revelador de la alta estima profesional que tenía de sí misma y de su temprana necesidad de exigencia y rigor. Comienza reclamando que la obra sea juzgada por su verdadero valor artístico o literario, no por simpatías u odios personales. Ataca la situación de la crítica del Novecientos: es un comercio, una posibilidad de ser agradable o de vengarse, escribe. Detalla los desajustes que crea la falta de una perspectiva ecuánime que desestimula lo importante y da alas a lo superfluo. Se adelanta a señalar una práctica de la crítica que después sufrirá “en carne propia”: “*On y parle plus de la beauté de la chevelure ou les yeux de l'artiste que de son habilité*”.³

Tanto María José Bruña (2005:129) como Rosa García Gutiérrez (2013:65) rescataron este texto de Delmira para mostrar distintas facetas de su elevada conciencia de escritora. Bruña destaca el “ataque directo a la institución crítica que no tiene en cuenta la calidad artística de la obra sino el género sexual o la complicidad o trato personal hacia el autor/a”. Rosa García señala que en ese artículo escrito a los dieciséis años, Delmira reclama “una crítica responsable” y hace un llamamiento a “*les artistes réels et sincères de l'Uruguay*” a rebelarse contra las imposiciones de los académicos extemporáneos, incapaces de percibir el momento de modernidad poética que se estaba viviendo, y a oponerse a la crítica como mercado y como adulación o vituperio sin argumentos.

Un año después, también en la *Petite Revue* y en francés, Delmira publicó otro artículo titulado “Triste réalité” (Montevideo, 23.12.1903) que continúa esta reflexión desde la perspectiva del escritor. La “triste realidad” a que refiere el título es que la poesía se va, “casi insensiblemente”, dice. Enseguida plantea, usando la primera persona del plural, que para que eso no suceda en breve será necesario hacer todo lo posible para evitarlo. Hace un llamado a los poetas a no apurarse a escribir mucho en poco tiempo y a no poner en sus versos “palabras extrañas”. Dice que si se quiere hacer una verdadera poesía será necesario que contenga pensamientos y no “palabras extrañas”. El propósito de la verdadera poesía es emocionar al lector. Para hacerlo es necesario que el poeta ponga en sus versos su corazón o, al menos, un reflejo de la misteriosa llama que se quema en su cerebro.⁴

El libro blanco (Frágil) (1907), *Cantos de la mañana* (1910) y *Los cálices vacíos* (1913) son libros fulgurantes, integrados a un mismo proceso continuo e impetuoso y, al mismo tiempo, cada uno es autosuficiente. Estuvieron acompañados de prólogos obsequiosos y juicios en general convencionales, pues Delmira sabía operar en el circuito cultural del Novecientos.

1902 y 1903 son los años en que comienza a publicar poesía en la prensa: “¡Poesía!” es el título del primer poema aparecido en *Rojo y blanco* el 27.9.1902. Empieza: “¡Poesía inmortal, cantarte anhelo!”. Y termina: “¿Y yo quién soy, que en mi delirio anhelo / Alzar mi voz para ensalzar tus galas? / ¡Un gusano que anhela ir hasta el cielo! / ¡Que pretende volar sin tener alas!”.⁵ La imagen de las alas y el vuelo volverá una y otra vez en esta poesía de jadeos, de ansias y frustraciones. La melancolía “recorre toda la obra de Agustini”, dice Bruña que la estudia a partir del psicoanálisis y de modelos literarios (164). Explica: “la melancolía está inscrita en una dinámica de deseo que hace imposible la transferencia: en la medida en que su misma existencia (y por tanto su pérdida) es una duda, el trabajo del duelo no alcanza a producirse, por lo que la imaginación melancólica desencadena una constante re-enunciación de la pérdida, con la que consigue al menos la figuración del deseo. O como dice Agustini, en «Con tu retrato» de *Los cálices vacíos*: «renaces en mi melancolía / formado de astros fríos y lejanos» (Bruña:174).

Poesía y crimen

En la poesía primera, publicada en revistas, y en la mayor parte de *El libro blanco (Frágil)* (1907), es insistente la reflexión sobre el poema, el poeta y la inspiración. Delmira juega con la imagen de la Musa que le brinda la tradición: la prueba, la altera,



o Colección Delmira Agustini del Archivo Literario de la Biblioteca Nacional

la adapta a su voluntad y su mirada. En los libros siguientes: *Cantos de la mañana* (1910) y *Los cálices vacíos* (1913) sigue creciendo el pensamiento sobre el acto de crear al mismo tiempo en que despliega una riquísima y perturbadora imaginación erótica. Desde el primer libro quedó establecido el doble andarivel de la creación y la pasión, aunque un erotismo cada vez más sombrío y perverso va ganando terreno.

Interioriza la imagen del vampiro que recorre la literatura del siglo XIX. Es un fantasma del sujeto del poema en “El vampiro” (*Cantos de la mañana*) que termina con un cuestionamiento sobre su identidad: “¿Por qué fui tu vampiro de amargura? / ¿Soy flor o stirpe de una especie oscura / Que come llagas y que bebe el llanto?”. El vampiro dice el deseo de destrucción como forma de posesión, pero las imágenes de dolor y laceración se encuentran también en la poesía sobre la poesía. La agonía de un pensamiento que no llega a decirse, que no encuentra las palabras, hace surgir la comparación con la herida. Así sucede en el comienzo de “Lo inefable” (*Cantos de la mañana*): “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...”.

Delmira extrema el canibalismo erótico (en palabras de Octavio Paz) aprendido en Darío: “Fiera de amor, yo sufro hambre de corazones. / De palomos, de buitres, de corzos o leones, / No hay manjar que

Carina Blixen

Profesora de Literatura egresada del Instituto de Profesores “Artigas”, Doctora en Letras por la Universidad Lille3 de Francia, Investigadora de la Biblioteca Nacional de Uruguay. En los últimos años ha trabajado fundamentalmente sobre las obras de Felisberto Hernández y Carlos Liscano. En la actualidad coordina un grupo de docentes e investigadores que están realizando la transcripción de los manuscritos de Delmira Agustini que se encuentran en el Archivo de la Biblioteca Nacional para realizar una edición genética digital.

más tiente, no hay más grato sabor”, escribe en “Fiera de amor” de *Los cálices vacíos*. Un sujeto desvelado (“Esta noche hace insomnio” escribe en “Nocturno”) y alucinado crece en el último libro publicado en vida. Baste recordar el inquietante poema “Visión”: “En mi alcoba agrandada de soledad y miedo, / Taciturno a mi lado apareciste / Como un hongo gigante, muerto y vivo, / Brotado en los rincones de la noche / Húmedos de silencio, / Y engrasados de sombra y soledad”.

El alma y el cuerpo son una forma de la división del sujeto absolutamente desjerarquizada, por eso sus cualidades son intercambiables. En el poema “Mis amores” que iba a integrar el libro *Los astros del abismo* proyectado por Delmira,⁶ inviste de santidad al deseo: “Con tristeza de almas / Se doblegan los cuerpos / Sin velos, santamente / Vestidos de deseo”. Ese trasiego de cualidades y virtudes entre el alma y el cuerpo se magnifica con la invocación a un tú, impersonal y desmembrado, que es proyección y fantasma de la voz de esta poesía. El erotismo abstracto de estos poemas se nutre de un deseo de muerte, que se dice en imágenes cada vez más oscuras y violentas. Entre los poemas póstumos, “Boca a boca” enlaza las fuerzas del sexo y la corrosión: la destrucción íntima producida por “un cáncer rosa”. Empieza: “Copa de vida donde quiero y sueño / Beber la muerte con fruición sombría, / Surco de fuego donde logra Ensueño / Fuertes semillas de melancolía”. Y dice en la tercera y cuarta estrofa: “Sexo de un alma triste de gloriosa, / El placer unges de dolor; tu beso, / Puñal de fuego en vaina de embeleso, / Me come en sueños como un cáncer rosa... / Joya de sangre y luna, vaso pleno / De rosas de silencio y de armonía, / Nectario de su miel y su veneno, / Vampiro vuelto mariposa al día.”

Tal vez el principal rival de esta poesía hipnótica y agónica haya sido la muerte espectacular de Delmira Agustini ocurrida a los 27 años a manos de quien había sido su marido: Enrique Job Reyes, que luego se suicidó. Las fotos de su cadáver ensangrentado circularon dentro y fuera de Uruguay.⁷ Ha sido grande y perdurable el impacto de esa historia en la sociedad uruguaya; tanto, que por momentos dejó en un segundo plano el espléndido desafío que es su poesía.

La prensa en el Novecientos publicaba con frecuencia a narradores y poetas de escritura exquisita y las populares historias de crímenes, accidentes, casos extraordinarios, todo lo que constituye lo que los franceses nombraron como *faits divers* (lo que queda fuera de las reparticiones clásicas de la prensa: política, sociedad, internacional, etc.). Las proporciones variaron según los periódicos, pero el escándalo de su muerte colocó a Delmira en toda la gama de posibilidades de “reclame” de su tiempo.

De poeta a personaje

La desvalorización, señalada por Delmira en “Triste realidad”, consistente en elogiar los rasgos físicos de un artista ha sido una de las actitudes denunciadas por la crítica feminista como parte de una estrategia patriarcal de desconsideración del trabajo intelectual de la mujer. Tina Escaja así lo señaló:

Muy pronto Agustini empezó a atraer la atención de los intelectuales del momento, quienes destacaban en su sorpresa las cualidades físicas de la joven sobre las estrictamente poéticas. Este mecanismo de textualización, es decir, de conversión de la mujer escritora en conveniente objeto literario, permaneció a lo largo de la vertiginosa carrera de Agustini, manteniéndose incluso después de su trágica muerte (2001:12).

En principio el crimen transformó ese proceso de textualización en un folletín. Su muerte, fijada en las fotos de unos cuerpos jóvenes y ensangrentados, ha proporcionado la cara truculenta de una historia que la prensa viene repitiendo hace cien años: inmediatamente creó un relato en episodios en el que fue desgranando pareceres sobre los amores de Delmira y Enrique Job Reyes, la posible presencia de otros enamorados, los sentimientos de la familia; anunció y dio a conocer las cartas finales, narró las autopsias, las opiniones técnicas y de los amigos.

En los noventa el relato encontró refugio en las obras de ficción de narradores y dramaturgos que quisieron interpretar esa historia de pulsiones oscuras que, al mismo tiempo en que permite develar los secretos y las represiones de una zona glamorosa de la sociedad del Novecientos, conserva su fuerza trágica. Fueron precursores en la ficcionalización de la vida y la muerte de Delmira, Carlos Martínez Moreno, en la novela, y Milton Schinca en el teatro. Ambos hacen recaer el peso de la historia en Delmira, en su manera difícil, compleja y llena de contradicciones de lidiar con una realidad que no la aceptaba o con un mundo que, a pesar de admirarla, no la acompañaba.⁸

Carlos Martínez Moreno publicó “Las dos mitades de Delmira”, un anticipo de la novela que daría a conocer dos años después, en la revista *Número*, 2ª época, Año 2, No. 3/4, Montevideo, mayo de 1964.⁹ El fragmento desarrolla una voz narrativa que tiene como contrapunto la de André Giot de Badet, amigo de Delmira que compartió sus intereses artísticos, se fue a París antes de que se casara y dio testimonio cuarenta años después. En la novela de Martínez Moreno la

imagen de Delmira dividida y creadora de su muerte se cruza con la historia narrada por el amante de una mujer que fue encontrada muerta junto a su esposo. La narración tiene un tono existencialista que coloca el drama en una perspectiva del absurdo y el sinsentido de la vida. En 1973, Milton Schinca escribió su obra de teatro *Delmira*, de la que hubo una edición en 1977, pero que recién fue llevada a escena en 1986 al cumplirse el centenario del nacimiento de la poeta.¹⁰ Schinca crea la presencia, fuerte y turbadora, de dos Delmiras todo el tiempo en el escenario, sin caer en una división fácil o previsible de su personalidad.

Pero la más prolífica novelización de esta historia parece darse en los noventa¹¹ y acompañar tanto la búsqueda del feminismo de volver visibles la vida de las mujeres (excepcionales o comunes), como la incorporación a la narración de estructuras y tonos de los géneros tradicionalmente llamados menores. La historia de Delmira tiene elementos fácilmente asimilables por el policial, el folletín o la novela de sentimientos. Este proceso de atención particularizada y de desjerarquización y transgresión de modelos de una baja y alta cultura ha estado pautado por el interés creciente en “la intimidad como espectáculo”, para retomar el título del libro en que Paula Sibila analiza las formas en que la subjetividad actual se realiza y ejerce en la exposición a partir del desarrollo de los medios audiovisuales (televisión, cine, internet). Como ejemplo singular, se refiere a las películas sobre Virginia Woolf, Jane Austin o Sylvia Plath: mujeres que sufrieron “demasiado”, que vivieron con emoción y lucidez su intimidad en la reclusión y, a veces, el secreto. Sibila dice que se las reconoce como “artistas extraordinarias” “para espectacularizarlas en sus papeles de personas comunes. [...] Porque una vez concluida esa metamorfosis que convierte al autor (público) en personaje (privado), la obra es lo que menos interesa” (215).

Cartas y poesía

Críticos y escritores han reiterado, a lo largo del siglo XX, el llamado a volver a la poesía de Delmira. Así lo hicieron Luisa Luisi, Esther de Cáceres y Arturo Sergio Visca, entre otros. La insistencia misma da la pauta de la dificultad de sacar los ojos de esa historia magnética. Sin embargo, las tres grandes poetas de la Generación del 45: Idea Vilariño, Amanda Berenguer e Ida Vitale, hicieron una lectura importante de la obra de Delmira que en este artículo no voy a considerar. Así como dejo también de lado la labor fundamental de recuperación y análisis realizada por Clara Silva. Todas ellas iluminan la obra de Delmira al mismo tiempo en que parcialmente son iluminadas por ella. Sus análisis

crean un circuito de “afinidades electivas” que en cierto grado es tangencial a la lectura de la crítica delmiriana.

Andreas Huyssen ha sugerido que en los sesenta la negociación del arte elevado con formas de la cultura de masas ocurre simultáneamente con “la irrupción del feminismo y las mujeres como fuerzas centrales de las artes”. Al mismo tiempo, dice, se produce la valorización de “formas y géneros culturales de expresión antes devaluados (artes decorativas, textos autobiográficos, cartas, etc.) (115). En este camino han llegado a ediciones de divulgación las cartas de Delmira: hay una publicación de *Poesía y correspondencia* con prólogo de Idea Vilariño¹² y otra de *Cartas de amor* también con prólogo de Idea Vilariño y epílogo de Ana Inés Larre Borges.¹³

Las cartas que Delmira escribió a Manuel Ugarte, Rubén Darío o Alberto Zum Felde ponen en entredicho la antigua funcionalidad del género y plantean la posibilidad de ser consideradas como literatura. Ellas exigen una lectura en situación: están íntimamente enraizadas en el mundo interior de Delmira y en su manera de pertenecer al “ambiente intelectual” de su tiempo. Son un documento, pues dicen mucho sobre ella y la sociedad del Novecientos y no son solo el testimonio de algo que está más allá: hay en su escritura una intransferible forma de la emoción y el pensamiento.

El manejo del epistolario para difundir noticias y juicios, la frecuentación de las “cartas abiertas”, híbrido entre el ensayo, la opinión, la diatriba y el análisis exigirían un estudio más minucioso del encuentro entre lo íntimo y lo público en la carta. Como ejemplo podría recordar la “Carta abierta” dirigida a Delmira que Alberto Zum Felde publicó en *El Día* (21.2.1914)¹⁴ a propósito de la publicación de *Los cálices vacíos*. Delmira responde con una carta privada encabezada por la palabra “Íntima”.¹⁵

Decadente y actual

A la salida de la Dictadura, junto a los homenajes por el centenario de su nacimiento, se hicieron presente en nuestro medio intelectual las ideas y actitudes que el posmodernismo, con más de una década de desarrollo en otros lugares del planeta, inauguraba en nuestra cultura. El feminismo aplicado al estudio de la cultura se abocó a rescatar a las mujeres del olvido o el menosprecio: hubo dos volúmenes de *Mujeres uruguayas. El lado femenino de nuestra historia* (tomo 1: 1997; tomo 2: 2001). En la tarea de desmontar las formas de discriminación naturalizadas por el orden patriarcal tal vez el más provocador fue Uruguay Cortazzo que ofició de francotirador en la prensa, en revistas contraculturales y en libros académicos poniendo en la

mira a “los críticos, los profesores y todos los santones de la «cultura uruguaya»” que, en sus palabras, “siguieron baleando a Delmira después de su muerte”. Cortazzo eligió como blanco privilegiado a Alberto Zum Felde con puntualizaciones justas y el recorte injusto de una perspectiva de análisis compleja, matizada y en proceso de cambio.

Una de las líneas predominantes de ese primer feminismo literario observó las operaciones que hizo la crítica para elogiar la poesía de Delmira y al mismo tiempo “domesticarla”. A la precocidad poética de Delmira, se sobreimpresió la idea de su excepcionalidad y, con distintos énfasis, la noción de que ella misma no era capaz de entender lo que escribía. La clave de bóveda de esta visión es el muy citado “juicio crítico del doctor Vaz Ferreira”, publicado en *La Tribuna Popular* el 9.3.1908, a propósito de *El libro blanco* (1907):

Y, ante todo, claro es que no la juzgo con criterio relativo. Si hubiera de apreciarla con ese criterio, teniendo en cuenta su edad, su sexo, los paralelos que puede haber oído entre Los Pocitos y la Playa de Ramírez, y, en las grandes ocasiones, entre la Manon de Puccini y la de Massenet, entonces diría que su libro es, simplemente, “un milagro”. Si Ud. tuviera algún respeto por las leyes de la psicología, ciencia muy seria que yo enseño, no debería de ser capaz, no precisamente de escribir, sino de entender su libro. Cómo ha llegado Ud., sea a saber, sea a sentir lo que ha puesto en ciertas poesías tuyas, como “Por los campos de ensueño”, “La sed” (I), “La estatua” (II), “La siembra”, “Mis ídolos” (I), o en un soneto absolutamente sorprendente que está, sin título, en la página 41, es algo completamente inexplicable.

Esta perspectiva, al centrarse en la recepción, y el análisis de los mecanismos de represión social que ponía en juego, contribuyó a desviar el interés de la poesía de Delmira. Un trabajo precursor de Silvia Molloy, pues anunciaba un cambio en la lectura de la poeta, publicado en 1984, finalizaba invitando a transformar el conocido intercambio epistolar entre Rubén Darío y Delmira Agustini en un diálogo entre literaturas.¹⁶ La crítica delmiriana feminista de los últimos años, realizada fuera del Uruguay, ha recogido el guante y ha insistido en la necesidad de volver a la lectura de su obra. Uno de los problemas que se han planteado es el análisis de la manera en que el lenguaje asume la autoridad de la voz y la reubicación



o Colección Delmira Agustini del Archivo Literario de la Biblioteca Nacional

de la poesía en una tradición de universalidad, pues se considera necesario sacarla del coto cerrado en el que el feminismo, después de la mirada patriarcal, había terminado por mantenerla.

María José Bruña anotaba en un libro de 2005 que “se ha pasado sin transición de un extremo al contrario, de la total exclusión de la tradición literaria a la inserción en una tradición femenina, sin hacer escala previamente en la necesaria ubicación de la poeta en un canon más abarcador que permita comparar su obra tanto con la de otras creadoras como con la de otros creadores” (13). En el mismo sentido de rescate de su universalidad, en un trabajo reciente, Rosa García Gutiérrez escribió que “no solo la poesía femenina cambia después de Agustini: cambia en sí la poesía porque no podrá volver a ser la misma la mujer en la obra literaria, ni como personaje ni como símbolo” (13).

Algunos rasgos del posmodernismo parecen resultar particularmente afines a una revalorización de esta poesía. Terry Eagleton ha señalado de qué manera “el cuerpo se ha convertido en una de las preocupaciones más recurrentes del pensamiento posmoderno. Miembros destrozados, torsos atormentados, cuerpos ensalzados o encarcelados, disciplinados o deseantes [...]” (109). La obsesión de un cuerpo partido, ansiado en su cabeza, sus manos, su boca, su lengua recorre la poesía de Delmira. En el citado “Mis amores” establece series de miembros para elegir siempre el de ese “tú” que nunca adquiere los rasgos de un hombre concreto: “¡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, / De todos esos ojos, ¡tus ojos solos quiero! / Tú eres el más triste, por ser el más querido, / Tú has llegado el primero por venir de más lejos...”.

Un poema sin título de *Cantos de la mañana* condensa en forma de pesadilla las imágenes del cuerpo separado, el deseo de posesión y la muerte: “La intensa realidad de un sueño lúgubre / Puso en mis manos tu cabeza muerta; / Yo la apesaba como hambriento buitres... / Y con más alma que en la Vida trémula / ¡Le sonreía como nadie nunca!... / ¡Era tan mía cuando estaba muerta!”.

El sujeto de esta poesía y el tú invocado se identifican en distintas circunstancias con animales: es una manera de potenciar la corporeidad. Entre los poemas que dejó sin publicar hay uno sin título que juega con la indistinción de lo animal y lo humano. Dice la segunda estrofa: “Pico de cuervo con olor de rosas, / Agujón enmelado de delicias / Tu lengua es. Tus manos misteriosas / Son garras enguantadas de caricias.”

Algunas críticas feministas han invitado a estudiar esta zona feroz de la poesía de Delmira. En un libro de 1995, Jacqueline Girón Alvarado señaló que “nunca se ha hecho indagación respecto a cómo Agustini imita, corrige y transforma la tradición y los maestros asumiendo la «identidad femenina» como fuente de poder” y que “no se ha explicado por qué en muchos de sus poemas la figura femenina se presenta a través de imágenes negativas, violentas o perversas” (7).

Tina Escaja planteó el conflicto en el seno de la estética decadente a la que Delmira se suscribió y de la que las mujeres estaban excluidas en tanto creadoras:

La poética de DA responde a muchos de los aspectos que han venido asociándose a la estética decadente: morbosidad, crueldad, provocación, sadismo, culto al artificio, perversión, exotismo, transgresión sexual, poder de fuerzas liminares, excentricidad, erotismo, hedonismo, etc. Y al mismo tiempo, el presunto dandismo de Agustini en sus textos entra en contradicción con la huidiza concepción decadente que como mujer la vacía de contenido para transformarla en fetiche, en una forma de “Eva futura” o alegoría última del proyecto decadente (2008: 49).

La recuperación de Delmira transformadora de la estética decadente tiene la virtud de explicarla en el contexto cultural en el que surgió, señalar los cambios fundamentales que realizó para insertar una voz femenina en un sistema de imágenes y valores en el

que la mujer era solo objeto de poesía al mismo tiempo en que crea un atajo que la trae directamente hasta hoy, pues los artistas decadentes con su manera de actuar una individualidad exacerbada y su percepción oscura y artificiosa de la creación parecen cada vez más cercanos a los problemas que plantea en la actualidad la relación compleja y opaca entre la vida y la literatura.

Notas

¹ En la Colección *Delmira Agustini* del Archivo Literario de la Biblioteca Nacional está el libro *Poètes d'Aujourd'hui 1880-1900. Morceaux choisis*. Selección y presentación de Van Bever & Paul Léautaud, París, Société du Mercure de France, MCM. Los poetas seleccionados son Henri Barbusse, Henry Bataille, Tristan Corbière, André Fontainas, Paul Fort, René Ghil, Fernand Gregh, Charles Guérin, A. Ferdinand Herold, Francis Jammes, Gustave Kahn, Jules Laforgue, Raymond de la Tailhède, Pierre Louys, Maurice Maeterlinck, Maurice Magre, Stéphanne Mallarmé, Camille Mauclair, Stuart Merrill, Éphraïm Mikhael, Robert de Montesquiou, Jean Moréas, Pierre Quillard, Henri de Régnier, Adolphe Retté, Jean-Arthur Rimbaud, Georges Rodenbach, Albert Samain, Emmanuel Signoret, Laurent Tailhade, Paul Valéry, Émile Verhaeren, Paul Verlaine, Francis Vielé-Griffin.

² En este momento coordino un grupo de investigadores y docentes abocados a la tarea de transcribir estos manuscritos para hacer una edición genética digital.

³ “Se habla más de la belleza del cabello o los ojos del artista que de su habilidad” (Traducción mía).

⁴ Glosó y traduzco el texto. Transcribo este párrafo especialmente importante: “*Il est très facile d'écrire ainsi, mais si nous voulons faire une vraie poésie, si petite qu'elle soit, nous éprouvons un peu plus de difficulté car il nous faut y mettre des pensées et non pas des mots étranges; dans une vraie poésie nous nous proposons d'émouvoir le lecteur, d'arriver jusqu'à son coeur et alors il nous faut y mettre quelque chose de notre propre coeur, il nous faut y mettre un reflét au moins de cette mystérieuse flamme qui brûle souvent dans notre cerveau, cette flamme sublime qu'on appelle inspiration et qui donne à nos pensées un feu étrange et ineffable...*” [Subrayado DA].

⁵ Tengo en cuenta para las citas las ediciones de *Obras Completas* de Alejandro Cáceres, 2ª edición, revisada, ampliada y actualizada, Montevideo, Ediciones de la Plaza, 2006, y de Martha L. Canfield, Montevideo, Biblioteca Nacional, 2009.

⁶ Conuerdo con el criterio de edición establecido por Alejandro Cáceres que reestablece el título del libro proyectado antes de morir y desatiende el ordenamiento creado por la familia y el editor Maximino García en las *Obras completas* publicadas cuando los diez años de la muerte de Delmira.

⁷ Como muestra del tratamiento que la prensa hizo de la muerte de Delmira a manos de Enrique Job Reyes y su suicidio posterior reproduzco algunos titulares: s/f. “La tragedia de ayer / Horrible desenlace de un idilio / Amor y muerte / La poetisa Agustini, víctima de su esposo / Suicidio de este / Detalles novelescos del drama”, *El Día*, Montevideo, martes 7 de julio de 1914. s/f. “El amor que mata / La poetisa DA ha muerto trágicamente / Ayer, su esposo, Enrique J. Reyes, la ultimó a balazos y luego se suicidó descerrajándose un tiro en la cabeza / DETALLES COMPLETOS DEL SANGRIENTO EPISODIO”, *La Tribuna Popular*, Montevideo, 7 de julio de 1914.

Al llegar al centenario del nacimiento de la poeta, alguna prensa siguió privilegiando el *fait divers*: Alvaro Casal y Ruben Loza Aguerrebere “Informe especial: el centenario de DA” “Una tragedia uruguaya”, en *El País de los domingos*, 26.10.1986.

⁸ Así le escribe Delmira a Alberto Zum Felde después de que el crítico publicara una “Carta abierta”, el 4.2.1914, en la que la elogiaba con exaltación: “Cantaré más porque me siento menos sola. El mundo me admira, dicen pero no me acompaña. El mundo –hasta amándome– tiene para mí en los ojos, una fatal dilatación de miedo...”, en Delmira Agustini, *Cartas de amor*. Prólogo de Idea Vilariño; Edición, notas y epílogo de Ana Inés Larre Borges. Montevideo, Cal y Canto, 2006: 73.

⁹ La novela de Carlos Martínez Moreno se llama *La otra mitad*, Montevideo, Seix Barral, 1966.

¹⁰ En este momento se está representando la *Delmira* de Schinca con la dirección de Luis Vidal Giorgi.

¹¹ La obra de teatro de Eduardo Sarlós, *Delmira. La dama de Knossos* (Luz de ensayo), es de 1988. En los noventa se publicaron: Pedro Orgambide, *Un amor imprudente*, Buenos Aires, Norma, 1994; Guillermo Giucci, *Fiera de amor. La otra muerte de Delmira Agustini*, Montevideo, Vintén ed., 1995; Omar Prego Gadea, *Delmira*, Montevideo, Alfaguara, 1996.

¹² Delmira Agustini, *Poesía y correspondencia*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1992 (2ª edición 2012).

¹³ Delmira Agustini, *Cartas de amor*, op.cit.

¹⁴ Fue recogida en: *DA. Nuevas penetraciones críticas*, Uruguay Cortazzo coordinador, Montevideo, Vintén ed., 1996.

¹⁵ Ver *Cartas de amor*, op.cit.: 71.

¹⁶ Silvia Molloy, “Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini”, recogido en *Delmira Agustini. Nuevas penetraciones críticas*, Uruguay Cortazzo coordinador, Montevideo, Vintén Editor, 1996.

Bibliografía

AGUSTINI, Delmira (2013): *Los cálices vacíos*. Edición crítica e introducción de Rosa GARCÍA GUTIÉRREZ. Granada: Editorial Point de Lunettes.

BRUÑA BRAGADO, María José (2005): *Delmira Agustini: dandismo, género y reescritura del imaginario modernista*. Berna: Peter Lang.

EAGLETON, Terry (2004): *Las ilusiones del posmodernismo*. Buenos Aires: Paidós.

ESCAJA, Tina (2001): *Salomé decapitada: Delmira Agustini y la estética finisecular de la fragmentación*. Amsterdam-Nueva York: Editions Rodopi B.V.

ESCAJA, Tina (2008): “Modernistas, feministas y decadentes. Nuevas aproximaciones a «Salomé decapitada»: el caso de DA”, en *Cuadernos de Literatura*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Vol.13, No 25, 2008.

GIRÓN ALVARADO, Jacqueline (1995): *Voz poética y máscaras femeninas en la obra de DA*. N. York: Peter Lang.

HUYSEN, Andreas (2006): *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas y posmodernismo*. Segunda edición, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

SIBILA, Paula (2008): *La intimidación como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo Cultura Económica.

Allá, en Barcelona. Entrevista a Cristina Peri Rossi¹

Claudia Pérez

–Resulta difícil para mí, que he leído atenta y amorosamente tu obra, realizarte preguntas que no partan de fragmentos de textos tuyos, que me vienen a la mente, largamente repetidos. Pasaron a formar parte de mi oración silenciosa. De modo que no me registraré por un orden racional, sino por esa visión fragmentaria de frases que resuenan en mí. Sin pedirte que parafrasees tus textos sino, tal vez, que crees un discurso segundo a partir de un discurso artístico primero.

–Aunque las preguntas se refieren a mi obra poética, entiendo que la poética que sugieren mis respuestas es de aplicación también a mi narrativa. A pesar de que la narrativa es un género diferente, tiene en común con la poesía el instrumento de la palabra y por lo menos una finalidad similar: transmitir, comunicar, expresar, comprometerse, analizar psicológicamente y provocar emociones, una de ellas, la estética, insoslayable.

–Pienso en algunos grandes temas. En primer lugar te preguntaría, claro está, por la palabra, que has trabajado poéticamente en tantos textos. ¿Somos ese balbuceo de Dios para sí mismo que mencionas en “Los hijos de Babel”? ¿La palabra aún es tu “casa”, el objeto amado con que, además, construís tu realidad? ¿Es un contacto mágico con otro mundo tal vez? ¿O puede ser el silencio?

–Si tuviera que elegir uno solo de mis poemas, elegiría posiblemente “Los hijos de Babel” y además, es el único que me sé de memoria. Me parece que reúne las cualidades imprescindibles de la poesía: la mayor cantidad de significados en la menor cantidad de palabras. Los poemas a veces son como las ciudades de Troya construidas unas sobre otras y hay que ir despejando las capas y descubrir las que están debajo. Se puede quedar también en la superficie, pero para mí la poesía mejor es la que tiene ese plus de significados que arranca ya desde el título: “Hijos de Babel”. Evoca desde el principio un viejo

Claudia Pérez

Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Docente de Teoría Literaria de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación y de Historia y análisis del texto dramático en la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático. Investigadora de la ANII en teoría literaria, teoría del teatro y estudios de género.

mito y todo lo que la cultura, la tradición, la historia, la filosofía y la lingüística han dicho sobre la leyenda bíblica. En el poema digo que “somos el balbuceo de ese Dios confuso”, pero toda afirmación, en arte, que no es ciencia, es una licencia que compartimos con el lector: la poesía es ficción, sus afirmaciones nunca son teoría, sino emoción, imaginación, fantasía. Jamás me atrevería a decir qué somos en esencia, posiblemente tendría que remitirme a la biología, somos primates superiores, pero justamente, lo que nos distingue es el lenguaje. En todo caso, la imagen de un Dios dormido, confuso, que en sueños balbucea me pareció una gran y necesaria desmitificación. Contra el Dios todopoderoso, contra el Jehová despótico, tiránico (y los hombrecitos y jefecitos y soldaditos y presidentitos de compañías y banqueritos que son sus encarnaciones terrenales), un Dios dormido y balbuceante, confuso, me pareció una necesaria, elocuente revisión del mito. Contra el Dios omnisciente, el Dios confuso. Contra el Dios omnipresente, el dormido. Contra el Dios todopoderoso, este que balbucea y ni siquiera sabe qué dice. El otro verso conmovedor, no deja esperanza, como la inscripción de la puerta del Infierno: somos el balbuceo de Dios para sí mismo. No hay interlocutor. Un poema desesperanzador, pero de gran belleza. Escribí el poema “Mi casa es la escritura” que, además, es el título de una antología, un día, en Santander, luego de dar una conferencia en la Universidad. Eran los cursos de verano, y todo el mundo tenía algún lugar adonde ir de vacaciones: su pueblo, su ciudad, su casa. Yo me di cuenta de que no tenía adonde ir, de modo que para no angustiarme, me senté en los jardines de la Universidad y escribí el poema, pensando que en realidad, mi única casa es la escritura. Creo que me he mudado unas veinticinco veces, incluyendo países y ciudades diferentes, tuve dos exilios: el sentimiento de transitoriedad lo tengo muy arraigado y a veces, la necesidad de echar una raíz aunque sea pequeña. Ya perdí la cuenta de los hoteles donde he pasado algunos días, a raíz de esta profesión de conferenciante y escritora ambulante, pero deben superar los doscientos. Pero en todos los lugares, en cualquier casa, habitación de hotel o cuarto de pensión, he escrito. De modo que las casas son lo transitorio y lo constante es la escritura. Y también las palabras. He cambiado de amores, de ciudades, pero siempre escribo, lo cual no quiere decir que escriba ni a todas horas ni todos los días. Pero cuando paso un largo período sin escribir –seis meses, por ejemplo– sé que volveré a hacerlo. No es un abandono. Es una pausa. Y las palabras son los objetos amados, por supuesto. Tengo una relación completamente sensual con el lenguaje, como si fuera una criatura viva; mujeres, además, porque el género es femenino. Me peleo, discuto, las amo, las



abrazo, las entibio, las paladeo: son mi pecho bueno y también mi aliciente, mi estímulo, mi juego. A veces me despierto con una de ellas rondándome, como si fuera una amante con la que he hecho el amor. El otro día me desperté con la palabra *delicuescente* y sentí un asombro maravilloso. Qué fino, qué sensible, qué sutil, qué inteligente hay que ser para inventar la palabra *delicuescente* que por otra parte, es difícilísima de definir. Anduve media mañana dándole vueltas, sin consultar el diccionario, y canturreaba: “*delicuescente, delicuescente*”. En otros casos me pongo completamente neurótica con las palabras y como Virginia Woolf, si alguien me habla, le contesto: “Pero qué quisiste decir exactamente con eso”. Puedo estar meses enteros tratando de averiguar qué ha querido decir alguien que ha dicho, por ejemplo: “Yo vivo el momento”. Porque el lenguaje nunca es inocente, además de organizar el inconsciente. Y como afirmo en un antiguo relato titulado “En la playa”, no hay sinónimos. No hay. Las palabras pueden significar algo parecido, pero el uso, su historia, las hace diferentes. Además, las palabras están vivas. Es significativo, por ejemplo, que muchas palabras de uso en el ámbito psicológico hayan pasado a la economía. Se habla de una depresión económica, una euforia inversora y una Bolsa hiperreactiva, por ejemplo, cosa que no se hacía en siglos anteriores. Sí, para mí las palabras son mágicas, cuando las quitamos del lenguaje oral que busca fundamentalmente la expresión y la comunicación: Yo no puedo cuando hablo preocuparme por la belleza, sino por la eficacia. Pero en poesía, la palabra regresa al origen. También cuando estamos enamoradas. Enamorarse es intercambiar diccionarios y es descubrir a la otra a través de su lenguaje. Hace poco, una escritora exiliada, argentina, me contó que luego de vivir muchos años en Barcelona se había enamorado, en un viaje, de una mujer de Buenos Aires. Cuando le pregunté cómo fue, me respondió: “Y... me dijo: «Nena, vení»”. Después

de haber vivido veinte o treinta años en una ciudad donde solo había escuchado “Ven”, recuperó la alegría de la expresión coloquial y se enamoró.

–Tanto énfasis en Eros a lo largo de tu poesía y narrativa, me hace pensar en el lugar de Tánatos. “Cada generación tiene su Génesis / Cada generación tiene su Apocalipsis”. ¿Realmente, como decís en “Moirá”, aspirás a partir “en una cama / de muerte natural, si es posible, / y sin mucho sufrimiento”? ¿O, como dijo Marguerite Yourcenar, “con los ojos abiertos”? ¿Volverías para ello a Montevideo, este mar, al sur, este puerto?

–He sido demasiado lúcida toda mi vida como para desear lo mismo que Marguerite Yourcenar. No rectifico mi afirmación primera. En todo caso, quizás, podría agregar una pequeña variación: en la cama, haciendo el amor. Pero menudo favor le haría a mi pareja, fuera quien fuera. Hace pocos meses un millonario norteamericano muy ligón y amante de las mujeres ofreció su herencia a la mujer que lo hiciera morir en el orgasmo. Me pareció una excelente manera de morir. Hay que pagarle una fortuna a alguien para que resista ese mal trago, él la tenía. Yo, no.

La segunda parte de la pregunta es demasiado cruel. En todo caso, el hecho de que ninguno de los gobiernos uruguayos haya querido reconocerme el derecho jubilatorio hasta ahora, a pesar de mis años dando clases en Montevideo y el exilio, haría imposible esa segunda posibilidad. Salvo que en uno de esos mea culpa típicos de los gobiernos distraídos, cuando me esté muriendo quieran meterme en un avión para borrar el zafarrancho que han hecho conmigo. Hasta ahora, no lo han solucionado y es uno de los motivos por los cuales no viajo a Uruguay.

–En una entrevista señalás que la obra de un/a artista tiene que estar en consonancia con sus principios. ¿Crees que tu obra literaria habla a nuevas generaciones “enchufadas” virtualmente, que tiene algo que decirles sobre un viejo mundo y este nuevo mundo hipercomunicado y solitariamente posmoderno? Te cito: “celulares, Internet, congresos, pantallas”. ¿Qué pensás que le dice a este “capitalismo financiero, salvaje y destructivo” materializado en lo que se dio en llamar “el nuevo uruguayo”?

–Uso internet, tengo celular, whatsapp, pero no estoy en ninguna red social. ¿Por qué? Porque las palabras son engañosas, ya dije, nunca son inocentes. Quiero tocar a mi interlocutora, si lo deseo y lo desea, quiero mirarla a los ojos, quiero que al hablar a veces roce mi mano y yo la suya, o quiero descubrir la mirada

desconfiada, el acento falso, el abrazo traicionero. Freud le dijo a su prometida que había ido de viaje: regresa pronto, las cartas son idealizantes. En efecto, la distancia es idealizante, aunque se puede idealizar también en proximidad. Pero hay una idealización sutil y distorsionadora en lo virtual. Se puede exagerar tanto un seno como un pene, una cualidad como un defecto. Y cuando hablo de idealización no me refiero a aumentar las virtudes y disminuir los defectos. Podemos idealizar también lo que deseamos oscuramente, lo que no haríamos a la luz del día. Acabo de ver una película fascinante, *Her*. Hasta la mitad de la película, es una novela que yo escribí mentalmente a los veinticinco años, el resto, se parece. Me fascinó: el protagonista es un escritor de cartas de amor de otras personas que termina amando a un sistema operativo con voz de mujer. Yo escribí y publiqué un cuento “El viudo”, donde el personaje mantiene relaciones con una muñeca inflable. Pero en el futuro próximo que plantea *Her*, no se necesita ni siquiera el cuerpo de látex, basta con una voz. Tan solo nos ha dejado un exceso aparente de comunicación. Es la trivialización de la comunicación. Ahora bien, no niego la necesidad para muchas personas de una buena dosis de trivialidad al día. Pero reivindicó mi necesidad de con-tacto. Ni siquiera se han dado cuenta de esta palabra. Los con-tactos no se pueden dar sin los sentidos, el más importante, el visual y el de piel.

Cuando escribo no pienso en los lectores. Escribo para un lector ideal que seguramente es mi imagen idealizada. Nunca me pregunté si me leen o no los jóvenes, pero por el gran interés que despierta mi obra en las universidades de todo el mundo sospecho que estamos en con-tacto.

–*Evoché* fue un alarido de bacante y una salida de closet hacia el homoerotismo femenino en los años 70 en Montevideo. Recuerdo “Vía crucis”, el célebre



poema de la catedral y el sexo. “Cuando entro / y estás poco iluminada / como una iglesia en penumbra”. ¿Cómo ves ahora ese misterio visibilizado/banalizado en los medios? ¿Ha perdido algo en el camino hacia la “normalización” de la diversidad?

—No creo que solo se haya perdido algo en lo que concierne a la diversidad. Se ha perdido en lo que era considerado normal. La pornografía ha hecho un daño irreparable: ha convertido hacer el amor en una serie de actos mecánicos como frotar partes del cuerpo sin hablar, sin preliminares, sin emoción, sin sentimientos. Y por lo menos en España, la pornografía es el acceso primero que tienen los jóvenes a ese misterio que es el sexo. Como lo ven a través de la pantalla y la pantalla se ha convertido en Dios, la pantalla no miente, creen que la pornografía es la forma de hacer el amor normal. Pero cuando se pierde algo suele ganarse algo también. Se ha perdido esa sacralización del acto amoroso, pero se ha ganado en libertad. Los vínculos son más superficiales, con lo cual el drama, la tragedia no tiene lugar. Pero supongo que habrá también una nostalgia, aunque no estoy segura. En lo que concierne a la diversidad, si se ha banalizado, bendito sea, porque las tragedias que hizo padecer fueron inconmensurables. Por mi parte, me resisto a la desacralización del acto amoroso. El sexo, en sus orígenes, estuvo muy relacionado con las religiones, con el misticismo. Era una forma de trascender lo cotidiano. Había prostitutas religiosas en China, en la India, y en Occidente, la monja Eloísa escribía apasionadas cartas de amor a Abelardo. Para mí hacer el amor es tener un desliz de eternidad.

—El exilio es un “estado”, decís. De la polis, de la madre, de la mujer amada, casi una condición natural del existente. Es desgarrador. Esa idea de estar fuera de un lugar al que supuestamente se pertenece ha vertebrado tu vida y tu creación. ¿Ha cambiado tu mirada desde el exilio político al sexual, por ejemplo? ¿Son dos estados que están imbricados?

—A partir de la segunda mitad del siglo XX, luego de la Segunda Guerra Mundial y el existencialismo, la angustia fue el sentimiento dominante en Europa (no así en los Estados Unidos). Fue la angustia de la imposibilidad de integrarse, el fracaso de Europa, por segunda vez en un siglo, y el sentimiento de desarraigo, las grandes migraciones nos devolvieron a la condición de exiliados, trashumantes, vagabundos. Todo esto está en mi novela *La nave de los locos*. El ser humano tiene dos anhelos: el de pertenencia y el de libertad, y ahora uno u otro. Yo fui considerada desde pequeña una “rara”. Era el estigma. Una sociedad demasiado rígida imponía unos códigos de conducta y unos comportamientos

tan estereotipados, tan convencionales que oprimían. Pero a la vez, ser “rara” (subirme a los árboles, querer ser escritora, fumar, usar pantalones, leer, escuchar Tristán e Isolda) me aislaba, me convertía en una especie de mutante. Aumentaba la soledad en extremo. No encontraba mi gemela por ningún lado y creo que nunca la encontré. Nunca tuve carnet de ningún partido, aunque siempre me comprometí políticamente y mi curiosidad ilimitada me llevó a poner en tela de juicio todas las identidades. Adoré Montevideo, y me tuve que ir. Adoraba dar clases, y tuve que dejar. Y la diferencia de conducta sexual siempre ha sido un estigma, mucho más en el Montevideo de mi juventud. Pero creo que es preferible la no pertenencia a la pertenencia. Mi ciudad, mi auto, mi familia, mi sexo, mis hijos llegan a ser células de una colmena repetitiva que se refuerza en el espejo y castiga, anatemiza lo diferente. Sin embargo, lo diferente ha sido lo que nos hizo salir de la caverna. Las cucarachas y las ratas son más antiguas que los seres humanos. Si no han evolucionado es, probablemente, porque todas hacen lo mismo.

He tenido que padecer muchas de esas dificultades identitarias. Por ejemplo, para los españoles soy una escritora uruguaya y para los uruguayos, una escritora española. Además, vivo en Cataluña, donde la lengua oficial es el catalán que no hablo, y donde los escritores en castellano están muy mal vistos. Como me dijo mi madre una vez: “solo te falta ser negra”.

—Junto al exilio se adosa la idea de la extranjería, esa potestad de mirar con ojos nuevos, deshabituados. Es positivo, construye. “El ser se revela más en lo que desea ser que en lo que es”, decís en *Fantasías eróticas*. Por ejemplo, hablás del paradigma del varón romántico, negás la necesidad de pertenecer a un sexo o a otro. “Será posible que aquí también / entre falsos pelirrojos / y lesbianas sin pareja / te sientas otra vez una extranjera?”, que ya habías desarrollado al decir “hablo la lengua de los conquistadores / pero digo lo opuesto de lo que ellos dicen”, en “Condición de mujer”. Todo ese juego de inestabilidades identitarias, ¿aún te parece un proyecto viable?

—Mi poesía y mi narrativa nunca son proyectos viables. El arte es pura subjetividad. Yo hablo de emociones, de sentimientos, de psicologías, de estados anímicos, de psiquismos, pero no de proyectos sociales ni individuales. Las inestabilidades identitarias las sienten algunas personas (y algunos animales) a veces y a mí me ha interesado hablar de la turbación, los conflictos y lo que revelan, pero nunca se me ocurriría hacer teoría de eso. La teoría la han hecho otras, y no me ha interesado mucho. El arte no homogeniza.



Todo lo contrario. El arte individualiza. Leo la teoría pero nunca antes de escribir. Por ejemplo: la crítica consideró que mi novela *Solitario de amor* era lacaniana. Pues bien, yo no había leído a Lacan ni a Freud cuando la publiqué. Mi gran amiga uruguaya, la psicoanalista Aída Fernández, siempre me había hecho prometerle dos cosas: que no leería teoría psicoanalítica y que jamás me psicoanalizaría, cosa que por otro lado, no pensaba hacer. Es cierto que *Solitario de amor* tiene una obtusa cita de Lacan: “amar es dar lo que no se tiene a quien no es”. Me la había regalado una amiga argentina que sí se psicoanalizaba. Diez años después de la muerte de Aída pensé que podía abdicar de mi promesa y leí a Freud, a Melanie Klein, pero Lacan no me interesó casi nada. Prefiero a Barthes. Eso no significa que mi novela no sea lacaniana, pero si lo es, ha sido por pura intuición o lucidez. Efectivamente, es lacaniana. Pero no porque yo tenga influencia de Lacan, en todo caso, tengo intuiciones o percepciones lacanianas.

—Me interesa tu mirada crítica sobre la ebullición militante en Uruguay que, paradójicamente, condenó a las mujeres participantes de la guerrilla uruguaya a no acceder a puestos dirigentes. Esa misma condena se extendió a las diversidades. ¿Crees que ese modelo se mantiene vigente, más allá de las cuotas partidarias de la democracia?

—Uno de los horrores del patriarcado revolucionario fue hacerle creer a las mujeres que bastaba con que empuñaran ellas también el fusil para ser iguales. Muchas se lo creyeron. Pero durante la represión se vio la diferencia: todos los prisioneros y prisioneras fueron torturados, sí, pero las mujeres, todas fueron violadas. Había que ser como los hombres. Pero solo las mujeres quedan embarazadas. Los hombres no quedan embarazados. Una de las mentiras más grandes de la militancia política de izquierda es ignorar la

diferencia biológica. En las mujeres, el sexo es destino. Y aunque pueda haber muchas intervenciones sobre esa biología primaria, sigue habiendo destino en la mujer. Pero no se puede culpabilizar solo a la ideología política. No conozco —posiblemente por ignorancia— una crítica seria, profunda del papel que ha jugado la terapia psicoanalítica convencional en la transmisión de esos roles. La izquierda fue tan homófoba como la derecha, como la Iglesia y como los militares. Qué curioso: he nombrado instituciones dominadas exclusivamente por hombres. Al considerar que las mujeres somos “agujeros negros” o solo fantasías masculinas, el psicoanálisis, sutilmente machista y a veces brutalmente machista (recordemos, por ejemplo, que Freud consideraba el orgasmo clitoridiano como infantil e inmaduro, cuando tiene quinientas terminaciones nerviosas más que la vagina y cincuenta veces más sensibilidad que el pene), acentuó la minusvalía femenina. Marie Bonaparte, discípula de Freud, obsesionada por llegar a ser la mujer madura que proponía papá Freud, se hizo amputar el clítoris para experimentar un orgasmo maduro, descubrió que quizás no lo hay, pero era tarde. Ese menoscabo de la mujer ha creado una relación perversa: las psicoanalistas mujeres siguen rindiendo culto a los padres: Freud, Lacan, como mujeres sumisas, y en cambio, suelen ser bastante sádicas con sus pacientes mujeres. Porque al tener el poder (y el psicoanalista tiene el poder) se convierten en machos.

—Nos ha tocado vivir una especie de desdibujamiento de la especificidad literaria. La autoexpresión parece primar sobre la técnica del poema, o sobre lo que se llame el arte del poema en un canon. Hablás del sonido del poema, la música: “Amaneció lloviendo en Barcelona”. “La poesía, cuando es buena, no permite que le quites ni le pongas un vocablo”, expresaste en una entrevista anterior. ¿Sobrevive la poesía, autónomamente, en este mundo de *reality* o *game show*?

—Como dice Bécquer, siempre habrá poesía. Buena, mala, más o menos buena, más o menos mala... Margaret Atwood dice que la poesía nace de la parte melancólica de nuestro cerebro, y estoy de acuerdo. Esa parte siempre existe, aunque se quiera evitar, evadir, ocultar. Por otro lado, narrar es una operación mucho más primitiva del cerebro que versificar. Hasta un niño de dos años puede decir: Salí a la calle y vi un coche que atropellaba a un perro. Pero decir: “Somos las palabras de un Dios confuso que en eterna soledad habla para sí mismo” (por citar el poema del que tú has hablado en la primera pregunta) exige una operación más complicada del cerebro. La poesía prescinde de casi todos los referentes narrativos, es metáfora de

la realidad. Ahora bien, no sé de qué es metáfora la realidad. Por eso los lectores perezosos o los que leen por simple entretenimiento rehúyen la poesía. Porque leer un poema exige abstraerse de las coordenadas habituales de la realidad. Es como entrar en un templo, sin que esto implique necesariamente solemnidad. Yo uso mucho el sentido del humor, la ironía en mi poesía, y muchas veces el auditorio rompe a reír con una de mis ingeniosidades poéticas, sin que eso haga trastabillar el canon. Porque los cánones están hechos para ser transgredidos. El juego entre solemnidad e ironía es mi favorito en la poesía que escribo, aunque a veces soy solo sacra y otras, solo transgresora.

Los blogs, las páginas webs demostraron hace tiempo que a la gente le gusta leer poesía. Es más: le gusta escribir poesía. La poesía tiene una especie de escalafón superior al de la novela para muchos lectores y la ventaja de que se puede escribir en poco tiempo, en cambio un cuento, una novela, exigen más disponibilidad y conocimiento. Creo que las nuevas tecnologías al principio contribuyeron a la difusión de la poesía. Después, vino el descalabro. Los juegos, las ventas por internet, todo lo estafalario inundó internet como ocurrió en su día con la televisión.

—Con tu juego masculino/femenino del yo lírico has quebrado algunos mitos de la poesía femenina cargada de emociones, sensible. ¿Pensás que existe o que es metodológicamente útil hablar de literatura femenina, literatura lesbiana, literatura gay?

—Hay literatura escrita por hombres y otra por mujeres, pero no tienen por qué ser principistas ni fundamentalistas. El arte es justamente lo opuesto al deber ser. Pero es cierto que los escritores judíos escriben sobre temas judíos, los homosexuales sobre temas homosexuales y los heterosexuales, por favor, siempre escriben sobre temas heterosexuales. Lo cual significa que no hacen mucho esfuerzo por escapar a la prisión del yo. Hace unos años, en Barcelona, me propuse hacer una recopilación de cuentos sobre tema lesbiano. Se lo propuse a varias escritoras, algunas de conducta homosexual, otras completamente heterosexuales. Solo las homosexuales aceptaron y el libro no se publicó. Qué limitación, por favor. Ahora bien, no hay que olvidar que el lector y la lectora suelen creer, de manera primitiva, que el yo poético o narrativo es la identidad del escritor o de la escritora. Pobrecitas mías, temían ser tomadas por lesbianas. O se refugiaban en que no conocían bien el tema. Hay que ver: los homosexuales conocen perfectamente el tema heterosexual, pero los heterosexuales lo ignoran. El éxito de la película *La vie de Adele* en parte es que la población femenina heterosexual fue con curiosidad al cine “a ver cómo lo

hacen entre mujeres”. Una curiosidad como cualquier otra, pero que habla del lamentable estado de nuestra educación sexual y del más que lamentable estado de la imaginación.

—Te referiste en algún momento a la “desmitificación de todos los rituales de la vida urbana”, entre ellos el matrimonio y la familia: “gente con la cual yo no me tomaría un café / si no mediara un parentesco / gente que discute por dinero / propiedades cuentas bancarias / gente que no se habla por un asunto / de reparto de sillas o de sofás”. ¿La literatura te ha permitido mantenerte al margen de esas transacciones sociales?

—Creo que Elena Poniatowska decía en un prólogo a una antología de mi poesía editada en México que nunca había conocido a una escritora que corriera más riesgos sin tener red por debajo que yo. Me asombró la afirmación porque para mí la autenticidad es el valor máspreciado, pero ahora, a mi edad, cuando miro hacia atrás, me pregunto cómo pude ser tan fiel a un ideal de escritora tan íntimo y personal. Sin hacer la menor concesión comercial. Siempre digo que la única vez que un premio fue limpio y honesto es cuando lo gané yo, porque carezco de enchufes y si los tuviera, no los usaría. Por eso sigo siendo pobre, joven, a pesar de la edad. No se lo aconsejaría a nadie, pero genio y figura... Ya no me queda tiempo ni para venderme ni para traicionarme. Freud dijo que toda felicidad de adulto es la realización de un deseo infantil. Yo, a los siete años, quería ser escritora. Una escritora en todos los géneros y la escritora que soy. Ahora bien, eso no quiere decir que sea feliz. Hay días en que soy intensamente desgraciada. Hace poco tiempo me sorprendió una joven diciendo que ella quería ser feliz. Me pregunté a mí misma si por ventura existía la felicidad. Como yo partí de la base desde muy pequeña de que no existía, que era un cuentito como los Reyes Magos (en los que creí hasta los doce años), creo que jamás me propuse ser feliz, de modo que cuando lo he sido, me ha parecido algo maravilloso e imposible de retener. ¿Qué era esto de ser feliz que a mí no me sonaba de nada? Tiene buen sabor, hace bien a la vida, pero tiene un inconveniente: es pasajera, inmerecida, inmotivada y no se conoce la fórmula. En todo caso, yo soy feliz cuando escribo. No se lo debo a nadie, no me lo pueden dar ni quitar y me lo administro a gusto.

—Te pregunto, para cerrar, y recordando a Rilke: ¿Qué le dirías a un/a joven poeta uruguayo/a?

—Nada. No hay nada que decir. Hay que sentir. Primero se siente, luego se sabe.

Notas

1

“Y bebiendo café y ginebra, Ana María, escribiremos en las solapas blancas de los libros el verso inacabado y seguramente perfecto que debería transportarnos a la eternidad”.

Correspondencias con Ana María Moix

Cristina Peri Rossi nació en Montevideo el 12 de noviembre de 1941. Publicó su primer libro, *Viviendo*, de relatos, en 1963. Ha sido profesora de literatura, traductora y periodista, y es conferenciante habitual de universidades españolas y extranjeras. Se trasladó a Barcelona en 1972; comenzó su actividad contra la dictadura uruguaya, escribió en las páginas de la revista *Triunfo*, pero nuevamente perseguida, ahora por la dictadura franquista, tuvo que exiliarse en París en 1974. Regresó definitivamente a Barcelona a fines de ese año, obtuvo la nacionalidad española y desde entonces vive en España. Sus numerosos artículos han aparecido en diversos diarios y revistas: *El País*, *Diario 16*, *La*

Vanguardia, *El Periódico de Barcelona*, *El Mundo* y *Grandes firmas* de Agencia Efe. Su obra abarca todos los géneros: poesía, relato, novela, ensayo, artículos y es considerada como una de las escritoras más importantes de habla castellana, traducida a más de veinte lenguas. Su reflexión poética ha abarcado fundamentalmente las complejidades de la palabra y el eros. Su novela *La nave de los locos*, publicada en 1984, es considerada la novela hispanoamericana más importante después del boom. Ha obtenido varios premios: el Loewe de poesía en 2008, el Ciudad de Torrevejeja en 2007, el Rafael Alberti en 2003, el Ciudad de Barcelona en 1992, el premio Don Quijote concedido por la Asociación de Escritores de España, el Mario Vargas Llosa de relatos por su libro *Habitaciones privadas*, y en el año 2013 el gobierno de Uruguay le concedió la Medalla Delmira Agustini a la Actividad Cultural. La Comisión de Derechos Humanos de las Naciones Unidas la eligió en el año 2008 como la escritora que más había contribuido a la lucha por la paz y la justicia en el ámbito castellano. La editorial Hum le ha propuesto publicar su último libro de relatos editado en España: *Habitaciones privadas*.

Reconociendo andamios en la obra de Circe Maia

Alejandra Dopico

Pensando en la obra de Circe Maia es que me propongo reflexionar sobre el mecanismo de visibilidad, es decir, el momento del surgimiento de su poesía en la esfera pública.

Entiendo como mecanismo de visibilidad, siguiendo a Elena Romiti (24), el hecho de identificar las estrategias o herramientas que les permiten a las poetas instalarse dentro de determinado espacio poético público. Romiti estudia este proceso en las poetas que llama fundacionales, como lo fueron en Uruguay Delmira Agustini y Juana de Ibarbourou. Por mi parte, intento establecer las posibles diferencias de este proceso en el surgimiento de la obra de Circe Maia.

Mecanismo de visibilidad

Como sabemos, las poetas fundacionales optan primero por trazar un mecanismo de visibilidad por el que logran alojarse en el espacio público, accediendo, instalándose en la memoria del colectivo. En las primeras instancias es el discurso masculino el que funciona como mediador y legitimador.

Pensando en el proceso de surgimiento público de la obra de Circe Maia, sabemos que la primera publicación de *En el tiempo* se dio de la mano de Washington Benavides en 1958, en lo que se conoce como una edición de autor, sin sello editorial mediante. Posteriormente esta publicación se editará nuevamente en el año 1975, incluida en la colección *Acuarimántica* de Banda Oriental, dirigida por el mismo Benavides. Nacido en Tacuarembó en 1930, es, como Circe, un poeta lector de Antonio Machado y su obra reconocida por la crítica. Además, Benavides colaboró con *Asir* (1948-1959), revista que, constatamos, publicó en por lo menos dos instancias poemas de Maia.

La que podría ser una de las primeras publicaciones de Circe en esta revista¹ data de noviembre de 1952, y el poema allí incluido no forma parte del corpus de *En el tiempo*, ni de la obra publicada más tarde. En esa oportunidad el poema iba introducido por una reseña de Guido Castillo, miembro del consejo de redacción de la revista.

Alejandra Dopico

Profesora de Literatura egresada del Instituto de Profesores "Artigas". Actualmente ejerce la docencia en el Liceo N°1 de Atlántida. Cursa la Maestría en Ciencias Humanas, opción Literatura Latinoamericana en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Colabora como asistente voluntaria en el archivo *Delmira Agustini* de la Biblioteca Nacional.



Gabriel Read

La otra instancia fue aludida por la misma autora en el acto recordatorio de la poeta Marosa di Giorgio, que se llevó a cabo en La Academia Nacional de Letras en noviembre de 2013. Los poemas que aparecen en ese ejemplar² fueron seleccionados por Domingo Bordoli, quien fue el codirector de la misma desde 1949 hasta su conclusión. Bordoli nació en 1919, también fue profesor de Literatura, escritor y miembro de la Generación del 45.

Heber Raviolo en *El Ciudadano* dedica toda una carilla a la publicación de *En el tiempo* destacando el legítimo reconocimiento de la obra de Circe; recordemos que esta publicación era dirigida, además de por Domingo Bordoli, por Arturo S. Visca.

Resulta claro entonces que la aparición de la obra de Maia en *Asir*, como en otras publicaciones, queda amparada por un soporte crítico, por un andamio, digno de referencia, que en este caso fue cumplido por Benavides, Bordoli, Castillo y Raviolo.

Mecanismos de configuración identitaria

Partiendo de la explicación que realiza Kathya Araujo (2010) de la configuración del sujeto como el "arte que debe desplegarse para producirse y sostenerse como sujeto social" (Romiti:37), Romiti piensa el concepto desde la perspectiva de las poetas fundacionales, quienes necesitaron de estrategias

concretas para su ingreso al sistema literario.

Estas estrategias las resume en lo que serían dos herramientas o instrumentos de los que se valieron las fundacionales, ellos son: pasajes autobiográficos referidos a escenas de lectura y la descripción del proceso creativo femenino (20).

A) Escenas de lecturas del ámbito autobiográfico

Con respecto a la configuración identitaria que surge de pasajes autobiográficos referidos a escenas de lectura, pude rastrear algunos comentarios que realiza la autora en entrevista con Osvaldo Aguirre; allí afirma que su acercamiento a la poesía no es recordado en un momento puntual, sino que lo expresa como una experiencia percibida desde la infancia, pero no distinguiéndose del resto de los niños sino siendo este comportamiento parte de la infancia toda: "todos los niños hacen muy tempranamente el descubrimiento de la poesía. Aquellos romances del siglo XV que cantábamos como juego". La experiencia con la poesía es temprana y lúdica, ninguna atmósfera mágica ni prohibida; aquí reconocemos un rasgo que la distancia de las fundacionales, ya que estas cuando recuerdan sus escenas de lectura siempre destacan el hacerlo a escondidas y alcanzando aquellos libros inapropiados para las niñas.

Circe Maia, en la misma entrevista, cuando recuerda específicamente sus inquietudes de niña

lectora afirma: “muy tempranamente me di cuenta que había una forma de poesía que me repelía: la pomposa, aquello de “oh”, “ah”, aquellas odas larguísimas”.

Vemos entonces que el encuentro con la poesía en su niñez se da a través del canto, pero no por eso deja de ir señalando un camino que parece haberse instalado en ese yo de niña que ya iba percibiendo sus preferencias, colocando sus vigas y, de alguna manera, gestando lo que sería su propia poética.

Ese aspecto que se aparta de lo expresado por las fundacionales de comienzo del siglo XX es, como vimos, que este gusto por la lectura no es sentido como transgresor, por el contrario recuerda: “Había una buena biblioteca y a él [su padre] le sorprendió e interesó que buscáramos tanto y leyéramos tanta poesía”. No hay reprobación en la búsqueda ni en la lectura de la poesía, finalmente agrega cuáles de sus lecturas de infancia aún permanecen en ella: “Están las nanas de García Lorca, un misterio y un verdadero estímulo para mí y después Machado”. Ese “después Machado” funciona como si su lectura primera se hubiera instalado en lo que posteriormente funcionaría como un registro identitario de su poesía; continuando con esta metáfora de construcción edilicia, Machado sería su piedra fundamental, desde la que surgen las miradas y reflexiones.

B) Descripción del proceso creativo femenino

Siguiendo entonces con la idea de reconocer el mecanismo de visibilidad que lleva a la obra de Circe a

la esfera pública, nos interesa detenernos en otro de los mecanismos de configuración identitaria que considero funciona de forma distinta, me refiero a la descripción del proceso creativo.

Al testimonio del proceso de creación expresado por las poetas fundacionales Romiti lo explica como: “Un proceso vital en el que estaría incluida la mediación de la poeta conectada con una zona sobrenatural. Entonces, situada en la zona fronteriza entre ficción y realidad, su lugar creativo es el del pasaje entre vida y obra: el espacio de la auto (bio) ficción. Y ese lugar del pasaje está en el margen del sistema, exento de responsabilidad y de racionalidad” (84).

A diferencia de lo antes mencionado, me parece fundamental destacar que Maia se siente absolutamente responsable de lo que escribe, a tal punto afirma en la entrevista mencionada: “*En el tiempo* es mi primer libro adulto del que me siento responsable, lo escribí entre los 18 y los 25 años”.³

A través de su poesía, pero también de forma explícita, se refiere a este proceso en distintas entrevistas a las que tuvo acceso. Luego de asumir entera responsabilidad en la creación comienza a pensar en ese proceso, no como vocera de un demiurgo, ni limitada por él, sino transmitiendo el trabajo humano que significa para ella esta actividad. Afirma que “a medida que escribe va tanteando su camino, es una búsqueda interna” (Maia, 2013:52).

Circe define la poesía como una forma de pensamiento y explica el proceso creativo desde el

oficio de la traducción. Afirma que las dos fuentes de la poesía son lo leído y lo vivido, dándole un lugar supremo a esto último. Pero lo vivido surgiendo por qué no también de lo cotidiano, como afirma en entrevista con María Teresa Andruetto: “Podés estar cortando una papa, y en ese momento aparece, tal vez no con relación con la papa, puede aparecer con relación a otra cosa” (Maia, 2013:41).

La dificultad en la creación no parece estar en el arribo de la musa, sino en el mismo trabajo de ensayo y error que requiere expresar en palabras aquello que la mueve a hacerlo.

En la entrevista de Aguirre describe al proceso creativo como una lucha, una tensión: “cuando uno está creando siente que no está sólo, sino en contacto con una materia no lingüística”, y más adelante afirma: “El que escribe está como traduciendo, tratando de hacer transparente una experiencia vital, no lingüística, que es opaca a la lengua. Ojo con la palabra transparencia: yo busco el lenguaje simple, mi tipo de poesía es cotidiana”.

Buscando redes

Romiti afirma que las escritoras fundacionales fueron sostenidas por redes culturales que funcionaron dentro del propio espacio femenino (27). Debemos recordar entonces el modernismo literario como el primer movimiento hispanoamericano fundamental para poner en marcha el engranaje de estas redes.⁴

Sin embargo, cuando leemos las sucesivas declaraciones de Maia respecto a su pertenencia a un grupo, rechaza la posibilidad; afirma: “No estuve muy relacionada, porque en realidad los poetas que me interesaban eran mayores” (2013:26). De todas maneras, en entrevista con María Teresa Andruetto destaca la coincidencia de su obra con la de algunos poetas: “se da también después de leer mucha poesía, empezás a sentirle la voz al poeta, de esas voces te alimentás. Oís a Machado, a Federico, a fulano, a mengano, lo interesante es que sientas extrañas formas de amistad” (44); destaca la “hermandad” que siente por Wislawa Szymborska,⁵ a la que lee a través del inglés.

En otro momento de la entrevista menciona su afinidad con la obra de Juarroz,⁶ pero nunca porque se refiera a una red explícita, a una conexión específica, sino más bien a esa materia que de varias lecturas e intercambios se va formando. Afirma que lo que los poetas expresan es lo que se “recibe de muchas voces, se recibe de las voces familiares, de tu madre, de tu padre” (44), pero también de la lectura misma.

Por otro lado y con respecto a la literatura de género afirma: “A veces digo que no a los planteamientos

de género, después pienso quién sabe, porque después empiezo a leer a voces que han logrado expresar una femineidad que no estaba” (2010: 417). A partir de esta cita podemos pensar en el logro que significa instaurar que una poesía exprese otro aspecto de lo femenino, es como otorgarle otra perspectiva al pensamiento, a la sensibilidad femenina, es darle otra respuesta.

Con respecto a este punto Carina Blixen alude a lo propuesto por Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* en 1949, cuando plantea la oposición social entre la noción de immanencia y la de trascendencia (127), según esto la mujer que escribe “asume una trascendencia masculina, establece un proyecto, se arriesga a crear algo que residirá fuera de sí misma” (129).

¿Dónde ubicamos la poesía de Circe? Ya en *Obra poética*, editado por Rebeca Linke, a la afirmación de las editoras: “el discurso que reivindica lo femenino a veces pasa por eso, por lo erótico, pero no necesariamente debería”, Maia responde: “[...] aparece la experiencia erótica femenina como diferente a la masculina y todo eso no me gusta nada. No me gusta hablar de eso” (2013:417). Y en otra entrevista, esta vez concedida a Olivera Prietto, afirma: “La poesía muy intimista en la que se mira a sí misma es la que no me atrae. Cuando sólo se expresan sentimientos personales” (2013/01).

Con estas afirmaciones parece reunir las condiciones para probarle a Platón “con buenas razones que no se la debe desechar de un estado civilizado”; la poesía de Maia, según palabras del griego, no traiciona a la verdad porque demuestra constantemente en su lectura, tanto en verso como en prosa, “no sólo que es agradable [...] sino útil para el régimen de la vida” (Platón, 1978:380). La obra de Maia hace pensar, reflexionar sobre aquello que nos rodea, pero fundamentalmente desde la razón que ensaya una idea, una comprensión del mundo, o tal vez de lo que llamamos realidad.

En este punto vemos cómo una vez más la obra de Circe se aleja de lo propuesto por las poetas fundacionales para la configuración de su yo, ya que según lo planteado por Romiti, la lírica femenina debía cumplir con ciertas convenciones, como el hecho de presentar a la mujer como un ser no racional y por tanto priorizando el lenguaje de la sensibilidad, teniendo por tema destacado el amor (45). Claro que en el caso de la poesía de Circe aparecen esos motivos, pero sin alejarse de la conciencia y de la reflexión en sí misma, logrando de todas maneras una profunda emoción en el lector.

Sistema de postas⁷

Por este concepto se entiende el hecho de que las obras individuales son el producto de la síntesis de lo leído o dicho por otro pero resignificado por el yo. Este



punto me parece interesante para pensarlo desde la obra misma de Maia por dos motivos; el primero, dados los epígrafes constantes a filósofos, poetas griegos, así como del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, que son el ejemplo de otro andamio que coloca el yo en la obra de Maia, y el segundo motivo, analizarlo desde las otras apoyaturas que surgen del mismo yo y su re pensarse.

Romiti cita estas palabras de Braidotti: “que las voces de otros resuenen en mi texto” (129), y esta afirmación se percibe claramente en el primer motivo señalado, pero me interesa pensar en estas otras voces que surgen desde el mismo yo. Es decir, un andamio se apoya en otro que no necesariamente es la voz de otro poeta, sino que es otro yo que es distinto al actual pero que lo trajo hasta aquí y por lo tanto permite enriquecer una reflexión determinada con la perspectiva lógica del paso del tiempo. La misma poeta en el prólogo de su primer libro afirma: “Es por eso que no he seguido eliminando y seleccionando. Ninguno parecía valer por sí solo; los dejo, pues, que se apoyen unos en otros, que busquen crear una atmósfera común que los sostenga”. Estas afirmaciones también tienen su respaldo en su propia obra.

Del concepto de red literaria, y dentro de este del sistema de postas, lo que no se aplica es el borramiento o el “derrumbe del límite identitario”, siempre la referencia a otro autor funciona como empuje para la creación nueva, pero sin dejar de identificar y especificar su autoría. Aquí es cuando en el caso de Circe, el concepto de red o de postas parece explicarse mucho mejor con el concepto de genealogía literaria, por el que se establecen vínculos ascendentes que en Maia, como vimos, se remontan a reflexiones a partir de filósofos y poetas griegos, romanos, ingleses, pero sobre todo siguiendo la línea propuesta por Machado.

Genealogía literaria

Pensando en este aspecto es inevitable recordar la convocatoria que hace en su obra al discurso, por qué no, también legitimador del poeta Antonio Machado, integrante del canon español e iberoamericano. Me pregunto si su mención directa puede explicarse por el tipo de poesía que Maia propone, ya que tal vez la inexistencia de una tradición literaria femenina filosófica en el Uruguay genera la necesidad en la autora de perfilarse en la línea de un poeta varón extranjero, aunque esto último no se sienta tanto por ser español, hecho que lo acerca a nosotros sensiblemente.

Es interesante ver cómo en la poesía uruguaya de los años 50, a partir de Liber Falco, se comienzan a rastrear influencias de Machado (Bravo, 2012:350) en dos líneas, la de la temporalidad íntima y la de la

circunstancia social e histórica.

Luis Bravo reflexiona sobre las influencias machadianas en la poesía uruguaya y en ese encontrar la línea que propone el español; menciona a tres poetas mujeres que se expresan desde la comprensión de la temporalidad íntima propuesta por el poeta: Gladys Castelvechchi, que en 1965 publica *No más cierto que el sueño*, a quien antecede María Amelia D. de Guerra con *Desde antes de la infancia* en 1964; según esta información, la primera parece ser Circe en 1958 con *En el tiempo*.

Otros ejemplos de referencias son los epígrafes desde Machado, con los que abre su primer libro, pasando por San Anselmo, Pedro Salinas, Aristóteles, Platón, Lucrecio, H.G. Wells, Metrodos de Quíos, Apuleyo (“el asno de oro”), Parménides de Elea, Milton, Giordano Bruno, Góngora, Fidel Sclavo, Sandino Núñez, Van Gogh, Klee, Vermeer, estos últimos como títulos de poemas.

Palabras finales

Podemos decir entonces que el mecanismo de visibilidad en el que se apoya la obra de Circe Maia, aunque por momentos se acerca al transitado por las fundacionales en algunos aspectos fundamentales, como la creación de su imagen identitaria, tanto a través de las escenas de lectura recordadas como por la descripción de su proceso de creación literaria, la separa tanto de Delmira Agustini como de Juana de Ibarbourou.

Otro rasgo que resaltamos y que la distingue es el hecho de haberle brindado a la poesía femenina uruguaya la reflexión filosófica. Su mirada femenina, su razón femenina, su sensibilidad femenina nos muestra o nos enseña el sentimiento universal de todo aquel que se emociona y piensa a partir de la contemplación. Filosofar que surge de un yo, pero que va interconectándose con los otros yo que lo fueron delineando durante el transcurso del tiempo.

Con su obra agrega otro andamio a la construcción de eso que llamamos poesía, otra perspectiva que invita a la reflexión sobre aquello que nos rodea, pero sobre todo deteniéndose en lo que nos completa como seres humanos.

Notas

¹ Accedimos a este ejemplar en Biblioteca Nacional gracias a Ignacio Bajter.

² No tengo datos sobre el número que los contiene.

³ Se distancia así de la publicación de *Plumitas* en 1944, realizada por sus padres.



Gabriel Read

⁴ “[...] como herramienta heurística para leer la dispersión cultural [...] y como objeto de análisis, que conecta una constelación de textos y posiciones de sujetos separados entre sí”, de Maíz y Fernández Bravo 2009, en Romiti, 2013: 125.

⁵ Premio Nobel 1996, poeta y traductora polaca.

⁶ Roberto Juarroz, poeta, ensayista, crítico argentino.

⁷ “El sujeto nómada funciona como un equipo de postas: se conecta, circula, continúa en movimiento; él/ella no forma identificaciones, sino que continúa su marcha y regresa a intervalos regulares. La identidad nómada es transgresora y su naturaleza transitoria es precisamente la razón por la cual puede hacer conexiones. La política nómada es una cuestión de vínculos, de coaliciones, de interconexiones.” Braidotti, en Romiti, 2013: 129.

Bibliografía

- BLIXEN, Carina (2005): “Sobre Juana de Ibarbourou y un asunto de tocador”, en *La escritura entre nosotras*. Montevideo: Banda Oriental.
- BRAVO, Luis (2012): *Voz y palabra. Historia transversal de la poesía uruguaya 1950-1973*. Montevideo: Estuario Editora.
- MAIA, Circe (2010): *Obra poética*. Montevideo: Rebeca Linke Editoras.
- (---) (2011): *La casa de polvo sumeria. Sobre lecturas y traducciones*. Montevideo: Rebeca Linke Editoras.
- (---) (2013): *La pesadora de perlas. Obra poética*.

Conversación con María Teresa Andruetto. Ediciones Biblioteca Nacional Argentina: Vientodefondo.

PLATÓN (1978): *La República*. Argentina: Editorial Offsetgrama S.R.L.

RAVILOLO, Heber. “En el Tiempo, de Circe Maia”, en *El Ciudadano*, Montevideo, 21 de julio de 1959.

ROMITI, Elena (2013): *Las poetas fundacionales del Cono Sur. Aportes teóricos a la Literatura Latinoamericana*. Uruguay: Departamento de Investigaciones, Biblioteca Nacional de Uruguay, Facultad de Lenguas. Universidad Nacional de Córdoba.

Entrevistas

AGUIRRE, Osvaldo: <http://elmundoincompleto.blogspot.com/2010/02/la-falsa-quietud.html>

OLIVERA PRIETTO, Miguel Ángel: www.elmontevideanolaboratoriodeartes.blogspot.com/2013/01/circe-maia-esa-hojita-de-sauce.html.

El amor en los tiempos del psicoanálisis¹

Luis Correa Aydo

Luis Correa

Profesor de Literatura egresado del Instituto de Profesores “Artigas”. Psicólogo egresado de la Facultad de Psicología de la Universidad de la República. Posee un postgrado de Especialización Superior en Dirección de Centros Educativos por la Universidad del Salvador, Buenos Aires.

Se ha desempeñado como profesor de Literatura en varios liceos públicos y privados, desde 1982 es el Director de Ciclo Básico del Colegio Juan Zorrilla de San Martín (HH Maristas de Punta Carretas).

Actualmente es miembro del Consejo Académico del Instituto de Psicoterapia Psicoanalítica de la Asociación Uruguaya de Psicoterapia Psicoanalítica, ocupó la presidencia de esta institución en el período 2003–2005.

Ha dictado numerosas conferencias y participado en diversos congresos como ponente.

Este trabajo se propone seguir el itinerario del concepto del amor y sus transformaciones en los últimos cien años –el siglo del psicoanálisis–, ejemplificando con textos poéticos de mujeres el testimonio de las subjetividades puestas en juego por el amor. En esta ejemplificación seguiré un criterio más bien canónico, ya que son aquellos textos que el gusto del público consagra los que mejor pueden revelar el estado de sensibilidad colectiva del cual nacen y del que resultan ejemplares.

Nuestro recorrido se basará en tres premisas y se desarrolla en cuatro escenarios.

En cuanto a las premisas:

1) El amor es una creación cultural, no siempre ha sido igual, ni ha tenido siempre el mismo significado. La unión duradera en un vínculo afectivo y sensual es, en rigor, una aspiración bastante reciente y responde a un proceso complejo. Ha sido gestada a lo largo de muchos siglos por la interrelación de creencias religiosas, formas de organización social y procesos de subjetivación diversos. La experiencia del amor se desarrolla en tres ámbitos que guardan entre sí relaciones de jerarquía y proporción diferentes según las épocas históricas. Estos tres ámbitos son: el de la sexualidad, y su despliegue en las diversas formas del erotismo; el de la convivencia, como organización de la cotidianidad y realización de un proyecto común, que puede ir desde la unión “para toda la vida”, como prescribe el matrimonio tradicional, hasta formas más pasajeras, provisionarias y fluidas; y finalmente, el sentimiento, que reconoce también diferentes formas de expresión, idealización y vínculo. Este último es el ingrediente más nuevo y el que debe más a la literatura. Surge en las pequeñas cortes de Provenza, al sur de Francia, durante el siglo XI, cuando ocurre una revolución silenciosa que deja atrás la moral sexual del cristianismo medieval y reivindica la sensualidad y el sentimiento: es el amor cortés, cantado por los trovadores (de Rougemont, 1978). Amores imposibles, paradójicos, bordados en códigos de comunicación complejos, culminarán en su forma más típica de exaltación contradictoria, siempre acechada por el dolor; varios siglos después con el romanticismo. Y sigue reinventándose hasta hoy.²

2) El psicoanálisis es la ciencia y la terapia del amor. Las constancias que el psicoanálisis va dejando del lugar del amor en el descubrimiento y la formulación de sus teorías se advierten desde el comienzo. ¿Podría entenderse su surgimiento sin las peculiares manifestaciones de la histeria de fines del siglo XIX, tan ligadas a los avatares del amor y el deseo? ¿Podría entenderse el descubrimiento (o creación) de la transferencia sin el enamoramiento de Ana O. por Breuer y sin el de Dora por Freud? Julia Kristeva ha dicho con sutileza, no desprovista de ironía, que: “El analista está inmerso en el amor y si lo olvida se condena a no hacer análisis” (11).

El psicoanálisis nos ha enseñado que la naturaleza del mundo interno del sujeto es intrínsecamente conflictiva, ambivalente. Advirtió que la subjetividad es formada en una trama compleja de vínculos, donde la presencia del otro es condición de existencia y de acceso al significado. Nos ilumina sobre el carácter ilusorio del bien supremo al que aspira todo enamorado. Comprender esta ilusión es el motivo de la queja poética y tolerarla el objetivo de la cura por medio del análisis de la transferencia. ¿Y qué podemos ofrecer a cambio de esta desilusión? Un camino para que el amor y la libertad se reconcilien. Vuelvo a citar a Kristeva: “Que (el amor transferencial) sea particular, en el sentido de que está dirigido a un sujeto que ‘supuestamente sabe’, no implica que sea diferente del amor a secas. Y es que el amor siempre contiene un amor de poder, por eso mismo la transferencia es el camino real hacia el estado amoroso, [...] el que nos hace frisar la soberanía” (7).

3) El proceso de las mujeres en su lento ascenso a lo largo del siglo XX marca los aspectos decisivos de la evolución del amor y la sexualidad en nuestra época. En la medida que la sensibilidad femenina se recrea y emerge en los espacios y discursos públicos introduciendo cambios en las relaciones entre los géneros, se constituye en el factor que dinamiza los usos sociales, las costumbres y la naturaleza de los vínculos, marcando el progresivo fin de la sociedad patriarcal. Ya nada será igual: ni la forma como se cría a los hijos, ni el modo como se asignan los roles dentro y fuera de los hogares, ni las expectativas acerca de la felicidad, el goce y la vida en pareja. Uno de los actores de este proceso ha tomado su lugar en el escenario. La mujer va pasando de ser pensada, temida, idealizada y adorada por los hombres, a tener su propia voz, sus propios proyectos y a construir, no sin dificultades, una imagen terrenal de sí misma, una imagen que la bajará de los altares y la elevará de los infiernos, lugares donde ha sido contradictoriamente situada desde que las antiguas sociedades de la fecundidad dieron paso a las civilizaciones alfabéticas del poder y la conquista.

Y vuelvo al psicoanálisis. A pesar de las evidentes

limitaciones de la concepción freudiana sobre lo femenino, como dice Ana María Fernández “su ruptura con el discurso neurológico-psiquiátrico sobre la histeria [...] inaugura un nuevo campo en las áreas del saber sobre lo humano” (59). Es una nueva mirada sobre la mujer; una deconstrucción de las categorías que describían hasta entonces lo femenino. Pero esta mirada es forzada por la queja desconcertante y seductora de Ana O, de Dora...; es el sufrimiento que se inscribe desde lo inconsciente en sus cuerpos desecantes lo que inaugura el trayecto que vamos a hacer a lo largo de cuatro escenarios históricos.

Primer escenario

[...] *Y fue una herida.*

La más roja y eterna primavera

“Fecundidad” de J. Herrera y Reissig, 1904

El 900. Transición entre siglos. El romanticismo, prácticamente agotado como movimiento cultural, ha dejado sin embargo herencia perdurable. Contra la visión racionalista del Siglo de las Luces, el romanticismo ha puesto de relieve la importancia de lo irracional, de lo onírico, de la exaltación sentimental. De esa fuente surge el psicoanálisis. Por otra parte los avances científicos, junto con el desarrollo tecnológico que trajo consigo la Revolución Industrial, ha llenado de optimismo al pensamiento filosófico y social. El proyecto positivista de progreso permanente parece encaminarse hacia una realización plena.

La sociedad cambia y la mujer empieza lentamente su camino de reivindicación. La mujer del 900 es en occidente un ser complejo, sometido a la tensión de tendencias opuestas. Es que nos hallamos, como dice Alain Corbain (D. Simonnet et al.: 100 y sgtes.), en la transición entre el corset de los primeros años del siglo XIX y la creciente libertad de los cuerpos. Desde la doble moral que consagra la libertad casi total del hombre fuera de la casa y priva a la mujer hasta del derecho a conocer su propio cuerpo, se va pasando lentamente a una explicitación mayor del deseo femenino y a tímidos intentos por construir una moral menos disociada. Las dos categorías de mujeres están nítidamente definidas: prostitutas por un lado, y junto a ellas las chicas “fáciles” de la clase obrera de las grandes ciudades, más francas y desinhibidas que sus coetáneas burguesas; y por el otro las chicas de buena sociedad, obligadas a ser o parecer tontas ante las cuestiones del amor y el sexo, condenadas a la disociación histórica. Estas últimas serán las que los hombres elegirán para el matrimonio, pero las hazañas de prostíbulo seguirán construyendo el imaginario masculino de los jóvenes y de los señores casados. El



Delmira Agustini

lenguaje popular define a las históricas con un término vulgar y expresivo: las “pavotas”; chicas de sociedad, pueriles en sus manifestaciones de amor, reprimidas en su pensamiento. Mujeres enajenadas de su propio deseo, sufren tras la máscara de la sonrisa conveniente, esperando que la maternidad las rescate del vacío. Sin embargo, algunas intentan salvar el abismo entre estas dos construcciones masculinas sobre la mujer, y muchas lo pagan caro.

La historia de Delmira Agustini resulta emblemática de este momento social porque lleva en sí el signo de la lucha por adueñarse de su propia sexualidad y de sus elecciones amorosas. Por un lado es la típica hija de familia acomodada y con horizontes culturales limitados. Pero paralelamente, disociado de este talante previsible, chato y sin enigmas, surge el estallido erótico. Esta segunda imagen de sí es construida desde sus primeros poemas de un modo que sorprende dada la precariedad de su formación intelectual y lo limitado de su vida social. Así puede leerse en dos poemas de *Los cálices vacíos* de 1913:

“Otra estirpe”

Eros, yo quiero guiarte. Padre ciego...
pido a tus manos todopoderosas,
¡su cuerpo excelso derramado en fuego
sobre mi cuerpo desmayado en rosas!

La eléctrica corola que hoy despliego
brinda el nectario de un jardín de Esposas;
para sus buitres en mi carne entrego
todo un enjambre de palomas rosas.

Da a las dos sierpes de su abrazo, crueles,
mi gran tallo febril... Absintio, mieles,
viérteme de sus venas, de su boca...

¡Así tendida, soy un surco ardiente
donde puede nutrirse la simiente
de otra Estirpe sublimemente loca!

“El cisne”

[...]
Al margen del lago claro
yo le interrogo en silencio...
y el silencio es una rosa
sobre su pico de fuego...
Pero en su carne me habla
y yo en mi carne le entiendo.
—A veces ¡toda! soy alma;
y a veces ¡toda! soy cuerpo—.
Hunde el pico en mi regazo
y se queda como muerto...
¡Y en la cristalina página,
en el sensitivo espejo
del lago que algunas veces
refleja mi pensamiento,
el cisne asusta de rojo,
y yo de blanca doy miedo!

Delmira busca concretar sus ensueños juveniles, plagados de sensualidad, a través de un vínculo concreto. Pero, casada según las expectativas burguesas de antaño, pronto comprende que entre la imaginación lírica y la realidad media un abismo. Y es así que su apetencia erótica será fatalmente vivida bajo el signo de la transgresión. De allí deviene la tragedia notoria.

Sus cartas a Enrique Job Reyes, durante el noviazgo y en el tiempo de convivencia matrimonial, dan cuenta de una modalidad infantil del vínculo, en la que el amor parece transformarse en una demanda primitiva de presencia que revela expectativas preedípicas. Marido que hereda el lugar materno, al cual la esposa difícilmente podrá amar como mujer.

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.
¡Cuántas viejitas lindas... y feas que te
vas a ganar! Ahora se me hace el día más
largo lo que tengo que esperar hasta la

noche para verte. Pienso que hoy te habrás
portado muy bien con tu Nena... Y sino la
Nena no te da este... papelito.

Hasta luego mi vida.

Tuya mucho, mucho, mucho

DELMIRA³

En cambio, el amante establece una terceridad, una ruptura en la ilusión de fusionar las expectativas infantiles y las adultas dentro del matrimonio. Notemos qué diferente es el tono de la célebre misiva dirigida a Manuel Ugarte.

Su carta me ha hecho casi más mal que su silencio. Yo creía que Vd. me interpretaba mejor. Estoy cierta de no haberle dicho en mi arabesco literario una sola cosa que no fuera verdad, y que no fuera, eso sí más pálida que la verdad. [...] Piense V. que todo lo que yo le he dicho y le digo se podría condensar en dos palabras. En dos palabras que pueden ser las más dulces, las más simples, o las más difíciles y dolorosas... Piense V que esas dos palabras que yo pude en conciencia decirle al otro día de conocerlo, han debido ahogarse en mis labios ya que no en mi alma. Para ser absolutamente sincera yo debí decirles; yo debí decirle que V, 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 V. Tuve mi relámpago de felicidad. Me pareció un momento que V. 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 hasta que me despedí de V. Y después sufrir más, sufrir lo indecible...V. sin saberlo sacudió mi vida. Yo pude decirle que todo esto era en mí nuevo, terrible y delicioso. Yo no

esperaba nada, yo no podía esperar nada que no fuera amargo de este sentimiento, y la voluptuosidad más fuerte de mi vida ha sido hundirme en él. Yo sabía que V. 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 V. 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 V. esa miseria frente a su sonrisa un poquito irónica de poderoso... Y yo, he sabido sonreír tan irónicamente como V... Ya está dicho. Si después de todo esto vuelve V. a acusarme de engañadora y sutil, yo lo acusaré simplemente de mal intérprete sentimental. Nunca le acusaría de nada peor. Ni esperaría que la brisa de primavera me trajera perfumes de allá para escribirle sin saber porqué. Y conste que me siento íntimamente herida.

DELMIRA⁴

Aprendizaje del deseo en el “mal lugar” que no logra operar como síntesis y abre paso al desenlace fatal. Pero el trágico fracaso de Delmira desborda las circunstancias personales para transformarse en un ejemplo de la imposibilidad del dispositivo matrimonial, tal como se lo concebía en el 900, para lograr la satisfacción plena del deseo y las exigencias sociales. Veamos lo que dice Freud en 1908, cuando se halla teorizando sobre la represión, acerca del sexo y el amor en el matrimonio: “Pasados esos tres, cuatro o cinco años, el matrimonio fracasa en cuanto a su promesa de satisfacer las necesidades sexuales”. Este es el tiempo, según Freud, en que las limitaciones contraceptivas, a las que considera responsables del sufrimiento sexual, pueden reducirse, dado que se estaría dentro de los márgenes de una descendencia sustentable. Pero excedido ese período, cuando se imponen tales medidas (normalmente el *coitus interruptus*) por la necesidad de limitar el número de hijos, “desaparece primero la mutua ternura corporal de los esposos, y, luego, las más de las veces, la simpatía anímica que estaba destinada a recoger la herencia de la pasión tormentosa de los comienzos.” Siguiendo la huella de los usos sociales de su época, Freud diferencia los remedios ante esta desilusión (usa esta palabra) que encuentran los hombres y las mujeres. El texto impresiona por la sinceridad y trasunta un gran pesimismo sobre la idea de felicidad

conyugal: “[...] la experiencia (acerca de los varones) nos dice que utilizará el fragmento de libertad que aún el régimen más riguroso, si bien de manera tácita y a regañadientes, le concede: la moral sexual «doble»... que es la mejor confesión de que la misma sociedad que ha promulgado los preceptos no los cree viables”.

En cuanto a las mujeres, a quienes, para Freud, “les es concedido en menor grado el don de sublimar la pulsión”, bajo las desilusiones del matrimonio, una vez que el crecimiento de los hijos hace que estos dejen de ser sustitutos del objeto sexual: “contraen neurosis graves que les perturban toda la vida.” Y agrega: “En las condiciones actuales de la cultura, el matrimonio hace tiempo que ha dejado de ser la panacea para el sufrimiento neurótico de la mujer: Si los médicos seguimos aconsejándolo (como remedio para las neuróticas) sabemos empero que al contrario, una muchacha tiene que ser muy sana para sobrellevarlo”.

Delmira no pudo.

Segundo escenario

Todo lo ocupas tú, todo lo ocupas
“Poema 5” de Pablo Neruda, 1923

Los años veinte han sido llamados “los años locos”. Una sed de vivir parece ganarlo todo, ahuyentando las sombras ominosas de la primera Gran Guerra. Las mujeres aligeran sus vestidos, acortan el largo de las faldas y fuman en público. La antigua dicotomía entre la mujer “María” –madre y esposa– y la mujer “Eva” –objeto de deseo y tentación– tiende a resolverse en una síntesis que por primera vez en la historia intenta colonizar la intimidad de la pareja matrimonial. El psicoanálisis ha ganado ya su lugar entre las corrientes que dan forma al estado de sensibilidad cultural que determina, entre otras cosas, nuevas modalidades en los vínculos. Ya no es vergonzoso hablar de sexo. La extensión de la legislación divorcista, así como la creciente participación en la vida pública, tanto en lo económico como en lo político, dan a la mujer mayor autonomía y una nueva conciencia de sí y de su derecho al goce de la sexualidad. Veámoslo en la poesía.

Despojada de la morbidez y de la retórica modernista de Delmira, el amor y el deseo en la poesía de Juana de Ibarbourou alcanzan una frescura y un modo directo de expresión que indican cuánto se avanzó en los primeros años del siglo hacia el reconocimiento de la identidad deseante de la mujer. La poesía de Juana no solo fue reconocida, sino aclamada en una medida tal que hasta puede juzgarse excesiva ante el juicio definitivo que da la perspectiva del tiempo. Pero no es eso lo que interesa en este punto, sino el hecho de que esta voz poética no solo es la de la hermosa muchacha

campesina que irrumpe exaltando la vitalidad del ambiente natural; es innegablemente también poesía erótica.

Esto es especialmente visible en *Las lenguas de diamante* de 1918.

“La hora”

Tómame ahora que aún es temprano
Y que llevo dalias nuevas en la mano.

Tómame ahora que aún es sombría
Esta taciturna cabellera mía.

Ahora, que tengo la carne olorosa,
Y los ojos limpios y la piel de rosa.

Ahora, que calza mi planta ligera
La sandalia viva de la primavera.

Ahora, que en mis labios repica la risa
Como la campana sacudida a prisa.

Después... ¡ah, yo sé
Que ya nada de eso más tarde tendré!

Que entonces inútil será tu deseo.
Como ofrenda puesta sobre un mausoleo.

¡Tómame ahora que aún es temprano
Y que tengo rica de nardos la mano!

Hoy, y no más tarde. Antes que anochezca
Y se vuelva mustia la corola fresca.

Hoy, y no mañana. Oh amante, ¿no ves
Que la enredadera crecerá ciprés?

La poesía de Juana, a diferencia de la de Delmira, señala el pacto de adecuación aparente entre el deseo y la norma. Miguel de Unamuno,⁵ elogiando la franqueza erótica de sus poemas, señalaba que en España una mujer no se atrevería a decir estas cosas así se las dedicara a su marido. Es más –agrega–, probablemente ni siquiera se atrevería a pensarlas.

El psicoanálisis acompaña este proceso desarrollando puntos de la teoría y la práctica clínica que tienden a asegurar las mejores posibilidades del sujeto para alcanzar una vida plena. Los sufrimientos neuróticos ya no se adscriben a las miserias de la represión sexual exclusivamente. El mundo de las fantasías inconscientes y la construcción psíquica de los objetos de amor cobran cada vez más significación. Las experiencias afectivas infantiles se sitúan en el primer plano, y la salud psíquica dependerá de los

diferentes grados de satisfacción y frustración que emanan de los vínculos con las figuras parentales en los primeros tiempos de la vida. Esto se expresa en una modificación en la estructura de la vida familiar y apunta a una demanda de mayor presencia del hombre en la crianza de los hijos. La tramitación reparatoria de las experiencias dolorosas, superado el odio y el impulso retaliativo, por medio de experiencias satisfactorias en los vínculos que el sujeto establece desde su salida al mundo, por así decir (época que sería la de escolarización), permite “recibir de otros amor y bondad, de brindárselos, y en retribución recibir más aún” (M. Klein:345).

La posibilidad de ser feliz y vivir experiencias amorosas profundas aparece como algo relativamente fácil de formular (aunque no sea igualmente fácil lograrlo). Así Melanie Klein dice en *Amor, culpa y reparación* de 1937: “Si en lo más hondo del inconsciente logramos superar los rencores contra nuestros padres y perdonarles las frustraciones que debimos sufrir, podremos entonces vivir en paz con nosotros mismos y amar a otros en el verdadero sentido de la palabra”.

El mismo Freud fue cambiando su perspectiva acerca de los fenómenos del amor y el deseo. En sus textos de madurez disminuye el énfasis puesto en las diferentes posibilidades de tramitación que la sociedad concedería a los dos sexos, más libre tal vez de la influencia ideológica que infiltra sus primeras concepciones sobre la femineidad. No llegó sin embargo nunca a concebir como accesible la perfecta adecuación de las tres esferas de la pareja: sentimiento, deseo y convivencia. En 1930 en *El malestar en la cultura* analiza en perspectiva global estas cuestiones y considera las restricciones a la sexualidad como uno de los daños inevitables de la vida civilizada a la naturaleza humana. Ve en esto una contradicción insoluble entre dos conceptos de normalidad; por un lado la normalidad constitucional de un sujeto dispuesto sanamente al desarrollo pleno de su vida sexual y por el otro las restricciones que impone la norma social. Es notorio que Freud no se limita a considerar el estado de la situación con la resignación de los textos que leímos anteriormente, que fueron escritos veinte años antes. Sin embargo no se limita a culpar a la sociedad de las dificultades para sostener la ilusión del amor y el deseo por un período largo. También considera las dificultades derivadas de la “disposición bisexual” del ser humano, así como las que se derivan de los componentes sádicos del vínculo erótico, cuestiones ambas que añaden complicaciones a la relación heterosexual que aspirase a integrar deseo, ternura y proyecto en común. Dice: “La vida sexual del hombre culto de nuestros días impresiona a veces como una función que se encontrara en un proceso involutivo, como nuestros cabellos y nuestros dientes en su condición de órganos. Probablemente



Juana de Ibarbourou

se tiene derecho a suponer que ha experimentado un sensible retroceso en cuanto a su valor como fuente de sensaciones de felicidad” (1988:103). Es evidente que Freud fue comprendiendo que las complejidades de la neurosis y de otras formas del infortunio emocional de los seres humanos no pueden resolverse con la esquemática recurrencia a la explicación por la represión de la sexualidad. En materia de ser feliz no puede esperarse todo del sexo, aunque poco pueda esperarse sin él.

Dice Dominique Simonnet:

Después de siglos de inhibiciones, frustraciones, represiones, aparece esa cosa inconfesable, tan ocultada, tan deseada, que surge tímidamente en la penumbra: el placer... ¡Basta de ese recato hipócrita, de esa vergüenza de su propio cuerpo, de esa sexualidad culpable que consolida la infamia de los hombres y la desdicha de las mujeres! ¡Nada de matrimonio sin amor! ¡Nada de amor sin placer! Desde la entreguerra llevados por un hedonismo saludable (los amantes) se

tocan, se acarician, se besan en la boca (¡sí, en la boca!). Esos años, no tan locos, abren un nuevo acto de nuestra historia (115).

“¡Amar para vivir bien!”, dice Anne-Marie Sohn (D. Simonnet et al.:118). Esta consigna marca las relaciones de pareja en esta época y las mujeres ya no se contentan con estar casadas, también quieren estar satisfechas. Y agrega que el adulterio, con un hombre más joven, o el divorcio (en Francia el 75% de las demandas de divorcio son iniciadas por mujeres en la década de los veinte), amenazan al marido que no sepa hacer feliz a su mujer. El hombre ya no es el amo de su esposa y el marido violento comienza a ser socialmente reprobado. Tal vez el dominio masculino tome una forma más insidiosa a través de los celos y la manipulación afectiva. Pero de todos modos las costumbres se suavizan, en términos generales, de un modo notable. Los cuerpos se muestran cada vez más, las relaciones prematrimoniales se extienden. Los novios, sometidos en el 900 a la rígida vigilancia de la familia de la chica, salen solos y se generaliza el beso profundo (hasta el último tercio del siglo XIX era penado como atentado al pudor). Si algún padre conservador y burgués pretende sostener las viejas costumbres, corre el riesgo de no casar a sus hijas.

Pero el ideal de amar, gozar y convivir satisfactoriamente no es nada fácil de lograr. Y mucho más difícil para las mujeres. Cada vez más hay que trabajar fuera de casa y como siempre criar a los niños. Dice Anne-Marie Sohn: “El fenómeno aparece con mucha claridad, entre los años treinta y cincuenta: algunas mujeres, sobre todo católicas, comienzan a vivir en el engaño; permanecen casadas por deber, pero se ahogan en la amargura” (D. Simonnet et al.:127).

Cuando se lee la obra posterior de Juana, sobre todo la que culmina con *Perdida* (1950), una vez que se amortiguó el impacto de su fama pública –casi nunca poesía y fama se acomodan bien, ya que la intimidad necesaria para la confesión lírica tiene poco que ver con la expectativa pública sobre el decir del creador–, se distinguen con claridad en los textos las notas sombrías y melancólicas que provienen de saber más próximas a la vejez y a la muerte, territorios donde la intensidad de la sensualidad amaina. Sin embargo, si se leen bien los poemas de juventud, ya se advierte en ellos una sombra que acompaña al amor, y no es tanto la del sufrimiento por el olvido o el desamor, temas de típico cuño romántico, sino más existencialmente la sombra de la finitud. La conciencia lúcida de la precariedad de la felicidad y de la caducidad de la carne. De allí la ansiedad por el goce. Esta característica es también epocal e irá creciendo con el siglo, en todos los planos de la vida personal y social. Liberado de las ataduras

de la represión, el goce no solo es posibilidad sino que se hace imperativo: “Tómame ahora”. Sin embargo la duración está siempre puesta en entredicho. Estos tonos melancólicos de la poesía de Juana, referidos a la brevedad de la vida, apenas si disimulan, a veces, que la duda acecha desde fuentes más profundas. El amor es ilusión que empuja irracionalmente hacia el “para siempre”. Pero Juana sabe que el deseo del amante se viste de amor ante la belleza de su cuerpo, entonces ¿cómo sostener ese espejamiento narcisista cuando la belleza la abandone? ¿Cómo hacer perdurable el amor si la pasión sexual es intensidad que se sustenta en el misterio y el misterio desaparece en la cotidianidad?

“Laceria”⁶

No codicies mi boca. Mí boca es de ceniza
Y es un hueco sonido de campanas mi risa.

No me oprimas las manos. Son de polvo mis manos,
Y al estrecharlas tocas comida de gusanos.

No trences mis cabellos. Mis cabellos son tierra
Con la que han de nutrirse las plantas de la sierra.

No acaricies mis senos. Son de greda, los senos
Que te empeñas en ver como lirios morenos.

¿Y aún me quieres, amado? ¿Y aún mi cuerpo
[pretendes
Y, largas de deseo, las manos a mi tiendes?

¿Aún codicias, amado, la carne mentirosa
Que es ceniza y se cubre de apariencias de rosa?

Bien, tómame. ¡Oh laceria!
¡Polvo que busca al polvo sin sentir su miseria!

Tercer escenario

Ya no seré feliz. Tal vez no importa.
“1964” de J. L. Borges, 1964

Hiroshima, la guerra fría, los movimientos sociales, la entrada en escena de la juventud, el compromiso de los intelectuales, el desarrollo de la cultura mediática. Muchas cosas van cambiando desde el medio siglo hacia el fin del milenio. El psicoanálisis ha vencido en su batalla por la legitimidad y se ha transformado en un pilar de la arquitectura conceptual de las disciplinas humanas. La revolución sexual avanza y encuentra en la invención de la píldora anticonceptiva un hito que marca definitivamente las nuevas formas de relación entre los sexos.

Estos nuevos escenarios, no obstante, se van construyendo como los palimpsestos medievales, en la trama borroneada de otros usos y costumbres que no han desaparecido del todo y que no dejan de pesar como identificaciones internalizadas en las prácticas sexuales y en las expectativas vinculares que comienzan a desarrollarse. Y esta presencia de lo viejo en lo nuevo se impone a pesar de que el propósito de renovación se hace programa estético, político y social.

En Uruguay el grupo de intelectuales que define de modo más relevante a esta época es la Generación del 45, también llamada “generación crítica”. Esta época coincide con la crisis del modelo batllista, con las múltiples consecuencias de diverso signo a que esto da lugar en todos los ámbitos de la sociedad.⁷

Por supuesto me voy a detener en Idea Vilariño, tal vez la voz de nuestra lengua que expresa de manera más trascendente la pasión femenina, propia de una época signada por transiciones y rupturas. No es fácil adjetivar una poesía que elude de todos modos el ornamento, que hace de la sobriedad un estilo. Poesía sustantiva, recorre la vida cotidiana como fondo y forma de la experiencia subjetiva, generando el efecto de comunicación lírica sin subrayados, recurriendo a las palabras con sencillez, sin prejuicios, y rescatando la dignidad estética de las sonoridades más coloquiales.

“Escribo pienso leo”

Escribo
pienso
leo
traduzco veinte páginas
escucho las noticias
escribo
escribo
leo.
Dónde estás
dónde estás.

(Las Toscas, 1968)

La poesía de amor de Idea Vilariño muestra cierto signo trágico en la pretensión existencialista de construirse un destino amoroso por fuera de las normas preestablecidas. La entrega a la pasión parece no tener nada que ver con alguna aspiración de felicidad. La incomunicación con el amante parece irremediable, y sin embargo, el sufrimiento no es solo por la evocación de un tiempo mejor o por la pérdida de la relación. No es seguro que haya habido un tiempo mejor y no es probable que la relación concluyese. Algo inaccesible, radicalmente escamoteado en la otredad del hombre amado es la fuente del sufrimiento, y sin embargo, no hay renuncias, ni quejas. Apenas el dolor, aceptado como la forma inevitable en que se vuelca el sentimiento



Idea Vilariño

amoroso. El placer, el goce erótico, no están ausentes y quizás se potencien en la conciencia de lo que el vínculo niega. Sin embargo la ligazón no está en el cuerpo (“un cuerpo vale lo que otro cuerpo”).

Evidentemente no hay proyecto común posible en esta vivencia del amor, pero eso no quiere decir que no se lo añore y que la angustia no aflore al nombrarlo.

“Ya no”

Ya no será
ya no
no viviremos juntos
no criaré a tu hijo
no coseré tu ropa
no te tendré de noche
no te besaré al irme
nunca sabrás quién fui
por qué me amaron otros.
No llegaré a saber
por qué ni cómo nunca
ni si era de verdad
lo que dijiste que era
ni quién fuiste
ni qué fui para ti
ni cómo hubiera sido
vivir juntos
querernos
esperarnos
estar.
Ya no soy más que yo
para siempre y tú

ya
no serás para mí
más que tú. Ya no estás
en un día futuro
no sabré donde vives
con quién
ni si te acuerdas.
No me abrazarás nunca
como esa noche
nunca.
No volveré a tocarte.
No te veré morir.

No voy a cometer el error de confundir vida con obra, ni a leer con los instrumentos de la clínica el arte. Pero tampoco sería legítimo no registrar algunos hechos de los que hay suficiente constancia formulada por los propios protagonistas. Los *Poemas de amor* de Idea Vilariño están dedicados a J. C. Onetti. Nuestro mayor narrador del siglo XX inaugura su ciclo narrativo con *El pozo* de 1939. Allí Eladio Linacero, personaje en el que pueden verse retratados aspectos psicológicos del propio autor, vive una crisis existencial en la cual intenta recrear literalmente el tiempo en que fue feliz con su mujer. El intento fracasa y el personaje se ve obligado a aceptar que nunca volverá el pasado y que el tiempo deteriora para siempre las ilusiones. Sumido en la depresión y en el insomnio, fantasea en las noches con un encuentro erótico de estructura casi pueril (cabaña de troncos, cama de hojas, muchacha desconocida que se entrega enseguida, etc.). También reflexiona sobre las mujeres:

El amor es maravilloso y absurdo e, incomprensiblemente, visita a cualquier clase de almas. Pero la gente absurda y maravillosa no abunda; y las que lo son, es por poco tiempo, en la primera juventud. Después comienzan a aceptar y se pierden. He leído que la inteligencia de las mujeres termina de crecer a los veinte o veinticinco años. No sé nada de la inteligencia de las mujeres y tampoco me interesa. Pero el espíritu de las muchachas muere a esa edad, más o menos. Pero muere siempre; terminan siendo todas iguales, con un sentido práctico hediondo, con sus necesidades materiales y un deseo ciego y oscuro de parir un hijo. Piénsese en esto y se sabrá por qué no hay grandes artistas mujeres. Y si uno se casa con una muchacha y un día despierta al lado de una mujer, es posible que comprenda, sin asco, el alma de los violadores de niñas y

el cariño baboso de los viejos que esperan con chocolatines en las esquinas de los liceos (Onetti:21).

La lectura intertextual de las obras de Onetti y de Idea que acabamos de hacer autoriza, a nuestro juicio, a intentar explorar la naturaleza del vínculo que los une, más allá de las especificidades personales, como una ilustración de una modalidad del amor y la pareja que atraviesa la segunda mitad del siglo XX.

Dijimos que el proyecto de los años veinte y treinta podía caracterizarse como el intento de reunir placer, matrimonio y sentimiento en un mismo vínculo, cosa bastante novedosa en la historia del amor. Pero como reflexiona Anne-Marie Sohn, la barra de salto colocada tan arriba, pronto lleva al fracaso y a aceptar la disociación de los tres ejes. Sin embargo la libertad sexual, en particular la que ha conquistado para sí la mujer, llegó para quedarse. Podrá entonces renunciarse al matrimonio: las mujeres tienen otras muchas formas de realizarse que la de criar hijos. Podrá aceptarse la soledad o la inevitabilidad de los sucesivos fracasos en las relaciones de pareja, pero nadie está dispuesto a renunciar al sexo. Del amor idílico llegamos a la sexualidad obligatoria. La virginidad de las muchachas deja de ser un valor. La infidelidad matrimonial se extiende, y si bien no se la convalida en todos los casos, se tiende a psicologizarla, lo cual es un modo de justificarla, al menos para los que no están involucrados directamente en su trama dramática. Pero esta mayor libertad, que mejora la situación de las mujeres, desacomoda a los hombres. Más allá de las ideologías y de las posturas conscientes, la mujer se vuelve amenazante. Las imágenes maternas que han construido por siglos el imaginario masculino sobre las mujeres adultas, se unen peligrosamente a la imagen de Lilith, de Afrodita, de Astarté, de todas las figuras que representan al deseo femenino no dependiente del poder masculino. El edificio de la neurosis, la lidia con la represión y la puesta en escena del drama edípico se complejizan. No faltan, claro, las voces que se escandalizan y creen ver en estos nuevos tiempos la disolución de los valores y los afectos tiernos: el triunfo de la certera crueldad perversa, sobre la sufrida vacilación neurótica.

¿Y qué ocurre entonces con el psicoanálisis? Muchas cosas; pero dos me interesan debido a los caminos diversos que abren para la teoría en relación a estos temas. André Green ha llamado la atención sobre cierto movimiento teórico en el seno del psicoanálisis que fue corriéndose desde la teoría de las pulsiones hacia la teoría de las relaciones de objeto a lo largo del siglo XX. Para él en este proceso puede verse un intento por “domesticar” al sexo, debido a la

creciente influencia de la psicología del yo, que tiende a “civilizar” la sexualidad y su lectura desde la clínica. Por otro lado –y es lo segundo que quiero señalar– está la influencia de Lacan, no solo por su obra misma, sino por las aperturas que traen sus continuadores, entre los que se cuenta el propio Green.

Como ejemplo de la primera línea de desplazamientos teóricos voy a recurrir a Otto Kernberg. En su libro *Relaciones amorosas. Normalidad y patología*, de 1995, se sigue un itinerario sistemático que pretende acotar y definir las manifestaciones amorosas normales, por oposición a las que reflejarían el predominio de aspectos narcisistas o psicóticos de la personalidad. No se advierte una referencia clara a la influencia de los procesos históricos de subjetivación; para el autor todo depende de los vínculos tempranos y del modo como el sujeto logre procesarlos. Para él una pareja sana supone “no solo capacidad para vincular inconscientemente el erotismo y la ternura, la sexualidad y el ideal del yo, sino también de poner la agresión al servicio de la pareja”. De este modo pueden “desafiar la envidia, siempre presente en los otros excluidos y las suspicaces agencias reguladoras de la cultura convencional en la que viven” (109).

El enfoque de Joyce Mc Dougall, a través de *Las mil y una caras de Eros*, de 1996, es totalmente diferente. No hay una cartografía de la normalidad sino un intento de comprensión de las diferentes “soluciones” (así las llama) que los sujetos buscan al eterno conflicto entre la pulsión interna y las exigencias del entorno real, como corolario del doloroso descubrimiento de la alteridad. Parafraseando a San Agustín (“ama y haz lo que quieras”) podría leerse a J. Mc Dougall bajo la consigna “ama y haz lo que puedas”. Si bien no todas las soluciones valen igual, el analista debe cuidarse “del peligro de imponer valores cuya naturaleza es moral, religiosa, estética, o política. Esa voluntad puede obstaculizar nuestro funcionamiento de analistas y presionar a nuestros analizantes a que se conformen a nuestro sistema axiológico en lugar de dejárselo descubrir a ellos, sea para asumirlo o modificarlo” (Mc Dougall:293).

En esta doble perspectiva, con los diferentes énfasis que pone cada una en los límites dentro de los cuales nuestra comprensión del amor se pronuncia en términos de normalidad o patología, entramos a la última estación de nuestro recorrido, la más turbulenta, ya que estamos condenados a no entender el tiempo que estamos obligados a vivir.

Cuarto escenario

*¿tendré tu fuente
cuando llegue
hasta tu sexo?*

“Pregunta” de Radamés Buffa, 2004

Así como la neurosis es el modelo desde el cual Freud echa luz sobre algunos aspectos de la sexualidad, los más evidentes para el estado de la sociedad y la ciencia de su época, otras estructuras que han atraído la atención del psicoanálisis en la última parte del siglo pasado y comienzos de este pueden iluminarnos sobre otros aspectos. La creciente preocupación por las patologías narcisistas y las estructuras fronterizas imponen una revisión de la teoría que lleva a mirar con renovado interés los aspectos más inconscientes de la sexualidad. Por otro lado se ensancha la tolerancia de las sociedades contemporáneas y se amplía el número de manifestaciones de la sexualidad que son consideradas “normales”. Esto ocurre incluso en el ámbito científico-médico, previsiblemente menos afectado por los vaivenes culturales, como con la exclusión de la homosexualidad por la OMS en 1990. Esto va agregando nuevos motivos para revisar los supuestos desde los cuales pensamos la sexualidad.

André Green (178) toma como paradigma las investigaciones de él mismo, de Bergeret y de J. Mc Dougall sobre las estructuras fronterizas como los esfuerzos teórico-clínicos que más luz van echando sobre aspectos poco comprendidos hasta ahora de la sexualidad humana. Al respecto dice: “Es innegable que, a primera vista, la escucha del material de los casos fronterizos no revela, de manera tan clara como en las neurosis, las relaciones entre el discurso manifiesto y la sexualidad, tal como se deja adivinar en el discurso latente y el inconsciente.” Si bien el estudio de estos aspectos es complejo y excede nuestro propósito, en apretada síntesis podría decirse que para Green en la estructura fronteriza subsiste, en lo más recóndito del inconsciente, una sexualidad genital idealizada que el sujeto procura preservar a través de todas las manifestaciones autoeróticas, pseudoeróticas y aún antieróticas, que son características de estos cuadros. El común denominador de estas *locuras privadas* es, dada la susceptibilidad extrema al rechazo y a la pérdida del objeto típicas de la organización border, mantener idealizado al objeto interno negando la alteridad del otro (Green:182).

Sostengo por mi parte que la expresión cultural de estos aspectos que revela la clínica con pacientes individuales, quienes experimentan de manera tan marcada lo que Mc Dougall llama las neo-sexualidades, consiste en la idealización del placer como fin que justifica los medios de la experiencia erótica. Esta



Tatiana Oroño

es a mí juicio la raíz última de la revolución en las costumbres sexuales a la que estamos asistiendo en la llamada posmodernidad, donde parece instalarse una tolerancia y una curiosidad generalizada por la amplitud de los registros posibles de la experiencia sexual. Como en otros aspectos de la vida actual, adultos y niños están en pie de igualdad explorando las imágenes y las sensaciones de la sexualidad.

Por otra parte y como sostiene Fanny Schkolnik (321), sin que forzosamente Narciso haya desplazado a Edipo, es evidente que la expresión de los núcleos narcisistas en las neurosis tienen en las presentaciones clínicas de los últimos tiempos una significatividad muy grande. Ignacio Lewcovicz caracterizaba por la fluidez, en feliz expresión, los vínculos al igual que las acciones con las que los sujetos transcurren su experiencia vital en la posmodernidad. Sin embargo, ahora que la libertad sexual es una conquista, que el placer ocupa un sitio de privilegio, que la coerción social sobre la vida privada es menor que en ningún otro momento de la historia, “estamos solos ante el abismo de nuestras propias elecciones”, como dice D. Simonnet (149). La familia en desorden, los adolescentes sin una generación adulta ostensiblemente hipócrita ante la cual confrontarse, los niños prematuramente seducidos por la sexualidad, y entre los adultos el horror al compromiso, la trivialización de la pasión.

Alice Ferney caracteriza al amor posmoderno de la siguiente manera:

Me parece que lo más impactante hoy, es la fragmentación de las formas de amor,

la desaparición de la norma: cada uno asumió el manejo de su vida sentimental, cosa que es única en la historia. Incluso en los años setenta la revolución sexual ejercía una coerción: uno estaba obligado a estar liberado. La homosexualidad entró a formar parte de las costumbres, el aborto ha dejado de ser un crimen, el adulterio de las mujeres también. Por cierto que cada uno lleva en sí cantidad de determinismos, pero no obstante puede ejercer su elección. Hoy podemos amarnos como nos viene en gana. (D. Simonnet et al.:151 y sgtes.)

Y agrega: “En toda la historia del amor, el matrimonio y la sexualidad estuvieron bajo control; únicamente el sentimiento, a despecho de todo, permanecía libre: se podía obligar al individuo a vivir con alguien, a acostarse con alguien, pero jamás se pudo obligarlo a amar”.

“Beso”
 es bocado aroma huele claro
 aroma que beber
 conjuga en el besar
 peronoseconocesu
 mapa su camino
 ni su pasar de antes a después
 porque no
 pasa
 es
 un
 besounbesarinfinitivo

Este poema pertenece a *Morada Móvil*, libro de Tatiana Oroño, poeta surgida durante los años de la dictadura y creadora de una de las obras líricas femeninas más singulares de la actualidad. Cultiva desde sus primeros textos una suerte de perplejidad ante la vida que recrea con una mirada intransferiblemente femenina los hechos cotidianos y las huellas a que dan lugar. En “Beso” este signo universal de amor se sostiene en un infinitivo que da cuenta de una duración a la vez atemporal y finita.

Ahora bien, cuando las relaciones parecen tan volátiles, cuando lo único que parece culpabilizarnos es la ausencia de goce, ¿todavía tiene sentido hablar de

amor? Hay una gran ambivalencia en relación a este punto: por un lado se acepta la finitud del sentimiento, por otro la ilusión del gran amor no ha muerto. En los laboratorios se estudian las reacciones emocionales y hormonales que caracterizamos como enamoramiento: no duran más de tres años, nos informan. Sin embargo la gente (los pacientes, los artistas, nosotros mismos) sigue buscando el momento en que por fin el amor la hará feliz. Tal vez no se trate solamente de la simple sobrevivencia del ideal platónico de la otra mitad perfecta. El porcentaje de divorcios y casamientos quita por la vía de los hechos toda validez estadística a la idea tradicional de que el casamiento es para toda la vida. Sin embargo es muy importante la tasa de segundos y terceros matrimonios. La apuesta por vivir prolongadamente en común no ha desaparecido. Daniel Gil (54) dice que cuando se habla de los profundos cambios de la estructura familiar, tanto en los ámbitos de la vida corriente como en los espacios de reflexión científica, suele asistirse a una suerte de pesimismo apocalíptico. Sin embargo, afirma, esta visión de las cosas niega el valor creador que puede anidar en el seno de una crisis. Refiriéndose al fin de la sociedad patriarcal se interroga si lo que concluye no es, como suele creerse, el fin de la función paterna (cuyo status es también simbólico y no meramente imaginario), sino el fin de las sociedades donde la autoridad del padre es el núcleo legitimador de diversas formas de dominación y sometimiento. Extendiendo esta reflexión sobre la familia a la pareja y a los múltiples anudamientos que la vertebran, cabría preguntarse si no asistiremos en el futuro a relaciones donde la antigua ilusión infantil que cristalizara en el romanticismo de encontrar “ya hecha” la adecuación perfecta entre dos seres que se aman y se desean para siempre, no será sustituida por una disposición menos idealizada pero más posible. Claro que en esta visión el amor es también un trabajo, un ejercicio de construcción vincular, una tarea que se asume con riesgos y prevenciones.

“Describir”
 La clave de la operación es el menudeo, la administración fraccionada. Se transacciona desde cada dato. Describir es romper la soledad de las impresiones únicas. Desgastar el imperio del sentimiento. Verlo mezclado. Hacerlo entrar en las reglas de la vida corriente. Un sentimiento nunca es uno solo. Hace falta tacto de ciego para palpar ese nudo. Otra razón que justifica tomarse el trabajo de entrar en detalles.⁸

Del mismo modo que en la clínica psicoanalítica

ha ganado terreno la construcción sobre la interpretación y la creación del sentido sobre el descubrimiento del mismo, tal vez en el amor pueda apostarse a la duración del sentimiento y el deseo sobre la base de una actitud creativa, que no es lo mismo que un golpe de inspiración. Al respecto Winnicott, siempre enfocado al uso preventivo de los hallazgos clínicos del psicoanálisis, ha insistido en la necesidad de promover una actitud creativa en la sexualidad, la convivencia y la vida social de las parejas. Dice: “El problema surge cuando nos empeñamos en hacer creer a los jóvenes que el matrimonio es una prolongada aventura sentimental”.

En el mundo contemporáneo ya no es fácil cultivar con ingenuidad la fe en el amor como destino. Pero siendo más conscientes que nunca de la arbitrariedad relativa de nuestras elecciones, tal vez podamos avanzar en el futuro hacia relaciones de amor menos atravesadas por el sojuzgamiento al que es sometido el objeto de amor por la idealización, que en el fondo no es más que la negación de la otredad, como decía Green. Del mismo modo que la expectativa desmedida sobre la confirmación de identidad sexual que derivaría de una genitalidad poderosa crea, paradójicamente, frigidez e impotencia, tal vez la idealización amorosa resulte ser la fuente inadvertida de la frustración y el fracaso. Y seguramente los jóvenes de hoy están más preparados que nunca para explorar nuevos horizontes. En todo caso, a pesar de lo que a veces se piensa desde discursos liberales en la forma, pero conservadores en el fondo, el psicoanálisis ha enseñado que la sexualidad y la amplia gama de afectos y disposiciones vitales que emanan de ella nunca serán triviales. Como dice A. Ferney, el contacto de los cuerpos jamás podrá ser anodino (D. Simonnet et al.:164). Y volvemos a Tatiana, quien en este poema “líquido” titulado “El deseo” presenta hermosamente la fluidez contemporánea del sentir, acaso en tránsito hacia nuevos mares por navegar.

“El deseo”
 Todo tuvo la forma
 que no tuvo. Pero tiene
 el deseo
 persistencia una forma fluida
 un amarre de aguas. Más
 del 50% de los cuerpos
 es agua
 tornasol del abrazo
 molecular de hache
 en torno a O.
 En la suerte corrida en lo vivido

en su fe de bitácora cuenta

ese suelo lacustre esa morada móvil esa
[frontera líquida

su espermático
don de dividirse

en flujos en
regatos en subsuelos
barrosos. Mi mano palma y dorso
también es agua orilla
burilada por el deseo
que siempre borra el trazo.

Tanta agua humedece la historia.
Hace duda su suerte. Húmeda.

admiran el cine europeo y promueven de diversas
formas la difusión cultural y el compromiso social.

⁸ Tatiana Oroño: *Morada móvil*.

Bibliografía

- AGUSTINI, Delmira (1999): *Los Cálices Vacíos*, en *Antología Poética*. Montevideo: Santillana [1913].
- DE IBARBOUROU, Juana (1978): *Las lenguas de diamante*. Buenos Aires: Losada [1919].
- DE ROUGEMONT, Dennis (1978): *El amor y occidente*. Barcelona: Kairós.
- FERNÁNDEZ, Ana María (1993): *La mujer de la ilusión*. Buenos Aires: Paidós.
- FREUD, Sigmund (1986): “La moral sexual cultural y la nerviosidad moderna”, en *Obras Completas*, T. IX. Buenos Aires: Amorrortu [1908].
- (---.) (1988): “El malestar en la cultura”, en *Obras Completas*, T. XXI. Buenos Aires: Amorrortu [1930].
- GIL, Daniel y NÚÑEZ, Sandino (2002): *¿Por qué me has abandonado?* Montevideo: Trilce.
- GREEN, André (1994): *Las cadenas de Eros*. Buenos Aires: Amorrortu.
- KERNBERG, Otto (1995): *Relaciones amorosas, Normalidad y patología*. Buenos Aires: Paidós.
- KLEIN, Melanie (1990): *Amor, culpa y reparación*. Buenos Aires: Paidós.
- KRISTEVA, Julia (1987): *Historias de amor*. México: Siglo XXI.
- MC DOUGALL, Joyce (1998): *Las mil y una caras de Eros*. Buenos Aires: Paidós.
- ONETTI, Juan Carlos (1994): *El pozo*. Montevideo: Arca [1939].
- OROÑO, Tatiana (2004): *Morada móvil*. Montevideo: Artefacto.
- SCHKOLNIK, Fanny (1993): “¿Narciso desplazó a Edipo?”, en *La neurosis hoy*. Montevideo: APU.
- SIMONNET, Dominique et al. (2004): *La más bella historia del amor* (entrevistas). Buenos Aires: F C E.
- VILARIÑO, Idea (2002): *Poemas de amor*, en *Poesía Completa*. Montevideo: Cal y Canto [1957].
- WINNICOTT, D.W. (1993): *El hogar nuestro punto de partida*. Buenos Aires: Paidós.

Notas

¹ Trabajo presentado en las Segundas jornadas de literatura y psicoanálisis: “Memoria-Sujeto-Escritura” de APU en Montevideo, setiembre de 2005, y posteriormente publicado en “Encuentro con la historia institucional” de AUDEPP (2007), Montevideo, Psicolibros.

² Antonio Larreta (2001): *Amor: sol y sombra*, CD del espectáculo homónimo, Montevideo.

³ Carta a Enrique Job Reyes, en D. Agustini: *Antología Poética*. Montevideo: Santillana, 1999, p. 52.

⁴ Carta a Manuel Ugarte, en D. Agustini: *Op. Cit.* pp. 55 y 56.

⁵ Citado por José Pereira Rodríguez (1963) en el Prólogo a *Las Lenguas de diamante*. Montevideo: Colección de clásicos uruguayos, Biblioteca Artigas, p.17.

⁶ Laceria: lepra, infección.

⁷ Como expresión literaria se ha dicho que la generación del 45, particularmente en la poesía, rezuma un sentido elegíaco que anuncia las notas fúnebres por el país en el que nacieron y al que vieron perderse. La gravedad de sus temas, junto a la experimentación formal, construyen un discurso de modernidad más lúcida y trágica que el de sus antecesores; en franca ruptura con los oropeles y exotismos modernistas y con el optimismo nativo del Centenario, al que juzgan un poco ridículo en su autocomplacencia. Iconoclastas de academia, insatisfechos con el mundo social e intelectual que heredan, revulsivos y dispuestos a desafiar los convencionalismos, las ideas previas y los valores consagrados sin crítica, tocan la temática amorosa con una fuerte impronta sexual. Si bien hay diversidades estéticas, políticas e ideológicas, los del 45 son en general herederos del clima intelectual francés de post guerra: conocen bien a Sartre y a Levy Strauss;

O gozo do mal na obra de Clarice Lispector

Yudith Rosenbaum

Yudith Rosenbaum

Profesora de literatura brasileña en la Facultad de Letras de la Universidad de San Pablo (USP) y Psicóloga egresada de la Pontificia Universidad Católica de San Pablo (PUC). Trabajó como orientadora educacional y en clínica psicoanalítica por diez años. Actualmente investiga la interfaz entre literatura y psicoanálisis, dedicándose a autores y obras del siglo XX. Publicó *Manuel Bandeira: Uma Poesia da Ausência* (Edusp/Imago, 1993), *Metamorfoses do Mal: Uma Leitura de Clarice Lispector* (Edusp/FAPESP, 1999), *Clarice Lispector* (Publifolha, 2002, série Folha Explica) e *O Livro do Psicólogo* (Companhia das Letrinhas, 2007). Organizó con la Prof. Cleusa Rios Passos dos colecciones de ensayos de crítica literaria y psicoanálisis: *Escritas do desejo* (Ateliê Editorial, 2011) e *Interpretações* (Ateliê Editorial, 2014).

Meu convívio com a obra de Clarice Lispector (1920-1977) teve início na adolescência e se tornou mais sistemático em 1990, tomando a forma de uma tese de doutorado em 1999, publicada com o título *Metamorfoses do Mal: Uma Leitura de Clarice Lispector*. O que sempre me impressionou na leitura dos contos, crônicas e romances da autora é que não se tratava de uma escrita apaziguadora, anestesiante das nossas mazelas diárias, escapista em relação ao excesso de realidade, do qual tantas vezes buscamos refúgio na literatura. Ao contrário. Eu saía tão perturbada e mobilizada quanto as personagens e suas insólitas travessias. Eu sentia que minhas feridas e carências se faziam mais presentes a cada leitura e de repente tornava-se impossível voltar ao estado inicial de uma certa inconsciência em relação a mim mesma. Como se lê no conto “Amor” (*Laços de Família*, 1960), quando Ana vê desmoronar seu sistema de vida arrumado e sólido ao deparar-se com o cego mascando chiclete no ponto de bonde: “O mal estava feito”. Assim se dava comigo ao ler os textos de Clarice. Algo se abria ao invés de cicatrizar-se. A abertura do conto “Os Obedientes”, do livro *A Legião Estrangeira* (1964), parece sintetizar o estranho efeito dessas narrativas: “Trata-se de uma situação simples, um fato a contar e esquecer./ Mas se alguém comete a imprudência de parar um instante a mais do que deveria, um pé afunda dentro e fica-se comprometido” (113). Talvez seja essa uma das marcas da narração de Clarice Lispector –puxar-nos para dentro e nos comprometer.

Mas, então por que continuei lendo essa autora, que desde já quero adjetivar como perversa e sádica no seu modo de manipular a escrita?

Porque, de algum modo, essa desconstrução a que seus leitores são submetidos, esse modo de desmontar o que já está instituído e, assim, expressar a enfermidade de que todos padecemos, também nos liberta. Ao dar forma –na dinâmica tão clariciana, que é deixar ecoar o que não tem nome nem forma– essa autora permite que nos aproximemos de um núcleo íntimo e esquecido, distante e familiar. Como tantos pensadores



contemporâneo cindido, fragmentado e errante –já que se via destronado de sua ilusória completude a cada novo conto ou romance– convocar a psicanálise como instrumental crítico pareceu-me indispensável. O precário sujeito clariciano se afinava, então, ao processo de constituição do sujeito psicanalítico. Ambos, por vias diferentes, desvendavam, sob a polidez e o disfarce social, o mesmo ego fragilizado e desamparado. E, sobretudo, Freud e Clarice Lispector propunham cada um a seu modo, a escuta das entrelinhas como modo de atingir o indizível. Afinal, como diz G.H.: “Viver não é relatável. Viver não é vivível”.

A tentação do mal na obra de Clarice assumiu, para mim, o estatuto de um campo temático e estilístico, ou seja, referia-se tanto a um assunto privilegiado nos textos quanto a um modo peculiar de dizer, forjando um estilo disruptivo e desintegrador das formas canônicas de representação. Para cingir as refrações do mal –sadismo, inveja, perversidade, voracidade e as pulsões tanáticas de forma geral– a autora lapidou um discurso ardiloso, manipulador, suspendendo o leitor num estado de tumulto e incertezas, demolindo as referências definidoras. Estamos diante de mais uma modalidade da escrita do desassossego. Diz o narrador de *A Hora da Estrela*, último romance em vida, de 1977: “[...] não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços espelhados [...] O que me proponho contar parece fácil e à mão de todos. Mas a sua elaboração é muito difícil. Pois tenho que tornar nítido o que está quase apagado e que mal vejo. Com mãos de dedos duros e enlameados apalpar o invisível na própria lama” (33).

Essa imagem de quem penetra em terreno sujo e viscoso para resgatar o impalpável multiplica-se através de uma escrita convulsionada e atraída pelas sombras das palavras e dos seres. Daí tantas expressões antitéticas e inusitadas, nascidas do puro susto do que é vivo e contraditório: ardor de burra, horrível mal-estar feliz, inferno de vida crua, o nada vivo e úmido, doçura de burrice, plasma seco, entre outras. Clarice quer penetrar o cerne duro do real, o que não se entrega à linguagem alguma, o que não se rende ao simbólico e se faz ruidosamente ouvir no silêncio. É dessa matéria insondável que se constitui, talvez, a matriz da obra clariciano. Ela se metamorfoseia em geléia viva (no conto/crônica “Geléia viva como placenta”), em gema de ovo que escorre ao romper a casca (no texto “Amor”), em massa branca da barata (n’*A Paixão Segundo G.H.*), no *de-dentro* da barata (n’ “A Quinta História”), em chiclete eterno (da crônica “Medo da Eternidade”). Mas o que se condensa na metáfora insólita destas formas informes?

Arrisco dizer que a desagregação dos limites, a perda de contorno, a inconsistência, a caótica substância

de tais figuras nos aproximam da noção de pulsão de morte em Freud, entendida como intensidades extra-psíquicas (porque fora da ordem da linguagem), cuja força consiste em desfazer ligações, quebrar vínculos construídos, romper o que tende a se conservar, disjuntar o que busca permanecer. As pulsões de morte são o acaso, a desagregação, o corte. Se Eros tende a reunir os seres num todo uniforme e indiscriminado, a pulsão de morte diferencia, separa, movimenta o que está parado e unido pela simbiose de Eros. Entendido dessa maneira, Tânatos é princípio disjuntivo, potência criadora.¹

Já se vê, então, que a noção de “mal”, no sentido aqui utilizado, não condiz com o valor moral atribuído pelo senso comum. Trata-se, antes, de entender o mal na obra de Lispector como irrupção do imprevisível e inesperado, do que desvia o sujeito de sua rota adormecida, impulsionando a vida no caminho da destruição das formas acabadas. Assim, o mal pode surgir como força transformadora, como por exemplo, para as personagens Ana (conto “Amor”), G.H. e Martim (do romance *A Maçã no Escuro*, 1961). Ou para Joana, de *Perto do Coração Selvagem*, romance inaugural de 1944, que se abre ao gozo do mal como via de acesso à realidade mais plena, sempre encoberta, a seu ver, por densas trevas indevassáveis.

E é sobre Joana, essa personagem de exceção, tanto em relação ao gênero feminino convencional quanto no que diz respeito ao gênero literário, que passo a comentar agora.

O prazer do mal

O adjetivo “selvagem”, do título do romance, não parece estar aí por acaso. Joana parte sempre de uma recusa dos preceitos sociais quando não se coadunam com a busca essencial de si mesma. Ela é como o ser da epígrafe de Joyce (*Retrato de um artista quando jovem*), que abre o romance: “Ele estava só. Estava abandonado, feliz, perto do coração selvagem da vida”. Desgarrada de tudo e de todos, Joana é o protótipo do que as demais personagens da obra de Lispector não conseguirão ser: ela é irredutivelmente fiel à própria personalidade. Não se sujeitará ao que lhe for estranho e alheio; não se curvará aos papéis sociais que a querem conformar; não aceitará o lugar feminino da passividade; não abandonará uma ânsia de liberdade feroz e incontornável. Joana recusa os padrões patriarcais, que insistem em encerrar a mulher em restritos formatos de onde deve contemplar os feitos masculinos. Ana, Lucrecia, Laura, Catarina e tantas outras personagens dos romances e contos claricianos, almejam surdamente reviver o prazer da existência, que só fugazmente reaparece entre as moitas para

submergir em seguida. De seu lado transgressor e clandestino, Joana vive o risco da perene exclusão.

Daí a sua inadaptação, sua incompatibilidade com o entorno organizado, seu desprezo pelo senso comum, sua procura obstinada pela autenticidade e, sobretudo, sua vocação intranquila para a percepção estética do mundo. É como artista que Joana está só, abandonada e feliz. Ela ensaia poemas incompreendidos pelo pai e se aventura nos desvãos da língua, experimentando o que não se consegue apalpar pela palavra. Seu caminho é o da dissolução da forma e, *mutatis mutandis*, de si mesma. Ao rejeitar as determinações, Joana luta contra as molduras limitantes e arrisca-se a se decompor como figura una, coerente e centrada num ponto fixo e estável: “Impossível explicar. Afastava-se aos poucos daquela zona onde as coisas têm forma fixa e arestas, onde tudo tem um nome sólido e imutável. Cada vez mais afundava na região líquida, quieta e insondável, onde pairavam névoas vagas e frescas como as da madrugada” (186).

As oscilações do foco narrativo, ora onisciente em terceira pessoa, ora como monólogo interior assumindo o ângulo da protagonista, acompanham a fluência dessa personalidade fugidia, denunciando que o sujeito em formação assume e perde seu lugar a todo momento. A imprecisão da personagem se reflete no esgarçamento da linguagem, na descontinuidade dos capítulos, nas exclamações e reticências que invadem o texto e suspendem as frases. As pausas e os silêncios expressam um dos temas fulcrais do romance –a impotência do registro dialogal ou comunicativo. As figuras masculinas, excetuando-se, no início, o professor com quem Joana se aconselha, são frágeis e pouco consistentes, revelando a fragilidade da Lei Paterna. Joana mergulha em vôos imaginativos como meio de compensar a perda da vitalidade do diálogo (com o pai, com o marido) e parte em busca de uma consistência própria –mas que também se afasta quanto mais é buscada... O pólo da exterioridade, dos acontecimentos, dos fatos fica nebuloso e se apaga, pulverizando e desorganizando o enredo. A subjetividade, por seu lado, se inflaciona e assume o primeiro plano da narração. Joana, em sua voracidade, engole o mundo e o romance.

Mas há um rio subterrâneo que acompanha a personagem ao longo de sua jornada. Dele se alimenta o romance e a perigosa originalidade de Joana.

Cito alguns trechos do capítulo “O Dia de Joana”:

A certeza de que dou para o mal, pensava Joana.

O que seria então aquela sensação de força contida, pronta para rebentar em



violência, aquela sede de empregá-la de olhos fechados, inteira, com a segurança irrefletida de uma fera? Não era no mal apenas que alguém podia respirar sem medo, aceitando o ar e seus pulmões? Nem o prazer me daria tanto prazer quanto o mal, pensava ela surpreendida. Sentia dentro de si um animal perfeito, cheio de inconseqüências, de egoísmo e vitalidade (12).

E mais adiante:

[...] a bondade me dá ânsias de vomitar. A bondade era morna e leve, cheirava a carne crua e guardada há muito tempo. Sem apodrecer inteiramente apesar de tudo. Refrescavam-na de quando em quando, botavam um pouco de tempero, o suficiente para conservá-la um pedaço de carne morna e quieta (13).

Joana não concede coisa alguma ao mundo construído e aculturado, e rejeita suas formas enrijecidas. Os valores consagrados parecem-lhe gastos e mortos. Seu olhar descortina a violência do mundo e não nos poupa de ver o que teimamos em negar. O segundo parágrafo do livro, por exemplo, é incisivo nas imagens de destruição, captadas por Joana menina:

Encostando a testa na vidraça brilhante e fria olhava para o quintal do vizinho, para o grande mundo das galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer. E podia sentir

como se estivesse bem próxima de seu nariz a terra quente, socada, tão cheirosa e seca, onde bem sabia, bem sabia uma ou outra minhoca se espreguiçava antes de ser comida pela galinha que as pessoas iam comer (7).

A devoração na natureza, canibalismo da seleção natural darwiniana, desenha um ritual cíclico: as pessoas comem as galinhas que comem as minhocas que comerão... os homens, na terra que há de comer a todos. O prazer de se alimentar e o prazer de matar estão unidos nessa visão da cadeia alimentar. A sensibilidade infantil flagra o mundo na sua dimensão destrutiva inexorável e o gozo com que se deleita já deixa entrever o perfil sádico da personagem.

O trecho do romance terá uma nova roupagem em fragmento escrito em 1969 e recolhido postumamente como crônica no livro *A descoberta do mundo*. Com o título “Nossa truculência”, prazer e violência novamente se encontram:

Quando penso na alegria voraz com que comemos galinha ao molho pardo, dou-me conta de nossa truculência. Eu, que seria incapaz de matar uma galinha, tanto gosto delas mexendo o pescoço feio e procurando minhocas. Deveríamos não comê-la e ao seu sangue? Nunca. Nós somos canibais, é preciso não esquecer. É respeitar a violência que temos. E, quem sabe, não comêssemos a galinha ao molho pardo, comeríamos gente com seu sangue. Minha falta de coragem de matar uma galinha e no entanto comê-la morta me confunde, espanta-me, mas aceito. A nossa vida é truculenta: nasce-se com sangue e com sangue corta-se o cordão umbilical. E quantos morrem com sangue. É preciso acreditar no sangue como parte de nossa vida. A truculência. É amor também (269).

A tentativa é clara: incorporar a violência como traço humano. Mas o alerta é contundente: é preciso desviar a intensidade dessa pulsão para que não matemos o semelhante. Assunto, aliás, que a crônica “Mineirinho” (bandido carioca morto pela polícia em 1962) tratará em toda sua virulência. A própria Clarice afirmava em entrevista ao jornalista Julio Lerner que a polícia teria assassinado Mineirinho no Rio de Janeiro, deixando de nos proteger para regozijar-se no gesto destrutivo. Diz Clarice: “Uma bala bastava. O resto era vontade de matar”. Assim, conhecer a própria sombra é

proteger a espécie de sua destrutividade, reconhecendo que a truculência é uma energia vital iniludível. O gosto do mal, portanto, ronda cada um de nós e se não o reconhecermos como nosso ele nos destrói.

Joana era tida como víbora pela tia e depois pelo marido. Talvez tenha falhado o projeto de sua domesticação. Mas a psicanálise nos ensina que esse projeto falhou em todos nós, ainda que em graus diversos. Através de Joana, (re)conhecemos a intensidade e a inquietação do que buscamos ocultar. Com ela, resgatamos um vago desejo perdido que insiste em reaparecer.

Volto aqui ao ponto de partida quando tentava entender por que sigo lendo Clarice. Recorro à própria autora na crônica “O artista perfeito”: “[...] arte não é pureza, é purificação, arte não é liberdade, é libertação [...] arte não é inocência, é tornar-se inocente” (242). Se isso é verdade, lemos Clarice para sermos melhores do que somos quanto mais aprendemos como realmente somos.

Notas

¹ Cf. GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. “Pulsão de Morte”, em *O Mal Radical em Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

Referências bibliográficas

De Clarice LISPECTOR:

Perto do coração selvagem (1943). Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

Laços de família (1960). 24. ed., Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

A Legião estrangeira (1964). São Paulo: Siciliano, 1992.

A Hora da Estrela (1977). 23. ed., Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

A descoberta do mundo (1979). 7. ed., Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

Autorepresentación en *La cabellera oscura* de Clara Silva¹

Elena Romiti

Elena Romiti

Profesora de Literatura egresada del Instituto de Profesores “Artigas”. Doctora en Ciencias del Lenguaje, mención Culturas y Literaturas Comparadas (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina) y Magíster en Ciencias Humanas, opción Literatura Latinoamericana (Universidad de la República).

Actualmente trabaja como profesora de Literatura Iberoamericana y de Didáctica en el IPA y como investigadora en el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional.

Sus últimos libros son: *Las poetas fundacionales del Cono Sur. Aportes teóricos a la literatura latinoamericana* (Biblioteca Nacional, 2013), *Los hilos de la tierra. Relaciones interculturales y escritura: el Inca Garcilaso de la Vega* (Biblioteca Nacional/MEC/FHUCE, 2009), *Literatura de Cuarto Año. Textos, estudios y apéndices de términos literarios* –en coautoría con Rafael Varela– (Aitana Ediciones, 2008).

Clara Silva (1905-1976) publica su primera obra, *La cabellera oscura*, en 1945. Se trata de un libro de ingreso al sistema literario de la región sur, y como era usual en la literatura femenina de la primera mitad del siglo XX, se ubica dentro del género lírico. Este era considerado en relación natural con la escritura femenina por un extraño consenso que entendía que dicho género expresaba lo íntimo y privado, en oposición a lo público.

Entre las estrategias que instrumentaron las poetas fundacionales del Cono Sur en su hora de ingreso al sistema literario, se destaca la autorepresentación.² La necesidad de ser reconocidas dentro de este sistema las llevó a construir sus imágenes dentro del corpus de sus obras, la mayoría de las veces negociando con el estereotipo de la mujer de la época. De esta manera, puede observarse la alternancia de autoimágenes que asienten y disienten ambiguamente con el imaginario del sistema patriarcal. Se trata de figuras regidas por la movilidad, que configuran una identidad fragmentaria y múltiple, difícil de clasificar desde el principio logofalocéntrico.

A modo de ejemplo, puede recordarse la autorepresentación de la musa, creada por Delmira Agustini (1886-1914), centro de varios de sus poemas, en los que la figura cambiante del yo poético femenino es presentada a través de imágenes plurales que recorren el eje que va desde la fragilidad sometida al salvajismo rebelde: “Y sea águila, tigre, paloma en un instante” (2009 [1907]: 71).

En el caso de *La cabellera oscura* es legítimo preguntar: ¿Qué queda de esta estrategia dentro de su retórica? ¿Qué conserva esta escritora de la generación del 45 en relación a sus congéneres de la generación del 900, del veinte y del treinta, en lo que hace a sus estrategias de ingreso al sistema literario y a la autorepresentación, en particular?

Clara Silva publica su primer libro en la etapa de madurez. A lo largo de sus páginas se advierte que su cultura literaria y formación poética son sólidas. Probablemente ya ha leído a las poetas que la precedieron y sin duda reconoce a Delmira Agustini como la iniciadora



Clara Silva junto a Alejandra Pizarnik (izquierda) y María Rosa Oliver (derecha). Buenos Aires, 1966

de la tradición lírica femenina en la literatura de la región. De ello da cuenta el epígrafe que encabeza el poema “Elegía a un adolescente”. Se trata de una cita de dos versos inéditos que rezan: “[...] como una palma de luz –en un desierto de sombra–”, seguidos del nombre de Delmira Agustini y la fecha: 1913. Resulta interesante advertir que estos versos inéditos se encuentran en los manuscritos de la colección Delmira Agustini, guardada en el Archivo del Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional de Uruguay. Concretamente, forman parte de un poema escrito a lápiz, en el Cuaderno IV, que a su vez comparte el espacio del folio 27 con una lista de lavandería. Si se recuerda que la primera donación de la colección Delmira Agustini fue realizada por Antonio Trabal al Instituto de Investigaciones y Archivos Literarios el 11 de octubre de 1951, es evidente que Clara Silva tuvo acceso a los manuscritos de Delmira cuando estos permanecían en los baúles olvidados de la casa quinta de Sayago, propiedad de la familia Agustini. El hermano de la poeta fallecida, Antonio Agustini, autorizó a la profesora Ofelia Machado a revisarlos

en el periodo 1942-1943, quien publicó luego su libro *Delmira Agustini*, en 1944. Una segunda hipótesis podría asentarse a partir del supuesto de que los versos inéditos citados por Clara Silva hayan sido encontrados por ella en alguna revista de época, pero hasta el momento no hemos podido comprobarlo.

Más allá del mecanismo de acceso a los versos citados, importa concluir que Clara Silva sostenía ya en 1945 un interés y familiaridad suficiente con la obra de Delmira Agustini, que más adelante desembocaría en la publicación de dos ensayos centrales dentro de la bibliografía dedicada a la poeta: *Genio y figura de Delmira Agustini* (1968) y *Pasión y Gloria de Delmira Agustini* (1972). Y fundamentalmente, que compartía con Delmira Agustini el tema central de la construcción identitaria de la figura de poeta o poetisa, en el cruce de las pulsiones de la vida y la muerte.³

De este modo, confirmamos que Clara Silva, en el marco de la generación del 45, continúa utilizando el instrumento de la red literaria y construyendo su figura identitaria ficcional a través de la autorepresentación como mecanismo de ingreso al sistema literario. Así lo

habían hecho muchas de las poetas que la antecedieron en el área de nuestra literatura, dialogando con Delmira Agustini, entre ellas Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni y otras más lejanas y marginales como la poeta mineira, Henriqueta Lisboa.⁴

A los efectos de comprobar esta relación intertextual transcribiremos a continuación el manuscrito del poema que contiene los dos versos de Delmira Agustini citados por Clara Silva –versión diplomática– y luego el poema central de *La cabellera oscura*, titulado como el mismo.

Como
cayó
en en
en tus
brazos
mi mi
[mi] mi alma
herida por
todo el mal
her y todo el bien de mi alma
que es [un] un [la flor fruto] <milagroso>
[terrible
de la vida
madurado en <torre de> sombra
vive <alma que al alma misterio asombre>
[acogida a ti
como a una palma de luz
en el desierto de la sombra!
La vida es tan oscura que
<ese mañana> esa Aurora
celestes que prometes

“La cabellera oscura”

Con un lento ademán
-de rito antiguo-
la mujer desanuda sus cabellos
y a la copa de plata de la noche
ofrece sus peinetas.

El yelmo azul, que la hacía semejante
a una emperatriz de las tinieblas,
se derrama impetuoso
como un caliente vino
de la tierra.

De un hondo terciopelo es su fatiga;
y en la sombra se abre,
bien amada,
ella, que era nocturna mariposa,
en el día.

Fué, en la niña, gavilla desatada
en el aire silvestre,
cayendo sobre un cuello
vago.

Y fue en la adolescente,
recorrida por húmedos reflejos,
como la piel de raso
de un nervioso caballo
de carrera.

Después se armó de fuerza en la batalla.
Rebelde o sometida,
es el negro cordaje que sostiene
el orden de los vientos.
Gime a veces con llanto de paloma
o ya el mar la devuelve
en un nudo de sierpes transformada.

Apretada y jugosa
-racimos de vendimia-
la carne del estío la tocó de misterio,
la hizo triste y profunda como un bosque
anocheciendo.

De las celestes bodas desterrada
-¿dónde se oculta el ángel
de cabellera oscura?...-
ella tiene color de vaticinio.
Aguafuerte, goyesca encrucijada,
los duendes del delirio
al borde de su manto
caminan.

Separada del cuerpo por el río
místico
de la frente,
hacia ella sube el canto de la sangre,
panal de amargas mieles.

Raíz de la tiniebla,
altas estrellas
eternizan la noche de su cielo.

Su posición intacta
en el polvo sin aire,
-la raya dividiendo los dos rígidos ramos-
más allá de la muerte,
ella sabe...

La autorepresentación de la figura poética en el poema inconcluso de Delmira Agustini y en este poema central del libro de Clara Silva, se instala en el eje de la polaridad de la luz y la sombra. En ambos casos, dicha figura se ubica en el lugar y la sustancia de la sombra. En lo que hace al movimiento de esta figura, también en ambos poemas se descubre desde el comienzo, el descenso o la caída. Es así que en el poema de Delmira la figuración elegida es la del alma, que cae en los brazos del amante y que se autodefine como flor o fruto milagroso o terrible, madurado en la sombra. Un alma que vive por estar acogida a un tú lírico que se compara con una palma de luz. Mientras que la figuración elegida para autorepresentarse en el poema de Clara Silva, es la de la cabellera oscura de una mujer que la ofrece a la noche y que se compara, entre otras imágenes, con un vino caliente de la tierra que se derrama impetuoso.

En una lectura más detallada se advierte que en el poema más elaborado y complejo de Clara Silva, recordemos que el texto de Delmira puede ser considerado un borrador inconcluso, las imágenes de la autorepresentación se suceden en una organización estructural que presenta tres partes. La primera, centrada en la imagen de la mujer que desanuda los cabellos, a partir de la que en el mismo haz isotópico surgen imágenes plurales, tales como: el yelmo azul, emperatriz de las tinieblas, caliente vino, nocturna mariposa. En la segunda parte, dedicada a reconstruir la historia de la cabellera oscura en las distintas etapas de la vida del yo poético, se observan las imágenes de la “gavilla desatada en el aire silvestre” para la autorepresentación correspondiente a la infancia, la “piel de raso de un nervioso caballo de carrera” para la adolescencia y, finalmente, la representación plural que muestra a la cabellera de la mujer a través de las imágenes de “el negro cordaje que sostiene el orden de los vientos”, “llanto de paloma” o “nudo de sierpes transformada”, siendo estas dos últimas presentadas en la disyuntiva que se corresponde con la condición de rebelde o sometida, ya anunciada versos arriba y que, no está de más recordar, fuera diseñada en la autorepresentación fundacional de Delmira Agustini. La última y tercera parte del poema proyecta la trascendencia de la cabellera oscura a partir de imágenes como las del ángel oculto de dicha cabellera, el “color del vaticinio”, “aguafuerte”, “goyesca encrucijada”, “duendes del delirio”, “raíz de la tiniebla”, y la imagen posicional que la ubica en el final del poema “más allá de la muerte”.

Es en este final en el que se descubre el núcleo semántico de la autorepresentación de la figura de la poeta construida por Clara Silva: una “raíz de la tiniebla” eterna o intacta que sobrevive a la muerte y



Junto a Alberto Zum Felde. Río de Janeiro, 1941

que a lo largo de todo el poema cobra la identidad de la cabellera oscura. Se trata por tanto de una identidad oscura y situada en la oscuridad, que fuera del ámbito de la luz se presenta misteriosa y oculta, pero con la sabiduría de lo indecible.

Desde un punto de vista simbólico la cabellera alude a la parte del cuerpo que puede traspasar la frontera de la vida y la muerte. Para muchas culturas la cabellera conserva el principio vital de cada ser humano, aun más allá de la muerte, siendo esta la razón de su enterramiento en las tumbas. Sin olvidar que las cabelleras femeninas son depositarias del principio del eros, en los múltiples archivos del imaginario simbólico universal. De este modo el cabello funciona como puente entre la vida y la muerte, transita el camino del eros al thánatos.⁵

En el poema de Clara Silva puede observarse el punto de partida asentado en el eros, que se despliega desde la primera imagen en que la mujer desanuda sus cabellos para ofrecer su sensualidad a “la copa de plata de la noche”. El acto de ofrecimiento sensual se acrecienta a lo largo de la primera parte del poema



Clara Silva

Esta continuidad parece ser el sino del principio ontológico que recorre el poema “La cabellera oscura”, ya que la poeta de la generación del 45 recoge las imágenes con que se autorepresentaron las poetas fundacionales de las primeras décadas del siglo XX, pero también responde, como ellas, a los mismos mecanismos de construcción identitaria de su figura social que sus congéneres posmodernas. Tal vez, la misma sugerencia parentética que ubica el ademán inicial de la mujer desanudando su cabellera, en la calidad de un rito antiguo, sea señal suficiente para descifrar dicho gesto dentro del área del eterno femenino, aunque se sospeche que este también es histórico y válido para el territorio de mundo patriarcal.

Así como la primera parte del poema se cierra con la imagen de la mariposa nocturna, señalando el devenir del camino de la figura de un yo poético que se transforma y aligera desde su sensual materialidad hacia una presencia misteriosa e intangible, la segunda parte culmina con la imagen de “un bosque anocheciendo”, con el que se compara la cabellera oscura. Más allá de las analogías explícitas que conectan los términos de esta comparación –tristeza y profundidad–, con la imagen de este cierre se despliega un haz de significados que empujan el dibujo del yo poético hacia el mundo de las sombras, en su plurivalencia de muerte e inconsciencia. Un mundo que sin embargo parece estar relacionado con la representación sinecdótica de este yo, a través del calificativo “oscura” que acompaña a la “cabellera”, desde el inicio del poema. Y un mundo fuera de las posibilidades de la visibilidad de la razón.

En este sentido, resulta esclarecedor volver a los cuadernos manuscritos de Delmira Agustini, donde se encuentran interrogantes y reflexiones que iluminan este tránsito que lleva a cabo la figura poética en el libro de Clara Silva. En estos cuadernos de Delmira se lee la pregunta: “Cuál es el sentimiento moral que sufre el alma al separarse del cuerpo?”,⁶ en el folio 57 del Cuaderno III. Y la siguiente reflexión: “[...] he perdido para siempre mi condición humana. Y aún pienso que en aquel momento asomándose a algún espejo maldito donde solo se retrataron las almas, habríamos visto el rostro de un Dios.”, en el folio 21 del Cuaderno IV. El retrato de un alma en un espejo maldito habilita a interpretar que “el rostro de un Dios” alude, como acontece en el emblemático “Lo infame”, al dios Eros,⁷ lo que llevaría al principio de la vida más allá de la muerte, donde se ubica la figura poética en el final de “La cabellera oscura”. De esta manera, podría argüirse que la autorepresentación de la figura poética en las obras de Delmira Agustini y Clara Silva se sitúa en el límite entre la vida y la muerte. Una situación marginal que habilitará al ingreso del tema del tránsito entre ambos orbes.

en sucesión de imágenes que la presentan a través de relaciones analógicas, como la que se estructura sobre la equivalencia desanuda-derrama, en que la cabellera pasa a ser vista como “un caliente vino de la tierra”. O cuando es registrada como la “bien amada” que se abre en la sombra. Una sensualidad que se potencia con trazos semánticos que sugieren su poder, tales como la metáfora del “yelmo azul” o la comparación con la “emperatriz de las tinieblas” o el adjetivo “impetuoso” que califica al derrame del vino. Sin embargo, la última imagen sugiere la mutación en un ser menos terrenal y más leve: “nocturna mariposa”, que indica el futuro de la construcción de la imagen del yo poético en este poema, y también para quien persiga esta línea de lectura en el libro entero.

La sucesión de imágenes plurales para la autorepresentación del yo poético femenino instala su construcción en el perfil de una identidad nómada, que es la propia de las mujeres que escriben desde la zona marginal y oscura que las vuelve invisibles fuera del sistema literario. Así lo ha definido Rosi Braidotti (2000) en su libro *Sujetos nómades*, centrado en “la figuración del como si” para visibilizar la construcción identitaria de las mujeres en la posmodernidad. Un hecho que plantea la cuestión de la continuidad entre modernidad y posmodernidad para el área de la literatura femenina latinoamericana.

Este tránsito es un motivo recurrente en el primer libro de Clara Silva. En la primera parte del libro, titulada como su único poema “El canto de la sangre”, la “ciega vida” es nominada “viajera de la muerte”, para más adelante atribuirle, de forma dialógica: “las máscaras de tu resurrección percedera”, y luego de otras referencias equivalentes, en el final del poema afirmar como principio ontológico permanente a la voz poética: “y esta voz, / un clamor desesperado / de no dejar de ser, / en la supervivencia / de su canto.”

En la segunda parte del libro, titulada “La cabellera oscura”, el primer poema “Retrato” se constituye en un buen ejemplo del ejercicio de autorepresentación que venimos estudiando. Aquí, como en el pasaje arriba transcrito de Delmira Agustini, se retrata “la esencia trascendida” del yo poético que en el cierre del poema se identifica con “el rostro definitivo rescatado de la tierra”, al cual se le adjudica la permanencia, en oposición al ser terrenal que pasa. Se trata de un “rostro definitivo” que se presenta como “imagen de una imagen” y que consecuentemente rescata la esencia del ser, más allá de la muerte, y que se conforma vitalmente como “llama”.

“El alma y el mar” revela el viaje del alma a la morada final, y sucediendo al poema central de “La cabellera oscura”, los poemas que siguen continúan construyendo la figura de la viajera, que ya hemos relacionado con la construcción de una identidad nómada, fuera del alcance del logos patriarcal. En “Danza del amor y la muerte” la figura de esta viajera es conducida por una estrella hacia el abismo de una “cautiva noche”, pero en medio del tránsito se invierte la orientación del viaje y se descubre el movimiento del regreso: “Y retorna la carne / viajera de un país alucinado. / El Arquero reposa sobre el arco.” Veladamente ingresa la alusión a San Sebastián y su leyenda que constituye una isotopía de la resurrección en la obra de Clara Silva.⁸

Si bien todo el libro *La cabellera oscura* puede leerse como respuesta a la pregunta y la reflexión rescatadas desde los manuscritos de Delmira Agustini, en el poema “Día del descendimiento” se descubre el diálogo intertextual con especial énfasis:

Más allá de los altos portones
Abiertos
a los ceremoniales oscuros de la tierra,
nos dejaremos solos,
un día.

Por las alamedas llenas de silencios
corpóreos
del descendimiento,
retornarán –amante, amada–,

componiendo ya un rostro para el
[asalto de la noche,
semejante a aquel
y nunca parecido.

(.....)

Por un instante sólo,
soberanos de un trono en las arenas,
se ven –amante, amada–
entre la sombra y luz de dos espejos,
yacentes y aún de pie,
máscara y rostro
por un pálido viento separados.

En ese puro instante
la pasión de la tierra entra en el
[gran Olvido,
allí, donde ligeros y reposados
miran caer la lluvia
desde su fiel morada
sin tiempo;

mientras crece en los días su encendida
[leyenda
a la memoria de los hombres entregada.

El poema se acerca al momento de la separación del cuerpo y el alma sobre el que ha fijado su atención Delmira Agustini, intensificando el significado de la separación al sumarse la de los amantes, en el descenso hacia la muerte. La acción de componer un rostro para “el asalto de la noche” aborda la cuestión de la autorepresentación que preocupa a Delmira Agustini en su búsqueda de un rostro en un espejo maldito, una vez perdida la condición humana. Pero también alude a la conciencia de la necesidad de encontrar una identidad, en una instancia en que las escritoras en su mayoría deambulan por territorios de invisibilidad.⁹ Y fundamentalmente, es en el momento en que los amantes se ven en el límite del mundo de la luz y de la sombra en dos espejos y en su duplicidad de máscara y rostro, tal vez por última vez, antes de entrar en “el gran Olvido”, que el poema de Clara Silva muestra su respuesta. Una respuesta que no creemos que solo valga para la inquietud metafísica que sin duda está planteada, la del tránsito entre la vida y la muerte, sino también para esclarecer el proceso de construcción de una imagen, en el que trabajaron de manera conjunta y en continuo diálogo las escritoras que ingresaron al sistema literario de esta región latinoamericana en el siglo XX.

Más de veinte años después de la publicación de *La cabellera oscura*, Clara Silva presenta su estudio *Genio*

y figura de Delmira Agustini (1968), y allí, en el capítulo titulado “Concepto de su poesía”, identifica el centro de la creación lírica de la poeta, a la que reconoce como una de las más eminentes poetas de todo el mundo: “En la dedicatoria «A Eros», primer poema de su libro mayor, *Los cálices vacíos*, dice en el último verso: «Con alma fúlgida y carne sombría». En esta dolorosa conciencia de su doble realidad humana que ella quiere superar, fundiendo las dos en una, está el secreto de su creación lírica original” (140).

Si en este poema el yo poético creado por Delmira Agustini divisa a Eros como el puente de luz que comunica paraíso e infierno, vida y muerte, en los versos citados se descubre su autorepresentación, y es en esta autoimagen luminosa y sombría, material e inmaterial, que Clara Silva encuentra la figura secreta que da vida a la poesía de la poeta fundacional con la cual dialoga.

Notas

¹ Este artículo forma parte de un proyecto mayor dedicado a la reedición y estudio de *La cabellera oscura* (1945) y *La sobreviviente* (1951), en el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional.

² Sobre el tema de la autorepresentación en la literatura femenina latinoamericana del siglo XX ver: *Women's writing in Latin America. An anthology* (1991) y *Delmira Agustini y el Modernismo. Nuevas propuestas de género* (2000).

³ Desarrollo el estudio de la construcción conjunta de la figura social de las poetas de las primeras décadas del siglo XX en *Las poetas fundacionales del Cono Sur. Aportes teóricos a la literatura latinoamericana*.

⁴ Clara Silva también desplegó múltiples acciones extratextuales que le permitieron el ingreso al sistema literario de su época. A su vasta producción literaria se sumó su actividad como investigadora, crítica y gestora cultural. En esta línea interesa identificar cuatro centros de su accionar en el medio nacional e internacional: 1- Ingresó al Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios (INIAL) en 1952, y desarrolló una importante labor como investigadora, en el área de la literatura uruguaya. 2- Entre 1962 y 1966 presidió la Sociedad de Amigos del Arte. 3- Entre 1969 y 1974, trabajó como crítica literaria en el diario *El País de los Domingos*. 4- Desde la década del 40, integró y fue gestora de una red literaria de alcance internacional, de la que da cuenta una vasta correspondencia, custodiada en el Archivo Literario de la Biblioteca Nacional.

⁵ Chevalier- Gheerbrant informan que: “Como las uñas o los miembros del ser humano, los cabellos se cree que conservan relaciones íntimas con este después de su separación” y que para muchas culturas: “Los

cabellos se consideran el asiento del alma, o de una de las almas” (1995:218-219).

⁶ Esta pregunta forma parte de un cuestionario, ubicado hacia el final del Cuaderno III, de los manuscritos de Delmira Agustini, donde se formulan preguntas que apuntan al descubrimiento de su personalidad, muy al uso del cuestionario Proust que ya era popular a fines del siglo XIX en París. En el manuscrito, luego de la pregunta prolijamente escrita por el padre de la poeta, se observa el espacio en blanco, destinado a una respuesta que no fue formulada, al menos en este lugar.

⁷ En el cuestionario del Cuaderno III de los manuscritos de Delmira Agustini se encuentra la pregunta “En su sentir qué es Dios? Y a continuación la poeta contesta: “Todo y más...más...más...” (folio 54).

⁸ La leyenda de este santo cristiano cuenta que siendo soldado romano y no queriendo renunciar a su religión, fue asaeteado y dado por muerto erróneamente, de modo que por ello se relaciona con el tema de la resurrección. Otras referencias pueden verse en el poema “Metamorfosis” de *La cabellera oscura* y en la novela *La sobreviviente* (1951: 58) de Clara Silva.

⁹ Esta búsqueda de una figura visible dentro del sistema literario es la que impulsa la construcción de una *identidad nómada*, cuya movilidad constituye la estrategia de la escritora marginal. Esta marginalidad es subrayada por Carina Blixen en relación a la producción narrativa de Clara Silva: “Cada una de sus narraciones puede leerse como el avance en un territorio habitualmente negado, «prohibido»: la angustia del existir de la intelectual; la mujer encerrada en el espacio de su casa, de las frustraciones maternas y, después, de las de su marido; la mujer sola, vieja, «desenganchada», loca; el adolescente criminal” (2009:XXXVIII).

Bibliografía

- AGUSTINI, Delmira: Cuaderno III. Ms. Archivo Literario del Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional.
- (---) Cuaderno IV. Ms. Archivo Literario del Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional.
- (---) (2009): *Poesía Completa*. Ed. de Martha L. Canfield. Montevideo: Biblioteca Nacional.
- BLIXEN, Carina (2009): Prólogo a *Aviso a la Población*. Montevideo: Biblioteca Artigas. Colección Clásicos Uruguayos.
- BRAIDOTTI, Rosi (2000): *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós.
- CASTRO-KLARÉN, Sara; MOLLOY, Sylvia y SARLO, Beatriz (ed.) (1991): *Women's writing in Latin America. An anthology*. Estados Unidos: Westview Press.

- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain (1995): *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Ed. Herder.
- ESCAJA, Tina (comp.) (2000): *Delmira Agustini y el Modernismo. Nuevas propuestas de género*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- MACHADO, Ofelia (1944): *Delmira Agustini*. Montevideo: Ed. Ceibo.
- ROMITI, Elena (2013): *Las poetas fundacionales del Cono Sur. Aportes teóricos a la literatura latinoamericana*. Montevideo: Biblioteca

- Nacional.
- SILVA, Clara (1945): *La cabellera oscura*. Buenos Aires: Editorial Nova.
- (---) (1951): *La Sobreviviente*. Buenos Aires: Ediciones Botella al Mar.
- (---) (1968): *Genio y Figura de Delmira Agustini*. Buenos Aires: Eudeba.
- (---) (1972): *Pasión y Gloria de Delmira Agustini*. Buenos Aires: Losada.

Ser mujer. Consideraciones sobre lo femenino en el Novecientos

Néstor Sanguinetti

Antes de publicar sus libros de poesía, Delmira Agustini se dio a conocer en el medio cultural montevideano a través de la difusión que tuvieron sus poemas en las revistas literarias de la época, principalmente *La Alborada* y *Rojo y Blanco*. Además de publicar su producción lírica, tuvo a su cargo una página –*Legión etérea*– donde realizó retratos de mujeres de aquella pacata sociedad del Novecientos.

Este trabajo pretende profundizar en la imagen –como mujer y como poeta– que se formó de Delmira en los primeros años de su recepción y cuáles fueron las representaciones de lo femenino en algunos retratos de las mujeres presentadas en sociedad en *Legión etérea*.

La “mujer con dedal”, ¿único modelo posible?

Siguiendo el planteo que realiza Gilles Lipovetsky en *La tercera mujer*, a lo largo de la historia de Occidente han existido tres tipos de mujeres distintas. El primer modelo sería el de la mitad maldita de la humanidad –la bruja, la hechicera–, un mal necesario hasta el Renacimiento, cuando la mujer pasó a ser un ícono: la personificación máxima de la belleza –la *donna angelicata*, la mujer-ángel–, pero que debía todo su prestigio social primero a su padre y luego a su marido. Por último, el siglo XX habría dado paso a un tercer modelo, el de la mujer que puede hacerlo todo igual a los hombres: “nuestra época ha desencadenado una conmoción sin precedentes en el modo de socialización y de individualización de la mujer, una generalización del principio de libre gobierno de sí, una nueva economía de los poderes femeninos” (213).

En nuestro país, Delmira Agustini es una de las pioneras en ese campo. Fue una de las primeras mujeres en adquirir visibilidad en un terreno cultural dominado por los hombres y el machismo. Junto a María Eugenia Vaz Ferreira conforman la dupla de “las poetisas del Novecientos”, a pesar de que sus destinos (literario y personal) siguieron sendas distintas. Para la crítica ha sido inevitable estudiarlas en conjunto y a veces como anverso y reverso de una misma moneda: Delmira,

la Nena / María Eugenia, la bohemia; Delmira, la poeta precoz / María Eugenia, una poeta de obra póstuma. Gabriela Mistral reconoce a ambas como las fundadoras del espacio diferencial de la literatura de mujeres latinoamericanas: “Pensemos en Delmira Agustini, maestra de todas nosotras [...] y pensemos en María Eugenia, alma heroica y clásica” (Romiti:120).

Si bien es cierto que estas dos mujeres debieron abrirse camino en un ambiente cultural en donde parecía no haber lugar para ellas, a fines del siglo XIX la mujer no estuvo del todo ajena al ámbito intelectual. En *El Uruguay del Novecientos*, Barrán y Nahum señalan que “en 1876 ya el 47,56% del personal docente en las escuelas estatales era femenino. Ello se acentuó ininterrumpidamente en los años siguientes hasta llegar a ser el 90,26% en 1915” (77). Aún hoy, el magisterio parece ser una tarea destinada a la mujer; tal vez por la asociación de lo maternal con la figura de la maestra. La maternidad habría sido el destino “natural” de las mujeres de aquella época, y el magisterio –por extensión– uno de los pocos oficios públicos permitidos.

En *El desván del Novecientos. Mujeres solas* Carina Blixen hace referencia a *Los orígenes del feminismo en*

Uruguay, estudio de Virginia Cánova, donde se señala la existencia de un “feminismo socialista” y un “feminismo cultural” desde 1857 y 1869, que podría explicar el ingreso de las escritoras del Novecientos en el ámbito público. El momento histórico que vivieron Delmira y María Eugenia habría sido propicio para la aparición de figuras como las suyas, y en definitiva, de sus discursos poéticos.

En aquellos años en los que Batlle y Ordóñez tenía la intención de crear un “país modelo”, la lucha de grupos sociales relegados –como lo eran las mujeres– no encontró mayores oposiciones. Por el contrario, en ese entonces la posibilidad de las mujeres de acceder a la educación formal se expandió: en 1911 llegó al Parlamento el proyecto de ley que creó la Universidad de Mujeres y en 1912 se abrió la sección femenina de Enseñanza Secundaria y Preparatoria; por otra parte aumentó el número de funcionarias estatales con el ingreso de mujeres al trabajo asalariado (Giardone:21). En 1916 Paulina Luisi, primera mujer en obtener en nuestro país el título de Doctora en Medicina, fundó el Consejo Nacional de la Mujer.

A pesar de estos lugares públicos ganados por la



Plaza Independencia. Década de 1910.

Néstor Sanguinetti

Profesor de Literatura egresado del Instituto de Profesores “Artigas”. Actualmente cursa la Maestría en Ciencias Humanas, opción Literatura Latinoamericana en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Participó de la elaboración de las colecciones *Biblioteca Básica de la Literatura Uruguaya* y *Biblioteca Básica de la Literatura Española* editadas por Banda Oriental en 2012 y 2013, respectivamente. Participa del proyecto de investigación que está trabajando en el Archivo Literario de la Biblioteca Nacional con los manuscritos de Delmira Agustini.

mujer, ni Delmira ni María Eugenia tuvieron modelos literarios femeninos a seguir; no había antecedentes visibles. Debieron pelear (acaso negociar) con la cultura hegemónica, con el patriarcado que imperaba. El caso estudiado por Cánova, la publicación en 1860 de la primera novela escrita por una mujer en nuestro país –*Por una fortuna una cruz*, de Marcelina Almeida–, sería una excepción que confirmaría la regla: la mujer estaba ajena al ámbito cultural público. Más bien estaba alejada de todo ámbito social, ya que lo privado (el cuidado de los niños y del hogar) era lo que le correspondía a su sexo, mientras que lo público (el trabajo, la vida social) estaba reservado para el hombre.

También en la literatura el espacio reservado para lo femenino era lo íntimo: las cartas, los diarios íntimos, la poesía como desahogo de los sentimientos más profundos. “Es en el género menor de la escritura íntima donde –como figura marginada– [la mujer] encuentra un canal para hacer escuchar su voz silenciada durante siglos de reclusión en el espacio de la vida privada” (Romiti:70). Del mismo modo, Teresa Porzecanski en “El silencio, la palabra y la construcción de lo femenino” señala que: “La palabra ha sido entonces anatema para la mujer: usarla en el discurso oral y en el escrito, hacerla pública. De allí la larga relación de la mujer con los diarios íntimos, con los epistolarios encerrados en cofres, con la poesía como desahogo en la intimidad. De allí también la sospecha de la sociedad patriarcal por lo que pueda ser y hacer la mujer con la palabra” (14).

No en vano, una de las mejores crónicas de Montevideo a comienzos de siglo XX la hizo una mujer: Josefina Lerena Acevedo de Blixen; aunque hay que señalar que la escribió muchos años después, por lo que es un relato teñido de la nostalgia del “paraíso perdido”. Esta testigo presencial de la *belle époque* montevideana nos describe el lugar que debía ocupar la mujer en aquella sociedad conservadora, y nos muestra los rituales que debían guardar hombres y mujeres en su trato por la vía pública:

Yo era todavía una colegial, pero debía acompañar a una tía, ya que ninguna mujer soltera debía salir sola a esas horas; aunque esa parienta viviera en calle tan céntrica como Sarandí, igual debía salir acompañada. Las señoritas paseaban en grupos o de a dos. Mi tía, yendo siempre seria, digna, distinguida, iba como quien sabe que está cumpliendo con el rito del paseo. Aún me parece verla vestida de terciopelo negro, con su toca de encaje de plata y algún collar largo, de azabache o de oro, que se llevaba entonces hasta la

cintura. Iba saludando a los transeúntes y me los nombraba. Ellos se levantaban los sombreros muy hacia arriba, a un tiempo, ya estuvieran detenidos en la calzada, junto a la vereda, o pasearan en grupos de cuatro, seis o diez (24).

En aquella sociedad ordenada, todo tenía su lugar, todo estaba controlado: los gestos, los movimientos, las miradas. Era el Uruguay de la modernización, del disciplinamiento y la domesticación de la sensibilidad bárbara del siglo XIX. Era el tiempo de la “mujer con dedal”, la mujer del hogar: primero hija de, luego esposa de y por último madre de.

Delmira y la/s máscara/s de lo femenino

Delmira no estuvo ajena a ese modelo de mujer. Al contrario, intentó encajar en él. Fue la novia que, tras un noviazgo de cinco años, se casó con Enrique Job Reyes. Sin embargo, después de convivir algunos meses con su marido volvió a la casa paterna “harta de tanta vulgaridad” e inició los trámites de divorcio con el abogado Carlos Onetto y Viana, uno de los responsables de la ley de divorcio que se había aprobado recientemente. Todo parece indicar que el espíritu rebelde e irreverente de Delmira no estaba hecho para la vida doméstica, burguesa y aburrida de una simple ama de casa. Ya lo habían dicho en 1871 los católicos del periódico *El Mensajero del Pueblo*: “La mujer sin dedal es un ser horrible. En la casa de la mujer sin dedal reina un espantoso desorden, el desaseo y hasta la licencia. Desgraciado el marido de una mujer sin dedal. Esa mujer sueña con el divorcio” (Barrán, 2008:350). El Código Civil de 1868 establecía que “Durante el matrimonio, y mejor dicho, ejerciendo el marido el patrio poder, es forzosamente pasivo el rol de la mujer; con que tenga la intervención propia de su estado, logre hacerse escuchar e influya, como no puede menos, con su consejo, basta” (Barrán, 2008:348). Estaba claro que el marido debía “protección a la mujer” y ella debía “obediencia al marido”. La desigualdad jurídica entre ambos géneros estaba amparada, explícitamente, por la propia ley. El lugar social destinado a la mujer era muy rígido, se trataba de una relación asimétrica que no le dejaba otro espacio más que el de la subordinación frente al hombre.

Resulta interesante señalar cómo Delmira entró y salió del modelo femenino que promovía la época. Formó parte de él –al menos intentó hacerlo– pero no se dejó encasillar totalmente; quebró algunos tabúes y al mismo tiempo contribuyó a consolidar esa imagen femenina estereotipada del Novecientos. En *Las poetas fundacionales del Cono Sur*, Elena Romiti señala cómo el

concepto de la identidad nómada o móvil fue una de las estrategias que utilizaron las poetas de principios del siglo pasado para definirse y autorrepresentarse, un constante (des)dibujamiento de su identidad que les permitía negociar con el poder hegemónico: “Las poetas de comienzos del siglo XX, en tanto mujeres que ingresaban por primera vez al espacio público, tuvieron clara conciencia de su alteridad y de la necesidad de configurar su imagen social en razón de su diferencia. Fueron traductoras de sí mismas y para traducirse y ser reconocidas dentro del sistema literario se nombraron y clasificaron en razón de una retórica del *alter*” (183).

Delmira fue una y fue varias, o tal vez fueron varias las máscaras que debió usar para enfrentar ese mundo dominado por hombres. En la construcción del yo que Delmira hizo de sí misma coexisten *la Nena* que le escribe cartas al novio en una media lengua que imita el habla infantil (“estuve mu tiste”), *la Joujou* que escribe retratos de mujeres de la época y la voz poética fuerte que en pocos años dio muestras de una gran madurez en su obra, para algunos incluso fue una *pitonisa* que escribía sus poemas en arrebatos de delirio y locura.

El poder performativo de la palabra le permitió generar múltiples imágenes que se superponían y a la vez coincidían o se alejaban de ellas mismas. Se aprecia el doble movimiento de responder al estereotipo logofalocéntrico del poder hegemónico y al mismo tiempo apartarse de él. La superposición de facetas de una misma personalidad convergerían en la ambigüedad, característica propia de “los discursos emergentes que deben negociar con los discursos del poder” (Romiti:261). Fueron varias las *máscaras* detrás de las cuales se escondía/mostraba Delmira Agustini.

La (re)creación de una imagen femenina

En el Novecientos las revistas literarias constituían un medio de divulgación más eficaz que el libro, mucho más teniendo en cuenta la masificación de los medios de comunicación y el acelerado crecimiento de los centros urbanos del Río de la Plata que se vivía en ese entonces. Las revistas fueron una forma de difusión masiva que también contempló a la mujer, quien se incorporaba a la cultura de masas a través de la lectura de folletines y secciones femeninas dedicadas al cuidado de la belleza, la moda y los acontecimientos sociales.

Al respecto, importa señalar el espacio dedicado a lo visual en muchas de estas publicaciones, ya sea a través de fotografías, caricaturas o simples dibujos. La posibilidad de ser retratado, de capturar el instante en una fotografía, pasó a formar parte de los medios disponibles para crear una imagen social, una forma de *ser visto* (literal y simbólicamente).

Delmira no fue ajena a esta nueva tecnología y la



Colección *Delmira Agustini* del Archivo Literario de la Biblioteca Nacional.

usó para crear su imagen, construyó una figura social –fotográfica y discursiva– para ingresar al mundo del patriarcado. En la Colección *Delmira Agustini* del Archivo Literario de la Biblioteca Nacional son muchas las fotografías de la poeta, ya sea de estudio o familiares, por ejemplo tomadas por su amigo André Giot de Badet en su casa-quinta de Villa Colón. Delmira era consciente de *la pose* que implicaba ser mujer en aquella sociedad. En algunos casos se la ve posando para la cámara: con los ojos hacia arriba –como “ida” de la realidad–, apoyando delicadamente sus manos o sosteniendo una sombrilla. También están las fotografías (por ejemplo las que le tomó su padre poco antes de su muerte) que la muestran en una actitud más “masculina”, leyendo el diario en la intimidad de su casa, o en las que se la ve leyendo en el parque de la casa de Giot de Badet. Había allí una intención, y también una necesidad, de mostrar una imagen de mujer intelectual.

Delmira se movió sinuosamente por el estereotipo femenino de la época, respetó algunas convenciones pero introdujo otras posibilidades. Como señala Rodríguez Monegal en *Sexo y poesía en el 900*, Delmira “abre el camino que recorrerán luego la chilena Gabriela Mistral, la argentina Alfonsina Storni y la uruguaya Juana de Ibarbourou” (44). Abrió la brecha en el ámbito literario y también anunció (y enunció) una nueva forma de ser mujer.

Desde varias aristas –prensa, poesía, fotografía– la poeta construyó una imagen, mostró una forma

de ser y estar en el mundo del sujeto femenino. Pero también sus contemporáneos y quienes la sobrevivieron construyeron una imagen en torno a ella. En reiteradas oportunidades, y sobre todo en los primeros tiempos, la crítica delmiriana hizo referencia a los “raptos”, a los “trances” en los que escribía: “guardaba bajo su diaria apariencia, la divina posibilidad de transportarse en trances poéticos (según testimonio de sus familiares escribía como poseída [...] pasaba a ser un ente visionario, una divina criatura asombrada con la entraña develada de las pasiones humanas” (Cabrera:175). La crítica –ejercida en su amplia mayoría por hombres– no vio, no quiso (o no pudo) ver cómo la jovencita de una “familia de bien” escribía aquella poesía erótica. *Los cálices vacíos* fueron, según esa mirada, un “milagro”, más provocado por el dictado de alguna voz profética que por la técnica y el trabajo constante de una poeta que se superaba libro a libro.

(De)construyendo a la Nena

Desde el primer momento, Delmira fue vista como la niña prodigio que escribía versos excepcionales; para comprobarlo basta con leer algunas líneas del prólogo de *El libro blanco* (1907) firmado por Medina Betancort. El director de la revista *La Alborada* narra en ese prólogo su primer encuentro con Delmira y realiza un retrato de aquella

niña de quince años, rubia y azul, ligera, casi sobrehumana, suave y quebradiza como un ángel encarnado y como un ángel lleno de encanto y de inocencia. [...] Era una candorosa niña, Delmira Agustini, adorable como una virgencita de carne [...] Sus manos, de cinco azucenas de cinco pétalos, tocaban por igual la tierra como el cielo, para buscar los gloriosos atributos con qué recamar sus versos esplendentes. [...] Pequeña maga [cuyas] palabras [sonaban] en los oídos suavemente, menudas, cristalinas, como si apenas las tocara para decirlas, como si en su garganta de virgencita hubiera gorjeos en vez de vocablos, ecos de vibraciones en vez de músicas de sonidos (Agustini, 1993:89).

Más etérea que terrenal, más angelical que humana, así era *la Nena* para los ojos del patriarcado: un milagro de la naturaleza, y de la poesía.

Los tres libros que publicó tienen un prólogo escrito por un representante del patriarcado, siempre fue una voz masculina la que le dio el aval, la presentó y

la celebró. *Cantos de la mañana* (1910) fue prologado por Pérez y Curis, quien expresa: “Yo no encuentro entre las poetisas autóctonas de América una sola comparable a ella por su originalidad de buena cepa y por la arrogancia viril de sus cantos” (Agustini, 1993:178). La poeta angelical, la mujer etérea escribe versos dignos de un hombre: son viriles. Incluso se refiere a ella como “el poeta”. Tal vez esta equiparación con lo masculino sea similar a la explicación “milagrosa” que otros encontraron para justificar su poesía. Para sus contemporáneos fue una *poetisa* –al decir de la época– nada fácil de clasificar ni de explicar.

En el ya conocido “Pórtico” a *Los cálices vacíos* (1913) escrito por Rubén Darío, el poeta nicaragüense la llama “niña bella” y expresa que “es la primera vez que en lengua castellana aparece un alma femenina en el orgullo de la verdad de su inocencia y de su amor” (Agustini, 1993:223). Sin embargo, la compara con Santa Teresa, quien (¿también?) escribía extasiada. Del mismo modo, Darío cambia la expresión shakespereana “*that is a man*” por “*that is a woman*”, con lo que aparece otra vez ocupando un lugar “masculino”. Conviven en este último prólogo por lo menos dos de las visiones que se tuvieron de Delmira: la joven que escribe en trance y la mujer que, al igual que un hombre, se hace cargo de su deseo y escribe poesía erótica, ya no desde un lugar pasivo, no solo siendo objeto de deseo sino sujeto deseante.

La presentación que se hizo de la joven poeta de 18 años en *La Alborada* el 1º de marzo de 1903 está en consonancia con la imagen diáfana e inocente que muchos tuvieron de ella. *La Alborada. Semanario de actualidades, literario y festivo* presentó “a los consecuentes adoradores de las nueve Musas [...] a la novel poetisa Delmira Agustini, que ha hecho sus primeras armas en versos deleitosos e inspirados, en nuestra revista”. Allí se destaca que “es una verdadera joya, un *bijou*: más que una niña, casi una señorita”, con “una belleza física de virgen rubia, delicada, sensible y joven como un pétalo de rosa”. Desde esa fecha comenzaron a aparecer semana a semana algunos poemas de la nueva poeta, y el 2 de agosto de 1903 se anunció una sección a su cargo:

Desde el número próximo, la inteligente y aprovechada poetisa señorita Delmira Agustini, que nuestros lectores han podido conocer en el curso de mucho tiempo a esta parte en sus bellas producciones poéticas, se hace cargo en nuestra revista de una sección social que hemos dejado a su voluntad intitular. En ella se ocupará de hacer las siluetas, que irán acompañadas del retrato, de nuestras

niñas más interesantes en cultura y belleza [...] Esperamos que nuestras simpáticas lectoras aplaudirán sin vacilaciones nuestra elección, y contribuirán en la medida de sus fuerzas á embellecer la sección que se inaugura bajo la delicada pluma y exquisita imaginación de nuestra interesante poetisa y compañera. (*La Alborada*, Año VII, N° 281)

Delmira no sería solamente la *poetisa* precoz sino la cronista social, encargada de hacer los retratos de las mujeres del Novecientos, una especie de álbum de la belleza femenina uruguaya. Cabe destacar que la sección no se restringía, al igual que el resto de la revista, a la actualidad capitalina. Pueden apreciarse varias páginas dedicadas a la vida social del interior del país. Así, por ejemplo, podemos ver un beneficio realizado en Tacuarembó destinado a recaudar fondos para la catedral o las fotos de una reunión en Mercedes. En ese sentido, las mujeres retratadas no solo son montevidéanas.

A pesar de que se la anunció con nombre y apellido, Delmira no firmó esta sección sino que usó el afrancesado seudónimo de *Joujou*. Recordemos que en este momento los poetas franceses simbolistas y parnasianos circulaban en los ambientes intelectuales del Novecientos. Años más tarde, también Juana de Ibarbourou usaría un seudónimo con reminiscencias francesas: *Janette D' Ibar*. El uso de seudónimos, el enmascaramiento, fue una estrategia común para estas mujeres de identidad “nómada”.

El género femenino en *Legión etérea*

Los dos primeros retratos que inauguran la sección corresponden a Mary Bemporat y Anita Farriols. Tal como prometía el anuncio realizado en la semana anterior, la semblanza estaba acompañada por una fotografía, probablemente para que los lectores juzgaran con sus propios ojos la belleza de las mujeres retratadas.

Anita Farriols, de “dedos frágiles y sonrosados”, poseedora de un “nacarado cuerpo”, es mostrada como “un ser aéreo, vaporoso; con transparencias de lirio, con vaguedades de ensueño; es una visión leve, brumosa [...] Toda ella, su andar, su silueta airoosamente serena [es] de garza blanca” (*La Alborada*, Año VII, N° 282). Este retrato, con reminiscencias románticas, describe a una mujer etérea, leve, con una materialidad frágil y una belleza capaz de inspirar al poeta que se detenga a contemplarla o de cautivar al viandante que pase delante de ella. De acuerdo a los modelos dominantes de la época, la representación del cuerpo

femenino que aparece allí tiene que ver con la mujer-adorno fabricado por el patriarcado.

Esta página inaugural es compartida con Mary Bemporat, poseedora de una

frente diáfana, como una fina lámina de alabastros; sus ojos verdes y profundos como dos océanos de esmeraldas líquidas, revelan un alma utracomún, un espíritu artístico, iluminado por los fulgores de genio [...] Su cuerpecito de marfil es el levisimo estuche de un alma inmensa [...] Dijérase a veces que la delicada envoltura de su cuerpo es demasiado débil para resistir tanto espíritu; su cabecita soñadora se dobla extenuada al peso de la idea [...] y permanece así, anonadada por su misma grandeza; como un astro consumido por su propia lumbre, como una flor desmayada al peso de su propia fragancia... (Ibidem).

En este caso, se destaca la belleza exterior e interior de la mujer. Su cuerpo frágil, descrito a través de metáforas e imágenes tomadas de la naturaleza, alberga un alma inmensa, pues la mujer es puro espíritu.

La mayoría de las semblanzas de *Legión etérea* tienen este tenor. Muestran a la mujer dueña de “Belleza, bondad, elegancia, donosura, ¿qué más necesita para triunfar?” (*La Alborada*, Año VII, N° 290). De este modo, la mujer –poseedora de un areté que le habría otorgado la cultura masculina e inmersa en los postulados de una cultura dominada por hombres– también contribuyó a fabricar un concepto de sí misma que entendía lo femenino como sinónimo de delicadeza, ingenuidad, sensibilidad y, por supuesto, hermosura. La mujer se convirtió a sí misma en uno de los lujos de la cultura burguesa, en un *bibelot*. Como señala José Pedro Barrán: “La mujer atrapada por el sistema de la familia burguesa asumió el rol que le habían asignado los hombres que la dominaban. Se quiso bella y ociosa, se vio débil, dulce, tierna, delicada, pasiva, niña, adorno, histérica y tonta, en una palabra: «femenina»” (2008:360).

Parece ser que la representación discursiva de mujer que se plantea en estas semblanzas concuerda con la idea que se tenía en la época de “lo femenino”. Estos retratos están (re)construyendo un concepto de género, entendido como una formación social y discursiva de las relaciones sociales entre los sexos, es decir: “las identidades subjetivas de hombres y mujeres, como una categoría social impuesta en un cuerpo sexuado” (Gaudrone:10) y que se refiere a la construcción que cada época tiene de lo masculino y lo femenino.



La Alborada, 20 de setiembre de 1903.

Sin embargo, en algunos retratos se advierte la presencia de otro modelo posible, otra forma de encarnar lo femenino en el Novecientos. Un ejemplo de ello es el de Aurora Curbelo. Lo primero que se destaca es su belleza: “Es hermosa, hermosísima, y más que hermosa es inteligente”, un adjetivo que casi no se emplea en estas descripciones del sujeto femenino. A continuación se aclara que

Aurora no pertenece, felizmente a esa falange deliciosamente frívola de personitas insustanciales [...] está lejos muy lejos de parecerse a la muñeca, tipo

inevitablemente funesto para la familia [...] Aurora es la mujer grande, la mujer del porvenir, la mujer de la sociedad y del hogar, físicamente delicada y quebradiza, moralmente viril, la mujer capaz de las ternuras más íntimas y femeniles, de las energías más férreas (La Alborada, Año VII, N° 288).

Queda en evidencia que Delmira reconocía por lo menos dos maneras de asumir la condición femenina: la esperada por la sociedad –la muñeca, el “deber ser”– y otra alternativa, una mujer que escapa

a ese modelo esperado, una mujer-viril pero no por eso menos femenina. En esta descripción se dice que Aurora es “moralmente viril” y al mismo tiempo “una mujer capaz de las ternuras más íntimas y femeniles”. Los opuestos no se repelen, sino que se complementan.

El retrato de Aurora también muestra a esta “mujer del porvenir” como “la que en el día de mañana podrá hacer a un padre el báculo de oro de su ancianidad; en la que en un día de prueba encontrará un esposo el sostén invaluable de su espíritu abatido, la maga eternamente cariñosa que empapará sus labios en el néctar divino del consuelo” (Ibidem).

El modelo femenino –por revolucionario que fuera– debía contemplar también a la mujer abnegada, la hija amorosa, la esposa comprensiva, la hembra que atendía al macho dominante (padre o marido). No era fácil romper los esquemas establecidos, un nuevo concepto de mujer no podía sustituir por completo al anterior. En este caso, se le permite a la mujer ser inteligente, poseedora de energías férreas: podía ser “viril”, pero no debía (no podía) olvidar que seguía viviendo en una sociedad machista.

Delmira era consciente de que otro modelo de mujer era posible: lo vivió en carne propia, lo describió en su *Legión etérea* y lo plasmó en su poesía. Sin embargo, debió ser cauta y tuvo que negociar con el poder hegemónico y, desde adentro, minar la estructura sólida del patriarcado.

En su obra lírica Delmira fue un poco más lejos, amparada –tal vez– por el lenguaje connotativo de la poesía. Sin embargo, esa mujer-viril encarnada por Aurora no es muy distinta al yo lírico de “Otra Estirpe”, al “surco ardiente, / Donde puede nutrirse la simiente, / De otra Estirpe sublimemente loca”, o al de “Serpentina” (poema originalmente titulado “Diabólica” que estaba destinado a *Los cálices vacíos* y finalmente se descartó) donde el yo lírico declara “En mis sueños de amor, ¡yo soy serpiente!”. Como señala Carla Giaudrone en *La degeneración del 900*, esta voz poética se reapropió “de imágenes convencionales de la crueldad femenina autocreándose como la *femme fatale*” (83). A partir de imágenes asociadas a fantasías masculinas (re)construye una mujer fatal desde el deseo femenino, una mujer que está en pie de igualdad con el varón, que vive y se hace cargo de su deseo.

Consideraciones finales

La revista *La Alborada* fue para Delmira una forma de ingresar al circuito literario rioplatense del Novecientos, constituyó una forma de adquirir visibilidad, de forjar una imagen social que estuvo amparada por el patriarcado, que presentó y celebró la obra de *la Nena*.

Desde distintos lugares, Delmira construyó su figura social, que puede ser entendida como un modelo alternativo para los prototipos dominantes de la época. Subrepticamente, con su producción lírica o desde sus semblanzas en *Legión etérea*, desestabilizó los estereotipos de mujer de la época. Logró atacar desde adentro al sistema patriarcal, empoderándose desde allí. Construyó su imagen cuestionando el modelo socialmente válido de lo femenino: “la mujer con dedal”. La descripción de los perfiles femeninos que realizó fueron también una forma de (auto)representación femenina que se movía sinuosamente por el modelo hegemónico.

Bibliografía

AGUSTINI, Delmira (1993): *Poesías completas*. Madrid: Cátedra.

(---) “Legión etérea”, en *La Alborada*. Año VII. N° 281, 282, 288 y 290. Montevideo, 1903.

(---) (2006): *Cartas de amor*. Cal y Canto: Montevideo.

BARRÁN, José Pedro y NAHUM, Benjamín (1979): *Batlle, los estancieros y el Imperio Británico*. Tomo I “El Uruguay del Novecientos”. Montevideo: Banda Oriental.

BARRÁN, José Pedro (1999): *Medicina y sociedad en el Uruguay del Novecientos*. Tomo 3: “La invención del cuerpo”. Montevideo: Banda Oriental.

(---) (2008): *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*. Montevideo: Banda Oriental.

BLIXEN, Carina (2002): *El desván del Novecientos*. Montevideo: El caballo perdido.

CABRERA, Sarandy (1950): “Las poetisas del 900”, en *La literatura uruguaya del 900*. Montevideo: Número.

ESCAJA, Tina (comp.) (2000): *Delmira Agustini y el Modernismo. Nuevas propuestas de género*. Rosario: Beatriz Viterbo editora.

GIAUDRONE, Carla (2005): *La degeneración del 900. Modelos estético-sexuales de la cultura en el Uruguay del Novecientos*. Montevideo: Trilce.

LERENA ACEVEDO DE BLIXEN, Josefina (1967): *Novecientos*. Montevideo: Río de la Plata.

LIPOVETSKY, Gilles (1999): *La tercera mujer*. Barcelona: Anagrama.

PORZECANSKI, Teresa (2005): “El silencio, la palabra y la construcción de lo femenino”, en *La palabra entre nosotras. Actas del primer encuentro de Literatura Uruguaya de Mujeres*. Montevideo: Banda Oriental.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1969): *Sexo y poesía en el 900. Los extraños destinos de Roberto y Delmira*. Montevideo: Alfa.

ROMITI, Elena (2013): *Las poetisas fundacionales del Cono Sur. Aportes teóricos a la literatura latinoamericana*. Montevideo: Biblioteca Nacional.

Sylvia Plath y Anne Sexton. Una roja cicatriz en el mausoleo patriarcal¹

Luis Bravo

Luis Bravo

Poeta, ensayista, investigador. Es docente del Instituto de Profesores “Artigas” y de la Universidad de Montevideo. Artículos suyos han sido publicados en revistas y libros colectivos en Francia, Canadá, Portugal, Estados Unidos, México, Perú, Colombia, Brasil y Argentina. Desde 1985 ejerció la crítica literaria en prensa escrita y en radio (*Brecha, Cuadernos de Marcha, SODRE*), y publicó en revistas especializadas (*Biblioteca Nacional, Academia Nacional de Letras, Hermes Criollo*). Recibió tres premios del Ministerio de Educación y Cultura en “Ensayo e Investigación”. Es Investigador adjunto de la Academia Nacional de Letras, e Investigador asociado de la Biblioteca Nacional. En 2012 fue invitado a la residencia del *International Writing Program*, de la Universidad de Iowa. Sus últimos libros son: *Voz y palabra: historia transversal de la poesía uruguaya 1950-1973* (MEC/Estuario, 2012), y la compilación *Las islas invitadas, Poesía Completa de Julio Inverso* (Estuario, 2013).

La escritura de la mujer en lengua inglesa experimentó un nuevo hito, posterior a la figura pionera de la inglesa Virginia Woolf (1882-1941), a partir de que las norteamericanas Sylvia Plath (Boston, 1932 - Londres, 1963) y Anne Sexton (Norton, 1928 - Boston, 1974) hicieran oír sus jóvenes voces rebeldes. Los conflictos de género, el abordaje de temas tabú –aborto, internación psiquiátrica, incesto, masturbación, entre otros– más el uso de la ironía en relación a las figuras de autoridad masculina que estas poetisas acometieron en el período de la segunda posguerra, resulta aún hoy, no solo vigente sino inquietante. Son muchos los puntos de conexión entre esas tres escritoras, pero sus respectivas luchas cuerpo a cuerpo con la propia locura y con sus estigmas sociales, las reúne particularmente. Si Woolf abrió una reflexión desafiante en torno a las limitaciones de lo que una mujer podía llegar a escribir bajo el panóptico de la cultura patriarcal, Plath y Sexton prosiguieron el desafío irrumpiendo en esas zonas silenciadas por la autocensura y el tabú. Si los filos cortantes de los cristales de ese techo o campana o jaula, que estas mujeres sintieron les aprisionaba cuerpo y palabra –sin importar sus cualidades intelectuales–, terminaron hiriendo sus existencias, ese es un drama del que sus respectivos suicidios dan cuenta. Aunque la interpretación de la acción del suicidio nunca pueda ser unívoca –en esa irreductibilidad consiste su naturaleza performativa– sus escritos, leídos desde la opresión simbólica de género, muestran que la predominancia de estructuras patriarcales no es un hecho ajeno a tales desenlaces. Viviane Forrester (1978:69-70), que considera a V. Woolf como precursora del pensamiento de liberación femenina, cita un fragmento de la conferencia “Carreras Femeninas” que esta pronunció, en los años treinta, en la Liga del Trabajo Femenino:

Me gustaría que imaginasen a una joven escritora... La joven dejaría vagar su imaginación libremente por todos los arrecifes, por todas las anfractuosidades del universo sumergida en las aguas profundas del inconsciente [...]

De pronto se produce un estruendo, una explosión, espuma y confusión. La imaginación había chocado con algo duro. La joven despertó de su sueño en un estado de insoportable angustia. Dicho sin imágenes: había pensado en algo, en algo referente al cuerpo y a las pasiones, que se considera enfermizo si es expresado por las mujeres. Los hombres, le recomendaba la razón, se escandalizarían. La idea de lo que dirían los hombres de una mujer que dijese la verdad sobre sus pasiones, la despertó de su inconsciencia de artista. No podía seguir escribiendo.

Esa exploración del inconsciente en la que la escritura se interna dando cuenta de los conflictos que hacen a la propia identidad es, justamente, lo que las norteamericanas Plath y Sexton tomaron como posta, después de la británica. Ambas se nutrirían de la corriente confesional cuyo referente era por entonces el poeta Robert Lowell (1917-1977). También oriundo de Massachusetts, ellas se conocieron en un Seminario de poesía dictado por este en la Universidad de Boston, en 1959. Tres años antes, en febrero de 1956, Plath había conocido en Cambridge (Inglaterra) al joven y ya reconocido poeta inglés, Ted Hughes (1930-1998), con quien apenas tres meses después se casaría. Eligieron para la ceremonia un 16 de junio, fecha del *Bloomsday* en el que transcurre la acción de *Ulises*, de James Joyce. La pareja vivió sus aparentemente felices cuatro o cinco años de viajes y becas. Dan cuenta de ello una memorable estadía en Madrid (“Lo cierto es que, nunca, en ningún otro país, me he sentido tan en casa como en España”, dice en carta a su madre),² otra más prolongada en Alicante, sus paseos por París, una residencia en la comunidad de artistas de Yaddo, Nueva York, el haber recorrido buena parte de los Estados Unidos en auto, y una primera radicación en Wellesley, donde aún vivía Aurelia, la madre de Sylvia. Allí la joven confirmó que dictar clases en el colegio le quitaba mucho tiempo para escribir, por lo que a instancias de Ted finalmente la pareja decidió radicarse en Inglaterra. En su país Hughes no solo gozaba de buenos contactos editoriales sino que allí los escritores, incluidos los poetas, accedían a un trato profesional, con pago de honorarios por sus colaboraciones. Plath era apenas conocida por publicaciones en revistas y por algunos premios obtenidos en su país, por lo que durante un par de años solo sería “la mujer de Hughes”. En ese lapso ella nunca dejó de escribir, aunque parece haber representado el papel tradicional de la esposa, es decir, el de compañía de la consagrada figura de su marido. En una foto de 1958, en la que Ted mira a la cámara y

ella lo mira a él con admiración, se puede observar una situación significativa: los papeles que están en manos de ella parecen estar pasando, torpemente, a las manos de él. Así ocurrirá de hecho, poco después, cuando, tras el suicidio de Sylvia ocurrido el 11.2.1963, Ted Hughes se convierte en ese tipo de albacea mezquino que no tiene más remedio que cargar con el legado artístico de la ex mujer –si bien aún legalmente casados ya vivían separados–, sobre cuyo suicidio pesa, además, cierta responsabilidad por su infidelidad. Plath había dejado seleccionados y ordenados 41 poemas de un libro caratulado. Ese inédito, póstumamente publicado por Hughes bajo el título *Ariel and other poems* (1965), fue la consagración y el testamento poético de Plath. El poema “Ariel”, que le presta título, está datado el 27.10.1962, nada menos que el día del trigésimo, y último, cumpleaños de la poeta. La “Leona de Dios” mencionada al inicio del texto –ella cambió el género masculino de la etimología de ese nombre hebreo– anuncia en la estrofa final: “*The dew that flies / Suicidal, at one with the drive / Into the red // Eye, the cauldron of morning*” (“El rocío que vuela / suicida, en una sola unidad / hacia el rojo // ojo, caldero de la mañana”). Salvo siete textos, los treinta y cuatro restantes eran tan recientes que habían sido escritos entre marzo y noviembre de 1962. Lo más significativo es que veinticuatro de estos fueron específicamente escritos durante el mes de octubre, cuando la crisis de la pareja se concreta en separación, una vez que Sylvia confirma el *affaire* entre su marido y Assia Wevill. El hecho es que, para la primera edición póstuma de *Ariel* (1965), Hughes no solo no respetó el orden de los poemas establecido en el manuscrito, sino que quitó catorce poemas. Entre estos algunos gravitantes, como veremos. Desde entonces, acusado por haber realizado esta amputación textual, Hughes (1981:15) declaró que lo que hizo fue “omitir” del manuscrito los textos que lo agredían más personalmente. Una censura marital paradigmática, la suya. Siendo poeta él mismo sabía que Plath trabajaba con voces de personajes en sus textos, sin embargo dio más valor a lo que esas voces podían decirle a su propia persona y conciencia. Además, agregó otros trece poemas que no formaban parte del manuscrito cerrado por la poeta. No mejoran las condicionantes de marco patriarcal en la primera edición norteamericana, desde cuyo prólogo el mismísimo Robert Lowell consideró que, de alguna forma, Plath se había condenado a sí misma con su propia escritura. Algo que repetirá Steiner, entre otros. Hughes prosiguió haciendo cambios que nunca explicó y que convirtieron al libro póstumo y consagradorio de Plath en un galimatías y una fuente de conflictos que afectó el corpus de su obra, a lectores e investigadores y aún a la propia familia Hughes-Plath. El último episodio se produjo

con la publicación de *Ariel The Restored Edition* (2004), un facsímil del manuscrito que se supone reconstruye la última selección y disposición dadas al libro por parte de la poeta. La carátula del manuscrito que figura como portada, eligió una corrección muy determinante del título: en manuscrita se puede ver escrito en imprenta mayúscula: “DADDY”, por sobre dos tachaduras bajo las cuales aparece tipografiado “and other poems / by Sylvia Plath”. Según T. Hughes, el título había cambiado tres veces (según él, Plath siempre dudaba con los títulos) y a último momento había reingresado “Ariel” como título definitivo. Sea esta o no la última versión de la carátula, si “Daddy” había sido uno de los títulos posibles (y la edición restaurada así lo expone), Hughes cometió una censura aún más grave al haber quitado ese poema del libro en sus dos primeras ediciones. Pero lo polémico del caso fue esta vez el prólogo de Frieda Hughes, hija de Sylvia y Ted, para la edición. Un año antes, en 2003, Frieda, que al parecer siempre ha vetado el acceso del archivo de su madre a los especialistas, se enfrentó a la BBC pretendiendo impedir la prosecución del proyecto filmico “Sylvia” que, afortunadamente, no pudo evitar –de producción británica, fue dirigido por Christine Jeffs, con Gwyneth Paltrow (Sylvia) y Daniel Craig (Ted), estrenándose en 2003–. En cuanto al libro, Kara Kilfoil ha planteado la paradoja de que nada menos que Frieda, la hija mujer, sea quien desde el prólogo de esta edición ponga en evidencia, una vez más, cómo funciona la reproducción de la tutela patriarcal en la sociedad. También señala que ese enfoque perjudica el cometido del libro: el rescate del quehacer artístico de Plath. En lugar de ello, dice la autora, Frieda Hughes flecha la lectura y de paso busca salvaguardar la figura de su padre. El uso sarcástico del “Papi”, antes utilizado por la poeta, sale a relucir, con razón, en esta aguda crítica:

La elección de enmarcar esta “edición restaurada” con los sesgos y prejuicios de una hija, que se centra en las deficiencias de Plath como esposa y madre, es extremadamente problemática en términos de comprensión de Plath como poeta. Una vez más, el carácter ofensivo de esta defensa –en la que la información de Frieda sobre Plath viene en gran parte de su “Papi”– está flechada y es despectiva; (Frieda) Hughes, al igual que su padre antes que ella, adopta una inapropiada posición de autoridad.

El simbólico trasiego de papeles de una mano a otra al que he referido en la mencionada foto, se completa con la desaparición del “diario” de Sylvia de

1962, así como de los capítulos de la nueva novela que la autora estaba escribiendo: el marido consideró, quizás con razonable preocupación, que serían hirientes para sus hijos pequeños, pero en lugar de guardarlos para el futuro, los hizo desaparecer para siempre del archivo Plath. Así funciona el súper yo estructural cuando se ve amenazado y nada le impide imponerse sobre el más débil, en este caso, la que ya no está.



Sylvia Plath mira con admiración a su esposo Ted Hughes, quien mira a la cámara, mientras recibe, sonriente, unos papeles que su esposa parece confiarle. Circa 1958

A partir de su amistad consignada en 1959, Sylvia Plath y Anne Sexton reafirman la proyección del *locus* mujer que asumirán sus textos. Luego de clases salían, junto a George Starbuck –poeta y amigo de Anne– a tomar cócteles en el Bar Ritz y en la cafetería Waldorf. El viejo Ford de Sexton se estacionaba en la zona que llamaban de “carga”: carga de alcohol y de historias de vida en las que los intentos de suicidio y los hospitales psiquiátricos hermanaban a Sylvia y a Anne entre sí, y con el mismo Lowell, cuyo poemario consagratorio, *Life Studies* (1959), giraba en torno a sus propias internaciones. De ahí en más, las respectivas poéticas se complejizan de manera cruzada. En Plath se hace más consciente el tópico de lo femenino –lo escribo así para que signifique y suene distinto al desgaste publicitario de “lo femenino”–; en Sexton se vuelve más técnico lo punzante de su envión irónico. Con sus diferenciados registros ninguna de ellas se detendrá ya ante el cartel de “prohibido”. Por lo contrario, estas Damas Lázaro esgrimirán su propia amenaza: “*Herr God, Herr Lucifer, / Beware / Beware*” (“Don Dios, Don Lucifer, / cuidado, / cuidado”). No por esto se inscriben en una poesía de programática feminista, pues la brecha por ellas abierta es de calado estético. La personalidad transgresora de Sexton y su encare de temas transgresores con un lenguaje crudo, impactaron en la académicamente cultivada Plath, egresada de la prestigiosa universidad de señoritas Smith College (1955) y becada por la Fulbright a Cambridge (Inglaterra). Es una confirmación de la lucidez de

Plath –de quien se ha dicho estaba un tanto desvariada durante los últimos meses de vida– escucharla hablar en su última entrevista, a fines de 1962. Cuando Peter Orr le pregunta sobre qué le interesaría escribir, ella refiere al sesgo experiencial que Lowell y Sexton venían cultivando:

Me entusiasma el nuevo decir que introduce *Life Studies* (*Estudios de Vida*) de Robert Lowell, ese intenso avance en la experiencia personal, muy serio y emocional, y que siento ha desafiado un tabú. Los poemas de su experiencia en un hospital psiquiátrico, me interesan mucho. Estos peculiares y personales asuntos que eran tabú y empiezan a ser explorados en la reciente poesía norteamericana. Pienso particularmente en la poetisa Ann Sexton, que escribe sobre su experiencia como madre que ha sufrido una crisis de nervios; una joven mujer cuyos poemas son maravillosamente artesanales y, sin embargo, su profundidad emocional y psicológica me parece algo bastante nuevo y emocionante.³

La poesía de Sexton marcó a Plath más que otras lecturas, como las de su admirado Dylan Thomas; según la biógrafa Linda Wagner-Martin lo que en ella encontró no podía darse en el relacionamiento con su marido:

La poesía y la amistad de Sexton eran algo que Sylvia no podía encontrar en ninguna otra parte, ni siquiera en casa, pues las imágenes y los temas de los poemas de Ted le eran ajenos. Anne Sexton era ya consciente de su especial competencia como mujer-poeta, y en ese sentido influyó en Sylvia como no podía haberlo hecho ningún poeta varón (181).

Plath encontraría en la poética de Sexton lo que estaba necesitando para su escritura, una forma actualizada de enunciar sus experiencias personales desde el lugar de la mujer. Ese encuentro se produce en la antesala de un período que ha dado en llamarse la segunda ola de la emancipación femenina. A subrayar: el 9 de mayo de 1960 la Food & Drug Administration de los Estados Unidos dio la aprobación para el uso personal de la pastilla anticonceptiva; “the pill” marca un antes y un después en la historia de la sexualidad femenina. En noviembre de 1961, Bella Abzug, joven abogada de Columbia, hija de inmigrantes rusos, alentó la marcha

conocida como “*Women Strike For Peace*” (“Huelga de Mujeres por la Paz”) en la que participaron 50.000 mujeres en protesta contra las pruebas nucleares de Estados Unidos y la Unión Soviética; poco después el foco se concentró en las atrocidades de la guerra de Vietnam. El poema “Thalidomide”, escrito por Plath en 1962 (suprimido por Hughes en la edición de *Ariel*), se vincula con el caso de la joven actriz norteamericana de televisión, Sherri Finkbine (1932). A esta le fue denegado el derecho a abortar tras confirmarse que el tratamiento con Talidomida había deformado al feto durante el embarazo. El aborto pudo realizarse legalmente en Suecia, pero todo el hecho produjo un fuerte cuestionamiento en torno a los derechos de la mujer sobre su propio cuerpo, poniendo en tela de juicio una legislación que no las contemplaba. Años antes, el 13.11.1949, con solo diecisiete años, Sylvia inscribía en su “diario” cuánto resentía el papel predeterminado para la mujer, según la costumbre:

Me asusta hacerme mayor. Me asusta el matrimonio. Quisiera librarme de la obligación de cocinar tres veces al día, de la inexorable jaula de la rutina y los hábitos mecánicos. Quiero ser libre, libre para conocer a la gente y sus vidas, para trasladarme a distintas partes del mundo y poder descubrir la existencia de otra moral y otras pautas de conducta diferentes de las mías... Creo que me gustaría presentarme como “la chica que quería ser Dios”. (Plath, 1989b:34)

Manicomios, traumas y complejos: las pacientes toman la palabra

Anne Gray Harvey, hija de un acaudalado productor lanero de Massachusetts que solía pasar largas temporadas viajando, y que además era alcohólico, al parecer tampoco recibió el suficiente afecto por parte de su madre. Se fugó de casa a los diecinueve años con Alfred Muller Sexton II. Vivieron juntos hasta su divorcio en 1970, y tuvieron dos hijas. Una depresión posparto tras el nacimiento de su primogénita, Linda (1953), y una segunda crisis al nacer Joyce (1955), la llevaron a su primer intento de suicidio, el mismo día de su vigésimo octavo cumpleaños. De ahí en más estuvo en atención psiquiátrica. Comenzó a escribir poesía con fines terapéuticos, animada por el psiquiatra Dr. Martin Orne. El poema “Heart’s Needle”, de su amigo y mentor W.D. Snodgrass, la inspiró a escribir el removedor y extenso “The Double Image”, cuyo tema es la conflictiva relación madre-hija:

I, who chose two times
to kill myself, had said your nickname
the mewling months when you first came;
until a fever rattled
in your throat and I moved like a
[pantomime
above your head. Ugly angels spoke to me.
[The blame,
I heard them say, was mine. They tattled
like green witches in my head, letting
[doom
leak like a broken faucet;
as if doom had flooded my belly and filled
[your bassinet,
an old debt I must assume.

(Yo, que elegí dos veces
suicidarme, había dicho tu apodo
en esos meses lloriqueantes cuando
[llegaste;
hasta que una fiebre se sacudió
en tu garganta y yo me moví como una
[pantomima
sobre tu cabeza. Ángeles feos me hablaron.
[La culpa,
les oí decir, era mía. Se desparramaron
como brujas verdes en mi cabeza, dejando
[a la fatalidad
manar como un grifo roto;
como si la condena hubiera inundado mi
[vientre y llenado tu cuna,
una vieja deuda que debo asumir).⁴

A diferencia de la temprana vocación de Plath –quien a poco de la muerte de su padre presentó a un diario local su primer poema cuando tenía apenas nueve años– la joven Sexton, que de adolescente había cursado actuación, no había tenido más expectativas que huir de la casa paterna sin haber soñado con ser poeta hasta frisar los treinta años:

Hasta los veintiocho años tuve una especie de negación de mí misma, no sabía que podía hacer otra cosa que salsa blanca y cambiar pañales. No sabía que tenía alguna habilidad creativa. Era una víctima del Sueño Americano, la burguesía, la clase media de ensueño. Todo lo que quería era un pedazo de vida, estar casada, tener hijos... Pero una no se puede construir pequeños cercos blancos para evitar las pesadillas. La superficie crujió a los veintiocho.⁵

Su poética se afirma, justamente, desde una mirada en la que lo medular lo constituye el ser mujer. Un *locus* cuyos registros lingüísticos son desafiantes, no solo por el uso de un léxico directo, que va de lo coloquial al *slang*, sino por una tonalidad ríspida, provocativa. Esa modulación se percibe en la sonrisa inteligente, entre seductora y sobradora, dibujada por un rostro y una gestualidad expresiva como las de una actriz. A la vez, su confesionalidad no es unívoca con lo autobiográfico, sino que adopta desdoblamiento en voces y personajes ficcionales en los que, al igual que en Plath, algo de ella misma y del ser mujer, es lo definitorio. Su primer libro, *To Bedlam and part way back* (*Al Manicomio y casi de vuelta*, 1960), tiene como asunto central la vivencia de la locura. El título refiere al nombre vulgar del Bethlehem Royal Hospital, primer hospital psiquiátrico del mundo, fundado en Londres en 1330. A partir de los gritos desgarradores que emanaban de sus recintos, la locuacidad popular derivó la voz “*bedlam*” que significa “caos, situación ruidosa, espeluznante”. La poeta sumó la ironía popular inglesa a la suya propia, para referir a ese tipo de internación de la que nunca se vuelve del todo. Recordemos al pasar que entre 1936 y 1950 la lobotomía del Dr. Freeman fue la técnica neuroquirúrgica aplicada para diagnósticos de psicosis. La misma consistía en introducir un picahielos mejorado (*the ice pick lobotomy*) a través del párpado, para golpear directamente en el lóbulo frontal del paciente. Era una cirugía ciega en la que sin ver lo que estaba haciendo, el cirujano removía el instrumento cortante dentro del cerebro, seccionando las fibras nerviosas que aislaran el lóbulo. En Estados Unidos se practicó masivamente alcanzando una cifra de 40.000 intervenciones. Denunciada por los psicoanalistas –a quienes Freeman, por supuesto, detestaba– esta maravilla de la ciencia médica comenzó a ser desplazada en los años cincuenta, aunque se practicó hasta la década del setenta. Un estudio reciente de Kristy Staniszewski plantea que los cambios sociales producidos a partir de las dos posguerras arrojaron comportamientos psicológicos que pusieron a la mujer en el foco de atención de un sistema médico patriarcal. No es casual, entonces, que la mayor cifra porcentual de lobotomías fuera realizada a mujeres, sin previo consentimiento de las pacientes. Las terapéuticas subsiguientes fueron: los neurolépticos, promocionados como la “lobotomía química” –con los que habría sido tratada Sexton–, y el electrochoque, del que fue objeto Plath a los veintiún años –gracias a que no se le diagnosticó “psicosis”, pues hubiera sido lobotomizada–. Pero, de hecho, el primer intento de suicidio de la joven Plath sobrevino a las macabras sesiones de electrochoque que le fueron administradas sin medicación, sin la presencia de médico ni enfermera en la sala, y sin que nadie más pudiera acompañarla

durante ni después de las mismas. En carta a un amigo (28.12.1953) narra su periplo psiquiátrico y la pesadilla recurrente de entonces:

[...] frecuenté los consultorios y divanes de los psiquiatras, todos los cuales se disponían a partir de vacaciones o acababan de regresar de ellas. No podía dormir; desarrollé una resistencia a las dosis crecientes de somníferos y tuve una breve pero traumática experiencia con un tratamiento de electrochoque mal administrado, como paciente externa [...] Ahora mismo lo que más necesito, evidentemente muy difícil de lograr, es una persona que me ame, que esté a mi lado por las noches cuando me despierto temblando horrorizada y aterrada pensando en los corredores de cemento que conducen a la sala de electrochoques, y que me dé ánimos e infunda la confianza que ningún psiquiatra acaba de darme del todo. (1989b:115-117)

Fue el ensayista M. L. Rosenthal, en un temprano artículo de 1959, quien primero dio cuenta del fenómeno denominado “poesía confesional”. El crítico estableció un contraste entre el radical resguardo de la intimidad de Emily Dickinson –que consideró la publicación de poesía como “la subasta de la mente”– y el primer hito de confesión poética moderna, representado por los poemas que Walt Whitman ingresó en 1860 bajo el título “Live Oak With Moss” (3ª edición de *Leaves of grass*), exponiendo por primera vez en la poesía norteamericana la relación homoerótica del hablante con un amante masculino. Considerando que, simbolismo mediante, Ezra Pound y T. S. Eliot conducen a los lectores “al reino prohibido”, pero adoptando diversos enmascaramientos que esconden el rostro o psique del poeta, Rosenthal observó el surgimiento de un creciente neo-confesionalismo a mediados del siglo XX. Reconoció que en Robert Lowell la confesión poética era una terapia para el alma, y lo presentó como quien había removido la estética del ocultamiento intelectual: “Lowell quita la máscara. Su hablante es inequívocamente él mismo, y es difícil no pensar en *Estudios de Vida* como una serie de confidencias personales, más bien vergonzosas, de esas que uno por honor propio, se esfuerza en no revelar.” (Rosenthal:109-112).

Rosenthal también consideró que esa línea tenía una ascendencia teórica en las conferencias que Robert Graves diera en Oxford, en 1958. Allí, el erudito mitólogo de *The White Goddess* (1948), expondría su

credo poético denostando la artificiosidad de Pound, Eliot, W.H. Auden e incluso del venerado por Plath, Dylan Thomas.

[...] la poesía tuvo una función religiosa en la sociedad pagana, y como tal debería recordarle al lector nuestra naturaleza animal, los viejos rituales y los mitos que compartimos antes de la existencia de la sociedad moderna, que ha crucificado nuestro espíritu con su civilización [...] La poesía debe incorporar ambas cosas, la creatividad y nuestras tendencias destructivas, llevándonos incluso hasta el salvajismo de la naturaleza [...] apruebo como método de trabajo la inserción en estados de locura, porque la locura no se encuentra restringida por las demandas de las convenciones sociales modernas que nos impiden el acceso a nuestra naturaleza primitiva.⁶

Es posible relacionar el potente credo de Graves con el “decir salvaje” de Sexton y con el giro visionario que roza la locuacidad descentrada en *Ariel* (1965) de Plath. La locura es tema de su novela *The belle Jar* (*La campana de cristal*). La primera edición de la misma vio la luz en enero de 1963, menos de un mes antes que Plath se suicidara. La había terminado de escribir en enero de 1962, poco antes del nacimiento de Nicholas, su segundo hijo –Frieda había nacido en abril de 1960 y, entre medio, Plath perdió un embarazo–. Firmada por Victoria Lucas –pseudónimo que parece vincularse con el haberse sentido “como en casa” durante su estadía en España–, la novela se insertó en lo que por entonces se designaba como *roman à clef*. De hecho, se adelanta a varios conceptos que Philippe Lejeune pondría a circular en Francia doce años después con *Le pacte autobiographique* (1975). Considerada hoy un hito de la narrativa feminista, allí se narran los hechos claves de la crisis juvenil de la que Plath regresó como una sobreviviente de sí misma: los tiempos de formación en el instituto de señoritas Smith College, la pasantía en la glamorosa revista *Madmoiselle*, junto a su tiránica editora neoyorkina, los trastornos que la condujeron a las mesas de electrochoque y finalmente al sótano de la casa en la que, tras la ingesta de somníferos, la protagonista, igual que la autora, es encontrada más muerta que viva. No parece ser casual que sean poetas quienes primero abonan estas intersecciones entre ficción y autobiografía, ya que los complejos mecanismos de la lírica implican por naturaleza lo autoficcional, aunque un sector ortodoxo de la academia pretenda aún hoy restringir su aplicación al género narrativo. La voz más

antigua que, hablando en primera persona, dice lo que la lira de su corazón le dicta, es la del poeta. Y si, como sucede en la poética confesional, se sirve de las vivencias personales no será la fidelidad a los hechos la que determine su alcance, sino la construcción de subjetividad que trasciende a los mismos. La forma en que estas poetas enunciaron las voces de hablantes hijas, niñas o mujeres, tuvo aristas transgresoras –que resultaron ásperas y problemáticas en su tiempo–, pero además fue innovadora en el orden estético. Así como Plath conocía, y medía con recato su perceptividad visionaria, Sexton sabía que sus poemas estaban adelantados a su tiempo. “De hecho, mis poemas están unos cuatro años por delante de mí en la vida”, dice en una entrevista filmada en su casa el 10.3.1966, en torno al poema “Menstruación a los 40”. Hay que ver lo reveladora que resulta ser su personalidad.⁷

Hasta hoy se discute sobre si Sexton fue una niña abusada por su padre o si fue golpeada por su marido. Se especula sobre si fue determinante para Plath saber que Assia Wevill, la amante de su marido, había quedado embarazada de él. No es el enfoque de linealidad biográfica el que nos interesa. Nos detendremos en cómo ambas reelaboran las figuras de autoridad masculina en relación a los cuerpos de sus enunciatrices femeninas, en conflictos que –atravesados por la mitología trágica y el psicoanálisis– exponen el arte de morir: “*dying is an art*” (“morir es un arte”), reza el verso de Plath. Dicho de otra manera: de la confluencia indisoluble del cuerpo textual y el cuerpo biológico es desde donde emanan sus poéticas autoficcionales. Del tejido del dolor, y de sus respectivos traumas infantiles universalizados, están hechas sus palabras, así como esas palabras moldearon sus destinos. De esa conjunción proviene el *pathos* que caracteriza lo femenino en sus legados poéticos. En tal sentido no es posible –pero tampoco imprescindible– distinguir en sus poemas aquello que es autobiográfico de lo que es proyección ficcional derivada de sus historias de vida. La función poética y su puesta dramática, dando voz a personajes en primera persona, es tan antigua como la tragedia griega. Así como las mujeres griegas no cultivaron, que se sepa, el género dramático, tampoco lo hicieron Plath y Sexton. Sin embargo, la escritura fue para ambas una vía de catarsis ante conflictos que expusieron lira en mano. Al respecto dice Shu-hua Chung, siguiendo en parte a Foucault: “En la revisión de sus infancias traumáticas, ellas reconstruyen a sus padres y revelan su vida privada en público, en orden de aliviar la culpa en su conciencia [...] la confesión puede ser considerada un método para curar el trauma desde una perspectiva psicológica”.⁸ En la instancia confesional, agrega Diana George “el yo autobiográfico se vuelve portavoz de la autenticidad poética y personal” (101). No es

azaroso que ambas actualicen diversos mitos (Electra, Orestes, Agamenón, Medea, Poseidón) exponiendo en sus cuerpos textuales una ritualidad trágica que resuelven en el acto final de sus propios cuerpos. De acuerdo al constructo de género basado en la repetición performativizada de actos, propuesto por Judith Butler (2007), el suicidio es una inscripción subversiva que no solo atenta contra el sí mismo, sino contra el sistema social en el cual se inscribe la identidad de género rechazada, o que no encuentra amparo en el mundo.

Las figuras paternas en sus respectivas poéticas (“Daddy” de Plath; “La muerte de los padres” de Sexton) pueden ser interpretadas desde el materialismo histórico o desde Carl Jung, por poner dos ejes teóricos.

Friedrich Engels (2012:9) –siguiendo la pesquisa de 1861 en la que Bachofen estudiaba el origen del derecho materno– consideró de interés histórico leer la *Orestíada* de Esquilo como la controversia entre el agonizante derecho materno de las antiguas comunidades y el derecho paterno naciente, que terminará imponiendo el nuevo orden patriarcal. Engels concluye en que a partir de entonces las mujeres no han vuelto a tener nunca más la consideración social que tuvieron antiguamente cuando, en tanto genitoras biológicas, eran las dueñas de la descendencia. Hasta allí el matricidio –del cual Orestes es absuelto en contra de la autoridad de las Erinias– era el peor de los crímenes.

Por otro lado, lo que en 1912 Carl Jung denominó “complejo de Electra” –etapa en que la niña vive una fijación afectiva o enamoramiento físico en relación al padre– es tratado por Sexton con alcances polisémicos en diversos textos. En “The moss of his skin” (“El musgo de su piel”) el final del poema dice así:

I lay by the moss
of his skin until
it grew strange. My sisters
will never know that I fall
out of myself and pretend
that Allah will not see
how I hold my daddy
like an old stone tree.

(Me recosté contra el musgo
de su piel hasta que
creció extrañamente. Mis hermanas
nunca sabrán que caí fuera
de mí, y pretendí
que Alá no vería
cómo sostengo a mi papi
como a un viejo árbol de piedra.)⁹

Desde lo literario el marco en el que se inscribe

el poema es el de una antigua historia árabe en la que una joven habría sido enterrada viva junto a su padre muerto. Desde el punto de vista del complejo jungiano las palabras de la niña implican un triunfo ante sus hermanas como rivales, por ser quien sostiene el falo paterno. Si nos detenemos en la crítica a una doble moral, el poema puede ser leído como el resultado perverso de la represión femenina en sociedades de férrea estructura patriarcal.

En “How We Danced” (“Cómo bailábamos”) –la poeta y traductora Verónica Zondek lo inserta en la serie “La muerte de los padres”– el sesgo crítico apunta al Génesis, texto paradigmático de una lectura de género en la que Eva y la serpiente encarnan dos aspectos de la perfidia femenina. La celebración tradicional del casamiento familiar, el vestidito azul de la adolescente, la candorosa imagen de padre e hija como “ángeles que se bañan a sí mismos”, se tiñen de un contraste irónico una vez que la fálica serpiente del Padre hace su aparición, mientras la madre encarna a una Lilith que baila con otros veinte hombres. Un especular signo fálico –el que tienta y al cual se desea, aquel del que se siente envidia, según la tan combatida teoría de Freud –puede verse en los largos cuellos de la imagen –paródicamente romántica– de los cisnes solitarios que cierran con decadente majestuosidad el poema.

The night of my cousin's wedding
I wore blue.
I was nineteen
and we danced, Father, we orbited.
We moved like angels washing themselves.
We moved like two birds on fire. //
[...]
Mother was a belle and danced with
[twenty men].
You danced with me never saying a word.
Instead the serpent spoke as you held me
[close].
The serpent, that mocker, woke up and
[pressed against me
like a great god and we bent together
Like two lonely swans.

(La noche del casamiento de mi prima
vestí de azul.
Tenía diecinueve años
y bailamos, Padre, giramos.
Nos movimos como ángeles que se lavan
[a sí mismos].
Nos movimos como dos pájaros en llamas.
//
[...]

Madre era una belleza y bailó con veinte
[hombres].
Tú bailaste conmigo sin pronunciar
[palabra].
En cambio habló la serpiente mientras tú
[apretabas].
La serpiente, esa burlona, se despertó y
[presionó contra mí
como una gran diosa y nos inclinamos
[juntos
como dos cisnes solitarios].¹⁰

Sexton perfiló sus dardos desde una mirada crítica que desmitifica el “saber” libresco de las figuras de autoridad masculina, comenzando por el sistema médico. En este poema aparece el infantil la la la que sigue al “tú eres yo”, dirigido al sabelotodo que la diagnosticó como “*skeezix*”. Comparece el sesgo paródico de un Jehovah que se autosatisface con su hacha en mano:

The trouble with being a woman, Skeezix,
is being a little girl in the first place.
Not all the books of the world will change
[that].
I have swallowed an orange, being woman.
You have swallowed a ruler, being man.
Yet waiting to die we are the same thing.
Jehovah pleasures himself with his axe
before we are both overthrown.
Skeezix, you are me. La de dah.
You grow a beard but our drool is identical.

Forgive us, Father, for we know not.

(El problema de ser una mujer, Esquizo,
es ante todo ser una niña.
Todos los libros del mundo no van a
[cambiar eso].
Me tragué una naranja, por ser mujer.
Tú te tragaste una regla, por ser hombre.
Mas a la espera de la muerte somos la
[misma cosa].
Jehová se complace con su hacha
antes de que ambos seamos derrocados.
Esquizo, tú eres yo. La la la.
Te dejas crecer la barba pero nuestra baba
[es idéntica].

Perdónanos, Padre, porque no sabemos).¹¹

Los estilos de Plath y Sexton podrían considerarse las contracasas de una misma moneda. El cuerpo femenino es lo que ambas representan en su

hablante se proyecta sobre la de sus pequeños hijos, abandono del hogar por parte del padre. La situación angustiante de incomunicación que Plath viviría en el crudo invierno de 1963 también se anticipa:

[...]
I was ten when they buried you.
At twenty I tried to die
And get back, back, back to you.
I thought even the bones would do.

But they pulled me out of the sack,
And they stuck me together with glue.
And then I knew what to do.
I made a model of you,
A man in black with a Meinkampf look

And a love of the rack and the screw.
And I said I do, I do.
So daddy, I'm finally through.
The black telephone's off at the root,
The voices just can't worm through.

[...]
Yo tenía diez años cuando te enterraron.
A los veinte intenté morir
para volver atrás, atrás, volver a ti.
Pensé que con los huesos lo lograría.

Pero me sacaron de la bolsa
y me volvieron a pegar con cola.
Y entonces supe lo que debía hacer.
Hice un modelo de ti,
un hombre de negro con aire de
[Meinkampf

y un amor por el tormento y la violación.
Y dije yo sí, yo sí.
Así que, Papi, por fin he terminado.
El teléfono negro desconectado de raíz,
las voces simplemente no serpentean a
[través suyo).

La voz femenina que concluye con la enfática aniquilación de la tiránica figura masculina, en su doble representación de padre y marido (“*I’ve killed one man, I’ve killed two*” / “si he matado a un hombre, he matado a dos”), ha encarnado a lo largo del poema muchas figuras, o una sola en transformación. A saber: la niña huérfana a los diez años, la joven suicida de los veinte, la mujer sobreviviente que adopta el modelo tiránico, la víctima de vampirismo marital. Su emancipación está representada por ese demoníaco corazón estaqueado. En ese ritual de liberación hay un “darse cuenta”, una

anagnórisis que, curiosamente, celebra toda “la gente del pueblo”, bailando sobre el hombre-panzer y el vampiro, ese Papi insultado (“*you bastard*”) desde una jerga o *slang* en el que reconocemos el registro más crudo de Sexton, adoptado ahora por Plath.

If I've killed one man, I've killed two
The vampire who said he was you
And drank my blood for a year,
Seven years, if you want to know.
Daddy, you can lie back now.

There's a stake in your fat black heart
And the villagers never liked you.
They are dancing and stamping on you.
They always *knew* it was you.
Daddy, daddy, you bastard, I'm through.

(Si he matado a un hombre, he matado
[a dos:
el vampiro que dijo ser tú
y me chupó la sangre durante un año,
siete años, si quieres saberlo.
Papi, ahora puedes descansar tranquilo.

Hay una estaca en tu grasiento corazón
[negro,
y nunca le caíste bien a la gente del pueblo.
Están bailando y zapateándote encima.
Siempre supieron quién eras tú.
Papi, papi, hijo de puta, he terminado).

Cuando Plath presenta este poema en su lectura grabada para la BBC de Londres dice que la voz del poema es la de una “muchacha con complejo de Electra. Su padre murió cuando ella pensaba que él era Dios”. Agrega elementos que dialogan con lo que entonces era historia reciente: “Su caso viene complicado por el hecho de que el padre era nazi y la madre era, muy posiblemente, en parte judía. En la hija, las dos cepas se unen y se paralizan entre sí: ella tiene que actuar toda esta pequeña alegoría una vez más, para liberarse de una vez por todas”.¹⁶ La catártica liberación de ese estaqueo popular del vampiro le da un poco de razón a Steiner cuando señala cierta debilidad por el “efecto gótico” en la poesía de Plath: “[...] utiliza el goticismo de una manera particular, haciendo de los terrores formales un equivalente de las conmociones genuinas y complejas de los sentimientos” (291). Lo curioso es que aquella moda gótica ha vuelto hoy al tapete, aunque vaciada de connotaciones ideológicas y de analogías históricas. Será desde una lectura de género que las saetas de estas imágenes enviadas a varios frentes expliquen por qué un poema tan relevante como este no fue incluido

por Ted Hughes en las primeras ediciones de *Ariel* (1965; 1966). El dato del vampiro que le “chupó la sangre durante un año / siete años, si quieres saberlo”, coincide biográficamente con los años transcurridos desde que había conocido a quien sería su marido y octubre de 1962, cuando la relación terminaba y Plath escribía el poema, con toda la intención de denostar, en la figura masculina, también a su marido.

En una sonada investigación biográfica sobre Assia Wevill, la tercera en discordia del triángulo amoroso que acabó con el matrimonio de Ted y Sylvia, los autores Y. Koren y E. Negev aportaron nuevos datos sobre la convivencia de los amantes durante los cinco años que duró la relación, tras el suicidio de Plath (11.2.1963). Assia (Berlín, 1927 - Londres, 1969) había huido de la Alemania nazi con su padre, Lonya Gutman, médico judío de origen ruso; pasó su juventud en Tel Aviv y estudió Letras en una universidad canadiense. Junto a su tercer marido, el poeta David Wevill, le alquilaron el apartamento de Chalcot Square a Ted y Sylvia, recién llegados a Londres en 1961. El *affaire* se inició por entonces, y sus consecuencias fueron nefastas para ambas mujeres. Si bien los autores realizaron entrevistas a amigos y familiares de la pareja –también hablaron con Hughes poco antes de su muerte por cáncer en 1998–, su principal fuente fueron las cartas personales y los diarios íntimos de Assia. En ese archivo encontraron dos páginas escritas por Hughes de lo que cabría calificar como un manual de tiranía doméstica. Tras perder un primer embarazo con Hughes –según recientes biografías el haberse enterado del mismo habría sido el detonante del suicidio de Plath– Assia y Ted se mudaron a la casa de los Hughes, en Devon. En 1965, ella dio a luz a Alexandra Tatiana, apodada Shura. Aún casada legalmente con Wevill (que también intentó suicidarse), Hughes no reconocía a esa hija como propia, aunque lo fuera. Assia pasó a tener a su cargo a Shura y también a los niños huérfanos de Plath. Varios testimonios refieren dos hechos dramáticos. Uno es que Assia se fue obsesionando con el fantasma de Sylvia, que usaba sus ropas y decía que ella y Ted la estaban devorando. El otro es que Hughes la trataba de manera despreciativa, al punto de haber ido convirtiéndola en una sirvienta, estableciéndose entre ambos un vínculo de corte sadomasoquista. El código de tareas y conductas –escrito por Hughes en 1967– es digno del hombre vestido de negro con “*look Meinkampf*” que Plath ridiculizó cinco años antes en “Daddy”. Según la reseña de David Smith en *The Guardian*, entre las obligaciones de Assia figuran: levantarse a las ocho de la mañana, no andar en bata por la casa, jugar obligatoriamente con Frieda y Nicholas una vez al día, enseñarles alemán, tener estrictamente prohibido dormir la siesta, mostrarse agradable con los amigos

del patrón de la casa. Y lo más retorcido: Assia debía dejar de lado las costumbres británicas y proyectar en todos los órdenes de la vida su cultura alemana y judía. Todo un sistema de control que no solo explica el desenlace trágico de la mujer, sino que resulta una constatación caricaturesca de la visión inscripta por Plath en “Daddy”:

I have always been scared of you,
With your Luftwaffe, your gobbledygoo.
And your neat moustache
And your Aryan eye, bright blue.
Panzer-man, panzer-man, O You

Not God but a swastika
So black no sky could squeak through.
Every woman adores a Fascist,
The boot in the face, the brute
Brute heart of a brute like you.

(Siempre te tuve miedo,
con tu Luftwaffe, tu glugluteo pomposo.
Y tu pulcro bigotito
y el brillo azul de tus ojos arios.
Hombre-panzer, hombre-panzer, oh, Tú

No Dios pero una esvástica
tan negra que ningún cielo podría chirriar
[a través.
Cada mujer adora a un fascista,
la bota en su cara, el bruto
bruto corazón de un bruto como vos)¹⁷

Cuando una nueva amante apareció en el horizonte la pareja ya estaba por separarse, pero la tragedia del suicidio volvió a escenificarse. La noche del 25.3.1969 Assia llevó un colchón a la cocina de su piso en Londres. Preparó un cóctel de alcohol y somníferos y se acostó junto a Shura, de cuatro años, tras abrir la llave del gas. Sus cadáveres fueron encontrados junto a dos cartas: una dirigida al Dr. Gutman, su padre, y otra a Hughes.

En “Lady Lazaro” la voz del personaje refiere a sus propias muertes cíclicas que se corresponden, cada diez años, con la secuencia expresada en “Daddy” y con una descripción muy gráfica de cómo sobreviviera la autora al intento de suicidio de 1953:

“I rocke shut // As a seaschell / They had to call and call / and pick the worms off me like sticky pearls” (“Meciéndome, me cerré // como una concha. / Tuvieron que llamarme una y otra vez / y arrancarme los gusanos como perlas pegajosas”).

Desde el inicio hace aparición un rasgo de humor ambivalente de connotaciones sadomasoquistas. Se

comparan partes del cuerpo de la mujer (piel, pie, rostro) con objetos de fabricación nazi (veladora, pisapapeles), junto a lo doméstico judío (ropa). Todo así presentado conjuntamente adquiere una tonalidad de escenografía siniestra.

I have done it again
One year in every ten
I manage it

A sort of walking miracle, my skin
Bright as a Nazi lampshade
My right foot

A paperweight,
My face a featureless, fine
Jew linen

(Lo he vuelto a hacer,
una vez cada diez años
me las arreglo...

Una suerte de milagro andante, mi piel
brilla como una veladora nazi,
mi pie derecho

un pisapapeles,
mi cara sin rasgos, fino
lino de ropa judía).

La autoparodia del personaje femenino en cuanto a la cualidad de morir y resurgir alcanza un extraordinario apogeo: “Morir es un arte”. A la luz de los hechos está que la frase no se limitó a una declaración poética, sino que como lo hemos venido planteando se con-dice: la mujer actuará en función de lo que ha dicho como poeta. Es escalofriante la distancia irónica con la que Plath maneja este juego en el que terminarán confluyendo palabra y acto, cuerpo textual y cuerpo propio.

Dying
Is an art, like everything else.
I do it exceptionally well.

I do it so it feels like hell.
I do it so it feels real.
I guess you could say I've a call.

(Morir
es un arte, como todo lo demás.
Yo lo hago extraordinariamente bien.

Tan bien que se siente infernal.

Tan bien que se siente real.
Podría decirse que he recibido el llamado
[de una vocación).

La interlocución entre la mujer y lo nazi confirma el tono sarcástico de la analogía que inquietó a Steiner. Las imágenes remiten a situaciones del exterminio judío, pero también advierten: la Dama Lázaro, como el ave fénix, retornará con su fueguino cabello rojo para comerse a los hombres a grandes bocanadas. No cabe duda, este es el momento histórico en que las mujeres artistas y pensantes (Steiner menciona a Simone de Beauvoir, Edna O'Brien, Brigid Brophy) toman la palabra como nunca antes lo habían hecho.

I am your opus,
I am your valuable,
The pure gold baby

That melts to a shriek.
I turn and burn.
Do not think I underestimate your great
[concern.

Ash, ash -
You poke and stir.
Flesh, bone, there is nothing there-

A cake of soap,
A wedding ring,
A gold filling.

Herr God, Herr Lucifer,
Beware
Beware.

Out of the ash
I rise with my red hair
And I eat men like air.

(Soy tu opus,
soy tu inversión,
el bebé de oro puro

que se funde en un grito.
Me doy vuelta y me abraso.
No creas que subestimo tu gran
[preocupación.

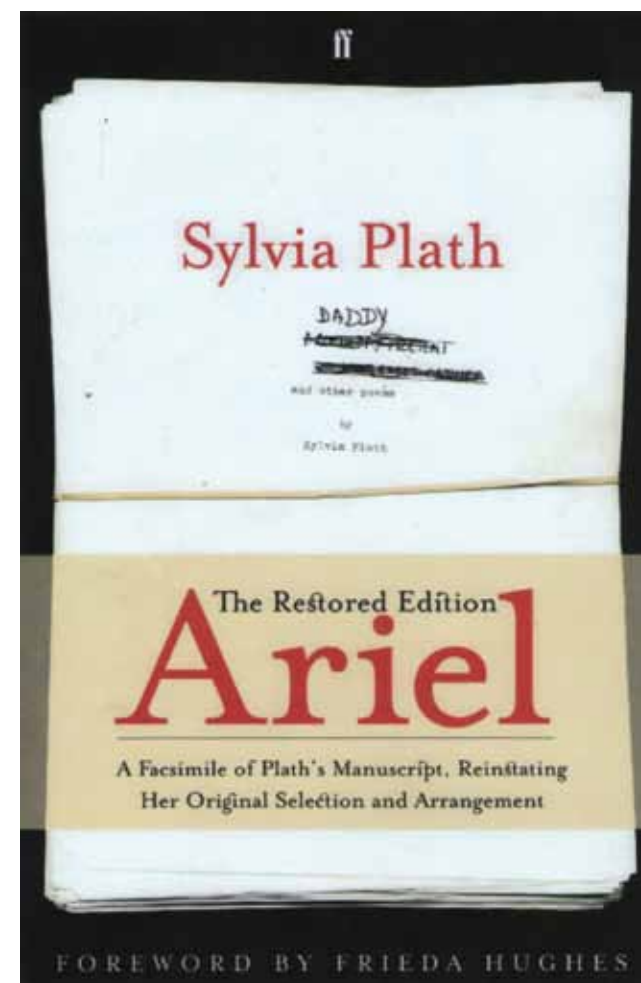
Ceniza, ceniza...
que atizas y remueves.
Carne, hueso, no hay nada allí

una pastilla de jabón,

un anillo de boda,
un empaste de oro.

Herr Dios, Herr Lucifer
cuidado
cuidado

de las cenizas
resurjo con mi cabello rojo
y me como a los hombres como aire).



Carátula de *Ariel, The Restored Edition* (2004):
“Daddy” habría sido el título del libro testamentario de Sylvia Plath

Una observación de Margaret Rees sirve de síntesis para sopesar el aporte crítico que la poética de Plath introdujo en el contexto norteamericano de la posguerra, cuando a nivel familiar, social y laboral, el sistema patriarcal comenzó a resquebrajarse. Por entonces la feliz-madre-ama de casa –según estadísticas de la época la mujer pasaba más de cinco horas diarias en la cocina– era el fetiche publicitario protagónico de las flamantes campañas televisivas que dieron proyección masiva al *American Way of Life*:

Ya sea que Plath escribiera acerca de la naturaleza, o acerca de las restricciones sociales que afectan a los individuos, ella se despojó de todo barniz complaciente. Dejó que su escritura expresara fuerzas elementales y miedos primigenios. Al hacerlo, puso al desnudo las contradicciones que arrancaron las apariencias y señaló algunas de las tensiones que se movían por debajo de la superficie del *American Way of life* estadounidense, en el período de la segunda posguerra.

Y al respecto de cómo asumía la mujer un papel sumiso frente al orden patriarcal hasta la generación anterior, resultan especialmente significativas las palabras de Aurelia Schober, madre de Sylvia Plath, consignadas en la Introducción de *Cartas a mi madre*, al referir la relación con su marido:

La diferencia de edad (21 años) que nos separaba, la superior educación de Otto, los largos años vividos en dormitorios universitarios o solo, nuestra anterior relación de profesora-alumna, contribuyeron a que le resultara particularmente difícil la brusca transición a una vida hogareña y familiar y acabaron generando una actitud dominadora y prepotente de su parte. [...] Al cumplir mi primer año de casada comprendí que si quería tener paz en mi hogar –y tal era mi deseo–, no tendría más remedio que mostrarme más sumisa, aunque ello no encajase con mi carácter natural (22-23).

Las Damas Lázaro y sus performances

El 11 de febrero de 1963, el más helado invierno londinense desde 1947, Plath sintió que su mundo se había congelado para siempre. Se levantó a las seis de la mañana, llevó al cuarto de sus hijos una bandeja de desayuno con pan y manteca, y dos jarritas de leche. Se encerró en la cocina, tapó los resquicios con toallas, metió la cabeza en el horno y abrió el gas. Su último poema, “Edge” (“Borde”), conjuga la mayor tensión irónica posible: el deseado cuerpo de la mujer y la exigida perfección alcanzan su máximo logro en la muerte.

The woman is perfected.
Her dead

Body wears the smile of accomplishment,

The illusion of a Greek necessity

Flows in the scrolls of her toga,
Her bare

Feet seem to be saying:
We have come so far, it is over.

Each dead child coiled, a white serpent,
One at each little

Pitcher of milk, now empty.
She has folded

Them back into her body as petals
Of a rose close when the garden

Stiffens and odors bleed
From the sweet, deep throats of the night
[flower.

The moon has nothing to be sad about,
Staring from her hood of bone.

She is used to this sort of thing.
Her blacks crackle and drag.

(La mujer ha sido perfeccionada.
Su muerto

cuerpo viste una sonrisa de completud,
el espejismo de una indigencia griega

fluye en los pliegues de su toga,
sus desnudos

pies parecen decir:
hasta aquí llegamos, se terminó.

Cada niño muerto ovillado, blanca
[serpiente,
uno en cada pequeña jarra

de leche, ahora vacías.
Ella los ha vuelto a plegar

a su cuerpo como los pétalos
de una rosa cerrada cuando el jardín

sangra rígido y hediondo
desde las dulces hondas gargantas de la
[flor nocturna.

Mirando desde su capucha de hueso

la luna no tiene porqué estar triste.

Está acostumbrada a este tipo de cosas.
Sus lutos crujen y arrastran).

En “*Sylvia’s Death*”, datado apenas una semana después de la muerte de su amiga (17.2.1963), Sexton rememora aquellas conversaciones en el bar, en las que la muerte era una invitada más a la que ambas daban lugar en sus vidas y en sus poemas:

what is your death
but an old belonging,
a mole that fell out
of one of your poems?
(O friend,
while the moon's bad,
and the king's gone,
and the queen's at her wit's end
the bar fly ought to sing!)

(¿qué es tu muerte
sino una vieja pertenencia,

un lunar caído
de uno de tus poemas?
(¡Oh, amiga,
cuando aquello de la mala luna,
y el rey se ha ido,
y la reina llega al final de su juego,
la mosca del bar debe cantar!).¹⁸

El intento de suicidio que las había unido en el pasado, se volvería a revestir de un valor ritual a la distancia. En ese año de 1963 Sexton fue nombrada profesora universitaria en Boston. En los siguientes once años ganó varios premios, publicó cinco libros más, entre ellos *Live or Die* (1966) por el que obtuvo el Premio Pulitzer (1967). Gracias al archivo cibernético mundial hoy se puede escuchar la puesta en voz de Sexton del poema “*Woman with girdle*” (“*Mujer con faja*”), acompañada por su propia banda, “*Her Kind*”, de inconfundible sonido psicodélico, grabada hacia finales del sesenta. Una emotiva y tocante lectura del texto “*All my pretty ones*” en voz de la poeta fue remezclada por el músico Peter Gabriel para “*Mercy Street - For Anne Sexton*” (“*Calle Piedad*”), la canción que le dedicó, editada en el álbum *So* (1986).¹⁹

Plath muestra en su último poema a la luna “*mirando desde su capucha de hueso*”, como testigo del último acto; un año después (febrero de 1964) Sexton finalizará con estas imágenes su poema “*Wanting to die*” (“*Queriendo morir*”):



Sexton recibe el Premio Pulitzer en 1967 por su libro *Live or Die* (Vive o Muere).

[...] suicides sometimes meet,
raging at the fruit, a pumped-up moon,
leaving the bread they mistook for a kiss,

leaving the page of a book carelessly open,
something unsaid, the phone off the hook
and the love, whatever it was, an infection.

([...] los suicidas a veces se reúnen,
furiosos con la fruta de una luna hinchada
abandonan el pan que confundieron con
[un beso,

dejando una página del libro abierta,
[como al descuido,
algo que no dijeron, el teléfono descolgado
y el amor, donde sea que esté, una
[infección.)

Esa es la infección de la cual cualquier ser humano es portador, la que según Albert Camus constituye un virus que se puede accionar en cualquier momento porque, como bien lo dice en su ensayo *El mito de Sísifo* (1942): “Sólo existe un problema verdaderamente filosófico: el

suicidio”. Este poema, que parece proseguir el diálogo con el “*dying in an art*” de su amiga Plath, es por su grado de reflexión filosófica y verdad autobiográfica, una de las más sobresalientes piezas líricas que se pueden encontrar en torno al inextricable acto de subversión que implica el suicidio. Poco tiempo después de separarse de su marido, en 1974, Sexton se ahogó con la benzina del auto, en el garaje de su casa: un vaso de vodka en la mano y el tapado de su madre puesto encima de los hombros.

En cuanto a la performatividad del suicidio en los textos poéticos, Steiner señala que después de escribir los poemas finales Plath se habría condenado a sí misma: “*A partir de ellos era imposible volverse atrás*” (298). Según Alfred Alvarez –el crítico más cercano con el que Plath se relacionó amistosamente– el suicidio es en Plath “*an attempt to get herself out of a desperate corner her own poetry had boxed her into*” (“un intento de rescatarse a sí misma del rincón de desesperación en el que su propia poesía la había encerrado”). Pero Alvarez también fue el primero en señalar que el acto suicida de Plath fue su “*last unwritten poem*” (“último poema no escrito”).²⁰

Sobre este punto una reciente tesis de maestría de Tavares Junior señala: “*A partir del suicidio de la poeta no se pueden ignorar más los elementos autobiográficos y confesionales que movilizan la escritura, y tampoco limitar la lectura de su poética a estos. Desde esa perspectiva el sujeto enunciador de la poética plathiana remite siempre a una identidad performática*” (36).²¹

Sin embargo, como lo sostiene Álvarez en su enjundioso estudio sobre el fenómeno del suicidio, siempre resulta imposible restringir semánticamente el alcance del mismo. Para concluir, desde nuestro punto de vista, no suscribimos lo que Steiner sugiere –que el “*hechizo*” de sus poemas no radica tanto en estos en sí sino en el posterior acto del suicidio–. Pensamos que su poesía –su obra toda y no solo los más hirientes textos de los últimos meses– y su correlato suicida conforman un único y poderoso discurso que problematiza el afuera y el adentro de la praxis poética. La acción suicida de Plath es una manera de terminar con el sufrimiento de la existencia-mujer; mientras queda resonando la respuesta abrasiva del cuerpo textual a ese mismo dolor. Esto no necesariamente constituye una fría estrategia, sino un acto que, aún en su inestimable desesperación, produce efectos insospechados para la propia protagonista. Igual que el acto de la escritura poética, esa performance final es una catarsis para sí y una puesta en vilo de su existencia para la posteridad. La mujer de carne y hueso deja de sufrir; se libera por medio de la violencia contra sí misma, de la opresión de género. Detiene la performatividad cotidiana de su identidad femenina y se sitúa fuera del sistema que la oprime. A la vez, su voz se abre a las repercusiones de

la escritura poética que van más allá del estrecho límite del propio cuerpo. La poesía es la Dama Lázaro que, resurgiendo de las cenizas, vuelve al ruedo y desafía la autoridad del Rey.

Notas

¹ A este trabajo, especialmente escrito para la revista [*Sic*], le precede otro que solo es una referencia de un ya largo interés por aproximarme a las poéticas de Sylvia Plath y Anne Sexton: “Dos poetas mujeres en el recodo de la era patriarcal” (2001), Lima, revista *Evohé* N°5, Universidad de Lima, Perú. El título actual está inspirado en la última estrofa del poema “Stings” (“Picaduras”), escrito por Sylvia Plath el 7.10.1962: “*Now she is flying / More terrible than she ever was, red / Scar in the sky, red comet / Over the engine that killed her- / The Mausoleum, the wax house*” (“Ahora ella está volando / más terrible que nunca, roja / cicatriz en el cielo, cometa rojo / por sobre la maquinaria que la mató / el Mausoleo, la casa de cera”).

² Sylvia Plath (1989): *Cartas a mi madre*. Selección y comentarios de Aurelia Schober Plath. Barcelona: Grijalbo, pp. 213-14.

³ La entrevista, realizada por Peter Orr a Sylvia Plath en 1962, fue publicada en *The Poet Speaks: Interviews with Contemporary Poets*, por Hilary Morrish, Peter Orr, John Press and Ian Scott-Kilvery (1966). London: Routledge. Se puede leer en forma completa, en inglés, en: http://www.english.illinois.edu/maps/poets/m_r/plath/orrinterview.htm. La traducción es de mi autoría.

Se recomienda escucharla en la voz de S. Plath en: <http://www.youtube.com/watch?v=g2lMsVpRh5c>

⁴ Todos los poemas en inglés de Anne Sexton referidos en este trabajo pertenecen a *The Complete Poems of Anne Sexton*, de Linda Gray Sexton and Loring Conant (1981), Houghton Mifflin Harcourt. La traducción al español es de mi responsabilidad.

⁵ Barbara Kevels (1978): “The Art of Poetry: Anne Sexton”, en J.D. Mc Clatch (ed.): *The Artist And Her Critics*. Bloomington: Indiana University Press, p.5. La traducción es de mi responsabilidad.

⁶ Palabras de Robert Graves, citadas en el mencionado ensayo de Rosenthal. La traducción es de mi responsabilidad.

⁷ “Sexton at home Part I”, puede verse en: <https://www.youtube.com/watch?v=L4VlcVfgFjk>

⁸ Shu-hua Chung: “The Electra Complex in Sylvia Plath and Anne Sexton’s Poems”. La traducción es de mi responsabilidad.

⁹ Anne Sexton (1981): *The Complete Poems of Anne Sexton*. La traducción es de mi responsabilidad.

¹⁰ Anne Sexton: “La muerte de los padres”, traducción de Veronica Zondek, en *Periódico de Poesía UNAM*

http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=321&Itemid=88.

¹¹ Anne Sexton (inédito): *El bebé de la muerte y otros poemas*. Traducción, selección e introducción de Verónica Zondek.

¹² Pablo Ingberg (2005): “Sylvia Plath, una tragedia renovada”.

¹³ Sylvia Plath (1981): *The Collected Poems*, edited by Ted Hughes. New York: Harper & Row, p.289.

Todas las citas en inglés de los poemas de Plath de este trabajo pertenecen a dicha edición, aunque las traducciones al español correspondan a diferentes traductores que se irán mencionando.

¹⁴ Sylvia Plath (1988): *Tulipanes y otros poemas*. Traducción de María Julia de Ruschi Crespo. Buenos Aires: CEAL.

¹⁵ Desde este texto en adelante, todas las traducciones al español de los poemas de Sylvia Plath son de mi responsabilidad y autoría.

¹⁶ Sylvia Plath (1981): *The Collected Poems*, p.293. La traducción es de mi responsabilidad.

¹⁷ Se recomienda escuchar la puesta en voz de este poema por parte de la poeta. “Sylvia Plath reads Daddy”: http://www.youtube.com/watch?v=_hz1ar58BIM

¹⁸ La traducción del inglés al español de estas estrofas, así como de las siguientes citas de poemas de Anne Sexton, es de mi responsabilidad.

¹⁹ Peter Gabriel: “Mercy Street - For Anne Sexton”; álbum *So* (1986). Se puede escuchar en: <http://www.youtube.com/watch?v=5Y5KELHc0Hw>

²⁰ Citado por Paul Alexander (1999): *Rough Magic: A biography of Sylvia Plath*. New York: Da Capo Press, p.341.

²¹ La traducción del portugués es de mi responsabilidad.

Bibliografía

A.A.V.V. (1966): *The Poet Speaks: Interviews with Contemporary Poets*, by Hilary Morrish, Peter Orr, John Press, and Ian Scott-Kilvery. London: Routledge.

ALEXANDER, Paul (1999): *Rough Magic: A biography of Sylvia Plath*. New York: Da Capo Press.

ALVAREZ, Alfred (1990): *The savage, god, a study of suicide*. Norton Paperback. [1971].

BUTLER, Judith (2007): *El género en disputa*. Buenos Aires: Paidós.

CHUNG, Shu-hua: “The Electra Complex in Sylvia Plath and Anne Sexton’s Poems”. Consultado en febrero 2014: <http://www.ntnu.edu.tw/acad/epub/j53/j532hs-6.htm>.

ENGELS, Friedrich (2012): *El origen de la familia, la propiedad y el Estado*. Edición digital: Archivo Marx www.marxists.org, 2000 [1884].

FORRESTER, Viviane (1978): *Virginia Woolf: el vicio absurdo*. Buenos Aires: Emecé.

GABRIEL Peter, en la canción “Mercy Street - For Anne Sexton”, con la voz mezclada de Anne Sexton leyendo su poema “All my Pretty Ones”, en el álbum *So*, 1986. Se puede escuchar en: <http://www.youtube.com/watch?v=5Y5KELHc0Hw>

GEORGE, Diana H. (1987): *Oedipus Anne: The poetry of Anne Sexton*. Urbana: University of Illinois Press.

INGBERG, Pablo (2005): “Sylvia Plath, una tragedia renovada”, nota y traducción en *El Litoral*, Santa Fe. Consultado en: <http://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2002/05/23/culturadiario/CULT-01.html>

KEVELS, Barbara (1978): “The Art of Poetry: Anne Sexton”, en J.D. Mc Clatch (ed.): *The Artist and Her Critics*. Bloomington: Indiana University Press.

KILFOIL, Kara (2008): “The child’s cry/ Melts in the wall: Frieda Hughes and a Contemporary Reading of Sylvia Plath”, en *Plath Profiles*, Summer 2008, Vol. I. Indiana University Northwest. Consultado en febrero 2014: <http://www.iun.edu/~nwadmin/plath/vol1/Kilfoil.pdf>

KOREN, Yehuda y NEGEV, Eilat (2006): *A lover of unreason: the life and tragic dearth of Assia Wevill*. London: Robson Books.

PLATH, Sylvia (1981): *The Collected Poems*, edited by Ted Hughes. New York: Harper & Row.

(---.) (1988): *Tulipanes y otros poemas*. Traducción de María Julia de Ruschi Crespo. Buenos Aires: CEAL.

(---.) (1989a): *Ariel*. Traducción de Ramón Buenaventura. Madrid: Hiperión.

(---.) (1989b): *Cartas a mi madre*. Selección y comentarios de Aurelia Schober Plath. Barcelona: Grijalbo.

(---.) (2004): *Ariel. The Restored Edition*. Prólogo de Frieda Hughes. New York: HarperCollins.

REES, Margaret (1998): “Memories of Sylvia Plath”, en

World Socialist Web site, citado en “Biography of Sylvia Plath”, Poetry Foundation. Consultado en: <http://www.poetryfoundation.org/bio/sylvia-plath>.

ROSENTHAL, Macha L. (1991): *Our Life In Poetry, Selected Essays and Reviews*. New York: Persea Books. [The Nation:19.9.1959].

SEXTON, Anne (1981): *The Complete Poems of Anne Sexton*, by Linda Gray Sexton and Loring Conant. Houghton: Mifflin Harcourt.

(---.) “La muerte de los padres”, traducción de Veronica Zondek. *Periódico de Poesía UNAM*: http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=321&Itemid=88.

(---.) (inédito): *El bebé de la muerte y otros poemas*. Traducción, selección e introducción de Verónica Zondek (archivo personal).

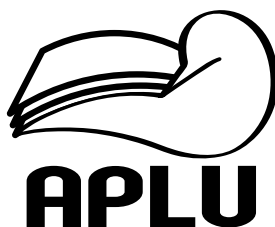
SMITH, David (2006): “Ted Hughes, the domestic tyrant”; *The Guardian*, UK, Sunday 10 September 2006. Consultado en: <http://www.theguardian.com/uk/2006/sep/10/books.shopping>.

STANISZEWSKI, Kristy (2012): “The Hidden Gender of Lobotomy: Women & Mental Illness in Mid-20th Century United States”. Consultado febrero 2014 en: <http://revisionistslc.com/2012/05/02/the-hidden-gender-of-lobotomy-women-mental-illness-in-mid-20th-century-united-states/>

STEINER, George (1994): *Lenguaje y silencio*. Barcelona: Gedisa.

TAVARES JUNIOR, José M. (2011): “A performance do suicídio em *Airel* de Sylvia Plath”. Natal: Universidad Federal do Rio Grande do Norte. Consultado en: http://repositorio.ufrn.br:8080/jspui/bitstream/1/8451/1/JoseMTJR_DISSERT.pdf

WAGNER-MARTIN, Linda W. (1989): *Sylvia Plath*. Barcelona: Circe.



Pautas para la presentación de artículos

.....

- 01.** Los artículos deberán ser inéditos, aunque también serán aceptados aquellos que hayan tenido una circulación restringida.
- 02.** Deberá adjuntarse al trabajo un breve currículum del autor.
- 03.** Las ideas expresadas en los artículos serán total responsabilidad del autor.
- 04.** Los artículos serán enviados a aplu1992@gmail.com
- 05.** [sic] publicará trabajos en español y en portugués; en cuanto a aquellos presentados en otros idiomas, la revista se reserva su consideración. En caso de su aceptación, se acordarán con el autor las condiciones de traducción.
- 06.** Los trabajos serán evaluados por alguno de los integrantes del Comité Académico de Lectura. Dicho Comité podrá aprobar, aceptar con correcciones o rechazar los artículos. Se seguirá el criterio de arbitraje, manteniendo el anonimato de la identidad del autor y del corrector durante la selección de los trabajos a publicar.
- 07.** La revista corregirá los artículos, consultando a los autores solo en caso de que el contenido se vea modificado.
- 08.** Salvo casos excepcionales, las publicaciones no serán remuneradas.
- 09.** Una vez presentados los trabajos, el Consejo Editor se reservará los derechos hasta el momento de su publicación. En caso de que los artículos no resulten seleccionados, no existirá obligación de devolución por parte de la revista.
- 10.** Una vez publicado el trabajo, el autor dispondrá de los derechos del mismo, debiendo citar la revista [sic] como primera edición.
- 11.** Las pautas formales para presentar artículos serán las siguientes:
 - a.** Las notas deberán ubicarse al final del texto. Las llamadas de nota irán con número elevado y pegadas al nombre o frase correspondiente. En caso de que la nota se ubique al final del enunciado, deberá ir después del signo de puntuación.
 - b.** En la bibliografía se citarán únicamente aquellos trabajos que aparezcan citados en el cuerpo del artículo. Deberá ajustarse al siguiente criterio:
Apellido, nombre (o inicial del nombre), año de publicación entre paréntesis, título de la obra en cursiva, ciudad, editorial. En caso de que sea relevante mencionar la primera edición, la fecha figurará al final y entre paréntesis rectos.
Ejemplo: Liscano, Carlos (2010): *Manuscritos de la cárcel*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido.
En el caso de la cita de artículos, el título deberá ir entre comillas y sin cursiva, seguido de la referencia en cursiva del nombre de la obra.
Ejemplo: Caetano, Marcela (2009): "Canudos: memoria e identidad. Una lectura desde Antônio Conselheiro de Joaquín Cardozo", en Mirza, Roger (ed.) (2009): *Teatro, memoria, identidad*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
 - c.** Las citas integradas en el cuerpo del texto irán entre comillas y sin cursiva. Si las citas exceden las cuatro líneas, deberán figurar en cuerpo menor y sin comillas.
- 12.** La presentación de trabajos supone la aceptación de las presentes pautas.