

5-21-2021

Primitivismo y poesía femenina en el Cono Sur: Gabriela Mistral, Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou

Ramon Muniz
rmuni014@fiu.edu

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.fiu.edu/etd>



Part of the [Feminist Philosophy Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), [Other Languages, Societies, and Cultures Commons](#), and the [Women's Studies Commons](#)

Recommended Citation

Muniz, Ramon, "Primitivismo y poesía femenina en el Cono Sur: Gabriela Mistral, Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou" (2021). *FIU Electronic Theses and Dissertations*. 4720.
<https://digitalcommons.fiu.edu/etd/4720>

This work is brought to you for free and open access by the University Graduate School at FIU Digital Commons. It has been accepted for inclusion in FIU Electronic Theses and Dissertations by an authorized administrator of FIU Digital Commons. For more information, please contact dcc@fiu.edu.

FLORIDA INTERNATIONAL UNIVERSITY

Miami, Florida

PRIMITIVISMO Y POESÍA FEMENINA EN EL CONO SUR:
GABRIELA MISTRAL, ALFONSINA STORNI Y JUANA DE
IBARBOUROU

A dissertation submitted in partial fulfillment of

the requirements for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

in

SPANISH

by

Ramon Muniz Sarmiento

2021

To: Dean John F. Stack, Jr.
Green School of International and Public Affairs

This dissertation, written by Ramon Muniz Sarmiento, and entitled *Primitivismo y poesía femenina en el Cono Sur: Gabriela Mistral, Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou*, having been approved in respect to style and intellectual content, is referred to you for judgment.

We have read this dissertation and recommend that it be approved.

Santiago Juan -Navarro

Erik Camayd-Freixas

Bianca Premo

Renée Silverman, Major Professor

Date of Defense: May 21, 2021

The dissertation of Ramon Muniz Sarmiento is approved.

Dean John F. Stack, Jr.
Green School of International and Public Affairs

Andrés G. Gil
Vice President for Research and Economic Development
and Dean of the University Graduate School

Florida International University, 2021

© Copyright 2021 by Ramon Muniz Sarmiento

All rights reserved.

ACKNOWLEDGMENTS

Quiero agradecer a mi directora de tesis, la Dra. Renée Silverman, por su orientaciones académicas y profesionales y por su apoyo en la lectura de todos mis manuscritos en inglés y en español; a la Dra. Melissa Baralt por sus mensajes de ánimo, optimismo y su invaluable apoyo profesional. Gracias también a los profesores Santiago Juan-Navarro, por sus recomendaciones de lecturas y escritura, Erik Camayd-Freixas, quien despertó con sus clases mi interés hacia el primitivismo, y a Bianca Premo, por aceptar ser parte importante de este comité. Estaré eternamente agradecido a la Dra. Aurora Morcillo por sus valiosos consejos durante la presentación de mi propuesta de tesis. Gracias a todos los que de una forma u otra contribuyeron a la presente investigación: a la Dra. Maida Watson, Lázaro Larry Martín Sorís, Alfredo Coirolo, Leandro Gasco, Elena Romiti, a las Bibliotecas Nacionales del Uruguay y Argentina, maravillosas naciones que me acogieron por un mes completo. Gracias a toda mi familia, en especial a mis padres, presentes siempre en todas mis empresas. Agradezco además a UGS por haberme otorgado las becas DEA y DYF para la realización de esta tesis.

ABSTRACT OF THE DISSERTATION
PRIMITIVISMO Y POESÍA FEMENINA EN EL CONO SUR: GABRIELA MISTRAL,
ALFONSINA STORNI Y JUANA DE IBARBOUROU

by

Ramon Muniz Sarmiento

Florida International University, 2021

Miami, Florida

Professor Renée Silverman, Major Professor

Primitivism is a philosophical attitude and artistic view based on the search for origins. It is linked to a simpler conception of life and has been used as a strategy to critique modernity through literature and art, as well as a means to subvert traditional and academicist paradigms in cultural production. Although most scholars have considered Primitivism as a problem of Western ideology, Erik Camayd-Freixas, Marianna Torgovnick, and Ben Etherington have shown that Primitivism is present in all cultures and that its strategies have been deployed to deal with racial, ecological, economic, artistic, and gender issues.

My dissertation analyzes the ways in which Latin American poets Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, and Juana de Ibarbourou employ Primitivism as a means of revolutionizing the traditional canon of women's poetry. I make a comparison between the voices of women's poetry of the nineteenth and first half of the twentieth centuries in the Southern Cone of South America. I examine literary work by Mercedes Marín del Solar, Josefina Pelliza de Sagasta, and Silvia Fernández to demonstrate that, in the nineteenth century, women writing poetry felt themselves forced to adhere to the rules of progress, modernity, positivism, and national ideology enforced by masculine rationality. Women writers had to negotiate with these dictates

in order to have a presence in Latin American nineteenth-century literary discourse. They became great defenders of patriotic feelings, progress, technical and industrial advances, motherhood inspired by the model of the Virgin Mary, and idealized love, which were then considered important factors in a ‘civilized’ society.

In contrast, women writers of the twentieth century changed this pattern using the strategies of Primitivism. Mistral, Storni, and Ibarbourou transform the paradigms of motherhood and idealized love, turning them into creative, corporeal, and sensual experiences. They prefer Nature to urban areas, imagining the natural world as free spaces in which women can express their repressed desires and transcend the limits of masculine modernity and social norms. These women poets posit their views about such issues as gender inequality and the destruction of the environment for economic purposes, making them important antecedents of Second-Wave Feminism and Ecofeminism.

TABLE OF CONTENTS

CHAPTER	PAGE
PREFACIO	3
<u>I.</u> CIVILIZACIÓN Y PROGRESO. LA LÍRICA FEMENINA DECIMONÓNICA EN EL CONO SUR: MERCEDES MARÍN DEL SOLAR, JOSEFINA PELLIZA DE SAGASTA Y SILVIA FERNÁNDEZ	40
1. Mercedes Marín del Solar.....	50
2. El tema mariano, el ideal de feminidad y progreso en la poesía de Mercedes Marín del Solar	53
3. Josefina Pelliza de Sagasta y Silvia Fernández.....	63
4. Maternidad, feminidad y amor en la poesía de Silvia Fernández y Josefina Pelliza de Sagasta	72
5. El progreso en la poesía de Josefina Pelliza de Sagasta.....	78
6. Signos de una nueva poética en la obra de Josefina Pelliza de Sagasta.....	81
<u>II.</u> PRIMITIVISMO EN EL CONTEXTO EUROPEO Y LATINOAMERICANO.....	89
1. América Latina: modernismo y vanguardia.....	97
2. Nuevas estrategias de las poetas a comienzos del siglo XX.....	110
<u>III.</u> MATERNIDAD PRIMITIVA EN LA OBRA DE GABRIELA MISTRAL Y ALFONSINA STORNI	118
1. Consideraciones teóricas e históricas.....	118
2. Feminismo de la diferencia, maternidad y primitivismo.....	123
3. La maternidad en la obra de Gabriela Mistral.....	134
4. Creatividad y fertilidad. Maternidad telúrica.....	148
5. Intercambio corporal.....	164
6. La eternidad del vínculo maternofilial.....	169
7. Maternidad primitiva en los poemas “La loba” y “Fecundidad” de Alfonsina Storni	176
8. “Colofón con cara de excusa” de Gabriela Mistral.....	181
<u>IV.</u> ESTÉTICA DE LO NATURAL Y CRÍTICA A LA MODERNIDAD EN LA OBRA POÉTICA DE GABRIELA MISTRAL, ALFONSINA STORNI Y JUANA DE BARBOUROU	189
1. Gabriela Mistral: la naturaleza como aliada y refugio.....	212
2. Juana de Ibarbourou: las ansias de vivir en la belleza natural.....	237
3. Corporalidad, naturaleza, regeneración y el “yo” salvaje.....	242
4. El animismo en la poesía de Juana de Ibarbourou.....	259
5. Campo versus ciudad.....	264
6. La inquietud vital en la poesía de Alfonsina Storni.....	267
<u>V.</u> CONCLUSIONES.....	284

BIBLIOGRAFÍA.....	290
VITA.....	296

PREFACIO

Durante el siglo XIX en Hispanoamérica, la literatura de la mujer enfrentó por igual el estigma social que acarreaba pertenecer al lado femenino de la sociedad. Las mujeres podían escribir siempre que se mantuvieran fieles a ciertos parámetros reguladores de la creación con los cuales se impedía a las autoras transgredir los límites de sus hogares, modelo que se va resquebrajando a medida que transcurre la centuria y ya en el novecientos la actitud de cambio en la poética femenina resulta imparable. Las antologías y recopilaciones de obras que llevan a cabo un muestreo del desarrollo de la literatura escrita por mujeres durante el siglo XIX ofrecen clara cuenta de la uniformidad que existía en cuanto a la creación femenina y sus escasas posibilidades temáticas en el contexto latinoamericano. Catharina Vallejo hace referencia al rol histórico pasivo, más bien de inspiradora y musa que ha tenido la mujer, afirma que "...la mujer poeta es una contradicción, ella ha sido la belleza que ha inspirado al creador masculino" (9-10). Por tanto, llegado el momento en que la mujer siente la necesidad de expresión literaria, el patriarcado intelectual intenta controlar el discurso femenino llegando a coartar sus posibilidades y a limitar su desenvolvimiento a temas muy específicos que son descritos por Vallejo en los siguientes términos: "Las mujeres podrían escribir, pero su escritura se sujetaría a los mismos parámetros que valían para el ángel del hogar: sentimiento, sacrificio, amor abnegado" (14). Aunque se habla en este caso de la literatura producida en la isla de Cuba este parecer puede perfectamente ser aplicado al resto de Latinoamérica.

Susanna Regazzoni quien reúne la obra de varias autoras desde el Caribe hasta Sudamérica en su *Antología de escritoras hispanoamericanas del siglo XIX* plantea criterios similares a los de Vallejo y se refiere incluso al género lírico como el mayormente permitido a las mujeres de la época: “Leer y escribir poemas era una posibilidad concedida al concepto de feminidad imperante, pero ser novelista o ensayista era un desafío a los modelos sociales vigentes” (12). Las escritoras no solo se encontraban constreñidas en cuanto a las ideas sino también en lo que tiene que ver con la forma literaria, aunque huelga señalar que en ciertos casos las autoras decimonónicas pasan por alto estas rígidas prescripciones y se abocan al cultivo del ensayo, el periodismo, el teatro y la novela. La prosa, si bien no en todos los casos, se convierte en el género propicio por excelencia para opinar sobre los temas más polémicos del momento como la educación, la esclavitud, el matrimonio, la situación desventajosa de la mujer y el enfrentamiento entre civilización y barbarie. Fue la poesía el género menos transgresor, más servil a las imposiciones y acartonado en ideas fijas cuando se trata de la literatura escrita por las intelectuales del siglo XIX. La lírica femenina tendría que esperar al influjo dejado por el modernismo para independizarse de sus ataduras alcanzando así un índice de calidad y libertad importante durante la primera mitad del siglo XX con la labor de figuras como Juana de Ibarbourou (1892-1979), Gabriela Mistral (1889-1957), Alfonsina Storni (1892-1938), quienes constituyen el núcleo central de este trabajo.

No resultaba sencillo para las escritoras del siglo XIX emprender carrera, trascender el canon o hacer frente a las burlas de sus contemporáneos varones. María Rosa

Lojo, quien ha estudiado el tema en el espacio argentino, se refiere a las reacciones que provoca la salida de la revista femenina *Camelia* entre la comunidad letrada masculina:

El lema de la revista: “¡Libertad! No licencia. Igualdad entre ambos sexos”, le valió no pocas burlas, especialmente de un periódico rival llamado *El padre castañeta*, que publicó una poesía satírica con versos como estos: “y habrá tal vez alguno / que porque sois periodistas / os llame mujeres públicas / por llamaros publicistas.” (474)

Según Lojo el canon tenía un rasero doble, las autoras quedaban asfixiadas en la incapacidad de cumplir con las expectativas: “...esta preceptiva hacia la que se empujaba a las escritoras servía para criticarlas, en cuanto literatas, por las mismas limitaciones (lo sentimental, lo mínimo, lo doméstico, el color rosa) que la masculina vigilancia de la moral les imponía...” (Lojo 474). Aquí se observan claramente las contradicciones históricas del patriarcado, así como sus ambivalencias que han estereotipado a las mujeres a través conceptos contradictorios y enfrentados como pureza-sexualidad irredenta e irreprimible, maternidad-virginidad, ángel-demonio, por solo citar los más conocidos.

Cuando se habla de canon literario femenino en las sociedades decimonónicas resulta importante no dejar fuera el contexto histórico y cultural del momento. Hispanoamérica se enfrenta a la difícil empresa de organizar gobiernos y a la consolidación nacional luego de que en varias regiones se había logrado para el año 1825 la independencia de España. Este proceso da lugar a conflictos civiles y caudillistas que hacen mella en la unidad de los latinoamericanos y que en algunos casos desembocan en regímenes totalitarios y dictatoriales como el de Juan Manuel Rosas en la Argentina. Las nuevas

naciones persiguen su constitución como pueblos con identidades distintas de la otrora metrópoli. La literatura desempeña un papel fundamental en este proceso. Escritores y poetas cantan y exaltan a los próceres de la patria, así como a la naturaleza autóctona, a los hechos históricos donde se habían destacado los nativos de América para la consecución de la independencia con el fin de crear un sistema de mitos que uniera e identificara a los nacidos en unas mismas tierras.

Por otra parte, los literatos reciben las influencias de diversos movimientos literarios y filosóficos de Europa, entre ellos pueden mencionarse el neoclasicismo, romanticismo, realismo, naturalismo y el positivismo como los dominantes. No existe por tanto una pureza de estilo. Por esta época la literatura de Hispanoamérica, además de servir a ideales políticos, se va a caracterizar por el eclecticismo, es decir por la fusión de los estilos e ideas antes señalados. Aquí interesa particularmente destacar la huella dejada por el positivismo en su afán civilizatorio, educacional, de orden y progreso, con su búsqueda de aquellos elementos raciales y clasistas llamados a constituir los nuevos estados y naciones. Se persigue la creación del llamado ciudadano civilizado, es decir, la élite blanca burguesa, y se trata de higienizar y eliminar a aquellos estratos que retrasaban o afeaban el destino de las naciones, por ejemplo, el indio, el negro, el gaucho. De ahí la implementación de políticas que fomentaban la inmigración de la raza blanca europea como la llevada a cabo por el escritor y político argentino Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888).

Por tanto, en sociedades como las nacientes, donde se copian modelos europeos, supuestamente civilizados, donde la creación de la nación está en manos de la élite, la formación de la mujer privilegiada va a estar encaminada a lograr la encarnación del ángel

del hogar, de la madre pura y letrada, de la excelente esposa que vela por la tranquilidad de los suyos y se encarga de la educación moral y civil de los hombres del futuro. Este modelo de mujer civilizada, angelical, caritativa y abnegada es el que las poetas más conservadoras transmiten en sus obras mediante una literatura a veces demasiado didáctica para el gusto de hoy en día. Durante el siglo XIX no solamente los hombres sino también las mujeres escritoras colaboran desde las páginas de publicaciones seriadas y libros con la difusión del modelo femenino que desarrolla su actividad únicamente en el ámbito hogareño. En este sentido, Lea Fletcher menciona el caso de la revista argentina *La Aljaba*, dirigida por la poeta uruguaya Petrona Rosende (1787-1863), cuyo objetivo se describe en las siguientes palabras: “formar hijas obedientes, madres respetables y dignas esposas” (Citado en Fletcher 25).

Con esto dicho, se explica fácilmente que el acercamiento corporal, físico y sensorial entre los amantes se encuentra prácticamente vedado en la expresión lírica. Se ensalza la moralidad y la virtud. Es realmente raro, aunque no imposible, encontrar composiciones poéticas que aborden al aspecto corporal como tema. Tanto el amor como la maternidad son dos asuntos que van a ser representados de manera extremadamente estilizados e institucionalizados. La madre es personificada como una figura virginal y sacra a la que se rinde especial culto y atención, cuya esfera de actuación es la familia y el hogar donde alcanza su realización plena. La maternidad reflejada dirige su atención al momento en que el niño requiere ser moldeado en principios y normas, la mujer adquiere entonces una posición de maestra virtuosa ante el hijo. Asimismo, en la relación amorosa se destacan los sentimientos de ternura, compañerismo y amistad y se evitan aquellos que

tienen que ver con la parte carnal o entendida como pecaminosa, el amor es metafísico, predomina el alma sobre el cuerpo. Cabe recordar que este canon se irá transformando con la llegada del modernismo y que ya para el primer cuarto del siglo XX la poesía escrita por mujeres presenta un discurso notablemente opuesto a lo que había sido. Aunque también es válido decir que este cambio no estuvo exento de vicisitudes, contradicciones y polémicas para las escritoras. Por el contrario, autoras como Gabriela Mistral, Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou enfrentan en su época las presiones sociales, el desprecio de grupos intelectuales masculinos, la autocensura, el poder patriarcal interiorizado en la propia mujer, e incluso la tergiversación de la lectura crítica de sus versos en el caso de Juana de Ibarbourou.

El siglo XIX también trae consigo innumerables transformaciones en cuanto a la tecnología y la economía. Comienza el proceso de urbanización, ciudades como Montevideo y Buenos Aires aspiran, llegando a lograrlo, a poseer una elegante arquitectura comparable a la de las urbes europeas. Se introducen importantes transformaciones en las comunicaciones, empiezan a funcionar las redes de correos y el telégrafo, se perfecciona cada vez más el desplazamiento marítimo y terrestre con la apertura de los ferrocarriles y la puesta en marcha de los trenes. Las distancias se acortan, lo que produce en los ciudadanos una sensación de progreso y bienestar ascendentes. Las poetas del momento también ponen su inspiración a disposición de este nuevo orden que las llevará a cantar las maravillas del adelanto, mediante una poesía mimética y exteriorista, y a exaltar el encuentro entre Europa y América, a contemplar a la primera como a la madre bienhechora de la civilización y a la segunda como hija virgen que debe construirse y crecer siguiendo

el ejemplo de su progenitora. Con ideales como estos, el rechazo a la vieja barbarie del continente, que, según la intelectualidad del momento, se encontraba en la raza indígena, en los ambientes selváticos o en las llanuras de la pampa se hace un tópico frecuente en la creación literaria. Como ha expresado Ricardo Piglia en su prólogo al *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento no será hasta las últimas décadas del siglo XIX cuando la literatura latinoamericana alcance su autonomía como arte. Luego del proceso independentista las letras del continente se ponen a favor de la creación de las naciones, de la defensa de lo autóctono y del reformismo de las costumbres: "...la política invade todo, no hay espacio, las prácticas están mezcladas, no se puede ser solamente un escritor" (Piglia 13). Hasta la llegada del modernismo las letras hispanoamericanas, dirigidas la mayoría de las veces por intelectuales blancos y afortunados económicamente, apuestan por la introducción de modelos europeizantes, considerados la encarnación de la civilización, y desprecian lo nativo. Además del *Facundo*, obras como *El matadero* de Esteban Echeverría (1805-1851) o posteriormente, incluso en el siglo XX, novelas como *La vorágine* de José Eustasio Rivera (1889-1928) o *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos (1884-1969) demuestran claramente esta oposición entre barbarie y civilización.

La situación comienza a cambiar alrededor de 1882 cuando José Martí (1853-1895) publica su libro *Ismaelillo*, dedicado a su hijo, momento que varios críticos han situado como el punto de arranque del modernismo. Con esta corriente literaria y cultural, que invierte por primera vez el eje de acción de los movimientos artísticos, ahora las influencias se desplazan desde América hacia España y no al revés como era costumbre, la literatura se desliga bastante de la representación realista del entorno inmediato y apela mucho más

a la consecución de mundos e imágenes creados a partir de la fantasía del autor. El modernismo literario fue una revolución estética y cultural que respondió al contexto histórico de la crisis de la modernidad. Como ha dicho José M. Cabrales Arteaga: "... representa la primera mayoría de edad de las letras hispanoamericanas. Supone una actitud de rechazo y protesta contra el orden social burgués y contra el lenguaje poético obsoleto y vaciamente retórico de Campoamor, Núñez de Arce y otros" (34). En la opinión de Cabrales encontramos ya dos aspectos vitales que desestabilizó la nueva época: lo social y lo artístico. Como bien plantean los autores reunidos en el volumen *Nuevos asedios al Modernismo*, compilado por Iván A. Schulman, no se puede analizar este fenómeno con una orientación unívoca ni con el afán de señalar características específicas e inamovibles que aprisionen la libertad de los modernistas, sino más bien con una mirada amplia que englobe las distintas actitudes y períodos evolutivos que conoció este movimiento cultural.

A continuación, detallaré algunas ideas que considero claves para avanzar en el tema de este trabajo. Debo destacar el objetivo rupturista y renovador de los autores finiseculares latinoamericanos con respecto a la tradición literaria vigente hasta ese entonces. Los nuevos autores intentan, bajo el influjo de diversas fuentes como el parnasianismo y el simbolismo franceses, los modelos grecolatinos antiguos, el neomedievalismo, el cosmopolitismo, el supuesto exotismo de las culturas orientales, o las emergentes corrientes espiritistas y teosóficas, dar un nuevo vuelo, llegando a lograrlo, a la literatura que se producía en este lado del Atlántico. La realidad inmediata, con su orientación hacia el orden y el progreso, lema del positivismo, con su anhelo de lo práctico y lo utilitario deja de ser un tema atractivo para los escritores, quienes se sienten

desplazados en el nuevo orden socio-material y, por tanto, impulsados a la creación de sus propios paraísos imaginarios y universos artificiales que a veces pueden estar situados en culturas lejanas o en épocas remotas. Existe evidentemente un sentimiento de rechazo al contexto que puede emparentarse con el concepto de primitivismo cultural propuesto por Arthur O. Lovejoy y George Boas, el cual ha sido definido por estos autores en los siguientes términos: “Cultural primitivism is the discontent of the civilized with civilization, or with some conspicuous and characteristic feature of it” (7). De manera que esta atracción por lo primitivo les sirve a los modernistas como estrategia para transformar el canon artístico y literario de forma similar a como lo harán décadas más tarde los vanguardistas. Así lo ha visto Iván A. Schulman en las siguientes ideas que cito en extenso por su importancia para este estudio:

El llamado venero exótico de los modernistas representaba una manera de concretizar anhelos estéticos e ideales vedados por la realidad cotidiana. El positivismo, por un lado, y la incipiente modernización socioeconómica, crearon actitudes cientistas, y un ambiente materialista, que los modernistas, frustrados y alienados, no lograron aceptar. Frente a esta realidad construyeron otra, un mundo ideal, una visión soñada, los cuales terminaron siendo para ellos, la única realidad valedera. (34)

El modernismo es un fenómeno complejo, problemático y resistente a la clasificación que tiene la facultad de ser añejo al propio tiempo que moderno. Rescata lo antiguo, pero lo hace con el objetivo de superar modelos artísticos ya anquilosados, basados en el arte realista y naturalista. Es parte de la modernidad, no obstante, constituye también

una reacción a esta misma. Se opone a la realidad inmediata, a la mimesis, sin ser exactamente escapista. El modernismo es además un movimiento literario que atraviesa varias etapas, de la representación de culturas lejanas pasa a observar con mayor compromiso la realidad del continente latinoamericano y a rescatar la herencia hispana e indígena. Su tendencia al pasado continúa, pero a medida que avanza focaliza más en lo autóctono para explicar la identidad hispánica y tratar de encontrar los orígenes de Latinoamérica. Con la llegada del siglo XX se involucra en el tratamiento de la situación económica y política. En este sentido, la crítica al imperialismo norteamericano que va invadiendo a la América de habla española tanto en lo económico como en lo político resulta un tema constante en obras como *Ariel* de José Enrique Rodó (1871-1917) o en poemarios como *Cantos de vida y esperanza* de Rubén Darío (1867-1916).

Si para intelectuales como Sarmiento, Echeverría o Alberdi, la barbarie residía en la pampa, la selva, el negro, el gaucho o el indígena; para los modernistas, en cambio, los Estados Unidos representan ahora la nueva barbarie materialista y utilitaria que destruye la cultura espiritual y la parte humanista del hombre. La actitud de desconfianza ante el nuevo orden económico nos indica la manera ambivalente en que los intelectuales finiseculares asumen la llegada de la modernidad. En parte les atraen las comodidades y lujos del capitalismo, pero, por otro lado, rechazan la entronización de lo pragmático sobre lo espiritual. El avance desmedido de la tecnología, el mercado, el capital y el cientificismo positivista llevan a los intelectuales a refugiarse en las nuevas tendencias espiritualistas surgidas durante el siglo XIX a partir del cuestionamiento de la fe cristiana tradicional. El espiritismo y las teosofías encuentran adeptos en casi todos los poetas modernistas

incluyendo a sus principales figuras. Ricardo Gullón se ha ocupado ampliamente de este asunto en su artículo “Modernismo y espiritismo.” También es necesario mencionar que las influencias intelectuales y filosóficas hacia finales del siglo XIX comienzan a cambiar, las lecturas, autores y artistas de culto ya no son los mismos de cuando se inicia la centuria. Sobre este proceso en el espacio argentino dice Alfredo Rubione:

... en la patria literaria comienzan a circular nuevas ideas que socavan las certezas del positivismo. Augusto Comte y Herbert Spencer son leídos cada vez con menor interés (Ortega y Gasset declarará durante su visita en 1916 su obsolescencia) y otros como Friedrich Nietzsche, Gustave Le Bon, Pierre Kropotkine, Anatole France, Arthur Schopenhauer, Ernest Renan, Richard Wagner, Alfred Fouillée interesan cada vez más. (13)

En otras palabras, los ideales del materialismo y el comercio, el progreso social, y el ascenso de la civilización ceden paso ante la inquietud vitalista del ser y la espiritualidad. La cuestión filosófica del propósito de la vida y el existencialismo se agitan en la mente de los hombres y mujeres de letras del período. Se cuestiona la existencia de Dios, se transmutan los valores tradicionales y la moralidad. Hay en el ambiente una invitación a vivir la vida sin las restricciones tradicionales, pero al mismo tiempo se piensa en cuestiones hondas y movilizadas como la eternidad y la finitud. Todas estas ideas unidas a la búsqueda de la belleza y la perfección artística impregnarán la poesía de la época y la creación en sentido general.

Llegados a este punto conviene hacer una división metodológica importante para este estudio. En primer término, contamos con una literatura latinoamericana que se

produce durante la época colonial, en medio del proceso independentista o bien posterior a este que abarca aproximadamente hasta 1880. En este lapso se insertan voces líricas femeninas quienes mayormente siguen un discurso oficial a favor de la liberación o constitución de las naciones que a medida que avanza el tiempo incluirán otros temas como la formación y educación del sujeto femenino en sociedades que intentan afiliarse al proceso de modernización. Los temas predilectos serán las ansias de independencia, la exaltación de héroes y figuras patrióticas y del paisaje con un indiscutible sello romántico, así como el amor idealizado que rehúye las sensaciones corporales, la maternidad como institución educativa, moral, y sagrada y la bienvenida a la llegada del progreso y la modernidad. Las poetas decimonónicas, en sentido general, cultivan la imagen de la mujer burguesa y civilizada, ángel de su hogar y educadora de los hombres del futuro, mujer idealizada que debe reprimir el cuerpo y sus instintos para ofrecer una imagen de delicadeza, fragilidad y pasividad absolutas. Como indican Davis, Brewster y Owen al referirse a la obra doctrinaria escrita por la escritora colombiana Josefa Acevedo: “National progress is concomitant with women’s skillful management at home” (203).

Por otra parte, la llegada del modernismo, hacia finales del siglo XIX, con su remoción de ideas estéticas, culturales y sociales, así como con el posterior auge del movimiento feminista que en un principio reclamó para la mujer el derecho al sufragio, el acceso a la educación y la incorporación al trabajo asalariado y fuera del hogar, y finalmente con la aparición de una serie de corrientes artísticas e intelectuales en el siglo XX, conocidas como vanguardismos, producto en parte del desastroso contexto europeo belicista y totalitario, se abren nuevas posibilidades para la mujer escritora. En el caso

específico de las poetisas latinoamericanas este momento resulta de vital importancia. Las escritoras comienzan a abordar en sus composiciones líricas temas inéditos, atrevidos e incluso escandalosos. Si las poetisas decimonónicas, en su gran mayoría de pensamiento aún muy conservador, contribuyen con sus versos a la transmisión del ideal de civilización y progreso que convertía a la mujer en una delicada dama burguesa, en una madre ejemplar, en todo un dechado de virtud y virginidad, poetisas del siglo XX como Delmira Agustini, Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni comienzan por cambiar este patrón al menos en sus poemas. Las nuevas circunstancias socioculturales, que se debaten entre el desarrollo desmedido del capitalismo, el imperialismo y el mercado, las influencias del modernismo en su búsqueda de lo espiritual más que de lo material, de lo primitivo, de lo interno, de lo íntimo más que de lo moderno y lo externo, junto a los aires renovadores de vanguardia sin olvidar la significación del feminismo emergente las llevan a establecer un discurso de oposición y transformación del canon poético, literario y a veces social con respecto a sus antecesoras del siglo XIX.

Esta investigación, debido al tema propuesto, se inscribe dentro de la línea de los estudios de la literatura hispanoamericana desde la perspectiva del primitivismo. El primitivismo, como lo indica su nombre, depende de lo primitivo. Lo primitivo, desde el nivel más elemental de la semántica del término, se refiere al primer estado de una cosa o proceso, es lo primigenio, el origen. A partir de aquí este concepto ha sido tomado por diferentes disciplinas como la filosofía, el arte, la literatura, los estudios socioculturales y la estética para llegar a ser entendido, de forma general y muy simplificada, como un deseo o anhelo por un orden pasado o porvenir imposible de realizar en un contexto actual dado.

La actitud primitivista añora lo establecido como primitivo, pretende la búsqueda del origen, el retorno a la matriz o al óvulo con un propósito determinado o bien con una explicación para este estado de ánimo. Es por tanto una construcción social que puede ser expresada de forma artística o intelectual, que se sitúa en un momento presente para evocar con nostalgia el pasado como un tiempo mejor o proyectar un futuro utópico donde se alcancen metas existenciales supuestamente más promisorias. Su influencia puede ser encontrada en distintos ámbitos de la vida como sistemas políticos, religiosos o culturales siendo su imaginario ideal un momento de la humanidad no localizable del todo donde no median las leyes, reglas o normas que limitan la libertad del individuo o impiden la realización de sus instintos. Es este un estado natural que se opone a la complejidad de la civilización, la tecnología y la cultura donde supuestamente el ser humano puede alcanzar mayor índice de felicidad y bienestar. Habría que añadir además que no siempre la búsqueda de lo primitivo se ejecuta con fines tan anodinos. La historia ha demostrado también su cariz más reaccionario y negativo encarnado en regímenes fascistas, colonizadores o discriminatorios que se basan en mitos como el de la pureza racial, para promover la superioridad de unos seres humanos sobre otros, o en el del buen salvaje, para llevar adelante procesos coloniales como el de Europa hacia América. Todo este conjunto de ideas aparece desarrollado amplia y minuciosamente en la literatura crítica que se ha producido durante años de estudio en torno al tema.

Autores como Erik Camayd-Freixas, Ben Etherington, Marianna Torgovnick y Colin Rhodes demuestran la enorme variabilidad de los estudios primitivistas que han ido evolucionando y transformándose desde la época de sus fundadores Arthur Lovejoy y

George Boas. Sería interminable la lista de personalidades que desde distintas disciplinas o ciencias se han interesado también en la cuestión, entre ellos cabe destacar los nombres de Sigmund Freud, Carl Jung, Claude Levi Strauss, Bronislaw Malinowski, Lucien Lévy Brhul, Mircea Eliade y Margaret Mead por solo citar algunos de los más notables. Como este trabajo se relaciona con el arte, particularmente con la literatura, me referiré, con carácter selectivo, solamente a aquellos teóricos que se han enfocado en el estudio literario y artístico bajo la perspectiva primitivista, no sin antes aclarar que no son ellos los únicos que se han dedicado a la exploración del tema. Sin embargo, debido a su cercanía con la idea propuesta por este trabajo se hace imprescindible referirse a ellos.

Tanto Camayd-Freixas, Torgovnick como Rhodes se refieren a la relatividad y variedad de lo primitivo sobre la cual ha sido construido el concepto de primitivismo. En este sentido habría que atender a los contextos y posiciones desde los cuales ha sido reelaborado el término. Lo primitivo resulta un terreno movedizo a tal extremo que en ocasiones puede llegar a presentar significados totalmente opuestos: a veces es entendido como retraso, como elemento pedestre con connotaciones peyorativas o por el contrario llega a ser asimilado como estrategia de evasión ante una realidad aplastante o como un conjunto de recursos y herramientas que posibilitan la remoción de viejos y anquilosados ideales para dar paso a una nueva aproximación artística, social, política o cultural como ocurre durante el modernismo a finales del siglo XIX o durante el desarrollo de las vanguardias a principios del siglo XX, lo cual entrañaría también otra contradicción que se refiere a ser moderno partiendo desde lo primitivo. Para acometer cualquier estudio en este terreno es necesario entonces partir desde la perspectiva multiforme del primitivismo que

lo vincula a diferentes disciplinas o áreas del pensamiento: “It might be helpful to consider that primitivism is not a unified concept, but rather a family of concepts” (Camayd-Freixas 109)

En su libro *Primitivism and Modern Art* Colin Rhodes destaca y analiza desde las artes plásticas el amplio espectro que abarca la construcción sociocultural de lo primitivo y cómo esta es representada en un plano estético. Según el autor, lo primitivo es un concepto variable que puede referirse, en dependencia del contexto, a asuntos tan diversos como la profundidad de la mente humana cuando da rienda suelta a sus instintos y deseos reprimidos, cuando se libera de las leyes sociales y se entrega a su naturaleza o por otra parte, lo primitivo podría ser también el cuerpo en directa comunión con la naturaleza o el cosmos, la desnudez, la exploración de la sensualidad y la sexualidad, la temprana época de la niñez, la mujer con respecto al hombre, el rechazo a la civilización con una clara preferencia por el entorno natural, el nativo colonizado u observado por una mirada foránea desde cierta superioridad, o las clases sociales menos favorecidas como los campesinos y obreros.

Marianna Torgovnick, situándose fundamentalmente en la mirada sobre África y América, se ha referido también a esta multiplicidad del término como fruto de una construcción occidental sobre las culturas colonizadas. Según Torgovnick, el primitivismo ha sido modelado teniendo en cuenta las conveniencias de Occidente en su afán de justificar sus empresas. En libros como *Gone Primitive* y *Primitive Passions*, la autora demuestra cómo escritores, pensadores, cineastas, antropólogos occidentales, usando diferentes medios intelectuales o artísticos, han ido construyendo una imagen de superioridad a partir

de la supuesta primitividad de culturas “otras”, colaborando de este modo a la validación de proyectos conquistadores y colonizadores. Libros y películas, como los dedicados al personaje de Tarzán, las novelas de autores como D.H. Lawrence o diarios antropológicos como *La vida sexual de los salvajes* de Branislaw Malinowski han ayudado a construir el imaginario en torno a la existencia de regiones y pueblos que viven en una exterioridad con respecto a la civilización, en puro libertinaje y estado natural, que necesitan, por tanto, ser civilizados por culturas supuestamente superiores y más desarrolladas. En este sentido, el primitivismo sería entonces una construcción occidental que se desplaza desde el centro hacia la periferia.¹ Torgovnick analiza, además, desde una perspectiva de género, la mayor disposición de las mujeres creadoras, investigadoras e intelectuales a sumirse en un sentimiento oceánico y primitivo de la naturaleza, en una directa comunión con el ambiente, apartándose así de lo considerado como civilización para alcanzar una transformación propia así como para remover jerarquías y patrones de género tradicionales. Esta idea resulta esencial para la comprensión de la presente investigación, ya que la estudiosa presenta al primitivismo como una herramienta muy valorada mediante la cual la mujer puede conseguir su emancipación.² Las poetas latinoamericanas de principios del siglo XX utilizan este mismo método para liberar el sujeto lírico femenino de las convenciones a las que había estado sometido durante todo el siglo XIX. En *Primitive Passions*, Torgovnick

¹ The primitive continued to be associated with heathenism, sexuality, and excess in a way that supported the idea that the primitives needed Western guidance and control_ in short, the goals of imperialism and empire (*Gone Primitive* 13)

² Perhaps because they had less of stake in the norms of their culture and received less reinforcement from them women tended to speak out loud what men only whispered: contact with the primitive can provide an “out” from Western patterns of thought and action felt to be limiting or oppressive, such as nuclear families and their obligations. It can trigger self-transformation and the experience of dissolve hierarchies and boundaries. (*Gone Primitive* 16-7)

muestra el modo en que mujeres como Isak Dinesen, Dian Fossey y Georgia O'Keefe encuentran un espacio propio de vida, una especie de cultura, o una forma de inspiración alejadas de lo considerado tradicionalmente como urbano o civilizado. Algunas de ellas sienten predilección por espacios lejanos como el África donde la vastedad del ambiente permite la evasión del rol tradicional femenino: "In isolated locales or remote households, the woman could avoid communities whose conventions demand domesticity and mildness in females" (*Primitive passions* 86). En este punto, Torgovnick coincide con la feminista Hélène Cixous al establecer la oposición entre ciudad y naturaleza. La primera, por su sujeción a normas culturales y políticas se convierte en un espacio opresor y alienante para la mujer, mientras que la segunda la acoge libremente como un área de mayor flexibilidad. Para Torgovnick, las mujeres que van al África "...do not repress or move away from the pre-oedipal or oceanic plot..." (*Primitive Passions* 86). Esto significa la comunión total de la mujer con el cosmos y por tanto la anulación de las normas patriarcales a través de la regresión al yo primitivo y liberado que no conoce restricciones y, por tanto, no tiene necesidad de reprimirse.

Finalmente, Camayd-Freixas y los autores recogidos en su volumen *Primitivism and Identity in Latin America* así como Ben Etherington con su libro *Literary Primitivism* han contribuido a remover el tradicional punto de vista de los estudios primitivistas según el cual lo primitivo y por ende el primitivismo serían construcciones únicamente occidentales. Los mencionados autores y sus seguidores han demostrado que la reflexión en torno al pasado y la búsqueda de los orígenes en planos ideológicos o estéticos son actitudes que realmente pueden darse en cualquier situación cultural o espacial. De este

modo se amplía el área geográfica de estos estudios a Latinoamérica y al Caribe. Se piensa ahora desde lo considerado tradicionalmente periférico. Camayd-Freixas añade la categoría de primitivismo estético y la define como "...a plain and simple matter of "taste" for primitive forms and archaic sensibilities" (8) mientras Etherington enfoca al primitivismo como proyecto de lucha identitaria y fenómeno típico de épocas donde la alienación producto del imperialismo alcanza niveles extraordinarios. Por ello su punto de vista, al estar situado justamente en el Caribe y en un proceso de búsqueda de identidad como fue la negritud, representa un importante antecedente para esta investigación. Etherington se refiere a la misma época en la que se ubica este trabajo y aunque la distancia geográfica es amplia, la situación socioeconómica es bastante similar. La posición del crítico puede relacionarse ampliamente con el contexto del posmodernismo y la vanguardia en Hispanoamérica. Para comprobarlo basta con leer sus palabras: "Primitivism was an aesthetic project formed in reaction to the zenith of imperialist expansion at the start of the twentieth century" (11). En efecto, esta reacción en contra del imperialismo, del exceso tecnológico, materialista y pragmático venía dándose en América Latina desde la época del modernismo a finales del siglo XIX, y la misma se agudizará entre los intelectuales en la primera mitad del siglo XX con la sucesión de hechos nefastos en el entorno europeo como las guerras mundiales, los regímenes fascistas y la Guerra Civil Española que van a dar al traste con el ideal de progreso ascendente de la centuria anterior.

En el caso del feminismo, el primitivismo ha servido como herramienta de difusión de ideas y de oposición ante el poder y la Ley patriarcal. El llamado feminismo de la diferencia, sobre todo en Francia, durante los años 70 del pasado siglo, utilizó la idea de lo

primigenio, lo natural e instintivo femenino para hacer frente a la cultura civilizatoria falogocéntrica. Feministas del momento como la italiana Luisa Muraro o Hélène Cixous llegan a rechazar la intervención de la mujer en un orden simbólico dominado desde siempre por los hombres prefiriendo así quedarse en un estadio natural anterior a la civilización. Este tipo de posición ha sido criticada por feministas posteriores como Celia Amorós quienes han visto en el también llamado feminismo cultural, en tanto intenta crear una cultura propia de la mujer, un ensayo demasiado tibio para cambiar el orden social con respecto a la justicia de género. Según Amorós este tipo de feminismo, aunque válido, mantiene a la mujer aprisionada en los estereotipos tradicionales establecidos por el patriarcado, atrapada en las mismas oposiciones binarias que la habían hecho inferior; la mujer continúa siendo el mismo ser instintivo, corporal e irracional de siempre que no tiene cabida en el orden intelectual o social.

No obstante, hay que dejar claro que esta tendencia de pensamiento se ocupó de cuestiones fundamentales como la escritura femenina y su liberación de un rígido canon tradicional. Si bien es cierto que es un feminismo aún heteronormativo, enfocado en una clase social media o adinerada, que desconoce las diferencias raciales o de clase, por otro lado, defiende el derecho al disfrute femenino, a la sexualidad sin fines reproductivos, a la expresión sin tabúes y sin vergüenza del cuerpo de la mujer, aspectos todos que habían sido bloqueados por las narrativas de modernidad del patriarcado y considerados despectivamente como rezagos primitivos. Al modelo femenino de represión, a la figura de la mujer contenida, virginal y sumisa, las feministas francesas oponen ahora una mujer primitiva, sensual, corporal, una madre que interactúa con el hijo sin ningún tipo de

fronteras en los primeros estadios de la vida. El nacimiento y más aún los primeros meses de intercambio maternofilial son ensalzados como un símbolo o metáfora de destrucción de las oposiciones binarias. Sin importar el sexo o las restricciones de género que vendrán más tarde, madre e hijo intercambian contacto, caricias, fluidos, se unen en el origen de todo ser humano, cuando el infante está aún en la fase preedípica o semiótica y es incapaz de reconocerse como un ser independiente.

Primitivismo y feminismo se vinculan entonces en tres aspectos fundamentales: en primer lugar, el cuerpo de la mujer en su libertad y desnudez, en un estado anterior a la Ley patriarcal represora; luego en una maternidad primigenia, situada en ese momento donde el pequeño requiere mayor cuidado y cercanía, donde aún no actúan normas ni reglas de género que separan a los individuos, y en tercer lugar, en la comunión de la mujer con la naturaleza con su correspondiente rechazo a la esfera tecnológica, política y pragmática, contemplada como resultado del raciocinio masculino. En este sentido, es obvia la gran contradicción del feminismo de la diferencia que en apariencia lucha por derrotar las oposiciones binarias sin dejar al propio tiempo de fomentarlas manteniendo así a la mujer en el mismo circuito al que había sido condenada por la razón misógina. No obstante, el feminismo de la diferencia rescata una asignatura pendiente trasapelada en las disputas por el sufragio o los derechos civiles o políticos de la primera oleada del movimiento, me refiero a la expresión del cuerpo y la sexualidad de la mujer como un derecho también inalienable.

Más allá de todas sus contradicciones, debemos acercarnos al movimiento feminista como un fenómeno complejo y variopinto que se complementa a medida que se

entrecruzan los contextos temporales y espaciales. No en balde Celia Amorós habla de feminismos en plural. Si las primeras feministas se concentran en la defensa de la participación social y política de la mujer, durante la segunda ola prevalecerá la atención a lo sensorial y biológico propio de lo femenino, aunque es cierto que sus teóricas son excluyentes, toda vez que no profundizan en las diferencias dentro del grupo de las mujeres, cayendo de este modo en el esencialismo. El discurso de este feminismo es absoluto, universalista y generalizador. Sin embargo, esto no debe impedir el reconocimiento de su valor en áreas como el rescate de la figura materna como sujeto creador, lo corporal, lo sexual, o la escritura femenina. En conjunto estas teóricas deconstruyen los discursos tradicionales en torno a la mujer para buscar su origen y así liberarla de la opresión. El modo de crítica que utilizan es origenista con una fuerte tendencia a lo primitivo, pretenden el restablecimiento de un matriarcado moderno donde la mujer sea dueña de su voluntad corporal y sexual, un rescate de lo que llaman la potencia femenina y maternal que había sido anulada por el régimen patriarcal. La base central de este feminismo según Celia Amorós es su crítica al androcentrismo, lo que puede ser ejemplificado con las siguientes ideas de Hélène Cixous: "...si interrogamos a la historia literaria, el resultado es el mismo. Todo se refiere al hombre... Al padre..." (16).

Luce Irigaray en el *Espéculo de la otra mujer* y Hélène Cixous en *La risa de la medusa* se encargan de develar los discursos de la modernidad en torno al cuerpo femenino que se ha visto usurpado por el poder patriarcal, según las palabras de Cixous la mujer "no ha podido habitar su propia casa, su propio cuerpo...Les han colonizado el cuerpo del que no se atreven a gozar" (20-1). Con su crítica a Freud y al psicoanálisis, Cixous e Irigaray

demuestran cómo las mujeres han sido imaginadas, construidas con una narrativa que las entiende como seres imperfectos y atrofiados que desde su nacimiento enfrentan los defectos de una sexualidad castrada, minimizada e inhibida que no podrán nunca superar. Es, por tanto, según Irigaray, el placer masculino la norma y el femenino su contraparte pasiva (20-21). Las autoras en cuestión desestabilizan estereotipos como estos defendiendo el derecho de la mujer a su cuerpo y a la expresión del placer. A través de la crítica al discurso tradicional androcéntrico pretenden crear una conciencia de lo artificial de la construcción de género. Cixous llama a la escritora a escribir con el cuerpo, a abordar su sexualidad y disfrute, a relatar la experiencia creativa del embarazo, a abrirse con desenfado y sin pudor a nuevos temas (57-59), a dejar de ser una construcción para el disfrute y el placer del hombre (19). Así dice Cixous: "...quiero convertirme en una mujer que pueda amar...quiero conocer a mujeres que se amen, que vivan, que no estén humilladas, ocultas, aniquiladas" (34).

Para Cixous la sexualidad femenina se encuentra distribuida por todo el cuerpo y no depende de un centro único como la masculina, es flexible y voluptuosa, "su libido es cósmica", a esto le llama la "maravilla de ser varia" (49). Uno de los méritos de la teoría de Cixous radica en la atención a la vivencia de una sexualidad libre, matizada al mismo tiempo por una suerte de panteísmo y por un carácter estético que la aparta de lo realmente social:

Heterogénea, sí, para su gran suerte, es erógena, es la heterogeneidad de lo heterogéneo; no se aferra a sí misma, la nadadora aérea, la que vuela/roba.

Dispersable, pródiga, asombrosa, deseosa y capaz de otra, de la otra mujer que será, de la otra mujer que no es, de él, de ti. (50)

Por otra parte, Irigaray en tono irónico, a diferencia de Cixous, mucho más lírica, desmiente toda la narrativa freudiana alrededor del carácter atenuado, pasivo, envidioso y sumiso de la mujer. De esta forma, son revalorizados los estados más primitivos, los momentos primigenios donde la mujer tiene una intervención crucial, se pone atención al poder creativo de la madre, del útero, de la matriz, del óvulo, así como la elaboración de fluidos en el cuerpo femenino como es el caso de la leche materna. El feminismo de la diferencia defiende la creación maternal y se opone a la idea de la mujer como receptáculo de la corriente seminal donde el hombre sería el único ser creador del nuevo individuo. Así critica Irigaray el injusto papel pasivo que se le ha adjudicado a la madre en el acto de la procreación:

De esta suerte, la mujer, sobre cuya intervención en el trabajo de engendramiento de la criatura toda sospecha resulta imposible, se torna en la obrera anónima, la máquina al servicio de un amo-propietario que certificará el producto acabado. (4)

Finalmente, Julia Kristeva, en su estudio *Revolution in Poetic Language* es otra de las figuras de la teoría francesa que rescata la significación de los estados primitivos con su distinción entre orden simbólico y semiológico. Sus ideas también son similares a lo planteado por Cixous con el concepto de *escritura bisexual* que, aunque sigue reproduciendo las mismas oposiciones binarias contra las que pretende luchar sería una forma de discurso literario más flexible y permeable que daría cabida en una misma obra a

lo entendido tradicionalmente como femenino y masculino. Ambas teóricas ven un estado de liberación absoluta en las primeras fases de la vida humana cuando el niño no ha entrado aún al orden simbólico represor. El intercambio entre la madre y su hijo es una metáfora de esta flexibilidad empleada por Cixous donde aún no median las rígidas relaciones o los patrones de la identidad de género, donde existe un contacto corporal ilimitado. Kristeva por su parte, no ve solo la creación en lo simbólico sino también en lo semiótico, es decir, en las pulsiones indefinidas, en los *drives*, en los deseos. Para la autora lo simbólico contiene siempre lo más primario, el *chora*, lo caótico mental se expresa luego a través de símbolos, de lenguaje poético. Aunque para Kristeva lo simbólico y ordenado predomina, lo pulsional estará presente de igual forma en el discurso llegando en ocasiones a desestabilizarlo, a transformarlo, lo que contribuye a abolir el mito de la representación de la madre como lo primitivo que se deja atrás para alcanzar el orden simbólico, cultural y paterno. Lo materno, supuestamente primitivo, no constituye una invocación anulada, sino que se mantiene a lo largo de toda la vida:

Because the subject is always both semiotic and symbolic, no signifying system he produces can be either “exclusively” semiotic or “exclusively” symbolic, and is instead necessarily marked by an indebtedness to both. (Kristeva 24)

Finalmente, la italiana Luisa Muraro con *El orden simbólico de la madre* revaloriza también, como lo hace Kristeva o Cixous, la influencia de esos primeros estadios, encarnados ahora en la figura de la madre. Ambas autoras critican el olvido y alejamiento del mundo materno en la cultura occidental, el desprecio y desconocimiento de la labor de la madre cuando el hijo se dispone a entrar en el orden simbólico o cultural. Para Muraro

resulta necesario acabar con el odio machista que implica dejar en el pasado a la madre como estado caótico para entrar al orden paterno, simbólico o nominal. En opinión tanto de Irigaray como de Muraro esta oposición entre lo semiótico y lo simbólico resulta un “...instrumento para dominar la potencia materna” (Muraro 10). El origen de la cultura occidental, como señala la italiana, debe buscarse en mitos y leyendas matricidas como la Orestíada de Sófocles que han quedado fijados en el subconsciente poblacional y acentúan una necesidad de acabar violentamente con la madre para construir la identidad. A la madre se le atribuye una naturaleza informe y opaca sobre la cual debe elevarse el sujeto sapiente (masculino) para alcanzar su realización. La solución propuesta entonces por Muraro viene a ser “...la creación de otro orden simbólico que no despoje a la madre de sus cualidades” (11). Teniendo en cuenta estos criterios puede verse como el feminismo de la diferencia resalta las particularidades que hacen única a la mujer, debido a esto, la maternidad tiene una importancia capital en su sistema de ideas. La madre es reivindicada no solamente desde su papel creativo corporal, desde su capacidad de creación de un nuevo ser, sino también desde su rol educativo y formador en la vida del hijo. En otras palabras, el feminismo de la diferencia deconstruye la falacia matricida que había sido instituida por el patriarcado como base de la civilización, es innegable el papel de la madre en la transmisión de la lengua y la cultura hacia el niño. Como plantea Kristeva con respecto a lo semiótico y lo simbólico, en tanto ambos se contienen y sustentan, la relación materno-filial no concluye una vez crecido el hijo, sino que continúa siempre a través de toda la vida. La influencia maternal no es un tablero que se borre para iniciar nueva lección.

De este grupo de teóricas me interesa rescatar varios aspectos que se relacionan con una visión primitivista del mundo para realizar una lectura de las poetisas escogidas. Estos son: el papel creativo de la madre, la relación maternofilial durante los primeros estadios de la vida, incluso desde el vientre, como símbolo de flexibilidad y oposición a los patrones de género así como su influencia a lo largo de toda la vida; la exposición del cuerpo femenino, la expresión del derecho a su sexualidad y sensualidad, así como el refugio en el orden natural, en la naturaleza primitiva con el correspondiente rechazo a lo tecnológico y civilizado, entendido como dominio de la razón masculina. Todos estos parámetros se vinculan a un período anterior al establecimiento de normas de comportamiento y conductas sociales. De ahí la relación entre el primitivismo que pretende rescatar el origen y el feminismo que lo usa como herramienta de lucha en su proyecto para deconstruir las falsas ideas tejidas tradicionalmente en torno a la mujer. Para estas teóricas, la concepción de feminidad había hecho perder a la mujer su centro, su verdad, la mujer se había convertido en un sujeto interpretado y subyugado por otro.

En este trabajo aplicaremos el primitivismo a la poesía femenina y lo entenderemos como un conjunto de ideas liberadoras de las ataduras que crean las sociedades patriarcales alrededor de la mujer limitando su corporalidad, la expresión libre de su sexualidad y su función creadora como madre y escritora. Lo veremos como herramienta capaz de subvertir o resignificar el canon poético femenino en Latinoamérica en el cambio de los siglos XIX al XX. Maternidad, amor y naturaleza no son temas nuevos del novecientos, lo que importa aquí es valorar su evolución, entender las variaciones que sufren de una centuria a otra. Se trata de un acercamiento flexible a la poesía escrita por la mujer que responde a contextos

determinados. Si las poetas del siglo XIX persiguen un reconocimiento de la igualdad de derechos en cuanto a temas como la educación o el trabajo intelectual, las del siglo XX crearán en sus poemas un universo propio femenino donde el cuerpo, los órganos biológicos, la maternidad, son aprovechados como estrategias para mostrar un dominio de la mujer.

La fusión de las ideas propuestas por la metodología de los estudios primitivistas y por el feminismo de la diferencia son de gran utilidad para comprender la creación poética de Juana de Ibarbourou, Gabriela Mistral y Alfonsina Storni, quienes emplean elementos considerados socioculturalmente como primitivos. Un concepto central de la teoría de Cixous desarrollado en su obra *La risa de la medusa* es la *escritura femenina* entendida como acto subversivo. Si no existe la subversión capaz de transformar cánones tradicionales no hay verdaderamente una *escritura femenina*, aunque ella haya sido escrita por una mujer. La *escritura femenina* para Cixous implica una remoción de los valores tradicionalistas de feminidad forjados por el poder misógino. Se opone a la pasividad y contempla a la mujer como sujeto activo, creador. La escritora debe hablar en voz propia y exponer su experiencia como mujer, la diferencia que la hace única, dejar brotar libremente sus instintos sin la mediación o intromisión de ideas patriarcales. Es un discurso necesariamente rupturista. Así plantea Cixous:

Ella dispara... Rompe...Las mujeres tienen casi todo por escribir acerca de la feminidad: de su sexualidad, es decir, de la infinita y móvil complejidad de su erotización, las igniciones fulgurantes de esa ínfima-inmensa región de sus cuerpos, no del destino, sino de la aventura de esa pulsión, viajes, travesías,

recorridos, bruscos y lentos despertares, descubrimiento de una zona antaño tímida y hace poco emergente... (58)

Por eso además el modelo empleado para explicar este concepto es la escritora brasileña Clarice Lispector donde Cixous encuentra un campo propicio para explayar su teoría: “Porque Clarice supone: la fuerza Clarice, su espacio animado, lleno de frescores, y de colores, supone a *las mujeres, nos supone vivas, primitivas, completas, antes de toda traducción*” (126). Obsérvese en mi subrayado la intención de regresar a los orígenes, de escapar de toda falacia interpretativa. Para Cixous, Clarice Lispector muestra a la mujer y no lo tradicional femenino.

Este concepto puede ser empleado para valorar la literatura creada por poetas como Ibarbourou, Mistral o Storni que en su momento cuestionan el canon tradicional literario femenino usando los mismos parámetros que propone Cixous: maternidad creativa y personal, revitalización y reivindicación del cuerpo, del placer y el erotismo femeninos, oposición al orden urbano, masculino y civilizador, mediante el refugio en la naturaleza como espacio de libertad. La ciudad, empresa por excelencia masculina, es para Cixous sinónimo de alienación y muerte espiritual, la naturaleza en cambio representa la vida en su belleza, esplendor y libertad (138-9). La naturaleza sería bajo esta mirada un espacio donde no existen las restricciones ni normas que limitan el instinto y el deseo, es una suerte de *locus* de libertad donde la mujer puede dar rienda suelta a su placer: “A través de la tierra, la mujer está en contacto con la doble naturaleza que ella misma posee: lo que da vida y la recibe cuando acaba. Reino nocturno, misterioso, salvaje, no-humano, divino. Por oposición al reino diurno que el hombre afianza politizándolo” (78).

La poesía de las tres autoras escogidas aquí es, por tanto, según la visión teórica de Cixous, una escritura femenina capaz de transmutar valores aprendidos socialmente a través de generaciones. Este primitivismo que se da en sus obras, la preferencia por temas tradicionalmente vistos como pertenecientes a un orden anterior a lo civilizado posibilita un discurso lírico que desestabiliza el canon intelectual patriarcal que venía arrastrándose desde la centuria precedente y que limitaba a las poetas a temas específicos y no polémicos como el amor idealizado, el canto a la naturaleza patria, las loas al progreso y a la nación, la religión o bien las características que debía poseer una dama civilizada, representante de la clase burguesa. A las autoras del siglo XIX no les quedó, en su gran mayoría, otra opción para conseguir su inserción en el espacio intelectual que plegarse al ideario del orden patriarcal imperante. En oposición a lo anterior, la poesía escrita por la mujer en el espacio latinoamericano a principios del siglo XX, se libera, amplía su diapasón temático y alcanza una influencia nunca vista en las voces líricas femeninas posteriores.

Para explicar y desarrollar esta tesis he estructurado la investigación en cuatro capítulos, el primero de ellos dedicado a explorar los temas líricos femeninos de la centuria decimonónica como antecedente del corpus fundamental de este estudio y como punto de comparación con respecto a este. Prestaré atención fundamental a la maternidad, al amor y a la naturaleza como temas centrales de esta investigación. Abordaré la obra poética de Mercedes Marín del Solar, Josefina Pelliza de Sagasta y Silvia Fernández, todas nacidas en el Cono Sur y autoras de una producción lírica muy poco atendida por la crítica literaria.

En el capítulo 2, con el fin de comprender más el contexto sociocultural del momento, realizaremos un breve acercamiento al interés que causa el tema de lo primitivo

tanto en América Latina como en Europa desde finales del siglo XIX y hasta principios del XX. Nos enfocaremos en dos movimientos artísticos: el modernismo y la vanguardia, los cuales rescatan las fases más primarias del individuo y crean espacios culturales alternativos de refugio ante una sociedad cada vez más materialista y burguesa. Los artistas y escritores crean sus paraísos artificiales propios o se refugian en culturas lejanas o exóticas ante el avance de la modernidad aplastante para el arte.

En el capítulo 3 analizaremos la representación de la maternidad primitiva en la poesía de Gabriela Mistral y Alfonsina Storni. Veremos cómo se transforma el tratamiento del tema maternal en el cambio de los siglos XIX al XX. Si durante la centuria decimonónica, las escritoras abordaron el tópico teniendo como modelo la figura sagrada e inmaculada de la Virgen María, las autoras del siglo XX dejan detrás este patrón para mostrar una maternidad más primitiva y realista, donde la mujer es un sujeto físico, corporal y creativo que es capaz de crear un nuevo ser a partir de su constitución biológica.

Finalmente, en el capítulo 4 estudiaremos la experiencia corporal, sensorial y sexual en la poesía femenina (Gabriela Mistral, Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou) del Cono Sur a principios del siglo XX vinculada esta a la naturaleza, frente a la expresión de un amor idílico, institucional y matrimonial como era costumbre en la lírica femenina del siglo XIX. Además, estudiaremos la crítica que llevan a cabo estas poetas al avance desmedido de la civilización, lo pragmático y lo tecnológico con la correspondiente actitud de preferencia por lo natural, a diferencia de las loas al progreso que había difundido la poesía femenina del siglo XIX.

Antes de finalizar este prefacio me parece oportuno ubicar en tiempo y espacio a las autoras. El hecho de escoger a Gabriela Mistral, a Alfonsina Storni y a Juana de Ibarbourou para llevar a cabo este estudio no es fortuito. En primer término, las tres comparten la misma época, traban relaciones de cierta amistad o se comunican en algún momento. Se encuentran en Uruguay en 1938, como iniciativa del ministro de instrucción pública Eduardo Víctor Haedo, para comentar en público sobre su trabajo poético. En este acto las poetisas se refirieron a la realización del hecho poético y realzan la labor femenina en la literatura. Gabriela Mistral, por ejemplo, hace alusión a Delmira Agustini como antecedente y maestra de todas ellas y a María Eugenia Vaz Ferreira como importante voz clásica de la lírica latinoamericana. En efecto, Agustini las había antecedido en la ruptura del canon tradicional de literatura femenina.

Las tres poetisas fueron reconocidas además como destacadas voces de su época, debido a su voluntad de dedicación constante a la literatura no solamente como entretenimiento o tarea adyacente y menor sino como profesión. Incluso la trascendencia de esta tríada de mujeres va mucho más allá del ejercicio poético en sí. Gabriela Mistral se destacó en la política como cónsul y embajadora, se unió a la reforma educacional de José Vasconcelos en México y fue la primera intelectual latinoamericana en recibir el Premio Nobel de literatura. Alfonsina Storni fue madre soltera y una convencida luchadora por los derechos de la mujer, lo que se demuestra tanto en su poesía como en su prosa. Finalmente, Juana de Ibarbourou conoció una fama desmesurada que hizo a su país otorgarle el título de Juana de América. Además de estos detalles, resulta necesario destacar el interés expreso

de estas escritoras en el rescate de lo primitivo, aspecto que será analizado en los siguientes capítulos, y que no ha sido estudiado de forma orgánica en investigaciones precedentes.

También debo aclarar que este trabajo se ocupa de la transformación del canon poético femenino y no del social. Es necesario establecer una diferenciación entre la vida personal de las autoras, no exenta en muchos casos de contradicciones con respecto al patriarcado y a la posición de la mujer en la sociedad, y sus creaciones poéticas que pueden llegar a distar bastante del desarrollo vital o personal. El sujeto lírico puede o no corresponderse con el escritor. En este momento de la historia, cuando el feminismo latinoamericano se encontraba en surgimiento es importante no llevar a cabo interpretaciones forzadas ni confundir lírica con vida privada, activismo de género o profeminismo como se ha planteado en no pocas ocasiones cuando se estudia a escritoras como estas. Si bien es cierto que Alfonsina Storni estuvo vinculada a la lucha por los derechos de la mujer, Juana de Ibarbourou o Gabriela Mistral tuvieron posiciones intermedias o poco radicales a pesar de haber escrito versos muy díscolos. Ibarbourou, al menos públicamente, manifiesta su desacuerdo con la intromisión de la mujer en política o con el sufragio femenino, aunque mantuvo una correspondencia con la escritora y periodista cubana Mariblanca Sabas Alomá (1901-1983), decididamente feminista, donde según Elena Romiti, la poeta uruguaya discute temas de la actualidad política del momento y se mezcla en asuntos que a la luz pública consideraba impropios de su género (Romiti, *Las poetisas fundacionales del Cono Sur* 20). Mistral, por su parte, no acepta completamente la vinculación de la mujer al trabajo asalariado y al espacio público siendo contradictoriamente ella misma una intelectual de una repercusión internacional

indiscutible. Para la chilena el reino de la mujer continuaba siendo el hogar y la familia su ocupación natural. Sin embargo, es necesario señalar que la maternidad que refleja en sus poemas nada tiene que ver con aquellos modelos morales del siglo XIX, sino que asistimos a una resignificación del asunto donde creación, cuerpo, fluidos, intercambio, intimidad son los nuevos protagonistas.

¿Llevan a cabo entonces estas autoras una transformación social en cuanto al rol de la mujer usando sus obras como estrategia? ¿Resulta el primitivismo una herramienta adecuada? Evidentemente la literatura, como medio de difusión, sobre todo en aquella época, desempeña un papel fundamental en la transmisión de ideas. No obstante, hay que reconocer que el clima no estaba todavía totalmente despejado para el crecimiento de la mujer escritora, las fluctuaciones e inconsecuencias de pensamiento y acción de Juana de Ibarbourou o Gabriela Mistral así lo demuestran. La uruguaya es nombrada oficialmente Juana de América en 1929 en una suntuosa ceremonia. A partir de entonces su personalidad es utilizada por la política de modernidad que trata de instituir la como ejemplo de dama burguesa que además escribe poemas. Las consecuencias de este hecho se dejan sentir incluso en la producción poética de la escritora que a partir de su tercer libro conoce un vuelco temático notable. La propia escritora en un discurso explicativo, conocido como “Autobiografía lírica” negaría en 1956 el evidente carácter erótico de su primera producción lírica con la expresión de las siguientes ideas:

El adjetivo erótico se prendió a esos poemas como un moscón salido de una carniza. Fueron hechos por un ser que aún no había sido arrojado del paraíso. Pocos han sido capaces de valorar su pureza y transparencia. La adolescente

que escribió esos versos casi no sabía cómo llegar a su realidad. (Ibarbourou 337)

Resulta bastante difícil creer en las palabras de la autora quien ya veía muy lejana su adolescencia cuando da a la luz sus primeros volúmenes de poemas *Las lenguas de diamantes* (1919) y *Raíz salvaje* (1920). El afán justificador de la poeta ante la comunidad intelectual y lectora más bien viene dado por la necesidad de acallar comentarios y habladorías que manchaban, por un lado, el buen nombre de la mujer y la esposa, y por otro, el de la excelsa Juana de América. Difícil debió ser para Ibarbourou continuar la línea erótica en su producción creativa cuando voces de la lírica del momento como María Eugenia Vaz Ferreira, mujer y poeta igual que ella, le presentan franca oposición u otros como Miguel de Unamuno, al leer sus versos, son presa del desconcierto. El escritor vasco queda tan desestabilizado ante este nuevo discurso lírico que claramente no atina a ofrecer un juicio certero sobre el libro que una joven poeta del Cono Sur le ha enviado con el objetivo de conocer el veredicto crítico del rector de Salamanca. En parte, le parecerá una escritura casta y espiritual, sin embargo, no deja de reconocer que en España ninguna mujer se atrevería a publicar versos tan osados como aquellos. ¿Se puede ser casto y osado al mismo tiempo, erótico y puro? Si es así, este no es el caso de la escritora en cuestión, cuyo sujeto lírico, al menos en sus dos primeros libros, se muestra bastante desbordado en carnalidad. Jorge Rodríguez Padrón, con relación a este tema, en su Introducción a la obra primera de Juana de Ibarbourou, se refiere a las múltiples ocasiones en que la producción lírica de la uruguaya ha sido manipulada o malinterpretada.

Por su parte, Gabriela Mistral tiene que abandonar su natal Chile debido al acoso de la intelectualidad masculina que no escatimaba ocasión para proferirle insultos. Sin embargo, la autora no asume públicamente una política de acuerdo con el movimiento feminista. Por el contrario, se pronuncia en contra de la introducción de la mujer en la fábrica o la industria, en vez de sumarse a la lucha por los derechos de la obrera emergente. Su posición continúa siendo muy conservadora y plegada a los modelos decimonónicos en este sentido. No obstante, como ha estudiado Claudia Cabello Hutt, en su libro *Gabriela Mistral, artesana de sí misma* no fue este el modelo que la premio Nobel chilena aplicó para su vida personal donde rompió con todos los esquemas: fue conferenciante, diplomática, viajera incansable, poeta de renombre, profesora, constructora de su imagen, madre soltera y además lesbiana.

Lo que sí queda claro luego de leer las obras poéticas de estas escritoras es que a principios del siglo XX se da un cambio en el discurso poético femenino que dista mucho de las constreñidas posibilidades del siglo anterior. Tal vez, como plantea, Celia Amorós el feminismo francés signifique seguir siendo libre dentro de las mismas cadenas en tanto que reitera los estereotipos sociales de género, las oposiciones binarias: la mujer como lo maternal, lo instintivo e irracional, como lo natural, lo corporal, e incivilizado y el hombre como representante de la luz del progreso y el adelanto. Sin embargo, si leemos la poesía femenina latinoamericana de la primera mitad del siglo XX bajo este lente nos percatamos de que existe una revolución en el canon, en un ambiente todavía hostil para la creación literaria de la mujer y que seguía exigiendo en ellas el mismo comportamiento del siglo anterior. Las poetisas del siglo XX se vieron obligadas a entrar a la poesía de la nueva

centuria con un discurso díscolo y contestatario que las situara, sin importar el estruendo, de una vez y por todas, en el espacio público sin necesidad de recurrir a estrategias encubridoras.

Este trabajo pretende ser un aporte más a los estudios literarios bajo la óptica crítica del primitivismo considerando que no es aún un tema agotado ni suficientemente valorado en la cultura hispanoamericana. El volumen de varios autores titulado *Primitivism & Identity in Latin America*, compilado por Erik Camayd-Freixas y José Eduardo González, así como el libro *Primitivismo y realismo mágico* también del primero, han demostrado la fuerte presencia del imaginario primitivista en la literatura latinoamericana. El primitivismo en las letras de nuestra región ha dado lugar a cambios y giros ideo-estéticos que no han sido aún lo suficientemente valorados, ha sido también una actitud o respuesta intelectual ante los retos y la crisis de la modernidad en diferentes momentos de la historia. Situándonos desde épocas más remotas hasta el discurso más actual queda aún por explorar temas como la presencia de la niñez o la juventud en la literatura femenina desde el siglo XIX hasta el XX, la búsqueda del origen y la crítica a la contemporaneidad de escritores como Eduardo Galeano, la perspectiva genésica de la poesía de Ernesto Cardenal, los ecopoemas de Nicanor Parra, la visión medioambientalista de algunas novelas de Isabel Allende así como los temas originistas e identitarios en voces más recientes de la poesía y la narrativa caribeña como Nancy Morejón, Teresa Melo o Mayra Montero. Con la incorporación de Juana de Ibarbourou, Gabriela Mistral y Alfonsina Storni a esta mirada crítica se salva un vacío importante que esperamos sirva de inspiración para futuras investigaciones.

CAPÍTULO 1

CIVILIZACIÓN Y PROGRESO. LA LÍRICA FEMENINA DECIMONÓNICA EN EL CONO SUR: MERCEDES MARÍN DE SOLAR, JOSEFINA PELLIZA DE SAGASTA Y SILVIA FERNÁNDEZ.

La filosofía positivista, la sociología de Augusto Comte y las ideas evolucionistas de Charles Darwin hacen del siglo XIX la centuria del avance y la ciencia. Lo biológico se aplica a la esfera social y la humanidad en sentido general cree en el ideario de progreso ascendente. Es un siglo marcadamente antiprimitivista, en el que se trata de imponer el ideal de orden y modernidad. En Hispanoamérica, la élite blanca burguesa, empoderada de la creación de la nación, se instaure como clase y raza dominante, a partir de un discurso higienizador que pretende eliminar las llamadas razas inferiores como el sustrato africano e indígena, así como ganarles la batalla a espacios naturales como la selva y el desierto para en su lugar hacer crecer la urbe como sinónimo de civilización. Además, se fomenta la política de inmigración europea bajo la muy conocida fórmula de Juan Bautista Alberdi que indicaba que en América el éxito de un gobierno dependía de atraer nuevas poblaciones, debido a que todos los problemas del continente residían en el salvajismo de su población autóctona. Como ha observado Bonnie Frederick, en esta época la inspiración política, económica y cultural se encuentra en espacios foráneos: “The models were mainly Paris (for its culture and pleasure seeking mores), England (for its industry and science), and, more cautiously, the United States (for its democracy and pragmatism)” (“In Their Own Voices” 285).

Particularmente interesa aquí el lugar que ocupa la mujer burguesa en este nuevo orden. La mayoría de los estudiosos que se han dedicado a valorar el desarrollo de la literatura femenina de la centuria decimonónica, entre los que cabe mencionar a Carol Arcos, Graciella Batticuore, Joyce Contreras, Bonnie Frederick, Iona Macyntire, Francine Masiello, María Vicens y Catharina Vallejo coinciden en que el rol de la mujer es el de la madre letrada, eje fundamental de la nación y la familia, figura encargada de traer al mundo y educar a los nuevos ciudadanos en los principios del patriotismo, la moral y la civilización. Dentro del *status quo* que pretende implantar el positivismo en su afán de colocar sujetos en su puesto, a la mujer le corresponde la esfera privada donde debía mostrar como sus principales virtudes la modestia, la abnegación, el pudor y la castidad, sin descuidar otras añadiduras como la pasividad, la obediencia, la dedicación a los suyos y a labores manuales como el tejido o bordado. Su educación se encontraba limitada a actividades muy elementales y su incidencia en la esfera pública estaba marcada por la realización de obras de caridad. Como puede apreciarse, el imaginario de las naciones en Latinoamérica se enfoca en la mujer de clase social adinerada, excluyéndose así a otros estratos económicos y étnicos.

Teniendo en cuenta estas ideas, se comprende fácilmente que las mujeres escritoras, quienes pertenecen en su mayoría a la burguesía, representan una desestabilización de este modelo de dama civilizada en tanto que la literatura implica el acto de presentarse a la publicidad a través de diarios o libros. El mundo de las letras no era considerado políticamente correcto para la mujer. El acto de escribir era una actividad que no entraba dentro del patrón de feminidad. La lectura era también objeto de escrutinio antes de que el

material llegara a la receptora. Como ha visto Graciella Batticuore en su libro *Lectoras del siglo XIX, imaginarios y prácticas en la Argentina*, el acercamiento al conocimiento y la información por parte de la mujer se encontraba mediado por la influencia y determinación masculinas: “El hombre es el *mediador de lectura*, el guía y maestro de las mujeres de la casa” (24). Según el análisis que hace Batticuore de numerosas pinturas del momento, el hombre era quien leía para la mujer, frecuentemente el periódico, fuente importante de sucesos políticos y sociales donde la mujer no tomaba parte. Era él quien determinaba los asuntos apropiados para mantener la integridad femenina. Posteriormente, intelectuales como Domingo Faustino Sarmiento, crean publicaciones o secciones dirigidas exclusivamente al público femenino con el fin de educarlo en la idea de la feminidad hogareña, pasiva, delicada, maternal y pudorosa que necesitaba la nación latinoamericana. También se restringía el consumo literario, se tenía especial cuidado con géneros como la novela realista o naturalista, muy de moda en aquel entonces. Los materiales de lectura indicados para la formación de la feminidad fueron los tratados de conducta y comportamiento, así como las sagradas escrituras: “... las lectoras, sin son retratadas como tales, prefieren hacerlo con un misal, un libro, o una carta en la mano” (Batticuore, *Lectoras del siglo XIX* 25).

Si tales restricciones eran aplicadas al acto de la lectura, la vigilancia y el estigma en torno a la creación literaria era aún mayor. Las escritoras que se atrevieron a desafiar este paradigma tenían que recurrir a todo un conjunto de estrategias que les permitiera insertar sus voces en un cenáculo donde no eran admitidas. Como ha afirmado Joyce Contreras al analizar la producción lírica de la poeta chilena Mercedes Marín de Solar:

“...se temía la acusación de inexpertas, aspirantes a sabias o lo que era peor el deshonroso calificativo de mujer pública” (18). Graciella Batticoure ha estudiado también toda la fantasmática creada por el poder patriarcal a la que tenía que hacer frente una mujer con inquietudes intelectuales en su libro *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870*. La autora plantea que la creación literaria femenina de aquella época está atravesada por *múltiples condicionamientos* entre los que pueden destacarse: la necesidad de *saber callar, disimular* para no parecer ridícula y pedante; por otra parte, mostrar pudor, prudencia, timidez, vergüenza, recato, castidad y honor, “valores todos muy estimados en la vida de las mujeres” (111-14). De los criterios anteriores se desprende que la literatura femenina decimonónica tiene que ampararse en estrategias veladas para establecer un discurso medianamente propio por lo que no llega a ser totalmente libre y estará condicionado por el ideal de progreso y civilización masculinos. Aunque las mujeres escritoras de la época llevan a cabo acciones a favor de su actuación en espacios que trascienden las barreras hogareñas como la fundación de periódicos y revistas, la escritura de cartas para el establecimiento de redes intelectuales y de colaboración, o la publicación, en forma de libro, de algunas de sus obras, la mayoría de ellas muestran aún un apego muy fuerte al patrón de feminidad difundido por el régimen patriarcal del período. Como ha apuntado Carol Arcos: “...en este momento la emergencia de una palabra feminista está distante; lo que hallamos es la articulación de un discurso femenino, esto es, la mujer hablada y pensada por la mujer, pero que no subvierte el discurso de lo femenino patriarcal hegemónico” (15). Esta será precisamente la idea que veremos en este capítulo a través de los poemas de tres escritoras nacidas en el Cono Sur a lo largo del siglo XIX, una de ellas

de la primera mitad: Mercedes Marín del Solar, y otras dos de la segunda parte de la centuria: Josefina Pelliza de Sagasta y Silvia Fernández. Pero antes repasemos las estrategias que utilizan las escritoras con el fin de incidir en la esfera pública desde el ostracismo de sus mundos privados.

Graciella Batticuore habla de diferentes tipologías de autoría. La primera de ella hace referencia a la *autoría escondida* o *anónima* que usa el seudónimo como herramienta que le permite a la mujer mostrar su escritura usando una máscara, un nombre falso que la protege y la mantiene en lo subrepticio. En otros casos, las mujeres ni siquiera firman sus trabajos literarios quedando estos en el anonimato (*La mujer romántica* 123-25). Según Batticuore, en el espacio argentino, este modelo autoral es por primera vez fuertemente sacudido por la escritora Juana Manso quien enfrenta serias consecuencias por exhibir su nombre sin modestia ni recato alguno a lo que la estudiosa denomina *autoría exhibida*. Otros patrones interesantes son la *autoría atenuada*, donde “la escritora modera, posterga, o bien subordina la publicación de sus textos al reclamo ajeno” (117); *la autoría póstuma*, donde obviamente la obra de la mujer se guarda en el archivo para ser dada a la luz pública una vez fallecida la creadora (118); *la autoría furtiva*, “...es decir, la publicación de un texto que coloca a la escritora *solo esporádicamente* en la mira pública (127) y, por último, la autoría negada, “...cuando ante la amenaza del deshonor y el ridículo, las escritoras prefieren no solo ocultar el nombre propio sino también el reconocimiento de su oficio, pese a que de hecho publican...” (130). Toda esta parafernalia de estrategias, oportunamente resumidas por Batticuore, resulta bastante frecuente a lo largo del siglo XIX en el accionar de las escritoras y no hace más que demostrar el temor y la persecución

padecida por la mujer al tratar de insertarse en el campo intelectual. Hay otro tipo de autoría que señala la estudiosa que resulta particularmente interesante porque se refiere a intelectuales y publicistas varones como Francisco de Paula Castañeda, Luis Telma Pintos o Domingo Faustino Sarmiento, quienes en ocasiones asumen la voz subalterna femenina para adoctrinar a las mujeres en el comportamiento a seguir. Aquí observamos una voz masculina disfrazada, falsa, dispuesta a sembrar una ideología patriarcal interiorizada entre las mujeres a la que Batticuore denomina *autoría impostada* (*La mujer romántica* 125).

Las anteriores son argucias que emplean las escritoras para viabilizar sus creaciones. Sin embargo, lo que más interesa a los efectos de este trabajo es el contenido temático de las obras que les permite a las escritoras tener cierto grado de reconocimiento en un clima hostil hacia la incursión de la mujer en la literatura. El camino resulta estrecho y salir de él, delicado.³ De la mujer se espera sentimiento y no razón, delicadeza en el carácter, ternura y no fortaleza. Se le pide ser el remanso del hombre, la figura que transmite paz e intimidad en un mundo sacudido por conflictos civiles y rejugos de la política. Si la literatura del siglo XIX en su sentido más abarcador se encontraba al servicio de los ideales de la nación y los valores estéticos eran considerados un aspecto secundario, la literatura de la mujer tiene un doble carácter ancilar pues responde no solo a ideas nacionalistas sino también a los patrones de género de feminidad de la época que van a estar marcados en la

³ Autoras como Bonnie Frederick y Graciela Batticuore se han referido a Juana Manso como una de las pocas escritoras argentinas del siglo XIX que se atreve a desafiar de manera frontal las reglas patriarcales. Manso se refiere en su época al papel de la mujer en la sociedad sin medir demasiado sus palabras. También fue la primera entre las letradas que se atrevió a ofrecer conferencias públicas sobre temas intelectuales. Estos actos, considerados como desacatos al rol tradicional de la mujer en la sociedad de la época, fueron duramente reprimidos por sus contemporáneos tanto hombres como mujeres. Por falta de suscriptores Manso se ve obligada a discontinuar su periódico *Álbum de señoritas* por no seguir las reglas de domesticidad y modestia impuesta a las mujeres de la época.

clase burguesa por la total dedicación como madre y esposa. A este respecto Bonnie Frederick plantea:

The model for this Lady of the house was Mary, whose motherhood was powerful and divinely decreed. By giving birth to Jesus (neatly engendered through the spirit, not by ordinary sexual intercourse), Mary provided the savior for all humankind...Mary's redemptive motherhood marks the end of the primitive era of Eve, whose motherhood signified sin and pain. (*Wily Modesty* 84)

Este criterio resulta esencial para comprender la literatura, y en especial la poesía, escrita por la mujer decimonónica. Las palabras de Frederick resumen la visión evolucionista sobre la mujer de la época, desde el modelo primitivo, pagano, de Eva, se ha llegado a la divina concepción mariana donde no interviene el acto sexual físico, corporal: “woman was restored to her true role: divine creator of life” (*Wily Modesty* 85). De forma general, este mismo modelo supuestamente civilizatorio, de maternidad alumbrada o divina, que concibe al salvador de la humanidad, y por extensión, en el caso de Latinoamérica, de la patria, es traslado por la mujer escritora, de la vida real a la literatura, impregnándose con mayor fuerza en la poesía, lo que se explica por varias razones. En primer lugar, es el género lírico el único que se asocia con la idea de feminidad, por tanto, transmite mucho más estos valores. En segundo término, al ser generalmente breve, su circulación y publicación resulta más fácil. Muchos de los poemas escritos en el momento son leídos en público, en salones o tertulias, a veces por el propio autor o autora, lo que coloca al creador en una posición de riesgo ante la comunidad. Por tanto, no sería extraño suponer que las

autoras pueden haber sido mucho más cautas a la hora de elegir los temas plasmados en sus poemas que en otros géneros literarios como la novela o el teatro, en los cuales, sin ser tampoco la norma que predomina, sí se lleva cabo una mayor crítica social o se destacan temas más atrevidos. En la ficción predominan los personajes, quienes eclipsan la presencia del autor. No sucede así en poesía, donde el lector tiende a identificar, a veces erróneamente, al autor con el sujeto lírico. La presencia del yo en un poema es mucho mayor que en una obra de teatro o novela. Esto conlleva a que la poesía sea leída en muchos casos como una extensión de la propia vida del escritor. Dicho esto, no se hace difícil comprender que un texto poético podía comprometer enormemente la vida de una escritora decimonónica. Por lo tanto, las intelectuales del momento se ven obligadas a pactar con la difusión del modelo de feminidad a cambio de insertar sus voces en el discurso literario. Además de todas las estrategias que ya hemos visto (uso de seudónimos, anonimato, negación de la autoría, furtividad de la incursión en la literatura), es necesario añadir otras actitudes que se encuentran en los textos de las mujeres de la época tales como la excusa por escribir, la modestia afectada, el intento de parecer naífe o el hecho de restarle valor al trabajo propio. La mujer ofrece sus disculpas por incursionar en la esfera intelectual, reino considerado masculino. Si incursiona, lo hará siguiendo pautas y cuidando celosamente, la mayoría de las veces, el hecho de no desestabilizar patrones patriarcales o de cuestionar el modelo femenino de la época. Francine Masiello en su libro *Between Civilization & Barbarism* llama a este proceso la “complicidad del subalterno” (109). Complicidad, justo es decirlo, motivada por el miedo. Efectivamente, de la mayoría de los poemas femeninos que leemos del momento se desprenden las siguientes ideas: caracterización de una mujer casta y pura,

virginal, delicada y bella que encuentra un amor metafísico, donde predomina el alma sobre el cuerpo, así como los sentimientos de compañerismo y ternura; remembranzas de la niñez donde los niños ya están en una edad crecida que sin embargo, no llega a la adolescencia donde es mostrado un mundo hogareño regido por una madre virginal y sacra y por último las loas a la llegada del progreso, la modernización y el nacionalismo. Son todos ideales patriarcales que las autoras interiorizan y apoyan en primer lugar por influencias del ideario de la época que fomentaba una visión de la feminidad ligada a lo íntimo y privado y, por otra parte, debido a la necesidad de promover sus trabajos literarios sin que estos les acarrearán un coste social, en otras palabras, un daño a la imagen personal ante la comunidad. Como expresa Frederick: “The great task of the women writers of the 1800s was to invent a role for the professional woman writer that would balance the demands of feminine modesty in their lives and the need for discursive authority in their work.” (*Wily Modesty* 43).

En este capítulo se analizarán las obras líricas de tres poetisas decimonónicas nacidas en el contexto del Cono Sur latinoamericano. Ellas son Mercedes Marín del Solar (1804-1866), Josefina Pelliza de Sagasta (1848-1888) y Silvia Fernández (1857-1945). A pesar de haber vivido en diferentes momentos dentro de la misma centuria sus obras muestran ciertas similitudes que nos llevan a suponer un carácter demasiado estable en la producción lírica femenina durante todo el siglo. Como ha señalado Bonnie Frederick, la mujer escritora es una figura que queda fuera de la revolución modernista debido a dos factores principales: en primer lugar, la imposibilidad de acceder a una elevada formación cultural como la que conocieron los principales promotores de ese movimiento y en segundo

término, la incompatibilidad de la esfera de la mujer (privada en la mayoría de los casos) con respecto a aquellos espacios donde se fraguan los intercambios intelectuales del Modernismo, díganse los bares, cafés y otros sitios considerados menos decorosos (“In Their Own Voices” 282-83). En otras palabras, las escritoras no tenían las posibilidades ni educativas ni de intercambio intelectual o social a las que podían acceder los escritores hombres del momento. Aún entrado el siglo XX existían teatros, cafés y bares en América Latina y el Caribe reservados únicamente a satisfacer las necesidades sociales, culturales o sexuales de los hombres. Estos espacios, donde las mujeres no eran recibidas, sirvieron de escenario propicio para la discusión y perfeccionamiento de la obra de los autores masculinos mientras que las escritoras iban paulatinamente quedando fuera de este proceso enriquecedor. La mujer es vista como fuente de inspiración para el escritor modernista y nunca como una figura capacitada creativamente para alternar con él. La consecuencia dejada por este fenómeno es clara: la literatura femenina continúa apegada a los modelos tradicionales decimonónicos y femeninos hasta entrado el siglo XX cuando sí se produce una transformación en el discurso literario de la mujer donde se aprovecha ya el influjo modernista y vanguardista.

Las composiciones de Mercedes Marín del Solar, Josefina Pelliza de Sagasta y Silvia Fernández nos sirven para ejemplificar el discurso femenino de la época que tiene necesariamente que negociar con el poder patriarcal o representar los ideales de la clase burguesa para asegurar cierto grado de autoridad y subsistencia. Aunque la crítica se ha aproximado al trabajo creativo de estas autoras, sus nombres siguen siendo aún muy poco conocidos dentro del ámbito académico. También se hace necesaria una valoración más

profunda en cuanto al ideal de feminidad manifestado en sus producciones; temas como la maternidad, la imagen de la mujer, el progreso o la naturaleza merecen mayor atención en sus obras. Mi interés aquí es referirme a esos tópicos soslayados por la crítica y contemplar a estas escritoras como antecedentes y punto de comparación con respecto a las voces líricas femeninas más importantes del Cono Sur durante la primera mitad del siglo XX.

1. Mercedes Marín del Solar

Dos de los estudios más importantes y profundos que han investigado la obra de Mercedes Marín del Solar son los de Joyce Contreras Villalobos y el que firman en conjunto Catherine Davies, Claire Brewster y Hillary Owen. De ellos se desprenden los datos biográficos más amplios de la autora, así como el análisis de parte de su producción lírica, enfocado sobre todo en aquellas composiciones de carácter patriótico y nacionalista. Mercedes Marín del Solar ha sido considerada la primera poeta chilena de importancia, testigo directo de la lucha independentista contra el poder colonial español, y luego, de los enfrentamientos internos entre facciones. Fue miembro de una distinguida familia burguesa y adinerada de patriotas, sus padres fueron José Gaspar Marín (magistrado y Primer Secretario de la Junta de Gobierno instaurada en 1810 tras la detención de Fernando VII) y Luisa Recabarren, una reconocida *salonnière* de la época, famosa por albergar en sus tertulias a los principales líderes del movimiento independentista (Contreras 17). Tanto Joyce Contreras como el mismo hijo de la poeta (quien escribe el prólogo de sus poemas tras la muerte de la madre) reconocen la educación doméstica de la escritora. Marín del Solar se forma leyendo fundamentalmente literatura religiosa, tema que junto al patriótico, será uno de los preferidos en sus composiciones líricas. Un aspecto importante a tener en

cuenta es que Marín del Solar sería un notable ejemplo de lo que Batticuore conceptualiza como *autoría póstuma*, pues como plantea Contreras “...la autora nunca imprimió un libro en vida, dejando parte de su obra ya sea en forma de manuscritos (no pocos inéditos...), o bien, diseminada en...volúmenes antológicos, diarios, periódicos y revistas” (18).

En efecto, por lo que se desprende del prólogo que escribe su hijo para presentar los poemas de su madre, la escritora parece haber antepuesto el concepto de feminidad de la época a su actividad como intelectual, siendo un rasgo destacado en ella su modestia que en este caso no se siente como afectación o estrategia para penetrar en *la ciudad letrada* usando la terminología de Ángel Rama. Así expresa el prologuista: “...siendo hombre por el espíritu y filósofo por la calidad de sus facultades morales, encadenó todo esto para no ser sino amor, luz de caridad, virtud, en una palabra, diseñada y colorida sobre la imagen de la madre de Cristo” (XVII). Es decir, lo fundamental en la vida de la escritora fue encajar perfectamente en el rol social de madre letrada, burguesa y republicana. En las palabras de su hijo observamos la concepción de la época que divide con exactitud los roles de género: lo espiritual, lo filosófico residía en lo masculino mientras lo femenino se vinculaba a lo sentimental que incluía lo materno y lo caritativo. Este prólogo resulta de gran utilidad para comprender los valores exigidos a la feminidad de la centuria decimonónica, es mucho más que un hijo hablando de su madre, es un documento de un valor histórico y social. Por ejemplo, es importante destacar las palabras pronunciadas por la autora momentos antes de su muerte y citadas por su hijo de este modo: “_Ninguna plegaria, decía en aquellos supremos instantes, he elevado a Dios por mi vida o felicidad temporal, pero he rogado mucho por mi patria y por mis hijos” (XV). Las creamos verdaderas o no, ellas contienen

el ideal de feminidad de la época: la mujer que renuncia, en nombre de la abnegación, a su vida propia, a su realización y felicidad para ponerla a disposición de su función sagrada: la maternidad para la patria. No es difícil explicar entonces que estos mismos temas son los que refleja Marín del Solar en su poesía. Como han observado Davies, Brewster y Owen, Marín del Solar es poeta de ocasión (187), sus composiciones se dedican a acontecimientos como cumpleaños de amistades, funerales o a personas importantes en su mundo cercano como familiares, hijos y amigos. Otra porción importante de su producción la integran los poemas religiosos, donde predomina el tema mariano, y las composiciones patrióticas o nacionalistas, donde hallamos referencias lo mismo a las luchas contra el poder colonial que luego a los conflictos internos de la época posindependentista. De hecho, el poema con el que se da a conocer la autora es el “Canto fúnebre a Don Diego Portales”, dirigente político chileno, representante de la élite burguesa que muere asesinado en el período posterior a la independencia.⁴ A partir de entonces su obra lírica comienza a mostrar los temas ya mencionados.

⁴ Joyce Contreras hace un análisis muy completo de este poema en su capítulo dedicado a la escritora donde destaca la posición política conservadora de Marín del Solar. En la composición elegíaca, la autora hace toda una apología de este personaje, lo llama hombre “de mérito sublime”, “tesoro de la patria” y desacredita a sus enemigos nombrándolos como “fieras infernales”, “lobos”, “bestias”, “degenerados por viles instintos de ambición y bajeza”. En este sentido concuerdo con Joyce Contreras quien plantea que Portales “...encarna los valores del orden y la justicia, la familia y la patria, es decir un concepto que se identificaba más con la civilización” mientras que sus enemigos son “...caracterizados como animales salvajes, símbolos de la barbarie, la violencia y el caos... (Contreras 24-5). Aquí se ve claramente la oposición entre civilización/barbarie que marca todo el siglo XIX en Latinoamérica y que vamos a ir observando a lo largo de esta investigación.

2. El tema mariano, el ideal de feminidad y progreso en la poesía de Mercedes Marín del Solar

Tres son los poemas dentro del libro dado a conocer por su hijo donde Mercedes Marín del Solar aborda la cuestión mariana: “La anunciación”, “La purísima concepción” y “Marcha”. Ellos comparten la alabanza a la virgen María y la exaltación fundamentalmente del modo espiritual, puro y virginal en el que se ha producido su maternidad, donde no ha habido intervención del acto corporal, del amor físico. Como expresa el hijo de la escritora en el prólogo, su madre había seguido el modelo de la madre de Dios. Mercedes Marín se formó sobre todo leyendo los temas de la religión cristiana a falta de mayores posibilidades de educación en su época. Por tanto, estos ocuparán un lugar muy importante en su poética. Aunque es necesario recordar que la virgen María no fue solo la inspiración para Marín del Solar, sino que su figura se convierte en la base sobre la que se erige el modelo de feminidad de la época y de la madre republicana, es decir, una mujer cuya principal labor es ofrecer sus hijos a la patria, quedando de este modo justificado el acto sexual como una empresa purificada, reproductiva y atravesada por ideales nacionales y patrióticos donde es obviado o enmascarado el placer corporal.

El poema “La anunciación”, como su nombre lo indica, narra, desde el punto de vista de la autora, el momento en que el arcángel San Gabriel le anuncia a María que ella había sido la elegida para traer al mundo al hijo de Dios que siendo Uno representa realmente tres: padre, hijo y espíritu santo. Los valores que destaca esta composición son en primer lugar la humildad y la devoción. Las primeras estrofas recogen a una muchacha inocente que arrodillada dirige plegarias a Jehovah por la salvación del mundo. Ya aquí

vemos una característica importante en la tradición de la literatura mariana que es el hecho de contemplar a María como intercesora de los pecadores ante Dios.⁵ La virgen será en la cultura occidental la encarnación de lo caritativo, del sacrificio, es la mujer que ve morir a su hijo en la cruz para la salvación del mundo. Esta escala de valores es extrapolada a la construcción de género de la época en las sociedades latinoamericanas. La sagrada función de madre es la labor fundamental de la mujer en las nacientes repúblicas mientras que sus hijos varones son los llamados a construir el futuro social y político de los estados-naciones. En “La anunciación”, María es representada tan extremadamente humilde y pudorosa que en un primer momento rehúsa el don de ser madre de lo divino:

Pudorosa la humilde doncella

Que de virgen consiente blasones,

De Dios mismo rehúsa los dones,

Fiel al voto que un día ofreció;

Mas Gabriel le replica: _ “No temas,

Del Señor la potencia esforzada

Te cubrió con su sombra sagrada,

Serás Virgen, y Madre de Dios. (43-50 / 208)

Si observamos con detenimiento, estas dos estrofas exponen varios ideales de la feminidad burguesa del siglo XIX, en primer lugar, la necesidad de mostrar virtudes como

⁵ En obras clásicas de la literatura española como *Los milagros de nuestra señora* de Gonzalo de Berceo puede verse este carácter de la virgen María, quien es representada como figura compasiva ante los pecados, como una madre que cuida de todos, perdona e intercede ante al padre.

el pudor, la modestia, la humildad y finalmente el concepto contradictorio de maternidad que implicaba ser al mismo tiempo madre y virgen. Asimismo, las características resaltadas en la virgen serán las de “divina María” o “Madre santa del Dios Salvador” (74/209). Una vez más se ven en estas expresiones el concepto de una maternidad divina y santa lograda por medio de la intervención divina, espiritual que trae al mundo al Salvador varón.

Otro subtema importante en esta composición es la clara ideología antiprimitiva, positivista y evolucionista del siglo XIX. La élite empoderada elige como religión oficial al cristianismo católico, de ahí la importancia que adquieren personajes como la Virgen María o Jesucristo y el afán de dejar atrás la época de desobediencia y pecado asociada con Eva, Adán y el Génesis. Como ha planteado Bonnie Frederick la Virgen María con su recato, pudor y modestia es la figura utilizada para confrontar el paganismo y lo pecaminoso en Eva. Esta oposición puede ser perfectamente apreciada en el poema de Marín del Solar quien obviamente está influida por el ideal evolucionista y de progreso de su tiempo. En “La anunciación”, María, primero una doncella humilde, contempla las calamidades del mundo como consecuencia del pecado original y pide a Dios una solución. Es decir, hay una comparación temporal entre la época de Eva, sinónimo de pecado, con la que inaugura María mediante un modelo de mujer más casto y obediente. La desobediencia a Dios es lo que ha traído ruina y destrucción:

Ella piensa en el mundo infelice,

Que, aherrojado en gravosa cadena,

De la culpa primera la pena

Paga ciego en tinieblas de horror. (4-8/206)

Este mismo tópico se repite en el poema “A la purísima concepción” donde María vuelve a ser presentada como una muchacha humilde que ha sido seleccionada por gracia divina para traer al mundo al Salvador:

María, la humildísima doncella
De Nazaret, la hermosa, la escogida,
Sin mancha de pecado concebida,
De la alta Trinidad, Hija del Padre
Y esposa regalada
Del Consolador Santo;
Tú del mundo enjugaste el triste llanto
Y Eva muy más hermosa, muy más pura
Al nuevo Adán concibes
Y el inefable bien nos apercibes,
Que la vida eternal nos asegura. (27-38/189)

En este fragmento volvemos a notar la superación de la Eva primitiva a través de la figura de María que concibe puramente y sin pecado al “nuevo Adán”, garantía del futuro. También es necesario resaltar aquellas frases que caracterizan la virtud de la doncella. María es “arca divina” (39/189), “huerto sellado /... Por la mano del hombre no tocado” (47, 50/189), es “santa” (81/190), “inmaculada” (81/190), su concepción es “pura” (82/190) y, por tanto, “venerada” (82/190). Todas son expresiones que hacen referencia a la virginidad de la escogida y a su sacra función maternal. Luego de esta caracterización la composición continúa con varias estrofas encabezadas por la palabra “salve” donde se

siguen exaltando las virtudes de la madre de Dios. Así será una “Blanca estrella del mar pura y serena” (136/192), símbolo de decoro y docilidad. Su seno es “inmaculado” (144/192). Su presencia, “...dulce consuelo / Del triste, del enfermo y oprimido” (154-5/193). Aquí volvemos a ver a la virgen en su función de intercesora y de madre de la humanidad. Finalmente, el poema “Marcha” difiere muy poco de los anteriores. María continúa siendo la misma “virgen pura y sin mancha” (5-7/144), “Arca santa del Verbo Divino” (7/144) e igualmente se alza como representación de una nueva época, del progreso moral de la humanidad: “Nuevo mundo a la vida renace / Que en oscura tiniebla yacía...” (37-8/145).

Ideales parecidos a los observados en las composiciones dedicadas a la Virgen María pueden ser también encontrados en otros poemas de Marín del Solar dedicados ya a mujeres de su contexto inmediato. Por ejemplo, “A una amiga” y el soneto “A la misma”, títulos que demuestran el carácter ocasional de su poesía, son bastante redundantes en cuanto a los principios que debe guardar una dama para ser virtuosa. En estos casos se trata al parecer de un amor lejano entre una conocida suya (curiosamente también llamada Mercedes), y el prometido. El hombre ha marchado a Francia por un motivo nunca enunciado y la mujer ha quedado sola bajo lo que parece ser el asedio de otros pretendientes. En esta situación la voz lírica aconseja amar siempre la virtud que en este caso se traduce en fidelidad. Según los versos, el noble corazón de la mujer debe tener cordura para conservar “La llama pura y ardiente / De una primera pasión” (“A una amiga” 23-4/218). Lo que gravita detrás de estos poemas es la salvaguarda del prestigio social de la mujer que

tiene su base en el recato y la contención de la moralidad burguesa que castigaba con comentarios malintencionados e incluso con acciones más severas a los infractores.

Finalmente, el poema “La caridad”, dedicado a la señora Doña Antonia de Salas, presidenta de la Sociedad de Beneficencia, muestra una de las pocas posibilidades de incidencia en la vida social que tenía la mujer de la época. Se trata en esta oportunidad de la realización de obras caritativas o piadosas, donde era muy usual la participación de las damas más ricas y notables de la sociedad burguesa. Las sociedades de beneficencias, instituciones bastante frecuentes en aquel entonces, se encargaban de viabilizar los actos de piedad de las clases más altas a las menos favorecidas. Era esta una ocupación considerada propia y naturalmente femenina. En su composición, Mercedes Marín del Solar exalta la labor de estas damas que son descritas siguiendo el modelo de la Virgen María. Ellas llevan maternalmente el alivio a los más necesitados, a los enfermos, a los pobres, a los huérfanos. Son “Intrépidas, magnánimas, discretas / a la par que ingeniosas” (65-6/63). Exigen a las más jóvenes el tributo de la actividad manual femenina (costura, bordado, pintura) en función de la piedad. De este modo, la caridad se entroniza como virtud típica de la feminidad. La función por excelencia de la mujer es la de cuidadora, la de proteger siempre al desvalido. Jamás deja de vérselo como una madre compasiva y sentimental; es este el patrón que el sujeto lírico pide seguir a las jóvenes:

Seguid, hermosa juventud, las huellas,
Que os van marcando ya tantas matronas
Llenas de ardiente celo;
Sed como ellas activas,

Pacientes, valerosas compasivas. (84-8/64)

Los últimos adjetivos empleados en esta estrofa contribuyen a cristalizar el supuesto y estereotipado carácter femenino del momento: “activas”, “pacientes”, “valerosas”, “compasivas”. Instituciones como la maternidad en el hogar o bien las sociedades de beneficencia en el exterior de la casa contribuían a afianzar el rol social de la mujer como sujeto en función de otro y limitaban su esfera de acción a este tipo de labores. Poemas como estos al tiempo que constituyen un testimonio de la construcción de feminidad ayudaban también a la tipificación de la mujer. Retomando la idea de Carol Arcos, en esta composición observamos el discurso femenino de la mujer vista y construida por la propia mujer en función de ideales patriarcales.

Por último, “Canto a la patria”, el poema más conocido y analizado de la escritora, pretende ser un recuento histórico no solo de Chile sino de América. A través de sus versos se cuenta la historia del continente pasando desde sus habitantes más primitivos, la llegada de Cristóbal Colón, el proceso de conquista y colonización, luego las luchas independentistas, los enfrentamientos facciosos para terminar al fin con la constitución del estado-nación. Es un poema escrito bajo el signo de la época, es decir, en una secuencia cronológica y evolutiva que va desde el caos al orden, de la naturaleza salvaje al establecimiento de la urbe, siempre buscando el progreso moral y material. La época que antecede a la llegada de Colón es referida como un pasado oscuro de “primitivos bosques” y “crudas fieras”. Sus habitantes se entregaban “a su infernal instinto” y empapaban sus manos en sangre humana para ofrecerla a “sus dioses mentidos”. Con la expresión de estas ideas la autora no hace más que reflejar la ideología positivista y antiprimitiva del siglo

XIX que en muchos casos apela a la imaginación y a la leyenda y no se sustenta en hechos reales como aparentalmente se proclamaba. Como puede apreciarse, la visión de la escritora arroja la noción de un pasado americano incivilizado, poblado de salvajes incontrolables, dominados únicamente por sus instintos sangrientos y un fetichismo fanático hacia sus dioses irreales. El cambio, la civilización llega mediante la figura de un idealizado Colón cuya descripción se asemeja a la de un héroe romántico:

¡Colón! Genio del bien, yo me prosterno

Ante tu excelso nombre.

¿Eras ángel de luz, o eras un hombre

Cuando sintiendo el fuego

De inspiración divina,

Trazabas una senda peregrina

Desde el antiguo mundo

A la región ignota. (49-53/32-3)

El “Canto a la patria” es un poema lleno de contradicciones donde se hace frecuente encontrar ciertas ideas utilizadas a veces de forma antitética. Los nativos que en la segunda estrofa son presentados como salvajes a la hora de describir el proceso de independencia se convierten en la inspiración y guía de patriotas y militares, en la base espiritual de la contienda. Los pendones del imperio español, que representado por Colón y la reina Isabel, son primeramente los salvadores de la “ignorancia” y “el fanatismo ciego” son luego contemplados como “funestos”. Al propio tiempo, y sorprendentemente, los liberadores e

independentistas americanos, con su triunfo, hacen honor a la obra de Colón en el continente, reivindicando su figura:

Respiró al fin gozosa

La sombra de Colón, que antes gemía

Cuando el poder hispano

A la inocente América oprimía. (451-54)

Como puede apreciarse, estos vaivenes que dan como resultado una narrativa histórica totalmente anacrónica y equívoca, son consecuencia de las contradicciones de la propia época, de un continente que tiene como objetivo definir sus naciones sobre bases autóctonas, que por demás no considera lo suficientemente dignas de mostrar, pero que al mismo tiempo recibe el influjo de lo foráneo. La cultura americana crece irremediablemente a partir del sincretismo y esta confusión de elementos (que parecen antagónicos e irresolubles, que saltan a la lectura como incongruentes e irreconciliables si los leemos desde nuestro presente) es la que muestra el poema de Marín del Solar.

Finalmente es importante señalar la idea de progreso que contiene la composición. Se ha mencionado ya que nos encontramos ante un poema cronológico que se desarrolla empleando la fórmula positivista y de progreso ascendente muy en boga en el momento. En efecto, la autora dedica más de cien versos a describir el ideal de avance sin retroceso propugnado por la sociología naciente. A continuación, resumiré algunas de sus ideas esenciales. Lo que antes era naturaleza indomable, desierto, se convierte en urbe, en nación, en jardines y pueblos, en palacios soberbios, símbolo indiscutible de la civilización. Llega el arte, el oficio, el taller del pensamiento humano, el trabajo, la industria, la ciencia, la

electricidad que salva distancias enormes. Los habitantes ahora son *ciudadanos*, educados en las escuelas que siembran la semilla del progreso moral y material, la virtud, el patriotismo, la filantropía. El pueblo ya está iniciado tanto en sus derechos como en sus sagrados deberes y conocerá el sentimiento elevado, refinado, por la naturaleza, por las humanidades y el arte. Obviamente es esta una visión utópica de la realidad social y enfocada más bien en la clase social a la que pertenece la escritora. El poema se opone a lo caótico y descontrolado, la anarquía es “un monstruo execrable” (631/51), “De ella nace el impuro / germen del despotismo” (639-40/51). Con estas palabras la poeta critica los enfrentamientos facciosos, así como las luchas encarnizadas por el poder que dividían al pueblo en distintos sectores ideológicos, fenómeno muy común en las sociedades latinoamericanas decimonónicas.

En resumen, “Canto a la patria” puede ser leído también como un canto de alabanza a la llegada de la modernización. Es importante para los efectos de este trabajo dejar patentizada esta idea, ya que el poema presenta aquellos ideales que luego las poetas del siglo XX van a rechazar. En primer lugar, destaca el nacionalismo y la construcción de una nación como sinónimo de progreso. Luego hay otros factores como la superposición de lo urbano a lo campestre, la mención de los adelantos tecnológicos como reconocimiento de modernidad y la elevación de los seres humanos al rango de ciudadanos. Asimismo, hay una franca oposición a lo personal e individual, a lo anárquico y una tendencia muy marcada a la alienación. Se le da una preponderancia a las instituciones educativas donde se forma el pueblo en la cultura e instrucción. En cuanto al papel de la mujer citemos el siguiente fragmento:

Tenéis en Dios la fe, puras almas,
Y aquel amor ardiente
Que torna el sacrificio
En placer delicioso.
Del padre, del amigo, del esposo
La memoria querida
Animan y sostienen vuestra vida:
No hay penoso trabajo
Que rehuséis por humillante y bajo,
Si con él dais holgura
Al que oculto tal vez y en amargura
Pasa triste los días
Y os es prenda de amor y de ternura. (315-27/41)

Es la mujer una criatura de alma pura, sacrificada, que halla placer en brindar felicidad y sosiego a los demás. No importa el carácter del trabajo sin con él se hace acreedora de una imagen de abnegación ante la sociedad. Es este el rol exigido a la mujer burguesa durante el siglo XIX en América Latina.

3. Josefina Pelliza de Sagasta y Silvia Fernández

Entre los pocos críticos que han estudiado la producción literaria de Josefina Pelliza de Sagasta y Silvia Fernández destacan Bonnie Frederick y María Vicens. A pesar de los esfuerzos de las mencionadas investigadoras, las autoras en cuestión continúan siendo figuras muy poco conocidas en los estudios literarios latinoamericanos. Frederick sitúa a

Pelliza y a Fernández como miembros de la generación del 80 de la literatura argentina. Aunque tradicionalmente esta es una generación que ha sido estudiada fundamentalmente a través de sus representantes masculinos. Sin embargo, Frederick plantea que debido al crecido número de autoras que escribían en aquel momento puede pensarse en enmarcar a la primera generación de escritoras de la nación sureña alrededor de estos mismos años. Además de Pelliza y de Fernández otras mujeres como Agustina Andrade (1861-1891), Emma de la Barra (1861-1947), Lola Larrosa de Ansaldo (1859-1895), Eduarda Mansilla de García (1838-1892) y Edelina Soto y Calvo (1844-1932), contribuyeron por esa época al oficio de las letras, fenómeno bastante curioso si se tiene en cuenta el papel privado y secundario que la sociedad patriarcal había asignado a la mujer. Para Frederick, “These women were numerous enough to form the first real generation of women writers in Argentina” (“In Their Own Voices” 282).

Tanto Frederick como Vicens hacen referencia a las posiciones ambivalentes o ambiguas de Josefina Pelliza de Sagasta quien a pesar de haber escrito numerosas páginas en prácticamente todos los géneros literarios (poesía, narrativa, ensayo breve, periodismo) y de haber defendido con tenacidad derechos como la educación de la mujer o la escritura femenina en sociedades que se preciaban de ser civilizadas se mantiene aún apegada al modelo de madre hogareña tradicional que propugnaba el orden patriarcal. María Vicens ha visto esta ambigüedad como una especie de negociación que establecen las escritoras para conseguir autoridad y cierto nivel de reconocimiento en un medio que ve la creación literaria femenina como una incursión curiosa o un ensayo atrevido de ciertas mujeres que rebasan los límites de su papel social.

Según Frederick y Vicens, Pelliza de Sagasta polemiza sobre el tema de la mujer, muy discutido en la época, con al menos dos personalidades, primeramente, en 1876 desde las páginas del periódico femenino *La Ondina del Plata*, con la también escritora María Eugenia Echenique, y posteriormente, en 1878, con Jorge Argerich, quien publicaba en la revista *El Álbum del Hogar*, también dedicada al público femenino, bajo el seudónimo Da Freito. Resumiendo ambas discusiones, y dejando a un lado las ideas conservadoras de la escritora, es meritorio resaltar que Pelliza toma partido por asuntos serios que atañían a la mujer de la época, dígase la voluntad para escoger a su compañero de matrimonio, decisión en la que muchas veces no participaba, la realización de matrimonios civiles, la patria potestad de la madre sobre los hijos o el derecho de la mujer a escribir, aunque como se ha mencionado, en el caso de la literatura, Pelliza hace la salvedad de que esta debía constituir una actividad secundaria comparada con la labor fundamental de madre y esposa:

Sea dicho de una vez por todas, la mujer literata, cuando no olvida el zurcido, el aseo y dirección del hogar, el amor a la familia y ama más a esta que a sus papeles... cuando esa mujer, después de ser esposa, madre y ángel del hogar llega ser escritora: yo digo y aseguro a Ud., señor Da Freito, que esa mujer es digna de aprecio, de profundo respeto y hasta de ayuda y simpatía. (Cit. en Vicens 82)

Esta posición puede interpretarse, como ha explicado María Vicens, como una estrategia para penetrar en el campo intelectual, dominado por los hombres. Sin embargo, dicha actitud moldea y determina en muchas ocasiones la forma de escribir de las autoras. La poesía, en el caso de las escritoras, es un género que la mayoría de las veces trata de

acoplarse a los dictados de la razón patriarcal. Con la negociación, la escritora también renuncia forzosamente a su libertad creativa. De este modo la poesía femenina decimonónica se estereotipa, se tipifica en ciertos parámetros que pueden ser identificados fácilmente sobre todo en cuanto a los temas que predominan. Como bien advierte Bonnie Frederick, escritoras como Josefina Pelliza de Sagasta debían prácticamente ofrecer disculpas en los prólogos de sus libros por apropiarse de un espacio que no les correspondía o, por otra parte, se veían obligadas a desvalorizar sus trabajos con el fin de encajar en el ideal de modestia femenina (*Wily Modesty* 59-60).⁶ Gran parte de la producción poética de Josefina Pelliza de Sagasta, así como la de Silvia Fernández, sirve a ese mismo ideal de feminidad de la época puesto que se enfoca en los asuntos tradicionales de la literatura femenina. En este apartado estudiaremos algunos de los temas abordados en la lírica de ambas para comprobar la estabilidad temática manifiesta en la poesía femenina durante todo el siglo XIX.

La poesía escrita por las mujeres en la centuria decimonónica es generalmente asumida por los intelectuales de la época como extensión de la feminidad. El volumen *Pasionarias*, que funciona como recopilación de la obra de Josefina Pelliza de Sagasta está encabezado por una serie de cartas o escritos que le remiten a la escritora algunos de los más prominentes intelectuales de su entorno, entre los que cabe destacar a Juan Bautista

⁶ Esta actitud puede ser observada en el prólogo que escribe Pelliza para su libro *Lirios Silvestres*: ¡He ahí mis Lirios! Son unas pobres florecillas silvestres, brotadas en un terreno quizás fértil pero inculto; crecidas a su antojo, como matas salvajes, sin ayuda de jardinero, sin riego artificial, entreabiertas solo al soplo de las inspiraciones naturales, perfumadas con el aroma de un alma soñadora, flores sin arte en fin, pero que llevan en cada una de sus hojas una aspiración de mi alma, un reflejo de mi pensamiento (4). Con las palabras anteriores la autora solicita una especie de venia que le permita entrar al mundo de la creación que se encontraba regido por el poder masculino, y lo hace a través de una estrategia de desvalorización de su poesía. Su oficio lírico tiene que atravesar la frontera patriarcal pretendiendo ser naife, primitivo.

Alberdi y Bartolomé Mitre. Estas breves esquelas cumplen la misión de enaltecer la figura y el trabajo poético de la autora. Sin embargo, su valor actual radica en que nos informan sobre el canon poético femenino del siglo XIX. Si resumimos el contenido de los mencionados escritos laudatorios casi todos reparan en el cariz sensible y delicado, entiéndase femenino, de los versos de Pelliza de Sagasta. Alberdi, por ejemplo, los califica de “imágenes delicadas que tocan el infinito con alas de luz” (6). Carlos Guido Spano, otro de los intelectuales que remite sus criterios a Pelliza, le dice: “Tendría por inconveniente señalar cualquier imperfección en él (se refiere al libro) a lo que de modo alguno me juzgaría autorizado” (4). No deben leerse estas palabras como un acto totalmente reverencial o de reconocimiento al talento de la escritora. Al contrario, este criterio es una especie de visa otorgada a un sujeto que se aventura en terreno extraño o prohibido. ¿Cómo se explica que si se sometía a crítica profesional el trabajo de los intelectuales hombres no se hiciera lo mismo con el de las mujeres? Las escritoras o recibían alabanzas exageradas, impostadas, o bien, sus obras eran objeto de la condena total y a veces cruel⁷ por rebasar los límites del rol femenino. La literatura escrita por la mujer no era vista con seriedad, ni considerada como materia digna de análisis, aunque el lenguaje con el que se calificaba pudiera, en primera instancia, parecer encomiástico. La mujer escritora no constituye una norma en la época, por tanto, no existe supuestamente la necesidad de valorar con seriedad crítica su trabajo, con el hecho de sentirlo y dedicarle algunos halagos ya era suficiente.

⁷ El mencionado caso de la escritora Juana Manso resulta uno de los más notables y evidentes en este sentido. Obsérvense las siguientes palabras citadas por Graciela Batticuore y a su vez extraídas de una carta abierta dirigida a Manso, firmada por Enrique M. de Santa Olalla y publicada en un diario porteño el 29 de agosto de 1866: “Como escritora ‘pública’, está Ud. siendo la plaga de los periodistas, y el hazmerreír de todos, cansados ya de oír la disparatar tanto, por lo que Ud. está emborronando papel inútilmente porque nadie lee lo que Ud. escribe cuando se divisa su nombre al pie de sus ‘chorizos’”(140).

Las palabras de Juan María Gutiérrez, dedicadas también a Pelliza de Sagasta, resultan bastante elocuentes en este sentido:

Las flores (se refiere a los versos de la escritora) no se analizan, se admiran, se gozan, y nos inspiran gratitud hacia quien las dota de perfumes y colores; por eso admiro y agradezco el ramillete de sus “Lirios silvestres” como Ud. los ha llamado en rigurosa propiedad. (7)

En primer lugar, los versos o poemas, no se llaman por su nombre, sino que se alude a ellos como flores, se lleva a cabo una sustitución de lo real por un símbolo como es el caso de la flor, asumida en el imaginario popular como un objeto refinado, delicado, y bello que crece espontáneamente, sin artificio humano. Por otra parte, esas flores transmiten sensaciones: placer, perfumes y colores. La propia escritora los nombra “lirios silvestres” con el fin de atenuar la actividad intelectual que descansa detrás de su trabajo creador. Una vez más se repite el intento de parecer modesta o naífe al que se ven obligadas las escritoras de la época. Juan María Gutiérrez con su comentario, aparentemente laudatorio, ofrece clara muestra de la exclusión a la que es sometida la literatura femenina del ochocientos; su terreno es simplemente el sensorial, no resistiría la crítica profesional que se basa fundamentalmente en un orden simbólico. La poesía femenina decimonónica es vista habitualmente en su época, de forma muy peyorativa, aunque con aparente revestimiento laudatorio, como una labor infantil a la que es necesario alentar con cierto aplauso, pero sin acabar de concederle un sitio destacado.

Un comentario interesante resulta ser el de Bartolomé Mitre quien le hace un reclamo a la escritora debido al nombre que pensaba dar a uno de los apartados de su libro

Pasionarias, según él demasiado varonil. “Hojas de roble” no le parecía un nombre muy adecuado para una sección de poemas escrito por una mujer. “Por qué de roble, símbolo de la fuerza en la lucha, y no de rosa símbolo de la gracia mística, o de jazmines, ¿cuyo perfume penetrante trae la idea del espíritu del ideal que impregna la vida?” (8). Una vez más, en estas palabras, se asocia la lírica femenina a estados sentimentales, sensoriales, y no intelectuales. El roble vendría a ser sinónimo de lo masculino, de la entereza, mientras que la rosa, el jazmín, los olores delicados son entendidos como lo femenino, como lo correspondiente a la mujer. Sin embargo, Mitre encuentra una respuesta bastante sutil e intelectual por parte de Pelliza de Sagasta. La escritora responde que fusionaría tanto su hoja de roble como las solicitadas flores. Resulta imprescindible citar su contestación:

Las hojas del roble que forman el marco a mis “Pasionarias” simbolizarán siempre la fortaleza del pensamiento de donde ellas surgieron para mi gloria y demostrarán el vigor de esos espíritus privilegiados que brillan como constelaciones en el cielo de la patria. Su hoja de rosa, gemela también en fortaleza, va a impregnar con su perfume místico las hojas de mi guirnalda poética...

Es decir, Pelliza aún en su respuesta tanto lo que la sociedad entendía por femenino como por masculino: roble y rosa, aunque sus palabras tienen ese tono de negociación o cuidado típico de muchas autoras del momento. Su estrategia es reconocer la presencia de su feminidad a través de la flor sin renunciar al roble, al intelecto. No crea divisiones. Fusiona las dos nociones de género, lo que significa un paso importante si tenemos en

cuenta la prevalencia conservadora de su pensamiento y el discurso femenino de la época. Pelliza con estas ideas transgrede las oposiciones binarias.

Por otra parte, Silvia Fernández resulta aún menos conocida. Los datos y estudios en torno a su obra y figura se deben fundamentalmente a la labor crítica de Bonnie Frederick quien se refiere a la poeta como una intelectual tan poco transgresora como Josefina Pelliza de Sagasta, que no logra rebasar los temas habituales de la lírica femenina del momento. Sin embargo, destaca en ella un detalle diferenciador del resto: lo paródico, que no era muy común cuando se trata de literatura escrita por la mujer: “Many of her poems are religious in nature, but some reveal a delightful sense of humor that sets her apart from her contemporaries” (*Wily Modesty* 160). Según Frederick, Silvia Fernández nunca se casó y vivió una existencia tranquila rodeada de sus familiares. En total publicó tres colecciones de poemas, dos llamadas *Versos*, una en 1913 y otra, en 1922. La primera se tituló *Armonías del alma* y fue dada a conocer cuando Fernández tenía solo 19 años. En este apartado estudiaremos esta última, por ser la única localizable en la Biblioteca Nacional de Argentina, lo que la convierte en una muestra valiosa de la literatura femenina decimonónica.

Josefina Pelliza de Sagasta fue una figura mucho más activa en el mundo intelectual rioplatense. Se casó con Félix Sagasta en Buenos Aires donde desarrolló su actividad poética, literaria y conyugal. Tuvo varios hijos e incursionó en otros géneros como la novela y el ensayo. Como se ha mencionado, estuvo envuelta en varios debates periodísticos donde abordó el problema de la mujer y editó el periódico *La Alborada del*

Plata en 1878. Aquí consideraremos solamente su poesía recogida en la colección *Pasionarias* puesto que es el género que estamos estudiando.

La obra poética de Silvia Fernández y Josefina Pelliza de Sagasta coinciden en varios temas, lo que demuestra el carácter uniforme de la creación femenina durante el siglo XIX. Aunque la segunda mitad de la centuria trae consigo ciertos cambios en la poética de las mujeres, resulta necesario notar que los asuntos son casi los mismos que abordara en su momento la escritora chilena analizada anteriormente, Mercedes Marín del Solar. La estabilidad temática define a estas autoras. Continúa la visión de una maternidad cívica y republicana, inspirada en el modelo de la Virgen María, la mujer sigue siendo el frágil, y al propio tiempo, dedicado ángel del hogar, el esposo es visto como un salvador, el amor es metafísico, de contacto entre las almas y la naturaleza es lejana y contemplativa. No obstante, hay que referir la incorporación de temas novedosos como el recuerdo, la infancia, o asuntos de corte más existencialista como el cuestionamiento de la nada y el misterio de la vida. Tanto para Pelliza como para Fernández, la certeza cristiana que se presentaba en las composiciones de Marín del Solar, su confianza en la religión católica se convierte ahora, en ciertos poemas, en duda o inquietud alrededor del tema de la existencia, de la muerte. La niñez es la época de oro, de la inocencia. La adultez, en cambio es vista como la etapa de sufrimiento y despertar. La muerte es la verdad de la vida. La vida es vanidad, es un recorrido fugaz y efímero. En la poesía de Pelliza de Sagasta predominan las imágenes mortuorias, las elegías, las visiones de cementerios, tumbas, luces celestiales en medio de la oscuridad, e incluso algunas frases dejan entrever ciertas creencias en un

mundo ultraterreno, espiritual que a veces no es necesariamente el ideal cristiano sino la presencia de lo misterioso y esotérico. Más adelante nos acercaremos a estas cuestiones.

4. Maternidad, feminidad y amor en la poesía de Silvia Fernández y Josefina Pelliza de Sagasta

La Virgen María continúa siendo durante la segunda mitad del siglo XIX el modelo que inspira por excelencia la idea de feminidad y sobre todo de maternidad. Silvia Fernández abre su poemario *Armonías del alma* con una composición titulada “A María” donde se destacan dos asuntos fundamentales: la pureza de la virgen y el dolor supremo por la pérdida del hijo. Los versos siguientes constituyen un ilustrador ejemplo en este sentido:

.....

Su corazón ardiente, apasionado,
Ha perdido en la tierra su alegría!

Alza sus bellos ojos celestiales
De lánguida mirada al firmamento.
Y sus húmedos labios virginales

Entreabre con inmenso desaliento. (7-12/5)

La vida de la madre queda vacía, sin sentido ante la pérdida del hijo. Según el sujeto lírico se pierde toda alegría y lo único que prevalece es el desaliento. Pero lo significativo de estos poemas no reside en la historia en sí de la Virgen María sino en el patrón que esta marca en la conformación de la feminidad. Con poemas de este estilo se sobredimensiona

la labor materna y se lleva a un plano sagrado, se convierte en ruta obligatoria de cada mujer. La feminidad no estaba completa si la mujer no llegaba a ser madre. Maternidad, según estos versos, implica sacrificio, abnegación, dolor, sin olvidar la entrega absoluta a la familia y paradójicamente la asunción del concepto de pureza. Similares ideas pueden ser encontradas en su poema “La plegaria de una virgen”, donde la voz lírica ruega a María por clemencia indulgencia y consuelo. Es la virgen el amparo, la madre de todos los pobres pecadores. De ahí la exaltación de la importancia de su función materna. Esta maternidad que brinda remanso y protección es la que se extrapola a la sociedad del momento. Una vez más, la pureza tiene una presencia bastante notable, lo que se comprueba en el último verso de esta estrofa:

Tú sola, madre adorada,
Destinada
A consolar al que llora;
Tú sola, estrella celeste,
Cuya veste
Es más pura que la aurora. (95-100/78-9)

Josefina Pelliza de Sagasta, por su parte, aplica el modelo de la Virgen al retratar a su propia madre en el poema “Recuerdo”. Los días presentados son los de la infancia cuando la autora aún jugaba con un amigo. Mientras los padres de ambos recordaban a la luz del fuego las hazañas de la guerra, las madres hacían “la labor para sus hijos”, miraban sus juegos y alegrías (*Pasionarias* 44-6/36). Dentro de este cuadro de remembranza sobresale la estrofa donde la madre de la escritora se confunde con la de la Virgen:

¡Cuánta vez vi a mi madre
Envuelta por los rayos del poniente,
Qué bañaba su frente,
Como baña la aurora esplendorosa,
Con sus dedos magníficos de rosa,
La blanca espuma del audaz torrente!
Como un aureola de infinita lumbre
Que baja de los cielos,
Aquella luz de rayo circuía
Su bendita cabeza de *madonna*
Y algo supremo entre su luz veía,
Que clara me decía:
Esa es de la virtud blanca corona. (62-73/37)

Evidentemente se trata de un recuerdo estilizado donde la madre aparece como en una especie de pintura mariana, bañada por la luz celestial. La magnificación de la maternidad, su elevación al rango de actividad sublime y sacra queda demostrada con la confusión de un personaje real (la madre de la escritora) y otro supraterrrenal (la Virgen María). Este poema demuestra el arraigo que tenía el cumplimiento de la maternidad dentro del concepto de lo femenino. Una mujer sin hijos, sin un hogar donde ejercer su labor supuestamente natural era una mujer incompleta. La paradoja aquí es que como se ha dicho la autora fue defensora de varios derechos que la acercan al feminismo. No obstante, el rol

tradicional y patriarcal femenino estaba aún muy arraigado en ella, lo que se aprecia, con especial énfasis, en su poesía.

El rol de la madre hogareña y subalterna va aparejado con el de la maternidad virginal y es también reflejado en la poesía de Josefina Pelliza de Sagasta como una meta importante de la mujer del período. En su poemario *Lirios silvestres* la idea transmitida en torno a la relación matrimonial está ligada a la esfera privada, la pareja y, sobre todo, la parte femenina, se aísla del mundo público. La mujer se convierte en la garante del espacio de tranquilidad masculino y adquiere un papel de servidora. En “Mis deseos”, composición dedicada a su esposo, la voz lírica, evidentemente femenina, no aspira a otro anhelo que a vivir en la apacible calma del hogar junto a las hijas y al marido en un lugar preferentemente apartado de la civilización, “...lejos ya del mundo y su alegría” (7/49), entre ríos, rodeada de aromas silvestres, arroyos, selvas. Sin embargo, su pretendido y estilizado primitivismo, en tanto busca la paz de la naturaleza, no resulta más que otra manera de establecer la feminidad basada en el rol secundario de la mujer con respecto al hombre. El patrón de ostracismo femenino sale aún más reforzado al huir del intercambio social, la mujer sigue siendo la que espera al marido al final de la tarde, la que con toda seguridad se ha encargado de hacer funcionar el mundo hogareño y familiar mientras él sale a buscar el sustento: “Rodeada de mis hijas, cariñosa, / Cual del labriego la feliz esposa / Te esperaré yo!” (8-10/50). Este poema puede interpretarse como la encarnación del ideal de feminidad decimonónica. La mujer es cariñosa y crea un clima agradable, acogedor y cálido para el hombre al final de su labor pública. Hay que notar que la escena bucólica que transmite es otra de las características de la poesía de la autora y del propio eclecticismo

de la literatura latinoamericana del siglo XIX que se alimenta de diversas fuentes, entre ellas de la tradición poética española de los Siglos de Oro y del Romanticismo. Esta estilización campestre hace a la composición más atractiva y en cierta medida la refresca de su carácter moral.

Otro ejemplo muy parecido es el poema “Mi amor” donde el hombre se eleva prácticamente a la condición sublime de dios y la mujer se convierte en su fiel devota. El vínculo que se establece es el de la adoración del creyente hacia la divinidad:

Mi porvenir era antro tenebroso,
Y era oscura la noche de mi vida,
Y mi camino triste y doloroso
Donde toda ilusión era perdida.

Pero te hallé, la luz de tu mirada
De pronto iluminó la frente mía,
Redimiste mi alma abandonada
Y me diste una fe que no tenía. (13-20/14)

Las estrofas anteriores, de innegable parecido al comienzo del *Infierno* de Dante Alighieri, remiten a un encuentro divino que transforma por siempre la existencia del sujeto lírico. La llegada a su vida del amor, del hombre, resulta en una especie de experiencia religiosa que afirmará más adelante: “¡Gracias! Me inclino ante tu hermoso nombre / Y de rodillas como a un Dios te miro” (21-2/14). Luego el poema sigue siendo toda una caterva de frases que refuerzan la condición subalterna de la mujer más allá de todo amor posible,

léanse los siguientes ejemplos: “Fanática adorar cuanto tú adoras” (38/15), “Y estar siempre a tus pies, a todas horas (40/15)” o “Quiero con fanatismo respetarte” (49/15).

El caso de Silvia Fernández resulta diferente en cuanto a la expresión del sentimiento amoroso. Como ha planteado Bonnie Frederick, la autora jamás se casó, lo que significa un dato esencial para comprender sus ideas alrededor del romance de pareja. En sus poemas, el amor se convierte en un objeto inalcanzable, en frustración y también en motivo de tristeza al no conseguir su realización. La composición “La vida sin amor” ofrece clara muestra de este fracaso que representa un tema casi constante en la obra de Fernández. El sujeto lírico lamenta el vacío de la vida sin amor, nada en el entorno cobra sentido cuando no existen dos almas que comparten la belleza exterior. Ni el sol, ni el canto de las aves constituyen detalles agradables. El amor vuelve a ser visto como experiencia metafísica, más propio del alma que del cuerpo, idea que comparten la mayoría de las escritoras del siglo XIX. La unión amorosa entre las personas es incluso enmascarada a través de un lenguaje de la naturaleza que emplea, por ejemplo, alusiones como las flores:

Y si la flor de la ilusión hermosa
No confunde su aroma celestial
Con otra flor, como ella misteriosa
Con otra flor, como ella virginal;

Entonces no hay en el cenit colores... (17-21/87-8)

El poema “Ven”, también de Silvia Fernández, se convierte en una especie de invocación hacia el amante. Sin embargo, el amor está expresado en términos demasiado

idílicos, “ángel mío” lo llama al encuentro para “conversar” sobre amor. Es decir, todo queda contenido en las palabras, no se alude a ningún acto físico, no existe el anhelo de acariciar, ni las ansias de interacción corporal. El amor sigue siendo de almas, característica típica de la literatura femenina decimonónica: “Ven, que mi alma junto a tu alma / de amor y dicha rebosará” (8-9/81). No es que se evite el tema amoroso, si no que este intenta tomar un matiz sagrado, apartado de lo considerado pecaminoso y pagano. Para alcanzar un estadio sublime, supraterrrenal el amor se vincula a Dios, se espera la aprobación o santificación de la unión de los amantes por el creador, léase la última estrofa del poema para comprobar la purificación por la cual transita el vínculo afectivo. El amor no resulta verdadero sino es sacro, si no es bendecido por el poder superior de Dios. Los amantes buscan la absolución a través del ruego, de la plegaria, del rito:

Ven, y elevemos nuestra mirada
A un mundo eterno de eterno amor,
Y en santo fuego, de fe abrasada,
Nuestra plegaria llegue al Criador. (29-32/82)

5. El progreso en la poesía de Josefina Pelliza de Sagasta

Como lo hace Mercedes Marín del Solar en Chile durante la primera mitad del siglo XIX, Josefina Pelliza de Sagasta, desde el espacio argentino, también canta a la llegada del progreso y la tecnología. Su poema “El siglo XIX” representa una síntesis de todo el ideal de la centuria. En la primera estrofa la voz lírica alaba el proceso de modernización: se acortan las distancias, se remueve lo añejo, de la hélice se pasa al vapor. La ciudad engulle al campo, al desierto, la urbanización triunfa sobre lo que es visto como “razas indómitas

y malas”. Hay un discurso totalmente antiprimitivo y orientado hacia el futuro, proyectado como progreso imparabable. La oposición civilización-barbarie puede distinguirse de forma clara en estrofas como la siguiente:

¡Mirad allá! En la Extensión vacía
Donde el casco tan solo
Del bruto americano se sentía,
Hoy se alza una comarca de colonos;
Y en la línea distante
Donde el salvaje su botín guardaba,
Hoy cruza como un lampo
El silbido del tren sobre la Pampa,
Dejando en el trayecto de su paso
El rastro hermoso que el progreso estampa. (72-6/33)

En otras palabras, el nativo americano es tratado despectivamente como salvaje y bruto. La América virgen ha sido poblada por los colonos que son ahora los héroes y responsables de la civilización. Al casco del caballo se ha impuesto el silbato y la velocidad del tren como símbolo de adelanto y comunicación. La urbe se ha enfrentado a la soledad campestre. Para la mentalidad decimonónica la ciudad es símbolo de civilización y progreso, aspecto que se aprecia claramente en esta composición. América es contemplada como hija de la civilización europea incorporada al mundo por la obra del siempre admirado Colón: “América, la virgen con sus selvas; / Europa con su industria y su grandeza...” (15-6). Al supuesto nuevo continente le ha tocado la tarea de modernizarse,

de conquistar su libertad, de fundar naciones y repúblicas, proceso que el sujeto lírico observa como sinónimo también del progreso arrollador:

Ahí la tenéis: República Argentina
Ondeando al aire, libre su bandera,
Pisando está sobre la vieja ruina,
Mientras sonriente la cauda Europa
A contemplarla con amor se inclina. (72-6/33)

América es una nueva tierra de realización, una suerte de oportunidad novedosa para la humanidad completa. Es este un discurso nacionalista que comulga con el ideal de progreso patriarcal. Resulta interesante observar en el poema el empleo de la imagen del cóndor como ave que se proyecta hacia el porvenir y sube a elevadas alturas. Es por tanto comparable al espíritu de la centuria. De esta forma pensaban los intelectuales del momento, de manera ascendente. El cóndor sale del fondo mismo de lo caótico, de las tinieblas para elevarse hacia la luz del cielo, donde atraviesa las nubes como símbolo de conquista y transformación, de lo primitivo se avanza incesantemente a lo civilizado:

El siglo se estremece
Con temblores de orgullo sobrehumano,
Mientras el porvenir radiante crece
Remontando su vuelo al infinito,
Como cóndor que siente
El valor de sus fuerzas en sí mismo;
Y con gritos de triunfo y de victoria

Hiende las aéreas nubes

Y se eleva del fondo del abismo!... (84-92/34)

Finalmente, la última estrofa del poema puede ser leída como una síntesis de época. Todo se alcanza a través del conocimiento, del pensamiento: "...fuego sagrado / Que en la frente del hombre Dios pusiera" (100-101/34). Asimismo, la idea y la industria ilumina los tiempos nuevos sacando al hombre del abismo profundo. Evidentemente, todos estos son planteamientos heredados de la filosofía positivista. En el estudio, en lo positivo, se encuentra el futuro de la humanidad. Sin ellos no hay avance posible: "¡Es el brillo del arte y de las ciencias: /progreso colosal de nuestro mundo!" (106-7/34).

6. Signos de una nueva poética en la obra de Josefina Pelliza de Sagasta

Hasta el momento solo hemos estudiado poemas que se acogen al canon patriarcal de progreso decimonónico. Como se ha visto, las composiciones de Mercedes Marín del Solar, Silvia Fernández y Josefina Pelliza de Sagasta comulgan claramente con la oposición binaria entre masculino y femenino. La maternidad se inspira en la figura de la Virgen María, por lo tanto, es un proceso sagrado, divino, que se separa del acto carnal. La mujer alcanza su completa realización al tener hijos, al dedicarse con abnegación, sacrificio y a veces con dolor, a su familia. La idea del amor es de entrega total de la mujer hacia el hombre, hacia el mundo hogareño rayando en la sumisión absoluta. El romance de pareja enfatiza lo metafísico, el alma, y se presta escasa o ninguna atención al acto corporal. Todas estas ideas que surgen del afán de progreso y civilización de la cultura occidental durante el siglo XIX y que se reflejan en la poesía, irán cambiando con la llegada del novecientos y el fracaso de la idea de progreso ascendente.

Sin embargo, ya desde el mismo siglo XIX, es posible encontrar entre las autoras algunos poemas más osados que exploran asuntos más allá de los permitidos, sobre todo en la segunda mitad de la centuria cuando nuevas corrientes artísticas o de pensamiento producen una remoción de aquellos conceptos que habían estado muy arraigados en la mentalidad. Entre estas influencias emergentes cabe destacar la obra de filósofos como Friedrich Nietzsche con el cuestionamiento de la existencia dividida en dos mundos o la transmutación de valores,⁸ la teoría de la evolución y adaptación de Charles Darwin, la separación de las ciencias o el surgimiento de otras como la arqueología que escruta el pasado basada en las capas terrestres, así como el auge del movimiento espiritista que cautivó a gran número de los intelectuales del momento e hizo fijar la atención en tendencias de fe distintas al tradicional cristianismo. Por otra parte, el surgimiento del modernismo transforma paulatinamente el carácter de la literatura, de la representación costumbrista y mimética de la realidad se pasa a describir mundos más imaginativos donde predomina el color, lo sensorial, lo plástico, lo musical y lo bello. De igual modo, el arte comienza a divorciarse bastante de las instituciones políticas y sociales para fijarse en su propia autonomía. En el libro *Lirios silvestres* de Josefina Pelliza de Sagasta es posible hallar poemas, aunque pocos, que se muestran ya cercanos a este conjunto de ideas que se agita en los últimos años del siglo XIX. “A Nina en el baño” y “¡Nada!” son tal vez dos de las composiciones líricas más interesantes escritas por Pelliza. Hasta hoy no han sido

⁸ En obras como *Así habló Zaratustra* o *El Anticristo*, Nietzsche se opone a la concepción de un mundo terrenal y otro supraterrrenal eterno y verdadero. El filósofo se manifiesta en contra de la idea tradicional cristiana de una vida luego de la muerte y reconoce el mundo presente como el único verdaderamente existente. Entre otras cuestiones, invita a la humanidad a disfrutar de los sentidos y de la vida.

valoradas por la crítica. No obstante, ambos poemas son muy importantes porque que llevan a cabo, como pocos, un alejamiento del canon impuesto a la creación literaria femenina en el siglo XIX. En el primero de ellos, una voz lírica femenina contempla a una mujer llamada Nina, que a la manera de las ninfas se encuentra tomando un baño en medio de la naturaleza:

Bajo verde festón de pasionarias

A la margen te vi del Paraná

Como cisne en ondas solitarias

Entre zarzas floridas de arazá. (1-4/101)

En estos primeros versos del poema se nota un cambio de estilo con respecto al resto de la producción literaria de Pelliza de Sagasta. Nótese que el lenguaje cambia, se vuelve más cromático y se fija en pequeños detalles de la naturaleza que remiten a la búsqueda de la belleza, proceso que fue esencial para el movimiento modernista. La imagen de la ninfa en el baño, en un río, a cuerpo descubierto, y en comunión directa con el entorno, es una de las más frecuentes entre los poetas del modernismo. Aunque se ha planteado que las escritoras no participan activamente de esta tendencia literaria, lo cual es cierto, poemas como este demuestran que no se encontraban tan ajenas a las circunstancias intelectuales. Incluso ya notamos aquí la utilización de la palabra “cisne”, símbolo indiscutible del repertorio modernista que hace alusión a lo bello y lo sublime como categorías estéticas. La imagen que se contempla es hermosa y el sujeto lírico espía silencioso el cuadro placentero:

Acérqueme hasta ti, sin que sintieras

El roce de mi falda en la gramilla,
Y temerosa que asustada huyeras,
Tras de las ramas me oculté en la orilla. (5-8/101)

Es este un poema raro dentro del panorama de la lírica femenina del siglo XIX, pues a pesar de que el sujeto lírico se declara mujer exalta también las cualidades corporales femeninas de este personaje a quien nombra Nina. En la tercera estrofa su concentración sibarita es evidente, se queda estática, “fijos los ojos” (9/101) en las “formas de nácar reluciente” (10/101), en los “labios suavísimos y rojos” (11/101) y en la arcilla morena de la frente de la muchacha (12/102). Como puede apreciarse existe aquí una exaltación de los contrastes del cuerpo, no muy frecuente en la lírica decimonónica y menos aún en la femenina. El vocabulario empleado es muy cercano al lenguaje modernista: predomina el color, el destello del nácar, los tonos polares, del blanco se pasa al rojo. Los labios son sensuales y voluptuosos. En otras palabras, el sentido de la vista se recrea en la contemplación del cuerpo y del baño de la ninfa, situación que continuará durante toda la composición.

Las siguientes estrofas exaltan otros detalles como el cabello, una vez más la boca “encendida de coral” (26/102), “el bronceado cuello” (25/102), o “Las pupilas fogosas renegridas / brillantes de deseos y pasiones” (29-30/102). Estas últimas son expresiones bastante significativas en versos femeninos en la época. No era costumbre encontrar impresiones semejantes en las composiciones firmadas por mujeres, lo que ha quedado demostrado en este capítulo con el análisis de varios poemas y autoras. Sorprendentemente ya Josefina Pelliza de Sagasta se refiere al deseo y a la pasión femeninos, adelantándose

de este modo al discurso lírico del siglo XX. No obstante, hay que apuntar que esta clase de poemas representa una rara excepción dentro del conjunto de su obra. Otro detalle importante en el que se anticipa Sagasta a las poetas del novecientos en este poema es en el regodeo sobre la temática primitiva como fuente de belleza. En este caso, la autora olvida el tema del progreso y la civilización que tan absortos tenía a la gran mayoría de los intelectuales y apuesta por encontrar la belleza en la comunión directa del cuerpo con la naturaleza, Nina ha nacido de la propia tierra, así lo declara la voz lírica: “Flor agreste de América, brotada / Como un lirio gentil sobre las playas” (19-20/102).

Es este un poema bastante inquietante pues presenta la observación de un sujeto lírico femenino sobre el cuerpo de otra mujer. Sin embargo, este hecho puede tener su explicación en las dos últimas estrofas de la composición:

Jamás pude olvidarte, ¡eras tan bella!
Tan voluptuosa en tu hermosura agreste,
Que tu sombra aún se alza en mis recuerdos
Como graciosa aparición celeste.

Dicen que los poetas solo adoran
La gracia, la belleza y hermosura,
Y mi alma que es un alma de poeta
Encontró en ti concepción más pura. (45-52/103)

Con estos últimos versos y teniendo presente el contexto histórico-social del período resulta difícil creer que el motivo de inspiración haya sido una escena real, más

bien da la impresión de ser un cuadro imaginado, estilizado, que funciona a modo de epifanía y que recrea el momento en el que a la autora se le revela el talento poético-creativo. Históricamente la poesía ha estado basada en la idea de la musa como inspiración, como belleza divina que provoca el hecho lírico. La penúltima estrofa relata este encuentro con esa belleza agreste, celestial que puede referirse, sin llegar a afirmarlo del todo, a la misma poesía. Finalmente, esta idea es reforzada mediante la expresión “alma de poeta” y por el hecho de encontrar en esta misteriosa ninfa la gracia, la belleza y la hermosura. La significación de este poema radica en la habilidad de la escritora para jugar con la escena y promover distintas lecturas, desde las más comunes que se enfocarían en el relato del baño voluptuoso de la muchacha hasta las más refinadas que buscarían motivos más profundos. Además, en la época, no siempre las autoras se atrevían a abordar temas demasiado intelectuales e imaginativos como sucede en el caso de esta composición. Piezas líricas como estas demuestran que las escritoras eran capaces de elaborar otro tipo de discurso a pesar de hallarse encadenadas a las normas del patriarcado literario.

En el segundo poema “¡Nada!”, como su nombre lo indica, la autora se acerca a un tema existencialista y vitalista que harán muy propio las poetisas del Cono Sur del siglo XX, dígase Juana de Ibarbourou, Gabriela Mistral y Alfonsina Storni. Las tres mostraron gran preocupación por el enigma de la existencia y el misterio de la vida y la muerte. Para la voz lírica de Josefina Pelliza de Sagasta la nada representa un espacio imposible de alcanzar, una verdad no revelada ante la cual la ciencia se queda sin armas y en silencio. Ni filósofos, ni sabios, ni arqueólogos con toda su investigación han logrado ofrecer una respuesta sólida y única al desconcierto humano. Todo lo contrario, según el poema, mientras más se ha

profundizado en los orígenes más lejos se ha encontrado la ciencia y el conocimiento de la definitiva verdad:

El sabio fue reuniendo, combinando
Las épocas, los fósiles hallados,
Y después de su estudio y sus vigalias
El sabio se encontró más atrasado. (53-6/110)

Hasta cierto punto, este poema representa una renuncia a la ideología científicista extrema del siglo XIX. La voz lírica se encarga de recordar que hay nichos donde la ciencia, con todo su instrumental y sus herramientas, no puede, sin embargo, penetrar. La composición reconoce los adelantos técnicos, los nuevos métodos de investigación, la búsqueda más primitiva del origen que estaban ejecutando los científicos en la centuria, como por ejemplo el estudio de las grietas, de los pliegues de la tierra, de los fósiles y metales, de la fusión del silicato y el aluminio, del óxido de hierro, de la condensación, de los antiguos restos de animales y moluscos en los mares ya disecados. No obstante, la ciencia fracasa ante la explicación de la nada, quizás la mayor interrogante que tenga la humanidad:

Nada es el hombre, nada.
Nada es la creación, nada es el mundo:
Dios es nada también, es el misterio,
Es la llave insondable del profundo.

¡Nada! ¡Nada! Un vacío, un principio

Una duda infinita, un imposible

Algo que si se piensa no se alcanza

Y que al ojo del hombre no es visible. (73-80/111)

Hay que observar que estos versos ya están bastante lejanos de lo que planteaba la chilena Mercedes Marín del Solar en la primera mitad del siglo, quien mostraba una confianza suprema en la fe religiosa. En este caso, la voz lírica duda de la existencia de Dios. “Dios es nada también”, declara. A pesar de la creencia, existe la duda, la angustia por la muerte, por la pérdida del ser. Como se ha dicho anteriormente, estas son temáticas más abordadas durante la siguiente generación de escritoras que será estudiada en los próximos capítulos. Con composiciones como estas últimas Josefina Pelliza de Sagasta se va ligeramente adelantando a lo que será una verdadera revolución poética dentro de la creación femenina. Dicha revolución dependerá en gran parte de la introducción de nuevos asuntos que van más allá de lo permitido tradicionalmente a las llamadas “poetisas” decimonónicas. La búsqueda de lo primitivo femenino, de lo maternal primario, de lo corporal, así como el rescate de la espiritualidad, y el rechazo a un sistema social sumamente determinado por el orden y lo científico-tecnológico dictado por la razón patriarcal son elementos fundamentales para la transformación en el siglo XX de la lírica escrita por la mujer en el Cono Sur latinoamericano.

CAPÍTULO 2

PRIMITIVISMO EN EL CONTEXTO EUROPEO Y LATINOAMERICANO

El siglo XX se inicia a nivel global, sobre todo para el contexto europeo, con una serie de hechos que dan al traste con el ideal de progreso ascendente que se venía persiguiendo desde la centuria anterior. La humanidad que creía en la evolución constante e imparable se ve de pronto enfrentada a estos procesos convulsos (dos guerras mundiales, regímenes fascistas, Guerra Civil Española) que hacen dudar del raciocinio y llevan a pensar en una posible decadencia de la raza humana. En el plano artístico y literario este conglomerado de tragedias tendrá su expresión directa o indirecta en las vanguardias o *ismos* que con una actitud de rebeldía no siempre muy visible o explícita rechazan las atrocidades del contexto social. Los movimientos de vanguardia no solo se oponen a la realidad histórica, sino que pretenden hacer frente a la tradición artística anterior, sobre todo a la decimonónica, caracterizada fundamentalmente por tres corrientes: el romanticismo, el realismo y el naturalismo.

Por ejemplo, el expresionismo, el dadaísmo o el surrealismo, intentan alejarse de la representación figurativa y exacta del entorno para representar ahora lo originario, lo caótico o lo absurdo. Como explican Mario de Micheli y Guillermo de Torre en sus voluminosos estudios sobre estas tendencias, los nuevos artistas pretenden la captación más bien del interior del ser humano, de las angustias, de las pasiones e instintos más profundos, soterrados en el subconsciente, obligados a quedar latentes en la parte más salvaje y primitiva de la mente humana. La deformación expresionista contrarresta el modo estético del impresionismo decimonónico que tenía como objetivo la captación de la impresión

dejada por el paisaje en el ojo del espectador. El expresionismo traslada ahora su foco hacia la figura humana, pero hace especial énfasis en lo instintivo, así como en lo existencial profundo. Los rostros deformes, difuminados, de ojos ahuecados, semejantes a mascarones carnavalescos que encontramos en los cuadros de Edvard Munch (1863-1944) o James Ensor (1860-1949) ofrecen clara muestra de los intereses artísticos a comienzos del siglo XX. Los artistas ya no están dispuestos a comulgar con ideologías nacionalistas y se inclinan a la realización de una obra más personal, contestataria y rebelde, donde no mediaran exigencias nacionalistas o políticas. La libertad y el compromiso con el arte serán dos banderas trascendentales de este momento. El progreso y los adelantos del siglo anterior van siendo dejados de lado para pasar a la representación de lo reprimido; temas como la hipocresía, la envidia, el dolor, el terror, la liberación de los sentidos a través de actos físicos como el grito son los componentes de la sensibilidad que se inicia con el novecientos. Como expresa Colin Rhodes:

This represents an attempt on the part of Western artists to retreat from 'reason' and thereby gain access to the very sources of creativity itself, which they believe was exemplified in its most authentic and liberated form in the minds of children, tribal peoples and the insane. (133)

Como también plantea el mismo autor los artistas e intelectuales de vanguardia al ver fracasados los valores artísticos y espirituales en el mundo occidental entran en conflicto con el paso imparable de la tecnología y la ciencia. De esta forma recurren a lo primitivo pero no con la visión tradicional europea: "...not as a means of reaffirming the West's dominance, but as way of attacking it" (135). Según Rhodes, quien estudia a

profundidad el empleo de los elementos primitivos en las artes visuales, los creadores experimentan una profunda hostilidad hacia las normas sociales modernas. La civilización es entendida como un monstruo que amenaza la creatividad, lo espiritual:

Kandinsky, for example, whose abstract works of 1913 and 1914 have a distinctly apocalyptic flavour, spoke in his important book *Concerning the Spiritual in Art* (1912) of the modern artist's 'sympathy' and 'spiritual relationship' with the primitive, arising because of the nightmare of the materialism which has turned modern life into evil, useless game. (Rhodes144)

Tanto el dadaísmo, primeramente, como el surrealismo más tarde, constituirán dos movimientos artísticos interesados no solo en la asociación libre del pensamiento, sobre todo del subconsciente sino también en el arte tribal africano y de otras regiones consideradas inferiores o extrañas: "Most Surrealists concluded that reparative action could not be achieved by attempting to revive existing, though destitute, systems and instead they looked to other, apparently more primitive world-views, as mean of establishing a new Western culture" (Rhodes 185).Tristán Tzara y André Bretón serán, respectivamente los principales teóricos de ambas corrientes. El psicoanálisis de Sigmund Freud, las experiencias, los traumas que permanecen ocultos en la parte más interna de la mente, así como lo absurdo del mundo onírico o el estado de vigilia serán experiencias que los surrealistas aplicarán a la obra de arte. Conocido es que Dadá pretendió ser la negación de todo lo existente, de lo creado por la humanidad en el plano social, ideológico, religioso, artístico. Su modo de creación poética, conocido como *cadáver exquisito*, así como la escritura automática surrealista, que persigue la imitación del desorden imaginativo del

pensamiento, desafían los cánones literarios de siglos precedentes. Se manifiestan en contra de la medida y el orden tradicional. Como expresara José Ortega y Gasset en su esencial ensayo de criterios bastante elitistas y aristocráticos “La deshumanización del arte”, las características del arte nuevo distancian al arte vanguardista del mimetismo de la centuria decimonónica. Para el filósofo español, el arte nuevo crea una división entre los hombres, aquellos que lo entienden, dotados de una sensibilidad especial y los que no lo entienden, quienes prefieren una trama tradicional, una diégesis totalmente lógica. El arte nuevo elude el drama, el argumento, no se deja apresar fácilmente. Presenta elementos artísticos trascendentes como la metáfora y la imagen ingeniosa: “Lejos de ir el pintor más o menos torpemente hacia la realidad, se ve que ha ido contra ella. Se ha propuesto denodadamente deformarla, romper su aspecto humano, deshumanizarla” (Ortega y Gasset 1992). El cine surrealista también puede citarse como muestra de la nueva sensibilidad, bastaría mencionar solamente la concatenación prácticamente ilógica de imágenes perversas o inquietantes que presentan Salvador Dalí y Luis Buñuel en su clásico filme *Un perro andaluz*, donde se suceden escenas sin que estas tengan precisamente un desarrollo argumental.

Con este brevísimo recordatorio de algunos de los *ismos* europeos he querido reparar en varios aspectos de interés para la presente investigación, es decir, el anhelo de romper con la creación artística del siglo XIX, con el mimetismo y la representación exacta de la realidad y por otro lado, con normas sociales y políticas que llevan a los artistas y escritores a focalizar en detalles más intrínsecos del ser humano como lo instintivo primitivo, el cuerpo, el placer sexual, lo mórbido, lo cruel, los deseos reprimidos, lo ilógico

de lo onírico, todos ellos, elementos que en cierta medida escapan al control individual y social. Esta afanosa búsqueda ha sido considerada por Mario de Micheli como "...la aspiración a un estado de pureza, la voluntad de encontrar un lenguaje virgen, fuera de la tradición ya contaminada y transformada en el canijo patrimonio del arte oficial" (70).

Sin embargo, resulta necesario notar que esta inclinación hacia lo primigenio no comienza precisamente con el vanguardismo, sino que a finales del siglo XIX un grupo de pintores, filósofos y poetas apuestan ya por la subversión contra el nuevo orden capitalista-burgués de auge cada vez más creciente en Europa. Estos intelectuales, quienes muchas veces serán contemplados como antecesores por los creadores vanguardistas, van a mostrar una actitud evasiva o bien de rechazo a la realidad social que los rodeaba. Varios de ellos parten a tierras extranjeras con el fin de huir del tedio de una vida cada vez más industrializada y basada en los acartonados valores burgueses que tanto molestaban al espíritu generalmente libre de los artistas. Mario de Micheli en su capítulo "Los mitos de la evasión" menciona y analiza a varias personalidades de finales del siglo XIX, en su mayoría franceses, que tomaron esta actitud de escape, muy cercana a lo que Arthur Lovejoy y George Boas llamaron primitivismo cultural, es decir, el descontento del sujeto con la civilización y, por consiguiente, la evasión hacia otros espacios reales o imaginarios. El primero de ellos es el poeta Charles Baudelaire quien sostenía: "Los premios académicos, los premios de virtud, las condecoraciones, todas esas invenciones diabólicas alientan la hipocresía y bloquean los espíritus de un corazón libre" (Cit. en De Micheli 50). Obviamente, el escritor francés rechaza la investidura, lo conveniado a nivel social para dar así mayor importancia a la fluidez libre del instinto creativo. De Micheli concluye

diciendo: “Es la fuga de la civilización, una huida individual, porque ya no hay ‘ideas generales’” (52). En la creación de Charles Baudelaire el poeta es representado como un ser marginado en el nuevo orden social, como una maldición, como un ente raro, como un albatros que los marineros maltratan por su falta de utilidad material y práctica. Sin embargo, el creador tiene su propio mundo pletórico de una particular sensibilidad que lo hace compenetrarse con el alma de las cosas que lo rodean, con los colores, los olores y los sabores. El poeta tiene una sensorialidad casi divina para penetrar en lo profundo, para observar más allá de lo convencional y llevar al verso lo que capta en el momento de la inspiración: “Él juega con el viento, habla con el celaje / y se embriaga cantando, camino de su cruz” (Baudelaire, *Bendición* 25-7/10). En el fondo hay mucho de sentido aristocrático y elitista en esta actitud, es un afán por distinguirse de la vulgaridad, de lo común. La aparente lástima o hastío es, además, en gran medida, el establecimiento de un universo al que muy pocos tienen acceso. El poeta, según Baudelaire en estos versos, posee un talento único, pero ese mismo don es lo que lo lleva la cruz, a la maldición. El arte tiene entonces estas dos lecturas fluctuantes entre lo maravilloso y lo nefasto.

Luego se comenta la personalidad de Arthur Rimbaud y su voluntad de volverse *salvaje* retirándose de la poesía a los diecinueve años y yéndose al África. Según Micheli, criterio que sostengo, “...era este uno de los medios para evadirse de una sociedad que se había vuelto insoportable” (53). Así reproduce el crítico las palabras de Rimbaud: “Curas, profesores, maestros, os equivocáis al entregarme a la justicia. Yo nunca fui cristiano; soy de la raza que cantaba durante el suplicio; yo no entiendo las leyes; no tengo sentido moral; soy un bruto” (Cit. en De Micheli 52). Finalmente, el ejemplo de Paul Gauguin es otro de

los más conocidos. El pintor francés será motivo de inspiración para los artistas de vanguardia en su afán por reencontrarse con lo primitivo. Sus pinturas reflejan la búsqueda incesante de un mundo intocado, de un paraíso perdido, su estancia en la isla de Tahití. El acentuado cromatismo de sus creaciones, así como las formas no convencionales de las figuras humanas que representa, la desnudez, el trabajo rudimentario en la naturaleza, el descanso al aire libre de sus criaturas que se deleitan comiendo los frutos directamente de los árboles y sentadas en la tierra (véanse cuadros como *The Man with the Axe* o *Nave Nave Moe*) confirman el anhelo primitivista del artista. Tanto Mario de Micheli como Colin Rhodes ven en esta actitud de Gauguin un intento de transformación del arte a través de la exploración de lo primordial, lo que también significa un rechazo al mundo burgués supuestamente civilizado: “Quiere liberarse de esa lepra invisible que son los prejuicios de una moral convencional... está convencido de que ha encontrado en las islas de Oceanía el paraíso terrenal tal como era antes del pecado original” (De Micheli 55).

Actitud similar puede rastrearse a principios del siglo XX en los escritores y artistas de los *ismos* europeos como ya ha quedado mencionado más arriba. En este período habrá un interés acentuado por el estudio de aquellas culturas consideradas exóticas por el mundo occidental. La escultura primitiva africana llamará la atención de creadores como Pablo Picasso. Basta con dirigirnos a un cuadro como *Les Femmes d'Alger (O. J.)* para comprobar la influencia en los rostros de estas mujeres de las máscaras africanas. Los artistas rechazan el gusto tradicional, lo considerado desde siglos muy remotos como sublime o bello: “Todo lo que era bárbaro, todo lo que no era Grecia clásica, o Renacimiento o tradición relacionada con él, atraía con violencia insólita” (De Micheli 72).

Tampoco puede ser soslayado el aporte de Sigmund Freud que como se sabe influye notablemente en la visión artística de comienzos del siglo XX. En 1930 Freud publica *El malestar en la cultura*, una de las obras que más nos ayudan a explicar este contrapunteo entre lo civilizado y lo primitivo. El autor define la felicidad humana como un proceso basado en la satisfacción de los deseos e impulsos. Sin embargo, a medida que la modernidad había ido creando instituciones culturales y sociales los seres humanos se encontraban más reprimidos e infelices. Así plantea el libro: "...nuestra llamada cultura llevaría gran parte de la culpa por la miseria que sufrimos, y podríamos ser mucho más felices si la abandonásemos para retornar a condiciones de vida más primitivas" (21).

Como puede apreciarse, en todos los ejemplos citados, correspondientes a diferentes manifestaciones del pensamiento (literatura, plástica, cine, filosofía) desde finales del siglo XIX y hasta la primera mitad del XX hay un interés marcado por establecer una ruptura con el modo de creación artística precedente. Un recurso o herramienta esencial en este proceso será el anhelo de lo primitivo desde distintas posiciones que lleva a su vez a una actitud primitivista. Las evasiones de poetas como Baudelaire, Rimbaud, los viajes de Gauguin y sus pinturas, así como el interés en lo más primitivo de la mente humana del dadaísmo y el surrealismo, el afán expresionista de captar las pasiones e instintos humanos, o bien la atracción que ejerce el arte negro sobre los pintores cubistas constituyen diversos matices de una misma posición, es decir la ruptura con una tradición creativa a través de la carrera hacia el encuentro con lo primordial, lo intocado por la civilización, lo primitivo.

1. América Latina: Modernismo y vanguardia

En el prefacio han quedado explicadas algunas de las motivaciones del modernismo latinoamericano. Se han referido las palabras de Iván Schulman concernientes a la reacción que significa dicho movimiento frente a la burguesía emergente en América Latina y a la expansión del monopolio de nuevas potencias como los Estados Unidos que cada vez más iba ganando terreno en las tierras que antes pertenecían a España y que luego fueron liberadas por los criollos. Roberto Fernández Retamar en su ensayo “Modernismo, 98, subdesarrollo” ha estudiado cómo a partir de esta fecha tanto España como la América hispana forman parte de una misma comunidad unida por el subdesarrollo, pasarán a ser regiones periféricas e ignoradas en las decisiones económicas y políticas a nivel mundial. Lo material, lo utilitario y lo económico cobran cada vez más sentido y desplazan lo espiritual, lo artístico. Dentro de este contexto, los escritores modernistas se sentirán no solamente identificados sino también influidos por los ideales estéticos y temáticos del parnasianismo y el simbolismo franceses. Al contemplarse excluidos de la nueva organización social recurren a la creación de sus propios paraísos artificiales, de sus refugios, sus llamadas torres de marfil, que no necesariamente significan evasión. Al contrario, como han visto numerosos críticos, esta posición de repliegue puede leerse no solo como un círculo aristocrático sino también como una respuesta intelectual ante las nuevas circunstancias:

Siguiendo a Federico de Onís y a Octavio Paz, Gutiérrez Girardot lo concibe como resultado de la crisis de la forma de vida burguesa que acompañó a la expansión del capitalismo. El escritor modernista reaccionaría contra la

sociedad, sus presiones, su moral utilitaria y sus valores prosaicos a los que hace responsable de la desvalorización del arte y el artista. (Serna; Castany 10)

Me interesa destacar aquí el vínculo entre la poesía finisecular francesa y latinoamericana puesto que sus autores serán referentes para las poetas a tratar en este estudio. Para Gabriela Mistral, por ejemplo, los grandes maestros, luego de la palabra de Dios en la *Biblia*, eran el cubano José Martí y el nicaragüense Rubén Darío sin olvidar a los franceses como Charles Baudelaire o al italiano Gabriel D'Annunzio de quien tomó parte de su seudónimo literario. Del mismo modo funcionaron estas referencias líricas para voces como las de Delmira Agustini, Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou. Mercedes Serna y Bernat Castany en la Introducción a la *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana* señalan varios aspectos de interés que acercan a poetas franceses como Baudelaire, Mallarmé, Lisle, Rimbaud y Verlaine a las figuras latinoamericanas de aquel momento. Entre los elementos que el modernismo hereda del simbolismo y que refieren los mencionados estudiosos se encuentran la condensación de múltiples significados en una sola palabra, la liberación del lenguaje poético, la oposición a lo extremadamente realista, a la retórica romántica y al prosaísmo. Tanto el simbolismo como el modernismo entienden que el mundo sensible y el espiritual están comunicados. Son movimientos metafísicos que buscan el alma de cada cosa, se interesan por lo raro, lo extravagante, lo mórbido, lo esotérico y lo satánico. Del simbolismo los modernistas toman además figuras retóricas como el cisne, el color azul, la torre de marfil, los jardines crepusculares, el ángel, la sirena, el amor sensual, los parques, los laberintos, el misterio, la soledad, la melancolía, o recursos estéticos como la sinestesia, la poética de lo vago y lo etéreo, la musicalidad, el

cromatismo, y la hipálage. Todos estos elementos o estados anímicos les sirven a los poetas para encontrar un espacio interior y escapar de lo que ellos consideraban la mediocridad de la sociedad burguesa. Del parnasianismo de Théophile Gautier y Leconte de Lisle se toma el anhelo de la perfección formal (Serna; Castany 13-15).

Otro tema importante para señalar es el interés en culturas antiguas, exóticas o lejanas como la grecolatina también como un medio de rechazo a una sociedad que no veía en el arte un producto espiritual de primera importancia. Analía Acosta y Enrique Hoffani han analizado este asunto en su ensayo “Retornar a Grecia: el olimpo magisterial de los poetas”. Ambos críticos estudian este fenómeno en el espacio argentino que se da en buena medida gracias a la estadía de Rubén Darío en el contexto rioplatense. A la realidad histórica, aplastante para el artista, oponen los modernistas un universo precedente y extinto ya de la humanidad donde la espiritualidad tenía mayor valor, o bien crean un remanso fantástico e imaginativo en el que poder habitar libremente fuera de las ataduras políticas y socioeconómicas:

En este repudio a lo social afincarán los modernistas los cimientos de su estética...los modernistas se abocaron al mundo de la imaginación y la fantasía, una suerte de Märchen poético habitado por princesas, marquesas, cisnes, faunos, sátiros, centauros y otros seres fabulosos. Una saga familiar y, al mismo tiempo, desfamiliar, mundo extraño respecto del real, decididamente inútil respecto del utilitario mundo social que se vive y respira durante el fin de siglo. (Acosta; Hoffani 58)

Al interés en lo helénico habría que añadir el orientalismo: lo chino, lo japonés, lo hindú, y posteriormente, el retorno a la herencia castiza, este último detalle bien ejemplificado en las crónicas de Darío agrupadas en el libro *España contemporánea* o en su poemario *Cantos de vida y esperanza*, organizado con la ayuda del poeta moguerño Juan Ramón Jiménez. En efecto, con una actitud primitivista cultural, los modernistas buscarán el origen en regiones y culturas que supuestamente habrían mantenido una esencia intacta y un elevado grado de espiritualidad. Estos ejemplos demuestran la formación entre los intelectuales latinoamericanos de una conciencia artística y estética que se inclina a llevar a cabo una búsqueda de lo primordial teniendo esto un importante papel transformador que vamos a observar de manera particular en esta investigación en la poesía femenina de comienzos del siglo XX. La representación de la realidad socioeconómica, del anhelo del progreso material y moral, o de las costumbres, temas que habían hecho furor durante la primera mitad de la centuria decimonónica ya son actitudes que comienzan a ceder paso a la imaginación, al intimismo y a la libertad creativa sobre todo a finales del siglo para llegar a una ruptura clímax en el seno de los movimientos de vanguardia donde predominaba la determinación personal del artista.

El vanguardismo latinoamericano como también lo hizo el europeo lleva a cabo una transformación de los cánones artísticos. Los escritores y creadores pretenden huir a las normas fijas. Es esta una época de intercambio entre ambos continentes. Poetas como Jorge Luis Borges, Vicente Huidobro, César Vallejo y Pablo Neruda mantienen un diálogo constante con sus colegas europeos e incluso pasan temporadas en París o en la Península Ibérica. De aquí nacerá un modo rico de creatividad. Borges se vincula al movimiento

ultraísta en España y luego lo desarrolla en Hispanoamérica, particularmente en la Argentina, aunque luego se inclina al descubrimiento de lo sudamericano, es decir de lo propio. Sus poemas se llenarán entonces de referencias a la historia rioplatense, de sus antepasados, o de las impresiones que la ciudad de Buenos Aires le provoca. A la capital argentina dedica todo un poemario, *Fervor de Buenos Aires*. Ambas tendencias en la obra del argentino tienen mucho de inclinación hacia lo primigenio, por ejemplo, el primer objetivo del ultraísmo es la “reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora” (Borges, *Ultraísmo* 195). En otras palabras, se realiza un viaje hasta el centro mismo de la poesía, hacia su origen, a lo que la define como arte. ¿No es esta una actitud semejante a la de los poetas simbolistas o modernistas que pretendieron la consecución de un universo artístico propio o al primitivismo cultural definido por Lovejoy y Boas? Por otro lado, en el encuentro con lo americano se produce una especie de rescate de lo identitario propio que lleva a Borges a captar la idiosincrasia bonaerense.

En otro orden, el chileno Vicente Huidobro, impulsor del creacionismo, basa su teoría en una poesía cosmogónica donde el poeta es a su decir “un pequeño Dios” con el poder de comunicarse con el alma de las cosas y crear imágenes inusitadas como mismo la naturaleza crea un árbol. Su credo se aparta de la reproducción mimética de la realidad. Su arte pretende ser creación primigenia, original, nunca vista. Esto es para él la base de la verdadera creatividad. Una vez más la poesía será en este caso punto de partida, origen. La poesía se vuelve a presentar como universo diferente:

Os diré qué entiendo por poema creado. Es un poema en el que cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del

mundo externo, desligado de cualquiera otra realidad que no sea la propia, pues toma su puesto en el mundo como un fenómeno singular, aparte y distinto de los demás fenómenos. (Huidobro 186)

Para Huidobro el poeta creacionista “Crea situaciones extraordinarias que jamás podrán existir en el mundo objetivo...” (186) Por ejemplo: “El pájaro anida en el arco iris” (186). Como puede apreciarse, esta belleza suprasensible no se encuentra tan alejada de lo que había sido el modernismo. Lo que importa destacar en este caso es la materialización de un mundo particular dentro del arte interesado en encontrar el meollo primordial de lo poético.

Finalmente, Pablo Neruda y César Vallejo, luego de haber tenido sus períodos modernistas, con libros como *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* del primero y *Los heraldos negros* del segundo, representan en América Latina la estética surrealista de escritura automática, de imagen onírica e ingeniosa. De esta forma, ambos poetas pretenden remover la estética tradicional de la lírica hispanoamericana mediante la representación libre del pensamiento usando elementos de lo que se llamó el *automatismo psíquico*. En el libro *Trilce*, el sujeto lírico crea neologismos, superpone tiempos, el pasado y el futuro se mezclan con el presente y no pocas de sus composiciones dan la impresión de ser sueños o visiones delirantes: “El traje que vestí mañana / no lo ha lavado mi lavandera” (VI/1-2/116). Obsérvese como en este verso se contraponen un verbo conjugado en pretérito (vestí) con un adverbio de tiempo en futuro (mañana), lo cual solo es posible en una dimensión ilógica como la del sueño o la alucinación. La voz lírica recuerda además sus muertos, el mundo familiar, una época de mayor felicidad se confunde con un presente

desdichado, melancólico, triste. Para demostrar estas ideas bastaría con acercarse al poema III, donde se hace una remembranza de las “personas mayores” (III /1/113) ya ausentes. Aunque la muerte los separa él sigue esperándolos y se rehúsa a la soledad. Su madre y sus hermanos continúan siendo presencias muy patentes, este poema representa un rescate afanoso de un mundo extinto en medio de la oscuridad:

Aguedita, Nativa, Miguel?

Llamo, busco al tanteo en la oscuridad.

No me vayan a haber dejado solo,

y el único recluso sea yo. (26-9/113)

Las distintas partes de *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda también constituyen una muestra de lo que se consideraba escritura surrealista. El cariz de las imágenes se vuelve onírico, muchos de los poemas contenidos en estos cuadernos se componen de una enumeración de elementos aparentemente inconexos que pretenden imitar tanto el fluir del pensamiento como el caos del mundo exterior de principios del siglo XX. Hay que tener en cuenta que estas composiciones son escritas durante las décadas del 20 y el 30 del siglo pasado cuando fuertes convulsiones azotaban al mundo en sentido general. El sujeto lírico recurre a lo mental incontrolable como modo de creación para expresar su relación con la realidad. El poema “Colección nocturna” puede ser referido para ejemplificar este tipo de estética. Su tema resulta ser el proceso del sueño al que se llama “ángel” y cómo la voz poética lucha con él hasta vencerlo y quedar en un estado muy caro a los surrealistas: la vigilia. En la noche se hace presente la soñolencia envuelta en las vivencias que recoge el subconsciente durante el día, los meses, los años: “..., su denso paso llega / envuelto en

caracoles y cigarras, / marino, perfumado de frutos agudos (2-4/54). En la composición se experimenta una lucha tenaz por no quedar totalmente dormido para dar paso a la creación, a la sucesión de imágenes mentales que como en la siguiente estrofa se expresan a través de una especie de recuerdo desordenado:

Yo oigo el sueño de vicios compañeros y mujeres amadas
sueños cuyos latidos me quebrantan:
su material de alfombra piso en silencio,
su luz de amapola muerdo con delirio. (29-32/55)

Obsérvese el empleo de imágenes sinestésicas que trastocan los sentidos: “se oye el sueño”, “se muerde la luz de amapola”. Todo esto denota una tendencia ilógica propia del surrealismo puesto que el sueño ni puede oírse, ni puede morderse una luz de amapola, a la cual también habría que entrar para desentrañar su sentido. ¿Estamos frente a una luz roja o a una luz emitida por una flor? Como puede apreciarse nos movemos en un terreno eminentemente lírico tocado por la sensibilidad de una poética extremadamente suprasensible. El resto del poema se elabora a través del mismo método, es decir, una cascada de imágenes que recuerdan hechos: cadáveres, amigos, mujeres, pájaros, campanas, cometas hasta que llega el día “...como un pobre mantel puesto a secar” (70/56). Lo importante a resaltar aquí es el interés del poeta en convertir las imágenes mentales más primitivas y desordenadas en material lírico.

Las escritoras más importantes del momento también reflejarán el rescate de tradiciones y mitos primigenios que las acercan a los estudios primitivistas. En gran medida esto se debe a la influencia de los autores modernistas que les antecedieron o bien

compartieron espacio con ellas y, por otro lado, a la huella de los escritores finiseculares franceses. Al igual que los escritores modernistas latinoamericanos y que los europeos, voces líricas como las de Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou o Alfonsina Storni explorarán la incidencia de la modernidad en el arte y trabajarán sus producciones poéticas bajo los nuevos procedimientos heredados de estas corrientes. Estas autoras, desde una posición poética femenina, crean también sus propios espacios como habían hecho escritores modernistas como Rubén Darío o Julián del Casal, apartados del orden patriarcal racional y civilizatorio. Gabriela Mistral, por ejemplo, crea un mundo propio, creativo y único, basado en la relación madre-hijo mientras que Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni hacen de la naturaleza un lugar propicio para el amor físico y corporal, un *locus* que escapa a las recriminaciones, a las represiones, o al racionalismo excesivo de la sociedad patriarcal. El cuerpo femenino en sus poemas es explorado como material sensual que toma la energía de la fuente natural y se entrega libremente al deseo, en ocasiones, en plena y franca desnudez. Como ocurre en los textos de Darío, Silva, Nájera, Casal o Martí, estas autoras brindarán una gran importancia al cromatismo, a lo plástico, a las sensaciones percibidas a través de lo visual, el gusto, o lo olfativo. El sujeto libre, que degusta con placer y sensualidad las frutas en la naturaleza, que se sumerge en los ríos o corre sobre la tierra con los pies descalzos, es una de las figuras más frecuentes en los poemas de Storni o Ibarbourou. La búsqueda de la belleza, de los ambientes difuminados, de los crepúsculos o atardeceres en sitios donde prevalece un sentido agradable y libre del amor es otro de los elementos que estas poetas pondrán en práctica y que vincula sus obras con el modernismo y la poesía finisecular francesa. Del mismo modo el gusto por lo bello o lo exótico, así

como el deseo de romper con normas y reglas, de acercarse a personajes paganos como las ninfas o las satiresas, la Magdalena, marcarán la producción de las escritoras objeto de estudio en este trabajo.

Las actitudes de Darío, Casal, Gauguin, Baudelaire y Rimbaud que hemos referido anteriormente como un deseo de crear un mundo aparte de la civilización burguesa, o de ser simplemente *salvajes* irreverentes o rebeldes, y de escapar al orden excesivamente tecnológico mediante el refugio en espacios imaginarios o en culturas lejanas pueden ser halladas en estas escritoras cuando anteponen una naturaleza cómplice, estilizada o propia, ante los espacios urbanos alienantes creados por la modernidad. Alfonsina Storni, por ejemplo, utiliza la figura de una loba, un animal, para romper con el rol tradicional del género femenino de pasividad y obediencia y se refugia simbólicamente en la naturaleza salvaje de la montaña para escapar a la represión del llano. Por otra parte, los poemas de estas autoras estarán llenos de la sutileza poética modernista, del animismo o del modo metafísico creador que caracteriza a los más destacados cultores de esta corriente literaria. Elementos como los árboles, la tierra, el agua, las piedras como la esmeralda o la amatista parecen tener un alma, vida, o al menos una energía propia. Todas estas características vinculan a las autoras en cuestión con el movimiento modernista y con el afán de búsqueda de lo primitivo en los órdenes social, artístico y estético. Volveremos sobre estos aspectos en los siguientes capítulos.

Raíz salvaje, uno de los libros más conocidos de Juana de Ibarbourou y el segundo en el orden de sus publicaciones, abre sus páginas con la siguiente y breve introducción en forma de poesía:

¡Si estoy harta de esta vida civilizada!

¡Si tengo ansias sin nombre de ser libre y feliz!

¡Si aunque florezca en rosas, nadie podrá cam-

[biarme la salvaje raíz] (1-4/231)

Para el sujeto lírico de este volumen lo importante reside en la comunión primigenia con la naturaleza, prácticamente todas las experiencias humanas dentro de este libro se verifican en un espacio abierto y virginal, casi edénico. Se respira un mundo intocado a través de sus composiciones. Se pretende una fuga, una evasión del mundo civilizado para encontrar un refugio, un amparo, en el espacio natural. Ya no se trata de la representación exteriorista, encomiástica, pero a la vez lejana que se dio en la lírica durante el siglo XIX sino de una comunión directa del sujeto con el ambiente. La expresión es sumamente clara: está harta de la vida civilizada, no importan los méritos, los triunfos, el éxito o el avance desmedido de una mentalidad práctica, utilitaria y capitalista;⁹ nadie podrá arrancar el contacto con esa vida primordial que la voz lírica venera en oposición al afán industrializador y monopolista que comenzaban a vivir algunas ciudades capitales de Latinoamérica en aquel entonces. Estamos ante la presencia de una de las manifestaciones de primitivismo cultural, las cuales se tornarán muy frecuentes en la obra de Juana de Ibarbourou. La escritora que da lugar a esta emanación lírica se encuentra viviendo en aquel momento la contradicción entre el despunte económico de la sociedad burguesa

⁹ Resulta importante resaltar que Juana de Ibarbourou comparte espacio con la mentalidad promovida en el Uruguay y en América por José Enrique Rodó y por el movimiento modernista en general, quienes se oponen a la imposición utilitaria y mecanicista del imperialismo norteamericano y buscan otras influencias e identidades en el Oriente o en el Occidente primitivos para luego revalorizar la cultura indígena del continente o la herencia española.

montevideana que le ofrece el reconocimiento y el roce con la intelectualidad y, por otro lado, el anhelo siempre presente de su origen más rural: el pueblo de Melo, donde había nacido y transcurrido su niñez.

Por otra parte, Gabriela Mistral se muestra siempre muy interesada en el rescate del pasado indígena latinoamericano y muchas veces dicho interés está motivado por cuestiones políticas, económicas y sociales. Como a varios de los intelectuales modernistas, dígase Darío, Martí, Rodó, a la chilena le preocupa la penetración imperialista norteamericana y muchos de sus textos revalorizan al indio y su cultura como un medio de preservar la identidad propia de Hispanoamérica.¹⁰ No faltan en sus obras las referencias a la naturaleza exuberante de Latinoamérica y el encomio al trabajo manual y artesanal del indígena en oposición a la máquina y a la industria que además no pertenecían a propietarios nativos sino extranjeros.¹¹ Del mismo modo, no está en contra de la superación de la mujer en el campo intelectual pero su noción de la maternidad es la de la madre antigua, y según ella, cada vez más ausente: “Pero la que monda los frutos para la boca del niño y los exprime en la siesta calurosa eres tú, madre” (Mistral, *Lecturas para mujeres* 12).¹² Hasta en esa rispidez directa del lenguaje, que obviamente es un recurso estético, resulta primitiva Gabriela Mistral. Sus verbos son de una fortaleza casi telúrica, sin rebuscamientos: *monda*, *exprime*. Los actos que describe son elementales, primitivos.

¹⁰ El primitivismo, como apuntan Lovejoy y Boas, ha sido utilizado también como forma de protesta de diferentes grupos o intelectuales ante ciertas convenciones que ha ido imponiendo la civilización (16).

¹¹ Según Camayd-Freixas el primitivismo conoce una evolución que va acentuando cada vez más el pasado indígena o rural del continente latinoamericano.

¹² En el pensamiento de la chilena se dan estos contrastes que pueden ser valorados como posiciones intermedias o concepciones que se debaten entre una idea más primigenia del mundo y la modernidad de su época. En el presente trabajo también se hará alusión a estos criterios que muestran cierta contradicción.

Lenguaje y hechos, significado y significante, se fusionan en este caso y arrojan como resultado una obra literaria de lograda calidad que mezcla al menos dos tipos evidentes de primitivismo: el cronológico y el estético. La representación mental se logra ante todo por la fuerza del material de la escritura: la palabra.

En cuanto a la obra de Alfonsina Storni, se da en ella también la comunión con la naturaleza y la expresión de un instinto sexual y vital que la civilización ha ido reprimiendo y sofocando a través de los siglos, sobre todo en el caso de la mujer. Tanto en la obra de la argentina como en la de la uruguaya Juana de Ibarbourou, el amor, el erotismo, se expresan instintivamente y sin reservas y generalmente la experiencia amorosa provoca una respuesta desbordada como correr libremente por los campos, dormir sobre la yerba o aspirar el olor de los montes o las flores. Las poetisas llegan a crear una estética de la naturaleza que no solamente es representación. Prácticamente todos sus símiles o tropos poéticos están inspirados en elementos naturales. No se percibe en ellas un interés por los objetos materiales, creados por el hombre, sino más bien por aquellos recursos primigenios que la naturaleza ofrece: flores, frutas, mar, agua, animales, montañas, plantas, etc., lo cual lleva al lector a remitirse a un mundo natural cuando no paradisiaco.

La coincidencia de estos temas ha sido bastante estudiada por la crítica literaria. Si se hace una revisión bibliográfica, destacan los trabajos que abordan sobre todo el rol de género, la transgresión femenina, la representación de la naturaleza y los vínculos de estas poetisas con el movimiento modernista. Otro de los aspectos que ha sido de interés para los estudiosos es el afán de clasificación de la obra de estas intelectuales, algunos incluso, han llegado a plantear que las escritoras subvierten los cánones heredados del modernismo,

aspecto que quizás merece mayor profundización. Sin embargo, los estudios consultados no llevan a cabo una valoración orgánica, concentrada ni comparativa de la importancia del uso de las convenciones y elementos primitivistas en el trabajo literario de estas escritoras, lo cual resultaría de gran interés pues demostraría cómo usando estos aspectos, las autoras son capaces de transgredir el canon tradicional de literatura femenina, así como de incidir en la vida social y política de su época. De abordar este asunto se encargará la presente disertación.

En resumen, desde el modernismo hasta la vanguardia, los artistas latinoamericanos comparten, aunque usando diferentes métodos, el objetivo de procurarse un universo artístico propio que rompiera con ataduras de tipo político, ideológico, social y nacionalista. El enfrentamiento a la banalidad de los valores burgueses, a la sociedad utilitaria, a las guerras, a la expansión del imperialismo serán elementos que estas tendencias artísticas combatirán con denuedo. Los poetas y los artistas en sentido general se sentirán desplazados en el nuevo orden, lo cual los lleva a crear espacios alternativos que como ha quedado ejemplificado y explicado están muy cerca de lo primitivo. La actitud primitivista a finales del siglo XIX y a principios del XX ocupa con gran fuerza el espacio intelectual y creativo. Se convierte en un modo de transformar el arte y la literatura. Como se verá más adelante para la poesía escrita por la mujer este encuentro con lo primordial constituye una herramienta esencial de cambio en el canon literario de la literatura femenina.

2. Nuevas estrategias de las poetas rioplatenses a comienzos del siglo XX

La poesía escrita por la mujer conoce un notable cambio a principios del siglo XX si se compara con lo estudiado en el capítulo 1. Como ha quedado verificado durante la

centuria decimonónica las poetas tuvieron que pactar con el poder patriarcal y nacionalista para insertar sus voces en una sociedad que las contemplaba como sujetos de segundo orden, con un rol fundamentalmente hogareño y maternal. De manera que para las poetas rioplatenses así como para sus colegas en el resto del continente latinoamericano los temas del ochocientos estarán muy bien delimitados, entre ellos pueden citarse la maternidad inspirada por el modelo sacro e inmaculado de la virgen María; el amor idealizado, signado fundamentalmente por el compañerismo en la pareja y donde están ausentes los elementos eróticos o corporales, y por último el tema nacional o patriótico como apoyo a los grandes hombres de la nación. Puede decirse que desde las páginas líricas la mujer asume el mismo papel que le era asignado en la sociedad, es decir el de ser ángel del hogar, encargada de la educación de los hijos y del sostenimiento de una atmósfera apacible donde acudía el esposo como sitio de resguardo al final de su incidencia en la esfera pública.

A principios del siglo XX las estrategias y recursos de la literatura femenina se van transformando. Se produce una mayor apertura en los temas, así como una resignificación de estos, aspectos que antes eran abordados con sumo cuidado o de forma muy edulcorada debido al contexto sociocultural ahora pasan a ser más descarnados y directos. El interés creativo desde la época modernista ya ha ido rompiendo lazos con la política y lo gubernamental para prestar mayor importancia al arte y la creatividad, a la belleza. Obviamente, las escritoras que inician el novecientos en el Cono Sur reciben estas influencias, interactúan en este contexto, lo que provoca una transformación temática del género lírico y que está determinada en gran medida, por la búsqueda afanosa de lo primitivo y la ruptura de los cánones sociales. Las poetas se muestran ya más reticentes a

la negociación de su arte con lo político-social y establecen un discurso mucho más libre e íntimo que flexibiliza y rompe hasta cierto punto la manera del abordaje poético que se dio entre las mujeres del siglo anterior. Elena Romiti y Francine Masiello en sus estudios explican muy acertadamente las nuevas herramientas empleadas por las autoras emergentes a principios del siglo XX. Considero oportuno resumir algunas de estas aportaciones como antecedente de esta investigación.

En el libro *Las poetas fundacionales del Cono Sur*, Elena Romiti se refiere a varios aspectos de interés. En primer lugar, parte del hecho notablemente aceptable, de que la tradición poética femenina en la región sureña arranca verdaderamente durante las primeras décadas del siglo XX debido a la calidad de las obras literarias. Evidentemente la poesía femenina decimonónica estuvo muy supeditada a los lineamientos del patriarcado. Esto, junto al rol otorgado a la mujer, limitó la creatividad de las autoras: “Las mujeres que anteriormente escribieron en Uruguay naufragaron en la zona de la invisibilidad” (Romiti 23). Panorama similar tiene lugar en Argentina y Chile y muestra de ello son los escasos estudios que se han podido llevar a cabo por insuficiencia de material poético o por la pobre calidad de los textos que realmente no ofrecen demasiado como para efectuar un análisis minucioso de los mismos. Sin lugar a duda, las obras de mejor calidad escritas por las mujeres durante el siglo XIX en Latinoamérica pertenecen al género dramático o narrativo. La poesía será siempre menos arriesgada y conservadora.

No obstante, estas circunstancias comienzan a cambiar a principios del siglo XX. No solo se transforman los temas poéticos sino también la manera de introducción en el mercado literario. Según Romiti son varios los recursos que emplean las poetas para hacer

valer sus voces en el panorama literario y ser reconocidas verdaderamente como escritoras. Entre las herramientas que utilizan se encuentra el establecimiento y profundización de redes culturales y literarias. Juana de Ibarbourou publica sus escritos en diarios tan reputados como *La Nación* de Buenos Aires y Alfonsina Storni fue corresponsal del diario montevideano y anarquista *La Noche* donde Ibarbourou ejerce como directora de la sección literaria desde 1919 hasta 1920. Por otra parte, Gabriela Mistral fue incesante viajera por tierras latinoamericanas y europeas. Como bien ha visto Romiti, las nuevas poetas se manifiestan no solo a través del género lírico sino también mediante otras formas literarias como el ensayo, el periodismo o las conferencias. Ya ha quedado referido en el prefacio el encuentro de las autoras en Montevideo en 1938 para hablar en público acerca de sus respectivas labores literarias.

Otra de las estrategias señalada por Romiti es el nomadismo identitario del que se valen estas escritoras. En el caso de Gabriela Mistral, la estudiosa resalta las numerosas mutaciones de su nombre, desde el original Lucila Godoy y Alcayaga hasta los diferentes sujetos que emergen de su poética tales como el sujeto elegiaco, el maternal y el profético (35). Esta idea de Romiti puede relacionarse con la tesis expuesta en el libro *Gabriela Mistral, artesana de sí misma* de Claudia Cabello Hutt donde la investigadora analiza cómo la poeta construye su propia imagen marcando una notable diferencia con respecto a las otras autoras. A diferencia, por ejemplo, de Juana de Ibarbourou, siempre ataviada con el elegante ajuar de dama, Mistral decide usar un vestuario más sobrio y prácticamente masculino, donde no brillan pendientes, peinetas ni collares, que según Hutt tiene el objetivo de ser una presencia diferente en la comunidad intelectual del momento. Sus

colores predilectos serán el gris y el negro, sus cortes son la saya larga y el saco. En oposición a esto, Ibarbourou engalana su cuerpo con mantas, sombreros y joyas de todo tipo. Por tanto, Mistral se mueve flexiblemente entre la imagen de género de la época. Así lo ha visto también Licia Fiol-Matta:

Gabriela Mistral was spectacularly successful as the image of “the mother”, despite her description in masculine terms, and even though she frequently adopted a style of dress that was either outright masculine or “masculinizing”, especially when compared to her female contemporaries. (125)

No obstante, como expresa Romiti, Juana de Ibarbourou se adapta al sistema patriarcal, aunque en ocasiones también lo burla, prueba de ello es su correspondencia con Mariblanca Sabas Alomá, periodista cubana totalmente feminista con quien intercambia ideas políticas y sociales, así como su propia poesía, bastante atrevida sobre todo en temas amorosos y eróticos. Todos estos son casos de nomadismo pues las escritoras se camuflan o se mueven en diferentes espacios para proyectarse en la esfera social y literaria, es decir, tienen un objetivo detrás de la estrategia.¹³

Otros elementos estudiados por Romiti que distinguen a estas autoras de sus antecesoras decimonónicas es la expresión del deseo, el cuerpo, el *carpe diem*, de la

¹³ Elena Romiti usa el concepto de identidad nómada de la teórica feminista Rosi Braidotti, del cual plantea: “Identidad nómada equivale, según la teórica feminista a identidad múltiple o diversidad móvil en que la noción clave es el deseo” (127). Francine Masiello al hablar de la escritora Norah Lange se refiere también a la capacidad de esta para movilizarse dentro de su obra literaria: “Lange’s prose and verse emphasize movement and displacement and the shuffling of time and space. Her earliest poetry leaves the reader in a timeless zone, free from burdens of history or geography” (149).

autobiografía dentro de la ficción literaria y de un yo salvaje¹⁴ que expresa los anhelos reprimidos, las ansias del amor erótico, así plantea la autora refiriéndose a los poemas de Juana de Ibarbourou: "...la mujer que se ofrece para ser tomada, pero no ya como ser pasivo, sino como sujeto que esgrime la voz que ordena una acción amatoria o cancelatoria..." (51).

Francine Masiello en su libro *Between Civilization and Barbarism* coincide con varios de los fundamentos teóricos estudiados por Romiti aunque su exploración está basada en otras autoras como Norah Lange y Victoria Ocampo. Para comenzar, Masiello reconoce en ellas un interés por independizar la creación literaria del poder estatal o nacional. Se le da mayor importancia a la autonomía de la palabra: "Lange's course as a writer is established here: she separates word from referent and language from its national context, expressing a clear preference for the autonomy of words on page" (Masiello 148). Siguiendo el criterio de Masiello, a las escritoras del siglo XX les importa más el arte literario, el trabajo estético del lenguaje y la palabra, a diferencia de lo que se daba en el siglo anterior cuando las autoras en realidad debían situarse al lado de los ideales nacionalistas. Durante la centuria decimonónica la poesía femenina se ve sometida a una condición ancilar a favor de los intereses patriarcales. De este único modo podían las poetisas negociar un espacio dentro de la ciudad letrada. A comienzos del novecientos el panorama es muy distinto: "Rather than expressing national allegiance, Norah Lange centers her debates on the representation of the family as if in search of an alternative structure of

¹⁴ El yo salvaje es un concepto esencial en esta disertación que será mayormente explorado a través de lo sexual y lo corporal en el capítulo 4. De este Elena Romiti plantea: "El yo salvaje es así el centro de la vitalidad que evade las prisiones del logos civilizatorio" (176). De esta forma, lo primitivo es sinónimo de libertad, de cambio. Significa que en la naturaleza hay un espacio de libertad y transformación.

meaning that eludes control by the state” (Masiello 150). En *Cuadernos de infancia* de Norah Lange, Masiello señala una confusión de voces: los idiomas inglés y español alternan en la narración, las categorías de espacio y tiempo son en varias ocasiones pasadas por alto, se descentra la organización, las esferas pública y privada conocen una fluctuación importante. Se desafía de este modo la identidad femenina y con esto las leyes de la biografía (149).

También es estudiado el caso de Victoria Ocampo quien defiende el uso cosmopolita e internacional de las lenguas como parte de la hibridez de la cultura americana y al mismo tiempo muestra un afán muy significativo por la representación de su propio ser: “On terms of her own, Ocampo proposed a stance of mediation between public power and private life as expressed through an exacerbated desire for constant self-representation”. Para Ocampo resultaba muy importante escribir como mujer, sin importar, según sus propias palabras, cuán bien o mal lo hiciera (Masiello 157). En cuanto al discurso del deseo, como mismo plantea Romiti en el caso de Juana de Ibarbourou, Masiello reconoce tanto en Lange como en Ocampo la representación de una mujer en el amor que ya no es una simple observada ni un sujeto pasivo, sino que es ahora una observadora participativa. Otro aspecto en el que coinciden ambas investigadoras es en la ampliación y flexibilización del cultivo de géneros literarios: “The other marked component of the discourse of the 1920s is found in the hybridization of genres where journalism, autobiography, poetry, theater and fiction intersect” (Masiello 177).

Finalmente, el caso de Alfonsina Storni también es retomado por Masiello toda vez que la poeta argentina a través de su obra ofrece una reconsideración en torno al discurso

del amor, la familia, la comunidad y la nación, así como en lo referente al cuerpo y la creatividad de la mujer tanto intelectual como maternal: “In exposing a broad preoccupation with the role of women in society, she links all gender relations to constraints of representation” (187). Alfonsina Storni fue madre soltera, condición que expresa muy descarnadamente en su poesía como veremos más adelante en el capítulo 3, lo que evidentemente significa una remoción de los ideales tradicionales de la familia.

Como se ha podido notar en las ideas anteriores, las poetas de comienzos del siglo XX desarrollan un carácter rupturista en sus obras con respecto a sus antecesoras, pues son autoras que en ese momento están inmersas dentro de un contexto literario variado que fluctúa entre los aportes modernistas o vanguardistas. El discurso maternal toma otras dimensiones que ya no están regidas únicamente por el modelo mariano. Por otra parte, el amor erótico y corporal, así como el apego a la naturaleza como espacio de liberación ante el aprisionamiento patriarcal y civilizado se convierten en dos temas bastante característicos. Las ideas nacionalistas y políticas, aunque en ocasiones aparecen en el discurso literario de las autoras, ya no constituyen el tópico que determina la obra. El arte y el intimismo, así como la creatividad personal, el rechazo a lo normativo y la atención a lo primigenio como forma de percibir el mundo desempeñan ahora un papel fundamental en la concepción lírica. En este sentido, estas autoras crean un espacio para la mujer escritora dentro del movimiento de vanguardia si tenemos en cuenta que el rescate de lo primitivo fue uno de los elementos claves utilizados por los artistas y escritores de la época.

CAPÍTULO 3

MATERNIDAD PRIMITIVA EN LA OBRA DE GABRIELA MISTRAL Y

ALFONSINA STORNI

1. Consideraciones teóricas e históricas

El tema de la maternidad ha sido abordado por el feminismo desde distintas aristas. Kate Millet en su libro *Política sexual* lo sitúa como uno de los elementos claves que provocan el surgimiento del régimen patriarcal. Como plantea la autora, antiguamente, se veneraba a la mujer debido a su capacidad de dar la vida. No es hasta que el hombre descubre el proceso de la fecundación, donde intervienen tanto el óvulo como el espermatozoide, cuando comienza a cuestionarse quién realmente poseía el poder creativo. Por tanto, se supone que el origen del patriarcado viene dado a partir de una mala interpretación de la fertilidad donde se considera que el hombre es el que fertiliza y la mujer es simplemente el receptáculo donde crece el hijo. De esta forma, los vástagos y la madre pasan a ser propiedad del progenitor masculino, considerado como amo de la fecundación. Así la mujer va ocupando un segundo plano en las sociedades donde injustamente se minimiza y desprecia su capacidad para concebir una nueva vida.

Simone de Beauvoir en su libro *El segundo sexo* dedica un importante y abarcador capítulo a este tema en el que se traza como objetivo rebatir la existencia del supuesto instinto maternal de la raza humana como sentimiento que toda mujer debe albergar de una manera positiva y amorosa. Es más, la autora observa cómo la sociedad ha convertido este instinto en la realización plena del género femenino: “En virtud de la maternidad es como la mujer cumple íntegramente su destino fisiológico, esa es su vocación ‘natural’, puesto

que todo su organismo está orientado a la perpetuación de la especie” (464). Lógicamente, la filósofa francesa se muestra en contra de esta idea y dedica su exposición a demostrar que la maternidad, de la misma manera que los roles de género, es una institución construida socialmente y no un elemento biológico que viene incorporado a la mujer. Para Beauvoir la maternidad, en no pocos casos, lejos de ser un deseo, resulta una labor impuesta a la mujer, lo que trae consecuencias fatales como la muerte de muchas mujeres a la hora de realizarse un aborto ilegal o el abandono de niños en casa de cuidados donde pueden ser maltratados u objeto de mala atención.

La madre es reconocida por la sociedad como figura sagrada, según las palabras de Beauvoir, aún totalmente vigentes: “El seno, que antes era un objeto erótico puede exhibirlo ahora, porque es fuente de vida, hasta el punto de que hay cuadros piadosos que nos muestran la Virgen Madre descubriéndose el pecho para suplicar a su Hijo que salve a la Humanidad” (480-81). Obviamente con este comentario, la escritora lleva a cabo una crítica de la visión social tradicional de la mujer y la maternidad. El canon social patriarcal ha asimilado este modelo mariano como base de lo materno. La madre, como la Virgen, debe ser totalmente amorosa y cuidadosa al extremo con el hijo. Sin embargo, como demuestra Beauvoir no todos los casos responden a este modelo. Existen muchas formas de vivir la experiencia del embarazo, ateniéndonos al criterio de la pensadora y a los casos que cita para demostrar su tesis, algunas mujeres lo experimentan como una maravilla creadora y hasta sexual pero otras lo viven como un evento físicamente doloroso o bien se sienten pasivas, un instrumento dolorido, torturado e incluso algunas no logran conectar de la forma esperada con el niño y llegan a rechazarlo en la crianza: “...ella esperaba que le

sería inmediatamente familiar: pero no, es un recién llegado, y ella se queda estupefacta ante la indiferencia con que lo acoge” (491-2). Otras se sienten abrumadas por las nuevas tareas que deben enfrentar u ocupaciones como la lactancia les incomoda, a medida que el niño crece puede la madre, en ciertos casos, proyectar sobre él o ella frustraciones y desengaños que llegan a dañar la psiquis del hijo. Está claro que Beauvoir, bajo su óptica existencialista de construcción del ser, no cree en la existencia biológica del instinto maternal y todos los ejemplos que cita son para ella suficientes para demostrar esta afirmación. Ciertamente la idea de instinto se remece luego de su análisis y la maternidad queda deconstruida como otra de las estrategias que ha servido para aprisionar a la mujer en su desempeño social. Para Simone de Beauvoir, la mujer ha sido encerrada en la maternidad negándosele otros derechos educativos, políticos, culturales y profesionales (511). Según la autora, la bondad maternal es un mito. No todo en ella es tan edulcorado como se ha querido hacer ver. La sociedad en su afán de contemplar a cada mujer como sinónimo de madre contribuye a destruir el sentimiento maternal, una madre no preparada, que realmente no anhela serlo puede llegar a ser cruel, vengativa, altanera. Para Beauvoir la maternidad no debe constituir una obligación sino un derecho de la mujer y sobre todo un profundo deseo. La mujer debe estar preparada en varios aspectos como el moral, el psicológico, el económico. Solo de este modo podrá ser la maternidad una empresa de éxito: “La mujer equilibrada, sana, consciente de sus responsabilidades es la única capaz de convertirse en una buena madre.” (508). Es decir, los hijos y la maternidad no son algo natural, constituyen una responsabilidad, un compromiso moral de aquella que realmente esté dispuesta a asumirlo y cuente con las condiciones para realizarlo.

Resulta de extraordinaria importancia tener en cuenta las ideas de Simone de Beauvoir ya que las mismas pueden ser vistas como un resumen de época del desarrollo del tema de la maternidad en el contexto global. Aunque Beauvoir se ocupa particularmente de la situación en Europa, América Latina y específicamente el Cono Sur, región esta última que estamos estudiando, no muestran un panorama muy diferente a la hora de entender la maternidad como rol esencial de la mujer. La historiadora Asunción Lavrín ha hecho una investigación bastante exhaustiva del tópico en la primera mitad del siglo XX en las tres regiones más sureñas del continente hispanoamericano. Según los datos ofrecidos por la estudiosa tanto Argentina, Chile como Uruguay mostraban una situación sanitaria bastante depauperada en la época, donde los problemas fundamentales eran precisamente la mortalidad infantil y enfermedades respiratorias como la tuberculosis. No obstante, las tres naciones aspiraban a ser reconocidas como parte de la civilización y la modernidad. De manera que uno de los asuntos que se atienden con urgencia desde distintas entidades y posiciones sociales va a ser el cuidado de la maternidad y la infancia. Lavrín se refiere ampliamente al llamado movimiento *higienista* que se organiza con el fin de controlar la vergonzosa situación sanitaria que presentaban estos países. Interesa de manera especial la maternidad y la infancia puesto que los niños eran vistos como la esperanza del futuro, de la civilización. Este movimiento *higienista* no solamente organizó congresos, fue a los barrios más pobres a realizar labores educativas o a llevar suministros sino también se ocupó del cuidado económico de las madres a través de una serie de medidas que se fueron implementando paulatinamente durante la primera mitad del siglo XX. El foco de atención de los profesionales que trabajaron en el seno del movimiento era la

transmisión de la *puericultura*, método donde se agrupaba el cuidado de la madre y el niño con el fin de lograr un alumbramiento y una crianza exitosos.

El movimiento *higienista*, apoyado por la comunidad científica, médica, política y por el feminismo de la época, donde destacan figuras como la Dra. Julieta Lanteri, realizó una labor muy importante en cuanto a los derechos de las mujeres en lo que respecta a la maternidad: por ejemplo, se plantearon leyes que protegían a la mujer durante el período menstrual, de embarazo y postparto, se aprobaron ayudas económicas, así como los derechos de los niños a ser reconocidos por sus padres, a la leche materna, a la vida y a los cuidados postnatales. Sin embargo, esta corriente social también tuvo su impacto en el encasillamiento de la mujer como cuidadora o madre. El movimiento tenía la tendencia a contemplar a toda mujer como una madre potencial, por tanto, pedía que se educara a las niñas en las labores maternas desde la escuela. En este sentido, el juego con muñecas funcionaba como forma de ensayo para el futuro. Por otra parte, se formaron profesionales en este campo, mujeres que se encargaban de realizar la labor educativa en los barrios: cómo debía llevarse a cabo la alimentación y el baño del bebé, entre otras cuestiones. En otras palabras, la mujer seguía siendo vista como cuidadora. En Uruguay el ejército de las llamadas *visitadoras* que llevaban a cabo esta tarea estatal llenaba de orgullo a la nación. En resumidas cuentas, el tema de la maternidad se encuentra en el centro de la discusión pública en aquel momento y la función fundamental de la mujer, en una posición muy cercana a lo señalado por Simone de Beauvoir, va a continuar siendo la de ser madre. Todas las instituciones sociales y públicas, así como el propio feminismo promueven este modelo.

2. Feminismo de la diferencia, maternidad y primitivismo.

El feminismo de la diferencia en Francia durante los años 70 lleva a cabo una problematización del tema de la maternidad. Las teorías producidas por las intelectuales afiliadas a este corriente de pensamiento han sido objeto de diversas críticas debido a sus contradicciones y a la adherencia a un modelo esencialista y reduccionista de la mujer. No obstante, habría quizás que mirar con un sentido más profundo para entender el carácter contestatario de autoras como Hélène Cixous, Luce Irigaray y Julia Kristeva quienes en sus obras emplean elementos típicos de la posmodernidad como la parodia, el sarcasmo, y la hibridez de discursos y géneros para llamar la atención sobre temas candentes. El feminismo de la diferencia se enfoca en lo que caracteriza a la mujer como individuo y la distancia así de su contraparte masculino. Trata de resaltar las características propias que hacen único al género femenino dentro de la sociedad y la biología. Desde luego, en este sentido, dos temas ocuparán un lugar fundamental. Ellos serán las características corporales de la mujer que la distinguen del hombre y la maternidad como capacidad creativa única.

A diferencia de lo expuesto por Simone de Beauvoir, quien se basa más en un análisis sociológico del tema de la maternidad, para llegar a la conclusión de que esta había sido una institución que contribuía a la indefensión de la mujer y a enclaustrarla dentro de un rol muy restringido, las feministas de la llamada segunda ola van a situar el poder de dar vida de la mujer como una especie de habilidad especial, de autoridad, que acerca más a la mujer a la creación en todos los sentidos. Para estas teóricas la fuerza de la mujer reside en la creatividad biológica que es extrapolada a lo literario y artístico. La maternidad se convierte en símbolo de creación. Hélène Cixous y Luce Irigaray, con estilos muy diversos,

se dan a la tarea de despejar las falacias creadas por el patriarcado en torno a lo maternal. Particularmente les interesa echar por tierra la idea de la mujer como simple receptáculo de la corriente seminal donde el hombre, el padre, sería el verdadero ser creador. Las autoras defienden las características corporales de la mujer, rebaten la creencia de la envidia femenina hacia el hombre, revalorizan los órganos genitales femeninos y la capacidad especial del embarazo y el alumbramiento en la madre. Es cierto que estos objetivos opacan un poco el interés en los aspectos sociales, pues estas feministas obvian las particularidades del sujeto femenino y de igual forma siguen considerando a la mujer con una mirada muy cercana a como lo había hecho el mismo patriarcado, es decir, desde su función maternal. Tampoco presentan en sus obras un detallado análisis de clase ni prestan atención a las diferencias económicas ni raciales dentro del gremio femenino. El tratamiento de la maternidad se vuelve esencialista y generalizador, continúa siendo el papel fundamental de la mujer. Por otro lado, sí resulta claro que estas feministas defienden el derecho sexual y corporal de la mujer, así como su poder creativo. Aquí radica el principal mérito de este feminismo. La mujer para estas pensadoras no resulta un simple receptáculo espermático, sino que es ahora un sujeto creador tanto en lo biológico como en lo artístico y literario.

Tanto Luce Irigaray como Hélène Cixous creen en un don creativo original y primitivo que reside en la mujer por el hecho de dar vida a un nuevo ser. En *El espejo de la otra mujer*, Irigaray asume como trasfondo las teorías de Sigmund Freud, a quien deconstruye y rebate desde un punto de vista femenino. Su objetivo es dismantelar toda la narrativa que la modernidad creó en torno a la mujer. Irigaray se torna mordaz e irónica

para criticar ciertas ideas del psicoanálisis como la envidia del pene en la mujer por tener un órgano sexual imperfecto e inacabado, el supuesto narcisismo femenino que intenta suplir con atavíos la vergüenza de este mismo órgano reproductor defectuoso, así como la pretendida pasividad femenina, su irracionalidad y su instinto libidinal más opacado que el masculino. Irigaray no da crédito a ninguna de estas teorías y las cuestiona inteligentemente mediante la parodia y un tono humorístico, irónico, pero donde puede notarse el dolor de la injusticia. Irigaray defiende la actividad del cuerpo femenino, la creatividad, incluso habla de la leche materna como “...la única producción que no podría impugnarse a la mujer _ madre _ y que, además, esta realizaría por sí sola” (10). De este modo, la autora defiende el placer de la lactancia, la productividad del cuerpo femenino y se opone al modelo de receptáculo de la corriente seminal impuesto a la mujer por siglos de régimen patriarcal:

Así, pues, lo que hay que salvaguardar es que el hombre es el procreador, que la producción-reproducción sexual es referible a su sola ‘actividad’, a su solo proyecto, de tal suerte que la mujer no es sino el receptáculo que acoge pasivamente su producto... Matriz-tierra, fábrica, banco_ a la que será confiada el semen_ capital para que allí germine, se fabrique, fructifique, sin que la mujer pueda reivindicar su propiedad y siquiera el usufructo, toda vez que no ha hecho más que someterse ‘pasivamente’ a la reproducción. (12)

En la cita anterior se da una mezcla de ironía con denuncia. El discurso indirecto es una herramienta que Irigaray emplea muy bien en el primer capítulo de su libro para contrarrestar el modelo que plantea que el hombre es solamente el creador. La mujer ha

sido vista despectivamente por el patriarcado como una fábrica productora para el dueño donde ella no posee ningún derecho, donde no le es reconocida la potencia creadora. Ha sido entendida simplemente como ser castrado, empequeñecido y defectuoso. El hombre se convierte de este modo en el dueño de la esposa y la descendencia:

De esta suerte, la mujer sobre cuya intervención en el trabajo de engendramiento de la criatura toda sospecha resulta imposible se torna en la obrera anónima, la máquina al servicio de un amo propietario que certificará el producto acabado. (16)

Muy cercanas en realidad a las ideas de Luce Irigaray son también las concepciones de Hélène Cixous. Para esta última existe todo un imaginario creativo de la mujer que aún no está escrito. La teórica hace un llamado a las escritoras a ser verdaderamente subversivas a través de la expresión del cuerpo femenino desde su diferencia en la obra literaria. Para Cixous lo mismo que para Irigaray, la mujer es un ser eminentemente creativo debido a que concibe dentro a un ser humano. La autora considera que existe un impulso de concepción, de alumbramiento, de creación en la corporalidad de la mujer y esto es utilizado por extensión en el terreno de la escritura:

Pulsión oral, pulsión anal, pulsión bucal, todas las pulsiones son nuestras fuerzas positivas, y, entre ellas, la pulsión de gestación _ al igual que las ganas de escribir, ganas de vivirse dentro, unas ganas de vientre, de lengua, de sangre. No rechazaremos las delicias de un embarazo... ¿Cómo no tendría una relación específica con la escritura la mujer que vive la experiencia del no-yo entre yo? ¿Con la escritura separándose del origen? (52)

El proceso literario es visto por Cixous como un alumbramiento físico, descrito en términos corporales, es tan necesario, tan arrollador que resulta imprescindible echarlo fuera, pero con una honestidad casi visceral que describa y libere los instintos reprimidos más primitivos. La palabra procede del propio cuerpo. La mujer debe crear literatura como mismo crea un hijo. En realidad, la autora en este caso se refiere a la necesidad de llevar a cabo una ruptura con el estereotipo femenino dentro de la literatura. La mujer no puede seguir siendo bella, delicada, sumisa, sino que debe mostrar sus pasiones, anhelos y deseos, describirse y exponerse como ser humano en toda su carnalidad y sin temores. Para Cixous esa es la verdadera escritura femenina, rupturista, subversiva. La autora le concede gran importancia a una parte primitiva que según su parecer conserva la mujer, ella no es solamente la encargada de la creación del hijo sino mayormente la que cuida. En este período la criatura establece un vínculo esencial con la madre. No existen la represión ni los patrones de género aprendidos socialmente. Todo este tiempo primigenio es utilizado por Cixous como metáfora de libertad donde madre e hijo comparten una misma corporalidad, un espacio que no conoce barreras ni enfrentamientos. En este sentido el canto materno, la Voz de la madre es el primer asidero que tiene el niño con el mundo y el primer sonido que transmite sentimiento:

...el canto, la primera música, aquella de la primera voz amorosa, que toda mujer mantiene viva. La Voz, canto anterior a la Ley, antes de que el aliento fuera cortado por lo simbólico, reapropiado en lenguaje bajo la autoridad que separa. La más profunda, la más antigua y adorable visitación. En toda mujer canta el primer amor sin nombre. (56)

Resulta evidente el interés de esta corriente feminista en los lazos primitivos maternofiliales para ejercer su crítica sobre el poder patriarcal. En la cita anterior la autora critica el olvido de la figura materna, de su creatividad y dedicación amorosa al hijo, aspectos que han sido soterrados, empequeñecidos por la Ley patriarcal. A lo femenino corresponde entonces una Voz, postergada, por cierto; a lo masculino, la Ley, el intelecto, las normas conductuales y sociales que separan a los seres humanos en virtud de los roles de género. Ese primer intercambio donde no existe el prejuicio ni la represión y que viene a ser la fase semiológica en la terminología de Julia Kristeva, se rompe para dar paso a lo simbólico, al lenguaje. Claro que podríamos preguntarnos, ¿no canta la madre usando el lenguaje, las palabras? Evidentemente sí. Es absurdo entonces negar la participación materna en la cultura. Por tal motivo, el feminismo de la diferencia defiende además el vínculo eterno entre la madre y el hijo, no existe la ruptura entre un ser que ha sido creado por otro, como tampoco existe la distancia eterna entre la escritora y su obra, así lo plantea Cixous:

...la relación con la 'madre' considerada como delicias y violencias tampoco se corta. Texto, mi cuerpo: cruce de corrientes cantarinas, escúchame, no es una 'madre' pegajosa, afectuosa; es la equivoz que, al tocarte, te conmueve, te empuja a recorrer el camino que va desde tu corazón al lenguaje, te revela tu fuerza, es el ritmo que ríe en ti, el íntimo destinatario que hace posible y deseable todas las metáforas, cuerpos (¿Cuerpos?, ¿Cuerpos?) tan difícil de describir como dios, el alma o el Otro; la parte de ti que entre ti te espacia y te empuja a inscribir tu estilo de mujer en la lengua. Voz: la leche inagotable. Ha

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

(56)

Como mismo la escritora reside con su cuerpo en el texto literario así vive la madre en el hijo, permanece en él toda la vida. Una vez más hay una búsqueda de lo más primario, de lo olvidado con el objetivo de sacarlo a la luz. El orden de la mujer, de la madre, sepultado por la Ley patriarcal, no se desvanece con la entrada del vástago en la cultura, sino que se vuelve eterno. El objetivo de este feminismo es hacer notar la fuente materna, su presencia en la cultura porque, de hecho, la mujer ha sido contemplada siempre como madre. Sin embargo, le ha sido negada su creatividad, su participación en la concepción biológica e intelectual y su influencia en la formación y la vida del hijo. El feminismo de la diferencia pretendió mostrar esta problemática.

La filósofa italiana Luisa Muraro en su libro *El orden simbólico de la madre* también rescata la presencia maternal y se manifiesta en contra del abandono de la madre, del odio hacia su persona. Su teoría se basa en el rescate de lo que llama “la potencia materna” (9) que se ha visto opacada por el orden de la cultura y la ciencia:

Esta operación se repetirá innumerables veces. Es una operación muy simple, casi se confunde con la operación de la metáfora, la más común de las figuras: consiste en transferir a la producción cultural (como la ciencia, el derecho, la religión, etc.) los atributos de la potencia y de la obra de la madre, despojándola, reduciéndola a una naturaleza opaca e informe, sobre la cual debe elevarse el sujeto (sapiente, legislador, creyente, etc.) para dominarla...El pueblo de los

hombres, escribe Irigaray ha hecho de su sexo un instrumento para dominar la potencia materna. (10)

Muraro, siguiendo la línea de Irigaray y Cixous, también plantea el rescate del ser primario que da la vida y se manifiesta en contra de la forma despectiva en que es tratada. Para la teórica, la sabiduría esencial está anclada en el saber amar a la madre, ella es realmente la base de todo conocimiento, aunque su rol haya sido históricamente minimizado, por eso para la autora resulta inminente el rescate de su posición como sujeto fundamental en la vida de todo ser humano, es decir retornar a la fuente para hacer notar la importancia creadora de la mujer: “He nacido en una cultura en la cual el amor a la madre no se enseña a las mujeres. Sin embargo, es el saber más importante, sin el cual es difícil aprender el resto y ser originales en algo...” (13). Otro aspecto fundamental de la teoría de Muraro es hacer notar cómo la madre es fuente de conocimiento para el infante y el hijo adulto. De esta forma deconstruye una vez más el estereotipo de la madre analfabeta y natural que es solo un receptáculo, una fábrica de contención del hijo para que este sea luego incorporado al dominio paternal:

Y esto tiene como consecuencia dejar fuera de juego lo que las madres hacen de absoluto y no apropiable, comenzando por el hecho de que ellas, además de hacer aquello por lo que el registro civil las llama madres, habitualmente también enseñan a hablar y muchas otras cosas que están en el fundamento de la civilización humana, y todo esto lo hacen conjuntamente y no en paralelo ni, mucho menos, por analogía. (19)

En resumen, este grupo de feministas pretenden fortalecer el vínculo eterno y más primitivo de todo ser humano con la fuente que le da vida, la búsqueda del origen, el primitivismo, se convierte en un arma de lucha para reivindicar los derechos y la importante presencia creativa de la mujer en la sociedad. Resulta importante notar que el culto a la fertilidad, a la creatividad de la mujer y a la relación primaria de la madre con el niño fue uno de los temas fundamentales del primitivismo vanguardista europeo tanto en la pintura como en la escultura. Colin Rhodes analiza varios ejemplos de las artes plásticas que presentan esta primera relación. Los artistas de la vanguardia se inspiran en modelos artísticos tribales que dan gran importancia al cuerpo femenino y a la fecundidad. Ya hemos explicado que esta es una manera de rechazar el violento contexto guerrerista y económico de principios de siglo del XX. Entre ellos pueden mencionarse cuadros como *Spring* (1912) de Mikhail Larionov donde resalta en primer plano una figura inmensa de mujer desnuda, mostrando los senos descubiertos, que ocupa toda la tela y es hecha a través de trazos muy elementales que recuerdan las pinturas rupestres o el arte infantil. Llama la atención que detrás de la figura femenina aparece un paisaje que sugiere el vínculo entre mujer y fertilidad. Además, la primavera, título de la obra, es una estación de renacimiento vegetal en la naturaleza, de gran fecundidad y belleza. También destaca el cuadro *Reclining Mother and Child* (1906) de Paula Modersohn-Becker donde madre e hijo intercambian una cercanía casi total con sus cuerpos desnudos. En palabras de Rhodes: “The physical closeness of the naked woman and her suckling child suggests a connection as intimate as that which existed before the umbilical cord was severed...Their particular identities transcended, they served to celebrate the experience of a primal bond” (141). Como he

explicado en el prefacio, Julia Kristeva llama *etapa semiológica* al momento donde predominan los *drives* más primitivos, los deseos, y la expresión inarticulada. Luego, con el crecimiento y la ruptura con la figura materna, el individuo entra al llamado orden simbólico, donde supuestamente aprende el lenguaje y la cultura. Históricamente el patriarcado ha negado la participación de la madre en este último proceso. Aunque la teoría de Kristeva se enfoca en la poesía y no se ocupa de rebatir esta división que refiere a la oposición binaria entre naturaleza y civilización y deja fuera a la mujer, la autora sí reconoce que lo simbólico siempre contiene lo semiológico, nunca pueden separarse. Lo semiológico se refiere a lo caótico del impulso creativo, es una corriente confusa que se asemeja a pulsiones inexplicables. Lo simbólico, por otro lado, es la expresión de lo semiológico a través del lenguaje articulado. Kristeva emplea estos conceptos psicoanalíticos para explicar la producción del discurso poético. En otras palabras, lo primitivo resulta ser la compleja maraña creativa, el caos o *chora*, lo simbólico es el producto final, la terminación artística. Sin embargo, ambos son importantes en el proceso creador, uno no puede vivir sin el otro.

Todas estas teorías llevan a cabo una búsqueda del origen. Rescatan lo primitivo como alternativa de crítica ante la postergación de la madre en la sociedad, buscan el primer eslabón, la matriz, en la cadena de todo ser humano. A partir de este punto propongo elaborar un concepto de *maternidad primitiva* para leer y analizar las composiciones poéticas y prosísticas de las autoras Gabriela Mistral y Alfonsina Storni ya que sus ideas sobre la maternidad distan bastante de lo tradicional y se relacionan estrechamente con la ideología planteada posteriormente por las feministas francesas de los años 70. Como

mismo sucedió en la segunda ola del feminismo, movimiento que se explayó en una defensa del papel creativo de la mujer en tanto madre como artista y en el cuestionamiento de la maternidad patriarcal tradicional, las obras de las poetisas del Cono Sur, ponen también en tela de juicio los criterios patriarcales tradicionales en torno a la maternidad. Se rompe la noción de la maternidad inmaculada y nacionalista inspirada en el modelo mariano que se da en Latinoamérica durante el siglo XIX (Capítulo 1). La maternidad ahora escapa de la represión y las reglas, de las imposiciones de la civilización. Se convierte en una maternidad simple, primitiva, íntima, solitaria y corporal, en un universo integrado por la madre y el hijo donde predominan ideas como la creatividad carnal de la mujer, la relación corporal de la madre con el hijo, las enseñanzas de la madre, la fertilidad de la mujer comparada con la de la tierra, es decir, una suerte de maternidad telúrica, y, por último, el hecho placentero de ser madre, el temor de esta a que el hijo rompa el lazo primario, se incorpore a la sociedad y la cultura y lleve a cabo de este modo un olvido del sujeto materno. De hecho, el padre en estas composiciones es una figura ausente. El sujeto lírico muestra una necesidad de mantener al infante en la etapa semiológica, en parte por miedo, o bien por no dejar atrás el disfrute que le provoca a la madre el cuidado del pequeño. Para construir este concepto tomo por base la teoría sobre la creatividad de la mujer de Luce Irigaray y Hélène Cixous, la necesidad de amar a la madre y de rescatar la potencia materna de Luisa Muraro, la integración de lo semiológico y lo simbólico de Julia Kristeva, y finalmente, el uso que el primitivismo y el feminismo han dado a la maternidad como un modo de escapar a complejos modelos civilizados que dañan las relaciones humanas y dividen a los individuos por cuestiones de género. De este modo la maternidad se convierte

en un espacio de libertad y creatividad para la mujer más allá de lo institucional. Se resignifica el tema.

3. La maternidad en la obra de Gabriela Mistral

La maternidad a principios del siglo XX en los países del Cono Sur continúa siendo una meta nacional y social. Los niños son vistos como los constructores de las futuras naciones sureñas, sus vidas, por tanto, debían ser preservadas en aras de alcanzar estadísticas que posicionaran a las más extremas naciones del continente latinoamericano en un importante sitio de modernidad y civilización. Como las cifras de la mortalidad infantil eran realmente desalentadoras para el logro de este propósito, los estados se dan a la tarea de implementar acciones con el fin de transformar este desolador panorama de insalubridad en la natalidad. El cuidado de la maternidad se convierte entonces en agenda principal, en labor de urgencia que atenderán tanto los gobiernos como otras instituciones. Así lo ha explicado, además de Asunción Lavrín, Licia Fiol-Mata:

The state, occasionally aided by private agencies, established various institutions and professions that related to mothers and children in their capacities, respectively, as receptacle and future of the nation. These include milk stations, child-care centers, lecture cycles on child rearing and home economics, training centers for breast-feeding, *visitadoras del hogar* (social workers), educational programs on prenatal care for expectant mothers, and other programs. (81)

Ahora bien, nuestra labor aquí es analizar qué lugar ocupan las obras poéticas de Gabriela Mistral y Alfonsina Storni en este asunto específico dentro de este contexto.

Como en otros temas, la posición de la chilena se torna problemática y a veces ambigua, difícil de catalogar. Mistral fue sin dudas una figura escurridiza. Su biografía está llena de hechos misteriosos o fabulaciones tejidas por la propia autora, por colegas escritores, y por las varias generaciones de críticos que han dedicado tiempo a estudiar su figura y sus aportes a la literatura latinoamericana. La trayectoria de su vida estuvo por varios años marcada por silencios e inseguridades. No es hasta hace poco tiempo cuando ha habido certeza sobre aspectos como su orientación sexual o el modo en que llega a su vida el niño que crió hasta que éste siendo adolescente decide poner fin a su vida bebiendo arsénico.

Volodia Teitelboim, quien escribe una de sus biografías más polémicas, *Gabriela Mistral, pública y secreta*, no llega a aclarar del todo los detalles inciertos de la biografía de la chilena, por ejemplo, lo referente a su sexualidad. Por el contrario, el autor forma parte de la corriente nacionalista que contribuyó a distorsionar la imagen de la poeta y a convertirla en el símbolo maternal asexuado que fue por mucho tiempo y que por fortuna la crítica actual se ha encargado de desacralizar devolviéndole a la autora un perfil mucho más humano. Teitelboim enmascara aún más los sucesos de la vida de Mistral, crea confusiones sin llegar a ninguna conclusión, alimenta el mito de las llamadas secretarias en la vida de la escritora cuando en realidad estas tuvieron una relación mucho más íntima con la poeta. De igual forma, la cataloga con una personalidad traumatizada, asexual, temerosa del sexo, debido a una violación que sufre siendo niña a manos de un pariente. Como ha planteado Licia Fiol-Matta, el estado y la crítica oficialista y conservadora cubren de esta forma los aspectos no convenientes en la figura de Gabriela Mistral. Convierten su “rareza”, su pretendida, incierta y eterna soltería, en un ícono de la abnegación maternal.

La escritora empieza a ser promocionada como la madre de la patria, del continente latinoamericano, como la maestra amante de los niños que dedicó su vida a la defensa de los pobres y desplazados. Por supuesto, se trata de una madre heterosexual, dedicada a su familia como rol fundamental, imagen que por cierto no se corresponde en absoluto con la existencia de la escritora.

De una u otra forma la maternidad marca la vida de Gabriela Mistral. Aunque paradójicamente la poeta no llega a ser nunca madre biológica es este un tema obsesivo que aparece constantemente en sus poemarios, artículos periodísticos y ensayos. Lo interesante del asunto es que Mistral no lo trata desde una única perspectiva, sino que cada género parece ofrecerle distintas posibilidades para abordarlo. La chilena tiene una gran facilidad para la fluctuación, así como para moverse en espacios aparentemente antagónicos. Como ha expresado Fiol-Matta:

Mistral perpetually oscillated between representing the maternal body as one of order and service, on the other hand, and of pleasure and creativity, on the other. Some of her earliest writings presented the mother as an idiosyncratic, poetic figure. However, women's pleasure continued to be represented strictly as a relationship with the infant child. (83)

El libro de Fiol-Matta es el antecedente fundamental en mi estudio sobre la maternidad en la poesía de Gabriela Mistral. La estudiosa se centra más en dos textos en prosa, “Palabras de la extranjera”, que sirve de introducción a la recopilación *Lecturas para mujeres* que la escritora chilena se encarga de hacer como petición del gobierno mexicano en los años 20 del siglo pasado, y “Colofón con cara de excusa”, una especie de epílogo

que Mistral añade a la edición definitiva de su poemario *Ternura* en el año 1945. Ambos escritos abordan en algún punto el tema de la maternidad, pero lo hacen desde ópticas diferentes. Como ha reconocido Fiol-Matta en el primero se aprecia un sentido más nacionalista e institucional de lo materno. En el segundo, en cambio, la maternidad resulta ser un proceso creativo y único de la mujer:

Motherhood in 'Palabras' is a social mandate; in 'Colofón' it is a private affair... To borrow the words of cultural critic Laurent Berlant, 'Colofón' abandons the pedagogical imperative in favor of 'a heightened state of affect and feeling'" (Fiol-Matta 90-1).

Esta última concepción es la que también predomina en los poemas de *Ternura*, a la que vamos a nombrar maternidad primitiva debido a que exalta el estado primario, original y creador de la maternidad, buscando siempre el vínculo primigenio del hijo con la madre para extenderlo a lo largo de la vida del individuo. A diferencia de lo que hemos visto en el capítulo 1, referente al siglo XIX, donde la maternidad era vista en la poesía como función pura, sagrada y nacionalista, inspirada en la figura de la Virgen María, los nuevos textos líricos de la primera mitad del siglo XX de autoras como Mistral o Storni nos ofrecen un discurso renovado en torno al tema. Los asuntos poéticos femeninos no cambian, sin embargo, se resignifican, y el primitivismo desempeña un papel fundamental en esta transformación. Mediante el presente análisis, se persigue sumar al primitivismo como otra de las estrategias de cambio que usan las autoras del Cono Sur para renovar la poesía con la llegada del novecientos y que han sido estudiadas por críticos como Francine Masiello y Elena Romiti.

No obstante, hay que atender a las divergencias y contradicciones que se dan dentro de la obra mistraliana. En dos artículos periodísticos publicados en *El Mercurio* en 1927 bajo el título “Una nueva organización del trabajo” la autora se muestra en su faceta más conservadora con respecto al rol social de la mujer y la maternidad. Su modo de crítica es igualmente origenista, en tanto concede gran importancia al punto de partida, pero en esta oportunidad lo usa de manera retardataria y anticuada para restringir el papel, las capacidades y habilidades de la mujer. Para ella uno de los problemas más graves de “la llamada civilización contemporánea, que pretende ser un trabajo de ordenación material e intelectual, una disciplina del mundo...” (1/artículo 1) resulta ser la incorporación de la mujer al trabajo. Mistral no acepta al género femenino en aquellas posiciones o labores donde según su criterio no existe “la entraña espiritual” (1/artículo 1). Los clasifica como “oficios infames o desventurados” (2/artículo 1). En su opinión la mujer está bien en lo que considera su reino propio, es decir, en aquellos asuntos que tienen que ver directamente con el niño, su cuidado o su defensa. De este modo halla bien su participación en el mercado laboral como médico, maestra, enfermera o en los tribunales aplicados a los problemas infantiles. Sin embargo, le desagrada ver a la mujer en otras ramas de productividad económica como la fábrica, el taller, la limpieza de líneas férreas, en la conducción de tranvías o como choferes. Ciertamente, Mistral critica una situación real, es decir, las paupérrimas condiciones del trabajo femenino a principios del siglo XX, los escasos beneficios que recibían las mujeres o el salario degradante e inferior que devengaban con respecto a los hombres, ocupando a veces las mismas posiciones. No obstante, la solución que propone la autora sigue anclada a los añejos patrones de género.

En vez de sumarse a los reclamos feministas que ya para ese entonces pedían mejoras en estos aspectos, así como derechos civiles y políticos igualitarios para mujeres y hombres, la poeta se muestra reacia a aceptar los cambios sociales y sigue aferrada a la idea de la mujer principalmente como madre, y no solamente esto, sino que limita el intelecto de esta mediante la elaboración de un esquema según el cual, bajo su entendimiento, debería asumirse la división del trabajo. Dicha teoría presenta tres grupos de profesiones según los sexos, de los cuales vale la pena citar los dos primeros:

Grupo A: profesiones u oficios reservados absolutamente a los hombres, por la mayor fuerza material que exigen o por la creación superior que piden y que la mujer no alcanza. Grupo B: profesiones u oficios enteramente reservados a la mujer por su facilidad física o por su relación directa con el niño. (3/artículo 1)

El problema de Mistral en estos artículos es que sigue viendo a la mujer como un ser intelectualmente inferior cuando ella misma incluso no se corresponde con este modelo. De ahí sus ambivalencias. Además de su labor como escritora, profesora y conferenciante, la poeta también hace carrera en la política como cónsul vitalicio de su país en distintas naciones extranjeras. De esta forma, la chilena pide representar al resto de las mujeres una posición que ella no aplica en su vida. Sus criterios de género, al menos durante los años 20 cuando escribe estos artículos y publica su primer libro de poemas *Desolación*, son bastante tradicionalistas, al menos eso es lo que proyecta hacia el exterior. En su grupo A referente al trabajo entrarían "...desde el obrero del carbón hasta el Aristóteles, consejero filosófico y político de los pueblos" (3/artículo 1). Es decir, la labor intelectual y política sigue estando bajo el dominio masculino. Sin embargo, Mistral pasa por alto su propia

incidencia como intelectual y pensadora en la esfera pública. Con esta actitud se contempla a sí misma como un sujeto autorizado a hablar desde un grupo subalterno. Para Mistral la mujer es un ser carente de la madurez suficiente para desempeñarse en algunas profesiones como las leyes o la rama militar, pone en duda su inteligencia con palabras como las siguientes:

Yo no deseo a la mujer como presidenta de Corte de Justicia, aunque me parece que está muy bien en un tribunal de niños. El problema de la justicia superior es el más complejo de aquí abajo; pide una madurez absoluta de la conciencia, una visión panorámica de la pasión humana, que la mujer casi nunca tiene. (Yo diría que jamás tiene). (4/artículo 1)

En cambio, las profesiones propicias para la mujer, bajo la concepción de Mistral, siguen siendo las tradicionales. La poeta mantiene a sus congéneres, salvando claramente para ella un lugar especial, dentro del rol de cuidadoras: “La mujer no tiene colocación natural...sino cerca del niño o de la criatura sufriendo” (1/artículo 2) Las profesiones autorizadas por la poeta son la de maestra, médico o enfermera, directora de beneficencia, defensora de menores, creadora en la literatura de la fábula infantil, artesana de juguetes (1/artículo 2). ¿Pero dónde situar a Mistral dentro de su propia clasificación? Obviamente fue maestra y escribió textos para niños. Pero también fue política, teórica de la pedagogía y escritora de otros géneros literarios más allá de la literatura infantil. Además, recibió el Premio Nobel y su vida estuvo marcada por una soltería que despertó siempre suspicacias. No obstante, no es esta la esfera de acción que la chilena desea para las mujeres en general. Para ella, es necesario olvidar las ideas feministas de aquel entonces y regresar al origen

en un sentido bastante limitante para lo femenino: “Hay que volver, es urgente el regreso a lo nuestro, la segunda entrada de la mujer en el pabellón del niño, ya sea esta el retorno de la arrepentida...” (5/artículo 2). Teniendo en cuenta estas ideas, bastante retrógradas y conservadoras, que fomentan el papel subalterno de la mujer y su inferioridad intelectual con respecto al hombre podría esperarse una posición similar en sus textos poéticos y ensayísticos. Si tomamos como antecedente estos artículos periodísticos obviamente lo que esperamos leer en sus composiciones líricas sería quizás una especie de tratado didáctico e informativo escrito en versos con el fin de instruir a la mujer en su importante papel maternal. Sin embargo, el discurso poético de la escritora se transforma a través de una maternidad primitiva que da al asunto un nuevo matiz.

Pero antes de entrar en su discurso lírico es necesario referirnos a la introducción que escribe la poeta durante su estancia en México para su recopilación *Lecturas para mujeres* en 1923 y que Licia Fiol-Matta refiere como “Palabras de la extranjera”, debido al título de su primer apartado. En mi opinión este es un texto bastante ambiguo cuando se trata de hablar del tema de género. Ya hemos notado la capacidad de la autora para moverse con soltura en espacios antagónicos. Una vez más el lente que usa Mistral para abordar el asunto es la búsqueda del origen, de lo primitivo. ¿Pero en realidad es tan conservador este texto como parece en una primera lectura? Si lo comparamos con los artículos periodísticos que ya hemos leído anteriormente, notamos una mayor tendencia a la flexibilidad, una voluntad de cambio entre algunas líneas que suenan verdaderamente muy tradicionalistas. Es esto curioso puesto que la introducción a *Lecturas para mujeres* está fechada en 1923 y los artículos publicados en *El Mercurio* fueron dados a conocer en 1927. Resulta notable

que el texto de 1923 sea menos conservador que el de 1927 cuando la lógica indicaría lo contrario. En “Una nueva organización del trabajo”, como ya hemos visto la autora en su faceta de periodista reduce a la mujer a escasas posibilidades tanto intelectuales como laborales. Aunque la *Introducción* no viene a ser tampoco el texto que enuncie grandes transformaciones, sí es, sin embargo, un escrito de matices intermedios en el vale la pena profundizar.

En primer término, para analizar y leer esta *Introducción* es muy necesario tener presente las influencias modernistas que recibió Mistral al igual que el contexto literario. Se trata de un momento de enfrentamiento entre el orden material y el espiritual. Muchos intelectuales del período contemplan la modernidad, la civilización, el progreso, el materialismo como un halo nefasto que había caído sobre lo autóctono, la espiritualidad, las humanidades y el arte. Gabriela Mistral no resulta una excepción. Es por ello por lo que contempla al feminismo como una arista más de esa modernidad a la que embiste. Como ya hemos mencionado, una actitud característica de los escritores modernistas latinoamericanos fue la búsqueda de espacios propios o imaginarios que sirvieran como alternativa de salvaguarda espiritual ante el arrollador ascenso de la modernidad y el materialismo. Poetas como Rubén Darío o Julián del Casal idealizan lugares como el Asia o la añeja Europa, buscan en estos espacios una belleza primigenia, utópica, o intocada por la civilización. Para comprobar esto bastaría leer algunos poemas de los libros *Azul* o *Prosas profanas* del nicaragüense, o la composición “Mis amores” del cubano donde se suceden espacios como la China, Golconda, Venecia, Castilla, Alemania, así como objetos antiguos, espirituales o que remiten a placeres sensoriales: porcelanas, cristales, espejos,

tapices de oro y flores, fuentes, mármoles, estatuas, pebeteros, sábanas, instrumentos musicales o sonoros, etc.

Por otro lado, los artistas y escritores franceses del simbolismo, el parnasianismo o el impresionismo, que constituyeron modelos para no pocos de nuestros modernistas, también se refugiarán en la lejanía y espesura de regiones como Tahití o África, o simplemente se considerarán a sí mismos como seres raros o extraños dentro de una sociedad donde cada vez prevalecían más los valores materiales y económicos. Ya en el capítulo anterior hemos referido los viajes de Gauguin o Rimbaud, la voluntad de hacerse *salvaje* de este último o la actitud evasiva y rebelde de Baudelaire. Todos estos autores y artistas constituyeron un ejemplo a seguir para un sujeto cosmopolita y culto como Gabriela Mistral que estaba muy al tanto de todos los debates intelectuales de su época. La chilena busca también su espacio propio y primitivo para hacer frente a lo que ella consideraba la arista amenazante y peligrosa del feminismo, es decir, el incumplimiento con la labor fundamental de la mujer, que desde su perspectiva, debía ser la maternidad. En efecto, el feminismo constituye uno de los principales movimientos sociales de la contemporaneidad, y pasa, por tanto, a formar parte de la discusión entre lo antiguo y lo moderno, lo viejo y lo nuevo. Lo paradójico en el caso de Mistral es que a veces al intentar combatir lo que supuestamente significaba la pérdida de la maternidad tradicional, no deja de revolucionar la manera poética de abordar este tema.

Sus criterios son fluctuantes y nunca tan exactos. A veces resulta tan conservadora como adelantada. De ahí la riqueza de su pensamiento y lo problemático que resulta emprender su análisis. La función fundamental de la mujer en esta *Introducción* de

Lecturas para mujeres sigue siendo la maternidad, detalle que es recalado en palabras tan contundentes como las siguientes: “Y sea profesionista, obrera, campesina o simple dama, su única razón de ser sobre el mundo es la maternidad, la material y la espiritual juntas, o la última en las mujeres que no tenemos hijos” (15). Según la escritora, el nuevo orden modernizador contribuía a la pérdida de lo que llama “el espíritu de familia” y “el sentido de la maternidad”. Para ella el modelo de mujer sigue siendo el tradicional, así dice:

En la mujer antigua este sentido fue más hondo y más vivo, y por ello los mejores tipos de mi sexo yo los hallo en el pasado. Me parecen más austeros que los de hoy, más leales a los fines verdaderos de la vida; creo que no deben pasar. Para mí son los eternos.

El descenso, imperceptible, pero efectivo que se realiza desde ellos hasta nosotros me parece un triste trueque de firmes diamantes por piedrecitas pintadas, de virtudes máximas por éxitos mundanos; diría más: *una traición a la raza, a la cual socavamos en sus cimientos.* (15)

Gabriela Mistral siempre salva para ella un espacio especial, en este caso ella dice profesar una “maternidad espiritual” que no resulta más que una estrategia para justificar su imagen de mujer aparentemente soltera. En sus palabras resurge la vieja controversia entre antiguos y modernos. Efectúa una crítica a la modernidad desde un punto de vista femenino usando lo que Lovejoy y Boas conceptualizaron como primitivismo cronológico, es decir la filosofía de la historia que vincula la decadencia de la humanidad al transcurrir del tiempo. De este modo, podemos notar que el primitivismo no resulta siempre una herramienta para una transformación beneficiosa, sino que puede ser también empleado

para imponer criterios más conservadores que contribuyen a perpetuar los viejos esquemas socioculturales. La escritora se muestra impertérrita, inmutable ante el cambio social. Según sus palabras se traiciona la raza, es decir, el origen en pos de la modernidad.

No obstante, hay dos aspectos que merecen ser atendidos en este escrito. En primer lugar, la voluntad de cambio en lo que respecta al canon de literatura femenina, y, por otra parte, el acceso de la mujer a la educación. Mistral, como escritora, no puede evitar hacer un llamado a la creación de una literatura propia de la mujer que trajera nuevos temas y maneras:

Ya es tiempo de iniciar entre nosotros la formación de una literatura femenina, seria. A las excelentes maestras que empieza a tener nuestra América corresponde ir creando la literatura del hogar, no aquella de la sensiblería y de belleza inferior que algunos tienen por tal, sino una literatura con sentido humano, profundo. (15)

Al leer esta cita no se puede juzgar esta *Introducción* como un escrito totalmente retardatario. De hecho, los criterios de este párrafo se asemejan bastante a lo que años más tarde, en la Francia de 1970 planteará el feminismo de la diferencia. La chilena es consciente de la intrascendencia de la literatura femenina del siglo anterior en Latinoamérica, demasiado sensiblera, según su juicio crítico. Para ella, la época que se estaba viviendo exigía ya una literatura de la mujer diferente, rupturista, obsérvense las características que pide: seria, con sentido humano, profunda, como la que pedirá años más tarde Hélène Cixous. En el fondo, a pesar de la fachada tradicionalista y conservadora, que habla de una literatura aún del hogar, leyendo entre líneas, descubrimos en Mistral un afán

de renovación que no puede ser ocultado del todo. Se lamenta de que la literatura que mejor ha abordado los asuntos femeninos había sido escrita por hombres como Ruskin o Tagore. La autora pide una literatura de la mujer, pero hecha a su vez por la mujer. También se queja de la pobre participación de la mujer en los estudios y las artes. Realmente su ideal de la madre primitiva no está reñido con la instrucción:

A la mujer antigua, hay que reconocerlo, le faltó cierta riqueza espiritual por causa del unilateralismo de sus ideales, que solo fueron domésticos. Conocía y sentía menos que la mujer de hoy el Universo, y de las artes elegía solo las menudas; pasó superficialmente sobre las verdaderas: la música, la pintura, la literatura. Todo el campo de su sensibilidad fue el amor, y no hay que olvidar que es la sensibilidad algo más que un atributo que hace a las actrices y a las literatas: la fuente de donde manan la caridad encendida y los más anchos resplandores del espíritu. *Guardémonos bien, pues, en esto y en otras cosas, de especializar empobreciendo y restando profundidad a la vida.* (17)

Mistral critica el orden patriarcal. Sin embargo, la responsabilidad de su poca preparación y educación la carga encima de la mujer. La mujer resulta ser la culpable. La chilena no embiste la realidad del tema, huye de toda idea que pudiera parecer crítica feminista, aunque hace un llamado a ir más allá de los temas sensibleros y amatorios en la literatura femenina. La última oración, en itálicas en el texto original, resume muy bien su idea: el hogar, la maternidad, la mujer, no tienen que estar necesariamente en contraposición al conocimiento. No obstante, debemos reconocer que, en sentido general, la chilena se muestra bastante conservadora, al menos en estos escritos, con respecto al rol

de la mujer en la sociedad. Su esfera continúa siendo el hogar, aunque ahora adornado con lecturas más profundas y serias. Estos vaivenes en el pensamiento de la Premio Nobel hacen difícil el trabajo de categorización. Su obra resulta inclasificable. En realidad, su prosa recuerda mucho a lo que dice Elena Romiti sobre el nomadismo literario en las autoras de comienzo de siglo. Sus posiciones son ambiguas o ambivalentes. No sabemos a ciencia cierta si se trata de una estrategia para introducirse en la comunidad literaria o son criterios verdaderamente sentidos. En menos de tres páginas vemos a Mistral en posiciones muy disímiles, lo mismo apoya la maternidad tradicional que al trabajo femenino como forma de independencia de la mujer, aunque sin dejar de plantear que este último también contribuía a anular el sentimiento maternal en la mujer moderna. Por otro lado, pide una literatura femenina seria, profunda, con carácter humano pero que se enmarque en los límites del hogar para que la mujer pueda instruirse. ¿Qué hay más allá de la retórica y el lenguaje poético mistraliano? En realidad, muy poco. La autora adorna con palabras lo que no define con ideas precisas. Lo único claro que podemos entresacar de todo este cúmulo de contradicciones es un balance entre la madre antigua y la civilización moderna. Para Mistral la mujer debía continuar desempeñando esencialmente la labor de madre ahora con una diferencia: un poco más instruida. La autora queda a medio camino, no pretende provocar ni transformar el orden social de género sino encontrar un punto centro pacífico, ni muy progresista pero tampoco tan conservador. Su *Introducción* oscila entre el atrevimiento y lo ortodoxo.

Veamos qué nos entregan entonces sus textos de carácter más lírico y creativo. El libro de poemas *Ternura*, cuya versión definitiva fue completada en 1945, aborda como

asuntos fundamentales la relación estrecha entre la madre y el hijo, la fecundidad de la mujer y la tierra, así como la fantasía del mundo infantil, sus juegos, rondas, cuentos y leyendas, y todo lo que esta conlleva haciendo particular énfasis en los primeros momentos de la vida del infante. Es decir, lo que ya hemos nombrado *maternidad primitiva* que tendrá su base en algunos principios conceptualizados durante la década del 70 por el feminismo de la diferencia como son la creatividad femenina, el intercambio corporal, el protagonismo de la mujer como maestra primera del niño, la importancia de la fase semiótica, y finalmente, el vínculo eterno sostenido durante toda la vida entre la madre y el hijo. En efecto, estos poemas contribuyen a ampliar la visión sobre la maternidad en la obra de Mistral, lo que hace posible señalar varios modos de encarar lo maternal en su trabajo literario. Ya hemos leído y analizado una primera faceta más conservadora. Ahora nos acercaremos a su poesía y a su prosa lírica analizando el libro *Ternura* y el ensayo poético “Recuerdo de la madre ausente”, recogido en *Lecturas para mujeres*.

4. Creatividad y fertilidad. Maternidad telúrica.

El primer aspecto que analizaremos del concepto de *maternidad primitiva* es la mujer vista como sujeto creador, que da vida a un nuevo ser, y por tanto tiene un vínculo fundamental con las fuerzas creadoras. Recordemos que fue esta una de las armas fundamentales del feminismo de la diferencia durante los años 70 del siglo pasado, el cual utilizó la maternidad como aspecto distintivo de la mujer y como símbolo de creatividad y potencia que devuelve a la madre la autoridad perdida en el régimen patriarcal. Gabriela Mistral, en sus versos y en algunas de sus prosas, sin pretender quizás promover un cambio social se adelanta a esta visión de lo maternal como un poder único y primario de la mujer

que la equipara a la propia tierra, al suelo de donde proviene todo lo que existe. Es, por tanto, una maternidad también telúrica que rescata el modo de pensamiento primitivo. Mircea Eliade en el libro *Tratado de historia de las religiones* da cuenta del carácter antiquísimo del mito terrestre no solo como sostén de todo lo existente sino también como cosmos indivisible y madre superior de todos los seres:

Una de las primeras teofanías de la tierra en cuanto tal, especialmente en cuanto capa telúrica...fue su “maternidad”, su inagotable capacidad de dar fruto. Antes de ser considerada como diosa-madre, como una divinidad de la fertilidad, la tierra se impuso directamente como madre, *tellus mater*. (225)

En “Canciones de cuna”, el primer apartado del libro *Ternura*, destacan dos poemas que recrean el poder creador de la mujer. Estas composiciones son “Apegado a mí” y “Sueño grande”. Ambos textos muestran el momento de la creación primigenia del hijo en el cuerpo de la mujer: “Velloncito de mi carne, / que en mi entraña yo tejí,” (1-2/57), dice el sujeto lírico en el primero de estos poemas. Es decir, el vástago se forma de la propia carne de la madre y en su entraña. No hay duda del interés en resaltar el poder creador femenino que siente al hijo como algo muy hondo y propio. En “Sueño grande” se repite prácticamente la misma imagen creativa del niño durmiente en el vientre de la mujer mientras se va formando como un nuevo ser:

A niño tan dormido
no me lo recordéis.
Dormía así en mi entraña
con mucha dejadez.

Yo lo saqué del sueño
de todo su querer,
y ahora se me ha vuelto
a dormir otra vez. (1-8/63)

Estamos ante dos canciones de cuna, por tanto, estas composiciones presentan además el tema del sueño, de la madre y el hijo en el momento en que esta intenta dormir al pequeño. Son instantes recreados con una gran cercanía e intimidad donde no existe otra cosa importante en el mundo que no sean los lazos maternos filiales en un intercambio sin fronteras. Por otra parte, estos poemas también se regodean en la primera etapa del cuidado infantil, período que el sujeto lírico, maternal en este caso, pretende eternizar a través del canto y el sueño. Es decir, existe una preferencia por la etapa semiótica, esta es contemplada como un espacio seguro, libre de peligros y de influencia sociales dañinas. En este momento predomina la figura materna como sujeto protector que no quiere dejar escapar al hijo hacia el orden cultural que corrompe la inocencia. De ahí el gusto que muestra este poemario por los estadios primitivos donde aún no existen las reglas, las normas, los riesgos. Profundizaremos en este aspecto más adelante, en otros poemas, pero de momento resulta adecuado ir mostrando este deleite en lo semiótico protector donde el padre está ausente y prevalece la influencia maternal. En “Apegado a mí” se aprecia la necesidad imperiosa de mantener al hijo atado al cuerpo materno, más específicamente al pecho, donde el niño duerme y se alimenta:

Hierbecita temblorosa

asombrada de vivir,
no te sueltes de mi pecho:
¡duérmete apegado a mí! (9-12/57)

El poder creativo de la madre se aprecia también en la prosa de Gabriela Mistral contenida en la compilación *Lecturas para mujeres*. En la primera sección de este libro que lleva por título “Hogar”, la maternidad constituye un tópico de vital importancia, en tanto que la chilena fue siempre una incansable defensora de esta labor natural de la mujer, según ella tan esencial. Pero una vez más se rescata y visualiza la maternidad corporal, creativa y primitiva a diferencia de lo que sucedía en la centuria decimonónica cuando lo materno no solamente estaba inspirado en el modelo puro y sagrado de la Virgen María, sino que también la mujer concebía los hijos para ser entregados a la nación, a la patria. En los versos y la prosa poética de Mistral el tema de la maternidad se resignifica, la mujer es un ser humano con un cuerpo creativo, con un vientre, que da lugar a otro ser. La madre no se presenta ya como una figura inmaculada, nimbada, como era costumbre durante el siglo XIX. En “Recuerdo de la madre ausente”, un texto bien cercano al ideario filosófico de la feminista italiana Luisa Muraro, es la hija quien reconoce el poder creativo de su madre y cómo su cuerpo proviene de la carne de la progenitora, así le habla:

Madre: En el fondo de tu vientre se hicieron en silencio mis ojos, mi boca, mis manos. Con tu sangre más rica me regabas como el agua a las papillas del jacinto, escondidas bajo tierra. Mis sentidos son tuyos, y con éste como préstamo de tu carne ando por el mundo (10).

La mujer en estos textos reemplaza a la figura de Dios, ella es ahora la creadora indiscutible, tampoco es un simple receptáculo de la corriente seminal masculina. De hecho, el papel que se le otorga a la paternidad es bastante secundario: “Los padres están demasiado llenos de afanes para que puedan llevarnos de la mano por un camino o subirnos las cuestras...Somos más hijos tuyos; seguimos ceñidos contigo, como la almendra está ceñida a su vainita cerrada” (12). La creatividad también viene dada por la corporalidad, por lo tangible, y no por la espiritualidad. La madre riega a su hija con la mejor sangre, poco a poco elabora las partes del cuerpo de la pequeña, le da sus sentidos y con estos, el nuevo ser andará siempre por el mundo. En otras palabras, la madre vive siempre en su descendencia, es la responsable de la creación de ese nuevo cuerpo que se forma a partir de su propia carne. Resulta necesario observar además la reelaboración que lleva a cabo la autora sobre el tabú en torno a la sangre, vinculado según autores como Georges Bataille, a la violencia o a la desgracia, acentuándose aún más el signo nefasto y horroroso si la sangre proviene de la mujer:

Es el caso de la prohibición que cae sobre la sangre menstrual y la sangre del parto. Estos líquidos son considerados manifestaciones de la violencia interna. Por sí misma ya la sangre es signo de violencia. El líquido menstrual tiene además el sentido de la actividad sexual y de la mancha que de ella proviene... (Bataille 58)

Sin embargo, Gabriela Mistral, en su prosa, transforma esta visión tradicional y negativa del flujo sanguíneo femenino. Lo convierte en origen creador de un nuevo ser. En vez de la connotación peyorativa o asqueante que se le ha adjudicado históricamente a la

sangre y que en ciertos casos provocó el aislamiento de la mujer durante los períodos menstruales, por considerarse una etapa corporal impura, violenta o de mal augurio, la chilena aporta ahora una perspectiva favorable en cuanto a este líquido vital. No ve en él razones para la vergüenza o el malestar. La sangre es ahora motivo de celebración de los vínculos maternofiliales y una imagen poética primitiva y orgánica que le sirve para defender el carácter creador de la madre. Este es un tema que también encontraremos en sus poemas.

En los versos de Mistral la mujer también es comparada con la tierra debido a la fertilidad de ambas. De la tierra proviene todo lo existente y así lo ve el sujeto lírico maternal mistraliano. Esta simbiosis entre mujer y tierra se aprecia desde los primeros poemas del libro. El segundo de ellos se titula “La tierra y la mujer” y tiene que ver una vez más con el acto de dormir al infante. La mujer de la composición está tratando de dormir al hijo, sin embargo, el pequeño se entretiene, se mantiene despierto debido a lo que la voz lírica llama los guiños del mundo, del entorno, de la alameda, de las nubes, de la cigarra, de la brisa, de los grillos y las estrellas. La mujer en un acto de complicidad le pide a la tierra, a quien nombra “la otra Madre”, con mayúscula para significar la importancia de la creación terrestre: “¡Haz que duerma tu pequeño / para que se duerma el mío!” (19-20/55). Intuimos que se trata del sol, aunque en realidad nunca se aclara este detalle, puesto que con la llegada de la noche habrá más tranquilidad y el infante podrá dormir más a gusto. No obstante, la madre tierra, en actitud lúdica, le responde a la mujer de esta manera:

Y la muy consentidora,

la rayada de caminos,
me contesta: ¡Duerme al tuyo
para que se duerma el mío! (21-4/55)

Tierra y mujer se presentan en este poema como una imbricación inseparable. Una es voz y la otra es eco o viceversa. Además, se observa con este recurso la voluntad estética de Gabriela Mistral que va más allá de lo social. La creatividad se apodera de la composición, la mujer habla a la tierra y esta a su vez, personificada, le responde. Tierra y mujer son creativas, no existe para la voz lírica mejor analogía. En esta pequeña composición se encuentra la base y el antecedente de la maternidad telúrica que presentará la autora durante todo el volumen. Estos poemas se emparentan en este punto con el pensamiento primitivo que concedía particular importancia a los vínculos entre la tierra y la mujer. De hecho, las labores de cultivo fueron por mucho tiempo, en un pasado muy remoto, una actividad esencialmente femenina, ya que mientras el hombre cazaba, la mujer se dedicaba a la siembra y cosecha del suelo, era incluso preferido que la mujer se encargara de esta labor debido a la fertilidad tanto de la tierra como de la propia mujer, lo que hacía posible supuestamente una simbiosis entre ambas que repercutía en el éxito de las cosechas. Esta correlación ha pervivido en el subconsciente colectivo durante generaciones sucesivas y que reaparezca durante la primera mitad del siglo XX en la poesía de Gabriela Mistral constituye una prueba irrefutable de este hecho:

La solidaridad reconocida entre la fecundidad de la gleba y de la mujer constituye uno de los rasgos salientes de las sociedades agrícolas. Durante mucho tiempo, los griegos y romanos asimilaron gleba y matriz, acto generador

y trabajo agrícola. Esta asimilación volvemos a encontrarla por lo demás en muchas civilizaciones, y ha dado nacimiento a un número considerable de creencias y ritos. (Eliade, *Tratado de historia de las religiones* 237)

La Madre Tierra, como poder primigenio y creativo donde comienza todo, constituye uno de los mitos esenciales tratados en *Ternura*. En la segunda sección del libro, “Rondas”, encontramos dos composiciones muy representativas de este tema: “Tierra chilena” y “Ronda de los metales”. En la primera, la tierra es el origen de todo, posee un ánimo maternal, es completamente fértil e infinita, responsable de toda la creación, llena de un total cromatismo propiciado por los elementos de la naturaleza a los cuales ella ha formado. Aquí percibimos la influencia modernista en Mistral en la presentación de las distintas gamas de color que muestra el paisaje, el verde, el amarillo, el rojo que se combinan como un cuadro entre los cultivos y el suelo:

La tierra más verde de huertos,
la tierra más rubia de mies,
la tierra más roja de viñas,
¡qué dulce que roza los pies!
Su polvo hizo nuestras mejillas,
su río, nuestro reír,
y besa los pies de la ronda
que la hace cual madre gemir. (5-12/69)

Una vez más el sujeto creador es femenino, la madre es la tierra. Ella da lugar a las plantaciones y a la propia carne de los hombres y mujeres, el polvo ha hecho las mejillas,

el río el reír. Como se observa, en estos poemas hay una búsqueda de lo primitivo, del origen, donde aún no actúan las convenciones sociales. El nacimiento y la experiencia vital se asocian a la libertad y a la alegría de la existencia en la naturaleza. En los sujetos que pueblan este poema se aprecia la felicidad del baile, del canto, del juego comunitario, y del trabajo, a la usanza de los tiempos prehistóricos. Hay una comunión muy cercana con la Madre Tierra, una unidad inseparable, se alaban su belleza natural, sus bondades y los beneficios que propicia una vida libre en el entorno. Esta composición funciona como canto ritual primitivo, su ritmo y vocabulario hacen pensar en las arcaicas canciones de trabajo. Según Eliade en libros como *Lo sagrado y lo profano*, *El mito del eterno retorno*, o *El tratado de historia de las religiones* para el hombre de las comunidades más antiguas todo acto significaba un momento ritual. En efecto, en este poema vemos un sujeto colectivo lúdico que en el momento presente se refiere al juego, a la danza, al canto, pero sin dejar de anunciar la labor colectiva de la agricultura y la construcción:

Es bella, y por bella queremos
sus pastos de rondas albear;
es libre y por libre deseamos
su rostro de cantos bañar...
Mañana abriremos sus rocas,
la haremos viñedo y pomar;
mañana alzaremos sus pueblos
¡hoy solo queremos danzar! (13-20/69)

En “Ronda de los metales” la composición basa su asunto en la extracción metalúrgica. El tema de los metales es muy primitivo pues estos provienen desde el fondo de la tierra, de lo caótico e informe del suelo hay que llevar a cabo una labor potente para separarlos de la madre y arrancarlos para siempre:

Del centro de la Tierra,

Oyendo la señal,

los Lázaros metales

subimos a danzar.

Estábamos dormidos

y costó despertar

cuando el Señor y Dueño

llamó a su mineral. (1-8/72)

El sujeto hablante del poema son los propios metales que entonan su proceso arduo de despertar, les cuesta abandonar la tierra, que representa de cierta forma la matriz, el útero. Los metales son comparados con el personaje bíblico de Lázaro de Betania a quien Jesucristo resucita. Aquí vemos la influencia de las sagradas escrituras en la obra de Gabriela Mistral. Los metales son símbolos de resurrección, de nacimiento. Igual que en el caso del poema anterior, la “Ronda de los metales” nos recuerda con su musicalidad y ritmo a las antiguas canciones de trabajo, esta forma aliterativa y breve del poema compuesto a base de versos de arte menor, marcada además por un estribillo onomatopéyico (¡Halá! ¡halá!;/el Lázaro metal!), es heredera de aquellas composiciones que pretendían en tiempos

añejos apaciguar el rigor de la labor y también hacer más entretenida y ritualista la actividad. En estos poemas hay una llamada al ánimo, a la alegría de lo productivo en un medio tan rudo y difícil como suele ser una mina:

En las pausas del baile

quedamos a escuchar

niños recién nacidos

El tumbo de la mar.

Vengan los otros Lázaros

hacia su libertad;

salten las bocaminas

y lleguen a danzar. (30-7/72)

Ronda infantil y canción de trabajo, canto y baile, se aúnan en los versos mistralianos para dotar de inocencia a las labores rudas de la agricultura y la minería. Los metales son comparados con niños recién nacidos o con Lázaros que resucitan a la llamada de los hombres. En los poemas de Mistral no solo resulta primitivista el afán de destacar lo originario, lo materno, sino que podemos sumar otros elementos como el rescate de los juegos infantiles, las canciones de cuna, las rondas, o el estilo de la antigua canción de trabajo que exalta de forma amena, repetitiva y ritual las distintas labores productivas. De este modo, también observamos el primitivismo estético que como lo definiera Camayd-Freixas es la expresión de cierto sabor primitivo en la obra artística o literaria.

Las características de las canciones de trabajo se repiten en “Ronda de segadores” que le sigue en el libro a la “Ronda de los metales”. Según Carmen Padilla y Silvia Costeau la fabricación del pan y el oficio de panadero tienen una fuerte presencia en la tradición española rural dentro de la cancionística anónima dedicada al trabajo: “Dentro de la producción del pan en los pueblos, hay unos que se reservan para ciertas ceremonias o fechas señaladas. Así en toda la zona del Sayago existen los panes ‘maimones’, que se hacen para las fiestas, bodas...” (Padilla, Costeau 27). En efecto, las investigadoras analizan en su estudio varias de estas canciones que como ya hemos referido son composiciones breves generalmente compuestas de versos de menos de ocho sílabas y con una fuerte presencia de la aliteración y el estribillo. La “Ronda de segadores” de Mistral comparte estas peculiaridades del género. Sus versos son musicales y breves y exaltan la cosecha del trigo y la importancia del pan para evitar el hambre. El trabajo es artesanal, directamente en la tierra y con las hoces en las manos para segar las plantas:

El silbo de las hoces
es único refrán,
y el fuego de las hoces
no quema el pan.

*Matamos a la muerte
que baja en gavián,
braceando y cantando
la ola del pan. (17-24/73)*

Si se analiza detenidamente el poema, se acerca más a ser una canción de trabajo que una ronda infantil, aunque ambas modalidades tienen características similares. No obstante, la última estrofa, en *itálicas*, se refiere al ritmo del trabajo lo que se demuestra con expresiones como “*braceando y cantando*”. Es decir, se trabaja y se entona al mismo tiempo para animar la labor colectiva que se lleva a cabo con el fin conseguir el alimento necesario para evitar la muerte.

Volviendo al tema de la Madre Tierra que obviamente también está vinculado con el trabajo campestre de los cultivos, este aparece más directamente en las siguientes secciones del libro como uno de los asuntos primordiales y reiterativos a la hora de valorar el texto como un conjunto. Por ejemplo, en “Cuenta-mundo”, el antepenúltimo apartado del volumen encontramos el poema llamado “Tierra” y en “Casi escolares”, penúltima sección del libro, podemos leer “Plantando el árbol”. En “Tierra”, la autora rescata la cultura aborígen latinoamericana con el sujeto del niño indio. La tierra es vista como la madre universal, que contiene y crea todo: los ríos, los animales, el fuego de donde nace cada elemento y a donde vuelve todo luego de la muerte. Entre ella y el niño indio existe una comunión simbiótica muy similar a la que se da en los lazos maternos filiales:

Niño indio, si estás cansado,
tú te acuestas sobre la Tierra,
y lo mismo si estás alegre,
hijo mío, juega con ella... (1-4/89)

La tierra representa amparo ante el cansancio, es una madre a la que se vuelve sin intermediario. Esta estrofa presenta la imagen del niño acostándose directamente en el

suelo para reposar, para reponer energías. También se juega con ella como con el cuerpo de la madre. La Tierra, según el poema, es siempre el lugar materno donde debe buscarse el origen, la tranquilidad ante el dolor y la pena porque todo lo contiene, tanto el ser humano como todas las criaturas pertenecen a ella, las madres carnales no son más que una extensión de la madre superior telúrica que adquiere dimensiones sacras en esta composición:

Todo lo toma, todo lo carga
el lomo santo de la Tierra:
lo que camina, lo que duerme,
lo que retoza y lo que pena;
y lleva vivos y lleva muertos
el tambor indio de la Tierra.

Cuando muera, no llores, hijo:
pecho a pecho ponte con ella,
y si sujetas los alientos
como que todo o nada fueras,
tú escucharás subir su brazo
que me tenía y que me entrega,
y la madre que estaba rota
tú la verás volver entera. (19-32/89)

Esta invocación materna pide al hijo sujetar sus alientos y unirse al todo o a la nada, lo que representa una idea muy primitiva, es decir, la fusión total con el cosmos, el sentimiento oceánico del que habla Marianna Torgovnick en su teoría. La madre carnal se recupera a partir de esa fusión con la madre eterna y universal que es la tierra. Así la tierra se vuelve consolación ante la pérdida, el hombre se siente parte de un ciclo sin fin que en realidad está conectado y que no es más que la relación entre la vida y la muerte.

En “Plantando el árbol” se canta una vez más a la fertilidad de la tierra y al acto de siembra del alerce, árbol oriundo de Chile y Argentina. En el poema se personifica a la tierra como madre. Se le deja en los “brazos” la postura del árbol para que sea alimentado y crezca. Una vez más tenemos la impresión de estar ante una canción de trabajo, en este caso se entona la melodía en espera del desarrollo y crecimiento del alerce desde la misma tierra que es vista como un seno maternal. El agua, el sol y “...la Tierra hija de Dios” (16/94) se unen para dar lugar al nuevo ser que según la composición será hecho en una conjunción de obra divina y natural:

El Señor le hará tan bueno
como un buen hombre o mejor:
en la tempestad sereno
y en la siesta amparador. (17-20/94)

Aquí vemos otro elemento primitivista, es decir la intervención divina en el universo natural. En la obra de Gabriela Mistral las referencias bíblicas son una constante, ya lo hemos visto en la “Ronda de los metales” y ahora en este poema. Finalmente hay que destacar la presencia del tiempo cíclico que es una de las convenciones primitivistas que

encuentra Camayd-Freixas en las obras literarias para hablar del primitivismo estético. Se trata de hacer ver los distintos ciclos de la naturaleza y el universo que vuelven una y otra vez, el árbol, por ejemplo, nace y muere, pero su vida no concluye con la muerte, sino que deja una especie de continuidad para generaciones futuras, como hacen todos los seres:

Nombre no pide y no quiere;
se lo dan con el nacer.
Con su nombre vive y muere,
y a otro lo pasa al caer. (9-12/94)

Es necesario notar también la relación entre naturaleza y civilización. El árbol se da como objeto natural que está fuera del orden cultural, sin embargo, al nacer es nombrado, aprisionado por la palabra, por la cultura humana. Es esta una muestra de la actuación de la civilización, del lenguaje sobre el paisaje, aunque también se da aquí otra convención primitivista, el animismo, el hecho de contemplar cada cosa en el universo como poseedora de un alma, de un espíritu. En el capítulo siguiente, dedicado a la naturaleza, al cuerpo y a la crítica a la modernidad, analizaremos más detalladamente temas como este. Sin embargo, debemos ir notando como la tierra misma se ve en estos poemas como una entidad que encierra su propia ánima. Esta visión puede también ser corroborada con la lectura del poema en prosa “Imagen de la tierra” publicado en el libro *Lecturas para mujeres* donde una vez más la tierra es comparada, debido a su fertilidad, con una mujer, todo en el entorno es fecundo, vital, así lo expresa el sujeto lírico, la tierra da lugar a sus criaturas, las cuida, las sostiene, las alimenta. Mistral ve la maternidad en cada elemento natural, en todos los rincones:

No había visto antes la verdadera imagen de la Tierra. La Tierra tiene la actitud de una mujer con un hijo en los brazos, con sus criaturas (seres y frutos) en los anchos brazos.

Voy conociendo el sentido maternal de todo. La montaña que me mira también es madre, y por las tardes la neblina juega como un niño en sus hombros y sus rodillas... (38)

5. Intercambio corporal

Hélène Cixous se refiere en *La risa de la medusa*, una de sus principales obras teóricas, al embarazo y a los cuidados maternos del recién nacido como metáfora de transgresión de las fronteras de género, puesto que, en esa etapa, nombrada por Kristeva como semiótica, el niño aún no se reconoce como individualidad, sino que se siente atado al cuerpo de la madre. Esta idea primitivista, en tanto se basa en el primer estadio de todo ser humano, es ampliamente tratada por Mistral en su libro *Ternura* y en sus prosas de *Lecturas para mujeres* dedicadas a la maternidad. El intercambio maternofilial no conoce fronteras y en mi opinión forma parte del concepto de *maternidad primitiva* que venimos analizando como un modo de transformación de la poesía femenina en el contexto suramericano.

En “Canciones de cuna”, la primera parte del volumen *Ternura*, la relación madre e hijo es extremadamente cercana. El infante es parte inseparable del cuerpo de su madre, contacto que resulta obvio toda vez que esta sección está dedicada completamente al acto de dormir al pequeño, acción que se lleva a cabo en los brazos, el regazo o el pecho de la figura materna. En poemas como “Corderito”, “Encantamiento” o “Apegado a mí” el pecho

maternal se convierte en símbolo de cercanía, de protección. El cuerpo de la madre es de este modo un espacio seguro, habitable para el infante:

Corderito mío,

Suavidad callada:

mi pecho es tu gruta

de musgo afelpada.

.....

Me olvidé del mundo

y de mí no siento

más que el pecho vivo

con que te sustento. (1-4, 9-12/56)

El cuerpo de la madre además de haber dado origen y vida al pequeño como ya hemos analizado anteriormente representa también la fuente de su sustento. En el pecho el niño duerme y se alimenta. La mujer lo ha olvidado todo por convertirse en la cuna de su hijo (7-8/56). Sus sensaciones corporales y sentimentales van directamente al pecho con el que sustenta al hijo. El acto de amamantar resulta aquí una acción placentera, sensual. Madre e hijo constituyen una misma entidad anterior a la Ley patriarcal. La figura paterna está ausente en este un universo creativo femenino. Es una maternidad solitaria.

En “Casi escolares”, sección del volumen que ya hemos referido anteriormente, también se recogen dos poemas que abordan este intercambio corporal estrecho entre madre e hijo. “Caricia” y “Dulzura” forman parte de aquellas composiciones del libro donde no habla la madre como sujeto lírico, sino que ahora estamos en presencia de la voz

del hijo que expresa el amor hacia su progenitora a través de actos físicos sensoriales como el beso, la mirada, el tacto. Los órganos de los sentidos adquieren un protagonismo importante en la lírica de Mistral. En ambos poemas se enfatiza la cercanía maternofilial, pero desde el punto de vista corporal. En “Caricia”, la profusión de besos y miradas desempeña un papel fundamental, son tantos los besos que da el hijo a la madre que la ciegan:

Madre, madre, tú me besas
pero yo te beso más,
y el enjambre de mis besos
no te deja ni mirar... (1-4/93)

Aquí vemos una metáfora aumentativa, “el enjambre de mis besos” que transmite la imagen de los besos incontables y repetidos. Una vez más, el cuerpo de la madre resulta ser remanso de protección y calidez donde el hijo se refugia: “Cuando escondes a tu hijito/ni se le oye respirar...” (5-6/93). El hijo mira a la madre incansablemente y al propio tiempo se ve reflejado en los ojos de esta, imagen que resulta un símbolo de la unidad entre los dos sujetos:

El estanque copia todo
lo que tú mirando estás;
pero tú en las *niñas* tienes
a tu hijo y nada más.

Los ojitos que me diste

me los tengo de gastar
en seguirte por los valles,
por el cielo y por el mar... (13-20/93)

La relación simbiótica vuelve a aparecer en este poema. La madre ha creado al hijo de su propio cuerpo, le ha dado los ojos y este a su vez le devuelve la mirada al seguirla por los valles, por el cielo y por la mar. Al propio tiempo, se presenta al sujeto maternal como ese ser que vive solamente en función del vástago. Ya hemos visto como en el poema “Corderito” la mujer se ha hecho cuna para el hijo, aquí la fijación es tal que lo único que lleva en la *niña* de los ojos es a su pequeño. Es esta un vínculo de retroalimentación que aparece una vez más en “Dulzura” donde también habla el hijo:

Es tuyo mi cuerpo
que juntaste en ramo;
deja revolverlo sobre tu regazo.

Juega tú a ser hoja
y yo a ser rocío:
y en tus brazos locos
tenme suspendido. (5-12/93)

Aquí aparece la madre como creadora del cuerpo del hijo, obsérvese que no se hace referencia a la figura paterna en ningún momento. Es una maternidad de jolgorio, lúdica, celebratoria. Madre e hijo se complacen en el juego de la unión. Ella juntó su cuerpo en ramo, es decir, lo hizo, y él se revuelve, goza sobre el regazo maternal. La cercanía es tan

patente que es comparada con la que experimentan la hoja y el rocío. El cuerpo materno se convierte en el mejor juguete del pequeño, idea que es textualmente expresada en el ensayo poético “Recuerdo de la madre ausente” que aparece en *Lecturas para mujeres*, donde la niña ya convertida en mujer, probablemente la propia escritora, habla a su madre de esta forma:

...Pero los juguetes muertos yo no los amaba, tú te acuerdas: el más lindo era para mí tu propio cuerpo.

Yo jugaba con tus cabellos como hilillos de agua escurridizos, con tu barbilla redonda, con tus dedos, que trenzaba y destrenzaba. Tu rostro inclinado era para tu hija todo el espectáculo del mundo. Con curiosidad miraba tu parpadear rápido y el juego de la luz que se hacía dentro de tus ojos verdes; ¡y aquello tan extraño que solía pasar sobre tu cara cuando eras desgraciada, madre!

Sí, todito mi mundo era tu semblante; tus mejillas... (11)

Es evidente la semejanza entre este pasaje en prosa y los poemas. El hijo juega con el cuerpo de la madre. La imagen de la madre como el único mundo del pequeño se reitera en “Dulzura”:

Madrecita mía,
Todito mi mundo,
déjame decirte
los cariños sumos. (13-6/93)

6. La eternidad del vínculo maternofilial

Tanto el poemario *Ternura* como el artículo “Recuerdo de la madre ausente” enfatizan en la labor de la madre en el orden imaginario o semiótico y en la más temprana infancia, la rescatan del olvido patriarcal y civilizatorio que pretende una muerte de ese estado primigenio en aras de formar la identidad propia. En principio, la autora cuestiona el mito de la madre como receptáculo que pasivamente recibe la semilla por parte del hombre resaltándose así la capacidad creadora y activa de la mujer en la reproducción. En cierta forma, como más tarde hará el feminismo de la diferencia, Mistral apela a un estadio temporal primitivo, casi matriarcal, y lleva a cabo una deconstrucción de las narrativas modernas en torno a la mujer y a la maternidad. El poema “Apegado a mí”, analizado ya en este capítulo da cuenta de la intervención de la mujer en ese proceso creador de un nuevo ser humano. Es ella quien forma al hijo en su propia entraña, es este una extensión de su carne, parte eterna de su cuerpo. La misma filosofía se ve reflejada en la significativa composición “Canción de la sangre”, donde la leche y la sangre son los líquidos vitales fundamentales, una especie de savia que da lugar al nuevo ser. Así le canta la madre al niño para que duerma:

Musgo de los sueños míos
en que te cuajaste,
duerme así, con tus sabores
de leche y sangre. (4-8/64)

La sangre representa un vínculo carnal que unirá por siempre a la madre y al hijo. En “Recuerdo de la madre ausente” se expone también el hecho creativo que significa la maternidad y la conexión corporal sempiterna que comparten ambos seres, aunque ahora

es la hija quien habla, la que reivindica el papel vital de la madre en cuanto a su presencia en el mundo: “En el fondo de tu vientre se hicieron en silencio mis ojos, mi boca, mis manos. Con tu sangre más rica me regabas... Alabada seas por todo el esplendor de la tierra que entra en mí y se enreda en mi corazón” (10). Obsérvese la mención del vínculo corporal que media en esta relación filial primigenia que la hija destaca ahora situada ya en el orden simbólico. Con el poder de la palabra expresa su gratitud y amor a la madre que formó en su vientre las partes de su cuerpo, acto que bien pudiera relacionarse con el propósito esencial del libro *El orden simbólico de la madre* de Luisa Muraro, que pretende precisamente revitalizar el amor hacia la madre y destacar su influencia en la formación intelectual del infante. Por medio de la sangre madre e hijo se encuentran siempre. La carnalidad, lo corporal, es un lazo indestructible:

¡En la noche, si me pierde,

lo trae mi sangre!

¡Y en la noche, si lo pierdo,

lo hallo por su sangre! (“Canción de la sangre” 29-32/64)

Por otra parte, Mistral, como también harán Cixous, Kristeva y Muraro, le concede gran importancia a la palabra materna. Para Cixous la Voz maternal, antigua y eterna, envuelta en leche vive siempre en toda mujer. No en balde una de las imágenes más significativas del libro *Ternura* es la de la madre que duerme al hijo siguiendo la antigua tradición oral, es decir, cantando o contando historias donde se conjugan la palabra y la melodía de la nana.

No tiene sentido entonces negar la participación de la madre en la adquisición de la lengua y la cultura por parte del infante, hecho al que se vuelve a hacer referencia en “Recuerdo de la madre ausente”: “No hay ritmo más suave, entre los cien ritmos derramados por el *primer músico*, que ese de tu mecedura, madre, ... Y a la par que mecías me ibas cantando, y los versos no eran sino palabras juguetonas, pretextos para tus mimos (“Recuerdo...” 11). Para Mistral, la madre es la primera maestra, antecede a las instituciones y a la escuela, muestra el mundo al niño: “Todos los que vienen después de ti, madre, enseñan sobre lo que tú enseñaste y dicen con muchas palabras cosas que tú decías con poquitas” (12). Al decir de Luisa Muraro madre e hijo se convierten en una pareja creadora. De este modo, y en cercana relación con la idea anterior, continúa expresándose la hija imaginada del texto de Mistral: “Tú ibas acercándome, madre, las cosas inocentes que podía coger sin herirme; una hierbabuena del huerto, una piedrecita de color; y yo palpaba en ellas la amistad de las criaturas” (11). Mistral, en efecto, privilegia en su obra la relación primaria entre la madre y el hijo, momento, que según avanza el tiempo, se convierte en nostalgia y búsqueda dolorosa de lo primitivo, en necesidad de la presencia materna:

Después, yo he sido una joven, y después una mujer. He caminado sola, sin el arrimo de tu cuerpo, y sé que eso que llaman libertad es una cosa sin belleza... He hablado también sin necesitar de tu ayuda. Y yo hubiera querido que, como antes, en cada frase mía estuvieran tus palabras ayudadoras para que lo que iba diciendo fuese como una guirnalda de las dos. (13)

Hay incluso en *Ternura* el afán de perpetuar la primera infancia, ya que hasta cierto punto la madre lírica de estos poemas observa un mundo lleno de peligros y amenazas más allá del dominio de su *autoridad* para usar un término propuesto por Luisa Muraro. En este sentido, aparecen en el libro dos composiciones, cuyo tono recuerdan los poemas del libro *Ismaelillo* de José Martí, que dan cuenta de este sentimiento que parece ser cierto temor a la entrada del niño o la niña al orden cultural y civilizatorio. En la composición “¡Qué no crezca!” se centra en el varón mientras que en “Miedo” focaliza en la hembra. Es fundamental señalar esta diferencia teniendo en cuenta la ideología de género de la escritora. En el caso del niño le preocupa la influencia de las mujeres y las malas compañías:

Si crece, lo ven todos
y le hacen señas.
O me lo envalentonan
mujeres necias
o tantos mocetones que a casa llegan;
¡qué mi niño no mire
monstruos de leguas! (15-22/76-7)

Hay en estos poemas una concepción de la maternidad para la madre. Esta última se reserva el derecho a gozar eternamente de sus hijos ya que les ha dado la vida, que los ha alimentado con sus propios pechos, cuerpo y leche. Existe una voluntad expresa de negarles el crecimiento por un lado para evitarles infortunios, pero también para no

perderlos. En este caso el hijo se convierte en posesión de la madre con lo que se invierte la tradición patriarcal:

Que el niño mío
así se me queda.
No mamó mi leche
para creciera.

.....

Ya no le falta nada:
risa, maña, cejas,
aire y donaire.

Sobra que crezca. (¡Qué no crezca!” 1-4, 12-5/76)

La voz de la madre resulta agresiva al defender a su pequeño: “No mamó mi leche/para que creciera”. En otras palabras, el hijo no puede escaparse de su dominio. Su obra está completa, no le falta nada, tiene risa, maña, cejas, aire, donaire. No necesita crecer ni ser entregado a otros para la conformación de su identidad. Es esta la expresión de una maternidad primaria que quiere prolongarse, que se niega a entregar a su hijo al amor de otras, al nacionalismo, a la patria, al progreso, a la civilización como era costumbre durante el siglo XIX. Es por esto por lo que a través del primitivismo una autora como Gabriela Mistral resignifica el tema maternal en la poesía femenina.

En cuanto a la niña, la voz lírica teme que alcance posición tan alta que la lleve a ser inaccesible para ella. Probablemente, y sin poder afirmarlo del todo, Mistral tenía en mente, al escribir este poema, las mismas ideas que sostuvo en su artículo “Una nueva

organización del trabajo”: “Yo no deseo a la mujer como presidenta de Corte de justicia, aunque me parece que está muy bien en el tribunal de niños... Tampoco la deseo reina, a pesar de las Isabeles, porque casi siempre el gobierno de la reina es el de los Ministros geniales” (4/artículo 1). Resulta difícil llegar al núcleo del pensamiento de Mistral debido a su carácter contradictorio que en parte niega “madurez absoluta de la conciencia de la mujer” para ejercer en la rama legislativa, que por otro lado parece defender su orgullo ante aquellos que no la consideran apta para practicar el oficio de la ley e intentan suplantar su agencia, es decir, esos a los que nombra “Ministros geniales”. Debido a esto, el poema también podría ser leído de forma más contestataria como crítica irónica hacia la institución matrimonial donde la mujer aparentemente pasa a ser la reina no siendo más en realidad que una esclava y prisionera del ámbito hogareño. En este último caso la madre cede la autoridad al marido, pierde a la hija y ya nunca más puede mecerla en sus brazos:

Yo no quiero que a mi niña
la vayan a hacer princesa.
Y menos quiero que un día
me la vayan a hacer reina.
La pondrían en un trono
a donde mis pies no llegan.
Cuando viniese la noche
Yo no podría mecerla... (15-22/77-8)

En resumen, Gabriela Mistral defiende siempre en gran parte de su trabajo literario la importancia de la figura materna. Muestra su desacuerdo con el feminismo en el sentido

de que la nueva incorporación de la mujer a la esfera social, política, y al trabajo restarían tiempo a lo que ella consideraba como un vínculo sagrado, es decir, la relación de la madre con el hijo. Sin embargo, la escritora chilena observa la maternidad como terreno único, creativo e indiscutible de la mujer, aspecto que la vincula al movimiento del feminismo de la diferencia. Mistral siente una notable atracción por la más temprana relación entre madre e hijo, lo que en gran medida está motivado por el hecho de ver en ella un espacio donde la mujer puede realizarse sin límites ni convencionalismos, al decir de Domna Stanton: "...the pre-oedipal attracts maternal exponents of difference as a gynocentric space... (165). En este intercambio entre infante y madre las feministas han visto un período flexible que bien podría servir de modelo para conseguir una simbiosis entre hombres y mujeres, ya que en esta relación primaria no existen patrones de género, tanto la mujer como el niño se entregan al disfrute de lo corporal. Es el lugar idóneo para la experimentación de la bisexualidad metafórica de la que habla Hélène Cixous en su estudio *La risa de la medusa*. No hay límites, barreras, ni prejuicios. Para Mistral, que siempre tiene muy presente los roles de género, "El padre anda en la locura heroica de la vida y nos sabemos lo que es su día" ("Recuerdo..." 12); en cambio, la madre y el niño experimentan una extrema cercanía que el tiempo y la sociedad paulatinamente se encargan de aniquilar, en ese momento se produce el mayor acercamiento corporal con otro ser que probablemente no será retomado hasta la adultez, cuando el ser humano encuentra el amor erótico.

7. Maternidad primitiva en los poemas “La loba” y “Fecundidad” de Alfonsina Storni

El poema “La loba” contenido en el primer libro de Alfonsina Storni, *La inquietud del rosal* da cuenta también de la transformación que se opera en el tema maternal en el cambio de los siglos XIX al XX. Lovejoy y Boas en su estudio sobre primitivismo refieren la tendencia de los primitivistas a observar en la vida animal una existencia libre de ataduras, a esto llaman *animalitarianism*, según los adeptos a lo primitivo, los animales “...have remained permanently as Nature made them; they are wholly uncorrupted by ‘art’; their desires are limited to their natural needs...” (20). En el poema de Storni podemos encontrar esta filosofía rupturista. La voz lírica se compara con un animal libre y feroz como es el caso de la loba. La mujer del poema rompe con el rebaño de ovejas, es decir, con el canon social tradicional femenino que respondía a la obediencia y a la sumisión. El llano, la ciudad, la sociedad son vistos como un espacio donde resulta necesario obedecer leyes y normas. En cambio, la naturaleza, en este caso, la montaña, es contemplada como un *locus* de liberación que escapa al control patriarcal. La mujer transgresora del poema encuentra en la montaña un refugio donde desarrollar su vida fuera de la represión social:

Yo soy como la loba.
Quebré con el rebaño
y me fui a la montaña
fatigada del llano. (1-4/80)

La maternidad de *la loba*, en este caso, de la propia autora, es sumamente desafiante para la época puesto que Storni fue madre soltera en un momento donde serlo era considerado prácticamente un delito. No obstante, la poeta, con gran sinceridad y valentía,

convierte su vivencia en material lírico, usa como recurso lo instintivo animal para situarse antes de la Ley y constituirse como sujeto liberado de ataduras y vergüenzas. Su actitud es de orgullo ante la vida, no se esconde, es desafiante por elección, no se identifica con el patrón de obediencia femenil de su época y parece dispuesta a romper con las características de sumisión. El acatamiento y la sujeción son relacionados en el poema con animales como la oveja o el buey. Sin embargo, la voz lírica prefiere ser loba, vivir errante y vagando entre la naturaleza salvaje:

Yo tengo un hijo fruto del amor, de amor sin ley,
Que yo no pude ser como las otras, casta de buey
Con yugo al cuello; libre se eleve mi cabeza.
Yo quiero con mis manos apartar la maleza. (5-8/80)

La mujer, en su analogía con la bestia, defiende al hijo como lo haría el animal con su cachorro, con instintos fieros. Es este un poema que muestra descarnadamente lo instintivo maternal, lo lleva a rango de animalidad feroz. El símil entre la madre y la loba se convierte de este modo en un arma primitivista para defender la posición de la madre soltera, para mostrar su orgullo y autoestima. Les habla directamente a las mujeres sin temor al hombre, al que califica como *pastor* de esas mansas ovejas que siguen sus dictados:

Id si acaso podéis frente a frente a la loba
Y robadle el cachorro; no vayáis en la boba
Conjunción de un rebaño ni llevéis un pastor...
¡Id solas! ¡Fuerza a fuerza oponed el valor! (21-4/80-1)

Como han estudiado Rosario M. de Swanson y Delfina Muschietti, la voz poética de Alfonsina Storni se alzó en su tiempo como atrevida protesta. Swanson ve a Storni como una de las poetas que a principios del siglo XX hablaron directamente para la mujer abordando sus principales problemáticas y diferencias. Muschietti en su prólogo a la *Poesía completa* de la autora observa como su discurso lírico se va tornando cada vez más contestatario no solo en cuanto a lo temático sino también en cuanto a lo estético. Autoras como Storni supieron insertarse en el vanguardismo que según los intelectuales del momento como Jorge Luis Borges era un espacio reservado a los hombres. Desde mi punto de vista las escritoras más importantes de esta época llevaron a cabo su propia transformación y con sus voces líricas crearon un espacio vanguardista para la mujer en tanto resignificaron paulatinamente los temas tradicionales femeninos con herramientas como el primitivismo. El poema “La loba” muestra una voluntad de enfrentar problemáticas sociales, personales y de género, se observa cómo la madre antepone a su hijo, pero ella tiene también un papel protagónico: “El hijo y después yo y después... ¡lo que sea! / aquello que me llame más pronto a la pelea” (37-8/81).

Como en el libro *Ternura* de Gabriela Mistral se muestra en esta composición de Storni una maternidad solitaria, íntima, sumamente femenina donde el padre resulta una figura ausente. Es una maternidad que se vale ya de otros recursos y que presenta a la mujer en un primer plano en su relación directa con el hijo. Aquí se suma un nuevo y controversial elemento: la intención de desafío que atraviesa toda la composición. Con altisonantes exclamaciones, el sujeto lírico increpa y cuestiona al modelo patriarcal y a sus seguidoras.

En “Fecundidad”, la voz lírica habla directamente a las mujeres, las llama a ser conscientes de su poder creativo y a no dejar de vivir esta experiencia como un suceso especial y orgánico que se encuentra en sus propios cuerpos y que surge a partir del encuentro con el hombre. Hay una simbiosis, un intercambio entre uno y otro sexo para dar vida a un nuevo ser, continuidad a los ciclos vitales. Como en los poemas de Gabriela Mistral, se establece también la analogía entre la madre humana y la tierra para validar la importancia de la creación en el proceso de renovación constante del universo. La mujer es creadora como mismo lo es la tierra, su cuerpo está expuesto a ciclos con el fin de mantener el encadenamiento de la raza:

La verdad es que nada en la Natura

debe perderse.

La tierra que es moral porque procrea

abre la entraña a la simiente y brota

dándonos trigo.

El vientre que se da sin reticencias

pone un soplo de Dios en su pecado.

Son para él las rosas que abre el sol.

Él vibrará como una cuerda loca

que el misterio estremece.

El vientre que se niegue será atado

al carro de la sed eternamente. (7-18/84)

La maternidad sigue siendo función esencial en la mujer, pero ahora la vemos expresada en términos orgánicos, en su facultad diferencial de crear a partir de los órganos del cuerpo femenino, del vientre que guardará al feto durante nueve meses. El vientre de la mujer es visto como una especie de misterio que encierra la historia de la vida, de ahí su importancia para darle un papel determinante a la mujer. Debemos observar que la autora no repara en una maternidad social que exalta las virtudes de la madre sino en los aspectos y ciclos biológicos que diferencian a la mujer en su poder de crear. Ellas llevan dentro el origen, el impulso de la raza que pugna por continuar:

¡Mujeres! Sobre el grito de lo bello

grite el impulso fuerte de la raza.

¡Cada vientre es un cofre!

¿Qué se guarda en las células que tiene?

¿Cuántos óvulos viejos han rodado

guardándose el misterio que encerraban? (19-24/84-5)

La mujer parece llamada a la maternidad por naturaleza, a entregar el misterio de su cofre, es decir del vientre, de sus células y óvulos. El sujeto lírico mira con desconcierto el proceso tan perfecto de la fecundidad y la creación, se hace preguntas irresolubles que se convierten en arcanos. *La inquietud del rosal* en sentido general es un libro lleno de interrogantes en torno a la vida, a la existencia, que en muchas ocasiones quedan abiertas sin poder arribarse a una respuesta certera. Es un volumen que rinde culto a la filosofía vitalista, por tanto, el origen del ser humano es una preocupación fundamental en este libro. Aquí estamos en presencia de dos poemas muy diferentes en torno a la maternidad, el primero la aborda como hecho social que puede llegar a ser transgresor, instintivo, pero el segundo se ocupa de lo maternal como proceso orgánico, como ciclo inacabable que está presente en todo, que une a la mujer y a la tierra y que también constituye junto a la vida, la muerte, el tiempo, la poesía, la creación, el amor, temas fundamentales de este libro, una suerte de misterio concatenado, perfecto, imposible de develar del todo ante el cual el sujeto queda desconcertado.

8. “Colofón con cara de excusa” de Gabriela Mistral

A la edición del libro *Ternura* de 1945 Gabriela Mistral añade un epílogo: “Colofón con cara de excusa”, texto que viene a ser una suerte de material teórico, histórico, poético, en torno a la literatura dedicada a los niños. Pero nuestro interés en este ensayo radica en su carácter primitivista que se declara ya desde el segundo párrafo: “Ahora tengo que divagar, a pedido de mi editor, sobre el nacimiento de estas Canciones de cuna, porque cualquier vagido primero, hasta de bestezuela o de industria verbal, importa a las gentes...”

(106). La autora ve en la actitud primitivista un interés general, el “vagido primero”, es decir, el origen, resulta atractivo para el ser humano.

He seleccionado este texto para cerrar el presente capítulo porque en él se exponen las bases creativas de donde surgen las composiciones líricas recogidas en *Ternura*. Ha transcurrido el tiempo desde que la autora escribiera los poemas, sin embargo, este escrito en prosa nos sirve para comprender mejor su intención con el libro y para comunicarnos con la convicción teórica existente detrás de la creación de los poemas. Una vez más, la aproximación literaria de Mistral vuelve a ser tan ambigua y ambivalente como en muchos de sus textos. Esta parece haber sido una tendencia general en las escritoras del período que, debido a las restricciones patriarcales sobre la creación femenina, debían encontrar formas alternativas para expresar sus ideas. Elena Romiti ha hablado de identidades nómades en las autoras de principios del siglo XX en el Cono Sur, fenómeno que se torna evidente en los trabajos literarios de las autoras en cuestión, quienes a veces lo dan todo en la defensa de los derechos femeninos, aunque en otras ocasiones se muestran tibias o más tradicionalistas. La identidad nómade, como expresa la estudiosa, permite a la escritora exponer sus criterios y al propio tiempo cuidar la imagen propia ante prejuicios sociales implacables. En efecto, expresado gráficamente, el sujeto femenino alza su voz, transgrede espacios e ideas, y luego corre a ampararse bajo la sombra del conservadurismo. Esto es lo que hace la chilena en “Colofón...”, como en otros de sus ensayos donde a veces no sabemos muy bien adónde se dirige su ideología. Veamos dos ejemplos de esta identidad cambiante en este epílogo de 1945. Por ejemplo, al final del segundo párrafo, Mistral dice: “¿Por qué las mujeres nos hemos atrevido con la poesía y no con la música? ¿Por qué

hemos optado por la palabra, expresión más grave de consecuencias y cargada de lo conceptual, que no es reino nuestro?” (106). Asombrosamente, siendo ella misma una escritora, la poeta le quita a la mujer el poder del intelecto, del concepto, de la idea, para someterla al dictado de lo melódico sensorial, suponiendo a la música como un arte informe y menor ante la literatura, lo que además tampoco es así. Tal vez sea este un recurso retórico para introducir su pensamiento, con lo cual habría que juzgar este planteamiento situándonos en una perspectiva menos ideológica y más estética, pues ciertamente es la música un arte que tanto como la literatura requiere elaboración, talento intelectual y orden. No es un reino sentimental ni caótico como trata de hacer ver la escritora.

Para complicar mucho más el cuadro, solo dejando un párrafo de por medio, donde explica como las primeras Evas mecían a sus hijos en el regazo o los brazos, tal vez usando arrullos inarticulados, la escritora dirá:

Pero de pronto le vino a la madre un antojo de palabras enderezadas al niño y a sí misma. Porque las mujeres no podemos quedar mucho tiempo pasivas, aunque se hable de nuestro sedentarismo, y menos callarnos por años. La madre buscó y encontró, pues, una manera de hablar consigo misma, meciendo al hijo, y además comadreando con él, y por añadidura con la noche, “que es cosa viva”. (106)

El desconcierto es justo. ¿Cuál es la idea que la escritora pretende transmitir por fin? ¿A qué conclusión arribar luego de leer dos párrafos tan disímiles y contradictorios dentro de un mismo texto literario? ¿Es la palabra, la expresión oral reino o no de la mujer?

En efecto, primero se le niega su participación en el lenguaje articulado que da origen al pensamiento, se le somete al dominio de la sensación primitiva, rítmica, melódica, musical. Sin embargo, solo un párrafo después la autora nos dice que las mujeres no pueden quedar calladas ni pasivas por muchos años a pesar de que se hable del sedentarismo femenino. Delfina Muschietti en su prólogo a la poesía de Alfonsina Storni refiere esta misma dualidad en la obra de la argentina y que bien podría ser aplicada tanto a Gabriela Mistral como a Juana de Ibarbourou: “Esa duplicidad de la voz, clara y evidente en la confrontación del periodismo y la poesía de Alfonsina, se despliega también en forma más misteriosa y sutil, en el interior de la obra poética de la misma” (10). A mi entender estas contradicciones se deben no solamente al deseo de expresar ideas profeministas en una sociedad donde aún era complicado el asunto sino también al ejercicio literario mismo, es decir al arte del lenguaje, a la retórica para introducir ideas. Tengamos en cuenta que estas mujeres son poetas por excelencia y como tal enfrentan la creación de muchos de sus textos, no importa si estamos ante un poema o una prosa, el lenguaje en sus obras funciona como herramienta lírica, artística, lo que también resulta una fuente propicia que da lugar a los vaivenes ideológicos. No podemos acercarnos a sus escritos simplemente desde un punto de vista sociológico sino también creativo, literario.

La maternidad, en “Colofón...”, como en todo el poemario *Ternura*, es vista como años más tarde lo hará el feminismo de la diferencia en Francia, es decir, como un proceso primitivo que sale del propio cuerpo de la mujer y la convierte en un sujeto más creativo y sensible. No importa ya la pureza maternal, ni la entrega del hijo a la patria, a la nación, como reflejaba la poesía del siglo XIX. La maternidad en estos textos hace de la mujer un

sujeto abierto a nuevas experiencias, más perceptivo, por ejemplo, comienza a comunicarse con mayor cercanía con la noche y la tierra. Noche y tierra tienen un alma propia, están animadas con sus sonidos, su vida, su fecundidad. Este animismo de todas las cosas en el universo es otra de las convenciones primitivistas señaladas por Camayd-Freixas en la obra artística y literaria que muestra un primitivismo estético, teniendo en cuenta que para el hombre primitivo hasta los objetos inanimados como las piedras tenían su propia alma. Para la autora la noche es “cosa viva” como también lo será la tierra: “La mujer no solo oye respirar al chiquito; siente también a la tierra matriarca que hierve de prole. Entonces se pone a dormir a su niño de carne, a los de la matriarca, a sí misma, pues el “aroró” tumba al fin a la propia cantadora” (107). Aquí encontramos la misma analogía y la relación simbiótica que se da entre la mujer y la Gea en los poemas de *Ternura*, ambas son fértiles y, por tanto, madres.

La madre enseña. A partir de su embarazo y del posterior alumbramiento y cuidado del niño se vuelve una artista, una creadora por excelencia, la creación biológica y corporal la acercan a la creación de poemas, historias y melodías para entretener al hijo y a sí misma mientras desempeña sus labores de cuidado. El niño es visto aún como un ser informe, que está simplemente en la etapa del principio, formándose a través de la información que adquiere de diversas fuentes. Mistral es totalmente consciente de estos aspectos cuando dice:

Esta madre, con su boca múltiple de diosa hindú, recuenta en la canción sus afanes del día; teje y desteje sueños para cuando el si-es-no-es vaya creciendo;

ella dice bromas respecto del gandul, ella lo encarga en serio a Dios y en juego de los duendes; ella lo asusta con amenazas fraudulentas y lo sosiega antes de que se las crea. La letra de la canción va desde la zumbonería hasta lo patético, hace un zig-zag de jugarreta y de angustia, de bromas y ansiedades. (107)

El niño es aún un ente confuso que se debate entre el cuerpo de la madre y su propio ser, un “si-es-no-es” nomenclatura popular creada por la escritora y que puede relacionarse con el cuerpo semiótico infantil que vive la etapa imaginaria. Ya desde ese momento la madre a través de sus canciones va conformando el mundo, el subconsciente infantil. Al decir de Luisa Muraro, madre e hijo constituyen en esta fase una pareja creativa. Esta huella maternal queda eternamente en el hijo, en su desarrollo hacia el orden cultural y simbólico. La maternidad es vista por la escritora como labor esencial de la mujer, pero también como una oportunidad para desarrollarse en la creación no solamente biológica sino también artística:

Y la Canción de Cuna es nada más que la segunda leche de la madre criadora. A la leche se asemeja ella en la hebra larga, en el sabor dulzón y en la tibieza de entraña. Por lo tanto, la mujer que no da el pecho y no siente el peso del niño en la falda, la que no hace dormir ni de día ni de noche, ¿cómo va a tararear una “berceuse”? ¿cómo podría decir al niño cariños arrebatados revueltos con travesuras locas? La cantadora mejor será siempre la madre-fuente, la mujer que se deja beber casi dos años, tiempo bastante para que un acto se dore de hábito, se funda y suelte jugos de poesía. (107)

Según la cita anterior la mujer es un ser con especiales dotes para la creación, está más cerca de esta puesto que en su propio cuerpo concibe un nuevo ser. El infante la conecta directamente con la música y la poesía, la creación artística, la voz poética y melódica se une al acto creativo de amantar con la leche materna. Gabriela Mistral como hará Hélène Cixous años más tarde reconoce en la madre esa fusión primitiva y eterna entre leche y Voz. Para Cixous esa Voz primitiva de la madre vive creadoramente en cada mujer, permanece latente hasta que esta la explora, la extrae de su interior. Esto es lo que ocurre también en los textos de Mistral, mientras la madre lleva a cabo los cuidados vinculados al niño como el acto de dormirlo o alimentarlo también se siente creadora artística, canta, pone música a su palabra poética, interpreta, cuenta historias, narra. La madre adquiere un papel performativo, actúa, el niño o ella misma son sus mejores espectadores. Como mismo la mujer, la “madre-fuente” al decir de la chilena ha creado al pequeño a partir de su propia carne, y a que además alimenta con su fluido nutricio, también es capaz de incursionar en la creación lírica y musical.

Como se ha visto, a lo largo de este capítulo, durante la primera mitad del siglo XX en el Cono Sur el tema de la maternidad en la poesía femenina resulta resignificado por las nuevas y más importantes voces líricas del período. En primer lugar, la fase que más importa ahora es la creativa, la corporal. Resulta esencial destacar el rol de creadora de la mujer que se complace en una maternidad solitaria, sensual, gozosa. Autoras como Mistral o Storni muestran una maternidad donde el hijo es concebido para la propia madre, esta se niega a dejarlo ir o crecer, a verlo incorporado del todo en el orden cultural y simbólico, destacándose así una preferencia por la fase semiótica donde predomina la autoridad de la

madre quien se convierte en la verdadera y sempiterna maestra. En el nuevo contexto se cancelan los vínculos con la nación y el estado. Se deja detrás el modelo puro de la Virgen María para vivir la maternidad como una experiencia corporal creativa que da lugar a la creación literaria y artística. El infante goza del cuerpo de su madre libremente y esta disfruta viéndolo entre sus brazos o en el regazo. Es la mujer un sujeto creativo por excelencia y de este modo se exalta su autoridad, su singularidad como lo haría el feminismo de la diferencia en la segunda mitad del siglo XX. De esta forma, las autoras en su búsqueda afanosa de la parte más originaria de todo ser humano y lo que esta conlleva crean un espacio primitivista dentro del vanguardismo para la mujer escritora, a pesar de los comentarios punzantes de escritores tan importantes como Jorge Luis Borges, ellas paulatinamente transforman los temas tradicionales femeninos aportándoles otros significados que hacen despertar el interés de los lectores en las nuevas voces de la poesía de la mujer iniciado el novecientos. La maternidad ahora es un asunto íntimo, privado, solitario en ocasiones, descarnado e instintivo muy lejos ya de aquella entrega del hijo al progreso y la civilización. En otras palabras, mediante la *maternidad primitiva* la mujer rescata para ella un espacio de libertad y creación personales.

CAPÍTULO 4

ESTÉTICA DE LO NATURAL Y CRÍTICA A LA MODERNIDAD EN LA OBRA POÉTICA DE GABRIELA MISTRAL, ALFONSINA STORNI Y JUANA DE IBARBOUROU.

Como hemos observado en el capítulo 1, el siglo XIX latinoamericano se caracteriza por dos procesos históricos fundamentales: la lucha por la independencia contra el poder colonial español seguida de los procesos que buscaban establecer y consolidar las diferentes naciones del continente. Debido a esto, en dicho contexto, encontraremos una producción literaria signada por la huella de la ideología política, social y nacionalista. Bajo el influjo del romanticismo, la narrativa, el teatro y la poesía buscarán reflejar el proceso independentista y de fundación nacional que vivía Latinoamérica. Particularmente las mujeres que se aventuran a escribir, a riesgo de ser consideradas como invasoras en un terreno que les estaba prácticamente vedado, deberán comulgar o negociar con el poder patriarcal imperante que hizo suyas las lecciones de orden y progreso del positivismo. De esta forma el intelecto y la creatividad de las mujeres se verá mediado por intereses gubernamentales o circunstanciales. Escritoras como Mercedes Marín del Solar, Silvia Fernández o Josefina Pelliza de Sagasta cantarán en sus versos tanto a la maternidad republicana, a la llegada del progreso y la civilización como a los sentimientos patrióticos que iban naciendo ya sobre la base de la discriminación racial y de género. Las tres, a través de sus versos, contribuyen a propagar y legitimar modelos femeninos como el de la Virgen María que debía inspirar el comportamiento de la mujer burguesa del período para lograr

un supuesto progreso moral y material que fue contemplado como objetivo esencial durante el siglo XIX.

Sin embargo, a partir del último tercio del siglo XIX y con la llegada del XX, estas actitudes artísticas que rechazaban el mundo natural, silvestre y pagano, con el fin de instaurar un modelo cada vez más urbanístico, materialista, y nacional, supuestamente más civilizado, irán perdiendo fuerza ante nuevas corrientes que buscarán exaltar lo espiritual, lo autóctono o lo primitivo. En este sentido, el movimiento modernista, como ya se ha explicado en capítulos precedentes, desempeña un papel fundamental. Resulta evidente la preocupación de autores como José Martí, Rubén Darío, o posteriormente, José Enrique Rodó con respecto a factores como la penetración imperialista en el continente latinoamericano a finales del siglo XIX y a principios del XX, o al ascenso de la burguesía criolla que imponía un modelo de vida basado en lo monetario y lo económico dejando cada vez más de lado actividades como el arte y la literatura. En este contexto la posición de escritores y poetas es muy delicada, la mayoría de ellos sentirán una especie de desprecio social hacia sus creaciones, así como la sensación de dedicarse a una labor de segundo orden que iba perdiendo cada vez más seguidores e importancia. Ya no son los escritores los que mueven el mundo de la política. La literatura se profesionaliza y no pocos de ellos se verán obligados a llenar las páginas de los periódicos y revistas con sus crónicas viajeras para poder cubrir sus gastos de subsistencia.

Los autores asumen la llegada de la modernidad con una posición bastante ambigua. Por un lado, como lo hace Darío en sus crónicas reunidas bajo el título *España*

contemporánea, alabarán adelantos como el vapor, el piróscafo o la cámara fotográfica. No obstante, dejarán entrever una gran nostalgia por la sencillez de épocas pasadas donde predominaba según ellos lo espiritual, lo corporal, lo sensorial. Esto explica una actitud fundamental dentro de los escritores modernistas, me refiero a la búsqueda de lo original, lo primitivo, lo espiritual o lo arcaico, dentro de espacios que cada vez resultan más modernos y urbanos. Este contraste entre lo añejo y lo moderno se hace muy visible en la crónica que el poeta nicaragüense dedica a Barcelona por encargo del diario *La Nación* de Buenos Aires. Darío llega a esta ciudad el 1ro de enero de 1899 y las primeras impresiones de su crónica giran en torno al arribo del vapor al puerto, sus palabras retratan a una multitud variopinta que va desde pregoneros y agentes de hotel hasta viajeros que entablan vivos diálogos sobre la vida política y social del momento, para más tarde pasar a describir las calles, la arquitectura y el modo de vida en general de la ciudad catalana. Un elemento importante que llama la atención del poeta, esta vez cronista, es la observación del fenómeno “modernidad”. En la Rambla, Darío detalla los nuevos cortes de la moda que se corresponden con cada actividad social: “En la larga vía van y vienen, rozándose, el sombrero de copa y la gorra obrera, el *smoking* y la blusa, la señorita y la menegilda...es la Social que está en el ambiente, es la imposición del fenómeno futuro” (Darío, *España contemporánea* 89). Sin embargo, el poeta busca siempre la autoctonía, el origen, lo primitivo, dentro de una ciudad que incluso califica de “un tanto afrancesada” (91). Aquí comprobamos cómo en el modernismo casi siempre subsiste la huella de un primitivismo cultural al que sus autores se mantienen muy fieles y que legarán a generaciones posteriores

de escritores y creadores en general. Basados en esta reflexión veamos cómo describe Darío a los barceloneses:

Sano y robusto es este pueblo desde los siglos antiguos. Sus hijos son naturales y simples, llenos de vivaz sangre que les da su tierra fecunda; sus mujeres, de firmes pechos opulentos, de ojos magníficos, de ricas cabelleras, de flancos potentes; el paisaje campestre, la costa, la luz, todo es de una excelencia homérica. Hay niños, hay hembras, hay campesinos, que se dirían destinados a unos de esos cuadros de Puvis de Chavannes en que florecen la vida y la gracia primitiva del mundo. (91)

Evidentemente en este fragmento está presente la búsqueda primitivista del modernismo. El cronista tiene como referencia siglos antiguos, la excelencia arcaica de los modelos homéricos de la Grecia clásica, así como la sensualidad y belleza de las formas corporales. La visión de las mujeres y del pueblo en general es sana, robusta, fuerte, natural. El cuerpo y la carne constituyen espacios de profunda libertad que escapan al control que ejerce la modernidad sobre los instintos y la sensualidad. Puvis de Chavannes es el pintor que emplea Darío como referente. Los cuadros del artista francés muestran un universo de desnudez corporal y una cercanía muy patente con la naturaleza muy cara a los escritores modernistas. Darío, como mismo lo hace Chavannes, se recrea en la representación de los pechos, las cabelleras y los flancos para encontrar lo que denomina como “la vida y la gracia primitiva del mundo”. Es decir, el cuerpo es lo natural, lo no creado por la civilización y la modernidad, aquello que proviene directamente de la tierra fecunda.

La modernidad produce un estado de crisis en los intelectuales que se expresa a través de una posición dicotómica que oscila entre la aceptación y el rechazo. El arte de vanguardia, que sigue al modernismo latinoamericano, no hace más que profundizar esta contradicción y situar al sujeto creador frente a una disyuntiva de difícil solución. ¿Es entonces el arte vanguardista tan moderno como se ha querido hacer ver o más bien apuesta por la búsqueda de factores primarios temáticos y estéticos como el subconsciente, la escritura automática, el caos, el desorden del pensamiento, las culturas consideradas primitivas o inferiores, o bien el enfrentamiento con la perfección academicista? En efecto, la vanguardia es un tipo de arte rupturista que pretende cuestionar la norma, la tradición, y precisamente por esto, se remontará, en no pocas ocasiones, a lo considerado como exótico, perturbador o extraño para el gusto occidental.

¿Cuál es entonces la posición de las poetisas ante la consolidación de la modernidad en América Latina y particularmente en el Cono Sur a principios del siglo XX? Obviamente en un contexto que comienza a percibir cambios no solamente en cuanto a condiciones sociohistóricas sino también en lo que corresponde al arte y la literatura, la poesía escrita por las mujeres conocerá también transformaciones muy significativas con la producción literaria de figuras como Alfonsina Storni, Gabriela Mistral y Juana de Ibarbourou. Los temas quizás no difieren mucho de los abordados durante la centuria decimonónica pero ahora se resignifican, la aproximación a estos resulta ser muy diferente. Con esta resignificación las autoras mencionadas ganan para la mujer un espacio dentro de la poesía de vanguardia latinoamericana, aunque muchos intelectuales y críticos se han empeñado en verlas simplemente como voces epigonales del modernismo o como fenómeno aislado

dentro del panorama literario. Bien estudiado este tema llegaríamos a la conclusión de que estas poetas apuestan por la misma búsqueda primitiva que llevaron a cabo autores como Pablo Neruda, César Vallejo, Nicolás Guillén, Vicente Huidobro o Jorge Luis Borges, obviamente teniendo en cuenta el estilo propio en cada caso. Siendo de este modo, ¿Por qué no sumarlas completamente a este grupo, en vez de subdividir las como un proceso extraño, diferente?¹⁵

En este capítulo nos acercaremos a la nueva visión de las escritoras del Cono Sur a principios del siglo XX en torno a temas como la naturaleza, el amor, y la crítica a la modernidad y la civilización. Las compararemos con sus antecesoras y observaremos las transformaciones que se operan en el discurso lírico femenino teniendo como base el empleo de estrategias primitivistas que a su vez se adelantan a posiciones feministas. En los casos de Alfonsina Storni, Gabriela Mistral y Juana de Ibarbourou, la crítica literaria ha encontrado tradicionalmente un terreno fértil para abordar sus creaciones desde la perspectiva de género. ¿Pero qué ha llevado a los estudiosos a pensar en esto? En buena

¹⁵ Por ejemplo, en el caso de Alfonsina Storni, Delfina Muschietti se ha referido al estilo cada vez más vanguardista que adquiere su poesía en el transcurso de los años: “Los antisonetos de *Mascarilla y trébol* (1938) marcan el fin del camino: ya nada detiene su mirada ni su escritura. Una gallina, un diente, un sueño, un diálogo telefónico, el mar y el río en la costa de Buenos Aires o Colonia. En este último libro, el poema de Alfonsina incrusta el lenguaje coloquial que había liberado en *Mundo de siete pozos* en una nueva forma de barroco, extremando la herencia inolvidable de Rubén Darío y Góngora” (26). Aquí vemos la voluntad de las escritoras de inicios del siglo XX de procurarse un sitio en lo más avanzado del arte y la literatura de su época. Las mujeres también crean a su modo un espacio de ruptura y transformación poética resignificando los temas que habían heredado de sus predecesoras y cultivando además los nuevos procedimientos vanguardistas. En el caso de Juana de Ibarbourou, Jorge Arbeleche, uno de los críticos más importantes de toda su obra, ha señalado también la evolución poética de la uruguaya, que comienza bajo una perspectiva modernista pero luego se acerca paulatinamente al vanguardismo: “Al ambiente campesino, al mundo al aire libre de *Las lenguas de diamante* suceden el mundo ciudadano y el ámbito hogareño de *Ratón Salvaje*. Es el primer libro de poesía nacional en el que aparecen elementos tan reales, tan cotidianos y tan a priori antipoéticos _hasta ese momento_ como el plumero, el tranvía, el lechero, el pasto, la vereda, el barrio, el puerto, el armario, el agua corriente” (20).

medida, y aunque raras veces se reconoce o se hace notar, esta vinculación entre las mencionadas autoras y el feminismo se debe a una amplia y significativa utilización de estrategias primitivistas que también han sido empleadas por el movimiento feminista sobre todo por el de la segunda ola (Francia e Italia, años 70, siglo XX), así como por el ecofeminismo, de tradición más reciente. Considero necesario remarcar este detalle como aporte fundamental de la presente investigación. Ya en el capítulo 3 hemos observado cómo Gabriela Mistral y Alfonsina Storni se adelantan en sus obras poéticas a la concepción primigenia, primordial, fundamental y creativa que tendrá la maternidad para el feminismo de la diferencia que contempla a la mujer como un ser genuino y profundamente creativo tanto en el plano corporal, puesto que tiene la capacidad de crear una vida a partir de su propio cuerpo, como en el terreno intelectual y literario. Esto hace a la mujer única, diferente, con respecto al hombre y eminentemente creativa por antonomasia.

En los poemas de Mistral y Storni se deja de lado la figura de la Virgen María. La madre ahora es representada como un ser creador, que alimenta al hijo directamente desde su propio cuerpo, a partir de su mejor sangre. La mujer-madre deja de ser un sujeto politizado, una fábrica humana que pone su producción, es decir, sus hijos, al servicio de la patria y la nación. La maternidad adquiere un sentido corporal y espiritual, y se enfoca en los primeros momentos de la vida del individuo cuando aún no existe una identidad definida y el pequeño no se considera todavía como un ente aparte de su progenitora. En los versos de estas autoras predomina el culto a la etapa semiológica donde se produce el mayor vínculo entre la madre y el hijo. Con estas dos autoras regresamos a una concepción

matriarcal del embarazo, a la animalidad creativa de la “loba” de Alfonsina Storni que rompe con los cánones tradicionales de la sociedad y la familia, que abandona el llano y se va a la montaña para cuidar a su cachorro sin el amparo de la figura paternal. Ya desde este punto podemos ir apreciando un discurso que rompe con la normalización de la modernidad.

Pero el tratamiento primitivista en la obra de estas poetas no se observa solamente en la exposición del tema maternal, sino que alcanza también a la relación del individuo con la naturaleza incluyendo además a la sexualidad y corporalidad femeninas. Una vez más, las poetas seleccionadas en este estudio muestran en este punto una estrecha cercanía con respecto a las teorías de la segunda ola del movimiento feminista, al ecofeminismo, así como a las teorías primitivistas. Uno de los grandes aportes del feminismo de la diferencia viene a ser la defensa del derecho inalienable de la mujer sobre su sexualidad y a la autodeterminación de su propio cuerpo, que tantas veces les habían sido negados ya fuera por discursos científicos, religiosos, políticos o sociales de la modernidad. Por ello el feminismo de la diferencia se enfrenta a esta narrativa de opresión usando armas como la sensualidad, la expresión del cuerpo, la búsqueda de los instintos, del inconsciente y de lo natural. La naturaleza para teóricas como Hélène Cixous viene a ser un espacio de libertad y variedad, diferente al de la ciudad, donde la mujer puede, metafóricamente, encontrar un *locus* creativo y de liberación. El orden patriarcal ha creado una sociedad urbanizada, altamente regulada, normalizada, compleja y opresiva donde se aspira al igualitarismo y a una identidad común para todos. A Cixous le interesa la regresión primitiva a una literatura hecha a partir de elementos naturales y del propio cuerpo, una literatura que refleje la

variedad, el descontrol y lo caótico de lo primitivo, así dice: “Más que una escritura, la gran escritura, la escritura de antaño, la escritura terrestre, vegetal, del tiempo en que la tierra era la madre soberana, la buena maestra, e íbamos a la escuela de crecimiento en sus regiones” (110). Estas palabras no hacen más que llamar a la ruptura de los límites que la modernidad y la civilización imponen para lanzarse hacia una búsqueda verdaderamente creativa de lo estético y lo vital, para derrotar patrones demasiado acartonados como son los roles de género, las oposiciones entre lo masculino y lo femenino, entre las razas y las culturas. Para el feminismo de la diferencia, las ciudades, la modernidad y el estilo de vida demasiado urbanístico, supuestamente desarrollado y civilizado que ha creado la razón tecnológica patriarcal resulta la fuente de la alienación y la muerte. Así plantea Cixous en torno al mundo citadino:

Pues hay que saber a qué llamamos Ciudad, qué nos ofrece una ciudad para vivir, huir, evitar, sufrir, restaurar, hay que haber descubierto la verdad de una ciudad, su valor en vida, en muerte. Su valor en servidumbre, en humanidad. Un ver por haber visto las ciudades hasta el fondo de los corazones y de las tumbas. Hay que saber el precio humano de las cosas aparentemente buenas y de las cosas realmente buenas, de lo necesario y de lo inútil. Hay que saber cuántos muertos cuesta una ciudad, una casa, un salón. (Cixous 138)

En esta cita Cixous pone al descubierto, a través de una crítica francamente demoledora de la modernidad, el doble rasero de la civilización citadina. La ciudad es contemplada como un espacio donde se muestra un rostro aparentemente positivo pero que

en realidad esconde todo un universo de explotación y dolor donde las cosas son superficialmente positivas, aunque lleven detrás tumbas y muertos. La ciudad no es simplemente lo que muestra en lujos y orden, su reverso es también el gasto de recursos, las discriminaciones, las divisiones de género o raza, la alienación, los enfrentamientos económicos y clasistas. Es un rejuego de fuerzas bastante complejo. En su lugar, Cixous propone una vuelta a lo perdido que resulta a todas luces una actitud primitivista cultural:

Hay que rehacer todos los caminos abandonados, hace tantos años que dejamos de vivir vivos, y que se han hecho inaccesibles los cuerpos enervados, anestesiados, desvitalizados, por los que transitamos, metálicamente, fabricados, y circulamos sobre raíles todas las mañanas, en nuestra ausencia, a lo largo de los bulevares infrapoblados de fantasmas de origen humano, y pasamos a toda velocidad por encima del abismo del tiempo, y nos precipitamos al vacío, porque no queda tiempo ni tierra, en la Tumba moderna, ni casas llenas de horas, de estaciones, de olores de frutas, de hojas, de fidelidades llenas de tesoros más preciados que todo valor... Hay que perforar la densidad de nuestra inmovilidad interior, encontrar la fuerza última más fuerte que la inercia, agujerear los montones de olvidos, para ir hacia el recuerdo de las ventanas cuya existencia habíamos eliminado al pasar de vida a ciudad. (139-40)

Interpretando estas reflexiones podemos alegar que la modernidad nos ha moldeado a todos con las mismas tijeras, imponiéndonos un afán por la búsqueda de lo artificial, lo

tecnológico y lo material que se ha ido agudizando cada vez más en la actual era tecnológica. Según Cixous la vida moderna resulta ser una tumba llena de hastío y repeticiones normalizadas donde ya no se valora la importancia de los ciclos y las estaciones naturales, donde apenas se percibe la influencia y la satisfacción de los órganos sensoriales y de nuestro propio cuerpo, donde se ha olvidado el contacto con la naturaleza, con el mundo vegetal, frutal, con los olores, para establecer cada vez más una barrera de contención que nos aleja de lo natural. La solución para la autora es recuperar ese contacto con lo perdido, con la vida primordial, con el cuerpo y el espíritu: “Es necesario que la mujer escriba su cuerpo, que invente la lengua inexpugnable que reviente muros de separación, clases y retóricas, reglas y códigos...” (58).

Posiciones similares podemos hallarlas en el ecofeminismo de tendencia más reciente. El libro *Ecofeminismo para otro mundo posible* de Alicia Puleo resume las principales actitudes de este movimiento social ecologista que en gran medida se basa también en una posición primitivista alternativa que critica la devastación provocada en la naturaleza debido a fines económicos. Estudios recientes, citados por esta autora, demuestran que el cuerpo femenino es más sensible ante las emisiones de productos químicos utilizados para llevar a cabo prácticas agrícolas e industriales. Por ello muchas mujeres a lo largo del mundo se han sumado a este movimiento internacional que no solo defiende la existencia igualitaria de todas las especies sean humanas o no, poseedoras o no de un lenguaje o de un pensamiento sofisticado, sino que también critica el antropocentrismo tradicional, así como el exterminio masivo de la fauna, la flora y los recursos naturales del planeta por causas económicas. La exploración de Alicia Puleo

demuestra con hechos concretos que el ser humano se ha establecido en el mundo como una criatura superior que somete a los demás seres de la naturaleza con diversos fines ya sean científicos, económicos o alimentarios. Según su criterio, teorías filosóficas como las del “animal-máquina” de René Descartes que planteaba la inexistencia del alma y el dolor en los animales no pensantes, contribuyeron a ir acrecentando la brecha divisoria entre la humanidad y el resto de las criaturas vivientes y justificaron grandes atrocidades en nombre del conocimiento científico y el desarrollo. El hombre de la modernidad se arroga el derecho de dominar y explotar la naturaleza con todos sus componentes y recursos (plantas, animales, agua, extensiones de tierra, minerales, etc.) en su afán de búsqueda de progreso. Las consecuencias son claras en nuestros días. Actualmente el planeta vive la peor crisis ecológica de toda su historia que se expresa en alteraciones climatológicas y desastres naturales cada vez más frecuentes. Es por ello que el ecofeminismo propone una integración holística del mundo, una concepción más amplia de la justicia y un desarrollo más sostenible donde exista un equilibrio de los seres vivientes y se respete su derecho natural a la vida. El ecofeminismo promueve una mayor conciencia en torno al mundo que habitamos y toma en cuenta factores como la raza, el género, la cultura, o el nivel económico y social de los diferentes grupos humanos sobre la tierra. Desde su perspectiva ningún ser es mejor que otro, todos somos parte de un ecosistema y, por tanto, la salvación del planeta Tierra depende en gran medida de la capacidad de contemplarlo como un todo. Se trata de ir disolviendo las oposiciones binarias como razón-cultura/cuerpo-naturaleza y por otra parte es necesario detener la actitud que observa a la naturaleza como un espacio que debe ser dominado por la razón instrumental y tecnológica que causa graves costes en

su afán de consecución de mayores comodidades, lujos o bienes materiales. Según lo afirmado por Alicia Puleo:

Con la modernidad, a partir del siglo XVII, el saber-poder de la razón instrumental se destinó al dominio total de la antigua Terra Mater, la cual, de ser percibida como totalidad orgánica femenina, pasaría a convertirse en simple materia prima pasiva, inerte y atomística. Se habría producido el proceso que Max Weber llamó “desencantamiento del mundo” y que, hoy, acompaña a la globalización neoliberal. (92)

Por tanto, el ecofeminismo rescata también posiciones primitivistas como la del animismo que ve un ánima o espiritualidad en cada uno de los seres que pueblan nuestro mundo como una estrategia de infundir respeto hacia la vida no humana en las nuevas generaciones. El ecofeminismo persigue reencontrar la comunión del sujeto con el entorno natural y el respeto hacia este que la modernidad se encargaría de ir eliminando con el transcurrir de los siglos, busca observar a la naturaleza nuevamente como la gran madre de todos los seres y deconstruir los lados más oscuros de fenómenos como el progreso o el uso excesivo de la tecnología. En este punto, tiene como antecedente inmediato, además de otras corrientes, al feminismo de la diferencia de los años 70 en Francia que rescató el ambiente natural como el origen de todo y como espacio de libertad donde todo funciona de forma natural y múltiple, sin imposiciones ni reglamentaciones. Según Puleo:

...las pensadoras ecofeministas han corregido el triunfalismo de la idea de progreso, buque insignia del desarrollo sostenido e insostenible. Han mostrado

su faz perversa en tanto aniquilación de una Naturaleza de increíble belleza y complejidad en la que el tejido de lo vivo no podía ser reducido a una linealidad causal simplificadora. En tanto pensadoras de la ética ecológica, han sabido subrayar que la Naturaleza era una red de infinitas retroalimentaciones responsables de la armonía de la totalidad. (136)

Otro vínculo importante a destacar entre el feminismo de la diferencia, el ecofeminismo y las teorías primitivistas es la atención sobre la sexualidad y el cuerpo. Para la antropóloga Helen Fisher el deseo sexual, más allá de si el individuo es un hombre o una mujer, constituye “The most profound and primitive emotion on earth... every healthy human being who ever walked the earth has known this urge” (194). Aunque según sus investigaciones científicas, mujeres y hombres sienten y expresan el amor carnal de manera diferente, es este un deseo de fuerza común para ambos sexos que ha estado siempre presente en la humanidad, aunque las imposiciones de la modernidad trataron mucho tiempo de regularlo e incluso de asfixiarlo para convertirlo en un mero hecho reproductivo. En los umbrales del siglo XXI cuando Fisher publica *The First Sex*, que tiene como objetivo acercarnos a la evolución de los talentos naturales y biológicos de la mujer desde una perspectiva química, antropológica y científica, teniendo en cuenta los criterios de la propia autora ya las mujeres a nivel mundial estaban alcanzando una mayor representación en todos los aspectos de la vida social incluyendo la defensa de su cuerpo y de sus derechos sexuales y corporales, con lo que se produce un viraje en el tiempo luego de tantos siglos de opresión patriarcal: “Women are beginning to express their sexuality from early adolescence to old age _ a return to ancient female lifeways” (Fisher 195). Obviamente, *The*

First Sex es un libro que intenta establecer un diálogo con *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir para sacar cuenta de lo acontecido en torno a cuestiones de género en un transcurrir temporal que abarca desde la época del pensamiento existencialista de la filósofa francesa hasta los más avanzados modos de investigación contemporáneos donde Fisher ha sido pionera. En *El segundo sexo* Simone de Beauvoir analiza el papel pasivo al que ha condenado la civilización patriarcal a la mujer, la práctica del sexo tiene en este sentido un papel fundamental. Para la filósofa, la mujer se entrega, se da siempre al hombre para el disfrute de este, aunque ella misma no forme parte de ese disfrute. Su papel es el de complacer y procrear:

La civilización patriarcal ha destinado a la mujer a la castidad; se reconoce más o menos abiertamente el derecho del hombre a satisfacer sus deseos sexuales, en tanto que la mujer está confinada en el matrimonio: para ella, el acto carnal, si no está santificado por el código, por el sacramento, es una falta, una caída, una derrota, una flaqueza; tiene que defender su virtud; su honor; si “cede”, si “cae”, provoca el desprecio; en cambio, la misma censura que se dirige contra su vencedor está teñida de admiración. (315)

La cita anterior habla de la desigualdad moral de los sexos en lo que respecta a la sexualidad que ha sido generada por los siglos de civilización. La mujer resulta atrapada en la monogamia matrimonial bajo la amenaza de pérdida de su honra mientras que el hombre aunque puede ser censurado o criticado por una vida promiscua o por adulterio, su error social resulta menos grave y justificado por el hecho de ser un individuo varón.

Incluso, esto llega a observarse como un comportamiento normal de la parte masculina de la sociedad. Desde el punto de vista de Beauvoir, la mujer está aún más condenada a reprimir sus instintos y deseos sexuales por la presión social ejercida sobre ella. En el sexo, según Georges Bataille, la mujer ocupa el lugar de la “víctima sacrificada” en el acto ritual violento. Esta supuesta pasividad femenina ha sido rectificada tanto por el feminismo de la diferencia de los años 70, así como por el ecofeminismo o por investigaciones antropológicas y sociales como las de Fisher.

Tanto Georges Bataille como Simone de Beauvoir notan que la mujer ha tenido siempre en la actividad sexual un papel pasivo, más bien de provocadora e incitadora del deseo masculino. A esto, Beauvoir añade que la humanidad le exige a la mujer el papel de ser madre, de ser fecundada, protectora para la conservación de la especie. Su rol dentro de la sexualidad es fundamentalmente reproductivo. Este objetivo debe ser antepuesto a su placer. Según Beauvoir el acto sexual está orientado a conseguir la satisfacción del placer masculino. Las teorías de Bataille y Beauvoir comparten ciertas similitudes. Ambos ven el erotismo como una especie de fusión o experiencia liberadora donde los seres abandonan su propio “yo” y se funden con el otro. Bataille parte de lo que denomina “discontinuidad” del ser humano. A su entender somos seres discontinuos, individualizados, e incapaces de vivir completamente la experiencia del otro. Sin embargo, hay momentos en la vida donde experimentamos una comunión extrema con el ambiente o con otro cuerpo. Para Bataille el erotismo es una construcción humana que se produce con el fin de dar cauce a nuestros instintos primarios y violentos, es también un momento donde se experimenta una sensación inefablemente liberadora que se compararía solamente con el rompimiento que

produce la muerte, es decir, con la salida del alma del cuerpo para fundirse con el universo. Según Bataille el ser humano está marcado por la necesidad de canalizar sus instintos y a lo largo de la evolución y la civilización se ha visto obligado a encontrar espacios alternativos para lograr este fin. De esta forma, actos y hechos como el sacrificio, la orgía, el encuentro erótico ocupan un lugar muy importante en la evolución de la humanidad. Son momentos donde se cuestiona el control, la moral, la prohibición y en ocasiones han llegado a ser conjunciones subrepticias donde nos ocultamos o camuflamos para dar riendas sueltas a deseos considerados impropios dentro de los espacios públicos. Tanto Bataille como Beauvoir se refieren al papel pasivo que ha tenido la mujer en la evolución de la práctica de la sexualidad. Beauvoir ataca este punto de vista desde una posición de género y defiende el carácter activo de la mujer en el deseo, tanto hombres como mujeres, según la autora, son capaces de sentir la fuerza del sexo. No obstante, los prejuicios y tabúes han obligado a la mujer a verse a sí misma y a ser vista como objeto para el placer masculino. La mujer teme entregarse libremente y cuando lo hace levanta sospechas o escándalos. Beauvoir está en contra de la pasividad de la mujer, las mujeres sí desean besos, abrazos, caricias, y según la autora, la relación se hace disfrutable cuando resulta ser un intercambio simbiótico entre el hombre y la mujer, cuando no se establecen estatus de poder. Para Beauvoir, como para el feminismo de los años 70, el placer femenino ha sido poco entendido, soterrado, reprimido por el patriarcado. Bataille y Beauvoir coinciden en la relación simbiótica del erotismo entre el hombre y la mujer:

...esta conciencia de la unión de los cuerpos en su separación es la que confiere al acto sexual su carácter conmovedor; ese acto es tanto más trastornador

cuanto que los dos seres que juntos niegan y afirman apasionadamente sus límites, son semejantes y, no obstante, son diferentes. Esta diferencia que, con demasiada frecuencia, los aísla, se convierte cuando se unen en fuente de su maravilla, en el ardor viril, la mujer contempla la figura invertida de la fiebre inmóvil que la quema; la potencia del hombre es el poder que ella ejerce sobre él; ese sexo hinchado de vida le pertenece como su sonrisa pertenece al hombre que le da el placer. Todas las riquezas de la virilidad y la feminidad, al reflejarse y captarse las unas a través de las otras; componen una conmovedora y extática unidad. Lo que necesita una tal armonía no son refinamientos técnicos, sino más bien una recíproca generosidad de cuerpo y alma, sobre la base de un atractivo erótico inmediato. (Bataille 343)

En efecto, Bataille entiende el erotismo como un instinto imperioso, primario donde no solo participan los cuerpos en su desnudez y carnalidad sino también las almas para provocar una trascendencia de los sujetos implicados. Aunque sus criterios pudieran parecer estereotipados en tanto al rol sexual de lo femenino (pasividad) y lo masculino (actividad, agente principal del placer), los estudios antropológicos, sociológicos y biológicos de investigadoras como Helen Fisher han demostrado, con un carácter científico, que la tendencia sexual se comporta efectivamente de esta forma y la razón no parece ser solamente causada por factores sociales. Fisher ha demostrado, basándose en criterios evolutivos, que las hembras de diferentes especies como los felinos y reptiles tienden a la pasividad durante el coito mientras que el macho resulta ser mucho más activo. Aunque no siempre ocurre de esta manera, según estudios y encuestas, es esta una

tendencia generalizada en la mayoría de las culturas. En la actualidad se hace necesario valorar los fenómenos de una forma más integrada, tomando no solamente en cuenta las influencias culturales o sociales sino también biológicas. El cuerpo y la mente se hallan imbricados en una misma estructura y resulta imposible separarlos, en el organismo humano actúan hormonas, materias y sustancias que también determinan y marcan el comportamiento. Sintetizando, lo que nos interesa destacar aquí es el carácter liberador y primitivo que estos diferentes autores e investigadores han concedido a la sexualidad o al erotismo. Su papel ha sido determinante en la evolución y reproducción de la especie, aunque la modernidad se empeñó por siglos en condenarlos a la oscuridad de la habitación anatemizando el tema en la mayor medida posible. Tanto la antropología, el feminismo de la diferencia como el ecofeminismo entienden la urgencia sexual como un impulso necesario que escapa a normas, reglas y conceptualizaciones y que debe además ser defendido pues reside en la corporalidad de cada individuo y ha resultado el factor fundamental en la supervivencia de nuestra especie. Como se ha podido observar, la crítica a la modernidad que llevan a cabo algunos de los autores citados en este capítulo tiene que ver con dos factores fundamentales: en primer lugar, la destrucción de la naturaleza debido a fines económicos así como la urgencia de retornar a modelos más sostenibles que promuevan la identificación y la comunión del sujeto con el ambiente natural y sus procesos, así como el respeto a la vida de todos los seres sean pensantes o no; y en segundo lugar, se encuentra la defensa de los derechos corporales y sexuales, reprimidos por la modernidad, como un elemento inherente lo mismo a hombres que a mujeres que favorece la salud física, mental y la perpetuación de la especie. Si nos fijamos, estos dos ejes de

crítica a la modernidad utilizan un método primitivista, origenista, debido a que buscan un retorno al punto de partida y pretenden una deconstrucción de los discursos de la modernidad y la civilización. La naturaleza representa el origen y sostén de la vida, de ella provienen los recursos esenciales que precisamos para vivir, tales como el agua, los alimentos, la tierra, los minerales, la energía. De ahí la necesidad de establecer vínculos más amables con ella que no sean precisamente de dominio y control. Por otra parte, de nada sirve negar nuestra corporalidad y sexualidad cuando es un elemento biológico, favorecedor de la vida e inseparable de esta que no puede ser fácilmente cubierto ni encerrado por normas conductuales. Como bien afirmó Bataille, la sexualidad se compone de muchos elementos, entre ellos los instintos más violentos y sádicos que puedan hallarse en la mente humana. Todos los métodos represivos empleados por los discursos científicos, religiosos, sociales y políticos no han sido suficientes para sofocar o asfixiar quizás la más primitiva de las necesidades de nuestra especie. En el presente capítulo nos encargaremos de estudiar la poesía y algunos textos en prosa de Gabriela Mistral, Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou producidos en un momento histórico donde los adelantos técnicos y las características de la vida moderna se iban imponiendo cada vez con mayor fuerza haciendo mella en asuntos como la espiritualidad, el arte, la literatura, las identidades autóctonas y los roles de género para imponer cada vez más modelos sociales extremadamente mercantilistas. En sus obras podemos observar una crítica a la civilización y la modernidad basada en el empleo de estrategias primitivistas que estudiaremos aquí. Como aspectos fundamentales tomaremos la representación de la naturaleza, la corporalidad y la sexualidad como tres temas cardinales que abordaron estas autoras para

llevar a cabo una profunda transformación en el canon de la literatura femenina de Latinoamérica. Como se ha observado desde el capítulo anterior los temas seguirán siendo los mismos: maternidad, amor, naturaleza, pero con una perspectiva totalmente diferente que abre para la mujer escritora un nuevo espacio dentro de los movimientos literarios. Me interesa enfatizar particularmente en la escritura vegetal, natural, conceptualizada por Hélène Cixous donde predominan tanto la sensualidad y los sentidos como la naturaleza convertida en un espacio de libertad y tolerancia opuesto a la ciudad para dar cabida a los instintos y deseos reprimidos por la civilización. También analizaremos el impulso sexual como fuerza primitiva e irreprimible que escapa al control y que siempre encuentra una forma de subsistir y expresarse como bien lo apunta Bataille. Resulta importante por último no olvidar el rescate del sentir sexual femenino que llevan cabo primero Simone de Beauvoir y más recientemente Helen Fisher ni las posiciones del ecofeminismo que se manifiesta básicamente en contra de la explotación excesiva de la naturaleza para crear lujos, comodidades, o un supuesto desarrollo, y apuesta por una relación de hermandad con el medio ambiente y promueve el respeto a todos los seres que pueblan el planeta ejerciendo de esta forma una crítica necesaria a los procesos de la modernidad. Todas estas posiciones podemos hallarlas tempranamente en las obras de Gabriela Mistral, Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou. Si durante el siglo XIX predomina una estética de la naturaleza que tiene como fin la exaltación del paisaje a veces con un propósito patriótico, nacionalista o político, a principios del siglo XX esto cambiará. En la nueva centuria las autoras más bien comienzan a trabajar con lo que nombraré *estética de lo natural* para diferenciar esta nueva aproximación del interés decimonónico en el paisaje y la naturaleza. Me interesa con este

concepto, destacar el empleo en la literatura femenina de elementos naturales seleccionados dentro del conjunto paisajístico, no se trata ahora de un discurso encomiástico, admirativo o de alabanza al espacio natural donde el sujeto es un espectador lejano, sino de la decantación y selección de elementos específicos del paisaje o la naturaleza para transmitir ideas, emociones, instintos o sentimientos. De esta forma veremos en varios poemas surgir un cuadro construido a partir de elementos naturales, primitivos, silvestres dando como resultado una suerte de obra visual a través de las palabras donde interactúan los órganos de los sentidos: la vista, el olfato, el gusto, el tacto, las sensaciones corporales. Los recursos característicos del lenguaje poético de esta nueva aproximación a la naturaleza serán los símiles, las metáforas y sobre todo las imágenes muy vívidas y realistas que brindan al lector una experiencia muy cercana. Se busca la belleza, el sujeto lírico se funde y confunde en cuerpo, pensamientos, ideas, con el paisaje, se convierte en un elemento natural más a través de la mediación de la palabra. Es un estilo que resulta plástico, pictórico, sensorial y es, por tanto, deudor de los aportes del movimiento modernista sin dejar de afiliarse al vanguardismo imperante en aquel contexto histórico. Hay en estas poetas una tendencia a preferir lo primitivo natural y corporal sobre la civilización y el orden, así como a crear espacios de libertad apartados de la civilización alienante lo que encuentra su explicación en la reacción a la modernidad que se verificó durante el movimiento modernista latinoamericano. Si modernistas como Rubén Darío, Manuel Gutiérrez Nájera, José Asunción Silva o Julián del Casal se refugian en imaginarios culturales ante el avance del nuevo orden económico burgués que van desde la Europa arcaica y legendaria, de princesas, reyes, cisnes y palacios hasta el exotismo de lo oriental

o lo asiático, las poetas latinoamericanas construyen también sus propios paraísos artificiales inspirados en asuntos como la maternidad y la naturaleza silvestre sin olvidar la mirada a otras culturas como las orientales.¹⁶ Ya desde la edición del primer libro de Juana de Ibarbourou, el escritor Manuel Gálvez, que actúa como prologuista del volumen, observa el trasunto oriental de la obra poética de la uruguaya:

Sí, hay algo de oriental en *Las lenguas de diamante*. Se habla del cuerpo moreno de la amada, ungido de esencias de nardos, moreno cual “suntuoso marfil”, y que se ofrece al amante “como un raro bronce oriental”. Se habla de sandalias, se mencionan con persistencia olores, como aquella esencia de nardos, ardiente y penetrante. Se nos cita a Salomé, Magdalena y a Thaís. Y no escasean las imágenes orientales: la boca es una rosa desnuda; el beso es miel; la vida, una abeja ebria; el amante tiene en los labios un panal escondido, el corazón de la amada es una cisterna salobre. (Cit. en Spadola 175)

Para estudiar *la estética de lo natural* como refugio creado por las poetas ante el avance de la modernidad he seleccionado los tres primeros libros de las mencionadas escritoras con el fin de observar el cambio de discurso más inmediato que se da en la lírica

¹⁶ Jorge Arbeleche se ha referido a la importancia del mito del paraíso perdido en la obra de Juana de Ibarbourou a medida que avanza la trayectoria vital de la poeta. En su primer libro, *Las lenguas de diamantes*, el espacio natural se une al amor como una presencia tangible. Posteriormente, esa frescura natural se vuelve nostalgia. Esto se debe al cambio de espacio que vive la autora quien nace en Melo, zona rural del Uruguay y luego, por motivos personales, sobre todo por los traslados laborales de su esposo Lucas Ibarbourou se ve obligada a vivir en diferentes zonas del país, situación que provoca en ella un sentimiento de melancolía por su región natal. Al referirse a uno de sus últimos libros, *Perdida*, de 1950, así plantea Arbeleche: “Las ideas de fecundidad y maternidad se unen en esta poesía al sentimiento de infancia. Todo ello se liga a la sensación de plenitud vital que se expresa a través de la belleza y juventud. El concepto de literatura infantil... está en ella ligado a la idea del paraíso perdido” (22). Este es un tema que merecería mayor atención en la obra de la poeta.

femenina a comienzos del siglo pasado con respecto a lo que se producía durante el siglo XIX. De esta forma analizaré los siguientes volúmenes de poesía sin dejar de atender algunas piezas de la prosa o poemas posteriores de las escritoras: *Desolación*, de Gabriela Mistral; *Las lenguas de diamante*, de Juana de Ibarbourou, y *La inquietud del rosal*, de Alfonsina Storni.

1. Gabriela Mistral: la naturaleza como aliada y refugio

El poemario *Desolación* recoge varios de los poemas más conocidos y polémicos de Gabriela Mistral. La propia autora lo calificó de libro “amargo” debido a la visión trágica de la vida que muestran muchas de sus composiciones, sobre todo las que aparecen en los primeros apartados del volumen donde el sujeto lírico relata su infortunio amoroso con un hombre que terminó poniendo fin a su vida en condiciones bastante extrañas y que al parecer sostenía algún tipo de vínculo sentimental con la chilena. *Desolación* es además el cuaderno que recoge los “Sonetos de la muerte”, conjunto de poemas con el que Lucila Godoy Alcayaga se convertiría definitivamente en Gabriela Mistral luego de ser acreedora de la Flor Natural, la Medalla de Oro y una Corona de Laurel en la edición de los Juegos Florales de Santiago correspondiente al 22 de diciembre de 1914. En general, este es un libro que gira en torno a experiencias frustrantes y dolorosas como la imposibilidad de ser madre, la traición, la infidelidad, el desamor, y finalmente el suicidio y la muerte. Sin embargo, el sujeto lírico busca consuelo y amparo dentro del ambiente natural que se comporta como madre nutricia que lava los dolores y purifica el alma, promueve una

regeneración o renacimiento. De esta forma la naturaleza es una aliada del sujeto lírico femenino doliente.

La crítica literaria se ha referido bastante al papel que desempeña la naturaleza en la obra lírica de Mistral desde la publicación de *Desolación* en 1922. Jorge Mañach observa la diferencia de la representación de una naturaleza vívida, palpable, proveniente de la creación natural en la obra de Mistral, con respecto a la artificiosidad de la primera época del Modernismo (106). Max Enríquez Ureña, años antes, sostenía también este criterio al decir que “Gabriela Mistral surgió en un momento en que la poesía hispanoamericana tendía a renovarse una vez más. Imperaba todavía en muchos, junto con la imitación y la frivolidad, el elegante preciosismo” (89). En apoyo a la opinión de Ureña puede mencionarse además la del estudioso cubano Salvador Bueno en su artículo “Aproximaciones a Gabriela Mistral”, donde una de las tesis defendidas es que muchos de los asuntos que muestra la poesía de la chilena, como la fertilidad y la riqueza paisajística parten de su temprana relación con el entorno del Valle de Elqui y el pequeño poblado de Vicuña, donde naciera la autora en 1889. Más recientemente, Erin Finzer, se aproxima al tema de la representación de la naturaleza en la obra mistraliana desde el punto de vista del ecofeminismo, donde: “Mistral...inscribes a vision of a feminine earth and man as her destructor” (247).

En cuanto a *Desolación*, libro que nos ocupa, el trabajo de los estudios literarios que versan sobre la representación de la naturaleza, se ha abocado fundamentalmente hacia la última sección del poemario, en parte quizás, porque como afirma Morelo Friolli ella aparece tratada como objeto central de este conjunto donde “sin embargo, está reducida a

los vegetales y a objetos inorgánicos...” (41). No obstante, el ambiente natural tiene una significativa presencia a lo largo de todo el cuaderno lírico que debe ser más valorada.

En la primera parte del volumen, “Dolor”, el ambiente natural aparece estrechamente vinculado al amor y al estado anímico, lo que puede ser valorado como un rasgo poético heredado del romanticismo, aunque no existe una exaltación exteriorista del entorno sino más bien una aleación del sujeto lírico con el medio que le rodea, una especie de complicidad y fusión, lo que nos lleva a valorar estas composiciones desde el punto de vista de escritura natural que nos propone Hélène Cixous. Por ejemplo, en el poema “Dios lo quiere”, coinciden tres de las temáticas dominantes del volumen completo: la presencia de Dios y la religiosidad, el canto al amor y el ambiente natural. En la composición, Dios gravita como centro; de su voluntad parte todo, es el ser que ha hecho posible la creación del mundo. En este caso, la divinidad facilita un vínculo indisoluble entre el sujeto lírico y la naturaleza. Se va desde el estado de felicidad que provoca la realización y la vivencia del amor hasta la experiencia dolorosa que trae como consecuencia la traición y el abandono:

La tierra se hace madrastra
si tu alma vende a mi alma.
Llevan un escalofrío
de tribulación las aguas.
El mundo fue más hermoso
desde que me hiciste aliada,
cuando junto de un espino

nos quedamos sin palabras
¡y el amor como el espino
nos traspasó de fragancia! (1-10/25)

Es decir, la percepción de la naturaleza depende del estado de la experiencia amorosa: la tierra ya no es madre si el amado le hace daño a la amada, si vende su alma; las aguas se vuelven frías, se atribulan; y, por otra parte, se contrasta este mundo trágico y desgarrado con la belleza que se produce en el entorno cuando se vive el amor en felicidad: los amantes se quedan mudos junto a un espino, el amor cobra las mismas fragancias del árbol y los traspasa, los envuelve. El sentimiento aparece explicado en el poema a partir del sentido olfativo y el olor procede de un elemento natural. Se equipara la experiencia amorosa con la exquisitez de una fragancia proveniente del entorno. Además, es necesario apuntar que la experiencia amorosa se verifica en un entorno natural, alejado de reglas y normas, que favorece la protección para el amor carnal. La naturaleza se convierte en un *locus* de libertad, propicio para el intercambio. Leyendo entre las líneas intuimos que los amantes se quedan sin palabras para dar paso a la voluptuosidad del intercambio físico placentero.

Los dos últimos versos de esta estrofa dan cuenta del profundo hundimiento en la corporalidad y el sentimiento amoroso. El aroma del amor y del espino se funden como en un hondo suspiro para transmitir el clímax de disfrute del poema. Aquí vemos en potencia y bien desarrollada la estética de lo natural, cómo se compara, se funde el olor de un elemento natural, en este caso el aroma del espino, al supuesto aroma del amor. ¿Pero cómo es el aroma del amor? Obviamente el sujeto lírico nos enfrenta a un objeto impreciso, de

difícil dilucidación, del que logramos tener una idea gracias al olor concreto del espino. Es decir, se emplea un elemento proveniente de la naturaleza para transmitir una sensación olfativa.

Inmediatamente después, la voz lírica continúa profundizando en esa advertencia repetida a lo largo de toda la composición y que, al parecer, es el objetivo del poema, el cual trata de hacer ver al amante la profunda relación que esta posee con la naturaleza y las consecuencias que le traerían a él una traición o un cruel abandono: “Pero te va a brotar víboras / la tierra si vendes mi alma;” (11/12). Efectivamente, se observa una comunión tan extrema, en el verso, del sujeto lírico con respecto a la naturaleza que puede hablarse al menos de dos factores en este sentido: en primer término, de un panteísmo o de un poder o influencia supranatural del sujeto lírico sobre el entorno:

Dios no quiere que tú tengas
sol si conmigo no marchas;
Dios no quiere que tú bebas
si yo no tiemblo en tu agua;
no consiente que te duermas
sino en mi trenza ahuecada. (33-8/25)

Incluso en esta composición puede apreciarse la cercanía de la mujer con respecto a la máxima divinidad del mito fundamental de la humanidad según el historiador Mircea Eliade, me refiero a la cosmogonía, a la creación u organización del cosmos que descansa en la tradición judeo-hebrea sobre un Dios único del cual Mistral era devota. Es esta una visión ritual de la naturaleza donde existe una relación, una especie de conjuro entre el

creyente, la deidad, el destino y la experiencia vital. El sujeto lírico-creyente invoca y aparentemente su Dios responde con actos. Estamos ante la presencia de un pensamiento mágico-religioso. En otras palabras, la mujer del poema siente una protección absoluta en su creencia religiosa que se expresa en todos los elementos de la naturaleza. El amado no tendrá luz, calor, ni agua si no se queda junto a la amada. No obstante, en algunos momentos, la presencia de Dios desaparece y queda ella sola ante la naturaleza. Esta última da la impresión de ser una fiel aliada que sigue al hombre por cada rincón para llevarle noticias al sujeto lírico del paso de este por el mundo, es aquí donde se refleja la dualidad entre lo terrenal y lo espiritual, presente en gran parte de la obra de Mistral. La mujer está fundida en la naturaleza, hasta las grutas le devuelven las palabras del amado, puede incluso seguirlo por el polvo del camino donde pisa:

Beso que tu boca entregue
a mis oídos alcanza,
porque las grutas profundas
me devuelven tus palabras.
El polvo de los senderos
guarda el olor de tus plantas
y oteándolas como un ciervo,
te sigo por las montañas... (19-26/25)

En el poema “Vergüenza” se muestra la influencia positiva que trae el amor para el sujeto lírico. La belleza va unida a la experiencia amorosa feliz y los símiles que se emplean para transmitir la metamorfosis de lo basto en hermosura tienen su base en componentes

naturales. Este recurso comparativo va a continuar apareciendo en los libros posteriores de Mistral, aspecto que acerca mucho más su literatura a la naturaleza. En “Vergüenza”, la mujer debe su hermosura a la mirada del amado: “Si tú me miras, yo me vuelvo hermosa / como la hierba a que bajó el rocío” (1-2/26). Obsérvese que el hecho aparece clarificado a través de un fenómeno natural nocturno: la caída del rocío sobre la hierba durante la noche. Aquí se combinan dos elementos que dan como resultado una realidad diferente, tal cual ocurre con el amor: la fusión, el encuentro de dos sujetos, que, para la voz lírica, puede provocar el surgimiento de un sentimiento extraordinario. Más adelante, la mujer se compara con una piedra desnuda de luz, hallada en el camino a la que el hombre levanta y engrandece. A partir de ese instante, su felicidad depende de ese encuentro y de ese amor. Finalmente, la estrofa de cierre refuerza la idea principal del poema, es decir: la transformación de la fealdad en belleza, el paso de la infelicidad a la felicidad debido a la experiencia amorosa, lo cual se ha explicado mediante la utilización de un proceso diario de la naturaleza.

La traición, la ruptura, la tragedia de la muerte del amado son factores que traen como consecuencia dos formas más de observar la naturaleza dentro del poemario. En primer lugar, como espacio paradisiaco y hermoso que cobra sentido solo mediante la presencia del amor y, por otra parte, como la zona donde la amada solitaria va en busca del hombre. El poema “Balada” expresa lo que significa una trágica vivencia para el sujeto lírico, que, por supuesto en todas estas composiciones puede ser identificado con la propia Gabriela Mistral, y es el hecho de sentirse rechazada y cambiada por otra mujer cuando en el mundo circundante existe tanta belleza natural que puede ser compartida y que engalana

el amor. Este poema, en su aparente sencillez y hasta frivolidad, representa el sentir de una terrible soledad ante el abandono: ningún lugar del universo tiene importancia ni hermosura si no es contemplado en compañía de la persona amada. Es el dolor de observar un mundo maravilloso a su alrededor y encontrarse solitaria. La situación se agrava aún más por una circunstancia: ese mundo está siendo disfrutado por los nuevos amantes. En el poema se contraponen el viento dulce, el camino en paz, la tierra en flor, la canción del espino, el beso a la orilla del mar de los nuevos amantes con la mirada mísera del sujeto lírico que ve pasar a la pareja feliz. A diferencia del poema “Dios lo quiere”, donde la divinidad protege a la amada mediante una complicidad con la naturaleza, en “Balada” lo único que obtiene de Dios es silencio:

El irá con otra
por la eternidad.
Habrá cielos dulces.
(Dios quiera callar.)
¡Y él irá con otra
por la eternidad! (19-24/26)

En el poema “Volverlo a ver” se presenta nuevamente el vínculo entre el espacio natural y la certeza de la imposibilidad de realizar el amor. Las primeras tres estrofas están escritas en forma de interrogación. El sujeto lírico aún no se convence ni del abandono, ni posteriormente, de la muerte. Las preguntas transmiten una profunda sensación de soledad, añoranza y tristeza que emparenta al poema con el romanticismo. Predomina el ambiente nocturno y se expone, una vez más, lo improbable de compartir la belleza con el amado:

¿Y nunca, nunca más, ni en noches llenas
de temblor de astros, ni en las alboradas
vírgenes, ni en las tardes inmoladas?

¿Al margen de ningún sendero pálido,
que ciñe el campo, al margen de ninguna
fontana trémula, blanca de luna? (1-6/32)

El adverbio de negación “nunca”, que aparece abriendo el poema, sella claramente toda posibilidad de encuentro que se situaría, de llevarse a cabo, en un ambiente natural, matizado por la belleza de los astros, del campo, de las fontanas, de la luna. Sin embargo, las dos últimas estrofas se contraponen a las primeras. La voz lírica se niega a aceptar la realidad y quiere encontrar al amado en cualquier sitio. No obstante, hay que señalar que esa búsqueda se hace mayormente en elementos del entorno como: “remansos de cielo”, “en vórtice hervidor” (11/55) o “bajo la luna plácida” (12/55). Finalmente, luego del encuentro, la mujer del poema pretende sellar el amor en una poderosa unión que trasciende la vida y la muerte, se hace sempiterna, y es por ello por lo que no existe mejor forma de explicar este vínculo que no sea a través de la sucesión constante de las estaciones del año:

¡Y ser con él todas las primaveras
y los inviernos, en un angustiado
nudo, en torno a su cuello ensangrentado! (13-5/32)

Pero, como se ha expresado, la naturaleza constituye también ese espacio al que acude la amada solitaria en busca del hombre que se le ha esfumado. El poema “La espera

inútil” puede apoyar este juicio. La mujer se sitúa sola frente a la naturaleza, el amado está muerto; sin embargo, ella no se resigna a la idea:

Yo me olvidé que se hizo
ceniza tu pie ligero,
y, como en los buenos tiempos,
salí a encontrarte al sendero.

Pasé valle, llano y río
y el cantar se me hizo triste.
La tarde volcó su vaso
de luz ¡y tú no viniste! (1-8/30)

La idea del tiempo y la espera es transmitida a partir del avance natural del día. El sujeto lírico se levanta con la luz, la claridad le proporciona cierta esperanza de reunión con el amado. En primer término, hay un olvido de la muerte y un vagar entre la naturaleza: valle, llano, río. No obstante, la certeza de la soledad y la terrible veracidad de la muerte se va haciendo paulatinamente más comprobable y realista: el canto se torna triste, la tarde vuelca su vaso, pero la mujer continúa sola, el hombre no acude. Este mismo tránsito de la esperanza a la desesperanza se expresa en el poema a través de la naturaleza: se va desde el día a la noche, de la luminosidad a la tiniebla, a la sombra. Lentamente el irracionalismo de la fe, así como el propio día va muriendo, lo cual queda expresado en una de las estrofas de mayor logro artístico dentro del poema:

El sol fue desmenuzando

su ardida y muerta amapola;
flecós de niebla temblaron
sobre el campo. ¡Estaba sola! (9-12/30)

La contundencia de la soledad es eficazmente transmitida por la imagen anterior que sitúa al sujeto ante la naturaleza. Mistral alcanza con esta estrofa un índice de calidad poética bastante notable. La plasticidad del momento que se pretende captar es evidente y recuerda a las mejores páginas del modernismo. Este fragmento eterniza un momento muy específico del atardecer: cuando el sol contrasta con el cielo del ocaso y se produce una gran gama de colores que va desde el amarillo, el azul, el violeta hasta el rojizo. Por otro lado, este colorido aparece matizado por el tono gris de la niebla. El paisaje, con su belleza y en sus diferentes instantes, es utilizado por la poeta para mostrar la temporalidad y el estado de ánimo. La certeza de la soledad se va haciendo cada vez más aplastante y la llegada de la noche, con su vivo color negro y sus criaturas míticas, imprime definitivamente la idea de imposibilidad en la composición:

La noche ensanchó su charco
de betún; el agorero
búho con la horrible seda
de su ala rasgó el sendero.

No te volveré a llamar,
que ya no haces tu jornada;
mi desnuda planta sigue,

la tuya está sosegada.

Vano es que acuda a la cita

por los caminos desiertos.

¡No ha de cuajar tu fantasma

entre mis brazos abiertos! (29-40/30)

Pero si bien el sujeto lírico va en busca desesperada del amado en la naturaleza, también en esta última pretenderá encontrar alivio y refugio. A partir del poema “Canciones en el mar” se va notando ya un cambio que desemboca en un discurso lírico menos acongojado y hasta esperanzador. La mujer de “Canciones del mar”, composición escrita en tres partes, se debate en un meollo de sentimientos contradictorios, al tiempo que se reconoce sufrida y desgraciada, pero por otra parte, desea encontrar la anhelada paz, la resignación o el camino para recomenzar su vida, y una vez más lo hace a través de un elemento natural, ahora el mundo marino:

Llévame, mar, sobre ti, dulcemente,

porque voy dolorida.

¡Ay!, barco, no te tiemblen los costados,

que llevas a una herida.

Buscando voy en tu oleaje vivo

dulzura de rodillas. (1-6/38)

Al sujeto lírico le interesa ahora la acción purificadora de la naturaleza, el contacto de la sal y el agua. Es el mar presentado como una deidad que tiene el poder de borrar el sufrimiento e iniciar, como agua al fin, una nueva vida. La mujer pretende enterrar su pasado y comenzar a existir nuevamente, su impulso vital será el océano. Es un cambio de ambiente, un viaje, una aventura que empieza sobre un barco. En la composición se expresa la dualidad tierra-agua. Este último elemento como el creador y la tierra, por otro lado, como valle experimental del sufrimiento y la madurez. De cierta forma, regresar al mar significa volver al origen, a lo primitivo, tomar fuerzas para continuar:

Sobre la nave toda puse
mi vida como derramada.
Múdala, mar, en los cien días,
que ella será tu desposada.

Múdala, mar, con tus cien vientos.
Lávala, mar; lávala, mar;
que otros te piden oro y perlas,
¡y yo te pido el olvidar! (17-24/39)

Aunque este poema, escrito en forma de tríptico, culmina una vez más con la desesperanza y el dolor de los versos: “y en mitad de la mar voy llorando / caída la faz” (55-6/66-7), no obstante, se va notando ya un anhelo de renacimiento y recuperación sentimental en la voz lírica que será expresado, en gran medida, a través de una alegre comunión con la naturaleza. La mujer abandonada, trágica y solitaria de los primeros

momentos del cuadernillo se va convenciendo de la belleza de un mundo nuevo que encuentra luego de dejar el mar y volver a tierra. En el poema “Serenidad” se percibe el éxtasis de la mujer ante una naturaleza deslumbrante que la llena, otra vez, de vida y felicidad y al mismo tiempo una aceptación de la existencia que indica su madurez. Con ciertas modificaciones, la voz lírica ha recorrido, hasta cierto punto, un camino órfico: pérdida y muerte, sentimiento de imposibilidad de continuar la existencia sin la compañía del ser amado, descenso al mundo de los muertos para reclamar al hombre, que se materializaría en los largos coloquios con Dios acerca de temas como el suicidio, la piedad y en el deseo de volver a ver al amado. Donde sí varía el mito, es en el convencimiento de lo improbable luego del descenso y en el alumbramiento solitario pero feliz que se produce después del ascenso. La mujer se convence de que la vida tiene un concepto mucho más amplio que el amor, de que existe un universo bello que la rodea y que ella es parte de él. El vínculo con la naturaleza ahora es mucho más cercano e indisoluble, se presenta como una especie de fusión plena, placentera. Lleva el aroma de lo natural en su cuerpo, de las frutas, del huerto, de la gruta. Asimismo, ahora es planta y color de paisaje:

De sol a sol voy por las rutas,
y en el regazo olor a frutas
se me acomoda el recental:
tanto trascienden mis abiertas
entrañas a grutas, y a huertas,
y a cuenco tibio de panal!

Soy la ladera y soy la viña
y las salvias, y el aguaniña:
¡todo el azul, todo el candor!
Porque en sus hierbas me apaciento
mi Dios me guarda de sus vientos
como a los linos en la flor. (19-30/68)

En otro orden, en la estrofa final, se reconoce el destino de la existencia y se expresa a través de una imagen poética que tiene su base en la naturaleza. Esta composición presenta, al menos, dos sentidos o estructuras temáticas: una de índole más lineal que presenta al sujeto lírico rodeado de un entorno primaveral o veraniego, pero sin perder de vista la certeza de que algún día llegará el invierno. Por otra parte, una más profunda que constituye la aceptación del devenir mismo de la presencia humana sobre la tierra: desde la plenitud y la juventud hacia la decadencia y la vejez:

Vendrá la nieve cualquier día;
me entregaré a su joya fría,
(fuera otra cosa rebelión).
Y en un silencio de amor sumo,
oprimiendo su duro grumo
me irá vaciando el corazón! (31-6/40)

Evidentemente, el pasaje anterior refleja el añejo tema del paso del tiempo y su acción en el individuo: un accionar paulatino pero implacable ante el cual la voz lírica está resignada y sabe, además, que es inútil resistirse. Una vez más, la compenetración con la

naturaleza es patente. Llegado el momento, nieve, carne, espíritu se irán poco a poco haciendo un solo ser.

Finalmente, el poema “Palabras serenas”, composición de una clara herencia y filiación modernista al estilo de la “Canción de otoño en primavera” de Rubén Darío, sin olvidar el comienzo dantesco de “Ya en la mitad de mis días espigo / esta verdad con frescura de flor” (1-2/69), presenta el ontológico tema del sujeto frente a sus circunstancias, del devenir de la vida y el cambio del “yo”. Una vez más se recurre a la naturaleza para la transmisión de las ideas:

Mudemos ya por el verso sonriente
aquel listado de sangre con hiel.
Abren violetas divinas, y el viento
desprende al valle un aliento de miel. (5-8/41)

La visión ahora resulta esperanzadora. El sujeto lírico afirma la voluntad de vivir y se esfuerza por comprender la existencia. Se convence de la variedad de la vida, hecha de momentos tristes y felices. Una vez más se sitúa frente a la naturaleza, pero ahora para contemplar y disfrutar su belleza. Se entrega al goce del paisaje a través de los sentidos: la vista, el olfato: las violetas son divinas, el valle huele a miel. La sensación de plenitud y bienestar que proviene de esta comunión con el entorno es evidente. El sentido de la existencia de la voz lírica se ha ampliado, ya no son solamente el amor desgarrado y la pérdida los dos factores que mueven su existir. A su alrededor palpita un mundo que ahora entiende como hermoso y disfrutable. La fe renace en ella:

Ahora no sólo comprendo al que reza;

ahora comprendo al que rompe a cantar.

La sed es larga, la cuesta es aviesa;

pero en un lirio se enreda el mirar.

Grávidos van nuestros ojos de llanto

y un arroyuelo nos hace sonreír;

por una alondra que erige su canto

nos olvidamos que es duro morir.

No hay nada ya que mis carnes taladre.

Con el amor acabóse el hervir.

Aún me apacienta el mirar de mi madre.

¡Siento que Dios me va haciendo dormir! (9-20/41)

La huella del Darío de la “Canción de otoño...” es sumamente notable. Como el poeta nicaragüense, la chilena se debate entre lo dulce y lo amargo de la existencia con el fin de encontrar motivos para continuar en el mundo. En la naturaleza se busca además el alivio, el consuelo. En medio de la sed y de la cuesta aviesa siempre hay un lirio donde se complace el mirar. En otras palabras, no todo resulta negativo ni tan extremo. La idea que transmite la composición es la de la belleza en plena vicisitud. Lo mismo ocurre con la figura de la alondra y su canto, que hace olvidar la dureza del hecho de morir. Por otra parte, la última estrofa presenta al desamor como experiencia superada, como un peldaño necesario, cuyo sufrimiento hizo renacer en ella una concepción más amplia de la

existencia. Indudablemente, los dos últimos versos son una muestra de lo anterior: hay un regreso a la madre y a Dios como lo primigenio, es decir, se vuelve al origen y a la divinidad en la búsqueda de protección, y en cierto sentido, de lo inalterable. La madre y Dios son dos figuras estáticas que se mantienen siempre en el mismo papel sentimental. El sujeto lírico busca en ellos la serenidad espiritual luego de conocer lo mutable del sentimiento amoroso.

Esta búsqueda de serenidad, de paz y protección en el poder de la naturaleza, así como la estética de lo natural que trabaja con elementos primitivos es una línea sostenida a lo largo de toda la producción poética y prosística mistraliana. La naturaleza es entendida como origen, espacio maternal o matriz a la que siempre se regresa para apaciguar los dolores de la existencia o propiciar una regeneración. Por razones de extensión no podemos estudiar aquí todas las composiciones que en el libro *Desolación* o posteriormente en *Tala* o *Lagar* abordan este mismo tema. Pero sí podemos mencionar algunas como “Sol del trópico” (donde el sujeto lírico regresa de su peregrinaje por tierras foráneas para encontrarse con el sol de las tierras americanas, testigo del pasado indígena, un sol con el que se confunde y donde busca salvación y sanación como mismo había hecho en el mar), “Cordillera” (dedicada a la inmensa extensión de la cordillera de los Andes vista como una madre multiforme, animada, plétórica de movimiento y espíritu, colorida, que nutre y ampara a los habitantes de estas tierras) y “Salto del Laja” (donde el sujeto lírico se entrega a la ferocidad y belleza original del río Laja y a todos los elementos que él arrastra), todas recogidas en el libro *Tala* y que sin duda merecerían un estudio mucho más amplio que rescatara la estética primitivista de estas composiciones. No obstante, resulta importante

referirnos a la prosa y para ello tomaremos como ejemplos dos ensayos contenidos en la ya nombrada selección *Lecturas para mujeres*. En una de las secciones de esta antología titulada “México maravilloso”, Mistral escribe un ensayo que nombra “Las grutas de Cacahuamilpa” donde se enfatiza el poder creativo de la naturaleza. Ya hemos visto en el capítulo anterior, dedicado a la maternidad, la manera extremadamente fértil en que la premio Nobel chilena contempla el mundo. El sentimiento que predomina en este breve ensayo de apenas cinco cuartillas es de asombro y admiración ante lo que pudiéramos llamar el “talento creador natural” pues la autora hace referencia a lo que denomina “la imaginación de la naturaleza” para crear múltiples formas en un mismo espacio. Es decir, la naturaleza es observada como artista, como sujeto activo creador de estética. “Las grutas de Cacahuamilpa” comparte con el libro *Ternura* esa visión creativa de la naturaleza-tierra que la hace ser la madre superior por excelencia que otorga vida a todo lo existente. La autora logra captar los contrastes de colores, figuras y estructuras que el agua ha ido tallando de forma natural en las rocas como maestra de la creación al punto de parecer obra estética humana: “Están suspendidos sobre nuestras cabezas los cien mil caprichos del agua. Son guirnaldas, son enormes pistilos o torres invertidas” (107).

La gruta resulta tan impresionante, tan profunda que a la escritora le da la impresión de estar descendiendo a los orígenes mismos del mundo, de la creación. Es, por tanto, una especie de experiencia genésica o cosmogónica. La gruta constituye una suerte de micro mundo donde la autora a través de su subjetividad creará un universo propio en las horas de su visita. Resulta válido aclarar que nos estamos circunscribiendo a la impresión de Mistral y no al paisaje en sí. Para ella la gruta resulta un espacio de sobrecogimiento y

silencio que se aparta de lo común, de lo civilizado, al que no logran llegar ni los ruidos ni el bullicio mundano o ciudadano, por lo tanto, el lugar le provoca un respeto telúrico y ritual: “No hay más rumor que el que levantan nuestros pasos y la caída lenta de las gotas que dan la pulsación grave de la gruta” (107). El método artístico de la escritura resulta aquí tan primitivista en los detalles, honra el instante de tal manera que retiene el momento inicial del sonido del agua cayendo o resbalando ininterrumpidamente o el de los pasos de los visitantes para dar una mayor sensación de veracidad al texto. Se rinde culto al silencio como entidad sagrada, difícil de encontrar en un panorama que iba siendo cada vez menos silente debido a los adelantos científico-técnicos que ya poblaban la época. El silencio en este caso debe ser entendido como sinónimo de sacralidad, como característica inherente a una locación a la que la modernidad no ha podido conquistar con su fuerza arrolladora. Por otra parte, el silencio se asocia a la espiritualidad de templos o iglesias donde la parte material de la vida se suspende por momentos. Mistral posee un subjetivismo tan poderoso que la hace imaginar formas humanas en las estalactitas. En un momento hay incluso una comparación del sitio con lugares bíblicos, lo que refuerza el carácter vívido, cosmogónico y genésico de la gruta: “Me acuerdo del Valle de Josafat y las Escrituras se me hacen posibles y vivas” (108). La poeta conjuga lo natural con lo cultural, su conocimiento literario y su subjetivismo para atribuirle a las piedras formas y figuras, con lo cual demuestra que la recepción ante el hecho artístico natural depende en gran medida del espectador. Su perspectiva del paisaje es transformadora: “Ahora encontramos una figura inmensa que camina, alta y grave, como un Dios; puede ser Moisés. Le sigue una masa aglutinada de formas” (108). La lectura se hace plástica, motriz y adquiere un carácter

bastante figurativo. Bajo su concepción es un paisaje que tiene vida propia, que es poseedor de creatividad y moción, aspecto que resulta bastante primitivista si tenemos en cuenta las convenciones del primitivismo estético señaladas por Camayd-Freixas en lo que respecta a la visión animista y vitalista de las cosas:

All beings, animated or not, are considered to have a 'soul' and the potential for intervening in human affairs as carriers of universal forces... Animism reveres everything telluric with respect and fear. Imposing places or those exhibiting extraordinary natural beauty are often contemplated as sacred totemic centers, temples, or concrete expressions of universal forces. (119)

Evidentemente en el texto de Mistral se hallan presentes todas las características anteriores: reverencia y respeto por un lugar imponente o de extrema belleza que produce una veneración sagrada, ritual. Del mismo modo, este ensayo puede leerse bajo la óptica de la teoría de Hélène Cixous que ve en la naturaleza un espacio libre, multiforme, variado, que escapa al encasillamiento de las sociedades contemporáneas, altamente urbanizadas, estructuradas, y saturadas de estereotipos. Dentro de la gruta, la escritora se enfrenta a tramos del paisaje que presentan contrastes opuestos, se pasa de lo pacífico a lo violento, se conjugan colores, y figuras: “Entonces la gruta no es una fauna violenta, es una fauna exquisita: helechos temblorosos, pinos y cipreses fijos, arrobados, y bajo ellos, la muchedumbre de las hierbas y los matorrales” (108).

Una vez más, como hemos observado en sus composiciones líricas, la naturaleza se presenta como madre y punto de origen que posee un carácter sanador y revitalizador, a ella vuelve la escritora cuando necesita comenzar un nuevo ciclo vital. Esto se convierte

en su obra en una especie de ritual muy recurrente parecido al bautismo o al nuevo nacimiento de muchas religiones según lo hallamos explicado en la obra del historiador Mircea Eliade. El silencio de la gruta en este caso, como ya lo había hecho el mar, el sol o la montaña en algunas de sus composiciones poéticas, es ahora el elemento purificador:

Y, sobre todo, quisiera hallarme sola en lo hondo de la gruta para oír el silencio perfecto que es su atributo; un silencio no lacerado ni por la caída ni por las gotas...Lavaría mis oídos de la concupiscencia que puso en ellos la agitación del mundo y que los ha endurecido. Sería un silencio como de cien vendas apretadas sobre mi cabeza; más perfecto aún: el silencio de los muertos gozado dentro de una carne viva. (110)

La voz literaria de Mistral, ya sea lírica o prosística, guarda recelo hacia la modernidad, busca amparo y refugio en los espacios naturales como alivio de sus dolores y del mundo civilizado. Es este un primitivismo cultural que como se ha venido observando a lo largo de la presente disertación compartieron mucho de los artistas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX a nivel mundial. Por tanto, podríamos situar a estas autoras dentro de esta corriente. Recordemos que Ben Etherington ha señalado que la actitud primitivista tiende a aparecer en contextos donde la presencia del imperialismo económico está altamente reforzada. Resulta de vital importancia tener esto presente puesto que a comienzos del siglo pasado en América Latina la economía se encontraba sumamente invadida por el capital extranjero y por la fuerza pujante utilitarista y materialista de la burguesía, lo que produce en los artistas una posición de repliegue y un rechazo a la sociedad, un descontento con la civilización. Esta posición puede también ser hallada en

este ensayo mistraliano. La autora chilena contempla como intromisión perjudicial el alumbrado eléctrico dentro de la gruta que hasta cierto punto aniquila parte de su encanto. La escritora hubiera deseado mantener todo en el orden de lo intocado, de lo natural, un alumbrado generado por la propia naturaleza hubiera sido, según su concepción, lo ideal en este caso: “La luz eléctrica ilumina con brutalidad las estalactitas. Si la luna conociese las grutas, ¡qué ansia tendría de iluminarlas con su plateado-azul, o su plateado oro, o su plateado-plata” (110).

Según Mistral, el ser humano necesita siempre regresar a la sacralidad de la naturaleza para encontrar amparo y consuelo ante el malestar que genera la sociedad civilizada. El ambiente natural en su obra es observado como un *locus* primitivo, materno, que produce libertad y paz ante el malestar y la infelicidad modernos. El mundo urbano no alcanza a llenar el vacío de hombres y mujeres, al contrario, los encasilla y reprime, así plantea la autora significando la importancia de los ambientes naturales ante el avance desmedido de la civilización. En otras palabras, ningún templo o edificio que levante la obra humana será sustituto del sobrecogimiento que producen los espacios imponentes de la naturaleza:

Algún día se levantarán ciudades cerca de esta gruta, y, por muchos templos que erijan, aquí vendrán los *llenos de turbación*, a la entraña helada y blanca de la gruta, a sentir en el rostro el soplo de la muerte...La impresión de lo divino me la han dado a mí solo el abismo de la noche estrellada y esta otra hondura que también hace desfallecer. (110)

Otro texto de sabor primitivista escrito por Gabriela Mistral y recogido en *Lecturas para mujeres* es “Las jícaras de Uruapán” donde la escritora exalta el proceso de elaboración artesanal de este sencillo objeto de la cultura indígena. La chilena focaliza en la fabricación sencilla y natural de la jícara. La materia prima empleada es toda proveniente de la naturaleza: “La calabaza, terrosa cual el surco, primero es pulida por el indio”, su color proviene de la tintura de un insecto (102-3). De ahí la autora pasa a explicar la elaboración artística del objeto, los dibujos, los colores, la forma que se le da. Su objetivo es enaltecer este sencillo y primitivo arte de los aborígenes. Para ella tiene tanto valor como las obras de los grandes clásicos de la literatura: “Sin saberlo, el artista indio sigue en su pobre jícara la norma espiritual que siguen algunos artistas de la palabra en sus creaciones. Fondo negro de betún tienen las figuras escarlatas del Dante en el Infierno, fondo negro también las siluetas en rojo de Dostoievski” (103). Gabriela Mistral con este texto se adelanta a las posiciones ecofeministas, al exaltar el uso de materiales naturales y sencillos que no necesitan de la elaboración industrial:

Lo más noble de esta industria es la sencillez de los materiales y la proximidad a que los tiene el indio. Cualquier suelo le entrega el fruto, del que no hace sino volcar la pulpa seca, su entraña muerta; exprime el color de los insectos que suben y bajan de sus árboles; un cuchillo ligero basta para las incrustaciones, y la palma arranca el lustre por la frotación ardorosa.

No tiene esta industria la necesidad de la máquina fea y pesada, llena de frenos y piezas, que rinde al obrero con exceso de fuerza. (104)

En este fragmento podemos leer varios aspectos que se convertirán en cuestiones palpitantes cuando se habla de crítica a los procesos de la modernidad: en primer lugar, observamos el enfrentamiento entre trabajo artesanal, popular, autóctono *versus* trabajo mecanizado. Evidentemente la producción masiva que utiliza máquinas de alta tecnología ha traído consecuencias nefastas para comunidades mundiales que vivían de los trabajos manuales. En muchos casos, grandes fábricas modernas han copiado los diseños artesanales y los han hecho parte de sus catálogos de productos, comercializándolos de esta forma como raros vestigios de civilizaciones antiguas. En el mejor de los casos el arte de las comunidades aborígenes ha pasado a integrar la amplia colección de *souvenirs* que llevan a sus casas los turistas luego de sus vacaciones. Los populares *souvenirs*, vendidos actualmente como productos autóctonos en locales que en ocasiones resultan bastante lujosos, han contribuido a la vulgarización y pérdida de valor de estos productos. Por otra parte, la autora habla de los materiales naturales y sencillos como base de la producción. Este es otro tópico de vital importancia en la actualidad, en un mundo donde se hace urgente encontrar materiales alternativos, degradables, que sustituyan el uso de los derivados del petróleo y como último asunto vemos la posición del obrero que se ve obligado a manejar máquinas complejas y agotadoras. Con este texto comprobamos la popularidad del tema primitivo y la actitud primitivista en las escritoras del momento que se encontraban insertas en un contexto que fluctuaba entre posiciones literarias modernistas, postmodernistas y vanguardistas. Así refiere Gabriela Mistral este interés del momento en el arte más añejo muy en boga a principios del siglo XX como ha hemos estudiado en el capítulo 2:

Hace años, cuando el dibujo era todavía una cosa pedante por el exceso presuntuoso de exactitud, por el necio detalle, debieron parecer descuidadas estas figuras ingenuas de hojas, de flores, de venados, que el indio trazaba en la mejilla de la jícara. Pero el concepto del dibujo ha cambiado, ha vuelto al primitivismo inocente y dichoso, y la decoración del indio en el costado de la jícara resulta ahora una labor perfecta, que podría ser llevada a los grandes mercados del mundo. (104)

La cita anterior se refiere al cambio de percepción estética que se vive en el momento. Desde el modernismo hasta la vanguardia los artistas y escritores comienzan a volver la vista hacia formas artísticas antiguas, lejanas, primitivas o consideradas exóticas con el objetivo de transformar el canon creativo. Como se ha podido observar las poetas no quedan exentas de este proceso, el hecho de que Mistral lo mencione explícitamente en este texto nos sirve para reafirmar el intenso interés que existía a nivel mundial en el arte de culturas precedentes o primitivas que cada vez iban siendo consideradas más autóctonas y originales.

2. Juana de Ibarbourou. Las ansias de vivir en la belleza natural.

Como han señalado numerosos críticos como Jorge Arbeleche la obra lírica de Juana de Ibarbourou desde la publicación de su primer libro *Las lenguas de diamante*, en 1919, está signada por el afán de mostrar la plenitud del sujeto en la belleza de la naturaleza. Como bien afirma Arbeleche: “Esta armonía se mantendrá aún en la poesía de los últimos años, no ya bajo la expresión de plenitud, sino a través de un oscuro conocimiento del destino y la existencia, que sabrá mostrar el sentido cíclico y circular de toda la vida” (17).

En efecto, desde sus comienzos, en las composiciones de Juana de América presenciamos las interrogaciones en torno a hondas cuestiones de la existencia como pueden ser la finitud de la vida, los ciclos naturales, la nada, el todo, la fusión del ser con el universo luego de la muerte. Temas todos que están muy vinculados a la filosofía de la vida muy en boga a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Existe en sus poemas un anhelo del gozo de la existencia y de los momentos felices en contraposición con el esperado futuro mortífero de cada ser humano. De esta suerte, algunos de sus poemas constituirán una invitación a vivir de prisa, pero plenamente el instante presente que mayormente viene a ser una experiencia amorosa corporal en el ambiente natural. Así expresa Arbeleche las características fundamentales de la obra de Ibarbourou:

Es así que vemos la poesía de Ibarbourou, como el culto a la belleza, considerada esta como la regla de oro del universo todo: hombre, mundo y vida. Belleza que, más allá de las coordinadas tradicionales sobre las que se sustenta, se proyecta a otras dimensiones de originales perfiles como el culto a lo humilde, a lo bueno, a lo equilibrado y a lo mensurable. (19)

Verdaderamente Arbeleche recoge en la cita anterior los rasgos fundamentales del devenir poético de la autora. La búsqueda de la belleza resulta un elemento esencial en su producción literaria, compartido con las principales voces poéticas de aquel entonces a ambos lados del Atlántico. Tanto la poesía finisecular francesa (parnasianismo y simbolismo) como la tradición hispánica modernista de Latinoamérica y España serán fuentes importantes donde beben este grupo de poetas. Sabemos por el estudio de Elena Romiti que Juana de Ibarbourou estaba muy enterada de la producción poética de autores

franceses tan importantes y revolucionarios como Charles Baudelaire de quien admiraba la sutileza, el encanto de sus imágenes, el trabajo con el espíritu de las cosas y con los procesos sensoriales para alcanzar lo bello.

Su admiración por Baudelaire explica que escogiera el texto del poeta francés “Los beneficios de la luna” como fragmento inaugural de una de las entregas de la sección literaria del diario independiente *La Noche*, donde la poeta fungía como directora de este segmento. Este texto, citado en la investigación de Elena Romiti, nos resulta de interés vital para esta disertación puesto que descubrimos en él los intereses líricos que comparten tanto Baudelaire como Ibarbourou. La escena del francés narra con extraordinaria belleza la fascinación de un sujeto masculino por otro supuestamente femenino. Sin embargo, ¿deberíamos entender este texto de una manera tan simple? Tratándose de un autor como Baudelaire evidentemente la respuesta a la pregunta es negativa. Los poetas finiseculares franceses buscaban precisamente dirigirse a una belleza suprasensible, múltiple y trascendental, que no quedara solamente en la linealidad del momento, sino que diera lugar a lecturas cada vez más múltiples e imaginativas mediante un rico trabajo con la imagen y el lenguaje. En este caso podemos hacer una interpretación metapoética. ¿La mujer del texto es en realidad una mujer o se trata de la propia poesía, de la inspiración, o de la musa, que es perseguida por el autor, quien está “...echado a sus pies, buscando...la temible Divinidad, de la fatídica madrina, de la nodriza emponzoñadora de los ‘lunáticos’”? (Cit. en Romiti 52). Con semejante lenguaje, tan líricamente trabajado, es poco probable que el escritor se refiera a la relación mundana entre un hombre y una mujer. Estamos más bien en presencia de un trozo artístico muy aristocrático que relata el anhelo de conseguir la

perfección de la belleza lírica, del ejercicio poético. Las imágenes buscan lograr un índice de belleza, calidad y perfección inédito. El texto es teatral, performativo, mucho antes de que el sujeto literario que lo escribe conociera a esta mujer, ya ella, siendo niña había sido escogida por la divinidad lunar, que en este caso representa la sensibilidad, la creatividad. Ella no lo impacta por su forma física sino por la fuerza de su sensibilidad. En otras palabras, estamos en presencia de la relación artista-creación. La luna en el reparto de sus dones le dice a la niña:

Tú sufrirás eternamente la influencia de mi beso. Tú serás bella a mi manera.
Tú amarás lo que yo amo y me ama: el agua, las nubes, el silencio y la noche:
el mar inmenso y verde; el agua informe y multiforme, el lugar en que no estés;
el amante que no conozcas; las flores monstruosas; los perfumes que hacen
delirar; los gatos que se extasían sobre los pianos y gimen como las mujeres,
con voz ronca y dulce. (Cit. en Romiti 52)

Evidentemente, con este escrito, estamos ante la ideología estética de la poesía simbolista. La búsqueda de detalles e imágenes sutiles, bellas y exóticas tiene un peso determinante en estas palabras, así como la intervención de los órganos sensoriales como la vista, el tacto, lo corporal y lo olfativo. El creador es visto como una especie de ser especial que no pertenece al común de los mortales y que es capaz de comunicarse con la belleza y el alma de elementos como el agua, las nubes, el silencio, la noche, el mar, las flores, los perfumes, los objetos bellos y refinados, la música y el arte en general. Es un concepto aristocrático de la creación que en el mundo hispánico alcanzará a escritores como Rubén Darío, José Martí, Julián del Casal, Manuel Gutiérrez Nájera, José Asunción

Silva, y en España, a Antonio Machado, a Ramón de Valle-Inclán o a Juan Ramón Jiménez solo por citar a algunos de los más destacados nombres de la poesía modernista. Imágenes similares a las anteriores y esta búsqueda esencial de la belleza poética en detalles sutiles, naturales, sensoriales, marcan también la producción poética de Juana de Ibarbourou. La escritora apuesta por una estética de lo natural tal como venimos viendo en este capítulo con lo que contribuye a la transformación de los temas y el lenguaje poético femeninos en América Latina. El empleo de estos elementos en la poesía está determinado en gran medida por la crisis espiritual que provoca en los escritores el ascenso de un sistema altamente utilitarista que despreciaba cada vez más la sensibilidad artística. Los creadores se sienten como figuras extrañas, como extranjeros en una sociedad que da al dinero carácter de deidad. A este movimiento de exaltación de lo bello, lo instintivo, lo primitivo y sensorial se unen también las poetas que al comienzo del siglo XX irán instaurando un discurso más propio, intimista y original, a diferencia de sus antecesoras decimonónicas, quienes estuvieron más presionadas por un modelo patriarcal y de progreso.

En el caso de Juana de Ibarbourou tomaremos como ejemplo su primer libro *Las lenguas de diamantes* y algunas prosas poéticas de los volúmenes posteriores para demostrar el método creativo primitivista de la escritora que la lleva a situarse en una posición crítica frente a la llegada de la modernidad. Su preferencia como sujeto hacia el ambiente natural es clara. En los espacios abiertos encuentra la libertad que constriñe el espacio urbano. Estas tres autoras ven en la naturaleza un *locus* para evadir la vigilancia y el control de las costumbres sociales y es esto precisamente lo que expresarán en sus obras.

3. Corporalidad, naturaleza, regeneración y el “yo” salvaje

Prácticamente toda la obra de Juana de Ibarbourou se encuentra sostenida por los mismos temas. Como hemos leído en el criterio de Jorge Arbeleche, se mantendrá en ella esa frescura natural, el deseo de lo primaveral, del gozo, de la juventud eterna, de la vivencia del instante presente explotado en todas sus dimensiones y con gran sensualidad. De este modo, la experiencia amorosa física y carnal, unida al ambiente natural tendrá un papel determinante en sus composiciones líricas. Nada parece ser más disfrutable para el sujeto lírico que la fusión corporal con la naturaleza y el amante, así como el cuidado del propio cuerpo. Sería interminable la lista de poemas escritos por Ibarbourou que abordan este tema por lo que se hace necesaria una selección que siempre será incompleta y mínima en comparación a las numerosas páginas legadas por la autora en torno a este tópico. Comencemos analizando entonces algunas de las composiciones de su primer libro: “Amémonos”, “Toilette suprema”, “La cita”, “Insomnio”, y “La inquietud fugaz”.

“Amémonos”, como lo indica su título, es un poema que incita al acto amoroso, pero ahora en un plano físico y carnal. Si durante el siglo XIX, se hacía difícil encontrar este tipo de composiciones escritas tanto por hombres como por mujeres, entrado el siglo XX, las poetas se encargaron de cambiar este panorama a través de la exaltación del momento íntimo de contacto corporal entre los amantes hasta tal punto que el discurso erótico comienza a ser identificado con la poesía femenina escrita sobre todo en el área geográfica del Cono Sur. En “Amémonos” habla una voz lírica deseante de placer sensual que pide al amante la unión en un espacio natural, abierto y nocturno, asumimos que sea esta voz femenina por provenir del discurso de una poeta como Ibarbourou que no resulta

para nada ambigua a la hora de remarcar su género. La noche, la luna, esta última descrita en la composición en términos tan primitivos como viejo y eterno lampadario que enciende su fulgor milenario (2-3/55), se vuelven cómplices en un mundo aislado y solitario que compete solo a los amantes en su afán de satisfacción corporal. Aquí la experiencia amorosa se verifica directamente en la naturaleza agreste con la cual se funden los cuerpos. No estamos hablando de una habitación arreglada ni de una cama lujosa o civilizada sino de un soporte tan primario y elemental como lo es un rincón de hierba que tiene calor de nido (4/55). Los amantes son como aves silvestres que se refugian bajo la noche, sobre el suelo sembrado de plantas y bajo el amparo de un laurel florido, dulce y hospitalario, tomando en cuenta la descripción de la voz lírica. Como vemos, estamos en presencia de una fusión de los sujetos con lo natural. Los amantes cuentan con la dulzura, el aroma, la suavidad y la mística de la noche. La mezcla y la cercanía con la naturaleza resulta tan potente que las luciérnagas se aman en los cabellos de los amantes, “Con estremecimientos breves como destellos” (13/56). Es esta una forma de referir sutilmente el amor más instintivo e íntimo de la pareja. En realidad, las luciérnagas ocupan aquí un lugar metonímico, sustitutivo de los amantes para expresar la acción amorosa física que ocurre entre ellos, el encuentro ha sido tan carnal, tan arrollador que estos insectos luminosos han quedado prendidos en sus cuerpos. Además de ver el amor instintivo en esta composición debemos observar las técnicas empleadas por la poesía simbolista y modernista que pretendía a través de símbolos y sugerencias motivar la creatividad poética y dar lugar a interpretaciones más diversas y profundas. También observamos aquí la captación de un instante poético bello, matizado por el aroma nocturno, la contemplación de elementos de

extraordinaria beldad como la luna, el laurel florido, el haz de los campos, o las propias luciérnagas que con su color verde brillante parecen esmeraldas. Como ha planteado Arbeleche: “El escenario del amor es la naturaleza...La naturaleza adquiere tonalidad erótica y puede hablarse de un Eros vegetal...La naturaleza participa del misterio y del acto de amor de la Creación” (21). Obsérvense las semejanzas de este poema con el texto de Charles Baudelaire que hemos citado al comienzo: el amor bajo la luz de la luna, la noche, los olores, la mística, la belleza exótica, la sutileza de los detalles naturales, todos estos elementos hacen semejante la visión de ambos escritores sobre el universo.

Tanto en “Toilette suprema” como en “La cita” predomina la estética de lo natural que ya hemos visto en “Amémonos” o en la obra de Gabriela Mistral. El elemento nuevo aquí es el trabajo con la sensualidad corporal que aparece expresada en primer plano sin recurrir a mecanismos ocultadores. El interés del sujeto lírico reside ahora en resaltar la belleza del cuerpo *per se* o cómo este toma su energía y hermosura de la naturaleza. “Toilette suprema” muestra a una mujer sensual, tentada por el impulso de sumergirse en el ambiente natural, particularmente en un río de singular belleza, de color amatista, una corriente líquida estilizada artísticamente por el trabajo poético. El tono cromático púrpura nos muestra claramente la intención de la autora de modificar bajo su lente creativo su impresión sobre el paisaje. En la percepción del espacio que vemos en los poemas de Juana de Ibarbourou se conjugan elementos realistas y fantásticos con el objetivo de lograr la suprema belleza lírica. A la autora no le interesa captar el paisaje de forma mimética o simple sino poner en juego su propia subjetividad y creatividad lírica a la hora de percibirlo. La estilización del paisaje matizado por la subjetividad artística constituye otro de los

rasgos de la poesía y el arte modernistas que como hemos visto pretenden la creación de paraísos artificiales. Esta técnica resulta muy importante en la creación de esos mundos imaginarios que sirven de refugio o espacio de libertad al creador. Así lo ha explicado Carmelo Spadola en su libro *El paisaje literario en las voces femeninas del Uruguay del siglo XX*: “Todo el itinerario poético de Juana de Ibarbourou se caracteriza por esa coexistencia entre un universo real y un mundo paralelo del más allá, que según lo propone Arbeleche, podemos definir como un ‘sentimiento del trasmundo’” (182). El agua, como fuente de vida, es también un componente que engalana el cuerpo de la mujer, que lo hace mucho más bello:

Intensa coquetería
Del contraste con la onda
Que hará mi carne más blonda
Entre su gasa sombría
Rara y divina toalé
Que en la penumbra amatista
Dará una gracia imprevista
A mi cuerpo rosa-té. (9-16/65)

En esta estrofa se observa como una especie de bautismo, una regeneración corporal a partir de la naturaleza. Mircea Eliade en su libro *El mito del eterno retorno* habla del concepto del tiempo como algo que se acumula, se empobrece y se gasta. Desde tiempos inmemoriales nuestros ancestros entendieron esto de esta forma por lo que surgen diversas maneras de propiciar la regeneración o nuevos nacimientos y una de ellas es el bautismo a

través del agua que marca un nuevo comienzo, las celebraciones de Año Nuevo, de los ciclos o de las estaciones naturales. El agua, como veremos más adelante, es uno de los motivos constantes en la obra de Juana de Ibarbourou. Aquí desempeña un papel regenerador sobre lo corporal. Para el sujeto lírico, esta vez sumamente apegado a lo natural, no existe vestido más perfecto y conveniente que el agua del río, lo que demuestra su fascinación por la naturaleza como fuente divina, ritual, el cuerpo es entendido como integrante del conjunto ambiental, se funde a este como parte de un sistema, de un todo. De esta forma, la mujer del poema se engalana para el amante, no con joyas, ni vestiduras lujosas y artificiales sino con la belleza y frescura que extrae de la corriente del río:

Ninguna tela más bella
En su pliegue ha de envolverme,
¡Nunca tornarás a verme
Con tal blancura de estrella!
.....
Deja que el río me vista
Con sus largos pliegues lilas,
Y guarda en tus dos pupilas,
Junto al fondo de amatista,
La visión loca y suprema
De mi cuerpo embellecido
Por el oscuro vestido
Y la sombría diadema. (17-20, 25-32/65)

En el poema “La cita” también leemos la estética de lo natural, el objetivo de esta composición es invitar al amante a gozar del cuerpo desnudo de la amada en su primitividad: “¡Descíñeme amante!, ¡Descíñeme, amante!” (17/73). El acto de desvestirse es visto como liberación del control, del yugo cultural del vestido. En esta composición el sujeto lírico femenino renuncia a las joyas modernas, convencionales y civilizadas para mostrar la belleza natural del cuerpo. Estamos en presencia de la dualidad naturaleza/cultura y vemos cómo la primera vence a la segunda para dar riendas libres a los instintos sensuales:

Ya ves que no luzco siquiera una joya,
Ni un lazo rosado, ni un ramo de dalias.
Y hasta me he quitado las hebillas ricas
De las correhuelas de mis dos sandalias.

Mas soy esta noche, sin oros ni sedas,
Esbelta y morena como un lirio vivo.

.....

Y en mi boca pálida florece ya el trémulo
Clavel de mi beso que aguarda tu boca.
Y a mis manos largas se enrosca el deseo
Como una invisible serpentina loca. (5-10, 13-6/73)

La mujer del poema se despoja de todas las marcas de vestir que la hacen ser un sujeto femenino ante la mirada social: no usa ni siquiera una joya, ni un lazo rosado (color asociado típicamente con lo femenino), ni flores, se desabrocha las sandalias quizás para andar descalza. Es decir, está lista para el encuentro carnal desde la corporalidad. Solo lleva un manto negro que la cubre para que el amante la libere y le dé amor y placer. La sensualidad es transmitida a través de elementos naturales bien seleccionados, la boca de la mujer, su beso, toma forma de clavel. De esta manera la imaginamos carnosa, ondulante, multiforme y abultada. Las manos, como serpentinadas, arden de deseo. Evidentemente, estamos en presencia de un discurso rupturista erótico femenino inédito hasta ese entonces en América Latina y muy distinto a cómo se expresaba el sentimiento amoroso durante el siglo XIX, altamente idílico y edulcorado.

En el caso de “Insomnio” resulta muy patente el empleo de la estética de lo natural. El poema es una especie de cuadro visual construido a partir de elementos tomados de la naturaleza que llega a un cierto barroquismo de bodegón en la expresión. La mujer del poema padece una fuerte noche de insomnio por la pérdida del amado. Pero los términos con que se describen su estado llegan a ser hiperbólicos, dan la impresión de ser una obra de naturaleza muerta reunida en una canasta, por ejemplo, las ojeras son descritas como “...un zumo de lirios morados” y los labios se han vuelto otro “zumo amarillo de cera”. En este cromatismo, típico del modernismo latinoamericano, de la poesía romántica francesa de escritores como Vigny, Musset o Hugo, y posteriormente de autores simbolistas como Rimbaud, Verlaine, Mallarmé o Baudelaire, observamos la marca de un estilo plástico, escultórico, propio de escuelas como el Parnasianismo que se propusieron, como hemos

apuntado, la búsqueda de una belleza supraterrrenal y trascendente. Observemos la siguiente estrofa para explicar detalladamente la estética natural empleada por la escritora:

El insomnio taladra mis sienas
Con sus siete clavos de vigilia ácida.
Y retoñan, retoñan deseos.
¿Dónde se halla, Señor, el amante
Que mis finos cabellos peinaba
Con sus manos morenas que olían
A mazos de trigo y a ramos de dalias?
En mi lecho, que es nata de linos,
Su vacío lugar mana angustia. (15-23/70)

Aquí vemos un ejemplo de la escritura vegetal primitiva que conceptualiza Hélène Cixous. El sujeto lírico se sitúa en una posición cercana a las plantas, a los árboles, sus deseos retoñan como lo hacen los tallos y las hojas del tronco. Por otra parte, vuelve a darse la escritura de los sentidos, primeramente, con el recuerdo del olor de las manos del amante que otrora acariciara sus cabellos. El olor se asemeja igualmente a componentes extraídos del mundo vegetal, a mazos de trigos y a ramos de dalias, y finalmente, el lecho es descrito muy gráficamente como nata de lino, lo que aporta aún más cromatismo y textura a la composición. Todos estos son elementos naturales de una primitividad muy clara. La autora trabaja su lenguaje poético como si escogiera detalles de la naturaleza para crear una obra artística visual.

“La inquietud fugaz”, último poema que vamos a analizar en nuestro primer grupo seleccionado, muestra las ganas de vivir el instante presente, la vida que se sabe finita y que puede terminar de un momento a otro. Como ha visto Elena Romiti en su estudio de las poetas fundacionales, precisamente uno de los aportes teóricos a la poesía femenina hechos por Juana de Ibarbourou es la atención brindada al tópico del *carpe diem*. La satisfacción de los instintos con plena libertad, así como la búsqueda de la felicidad en el espacio natural son temas muy recurrentes en la producción lírica de la uruguaya. En esta composición, la mujer, en un arrebatado de euforia y alborozo, declara una serie de actos que sus instintos más inmediatos les han llevado a hacer para complacerse a sí misma, he ahí que vemos una mujer empoderada, que cumple su voluntad, que es dueña de sus deseos y anhelos. La composición transpira libertad, el sujeto lírico muerde manzanas, besa los labios del amante, se abraza a los pinos olorosos y negros, hunde sus manos inquietas en el agua que corre, huronea la selva milenaria, cruza las praderas, corre por los caminos, canta, ríe, anda y pide al amante que no se enfade debido a su desbordamiento, sino que le permita disfrutar de la belleza y sensualidad de la vida que sabe efímera y pasajera (1-9/78). Con el presentimiento claro de la muerte futura le dice:

Ha de llegar un día en que he de estarme quieta,

¡Ay, por siempre, por siempre!

Con las manos cruzadas y apagados los ojos,

Con los oídos sordos y con la boca muda,

Y los pies andariegos en reposo perpetuo

Sobre la tierra negra. (10-15/78)

El poema describe la satisfacción de los impulsos elementales y primitivos tales como contemplar la belleza de la naturaleza, amar, comer, morder, andar al aire libre. Todo ello entendido como sinónimo de vida sin restricciones, como disfrute pleno de la existencia y la belleza. Para lograr la satisfacción de esos instintos se regresa a la primitividad natural, al origen.

En cuanto al tema de la *regeneración*, que constituye otro de los referentes constantes en la producción lírica de Juana de Ibarbourou, hallo necesario nombrar una vez más la mencionada teoría del historiador Mircea Eliade sobre la circularidad del tiempo y su desgaste. Según Eliade el transcurrir humano se basa, en gran medida, en la repetición de los arquetipos desde tiempos muy remotos. Desde su punto de vista todos los sucesos desde épocas muy primitivas tienden a morir, a desaparecer hasta cierto punto, para luego regenerarse mediante una transformación. De ahí la importancia de todo lo que tenga que ver con el origen y los comienzos, con lo primordial, es decir, temas como el niño, el bautismo, el huérfano serán muy importantes históricamente para la mayoría de las culturas y sociedades. Así plantea el autor:

...el cosmos y el hombre son regenerados sin cesar y por todos los medios, el pasado es consumido, los males y los pecados son eliminados, etc. Diversos en sus fórmulas, todos esos instrumentos de regeneración tienden hacia la misma meta: anular el tiempo transcurrido, abolir la historia mediante un regreso continuo in *illo tempore*, por la repetición del acto cosmogónico. (Eliade, *El mito del eterno retorno* 97)

Cuando Eliade alude a la repetición del acto cósmico se refiere a una especie de desintegración caótica del ser, del cuerpo, de una civilización o cultura para más adelante reorganizarse en una cosmogonía u orden. Camayd-Freixas, siguiendo a Eliade, en su teoría sobre primitivismo estético, también incorpora la circularidad del tiempo: “Time for primitive man does not flow in a straight line but follows natural, liturgical, or ritual cycles...” (116). Esta característica que, según Freixas, definiría un tipo de obra literaria o artística con un sabor primitivo puede ser hallada en varios de los poemas de Juana de Ibarbourou que por lo general se niegan a aceptar la nada como fin de la existencia. Un ejemplo muy claro es el poema “Vida-Garfío” donde la mujer le pide vehementemente al amante que si muere no la lleve al camposanto, sino que la deposite a flor de tierra donde pueda desintegrarse de forma natural y fundirse también al entorno. Hasta después de muerta quiere sentir la alegría de la vida, descansar al lado del alboroto de alguna pajarera donde el sol le caliente los huesos. Su propio cuerpo, sus huesos serán entonces materia nutricia para nuevos seres. Aquí vemos un ciclo que no termina, sino que se transforma, la mujer luego de la muerte se funde con el cosmos, en esa especie de sentimiento oceánico que rescata en su teoría Marianna Torgovnick, explicado a través del ejemplo de ser como los granos de sal dentro del océano, es decir, integrante del todo. La mujer del poema puede haber cumplido su temporalidad terrestre pero luego renacerá, se regenerará convertida en otros elementos:

A flor de tierra, amante. Que el tránsito así sea

Más breve. Yo presiento

La lucha de mi carne por volver hacia arriba,

Por sentir en sus átomos la frescura del viento.

.....

Arrójame semillas. Yo quiero que se enraícen

En la greda amarilla de mis huesos menguados.

¡Por la parda escalera de las raíces

Yo subiré a mirarte en los lirios morados! (8-11, 16-9/63)

El poema no habla de un final, se refiere más bien a *tránsito*, lo que implica un paso de un estado a otro, transformación. Las carnes luchan por volver hacia arriba en un afán palingenésico, el sujeto lírico se transfigura en planta, en lirio para volver a la vida y mirar al amante. En otras palabras, se ha producido la integración del sujeto con el mundo, lo que resulta un modo típico de pensamiento del hombre primitivo. La modernidad creó una separación entre la mente, el cuerpo y la naturaleza. El ser humano se convirtió fundamentalmente en un ente pensante que sometió sus sensaciones corporales a un plano secundario. Por lo tanto, aquí encontramos otra de las características del primitivismo estético señaladas por Camayd-Freixas: “The unity of the human and the telluric...Contrary to modern man, the primitive does not define himself in terms of his difference with respect to the rest of creation, but by his ‘ontological participation’ in the substance of other beings” (120). En la gran mayoría de las composiciones que escribiera Juana de Ibarbourou podemos apreciar esta característica. El propio cuerpo se transforma en naturaleza. Uno de los ejemplos más elocuentes se halla en uno de sus poemas más populares, me refiero a “El dulce milagro”, donde a la mujer le nacen rosas en las manos debido al beso del amante. Los sentimientos, la euforia amorosa, son expresados en este

caso a través de procesos naturales como los brotes o retoños. De esta forma, el sujeto establece una relación extremadamente cercana con su entorno, la naturaleza deja de ser en la poesía sinónimo de nacionalismo y patria para convertirse en una experiencia sensual íntima que nos remite a un pensamiento primitivo. Como también ha señalado Camayd-Feixas: “In the mythical age of the ancestors the vital principle for all beings is transformation. Creation and Origins are always explained via some kind of metamorphosis” (122). La transformación, lo performativo y el movimiento son tres características esenciales que marcan la lírica de Juana de Ibarbourou. De la vida se pasa a la muerte y luego a otros seres, o de la carne surgen las rosas.

Este afán regeneracionista y cíclico será uno de los asuntos frecuentes a lo largo de la obra de la autora. En *Diario de una isleña*, uno de los volúmenes menos conocidos de la uruguaya, del año 1967, vuelve a aparecer el tópico. En sentido general, Ibarbourou es lo que podemos llamar una escritora profundamente primitivista, hecho que no ha sido valorado en toda su magnitud por la crítica literaria. El poema en prosa número XI de *Diario...* celebra la llegada del Año Nuevo, lo que resulta de vital importancia para la presente investigación. Como ha planteado Mircea Eliade, la celebración de nuevos períodos es una antigua costumbre social que pretende romper con la acumulación de sucesos nefastos y fatídicos. Luego de grandes cataclismos o desastres el mundo necesita una reorganización, es decir, pasar de lo caótico al orden, a lo cosmogónico, se hace necesario resanar el tiempo que se ha gastado y poblado de hechos catastróficos:

...esta expulsión anual de los pecados, enfermedades y demonios es en realidad una tentativa de restauración, aunque sea momentánea, del tiempo mítico y

primordial, del tiempo puro, del instante de la creación. Todo Año Nuevo es volver a tomar el tiempo en su comienzo, es decir, una repetición de la cosmogonía. (Eliade, *El mito del eterno retorno* 69)

La prosa poética de Ibarbourou celebra efectivamente la llegada de un nuevo año a través de un suceso ritual como el acto de beber vino:

Año nuevo. Bebe conmigo, viento del Sur, los famosos vinos de Mendoza y Chile, los uruguayos de Santa Rosa y San Javier, los que, hacia el Norte, se destilan de frutos de palmeras, y otros que salen de la maceración del maíz con hierbas aromáticas, receta primitiva de los indios aborígenes. Año nuevo. No quiero saber nada de fantasmas, ni que me hablen de guerras, de monjes budistas quemados con gasolina, ni de aquel que ha matado, ni de otros que deben morir. De la eternidad nace un nuevo año como un niño de un vientre millones de veces violado. (156-57)

En este fragmento vemos comprobada la teoría de Eliade y de Camayd-Freixas de la circularidad del tiempo y la regeneración. Se celebra la llegada de un período con un acto ritual que en este caso sería beber el vino que se obtiene además de la savia misma de la naturaleza, de recetas legadas por los ancestros y antepasados antiguos. Luego se exorcizan los hechos fatídicos y nefastos para dar comienzo a un nuevo ciclo que es como un niño tierno que nace de un vientre mancillado, violado, imagen que se refiere a la acumulación de tragedias, injusticias, prejuicios en el mundo. Hay que tener en cuenta la fecha en la que se publica este texto, 1967, cuando hechos verdaderamente monstruosos

habían sacudido al planeta ya para ese entonces. Aquí observamos una faceta diferente de la poesía de Ibarbourou, más coloquial, social y vanguardista.

Por último, quiero referirme a la categoría del *yo salvaje* de la que habla en su estudio Elena Romiti cuando se acerca a la obra de Juana de Ibarbourou. Este es un yo vital, desenfrenado, que encuentra placer y felicidad intensos en lo agreste de la naturaleza, y que asimismo da cauce libre a sus instintos y deseos inmediatos sin reprimirlos. Un yo que también se siente integrado a lo telúrico, que no ve una división extrema entre su existencia y la naturaleza. Dos composiciones que ejemplifican muy bien esta categoría son “Salvaje” y “Fugitiva” del libro *Las lenguas de diamante*. En ambos poemas una muchacha se describe a sí misma, por tanto, la fuerza del yo poético resulta muy presente. Tanto “Salvaje” como “Fugitiva” se enmarcan en un ambiente natural donde el sujeto lírico encuentra libertad y placer. Su figura se convierte en naturaleza, se describe a sí misma como un ser pre-civilizado, salvaje, integrado al entorno, bebe directamente del agua del arroyo, vaga por los campos teniendo como apoyo un gajo de algarrobo. Pasa sus días morena, descuidada, sobre la yerba, come de la carne de las frutas que ha recolectado en su andar. Su cuerpo aparece de tal forma incorporado al ambiente natural que ya ha asumido los olores propios de este espacio, una vez más nos encontramos ante esa escritura vegetal, ancestral, que conceptualiza Cixous donde la mujer encuentra un *locus* de libertad para borrar los patrones de género establecidos por la sociedad patriarcal. En este poema vemos a una mujer empoderada, dueña de su corporalidad:

Mi cuerpo está impregnado del aroma ardoroso

De los pastos maduros. Mi cabello sombrero

Esparce al destrenzarlo, olor a sol y a heno,

A salvia, a yerbabuena y a flores de centeno. (9-12/93)

En “Fugitiva” también leemos a un sujeto lírico muy similar al de “Salvaje. Una muchacha que se alimenta de “moras tempraneras, que deambula todo el día por la selva en busca de las frutas, “Radiante, satisfecha y despeinada, / Con un gajo de aroma en la cabeza,” (5-6/99). Este poema, como el anterior, y muchos otros dentro de la producción de Juana de Ibarbourou desafían los cánones de género de la mujer supuestamente civilizada de la que se esperaba pulcritud, pudor, muchos vestidos y castidad. Sin embargo, en ambos poemas aparecen ciertos elementos de naturaleza ambigua, de difícil clarificación, por ejemplo, en “Salvaje”, la muchacha es sana, alegre, juvenil y morena, muy dada a vivir una vida natural, pero cierra el poema diciendo que es “casta como Diana” (14/93), como en una especie de justificación de la ruptura del rol de género femenino que se aprecia a lo largo de la composición. Al comparar a esta muchacha con la diosa del trigo y la avena, con la castidad de Diana, se produce al propio tiempo una autorización y desautorización de la transgresión femenina, un doblez de mensaje que no queda del todo claro, en primer lugar, se eleva a la mujer a un rango demasiado ficticio y mitológico, lo que la lleva a parecer irreal, la transgresión muere en los límites del sueño, de la literatura, de una figura imaginaria a la que la mayoría no podía ver como modelo a seguir, y en segundo término lo que se había ganado en libertad, sensualidad y defensa de la corporalidad, se pierde con la introducción del concepto de castidad. Aunque este recurso bien podría pensarse como un mecanismo de defensa de la propia autora para salvar su reputación a través de un discurso indirecto. Mediante el personaje pagano de la diosa

Diana se desrealiza y se aleja a la mujer del poema, queda fuera de toda posibilidad su existencia, es un personaje que pertenece al pasado. Tengamos en cuenta que, a pesar de todos sus atrevimientos, la obra de la poeta uruguaya presenta un mundo que nos lleva a situarnos irremediabilmente en un pasado pagano entonces extinto hacía muchos años para la humanidad y que por tanto se aleja de la realidad inmediata. No obstante, es válido reconocer que este método creativo sirve para ejercer una fuerza subversiva sobre el canon tradicional de la literatura escrita por las mujeres.

En el caso de “Fugitiva”, aparece la figura mitológica de un fauno vigilante del que la mujer teme. Este poema resulta mucho más transgresor que el anterior si hacemos una aproximación de género. Es este un curioso sujeto lírico femenino temeroso dentro de la producción de Juana de Ibarbourou donde las mujeres suelen ser más bien sensuales, dispuestas al disfrute del cuerpo y del amor físico. Sin embargo, aquí nos sorprende el miedo de la protagonista que venía radiante, satisfecha e incluso extraviada por la senda de acacias cuando percibe la persecución y vigilancia de este fauno en la penumbra. ¿Qué teme exactamente la muchacha que la lleva a huir corriendo, palpitante y loca? ¿Será a ver amenazada su fragilidad ante una posible violación, será simplemente timidez, o este fauno representa la vigilancia sobre una mujer que vaga libre en la naturaleza sin respetar demasiado las normas sociales? Realmente no existe una respuesta certera a tantas interrogantes. Lo que sí resulta claro es que la obra de Juana de Ibarbourou ha sido leída muchas veces con gran superficialidad e ingenuidad, su trabajo intelectual se ha visto minimizado en los límites de querer ver en él un espíritu juvenil y primaveral que se mueve en un espacio pletórico de belleza natural. Valdría la pena en futuros acercamientos críticos

ahondar en puntos contradictorios de la obra de la poeta. El aparente facilismo de algunos de sus versos resulta una falacia.

4. El animismo en la poesía de Juana de Ibarbourou

El animismo es una de las características fundamentales del pensamiento del hombre primitivo. De hecho, es el antecedente de las religiones posteriores mucho más complejas y elaboradas. Su concepción se basa en una idea metafísica de todos los elementos de la naturaleza. Todo lo que existe, así sean los objetos aparentemente más inmóviles e insignificantes o los seres menos pensantes poseen un ánima, están vivos. Ya hemos mencionado esto anteriormente utilizando la teoría de Camayd-Freixas. En el caso de la obra de Juana de Ibarbourou, el animismo tendrá una presencia muy significativa. Los elementos del paisaje adquieren un carácter metafísico, viviente. Para demostrarlo tomaré dos de los detalles más recurrentes en sus poemas: la figura del árbol y el accionar del agua.

El agua es vista como líquido bienhechor que da origen a la creación, que regenera y sosiega, posee propiedades curativas y sanadoras. Esta visión ya la habíamos encontrado en la obra de Gabriela Mistral donde el sujeto lírico busca en el mar amparo para la restauración luego de sus profundos sufrimientos. Aunque “La buena criatura”, composición recogida en *Las lenguas de diamante*, de Juana de Ibarbourou, no es el único poema que se dedica a este asunto, nos sirve para ejemplificar el carácter vivificador y animista que alcanza el agua en su obra. El título del poema ya nos muestra al agua como una criatura. La voz lírica se siente tan identificada con ella que la llama *hermana*. El agua es un ser vivo, de donde emana dulzura, las gotas de la lluvia son cantarinas, tienen divinas

voces. Como puede apreciarse se lleva a cabo una personificación del agua, el agua calma la sed, sana, es bondadosa como una madre. Citemos algunas estrofas del poema donde se expresa el animismo vital de este recurso natural y su poder de aplacar la sed y de curar; la composición se convierte en un acto ritual de compenetración, de agradecimiento y homenaje hacia el agua:

El agua es una viva, múltiple criatura,

Que guarda para todos el pan de su ternura.

-Hermana: es como fragua mi boca, con la sed.

Y el agua ofrece el seno y susurra: - ¡Bebed!

Hermana: de mi amante la mano honrada y buena,

Se hirió mientras segaba los oros de la avena.

Y el agua con sublime, sencilla caridad,

Murmura: -Entre mis ondas su herida refrescad.

¡Oh santa, milagrosa, sencilla criatura!

¡Fluye como una fuente para ti, mi ternura! (5-14/90-1)

En la primera estrofa citada observamos una visión maternal del agua que ofrece su seno al sediento. Como en el caso de la poesía de Mistral, aquí también la naturaleza es vista como refugio, como alternativa y sanación ante las necesidades primarias o el dolor. El amante del sujeto lírico además refresca su herida en el agua. De este modo, los últimos versos constituyen una suerte de expresión ritual, de gratitud hacia la milagrosa y sencilla criatura que es el agua. Con poemas como estos nos percatamos hasta qué punto tan

importante estas autoras descentran la posición antropocéntrica del ser humano moderno, que es una de las cuestiones más criticadas por el ecofeminismo. En la obra de Mistral, Ibarbourou y Storni todos los seres y elementos naturales son reconocidos en su importancia y sin establecer jerarquías divisorias. Se establece entre ellos una conexión simbiótica, una necesidad del todo para el funcionamiento pleno del universo. La cosmovisión que nos transmiten estos versos puede ejemplificarse gráficamente a través de una cadena o rizoma donde todos los componentes desempeñan un papel importante para el resto del grupo. El ser humano vive en la naturaleza, intercambia con ella y necesita de su acción para la subsistencia, está profundamente conectado al espacio a través de elementos como el agua, la tierra o el aire.

El árbol es otro de los seres esenciales que pueblan el paisaje de la poesía de Juana de Ibarbourou. Como hemos estudiado, sus metáforas e imágenes están signadas por elementos procedentes del reino vegetal. De hecho, uno de los poemas más popularizados de la autora es la composición “La higuera”, perteneciente a su segundo libro *Raíz salvaje*, de 1919. En este, el sujeto lírico siente compasión por el árbol, debido a su poca belleza cuando se compara con otras plantas de la huerta. Sin embargo, la voz lírica halaga a la higuera, cuando pasa a su lado dice: “Es la higuera el más bello/De los árboles todos del huerto” (18-9/150) con el fin de hacerla feliz. De esta forma, la higuera es contemplada como un ser animado, poseedor de un alma:

Si ella escucha,

Si comprende el idioma que hablo.

¡Qué dulzura tan honda hará nido

En su alma sensible de árbol! (20-3/150)

En el poema “La cuna” la figura central es un roble que ha nacido con el destino de ser cuna del hijo pequeño de la madre presentada en la composición. El poema relata la vida del árbol que fue creciendo, se hizo fuerte, amparador para culminar siendo una humilde cuna de niño. Sin dudas, la virtud esencial que destaca la autora en este caso es la humildad de un árbol enorme que ampara a los indefensos, que va al sacrificio para proteger a un niño dormido:

Él, en las primaveras, retoñaba
Primero que ninguno. ¡Era tan sano!
Tenía el aspecto de un gigante bueno
Con su gran tronco y su ramaje amplio.

Árbol inmenso que te hiciste humilde
Para acunar a un niño entre tus gajos:
¡Has de mecer los hijos de mis hijos!
¡Toda mi raza dormirá en tus brazos! (30-7/119)

Aquí vemos florecer una vez más el pensamiento cíclico primitivista, ante todo el árbol ha crecido en una sucesión de años, floreció en las primaveras, dio amparo a los pájaros que hacían nidos en sus ramas, resistió la borrasca y el cierzo, pero terminó su ciclo vital convertido en mueble. En realidad, según el poema, se transformó para dar lugar a nuevas generaciones, a otros seres, es una suerte de árbol de vida, una especie de centro de donde parte la existencia. Teniendo en cuenta las investigaciones de Mircea Eliade, mitos

como la montaña o el árbol, han sido siempre vistos como símbolos de la repetición constante, de regeneración o cosmogonía. Generalmente constituyen un centro del que parte todo, una civilización, una nueva vida o una sucesión de generaciones que ven en este centro, ya sea montaña o árbol, un objeto o lugar sagrado que merece respeto y ritualidad. Este concepto funciona también en la obra de Mistral cuando se refiere a la gruta mexicana o a la Cordillera de los Andes como elevaciones o accidentes geográficos maternales, que han dado lugar al surgimiento de pueblos y tradiciones. Así plantea Eliade: “El centro es, pues, la zona de lo sagrado por excelencia, la de la realidad absoluta (Árboles de Vida y de la Inmortalidad, Fuente de Juvencia, etc.) se hallan igualmente en un centro” (*El mito del eterno retorno* 30).

Sin embargo, en el poema “La cuna” la vida del árbol sucumbe ante la acción humana, aspecto que luego irá cambiando en la obra de Ibarbourou que pasará a presentar un mayor respeto por la vida en sí misma de los árboles. En el libro *El cántaro fresco*, uno de los menos conocidos de la autora como también lo es el ya mencionado *Diario de una isleña*, vemos una actitud diferente en el poema en prosa “Los árboles” que critica el proceso de tala y deforestación con el fin de construir bienes materiales. Es curioso el cambio de ideología que presenta esta prosa poética comparada con el poema “La cuna” donde se justifica la tala del roble. Ahora la escritora transmite el sufrimiento de los árboles y el daño que se inflige sobre el ecosistema. Aunque hasta cierto punto justifica la utilización de la madera para el calor, sin embargo, la destrucción de los árboles para construir muebles le parece una aberración a la naturaleza, un dolor inmenso. Así dice:

¿Cuántos árboles habrán talado para que yo tenga todo esto? ¿Qué selvas enormes se han abatido para amueblar todas las casas del mundo? Me lleno de tristeza pensando en el duelo del rocío, de los pájaros y del viento. Y me lleno de angustia imaginando el dolor de los gajos heridos, de los troncos mutilados, de todas las selvas de la tierra caídas bajo las hachas brillantes de los leñadores. Esta madera ahora inmóvil y muda, ¿cómo habrá susurrado y florecido en un tiempo! (325)

En este fragmento observamos la conciencia de una escritora madura situada desde una perspectiva ecocrítica. La tala de un árbol no solo implica la muerte de la planta en sí, sino que afecta a todo un ecosistema compuesto por seres como son en este caso los pájaros. Aquí se emplea una especie de animismo estético, muy cercano a posiciones ecofeministas, que contempla a los árboles como seres que sufren dolor al ser cortados y mutilados. La madera convertida en mueble no es vista en este caso desde la perspectiva idealista y mitológica del poema “La cuna”. En este caso el mueble, obra de la modernidad civilizada, simboliza la muerte del árbol, el fin de la vida natural. De este modo, la obra de Juana de Ibarbourou, a medida que la escritora avanza en años y publicaciones, se va haciendo más crítica, social y realista.

5. Campo *versus* ciudad

Para cerrar este apartado dedicado a explorar la postura primitivista en la obra de la poeta uruguaya se hace necesaria la referencia a esta oposición entre campo y ciudad. Juana de Ibarbourou, nace en Melo, zona rural del Uruguay, pero pasa la mayor parte de su vida en Montevideo. Por tanto, la autora conoce muy de cerca el contraste entre lo rural

y lo urbano. Como en el caso de Gabriela Mistral, la naturaleza campestre significa en sus versos una especie de refugio donde el ciudadano, agobiado por la ajetreada vida urbana, buscará tranquilidad, reposo, paz y espiritualidad. No en balde el epígrafe que abre su libro consagratorio *Raíz salvaje* reza de esta manera:

¡Si estoy harta de esta vida civilizada!

¡Si tengo ansias sin nombre de ser libre y feliz!

¡Si aunque florezca en rosas, nadie podrá cambiarme

La salvaje raíz!

Anteriormente hemos visto el desarrollo de un *yo salvaje* en la obra de la poeta que da preferencia a lo agreste sobre lo citadino. El libro *Raíz salvaje*, el segundo en orden publicado por Juana de América, refuerza aún más este *yo* incluso desde su apertura. En él destacan poemas como el que le da título al volumen donde el sujeto lírico a partir de la visión de un carro de trigo queda extático recordando su pasado campestre. Entonces desde el fondo de su alma sube un sabor de pitanga a sus labios. La fuerza del recuerdo es tan poderosa que altera por momentos el sentido del gusto, y hasta se llega a sentir en la piel un olor a trigo emparvado. Ahora la experiencia del amor físico se da en la ciudad, en habitaciones cerradas, pero siempre se añora la libertad del campo, de los espacios abiertos:

¡Ay, quisiera llevarte conmigo

A dormir una noche en el campo

Y en tus brazos pasar hasta el día

Bajo el techo alocado de un árbol!

Soy la misma muchacha salvaje

Que hace años trajiste a tu lado. (12-7/137)

En una especie de *memoria afectiva*, técnica frecuentemente utilizada por los escritores, vemos cómo una visión, una imagen, es capaz de activar el recuerdo de un pasado en la vida de la protagonista del poema. Esta carreta la transporta a esos días de felicidad, amor y libertad en el ambiente natural. La muchacha salvaje ha quedado viviendo en la profundidad de su conciencia. Carmelo Spadola se refiere a la actitud ambivalente que provoca en la escritora su vida en la ciudad de Montevideo, pues para Ibarbourou la capital uruguaya significará tanto el espacio donde triunfa literariamente como el sitio donde sentirá la nostalgia por la naturaleza de Melo, su pueblo natal, que será para ella su paraíso perdido (196).

Finalmente, en “Tregua en el campo”, que aparece en el primer libro *Las lenguas de diamante* también observamos esta dicotomía entre campo y ciudad. La ciudad es sinónimo de hastío y alienación, tal como la describe Hélène Cixous en su teoría, mientras que el campo es un espacio de tregua y felicidad. “Tregua en el campo” reverencia la tranquilidad de la naturaleza, del silencio y la soledad. Significa una vuelta al origen, a la libertad del sujeto que la vida urbana y la modernidad han ido consumiendo y destruyendo. Al campo se vuelve para reencontrar el verdadero ser:

Torna a ser como antes dulce y despreocupada,

Olvida que conoces cansancio y saciedad.

¡Qué bajo tu corteza gris de civilizada,

Surja la campesina que adurmió la ciudad! (5-8/111)

La huida de la ciudad al campo o a espacios más naturales es la típica actitud del primitivismo cultural definido por Lovey y Boas que fue muy frecuente durante el modernismo latinoamericano cuando los escritores y poetas, descontentos con el contexto social crean sus propios paraísos artificiales. La ciudad era vista como el espacio por excelencia del nuevo orden burgués, utilitarista y materialista. La evasión hacia el campo o hacia culturas lejanas o exóticas resulta, por tanto, un motivo bastante frecuente en la literatura del período. Esta actitud se opone al concepto de civilización/barbarie que imperó durante el siglo XIX cuando los espacios urbanos fueron celebrados como sinónimos de modernidad, civilización y progreso material y moral. En ese entonces primó un fuerte rechazo por las grandes extensiones naturales que la acción humana no alcanzaba a dominar completamente como las selvas o la pampa. A principios del siglo XX observamos entonces cómo las escritoras a través del regreso a lo primitivo rescatan la riqueza e importancia de los espacios naturales.

6. La inquietud vital en la poesía de Alfonsina Storni

El primer libro de Alfonsina Storni, *La inquietud del rosal*, de 1916, ya muestra algunos rasgos característicos de la poesía de la autora que la acercan a la estética primitivista como un medio de transformación de la poesía tradicional femenina. Junto a Gabriela Mistral y a Juana de Ibarbourou, Storni es la otra figura que conforma a principios del siglo XX esta tríada sureña. En este apartado nos concentraremos fundamentalmente en explicar un poco más en qué consiste la estética primitivista de la autora a través de dos cuestiones recurrentes en su producción literaria: el vínculo con la naturaleza, que lleva a la poeta a poseer una estética de lo natural, tópico que hemos venido trabajando a lo largo

de este capítulo, y la libre expresión de los instintos como una actitud de crítica ante las normas sociales modernas, a lo que llamaré *inquietud vital*. La necesidad de libertad, la sinceridad de pensamiento, y el anhelo de romper con las restricciones poniendo al desnudo su pleno sentir son temas de gran significación en la obra de Storni, así lo ha expresado Jorge Rodríguez Padrón cuando afirma: “Lo primero, lo urgente, será para Storni, dejar al descubierto la fuerza oscura que sacude sus nervios y destroza la vida... expresar su rebeldía ante la pasividad femenina atenazada por el deseo” (11). Tomaremos como ejemplo algunos de los textos de sus primeros dos libros, *La inquietud del rosal* y *El dulce daño*, publicado este último en 1918.

Resulta importante mantener presente el análisis anterior en torno a la poesía de Juana de Ibarbourou pues ambas poetas, aunque cada una en su estilo particular, presentan temáticas bastante similares. A lo largo del siguiente análisis haremos notar estas semejanzas para no reiterar la información ofrecida anteriormente. Las poetas coinciden en varios aspectos, entre los que se encuentran: la concepción animista del mundo, la ruptura de la barrera entre ser cultural y la naturaleza, la expresión libre de los instintos, del amor sensual y corporal, del disfrute en el ambiente natural y en la visión maternal del entorno como fuente de riqueza, regeneración y renovación para el ser humano. Ya en el capítulo precedente, dedicado a la maternidad, hemos estudiado cómo la autora regresa a la fiereza animal con el objetivo de proteger su maternidad soltera, en una suerte de orgullo ante su situación, la loba se marcha a la montaña y deja detrás la alienación del rebaño de ovejas, es decir, al grupo de todas aquellas mujeres que cumplían con los patrones de feminidad y maternidad tradicionales.

Como se ha podido observar, lo primero que transforman tanto Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou como Alfonsina Storni es la concepción romántica de la naturaleza que se convirtió en discurso patriótico, identitario y nacionalista. En el caso de estas tres autoras la visión de la naturaleza resulta ser primitiva y cercana, el entorno forma un vínculo primordial, ritual e inseparable con el ser humano. Es un proceso de retroalimentación. El paisaje deja de ser una especie de cuadro o pintura que se observa con admiración a lo lejos. La naturaleza, a principios del siglo XX, comienza a ser para estas autoras una especie de figura cercana, unas veces madre otras, hermana, como hemos leído en los poemas de Ibarbourou. De ella se toma la fuerza y la energía, a ella se acude en momentos difíciles para resurgir, para sanar dolores y heridas, tiene, por tanto, un efecto sanador, curativo.

En el caso de Alfonsina Storni vamos a comenzar analizando la gran entrega del sujeto lírico al ambiente natural que lo hace ser parte del paisaje. En sus poemas vemos a una mujer que se rinde plenamente al ambiente en búsqueda de gozo, de belleza o energía. La naturaleza produce alborozo, placer intenso y generalmente la lleva a una euforia incontenible que detona acciones corporales y respuestas sensuales ante estímulos visuales, táctiles u olfativos muy poderosos. Comencemos estudiando composiciones como “Vida”, “Sábado”, “Tú me quieres blanca”, “Tempestad”.

El soneto “Vida” muestra las respuestas corporales y físicas, las sensaciones primarias, sensuales, e inmediatas que provoca la visión de la naturaleza en la persona. La voz lírica se entrega a su sentir corporal, lo explica detalladamente y logra concentrarse plenamente en su cuerpo luego de haber abierto la ventana. Todos los órganos de los

sentidos se conjugan para vivir la experiencia natural y vitalista del mundo: siente en su piel las alas del viento que transporta el sol primaveral, es decir, imaginamos lo cálido y fresco del ambiente, el aroma floral y vegetal. La mujer olvida sus tristezas y penas y se entrega al sentir vivo del mundo, como en el caso de la poesía de Juana de Ibarbourou, aquí aparece también una concepción animista del universo, el mundo es algo vivo, que tiene su propio movimiento: “El mundo late; toda su armonía / la siento tan vibrante que hago mía / cuanto escancio en su trova de hechicera” (9-12/39). El latido implica la presencia de un corazón, de un centro que hace vivir, de un motor impulsor que da energía a cada una de las partes. Este poema es el resultado de una visión orgánica del funcionamiento del universo. Este latir de la materia provoca en la mujer no solamente el olvido de las penas y dolores sino también reacciones físicas:

Mis nervios están locos, en las venas
la sangre hierve, líquido de fuego
salta a mis labios donde finge luego
la alegría de todas las verbenas.

Tengo deseos de reír; las penas,
que de domar a voluntad no alego,
hoy conmigo no juegan y yo juego

con la tristeza azul de que están llenas. (Storni, *La inquietud del rosal* 1-8/39)

Nervios, sangre, todo se agolpa y bulle en el cuerpo de manera muy elemental y primaria. El disfrute de la contemplación natural se expresa a través de reacciones

fisiológicas, aspectos que obviamente separan a este tipo de poemas de la estética romántica decimonónica y lo acercan cada vez más al vanguardismo de la primera mitad del siglo XX. El intenso goce es percibido a través de las partes del cuerpo, los ojos, la piel, los labios. El sujeto lírico siente impulsos inevitables, por ejemplo, de reír. Naturaleza y corporalidad se aúnan para mostrar un sentido de retroalimentación de la existencia.

En el poema “Sábado”, la mujer espera a un misterioso personaje con ansiedad para el que se engalana con elementos de la naturaleza dejando entrever la sensualidad de su cuerpo. La corporalidad y la naturaleza se funden, establecen una relación cercana de la que la voz lírica sale embellecida, es como si tomara la energía vital de todo el paisaje:

Levanté temprano y anduve descalza
Por los corredores: bajé a los jardines
Y besé las plantas
Absorbí los vahos limpios de la tierra,
Tirada en la grama;
Me bañé en la fuente que verdes achiras
Circundan. Más tarde, mojados de agua
Peiné mis cabellos. Perfumé las manos
Con zumo oloroso de diamelas. Garzas
Quisquillosas, finas,
De mi falda hurtaron doradas migajas.
Luego puse traje de clarín más leve
Que la misma gasa. (*El dulce daño* 1-13/104)

La comunión con la naturaleza es total, la mujer descalza recorre la tierra, absorbe sus vahos limpios, se purifica, se engalana en lo natural como una criatura agreste. Este acto rompe con el ritual tradicional de embellecimiento femenino que generalmente se produce dentro de una alcoba, frente a un tocador. En este caso el perfume proviene de elementos agrestes como el agua de la fuente, la tierra, las hojas, las diamedas, las plantas. Los elaborados productos son sustituidos por la simpleza del agua que peina los cabellos. Finalmente, el traje de clarín es tan transparente que probablemente deje ver la sensualidad del cuerpo. Esta composición es muy similar al poema “La cita” escrito por Juana de Ibarbourou y analizado anteriormente en este capítulo. El tocador artificial, el espejo y el maquillaje industrial, son sustituidos por el encuentro con la naturaleza.

En “Tempestad” también observamos como en los dos poemas anteriores a un sujeto lírico eufórico que no refrena sus ansias de libertad ni sus deseos de fundirse al universo. Las acciones rápidas, continuas y movidas caracterizan estos dos primeros libros de Alfonsina Storni. La importancia concedida a la satisfacción de los instintos es evidente. Observemos la primera estrofa del poema:

Mundo, sofócame; calor, inúndame;
Poesía, vénceme; amor, fecúndame
que en esta hora, no sé por qué,
mi cuerpo tiembla como si fuera
un gran capullo que primavera
prendió en un gajo de rosa té. (*El dulce daño* 1-6/140)

El propio título “Tempestad” da cuenta del arrebatado instintivo y primario, de la inquietud vital de la protagonista de esta composición quien vive un verdadero aluvión deseante. El movimiento y el clímax de este poema nos hacen pensar en una experiencia extremadamente sensual rayando en lo erótico y lo orgásmico, es sensación pura, clamor desesperado por entregar toda su corporalidad a la vitalidad y sensualidad de la vida, al todo, obsérvense los verbos para corroborar esta idea: *sofócame, inúndame, vénceme, fecúndame*. Estamos en presencia de un modo imperativo que comienza en sofocación y termina en fecundación, de ahí que nos transporte a una experiencia de intercambio sensual y sexual, aunque este no sea exactamente el caso. Luego de esta estrofa el sujeto se entrega a la luz de los astros, todos sus poros se abren sintiendo la influencia y la energía de las estrellas para luego invocar al mar de esta manera:

Mar que me agitas: prende en tus olas
el alma mía, que estando a solas
en esta hora con mi inquietud,
tengo deseos de que mi todo
a un tiempo sea cristal y lodo,
paloma y cuervo, llama y alud. (*El dulce daño* 13-8/140)

La inquietud vital, mencionada aquí textualmente lleva al sujeto lírico a desear ser el *todo*, a estar fundido a las cosas en una suerte de sentimiento oceánico, como la sal dentro del océano. Quiere ser lo mismo cristal, lodo, que paloma, cuervo, llama y alud. Es decir, pertenecer tanto al reino mineral como animal. Aquí vemos perdida la individualidad personal para en una especie de exaltación ir más allá del cuerpo y la mente propios. Es

necesario destacar además en las tres poetas estudiadas la intención de diálogo con la naturaleza, la invocación hacia el paisaje para provocar actos, hechos, lo que nos pone en presencia de un acto ritual. Los tres sujetos líricos (Mistral, Ibarbourou y Storni) hablan, por ejemplo, al agua, ya sea el río, la fuente o el mar, imploran salvación, sanación física o anímica, así como regeneración. Esto convierte al agua en un tipo de deidad maternal.

Finalmente, otro de los elementos que encontramos en “Tempestad” es el cuestionamiento del antropocentrismo que ya hemos visto también en la poesía de Juana de Ibarbourou. Marianna Torgovnick, en sus estudios primitivistas con un enfoque de género, se ha percatado de la mayor disposición que tienen las escritoras, antropólogas o primatólogas a fundirse e involucrarse con el espacio natural en esta especie de lo que llama “oceanic feeling”, a diferencia de los intelectuales masculinos que tienden a anteponer la razón, la tecnología y la cultura ante lo natural. Esta tendencia a cuestionar el antropocentrismo es una de las posiciones fundamentales del ecofeminismo a la que se adelantan estas tres escritoras. Veamos cómo lo hace Alfonsina Storni en este poema, cuando la voz lírica se reconoce como un elemento más dentro del paisaje, ni inferior ni superior, es una cosa como las tantas, como las nubes o las plantas. Aquí vemos una visión del universo donde todo lo telúrico está conectado, donde no existe una división entre el ser humano y el resto de la creación:

¿Por qué yo vivo con lo que vive,
por qué yo muero con el declive
de lo que muere si no soy más
que alguna cosa como las tantas,

como las nubes, como las plantas,
al frente sombras, sombras detrás? (*El dulce daño* 31-6/141)

El poema “Tú me quieres blanca” del libro *El dulce daño* constituye una composición de referencia en la obra de Storni debido a su carácter profeminista que ya la crítica literaria ha señalado sobradamente. Lo que nos interesa en este caso es destacar cómo el sujeto lírico femenino, utilizando como herramienta estrategias primitivistas como son la vuelta al origen, la búsqueda de lo maternal en la naturaleza, le propone al hombre un cambio, una regeneración. En otras palabras, la autora desenmascara la hipocresía y la doble moral del régimen patriarcal moderno que olvida y sepulta los orígenes, el vientre natural, la matriz creativa para oprimir a la mujer. De este modo le pide al hombre un reencuentro con la cosmogonía natural para lavar y purificar la mentalidad social injusta del sistema patriarcal. En otras palabras, la moral patriarcal, bastante maltrecha y dudosa, necesitaba una fuerte remoción y transformación antes de exigir castidad, pureza y virginidad a la mujer. La exigencia, la rebeldía y el reclamo se encuentran contenidos en la última estrofa donde la voz lírica envía al hombre al camino de la purificación y la regeneración:

Huye hacia los bosques,
vete a la montaña;
límpiame la boca;
vive en las cabañas;
toca con las manos
la tierra mojada;

alimenta el cuerpo
con raíz amarga;
bebe de las rocas;
duerme sobre escarcha;
renueva tejidos
con salitre y agua:
Habla con los pájaros
y lévate al alba.
Y cuando las carnes
te sean tornadas,
y cuando hayas puesto
en ellas el alma
que por las alcobas
se quedó enredada,
entonces, buen hombre,
preténdeme blanca,
preténdeme nívea,
preténdeme casta. (36-59/273)

En otras palabras, la mujer enfrenta a su contraparte masculino y le sugiere hacer un recorrido de sanación en la naturaleza. Solo la vuelta a la naturaleza puede salvar y regenerar bajo la concepción de la autora. Aquí vemos la acción sanadora del agua, de las rocas y los bosques que posibilitarán el nacimiento de un nuevo cuerpo con un alma

también renovada. De esta forma, la estética de lo natural funciona para plantear la desigualdad de género y la falsa moral del patriarcado. Como vieron Lovejoy y Boas, uno de los usos del primitivismo puede ser el planteamiento de cuestiones y problemas sociales.

Finalmente, debemos referirnos al reflejo de los ciclos y a la circularidad del tiempo en la poesía de Alfonsina Storni que nos remite también a un pensamiento primitivo. Tomaremos como ejemplo para este análisis dos poemas: “Lo inacabable” y “Resurgir” del libro *La inquietud del rosal*. Ambos llevan también implícitos la idea de palingenesia o regeneración, así como la estética de lo natural que venimos trabajando en este capítulo. En “Lo inacabable”, título que ya sugiere temporalidad no lineal o la eternidad de un ciclo, la voz lírica cuenta el fin de una relación amorosa, pero la explicación se ofrece a través de imágenes vegetales. La mujer del poema se compara a un tronco que vive año tras año las diferentes estaciones. Siempre está en constante regeneración, vive épocas diversas, de mayor o menor felicidad. Después de épocas desdichadas tiene confianza en la regeneración. Como vamos observando esta idea la acerca bastante a la poética de la uruguaya Juana de Ibarbourou. La sucesión de las estaciones del año para expresar etapas vitales del ser humano es un motivo harto frecuente en la obra de Alfonsina Storni. La poeta identifica la primavera con el renacimiento y la regeneración vitales luego de épocas complejas o tristes, como suelen ser el abandono o la ruptura amorosa:

No tienes tú la culpa si en tus manos

mi amor se deshojó como una rosa:

Vendrá la primavera y habrá flores...

El tronco seco dará nuevas hojas.

Las lágrimas vertidas se harán perlas

de un collar nuevo; romperá la sombra

un sol precioso que dará a las venas

la savia fresca, loca y bullidora.

Tú seguirás tu ruta; yo la mía

y ambos, libertos, como mariposas

perderemos el polen de las alas

y hallaremos más polen en la flora. (1-12/42)

En este poema observamos el amor a través de un prisma cíclico, poco usual en la época, donde lo común era pensar en una relación matrimonial hasta la muerte. Sin embargo, en este caso, el amor es aceptado como un proceso vital y orgánico más, que nace, se desarrolla y muere. En sentido general, la poesía de Alfonsina Storni es bastante

orgánica y vitalista en su estructura, aspecto que debería ser más estudiado desde un punto de vista crítico que propiciara nuevas lecturas de la obra de la poeta. Muchos de sus poemas, sobre todo los de los primeros libros, encuentran su base en el transcurrir de ciclos. Aquí vemos cómo los amantes han vivido una experiencia amorosa placentera que, no obstante, se ha agotado en su temporalidad. Corresponde, por tanto, una regeneración. Volvemos a la teoría de Mircea Eliade, de Camayd-Freixas y a los poemas de Juana de Ibarbourou. El sujeto lírico presiente la llegada de la primavera y con ella la transformación del sufrimiento en nuevas esperanzas: habrá flores, las lágrimas serán las perlas de un collar nuevo, el sol romperá la sombra y dará nueva savia a las venas, una savia fresca, loca, bullidora. Estos tres adjetivos denotan una vez más la inquietud vital de la poesía de Storni que busca siempre la transformación, el movimiento, los impulsos físicos ante los estímulos. El poema finaliza con la eternización de este ciclo, la primavera futura también se convertirá en experiencia triste, dolorosa y así interminablemente. La vida es un ciclo sempiterno de muerte y resurrección y todas las cosas y los seres forman parte de este ciclo. En toda primavera está la muerte del otoño y el invierno escondida y cada experiencia nueva también es única y diferente, no se recupera jamás:

Mas... ¿lo que fue? ¡Jamás se recupera!

¡Y toda primavera que se esboza

es un cadáver más que adquiere vida

y es un capullo más que se deshoja! (17-20/42-3)

“Resurgir” también es un poema que tiene como tema central la regeneración luego de un período de infortunios. La voz lírica ha conocido ya el dolor intenso y ahora solo clama por periodos de paz y sosiego. La sanación se encuentra una vez más en la naturaleza, en la quietud de una tarde, en el sol, en una casa rodeada por el verde de las hiedras y al propio tiempo, se anhela un sentimiento de bondad hondo, natural, se persigue escapar del modo de vida moderno y civilizado para encontrar un refugio en el espacio natural, el acto de leer en este caso representa el intelecto, la razón, el orden cultural que aleja al ser humano de la fuente de la naturaleza, de su origen:

No leer nada, nada, más que el libro pródigo

infinito y precioso de la naturaleza

¡Y sorber sus verdades con la esperanza abierta!... (10-2/43)

Solo la naturaleza, según el poema es capaz de ejercer una acción regeneradora en el sujeto y el tiempo cuando estos necesitan una palingenesia. La necesidad de lo natural es la vuelta al origen para volver a resurgir una y otra vez. La voz lírica tiene la certeza, como mismo ocurre en el poema analizado anteriormente, de haber encontrado el método cíclico de funcionamiento del mundo. De esta forma, la poesía de Alfonsina Storni resuelve la inquietud vital que siempre muestra. Son muy frecuentes en estos primeros libros las preguntas en torno a la existencia, qué es la vida, adónde va, cuál es el sentido y propósito del existir de los seres y las cosas. La respuesta parece hallarla en la aceptación y vivencia pasional de cada uno de los ciclos, como se observa en las siguientes estrofas:

Ir cruzando la vida con alas en el alma,

con alas en el cuerpo, con alas en la idea

y un ligero cariño a la muerte que llega.

Perdonar, perdonar, no tener rencor;

Darlo todo al olvido y llorar en la quieta

soledad de la noche con un llanto de perlas.

Perlas de anunciación, de olvido, de alegría,

de dulzura, y de gozo de sentirse serena

y comprender la vida como un ritmo de seda. (22-32/43-4)

Estas tres estrofas resumen y engloban el mensaje del texto lírico: vivir la vida de una manera entregada a su proceso, dejarse llevar y fluir en el tiempo y el espacio, no oponer resistencia e ir adaptándose a cada uno de los ciclos hasta llegar al final. Aceptar la muerte como parte del proceso, llegar incluso a comprenderla y a quererla es uno de los objetivos esenciales para apaciguar esa inquietud vitalista. Entender que existen ciclos de dolor y felicidad es otro de los tópicos más frecuentes en la poesía de Storni. Se debe perdonar, llorar, olvidar, pero luego pasar una vez más a la alegría. Esta parece ser la conclusión del sujeto lírico en torno a la pregunta del misterio de la existencia.

En este capítulo hemos hecho un acercamiento a la obra de las tres autoras seleccionadas para este estudio: Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni desde una perspectiva primitivista. Nos hemos adentrado en el trabajo con la estética de lo natural y lo corporal partiendo de las teorías de diferentes investigadores y filósofos como Hélène Cixous, Erik Camayd-Freixas, Georges Bataille, Simone de Beauvoir, Helen Fischer, Alicia Puleo y Mircea Eliade, quienes han concedido una gran importancia al tema primitivista e instintivo dentro de sus investigaciones y reflexiones. Particularmente hemos visto cómo estas escritoras usando estrategias primitivistas, por primera vez estudiadas en este caso, llevan a cabo una transformación en la estética y los temas de la poesía femenina latinoamericana del momento. Se resignifican los temas bajo una óptica naturista y de crítica al proceso de modernidad y civilización. Si durante el siglo XIX autoras como Mercedes Marín del Solar, Silvia Fernández o Josefina Pelliza de Sagasta se vieron obligadas a cantar a una naturaleza patria y nacionalista o a las supuestas glorias del progreso positivista, así como al avance arrollador de la modernidad, a principios del siglo XX, Mistral, Ibarbourou y Storni, teniendo como base los presupuestos estéticos y críticos del movimiento modernista latinoamericano, cambiarán notablemente la forma de expresión poética femenina. La naturaleza en sus obras se convierte ahora en una experiencia cercana, en un espacio ritual, maternal y de libertad donde dar riendas sueltas a los instintos y vivir verdaderamente, dejarse fluir. El ambiente natural es un *locus amoenus* que transgrede las restricciones de la modernidad y permite vivir más libremente. El cuerpo se muestra en su belleza y esplendor, se hace parte integrante del paisaje en una suerte de escritura vegetal, la brecha entre los seres humanos y el mundo (totalmente

animado hasta en sus criaturas más insignificantes) es prácticamente inexistente. El amor es físico y carnal, busca el placer corporal, la sensualidad, gozar de los olores, los colores, los sabores, hechos todos muy primarios que tienen como objetivo la satisfacción de los instintos de los sujetos que pueblan los poemas y prosas de estas autoras. Podemos afirmar que en sus creaciones el método primitivista tiene una importancia capital pocas veces valorada. Como hemos analizado, en sus obras se aprecia la importancia de factores como la cosmogonía, el animismo, la circularidad del tiempo, la unidad del ser humano con lo telúrico o la necesidad imperiosa de satisfacer los deseos inmediatos y las pasiones. La naturaleza adquiere un carácter ritual, a ella se va en busca de consuelo, es una madre nutricia y original que se antepone a los avances y tecnologías de la razón patriarcal. De este modo, estas tres poetisas se adelantan a las posiciones ecofeministas más actuales donde se hace necesario más que nunca el respeto y cuidado de los ecosistemas para la protección de la vida humana. El primitivismo es de esta forma una estrategia de transformación empleada a principios del siglo XX por las escritoras fundamentales del Cono Sur para resignificar la poesía femenina. El resultado fue una creación lírica intimista, genuina y más creativa que creó para la mujer un espacio dentro del movimiento vanguardista y contribuyó a liberar el ejercicio de las letras del pesado lastre mediático-político que coartaba la libertad creativa de las autoras decimonónicas.

CONCLUSIONES

Después de haber hecho este recorrido por la poesía escrita por mujeres en el Cono Sur durante el siglo XIX y a principios del siglo XX podemos llegar a varias conclusiones. En primer lugar, al analizar los poemas escritos por Mercedes Marín del Solar, Josefina Pelliza de Sagasta y Silvia Fernández durante la centuria decimonónica observamos cómo estas autoras para conseguir un espacio dentro del contexto intelectual del momento comulgan o negocian con la ideología patriarcal imperante que promovía en aquel entonces la creación de una nación conformada por la élite blanca criolla y excluía a sujetos subalternos considerados inferiores debido a sus condiciones raciales o sociales. Del mismo modo, estas autoras promueven la ideología del progreso urbano y de los nuevos adelantos de la modernidad como sinónimo de civilización. En aquel entonces América Latina aspiraba a insertarse en el proceso de modernidad universal donde se relacionaba el crecimiento urbano con el progreso material y moral. Por tanto, las mencionadas poetas exaltarán en sus obras, como puede leerse en el capítulo 1, la llegada de adelantos como el ferrocarril o la conquista humana sobre los espacios naturales donde antes vivía libremente la población autóctona, tratada, en mucho de los casos, de forma muy despectiva, con apelativos tales como *brutos americanos*. En efecto, estas poetas pertenecían a la burguesía criolla por lo que representaban los ideales de su clase social. Por otra parte, es necesario destacar el rol de las mujeres en sus obras líricas, quienes estaban llamadas a cumplir un papel muy significativo dentro de los proyectos nacionales, es decir, el de ser madres de los futuros defensores de la patria y la nación, lo cual ha pasado a la historia bajo el término de maternidad republicana. La mujer, inspirada en el modelo sagrado e inmaculado de la

Virgen María, presta su servicio reproductivo a la nación entregándole a esta última sus hijos para la defensa de los ideales políticos. Una vez más, estamos en presencia de la conformación de una identidad nacional excluyente, puesto que el modelo de esta maternidad pura que rechazaba la primitividad y el carácter pecaminoso de la Eva bíblica se aplica solamente a la mujer de clase burguesa y blanca.

A principios del siglo XX estos paradigmas de la creación poética femenina comienzan a cambiar como han estudiado certeramente investigadoras como Francine Masiello y Elena Romiti. Las nuevas voces de la literatura femenina muestran ahora una voluntad de transformación de los cánones temáticos y estéticos. Con el surgimiento del movimiento modernista la creación artística y literaria se separa cada vez más de la influencia política y gubernamental. El arte se ve obligado a profesionalizarse, a comercializarse en un mundo donde comenzaba el ascenso de la burguesía y el monopolio industrial, donde se le daba preferencia a lo utilitario sobre lo espiritual. Los escritores se sienten desplazados en el nuevo orden. Por esta razón crean sus propios espacios imaginarios, de refugio o cultivo artístico. Con una actitud primitivista cultural, siguiendo la teoría de Lovejoy y Boas, que plantea el descontento del hombre civilizado con su civilización presente, los autores buscarán espacios alternativos en cultural lejanas o consideradas exóticas o bien en la creación de universos propios, paraísos artificiales o imaginarios. En este caso debemos destacar el acercamiento al mundo asiático-oriental, a la mítica y añeja Europa, o posteriormente, al tronco del hispanismo. No solamente la poesía cultivada en Francia durante los últimos años del siglo XIX sino también el modo de vida de poetas y artistas como Baudelaire, Rimbaud, Gauguin o Mallarmé quienes

compartían con los latinoamericanos ese sentimiento de hastío hacia la sociedad moderna, influirá sobre los modernistas. La maldición de ser poetas en un mundo que los veía como seres extraños los alcanza a todos por igual. Sin embargo, esto trae como consecuencia la práctica de una literatura que persigue incesantemente la belleza, la perfección formal y temática, la creatividad. Los poetas responden al desprecio de la sociedad moderna sobre el arte creando un grupo aristocrático artístico donde crearán sus universos personales e íntimos llenos de lujo, pedrería, pavos reales, princesas, lagos, cisnes, colores, olores, sabores, libertad y sensualidad. Como hemos visto en el prefacio de esta investigación, al decir de Iván Schulman, no fue esta una actitud evasiva ni escapista, sino la respuesta de los escritores modernistas al proceso de modernidad. Lógicamente este alejamiento entre política y arte deja una profunda huella en el proceso creativo latinoamericano. Las escritoras se contagian de este mismo espíritu y empiezan a liberar sus creaciones. El arte por sí mismo comienza a ser la motivación fundamental de las obras literarias y se aleja cada vez más de las influencias políticas. En los capítulos 3 y 4 hemos visto cómo Gabriela Mistral, Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou emplean estrategias primitivistas para resignificar y transformar la poética de la mujer en América Latina a principios del siglo XX. El primitivismo en ellas puede ser conceptualizado como uno de los elementos empleados en sus obras líricas para ejercer una posición crítica ante los procesos de la modernidad. Un gran interés en sus poemas es el rescate y la búsqueda de fases primigenias, anteriores a la Ley, de lo originario, donde pueden crearse espacios de libertad para la mujer.

Los temas continúan siendo los mismos de la centuria anterior: maternidad, amor, naturaleza. Sin embargo, estos son objeto de una profunda transformación. La maternidad en el poemario *Ternura* de Gabriela Mistral, así como en sus ensayos del libro *Lecturas para mujeres* es vivida como una experiencia corporal, creativa, como un vínculo afectivo y al propio tiempo cultural entre la madre y el pequeño. La mujer ya no aparece motivada por el modelo de la Virgen María, sino que se convierte ahora en un sujeto fértil, creador, que vive incluso una maternidad solitaria, íntima, apartada de la influencia social patriarcal. El padre constituye una figura ausente en estas composiciones. En otras palabras, lo que le interesa a la escritora ahora es destacar la importancia del intercambio maternofilial, pero en las etapas primarias del desarrollo del niño, es decir, mayormente en la fase semiótica, cuando aún el pequeño no ha entrado a formar parte del orden social represor. Por tanto, estamos en presencia de una escritura que se complace en expresar su búsqueda de lo primitivo con el objetivo de establecer un espacio libre de ataduras y presiones. Madre e hijo juegan, intercambian fluidos y contacto sin restricciones de ninguna clase. La mujer es un sujeto creativo tanto en el plano corporal como artístico. En el caso de Alfonsina Storni nos encontramos frente a una maternidad en soltería, de la cual la escritora muestra su orgullo identificándose con la animalidad de una loba que huye a la montaña para escapar a las normas y a los estereotipos sociales. Una vez más vemos repetirse la búsqueda de un lugar propio que trascienda los límites de las normas de la modernidad. La montaña, la naturaleza resulta en este caso un *locus* simbólico donde se puede realizar libremente una maternidad no convencional, anclada en principios biológicos, naturales y afectivos. Aquí el primitivismo animal se usa para plantear un problema social, es decir, para

protestar en contra del destino supuestamente natural de la mujer, es decir, la maternidad vinculada al matrimonio.

En el último capítulo también observamos la transformación que llevan a cabo Mistral, Storni e Ibarbourou en cuanto a temas líricos como el amor y la naturaleza. Si durante el siglo XIX, la visión de las autoras románticas sobre el paisaje fue de admiración y encomio, o en otros casos, los ambientes naturales fueron identificados con la barbarie, a comienzos del siglo XX, la situación cambia, la poesía femenina se volcará a la naturaleza como espacio múltiple, fértil, cómplice, libre, antepuesto a la Ley patriarcal, donde predomina la variedad de las formas y la autodeterminación del sujeto femenino. Estas tres poetas rescatan una visión primitiva del mundo, lo que permite la transformación del canon poético femenino. Es esta la principal conclusión de este trabajo. Por ejemplo, en sus poemas, vemos cómo la mujer libera sus instintos amorosos físicos, sus deseos, bajo la complicidad de los espacios naturales. Amantes y naturaleza conforman una sola entidad. Todos los elementos del paisaje son importantes, tienen un alma, una vida propia, con lo que se aprecia una visión animista, ritual, y cíclica del entorno. El amor, además de ser metafísico es ahora carnal y sensual, rescata, le da gran importancia a la satisfacción de los deseos a través de los órganos de los sentidos y del cuerpo, se regresa al plano simple de los olores, sabores, colores, de lo táctil, lo que indica una vuelta a la parte más primitiva de todo ser humano, nombrada por Julia Kristeva como fase semiótica, donde predomina lo caótico y la satisfacción del deseo, la confusión de olores y sabores así como la complacencia de las necesidades corporales inmediatas. Además, es necesario mencionar la preocupación temprana de estas autoras sobre los problemas medioambientales y el daño

provocado por la humanidad a los ecosistemas con el fin de alcanzar objetivos económicos. Los libros *Desolación*, de Gabriela Mistral; *La inquietud del Rosal*, de Alfonsina Storni, o *Las lenguas de diamantes*, de Juana de Ibarbourou, constituyen ejemplos fehacientes de las ideas anteriores.

De este modo, se considera esencial continuar profundizando en el estudio del primitivismo no solo como estrategia de transformación de los cánones literarios y artísticos en la evolución del proceso cultural latinoamericano sino como un modo de plantear importantes problemáticas sociales como cuestiones referentes a la raza, el género o la identidad. Podemos ver su empleo no solo en la poesía escrita por las mujeres a principios del siglo XX sino en los movimientos de vanguardia del continente, en el cultivo de la llamada novela de la tierra, durante el boom de la novela latinoamericana o más recientemente en los libros de crítica a la modernidad escritos por el uruguayo Eduardo Galeano o en los nombrados *ecopoemas* del chileno Nicanor Parra. De esta forma, sumamos la presente investigación a los esfuerzos de autores como Erik Camayd-Freixas o Ben Etherington, quienes se han dedicado con anterioridad a desentrañar minuciosamente la importancia del primitivismo para el arte y la literatura de nuestro continente, descentrando así el carácter europeizante de este tema. El primitivismo no puede ser ya considerado solamente como una mirada despectiva o de justificación colonizadora de las grandes potencias sobre el tercer mundo. Con una investigación como esta, demostramos que el primitivismo resulta además un método creativo y una vía para plantear ideologías alternativas ante las actitudes dominantes en las sociedades modernas y contemporáneas.

BIBLIOGRAFÍA

- Amorós, Celia. *Feminismo y filosofía*. Editorial Overview, 2006.
- Arbeleche, Jorge. Prólogo. *Obras: acervo del estado*, de Juana de Ibarbourou, Universidad del Trabajo de Uruguay, 2009.
- Arcos, Carol. "Musas del hogar y la fe: la escritura pública de Rosario Orrego de Uribe." *Revista Chilena de Literatura*, no. 74, 2009, pp. 5-28.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. Fábula Tusquets Editores, 2013.
- Batticuore, Graciela. *Lectoras del siglo XIX. Imaginarios y prácticas en la Argentina*. Ediciones Ampersand, 2017.
- . *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina 1830-1870*, Edhasa, 2005.
- Baudelaire, Charles. *42 Flores del mal*. Traducido por Lluís Guarnier y Andreu Jaume, selección de Claudio López Lamadrid, Penguin, 2017.
- Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*. Traducido por Juan García Puente, Penguin, 2012.
- Borges, Jorge Luis. "Ultraísmo." *Los vanguardismos en la América Latina*, selección y prólogo de Oscar Collazos, Casa de las Américas, 1970, pp. 193-98.
- Bueno, Salvador. "Aproximaciones a Gabriela Mistral." *Quiero que me quieran*, editado por Cira Romero y Dania Vázquez, Editorial Arte y Literatura, 2009, pp. 124-38.
- Cabrales Arteaga, José M. *Literatura hispanoamericana: del descubrimiento al siglo XIX*. Editorial Playor, 1982.
- . *Literatura hispanoamericana: del descubrimiento al siglo XIX*. Editorial Playor, 1982.
- Cabello Hutt, Claudia. *Artesana de sí misma. Gabriela Mistral, una intelectual en cuerpo y palabra*. Purdue UP, 2018.
- Camayd-Freixas, Erik. Introduction. *The Returning Gaze, Primitivism and Identity in Latin America*, editado por Erik Camayd-Freixas y José Eduardo González, U of Arizona P, 2000, pp. VII-XIX.

- . "Narrative Primitivism. Theory and Practice in Latin America." *The Returning Gaze, Primitivism and Identity in Latin America*, editado por Erik Camayd-Freixas y José Eduardo González, U of Arizona P, 2000, pp. VII-XIX.
- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa*. Traducido por Ana María Moix. Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995.
- Contreras, Joyce, Damaris Landeros y Clara Ulloa. *Escritoras chilenas del siglo XIX*, Ril Editores, 2017.
- Davis, Catherine, Claire Brewster y Hilary Owen. *South American Independence. Gender, Politics, Text*. Liverpool UP, 2011.
- Darío, Rubén. *España contemporánea*. Editorial Porrúa, 1999.
- Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Traducido por Ricardo Anaya. Alianza Editorial, 2011.
- . *Lo sagrado y lo profano*. Editorial Labor, 1994.
- . *Tratado de historia de las religiones*. Biblioteca Era, 2001.
- Etherington, Ben. *Literary Primitivism*. Stanford UP, 2018.
- Fernández Retamar, Roberto. "Modernismo, 98, subdesarrollo." *En la España de la ñe*, Editorial Oriente, 2007, pp. 41-51.
- Fernández, Silvia. *Armonías del alma. Poesías*. Imprenta Á Vapor de La Nación, 1876.
- Finzer, Erin. "Mother Earth, Earth Mother: Gabriela Mistral as an Early Ecofeminist." *Hispania*, vol. 98, no.2, 2015, pp. 243-51.
- Fiol-Matta, Licia. *A Queer Mother for the Nation: The State and Gabriela Mistral*, U of Minnesota P., 2002.
- Fisher, Helen. *The First Sex*, Random House, 1999.
- Fletcher, Lea. "Las poetisas." *Dossier Escritoras argentinas del siglo XIX*, editado por María Rosa Lojo, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Universidad de Buenos Aires, 2003, pp.23-39.

- Frederick, Bonnie. "In Their Own Voice: The Woman Writers of the 'Generación del 80' in Argentina." *Hispania*, vol. 74, n. 2, 1991, pp. 282-89.
- . *Wily Modesty: Argentine Woman Writers*, ASU Center for Latin American Studies Press, 1998.
- Freud, Sigmund. *El malestar en la cultura*. Columbia, 2018.
- Gullón, Ricardo. "Espiritismo y modernismo." *Nuevos asedios al modernismo*, editado por Iván A. Schulman, Taurus Ediciones, 1987, pp. 86-107.
- Henríquez Ureña, Max. "Vida y angustia de Gabriela Mistral." *Quiero que me quieran*, editado por Cira Romero y Dania Vázquez, Editorial Arte y Literatura, 2009, pp. 84-102.
- Hoffani, Enrique, y Analía Costa. "Retornar a Grecia. El olimpo magisterial de los poetas." *Historia crítica de la literatura argentina*, Emecé editores, 2006.
- Huidobro, Vicente. "El creacionismo." *Los vanguardismos en la América Latina*, selección y prólogo de Oscar Collazos, Casa de las Américas, 1970, pp. 185-90.
- Ibarbourou, Juana de. "Autobiografía lírica." *Perdida, La pasajera y otras páginas*, editado por Jorge Arbeleche y Andrés Echeverría, Universidad del Trabajo del Uruguay, 2011, pp. 323-42.
- . Diario de una Isleña. *Perdida, La pasajera y otras páginas*, editado por Jorge Arbeleche y Andrés Echeverría, Universidad del Trabajo del Uruguay, 2011, pp. 149-61.
- . *Las lenguas de diamante. Obras: acervo del estado*. Universidad del Trabajo del Uruguay, 2009, pp. 45-124.
- . El cántaro fresco. *Obras: acervo del estado*. Universidad del Trabajo del Uruguay, 2009, pp. 311-64.
- . Raíz Salvaje. *Obras: Acervo del estado*. Universidad del Trabajo del Uruguay, 2009, pp. 125-165.
- Irigaray, Luce. *El espejo de la otra mujer*, traducido por Raúl Sánchez Cedillo. Ediciones Akal, 2007.
- Kristeva, Julia. *Revolution in Poetic Language*. Traducido por Margaret Waller, introducción de Leon, S. Roudiez. Columbia UP, 1984.

- Lavrín, Asunción. *Women, Feminism and Social Change in Argentina, Chile, and Uruguay, 1890-1940*, U of Nebraska P, 1995.
- Lojo, María Rosa. "Genealogías femeninas en la tradición literaria. Entre la excepcionalidad y la representatividad." *Alba de América*, vol. 25, no. 47-48, 2006, pp. 467-85
- Lovejoy, O. y George Boas. *Primitivism and Related Idea in Antiquity*. The Johns HopkinsUP, 1935.
- Mañach, Jorge. "Gabriela: alma y tierra." *Revista Hispánica Moderna*, no. 2, 1973, pp.106-10.
- Marín del Solar, Mercedes. *Poesías*. Imprenta Andrés Bello, 1874.
- Masiello, Francine. *Between Civilization and Barbarism. Women, Nation, and Literary Culture in Modern Argentina*, U of Nebraska P, 1992.
- Micheli, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Editorial Félix Varela, 2004.
- Millet, Kate. *Política sexual*. Traducido por Ana María Bravo García. Ediciones Cátedra, 1970.
- Mistral, Gabriela. *Desolación, Ternura, Tala, Lagar*. Editorial Porrúa, 2006.
- . *Lecturas para mujeres*. Editorial Porrúa, 2017.
- . "Una nueva organización del trabajo [manuscrito]." Colección digital Archivo del Escritor Biblioteca Nacional de Chile.
- Morello Friolli, Carlos. "La naturaleza en *Desolación* de Gabriela Mistral." *Nueva Revista del Pacífico*, vol. 31-32, 1987, pp. 40-54.
- Muraro, Luisa. *El orden simbólico de la madre*. Traducido por Beatriz Albertini, Editorial Horas y Horas, 1994.
- Muschietti, Delfina. Prólogo. *Poesía* de Alfonsina Storni, Editorial Losada, 2018.
- Ortega y Gasset, José. "La deshumanización del arte." *Obras de José Ortega y Gasset*, Espasa Calpe, 1943, pp. 979-1049.
- Padilla, Carmen y Silvia Costeau. "Las canciones de trabajo." repositorio.uam.es

- Pelliza de Sagasta, Josefina. *Pasionarias*, Imprenta Europea, Moreno y Defensa, 1888.
- Piglia, Ricardo. "Sarmiento escritor." *Facundo*, editado por Alejandra Laera. Penguin Clásicos, 2018, pp. 13-34.
- Puleo, Alicia H. *Ecofeminismo para otro mundo posible*. Cátedra, 2011.
- Rama, Ángel. *The Lettered City*. Duke UP, 1996.
- Regazzoni, Sussana. *Antología de escritoras hispanoamericanas del siglo XIX*. Cátedra, 2012.
- Rhodes, Colin. *Primitivism and Modern Art*. Thames and Hudson, 1994.
- Rodríguez Padrón, Jorge. Introducción. *Las lenguas de diamantes/Raíz salvaje* por Juanade Ibarbourou, 2011, pp. 15-117.
- . Presentación. *Antología Mayor* de Alfonsina Storni, selección y edición de Jesús Munárriz, Hiperión, 2015.
- Romiti, Elena. *Las poetisas fundacionales del Cono Sur*. Biblioteca Nacional de Uruguay, 2013.
- Rubione, Alfredo. Introducción. *La crisis de las formas. Historia crítica de la literatura argentina*, director del volumen Alfredo Rubione, Emecé Ediciones, 2006, pp. 7-40.
- Swanson, Rosario M. de. "'Triunfe el óvulo:' ansiedad autorial y maternidad literaria en la poesía de Delmira Agustini y Alfonsina Storni." *Hispanic Journal*, vol. 33, no. 1, 2012.
- Serna, Arnaiz y Bernat Castany Prado. Introducción. *Antología crítica de poesía modernista hispanoamericana*, Alianza Editorial, 2008.
- Schulman, Iván A. Introducción. *Nuevos asedios al modernismo*, editado por Iván A. Schulman, Taurus Ediciones, 1987, pp. 11-38.
- Spadola, Carmelo. *El paisaje literario en las voces femeninas del Uruguay del siglo XX*. Linardi y Risso, 2019.
- Stanton, Domna. "Difference on Trial: A Critique of the Maternal Metaphor in Cixous, Irigaray, and Kristeva." *The Poetics of Gender*, edición de Nancy K. Miller, Columbia UP, 1986, pp. 157-82.

- Storni, Alfonsina. *Poesías*, Editorial Losada, 2018.
- Torgovnick, Marianna. *Gone Primitive. Savage Intellectuals, Modern Lives*. U of Chicago P, 1990.
- . *Primitive Passions. Men, Women and the Quest for Ecstasy*, Alfred A. Knopf, 1997.
- Torre, Guillermo de. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Ediciones Guadarrama, 1971.
- . *Primitive Passions. Men, Women and the Quest for Ecstasy*, Alfred A. Knopf, 1997.
- Un perro andaluz*. Guión por Luis Buñuel y Salvador Dalí. 1929.
- Vallejo, Catharina. Introducción. *Poesías* por Mercedes Matamoros, editado por Catharina Vallejo, Ediciones Unión, 2004, pp. 7-36.
- Vallejo, César. *Trilce. Poesía completa*, Editorial Arte y Literatura, 1988.
- Vicens, María. “Ensayos profesionales: literatura, mujer y trabajo en la prensa porteña finisecular.” *Anclajes*, vol. 21, no. 2, 2017, pp. 77-94.

VITA

RAMON MUNIZ SARMIENTO

Born, Santiago de Cuba, Cuba

- 2021 Doctoral Candidate
FIU Dissertation Year Fellowship (Spring and Summer)
- 2019 Doctoral Evidence Acquisition Fellowship (Summer)
Florida International University
2018. - M. A. Spanish.
Florida International University
-Ruiz Orozco-Quesada Fellowship
Florida International University
2011. B. A. Spanish.
Universidad de Oriente. Santiago de Cuba, Cuba

PUBLICATIONS AND PRESENTATIONS

Muniz Sarmiento, Ramon. "Rubén Darío, la modernidad y su visión de la cultura hispánica." 50th Annual Conference ASPHS, 2019. Barcelona, Spain.

Muniz Sarmiento, Ramon. "Mercedes Matamoros: entre la máscara de Safo y la verdad de su yo lírico." SAMLA, 2019. Atlanta, Georgia.

Muniz Sarmiento, Ramon. "Canon y ruptura: la poesía erótica de Mercedes Matamoros." LASA, 2019. Boston, Massachusetts.

Muniz Sarmiento, Ramon. "Cervantes entre el rol de género y la naturaleza humana." XIX Coloquio Anual de literatura (SAGA), 2019. Orlando, Florida.

Muniz Sarmiento, Ramon. "La nación en la obra poética del poeta cubano Nicolás Guillén." SAMLA, 2018.

Muniz Sarmiento, Ramon. "El tercer espacio en el poemario *España en cuatro angustias y una esperanza* de Nicolás Guillén." XVIII Coloquio Anual de literatura, 2018. Orlando, Florida.

Muniz Sarmiento, Ramon. "Hipérbole: realidad y fantasía en *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez." OEGE, 2018. Gainesville, Florida.

Muniz Sarmiento, Ramon. "Gabriel Celaya: vanguardia y rehumanización." SAMLA, 2017. Atlanta, Georgia.

Muniz Sarmiento, Ramon. "Dramaturgas cubanas del siglo XIX: Virginia Felicia Auber y Noya, Aurelia Castillo de González y Catalina Rodríguez de Morales." Reading Cuba Conference, Florida International University, 2017. Miami, Florida.

Muniz Sarmiento, Ramon. *La paz en el infierno*. Ediciones Exodus, 2019.

Muniz Sarmiento, Ramon. "Como un tiempo lejano". (Poetry) Ediciones Santiago, 2011.

Muniz Sarmiento, Ramon. "Cervantes: entre el rol de género y la naturaleza humana." *El Cid Journal*, 2019.

Muniz Sarmiento, Ramon. "Saura y Herzog: dos visiones sobre la búsqueda de El Dorado." *Vernacular: New Connections in Language, Literature and culture*, vol. 4, Article 1, 2019.

Muniz Sarmiento, Ramon. "Los últimos de Filipinas: la re-visitación de un mito histórico." *FilmhistoriaOnline*, vol. 28, no.1-2, 2018.

Muniz Sarmiento, Ramon. "Gabriel Celaya: vanguardia y rehumanización." *Vernacular: New Connections in Language, Literature and culture*, vol. 3, Article 4, 2018.

Muniz Sarmiento, Ramon. "Hipérbole: realidad y fantasía en *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez." *Argus-a*, vol. 7, no. 27, 2018.

Muniz Sarmiento, Ramon. "Temas e ideología del *Álbum poético-fotográfico de las escritoras cubanas* de Domitila García de Coronado." *Argus-a*, vol. 6, no. 25, 2017.

Silverman, Renée M. and Muniz Sarmiento, Ramon. "Gabriela Mistral y Concha Méndez: experiencias de la maternidad." Muñiz Sarmiento, Ramón, and *Poéticas y poesía comparadas: la contribución de las poetisas a la construcción del lenguaje y la transformación de las formas poéticas en los siglos XX y XXI*. Ed. Esther Sánchez-Pardo. Accepted by the Volume Editor. Currently under peer review.