



Identidades textuales femeninas : estrategias de autofiguración

Autor:

Molloy, Silvia

Revista

Mora

2006, N° 12, pp. 68-86



Artículo





Identidades textuales femeninas: estrategias de autofiguración¹

Sylvia Molloy*

"Estoy en donde no estoy" escribe Gabriela Mistral en un conocido poema ("Niño mexicano", pág. 67). Años más tarde, en un texto enganosamente simple, Alejandra Pizarnik expresará la misma incomodidad: "explicar con palabras de este mundo / que partió de mí un barco llevándome" ("Árbol de Diana", pág. 75). Ese desasosiego, no inusual en textos de mujeres latinoamericanas, es cifra de una dislocación del ser -o más bien, de una *dislocación para ser*- que acaso sea el principal impulso de su escritura. Se es (y se escribe) *en otro lado*: en un lugar diferente, donde el sujeto femenino elige reubicarse para llevar a cabo su autorrepresentación.

Musas, autoras y "mujeres que escriben"

Los textos con los que trabajo fueron escritos a lo largo del siglo XX por mujeres latinoamericanas que fueron y son, de profesión, escritoras. Proviene de distintos países, pertenecen a tradiciones lingüísticas diferentes y reflejan varias culturas nacionales. Corresponden a distintos períodos, se relacionan con los movimientos literarios de cada uno de esos períodos, y son desde luego muy diversos en cuanto a género y estilo. Se trata de un corpus integrado a partir de mis propias preocupaciones críticas, de mi diálogo con la literatura latinoamericana y de una pregunta que a menudo me formulo a mí misma y a la que estos textos, de uno u otro modo, responden. En realidad, la pregunta es doble: ¿Qué dicen los textos de mujeres cuando dicen "yo"? y, en consecuencia: ¿qué representación de la mujer postulan y cuáles son las formas culturales que condicionan a esta representación?

Escritos en su mayoría en primera persona, los textos que examino no son necesariamente autobiográficos, ni propongo que se lean como tales. Sin embargo, ya se trate de poesía lírica, ficción, ensayo o de autobiografía explícita, todos abordan, de una u otra manera, los problemas de la autorrepresentación marcada por el género. No es mi intención plantear aquí una representación esencialista de la diferencia femenina -en la cual no creo demasiado- ni proponer que el deseo de ocupar un espacio diferente donde ser, y desde donde escribir, sea particular a la escritura de mujeres latinoamericanas. Más bien quiero pensar qué formas toma ese

* New York University

¹ Este texto se publicó inicialmente en inglés como introducción a la sección II de la antología *Women's Writing in Latin America*, compilada en colaboración con Sara Castro-Klarén y Beatriz Sarlo (Boulder: Westview Press, 1991).

deseo (común a todas las mujeres) en un contexto específicamente latinoamericano e intentar ver cómo se inscriben esa dislocación y esa diferencia en estos textos, desafiando estereotipos culturales precisos.

Antes de considerar los textos mismos, es oportuno examinar ciertas condiciones que marcan su producción. De hecho, precede a la dificultad de la autorrepresentación textual (dificultad que en términos generales no es privativa de la mujer) otra consideración: la de la imagen que se forja una sociedad -y las mujeres mismas dentro de esa sociedad- de la mujer como escritora, es decir, como figura pública. Cualquier consideración de la mujer escritora en América Latina debe tener en cuenta que el término "escritora mujer" se refiere a una realidad (una identidad) inestable que incluso en la actualidad no es aceptada sin determinadas condiciones. No hay que olvidar que el proceso que legitima la escritura como profesión, es decir, como forma de producción válida y socialmente aceptable, varía con cada cultura. En el caso latinoamericano, la especificidad literaria que el escritor reclama para sí no está disociada, como ocurre con frecuencia en *establishments* literarios altamente compartimentados (en Estados Unidos por ejemplo), de una reflexión intelectual profunda y de una práctica crítica que va más allá de cualquier concepción reduccionista de "lo literario". Desde la época del escritor-hombre de estado, figura paradigmática del siglo XIX, la imagen del letrado latinoamericano como figura de autoridad comprometida en las cuestiones de la *polis* (formulada, es verdad, con más sutileza que cien años atrás) sigue vigente. En este contexto, hablar de una mujer escritora es en alguna medida postular una antinomia: un sujeto, tradicionalmente concebido como "privado" y además privado de autoridad, aparecería de pronto dotado de poder intelectual y de agencia en el marco de la esfera pública. La ambivalencia con la que los escritores del siglo XIX aceptaron la emergencia de colegas femeninas (esto es, *autoras* mujeres y no, en los términos condescendientes, "mujeres que escriben"²) es sólo comparable a la energía con la que intentaron limitar la autoridad que esas colegas podrían llegar a alcanzar. Hasta el uso del término *colega* es aquí problemático ya que las autoras mujeres fueron relegadas decididamente a roles secundarios en el campo cultural. Como profesionales, sólo se les permitirían dos modos de figuración pública: poetas líricas y maestras. Las "damas poetas", fieles a las convenciones, resultaban ideológicamente inocuas mientras que las maestras no ejercían verdadera autoridad sino que transmitían el conocimiento mediante el cual adquirirla y en esa función resultaban útiles³. No es sorprendente pues que el ríspido lirismo sentimental y la literatura didáctica -dos formas a su manera de repetición acrítica, la una estética, la otra ética-

² El eufemismo no es exclusivo a la crítica latinoamericana. R.P. Blackmur describe a Emily Dickinson como "ni profesional ni poeta ni amateur; ella era una poeta privada que escribió infatigablemente, así como otra mujer hubiera cocinado o tejido", citado por Joanna Russ en *How to Suppress Women's Writing* (Austin: University of Texas, 1983), pág. 80.

³ Para mayores comentarios sobre el tema, ver mi artículo "Dos proyectos de vida: Cuadernos de infancia de Nora Lange y *El archipiélago* de Victoria Ocampo", *Filología* 20, 2 (1985), págs. 279-293.

fueran los modos preferidos de expresión de la mujer. Eran modos aceptables y por ende, fueron aceptados.

No deja de ser irónico que el movimiento literario que se suele aclamar como primer intento de reflexión sostenida sobre la identidad cultural latinoamericana -hablo del modernismo- haya excluido a las mujeres. El modernismo ve a la mujer exclusivamente como tema de escritura, como recipiente pasivo de múltiples deseos: la mujer es un producto que alternadamente (o a veces a un tiempo) se adora como espíritu y se admira como cuerpo. Movimiento que privilegia el artificio y la colección de bibelots, el modernismo hace de la mujer el objeto más valioso de su museo. No hay mujeres poetas dentro de esta fraternidad, lo cual no sorprende. La escasez de escritoras dentro del modernismo (Juana Borrero al comienzo, Delmira Agustini al final) y la naturaleza a menudo conflictiva de los textos que escriben señalan de manera ejemplar un dilema de autoría: la mujer no puede ser al mismo tiempo objeto textual inerte y sujeto autorial activo. Dentro del marco ideológico de finales de siglo, la mujer no puede escribir a la mujer.

Es evidente que la literatura latinoamericana no comienza con el modernismo. Lo tomo como punto de partida porque, adaptando con sutileza imágenes tomadas de los prerrafaelistas ingleses y simbolistas franceses para expresar deseos americanos, el movimiento produjo persuasivos íconos de femineidad. Se idearon clisés artísticos convincentes en términos culturales -la mujer virgen, niña, juguete; la mujer demonio, seductora, bruja- para encauzar la percepción de la mujer en América Latina y determinar así criterios culturales duraderos. Los estereotipos legitimados por el modernismo traspasaron las fronteras literarias, se trasladaron y extendieron a todos los ámbitos, volviéndose matrices de percepción, por así llamarlas, que permitían imaginar y conceptualizar a la mujer tanto en el interior de los textos como fuera de ellos. Específicamente, se volvieron dispositivos de mirada -y de control- con respecto de las mismas mujeres escritoras. Cuando muere en Cuba Juana Borrero, Rubén Darío, el poeta e ideólogo cultural más influyente del modernismo, escribe un homenaje no tanto a una *autora literaria* sino a una *criatura literaria* "una virgen que asciende a un balcón del Paraíso, en donde estará como la amada de Rossetti o la Rowena de Poe."⁴ (Y aprovecha para distinguir a la etérea Borrero de "sus compañeras terrenales, inconscientes, uterinas, o instrumentos de las potencias ocultas del mal". La visión de Darío de las mujeres escritoras, por paranoica que parezca,⁵ es sintomática de un movimiento cuyas características homosociales

⁴ Rubén Darío, "Juana Borrero", *Obras Completas*, vol. 4 (Madrid: Afrosidiso Aguado, 1950), pág. 848.

⁵ *Ibid.*, pág. 646. La ansiedad de Darío se vuelve patente en la estridencia de algunos de sus juicios. Por ejemplo, ridiculiza, salvo pocas excepciones, a las mujeres escritoras españolas: "En cuanto a la mayoría innumerable de Corinas cursis y Safos de hojaldré, entran a formar parte de la abominable *sisterhood* internacional a que tanto ha contribuido la Gran Bretaña con sus miles de *authoresses*. Para ir hacia el palacio de la mentada Eva futura, les falta a éstas cambiar el pegaso por la bicicleta". Rubén Darío, "La mujer española", *Obras Completas*, vol. 3, pág. 362.

y homoeróticas son dignas de mayor atención crítica. El modernismo tiene ideas muy definidas sobre el (no) lugar de las mujeres. A partir de una devastadora reseña del primer libro de poesía de Alfonsina Storni, un crítico concluye con la siguiente recomendación: "Sí, señorita: para su propio bien, le aconsejo que no continúe escribiendo poesía. En lugar de escribir versos, intente inspirarlos. Es más femenino".⁶

Es imposible exagerar la complejidad de la escena de escritura para la mujer durante las dos primeras décadas de siglo XX en América Latina. La necesidad de desviarse del pasado es doble: la mujer no sólo tiene que apartarse de paradigmas de autoría limitados e insatisfactorios, aquellos que le son permitidos, sino que, en su escritura misma, debe realizar un proceso de revisión de figuraciones antiguas o bien inventar figuraciones nuevas que le permitan representar a la mujer como efectivamente no lo hace el modernismo. No es casual creo, que a principios de siglo en el Uruguay, Delmira Agustini recurra explícita y repetidamente a una revisión crítica del cisne, ícono por excelencia del modernismo, a fin de marcar su presencia autorial en el texto. Para ser vista (y, quizás más importante, para poder verse a sí misma⁷) Agustini debe incluirse en una tradición literaria preexistente o en un sistema de representación ya determinado. Pero la imagen que construye en "Nocturno", por ejemplo, es menos réplica obediente que corrección del modelo modernista, y mejor aún, distorsión. El cisne que propone Agustini no se desliza de manera grácil en un lago límpido, es en cambio un cisne sexual, ensangrentado, que mancha las puras aguas modernistas al emprender el vuelo. El poema problematiza -a través de la exageración, la disrupción y la ironía- representaciones anteriores de lo femenino y, al hacerlo, inaugura un gesto que es a la vez revisionista y original, un gesto que se encontrará una y otra vez en textos literarios (y me atrevería a decir, no literarios) escritos por mujeres latinoamericanas. Mi intención aquí es examinar las estrategias de ese gesto en diferentes autoras a fin de poder determinar los modos en que la mujer representa a la mujer y se construye a sí misma como sujeto de su texto.

Un lugar donde firmar, un texto donde ser

Dado que la escritura de la mujer fue desestimada o directamente negada por los discursos hegemónicos de su época, no sorprende que muchos textos de mujeres se preocupen por la inscripción institucional. Nombres, epitafios, firmas, currícula, genealogías, necrológicas, incluso testamentos, juegan a menudo con los límites de un sujeto legal e histórico demasiado lábil para ser definido. La parodia

⁶ José Fernández Coria, *Glosas y escolios*, citado en Rachel Phillips, *Alfonsina Storni: From Poetess to Poet* (London: Tamesis, 1975), pág. 30.

⁷ Para una inteligente reflexión sobre las dificultades de la autorrepresentación en pintura específicamente en el caso de Artemisia Gentileschi, ver Mary Jacobus, *Reading Woman: Essays in Feminist Criticism* (New York: Columbia University Press, 1986), págs. 132-133.

de la tanatografía a la que recurren algunos de estos textos -la inscripción inalterable del sepulcro o el no menos lapidario *currículum vitae*- demuestra hasta qué punto la mujer escritora necesita ritualizar su huella, cortejando y al mismo tiempo cuestionando las formas fijas "oficiales". Por ejemplo, cada uno de los seis volúmenes de la primera edición de la autobiografía de Victoria Ocampo no sólo llevan en la tapa el término "autobiografía" -una forma del epitafio, como se ha propuesto-⁸ si no una fotografía de la autora y, en lugar del nombre, un facsímil de su firma. De este modo, cada volumen se autovalida como una credencial, un documento que es prueba legal de identidad.

Alfonsina Storni, quien reiteradas veces escenificó su propia muerte en sus textos, escribió un irónico "Epitafio para mi tumba" que reproduce tanto la inscripción mendaz en la lápida como la voz que cuestiona el sereno mensaje del epitafio. En tono más sombrío, Storni también escribió "Borrada", poema obsesionado con la certificación de la muerte y la obliteración del yo: "Sobre mi nombre, en un registro viejo, / Mano que ignoro trazará una raya" (pág. 204). Con la misma combinación de ironía y aprehensión, Blanca Varela presenta un inquietante "Identikit" y un "Currículum Vitae" que finaliza también con un rasgo incorporéico: "tu sombra/ tu propia sombra/ fue tu única/ y desleal competidora" ("Canto villano", pág. 74). El intento autobiográfico de Ana Cristina Cesar culmina en impertinencia: "Soy fiel a los acontecimientos biográficos./ ¡Más que fiel, oh, tan presa! ¡Estos mosquitos que/ no me dejan en paz".⁹ Y la repetición casi litúrgica del nombre propio de Alejandra Pizarnik, en un poema notable, constituye una versión más del epitafio falaz, de la inscripción lapidaria socavada -literal y gráficamente en este caso- por el nombre subyacente que señala la duplicidad:

alejandra alejandra
debajo estoy yo
alejandra

("Sólo un nombre", pág. 31)

El poema de Pizarnik trasciende los conceptos de epitafios y currícula, formas fijas de vida o muerte. Si la frecuencia de estos modos de nombrar y representar al "yo" señalan la necesidad de fijar las fronteras de una elusiva persona textual, la manera en que se imitan éstas formas estables problematiza la representación antes que resolverla. Los epitafios son falsos, los currícula se contradicen, el nombre "alejandra" aparece en conflicto con el "yo" que está debajo -y que también se llama

⁸ Ver Paul de Man, "Autobiography of Defacement", *Modern Language Notes* 94 (1979), págs. 99-930; también Louis Marin, "Variations sur un portrait absent: les autoportraits de Proussin", *Corps écrit* (1983), págs. 87-108.

⁹ "Sou fiel aos acontecimentos biográficos./ Mais do que fiel, oh, tão presa! Esses mosquitos que não largam!". Ana Cristina César. *Guantes de gmeza y otros poemas*. Selección, traducción y notas de Teresa Arijón y Sandra Almeida (Rosario: Bajo la luna, 1992), pág. 12.

"alejandra". El deseo de fijeza puede llevar a la alienación, mientras que la ironía y el humor mordaz a los que se recurre para cuestionar la monumentalidad, pueden volverse contra el sujeto femenino limitándolo a la fragmentación e impidiendo que logre otra coherencia. Si bien el proceso no implica necesariamente fracaso o pérdida, conlleva una inestabilidad difícilmente soportable. En cierto sentido, las convenciones sociales de la inscripción femenina funcionan para estas mujeres escritoras como espejos: les proporcionan otros especulares que les son familiares y a la vez ajenos, imágenes que las representan y que no lo hacen, imágenes cuya fijeza ya buscan, ya rechazan. En ese *entre*, esa brecha representacional imposible de salvar -tan frecuente, por ejemplo, en la poesía de Cecilia Meireles- se constituye el lugar de la mujer escritora y la huella ambigua que ella inscribe allí, a manera de contra-inscripción, es en verdad su única firma posible.

En ningún lugar aparece tan elocuentemente expresada esta brecha entre inscripción y mujer que en el encuentro de la mujer con el libro y, en términos más generales, con el canon patriarcal. El encuentro es necesariamente complejo, tanto en América Latina como en cualquier otro lado: leer-como-mujer es un proceso que oscila de forma permanente entre la identificación y la comprobación de la diferencia.¹⁰ Sobre este punto, dos textos -los escritos autobiográficos de Victoria Ocampo y un cuento de Elena Garro- muestran de manera ejemplar los diversos aspectos que se juegan en la escena de lectura de la mujer. Para Ocampo, lectora voraz que al fundar la revista *Sur* hizo de la lectura su profesión, los libros no son tanto objetos culturales como vehículos del yo: sirven para salir de los límites convencionales de la clase media alta e ingresar en un espacio más libre. No sorprende que Ocampo se refiera a sí misma como autodidacta¹¹: aprendió sola nuevas maneras de leer y de relacionarse con un canon al cual, debido a su género, tenía acceso limitado. La excepcional intensidad con la que Ocampo en sus escritos autobiográficos, se refiere a la lectura como expresión del yo revela una relación con los libros que va mucho más allá -e incluso va en contra- del contexto cultural convencional e ideológicamente limitado en el cual se crió.

Cuando se refiere a la función modeladora de la lectura en su niñez y adolescencia, Ocampo destaca la empatía y la identificación. Sin embargo, tanto la una como la otra pueden ser problemáticas para la niña lectora como lo prueban sus emociones encontradas al leer *David Copperfield*. No menos decisiva y al mismo tiempo literalmente reveladora es la experiencia de las dos niñas en "Antes de la guerra de Troya", admirable relato de Elena Garro. La lectura del libro (robado del

¹⁰ Para consideraciones generales sobre el leer-como-mujer, ver Mary Jacobus, *Reading Woman*; Nancy K. Miller, "Rereading as a Woman: The Body in Practice", en Susan Rubin Suleiman, ed., *The Female Body in Western Society* (Cambridge and London: Harvard University Press, 1986), págs. 354-362; Marcelle Thiebaut, "Foucault's Fantasia for Feminists: The Woman Reading", en Gabriela Mora y Karen S. Van Hooff, eds. *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism* (Ypsilanti, Mich.: Bilingual Press/ Editorial Bilingüe, 1982).

¹¹ "Malandanzas de una autodidacta", en *Testimonios*, vol. 5 (Buenos Aires: Sur, 1957).



lugar secreto donde lo guarda la madre) señala el paso de un estado de indiferenciación a un estado de subjetivación. El libro -aquí, *La Iliada*- funciona precisamente como el espejo de Lacan, marca ese momento de identificación en el cual el niño asume su imagen. Pero lo que el libro/espejo tiene para ofrecer a estas dos hermanitas casi idénticas es una imagen astillada y escindida que se torna doblemente alienante: propone una identificación con lo masculino (Héctor/Aquiles) y, al enfrentar a una hermana con la otra-Héctor contra Aquiles-introduce la soledad y el conflicto.

Para quienes carecen de representación, las imágenes del espejo no sólo son especulares sino a menudo espectaculares. Muchas de las figuraciones del yo creadas por mujeres latinoamericanas son altamente histrónicas: la imagen se vuelve rol, el texto una performance. Si en la literatura escrita por hombres la mujer aparece mitologizada, tanto positivamente como negativamente -pensemos en las Medeas, Medusas, Judiths, Elenas y Ofelias de la literatura de finales y comienzo de siglo¹²- y mitologizada al punto de la abstracción, en textos escritos por mujeres estas mismas figuraciones mitológicas se asumen de manera activa, se leen a contrapelo, se rearticulan creativamente o se invierten drásticamente con el objetivo de asumirlas como representaciones personales. Los convencionales íconos de debilidad adquieren vigor, las víctimas enfrentan resueltamente a sus opresores, las historias tradicionales se reformulan, los huecos de la leyendas se colman.

Storni, en el último poema que escribió -y que muchos han leído como nota de suicidio- revisa el diálogo de Desdémona con su niñera y reescribe el final de la historia de manera significativa: como elección y no sacrificio. La mujer elige morir sola, dejando atrás al amante inoportuno: "si él llama nuevamente por teléfono/ le dices que no insista, que he salido" ("Voy a dormir" pág. 562). Recurriendo a la misma historia, Rosario Ferré en "Banquete de bodas", propone otra revisión dramática convirtiendo a Desdémona en la asesina de Otello (pág. 58) y, en "Réquiem" toma otra figura mítica, Ariadna, y la somete a una revisión inesperada e inquietante (pág. 42). A su vez, Cecilia Meireles en su poema "Diana", propone una diosa extraña e infatigable, una cazadora nunca satisfecha con su presa.

¹² Ver Mario Praz, *The Romantic Agony* (Oxford: Oxford University Press, 1933); Frank Kemmode, *Romantic Image* (New York: Vintage, 1957); Jerome J. McGann, "The Beauty of the Medusa: A Study in Romantic Literary Iconology", *Studies in Romanticism* 11 (1972), pág. 3-25. Para revisiones feministas de la iconografía femenina del siglo XIX, ver Hélène Cixous, "The laugh of the Medusa" (trans. Keith Cohen y Paula Cohen), *Signs* 1 (Summer 1976), pág. 875-895; Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (New Haven and London: Yale University Press, 1979), especialmente el capítulo 1; Nina Auerbach, *Woman and the Demon: The Life of a Victorian Myth* (Cambridge and London: Harvard University Press, 1982); Linda Nochlin, "Eroticism and Female Imagery in Nineteenth Century Art", en Linda Nochlin, ed., *Woman as Sex Object: Studies in Erotic Art. 1730-1970* (London: Allen Lane, 1973).

Acaso la revisión más dramática de una figura mitológica sea la que lleva a cabo Gabriela Mistral en "Electra en la niebla", poema de evidente matricidio, poco conocido por los lectores y descuidado por la crítica.¹⁵ "Electra en la niebla" elabora una relectura ejemplar, invirtiendo mitologizaciones previas. Desviándose de la historia clásica, Mistral centra la acción en Electra: es ella la verdadera asesina de Clitemnestra y Orestes un mero instrumento de su muerte, un títere manejado por Electra. Caminante solitaria sin destino (pose a la que Mistral recurre con frecuencia para construir al sujeto femenino), Electra habla consigo misma, con la madre asesinada y con el hermano ausente a quien imagina a su lado. El monólogo desafiante comienza proclamando la libertad lograda con la muerte de la madre para ir tomando conciencia de que la madre sigue viva: presente en el paisaje, contaminando el aire que la hija respira, colmando el mundo del cual Electra quiere huir. Así como reescribe el mito clásico, el poema de Mistral reescribe el más general pero no menos duradero mito de la maternidad, un mito al cual su propia poesía ha contribuido y sus ensayos, en más de una ocasión, han enfatizado. Los estereotipos maternos de protección y consuelo, tan frecuentes en sus canciones de cuna y canciones infantiles (por no mencionar los estereotipos maternos a los que la misma Mistral recurre para construir su personaje público), se alteran considerablemente a la luz de este poema de matricidio. Por otra parte, "Electra en la niebla" permite una recontextualización y relectura perversa de uno de los poemas más conocidos de la autora, "La fuga", escrito al morir la madre. En su contexto original, "La fuga" es poema de pérdida, de duelo por la disolución del vínculo entre madre e hija. Sin embargo, leído a la luz de "Electra en la niebla", poema al que se asemeja formalmente ("Electra" incluso plagia el texto precursor), la separación de la madre en "La fuga" adquiere, retrospectivamente, un significado mucho más complejo y la figura de la madre, que antes parecía tan sólo protectora, se vuelve infinitamente ambigua y problemática. Yendo más lejos, podríamos afirmar que la relectura que hace Mistral del asesinato de Clitemnestra da un giro inesperado al memorable matricidio en el que, supuestamente, se apoya el patriarcado. Si, como sostiene Luce Irigaray, Atenas salva a Orestes del castigo de las Furias por su crimen -porque "el hijo matricida debe ser rescatado de la locura para instituir el orden patriarcal"¹⁶- en el poema de Mistral, la fusión de Orestes con Electra y el eventual reemplazo del hijo matricida por la hija matricida, reescriben drásticamente ese momento fundacional borrando la institución del orden patriarcal. Electra, y no Orestes, ocupa el centro del poema de Mistral como figura no de orden si no de permanente divergencia: no sólo no funda un orden sino que desbarata la misma posibilidad de fundarlo.

Con tono más liviano e irónico, Adelia Prado en "Grande deseo" somete su relectura de los mitos maternos a un doble desvío. En primer lugar, desacraliza la representación de la maternidad sublime haciendo uso del lugar común cotidiano

¹⁵ Al punto que no está incluido en el volumen de poesía y prosa de Mistral de la Biblioteca Ayacucho, que cuida de publicar sin embargo varios inéditos. El poema se publicó por primera vez en *Mundo Nuevo*, vol. I, 1966 y sólo apareció en volumen, en *Lagar II*, en 1991.

¹⁶ Luce Irigaray, *Le Corps-à-corps avec la mère* (Ottawa: Pleine Lune, 1981), pág. 17.

-"No soy matrona, madre de los Gracos, Cornelia/ soy mujer común, madre de hijos, Adelia"¹⁵ para luego desacralizar ese mismo clisé doméstico, esa "mulher do povo, mãe do filhos" (mujer de pueblo, madre de hijos) no menos estereotípica que la venerable matrona romana.

Los tradicionales íconos femeninos del mal, como la *femme fatale* o la bruja, se reescriben a veces de manera inesperada, reclamados para fines que van más allá de la mera rectificación o la venganza personales. En "Amo a mi amo" de Nancy Morejón, la mujer negra sueña con asesinar su amante blanco -"me veo cuchillo en mano, desollándolo como una res sin culpa" (pág. 113)- pero su sacrificio se recontextualiza: no se trata del placer perverso de la seductora decadente sino el de la venganza de la oprimida. El poema de Morejón deliberadamente incorpora en su representación elementos de una tradición popular desvalorizada como manera de escapar a esa opresión: la memoria de la mujer negra, de su lenguaje y su música, obstruye su aculturación y sirve para alimentar su rebelión. De modo diferente, "El sótano" de Silvina Ocampo, certeramente cuestiona representaciones convencionales al frustrar todo intento de descifrar al personaje según códigos (y prejuicios) familiares. La narradora de Ocampo, recluida en un sótano, vive de limosnas y desechos, acompañada sólo por ratones, en una ciudad que está siendo demolida. Hay algo imponente en esta mujer, a pesar de que no sabemos quién o qué es. Las alusiones a "clientes" apuntan a la conclusión, convencional, de que es prostituta o adivina. Las alusiones al caos remiten acaso a su locura. Pero el cuento rechaza la identificación fácil, se empeña en no dejarnos *reconocera* la mujer: "Oigo gritos y ninguno contiene mi nombre" (pág. 76). Lo único que permite esta historia extraña es conservar la imagen de una mujer a un tiempo, magnífica y escuálida, cómica y solemne, resistente en medio de las ruinas: una *presencia* femenina, sin nombre, desafiante, que no se entrega.

Tan imaginativa como la reescritura de esas figuras míticas con el fin de, literalmente construirse un rostro, resulta la creación de máscaras. Un rasgo distintivo de los textos que vengo aquí comentando, especialmente aquellos escritos a principios de siglo, es su naturaleza provocadora, desafiante. Al cuestionar figuraciones tradicionales de la mujer y de la escritora, a menudo incorporan en su creación las percepciones más o menos fantasiosas que otros tienen de ellas y, asumiéndolas como reto, refuncionalizan esas mismas percepciones para su propio provecho. Esto parecería ser particularmente cierto en el caso de mujeres escritoras que sufrieron de algún modo una marginalización específica que las afectó individualmente. Por ejemplo, no es imprescindible conocer la experiencia personal de Storni para comprender la violencia de sus reacciones contra los constrañimientos sociales o su resentimiento hacia esos otros censores que sus poemas convocan obsesivamente. No propongo aquí explicar textos a través de referencias no mediadas a las vidas de sus autoras. Sin embargo, si se lee la vida de Storni como un texto más (porque no es otra cosa), es decir, como una narración social cuyos actos, conductas y actitudes son observados, interpretados y juzgados por una comunidad de lectores sociales, es posible encontrar elementos para una reflexión provechosa sobre el

¹⁵ "Não sou matrona, mãe dos Gracos, Cornélia,/ sou é mulher do povo, mãe de filhos, Adélia", *Bayagem*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1976, pág. 20.

texto. Por ejemplo, si se tiene en cuenta que para la sociedad argentina de su época, Storni cargaba con el estigma múltiple de ser no sólo mujer, sino hija de inmigrante italiano y además, madre soltera, acaso se comprenda mejor la necesidad, en su poesía, de hacer de la autorrepresentación una forma del desafío. Desde el melodramático poema de sus comienzos, "La loba", donde Storni se identifica con la imagen del solitario rechazado por la manada que a su vez rechaza, pasando por el tono burlón de "Qué diría", hasta esas notables anatomías o paisajes corporales del final, vigorosos y autosuficientes, como "Trópico" y "Faro en la noche", hay constante referencia a esos otros. Llamados ya "la gente", ya "ellos", son al comienzo jueces o testigos que cuestionan la representación del sujeto femenino mientras que hacia el final, en los últimos poemas, son espectadores prescindibles de ella. Similares representaciones de la mujer como rebelde social -presencia escandalosa o intolerable dentro de los parámetros tradicionales- se encuentran desde luego, en muchas otras escritoras. Con variantes, este modelo encuentra eco en la abuela disconforme y en la nieta rebelde de *Aire tan dulce* de Elvira Orphée, en las dos mujeres amantes de "Ca Foscari" de Peri-Rossi y en la reclusa de "El sótano" de Ocampo.

Se podría objetar que las mujeres, durante mucho tiempo objetos de representación de sujetos masculinos, siguen presas del mismo sistema del que tratan de escapar aún cuando cuestionen esas imágenes o construyan alternativas provocadoras a partir de ellas. Si bien esto es en parte (e inevitablemente) verdad, propongo que lo que la mujer toma del sistema androcéntrico no es tanto la representación misma sino ciertas estrategias representacionales que le resultan útiles. Esta reapropiación consciente tiene mucho que ver con los modos en que un *establishment* literario predominantemente masculino ha visto -y continúa viendo- a la mujer escritora. La crítica ha tendido a dramatizar las anomalías atribuidas a las escritoras en cuanto individuos, más que a leer sus trabajos. Siguiendo el proceso que Joanna Russ califica de "negación a través de categorización falsa"¹⁶, a Agustini se la suele ver como la virgen concupiscente, a Storni como la resentida ridícula, a Victoria Ocampo como la señora rica literata, a Mistral como la madre espiritual, a Norah Lange como la extravagante dadaísta, a Silvina Ocampo como la excéntrica perversa. Estas ficciones críticas, sostenidas por los diversos fantasmas que pueblan el imaginario social masculino, oscilan entre lo ridículo y lo trágico. Buscan principalmente magnificar la figura de la mujer escritora, resaltar su cualidad excepcional por no decir aberrante para a fin de cuentas, distanciarla de sus lectores. Lo que el crítico analiza y propone para la lectura es la persona de la escritora cuando no su mismo cuerpo, no sus textos. En cambio, lo que logran las mujeres escritoras -adaptando las estrategias mitologizantes de los escritores hombres- es una especie de totemización inversa. Las exaltadas figuraciones del "yo" que adoptan no son modos de rehuir sus textos sino de adentrarse en ellos, los íconos no reemplazan a la escritora sino que gobiernan su escritura.

En ciertas ocasiones, las figuraciones dramáticas del "yo" resultan significativas menos por lo que revelan, que por lo que enmascaran. Sobre este punto, pienso en



¹⁶ Russ, *How to Suppress Women's Writing*, págs. 49-61.

la que acaso sea la escritora "pública" más célebre de esta selección, Gabriela Mistral, cuya carrera profesional fue en extremo exitosa: reconocida pedagoga, reformista cultural, viajera, embajadora de América Latina en Europa, ganadora del Premio Nobel. Desde muy temprano, y en parte por manipulación de la propia Mistral, los críticos la invistieron con la imagen poderosa de la *mater et magistra*. Esta imagen de madre espiritual y maestra de América Latina no sólo marcaría la recepción de su obra sino que encubriría o disimularía lo no dicho de su vida personal. A Mistral se la ve a menudo como alguien que ha volcado hacia los niños un deseo materno permanentemente frustrado y que ha encontrado en la solidaridad latinoamericana el amor que le ha sido negado. Esta patética imagen compensatoria que se le impone no sólo afecta la manera en que es leída sino la preferencia por ciertos textos suyos (canciones de cuna y poemas para niños, por ejemplo) en detrimento de otros. Más importante aún, esta percepción de Mistral, borra con éxito su lesbianismo. Con estos datos en mente y manejando un corpus más amplio que el convencionalmente fijado, el lector astuto habrá de descubrir una imagen totalmente nueva de la escritora. Basta una mirada rápida a los poemas de *Locas mujeres* - retratos de mujeres "locas" que a la vez pueden leerse como proyecciones del "yo"- para descubrir temas recurrentes: el exilio voluntario, el rechazo de lazos de familia socialmente aceptables, la revisión del pasado, la celebración de la libertad, la necesidad de ocultamiento y del secreto y, por fin, la unión con otras mujeres. Sin excepción, todos estos poemas aluden a una figuración que desestabiliza con creces el clisé de la serena madre y maestra.

El cuerpo que escribe

El fantasma de la mutilación acecha la representación finisecular de la mujer. Con frenesí sinecdótico, los poetas hombres exaltan el pelo de la mujer, sus ojos, sus pies, un pie, un guante, una media como lugares del deseo. Sólo a través de la mediación del fragmento es posible aprehender y desear el cuerpo femenino en su plenitud. Sin esta mediación, la plenitud -la mujer entera, completa- se vuelve intolerable y más aún, poderosa y amenazadora: se la ve como agente de la mutilación, no como su víctima. No es casual que la literatura de la época haya celebrado simultáneamente a la mujer mutiladora (Salomé condensa los miedos y los deseos del fin de siglo) y, como prueba de que a fin de cuentas se la controla, a la mujer mutilada.¹⁷

¹⁷ Como escribe Gwen Kirkpatrick: "Los poetas modernistas insisten en mostrar la corporalidad del referente... En el caso del icono femenino, la letanía de estas partes y el desmembramiento corporal subrayan la fetichización tradicional de la imagen erótica de la mujer. Los poetas usan el cuerpo femenino como una puesta de sol parnasiana, un lienzo en cual se cortan, decoran y graban sus imágenes". (*The Dissonant Legacy of Modernism: Lugones, Herrera y Reissig, and the Voices of Modern Spanish American Poetry*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1989, pág. 234). El agudo análisis que hace Kirkpatrick de Storni ha inspirado muchas de mis consideraciones en esta sección.



Salomé perdura en varios poemas de Delmira Agustini, aquellos que reiteran la escena que Unamuno encontraba tan inquietante, "esa extraña obsesión que tiene usted de tener entre las manos, unas veces la cabeza muerta del amado, otras la de Dios".¹⁸ Pero estos poemas, no exentos de erotismo, son por sobre todo contemplativos. En un reverso macabro de la típica postura modernista en la que el poeta hombre contempla a la mujer como valioso *bibelo*, en los poemas de Agustini la mujer contempla una cabeza muerta como objeto de arte: "Engastada en mis manos fulguraba/ como extraña presea, tu cabeza" ("Tu dormías...") pág. 178). No me detengo en estos poemas de fragmentación del cuerpo masculino pese a su evidente interés. Prefiero en cambio, atender a la fragmentación física del cuerpo femenino en textos escritos por mujeres y observar qué función cumple esa fragmentación en la representación de la mujer. Cuando quien desmembra y mutila un cuerpo *femenino* es una mujer, el componente erótico y por extensión el impulso fetichista, se vuelven mucho más complejos por naturaleza.¹⁹ Porque, a menos que sea un caso de fetichización narcisista de los fragmentos del "yo" o un caso de fetichización lésbica de los fragmentos de otra, la fragmentación del cuerpo femenino en poemas escritos por mujeres, no está al servicio de una transacción exclusivamente erótica. Más bien está al servicio de una transacción *textual*, donde mutilación y fragmentación se utilizan hábilmente no para dominar o someter al otro sino para retratar al "yo".

Storni es la primera en usar fragmentos del cuerpo -una cabeza en la playa, un corazón sobre una roca en la noche, ovarios arraigados en un bosque, la blanca marmórea de un diente, la caverna del oído- con el propósito de armar un autorretrato. Estos despojos no son sinécdoques en el sentido de que no aluden a un todo que permanece innombrado, como lo hacían los fragmentos del cuerpo fetichizados del modernismo. Por el contrario, se mantienen como fragmentos, desafiantes, desprovistos de significado mayor. Como escribe Gwen Kirkpatrick: "Storni subvierte los íconos poéticos, los despoja de su misterio tradicional y los devuelve para que deambulen en un territorio extraño".²⁰ Como piezas sueltas, estas partes del cuerpo se describen con apasionada minucia y funcionan de manera autosuficiente. No hay duda de que esta fragmentación responde en buena parte a la dislocación de la percepción estética iniciada por la vanguardia. Sin embargo, dada la trayectoria del cuerpo femenino antes de Storni, propongo que es a la vez reacción contra la tendencia a recomponer fragmentos fetichizados según una concepción central y única de la mujer como vehículo del deseo masculino. Se trata,

¹⁸ Miguel de Unamuno, carta a Delmira Agustini, citada en Clara Silva, *Gemio y figura de Delmira Agustini* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968), pág. 155.

¹⁹ Ver Naomi Schor, "Female Fetishism: The Case of George Sand", in Suleiman, *The Female Body*, págs. 363-371. También Sarah Kofman, "Ça cloche", in Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy, eds., *Les fins de l'homme: A partir de Jacques Derrida* (Paris: Gallée, 1981), págs. 83-116.

²⁰ Kirkpatrick, *The dissonant Legacy*, pág. 239.

a fin de cuentas, de una manera de quitar control interpretativo al lector que acata tal concepción. Por lo tanto, los fragmentos del cuerpo en Storni no aluden, no evocan, no se recomponen para formar un solo ícono. No apuntan a un referente único, invariable. En cambio, manteniendo su naturaleza independiente, reivindican para el cuerpo de la mujer una pluralidad de lecturas a la vez que invitan a reflexionar sobre el cuerpo del texto mismo. De modo similar, los poemas de *Albricia*, de Soledad Fariña, moviéndose a través de un cuerpo de mujer (el propio, el de otra mujer), exploran con cuidado un territorio que pide ser descubierto y establecen su gramática, su sintaxis. Experimentando con cortes y suturas también las líneas "cicatrices" de Vanessa Droz en *La cicatriz a medias*, interrogan la forma poética como metáfora del cuerpo.

No sólo el cuerpo se desmembra creadoramente en los textos de mujeres. La voz -dificilmente audible, casi estertor- habla también en fragmentos, está hecha de añicos. Más de una escritora latinoamericana ha hecho de esta angustiosa dificultad de expresión la principal preocupación de su poesía, recurriendo a imágenes de alumbramiento y también muy a menudo, a imágenes de enfermedad, de tumores malignos, de muerte. Los poemas de Storni, Mistral, Agustini tematizan esta dificultad de habla, acusando no sólo el dolor del proceso sino, como en "Lo inefable" de Agustini, la extrañeza de su resultado. En Agustini en particular la aflicción se da junto con la sorpresa que suscita el nacimiento de lo casi monstruoso: sus poemas recalcan la extrañeza, el carácter excesivo de la palabra que lleva dentro, cuya índole fundacional intuye. En otro registro, *Aire tan dulce* de Elvira Orphée, historia de sumisión y rebeldía de mujeres en el norte argentino, atribuye una excesividad similar a la voz femenina. En el entrecruzamiento de voces que constituye la novela, una mujer mayor desesperada y arrogante intenta en vano dar a su nieta adolescente las palabras elementales que ella ha enterrado en el paisaje de su niñez -aquellas "palabras (que) no se deshacen contra los días y las repeticiones" (pág. 243)- para que la niña pueda librar la batalla que la abuela perdió sumiéndose en el silencio y la opresión.

Las voces fragmentadas a veces son gozosas. Así la imagen que presenta Norah Lange al final de sus *Cuadernos de infancia*: la niña parada en el techo, vestida como un linyera, gritando ante los azorados vecinos en una lengua privada urdida con retazos e hilachas de las lenguas que conoce. Esta representación ritual -la niña que se ofrece como espectáculo, entonando con pasión sus frases cacofónicas, lanzando al público su disonancia y su diferencia- por su elegancia y derroche, adolece de una suerte de despreocupado dandismo infinitamente seductor. Con saludable humor -que aparece también en Storni, Varela, Pizarnik, Peri-Rossi- Lange propone una nueva figuración: la de la escritora como cómica, desmenuzando palabras y lanzando los pedazos, alegre, apasionadamente, a los cuatro vientos. Con más frecuencia, sin embargo, la mutilación -lo que Storni llama las "palabras decapitadas"- estrechan la voz hasta la casi extinción. Entre las poetisas latinoamericanas contemporáneas, Alejandra Pizarnik es sin duda quien expresa con más fuerza esa impotencia de palabra, cuyo resultado final es -como reitera el texto de *Árbol de Diana*- el vaciamiento del ser: "Este canto arrepentido, vigía detrás de mis poemas/ este canto me desmiente, me amordaza" (pág. 87). Pizarnik lleva al extremo y exhibe en su máximo desamparo ese astillamiento de la voz que marca tantos textos de mujeres.

Muchos de estos poemas se dirigen a una segunda persona: una madre, una hermana, una musa, un amante. Con frecuencia, sin embargo, nos enfrentamos a actos interlocutorios fingidos que establecen la ilusión de una relación "yo/tú" que gradualmente se desintegra hasta perderse, como en un mosaico, en un sujeto de enunciación plural. El "yo" convoca a una segunda persona que es reflejo o contaminación del "yo", como la narradora curiosa de "El pecado mortal" de Silvina Ocampo, una adulta que espía su propia niñez. O el "yo" reprende, corrige o se burla de una segunda persona que no es otra que el "yo", como ocurre con "Curriculum Vitae" de Blanca Varela. El texto todo se vuelve acto especular, enunciado hacia una segunda persona que duplica al "yo", como sucede en tantos poemas de Pizarnik: "Has construido tu casa/ has emplumado tus pájaros/ has golpeado al viento/ con tus propios huesos/ has terminado sola / lo que nadie comenzó" (pág. 76). Al mantener la ambivalencia discursiva -la segunda persona es y no es duplicación- estos textos apelan a la doble lectura. Si bien esta duplicación no es infrecuente en la poesía moderna en general, ofrece a la mujer escritora una ocasión ideal para hacer funcionar la doble voz que resulta de su marginalización. Otro aspecto interesante: de todas las posiciones posibles que puede ocupar el yo poético, rara vez adopta el yo femenino la actitud profética, frecuente en poetas latinoamericanos hombres: piénsese en Darío, Huidobro, Neruda. Cuando las mujeres recurren a esa forma de auto-engrandecimiento que es la profecía, como en el caso de Gabriela Mistral o el de Olga Orozco por ejemplo, se muestran más dispuestas a cuestionarla que los hombres, más inclinadas a descubrir las grietas de la fachada autoritaria.

Reescribir el cuerpo de la mujer o fragmentos de ese cuerpo es también reescribir su deseo. Desde el homenaje erótico de Sor Juana Inés de la Cruz a la Condesa de Paredes en el siglo XVII, la crítica latinoamericana ha aceptado difícilmente la expresión del deseo físico en textos escritos por mujeres en su letra, es decir, como expresiones no miméticas, no "plagiadas" de otros textos. Así, la celebración de Sor Juana del cuerpo de la condesa se justifica habitualmente como un blasón más, como un ejercicio derivado de la convención heráldica de la época. El erotismo desbordante de Agustini, escandaloso para su contemporáneos, se ve como "cosa mental", tolerado por la crítica sólo porque se lo juzga imaginario. Las obsesiones sexuales y escatológicas de Pizarnik se atribuyen a su fascinación con Alfred Jarry y con el surrealismo en general. En las tres instancias la actitud parecería ser la misma: la poeta no pudo haber experimentado "realmente" ese exceso erótico o, en el caso de Pizarnik, esa perversidad. Ahora bien, es obvio que para todo escritor, cualquiera sea el género al que pertenece, toda expresión de sentimiento está necesariamente mediada por textos pero en este caso, no es esa visión esclarecida de la literatura la que dicta la reacción de la crítica sino más bien un criterio represivo: la mediación textual sólo se trae a colación para negar a la mujer la posibilidad de la expresión directa de su deseo sexual.

En Agustini, el deseo emerge con todos los recursos de la poesía decadentista. El sexo se confunde con la religión, la violencia y el placer son una misma cosa, el misterio se insinúa y lo perverso atrae. Lo novedoso en este caso, es la posición del sujeto que habla en el poema. En las fantasías eróticas del modernismo, los roles genéricos se dan de modo invariable: el hombre desea, la mujer es deseada. La poesía de Agustini, escrita en la última etapa del movimiento, capta a la perfección

la vacilación que anuncia la erosión de dichos roles. A través de su poesía, el yo femenino es sujeto deseante activo: llama a su amado, construye y controla con fuerza la escena de su pasión y sin embargo el abrazo erótico no llega a su culminación: el poema lo posterga indefinidamente o subvierte de manera drástica la situación inicial, reemplazando al yo femenino fuerte y deseante por una convencional presencia femenina que sorprende por su sumisión. La mujer que desea no puede vivir y expresar su pasión plenamente en el poema sino que debe convertirse en un determinado momento, en mujer deseada. Algo semejante ocurre en la obra de Storni donde también se dan representaciones divergentes del deseo femenino y donde para resolver el conflicto se recurre a un humor que, inevitablemente, aniquila ese deseo.

Sin duda la expresión erótica de la mujer, aún experimental, debe ser explorada con mayor profundidad. Cabe preguntarse hasta qué punto puede atribuirse su aparente escasez a una autocensura que por razones sociales, incluso hoy amordaza y sujeta a la mujer en este terreno. Por ejemplo, muy pocos de los textos obscenos y minuciosamente escatológicos de Pizarnik se publicaron en vida de su autora y cuando aparecieron, no faltaron los críticos que señalaron su escaso valor "literario". Curiosamente (o quizás no tanto), la expresión del deseo sexual y la celebración física que lo acompaña parecería ser menos problemática en la poesía lesbiana: al haber renunciado a la máscara social, estos textos se muestran menos preocupados o constreñidos por los roles sexuales. Por otra parte, si las expresiones de deseo erótico parecen escasear en los textos de mujeres, bien puede ser que -acostumbrados como estamos a las expresiones de erotismo falocéntrico- no les estemos prestando la debida atención. El erotismo de las mujeres se expresa a través de formas más diversas (propongo, más textualmente productivas) que las exclusivamente sexuales: si celebra y desea otros cuerpos, éstos no son sólo cuerpos de amantes. En términos de deseo, hay a menudo un deslizamiento del sexo al texto, al punto que el texto mismo se vuelve encuentro erótico: al ejemplo de Farina, ya mencionada, podría añadirse aquí el nombre de Ana Cristina Cesar. Sin limitarse al cuerpo físico, y por cierto sin reprimirlo, el deseo en estos casos se extiende al cuerpo de la escritura.

Retratos de familia

Hasta aquí he considerado específicamente la representación de la mujer a través de la imagen y la voz, aislando a propósito al sujeto femenino de su entorno. No obstante, junto con la necesidad de formular una representación diferente de la mujer y del "yo" hay en estos textos un claro intento de hacer de esa representación un asunto de familia por así decirlo, de hacer de esa representación una práctica comunitaria que reestructure el linaje e invente nuevos parentescos que reemplacen los lazos convencionales. De manera directa u oblicua, la familia, el hogar y la niñez aparecen a menudo en primer plano en estas obras, no porque estén particularmente adecuados a la sensibilidad "femenina" sino porque funcionan como eficaces medios de establecer alianzas. Contrariamente a la visión (casi siempre masculina) de que la mujer, conforme al estereotipo del "ángel de la casa", es quien está mejor capacitada para hablar y escribir sobre un ámbito doméstico que sólo ella conoce, la escritoras latinoamericanas con muy

pocas excepciones,²¹ abordan el hogar, la familia, la niñez y la economía de deseo dictadas por las prácticas patriarcales con actitud reflexiva y suspicaz. Sus textos distan de ser recreaciones convencionales, son inevitablemente críticos, no porque sean negativos con respecto al pasado (a menudo no lo son) si no porque resueltamente emprenden una reflexión y, por líricos que sean, una reevaluación de una época y una forma de vida que ya no corresponde a la mujer que los escribe. Los cuentos de familia de las mujeres, tanto en prosa como en poesía, no son exactamente refugios seguros. Con frecuencia quienes los cuentan son exiliadas, inadaptadas, nómades: la peregrina sin equipaje de Mistral, la estoica solitaria de Vilaríño, la viajera alucinada de Pizarnik, quienes hojean reliquias (fotografías, álbumes de recortes, cartas, memorias personales, las memorias de otros) reconociendo un pasado donde ya no tienen cabida. El "yo" que recuerda, evocando sus antepasados inmigrantes, en "La casa grande" de Tamara Kamenszain es como una extranjera que espía. El poema es un acto de voyeurismo textual, una afiliación lograda a través de una visión mediada que a fin de cuentas confirma la alienación del yo: "Se agranda el ojo, casa es cerradura/ quiero escribir un hábitat antiguo/ vestirme en el ropero de las letras:/ caja negra que alguno leerá/ tras los lentes oscuros del albino" (pág. 49). Margo Glantz también busca a sus antepasados apelando al humor, jugando de manera manifiesta con la genealogía y dedicando todo un volumen -*Las genealogías*- a la fabulación de su linaje. El plural del título lo está diciendo: con los archivos caseros a los que recurre, las historias graciosas, a un tiempo míticas y prosaicas que le cuentan sus viejos parientes judíos, y los recuerdos felices y no tan felices de su niñez laica mexicana, Glantz entreteje un pasado que es mezcla desordenada y carnavalesca logrando así una vida plural.

Los hogares de la infancia, cuando se vuelve a ellos, no son necesariamente lugares felices. Puerto Supe, en el poema de Blanca Varela que lleva el mismo nombre, adquiere el aura ominosa de una visión agónica: se trata de la casa paterna que se destruye con toda deliberación. Sin embargo es allí, en ese paisaje marino donde la desolación y la inclemencia de la naturaleza se combinan con la violencia humana, donde la poeta sienta nuevas raíces y establece su escena de escritura. En el caso de Lange, pese al mundo aparentemente tranquilizador de las cinco niñitas alegres de *Cuadernos de infancia*, la evocación está trabajada por la ruptura y la inminencia de la muerte y de lo extraño irrumpe continuamente en lo familiar. Adelia Prado, a su vez, encuentra un equilibrio precario entre la celebración del cotidiano mundo doméstico y la amenaza de la disrupción: "Cuando escribo un libro con mi nombre,/ y el nombre que le voy a poner en la cubierta,/ lo llevo a una iglesia/ a una tumba, a un descampado,/ para llorar, llorar y llorar".²²

Si el regreso al mundo de la niñez y al hogar familiar constituye un fundamento inestable para la escritura de mujeres no por eso es menos fecundo. Al volver a un

²¹ La uruguaya Juana de Iribarbourou, quien continuamente celebra la dicha doméstica en sus poemas, es quizás la más notoria de estas excepciones. La crítica masculina entusiasta la llamó "Juana de América".

²² "Quando escrever o livro com o meu nome/ e o nome que eu vou pôr nele, vou com ele a uma igreja,/ a uma lápide, a um descampado,/ para chorar, chorar, e chorar" (Prado, pág. 20).

paisaje de niñez, el valle de Elqui, y a los juegos que jugaba con otras niñas, Mistral en "Todas queríamos ser reinas", compara la utopía que armaba con sus compañeras en sus canciones infantiles con la realidad desencantada de sus vidas adultas. Una vez más, la poeta toma el lugar del extraño que mira con nostalgia hacia un adentro ajeno: la escritura la ha vuelto más afortunada que sus hermanas pero también la ha convertido en un ser diferente, separándola del grupo familiar. El *locus* del autorretrato parecería ser, inevitablemente, el lugar familiar que se ha dejado atrás para siempre: un "País de la ausencia" para citar otro título de Mistral. Tanto en Meireles como en Pizarnik, la separación y la pérdida de la familia están en el origen mismo de la voz poética, la alimentan. Sin ser necesariamente exiliadas, esa voz habla desde una orfandad irreparable.

En otras ocasiones, el tratamiento del pasado, la familia y la comunidad cumple una función testimonial. "Todas queríamos ser reinas" puede ser leído como lamento por la pérdida de la inocencia y la dispersión de un grupo de niñas. Pero también puede leerse como tributo, como un intento activo por parte de la escritora *para que* no se pierda la inocencia y que el grupo de mujeres no se disgregue. En estos textos, recordar también es una forma de rendir testimonio. El testimonio puede obedecer a necesidades afectivas o ideológicas pero, en general, a una mezcla de las dos: Kamenszain y Glantz en los textos mencionados, rinden homenaje a la mitologizada minoría judía a la que pertenecen; Morejón en "Mujer negra", rinde tributo a una raza oprimida a la que reivindica políticamente. En los tres textos prevalece el sentido de comunidad, de pertenencia.

Es evidente que las comunidades recuperadas por estos poemas no necesariamente coinciden con familias reales, más bien se apela aquí a lo familiar como tropo para producir la unión. Más allá de lo meramente biográfico, muchas de estas autoras postulan agrupamientos literarios, culturales, étnicos e ideológicos que claramente necesitan anclar en lo femenino. En sus textos es posible observar referencias y alusiones a otras mujeres, reconocer la emergencia de las voces de esas otras mujeres, seguir un diálogo. Es notable que muchos de los intentos de autorrepresentación de mujeres latinoamericanas invoquen a otras mujeres que vivieron antes que ellas, obedeciendo a un impulso cuyo origen sea acaso la prodigiosa cadena de mujeres a la que apela Sor Juana Inés de la Cruz en su carta autobiográfica al Obispo de Puebla. En un conmovedor poema dedicado a Agustini muerta, Storni escribe: "Pero sobre tu pecho, para siempre deshecho,/ Comprensivo vigila, todavía mi pecho" (Storni pág. 258). Este cuidado entre hermanas encuentra eco en un poema de Gabriela Mistral a Victoria Ocampo, en un ensayo de Ocampo sobre Mistral, en un poema de Ferré a Julia de Burgos, en un poema de Peri-Rossi a Pizarnik, en las frecuentes dedicatorias de los poemas de Pizarnik a Orozco y a Silvana Ocampo. Estos homenajes entre hermanas son a la vez reconocimiento de un legado o de una lucha compartida y a la vez, no menos importante, son autorretratos oblicuos²⁵. Pero para que estos poemas no sean leídos como una forma

²⁵ Victoria Ocampo, "Gabriela Mistral y el Premio Nobel", en *Testimonios*, vol. 3; Alfonsina Storni, "Palabras a Delmira Agustini" en *Ocre*; Gabriela Mistral, "Recado a Victoria Ocampo, en la Argentina", en *Tala*; Rosario Ferré, "Carta a Julia de Burgos", en *Sitio a Eros*; Cristina Peri-Rossi, "Alejandra entre las lilas", en *Díspora*.

de autoexaltación -es decir un modo de adjudicarse vida a través del prestigio de otra- debemos recordar que esta galería de retratos de mujeres no se limita a las mujeres que escriben. La apasionada evocación de hermanas anónimas en Storni, Mistral, Morejón, es prueba ejemplar de una simpatía que va más allá de las fronteras literarias. A través de esta evocación, puede trazarse el perfil de una vasta hermandad a la que, por habérsele negado existencia propia, necesita tanto más ser nombrada.

Traducción del inglés Mariana Kosmal
(con revisión de la autora)



Obras Citadas

- Agustini, Delmira. *Poesías completa*, Barcelona, Labor, 1971.
- César, Ana Cristina. *A Teus Pés*, Sao Paulo, Brasiliense, 1982.
- *Inéditos e Dispersos*, Sao Paulo, Brasiliense, 1985.
- *Guanites de gamuza y otros poemas*, Selección, traducción y notas de Teresa Arijón y Sandra Almeida, Rosario, Bajo la luna, 1992.
- Droz, Vanessa. *La cicatriz a medias*, Rio Piedras, Puerto Rico, Editorial Cultural, 1982.
- Fariña, Soledad. *Albricia*, Santiago de Chile, Ediciones Archivo, 1988.
- Ferré, Rosario. *Papeles de Pandora*, México, Joaquín Mortiz, 1976.
- *Fábulas de la garza desangrada*, México, Joaquín Mortiz, 1982.
- Garro, Elena. *La semana de colores*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1964.
- Glantz, Margo. *Las genealogías*, México, Martín Casillas, 1981.
- Kamenszain, Tamara. *La casa grande*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986.
- Lange, Norah. *Cuadernos de infancia*, Buenos Aires, Losada, 1937.
- Meireles, Cecilia. *Mar absoluto*, Porto Alegre, Livrario do Globo, 1945.
- Mistral, Gabriela. *Poesía y prosa*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1993.

-
- *Lagar II*. Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Biblioteca Nacional, 1991.
- Morejón, Nancy. *Cuerda Veloz. Antología Poética 1962-1992*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2002.
- Ocampo, Silvina. *La furia*, Buenos Aires, Editorial Sur, 1959.
- Ocampo, Victoria. *Autobiografía*, Vols. 1-6, Buenos Aires, Editorial Sur, 1979-1984.
- *Testimonios*, Vol. 5, Buenos Aires, Editorial Sur, 1957.
- Orozco, Olga. *Obra poética*, Buenos Aires, Corregidor, 1996.
- Orphée, Elvira. *Aire tan dulce*, Caracas, Monte Avila Editores, 1977.
- Peri Rossi, Cristina. *Lingüística general*, Valencia, Prometeo, 1979.
- Pizarnik, Alejandra. *Obras completas*, Buenos Aires, Corregidor, 1993.
- Prado, Adelia. *Bagagem*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1976.
- Storni, Alfonsina. *Poesías completas*, Buenos Aires, Galerna, 1968.
- Varela, Blanca. *Ese puerto no existe*, Xaalapa, Universidad Veracruzana, 1959.
- *Como Dios en la Nada (Antología 1949-1998)*, Madrid, Visor, 1999.
- Vilarino, Idea. *Nocturnos*, Montevideo, Arca, 1986.

