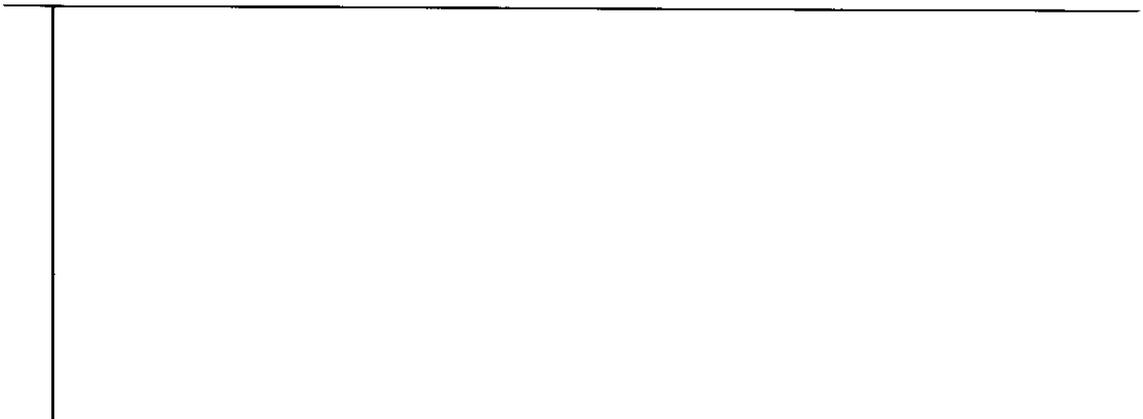


**CRITICA  
Y  
CREACION LITERARIA**



## ESPEJOS PARA JULIA: POETAS LATINOAMERICANAS DE FIN DE SIGLO

*Ivette López Jiménez*

Anais Nin señaló en una ocasión que las mujeres escribían para re-encontrarse. Tal vez es esta aseveración la que me permite acercarme a escrituras disímiles, a mundos imaginarios y propuestas literarias distantes en las que podríamos leer un pasionante intento de afirmar una identidad siempre esquiva, de encontrar un lugar en un mundo que negaba muchos espacios-el literario entre ellos-a las mujeres.

Al leer hoy varias poetisas que coincidieron en un mismo tramo de la historia (Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Julia de Burgos, Gabriela Mistral, como ejemplos posibles), se observa cómo sus libros van formando los bordes de un espejo en el que todas se miraron. Publicar un libro era, a comienzos del siglo XX, un atrevimiento para una mujer, una negación del lugar que se le otorgaba en el mundo, un breve acceso a ese mundo que Rosario Castellanos tratara de definir en 1949 en su tesis *Sobre cultura femenina*: “El mundo que para mí está cerrado tiene un nombre: se llama cultura. Sus habitantes son todos ellos del sexo masculino. Ellos se llaman a sí mismos hombres y humanidad a su facultad de residir en el mundo de la cultura, de aclimatarse en él.”<sup>1</sup>

A partir del modernismo encontramos, por primera vez en la historia literaria latinoamericana un grupo de mujeres cuya obra inscribe una tradición de escritura que será consignada por otras escritoras posteriormente. Se trata de “una nueva función social, la de escritora”<sup>2</sup> que, según ha visto Silvia Molloy, se manifiesta ante un público y es reconocida por él. Es una producción que privilegió el género de la poesía y que cronológicamente inicia la uruguaya Delmira Agustini. Dista de ser homogénea, aunque la crítica generalmente la agrupa en una misma categoría: “las poetisas”. Se encuentran en ella figuras tan disímiles como Alfonsina Storni y Gabriela Mistral. El área rioplatense

## Espejos para Julia: Poetas latinoamericanas de fin de siglo

fue el centro del surgimiento de estas escritoras: Delmira Agustini, María Eugenia Vaz Ferreira, Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni. Si me refiero a ellas como grupo es para señalar el proceso de su incorporación a la literatura, que comparte modalidades similares, y el sentido de solidaridad que tuvieron.

Hay quienes han leído en los textos de poetas anteriores sólo lo “confesional”, que pasa a ser una categoría desdeñosa o “menor”:

El confinamiento de la mujer en la vida del hogar y los prejuicios sociales en que ello se funda, aislaba a las poetisas de cuanto ocurría más allá de lo doméstico. Son, por eso, figuras que, al margen de los hechos socioculturales tienden a crear espontáneamente poesía intemporal, alejada de las mutaciones de la historia literaria.<sup>3</sup>

La cita, si bien desvirtúa la lectura de las poetas aludidas (las del período romántico), reconoce su separación del canon, lo que aquí se denomina como su alejamiento de “la historia literaria”. Es eco, por otro lado, de esa ficción presentada como historia literaria incapaz de incorporar lo que no sea tradición dominante, así como de la “esencialidad” con la cual la cultura reviste el signo de lo femenino al ubicarlo fuera del tiempo histórico.

Quiero leer a Julia de Burgos en el reflejo oblicuo de sus otros espejos. Me detengo, por eso, en tres poetas de comienzos del siglo XX nacidas en el espacio de tres años (1886-1889), buscándose en las cercanías y distancias del relevo generacional y de sus mundos íntimos y colectivos: Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Gabriela Mistral.

### Ausencia y Olvido

En el caso de las poetas de comienzos del siglo XX, la marginación respecto al conjunto definido como tradición o canon era casi obligatoria; la conciencia de escribir al margen de una tradición excluyente (evidente en varios escritos de Alfonsina Storni, por ejemplo) se torna intento de crear otra tradición que, si bien fuera de la establecida, entra en diálogo conflictivo con ella, a veces la subvierte, la burla escapándose por otros recodos. Se trataba de encontrar un espacio en el medio de la comunicación literaria. Recordemos, con palabras prestadas, que iniciar una tradición es “como se sabe, dialogar con otras,

a veces en forma polémica, otras en diálogo entrecortado, a veces construyendo oscuramente nuevos contextos, redefiniendo el lugar de la cultura, proponiendo hilos conductores...”<sup>4</sup> Hilos que van trenzándose, formando nudos, haciendo cadeneta de una poeta a otra en este caso, hilos cuyos diseños se empiezan a perfilar.

### Al rescate

¿Qué representó esta incipiente tradición o este margen de la tradición? Las lecturas sobre cómo las escritoras han barajado los elementos del canon, sus estrategias de sobrevivencia literaria o su incursión en espacios aún no dominados por los sujetos masculinos constituyen ya un importante corpus en la crítica literaria. Menciono algunas instancias de entre las que más directamente han abordado a las poetisas mencionadas.

Delfina Muschietti, en un trabajo sobre Alfonsina Storni, Norah Lange y Nydia Lamarque, señala cómo los textos de estas escritoras se apartan de los núcleos centrales de la literatura del período que comprende los años 1916-1930 en Argentina ; ese desplazamiento es indicativo de “condiciones específicas de marginalidad con respecto a la literatura producida por los sujetos hombres. Las diferentes posiciones que ocuparon estas mujeres en el campo intelectual argentino no pueden engañarnos en cuanto a esta condición marginal frente a la gran literatura”<sup>5</sup>. Silvia Molloy llevó a cabo un nuevo acercamiento del diálogo entre los textos de Agustini y Darío y del modo en que la poeta uruguaya responde al nicaragüense y subvierte el emblema del cisne que Darío propone<sup>6</sup>; en esta misma línea Gwen Kirkpatrick lee a Agustini no como mera “seguidora” del modernismo sino que la ubica, junto a Herrera y Reissig, en el inicio de una nueva estética<sup>7</sup>.

El Taller Literario de La Casa de la Mujer La Morada en Chile llevó a cabo un Encuentro con Gabriela Mistral<sup>8</sup> en el que se aunaron lecturas que subvierten la mirada habitual de la crítica sobre esta autora, la de “una Gabriela sin cuerpo, sin vida íntima, super madre en su maternidad frustrada... (15) Se presentaron desde lecturas en que se deshila el mito de la maternidad hasta otras que muestran los artilugios de una identidad conflictiva, los entrecruzamientos e intersecciones de una obra que parecería borrada por un gran trecho de la crítica anterior.

Una poeta puertorriqueña reflexionó a modo de homenaje sobre la imagen de Julia de Burgos<sup>9</sup>, la insistencia en el novelón que la presenta como alcohólica y fracasada y cómo el mito de la derrota reduce “a la nimiedad” la escritura de las mujeres. Sus palabras resultan emblemáticas del discurso crítico que han tenido que padecer tantas escritoras: “A ver quién eligió la imagen de mujer frágil, abandonada y derrotada. A quién le hace falta esa insistencia en la grandeza del fracaso. Esa versión excluyente, oficializada, no huele nada de bien” (Dávila, 15). Otra crítica ha buscado desenmarañar la madeja del mito<sup>10</sup> y ha mostrado el afán de superación que tuvo Julia de Burgos durante su vida, cómo rehizo sus proyectos en más de una ocasión y cómo “convirtió la fidelidad a su talento en el verdadero triunfo de su vida”.

Si bien Julia de Burgos logra implantarse en la cultura puertorriqueña, y en el canon literario, con una actualidad que pocos escritores o escritoras pueden reclamar, esa vigencia no está exenta de contradicciones.<sup>11</sup> Ya se nos ha alertado sobre cómo en su configuración jerárquica las generaciones “subordinan la multiplicidad a la unidad, excluyen y condenan la heterogeneidad y la diferencia”.<sup>12</sup> Ese proceso se da también en muchas de las historias literarias latinoamericanas y explica por qué las escritoras suelen ubicarse en “apéndices” o apartados, quedando por lo tanto fuera de la historicidad pretendida. A Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Julia de Burgos y Gabriela Mistral les corresponde, con diversas clasificaciones, el espacio de “las poetisas”. En ese contexto Julia de Burgos, si bien ha logrado insertarse en el canon, “es una figura intercalada en una genealogía literaria que ha excluido de manera sistemática a las escritoras” (Gelpí, 3). Su acceso al canon está rodeado de contradicciones y de los mitos culturales sobre lo que se consideraba propio de la escritura femenina.

Estos sujetos poéticos incipientes, que irrumpen con la fuerza de quien nunca ha podido estar, surgen paralelos a las luchas feministas que se dan en las primeras décadas del siglo veinte en distintos lares hispanoamericanos: las peticiones de la uruguaya Paulina Luisi en favor de ‘una sola moral para ambos sexos’, el informe ‘Actividades feministas en el Uruguay’, que la misma Luisi presentó en 1920 en el Segundo Congreso Científico Panamericano; la celebración en Cuba, en 1923, del primer congreso de mujeres efectuado en Iberoamérica; la militancia de las trabajadoras puertorriqueñas en el movimiento obrero de las primeras décadas del siglo xx, así como las diversas publicaciones

(periódicos y revistas) feministas de la época.<sup>13</sup> La coincidencia no es casualidad; como ya sabemos por la historiografía reciente se trata de la irrupción de las mujeres, en tanto sujetos colectivos, en espacios más allá de los domésticos, entre los cuales se encuentra el espacio social de lo literario.

### **Celebraciones ambiguas**

Varios signos enmarcan la producción de estas poetas. Casi como si se tratara de ritos iniciáticos su poesía tuvo una acogida entusiasta, acompañada en ocasiones por el escándalo de los lectores (los de la oficialidad crítica sobre todo): tal el caso de Agustini y Storni. Me detengo en la uruguayaya por varios motivos: inicia ella la apertura de una escritura poética signada por la recuperación del cuerpo y la sexualidad femenina y la recepción de su poesía es paralela a la de muchas otras poetas posteriores. Como si fuera poco, las circunstancias de su muerte borraron en gran medida sus textos y los confundieron en una iconografía de retratos infantiles y titulares de periódicos. Irónicamente la muerte de Agustini parecería ser la encarnación del paradigma de las protagonistas en las novelas modernistas: jóvenes hermosas, por regla general sin hijos y solteras, a quienes les aguarda una muerte temprana y violenta.<sup>14</sup>

Agustini se vio colmada de alabanzas por la crítica del momento, si bien los elogios están llenos de clichés sobre la poesía escrita por mujeres: “rica sensibilidad y admirable belleza sugestionadora” le adjudicaron desde Santiago de Chile, “femínea originalidad” señalan en Caracas.<sup>15</sup> Desde las primeras muestras de recepción crítica se da inicio a uno de los equívocos que acompañarán la recepción de la poesía de Agustini: el de la niña que a su corta edad escribe versos “encantadores”. Novedad y originalidad se reiteran junto a otro epíteto no tan elogioso: la virilidad. Así se elabora un discurso crítico en el cual la obra se valida por sus cualidades masculinas y se silencian otros aspectos de la política sexual de los poemas.

La crítica del momento insistió, a fin de validar su obra, en la virilidad de la poeta, epíteto que se reitera una y otra vez. Uno de los críticos de la cultura uruguayaya, Zum Felde, amigo y admirador de Agustini, tras ubicarla junto a las pitonisas en estado de trance, pasa a comentar su “virilidad cerebral” y capacidad de abstracción, su energía

“propia de la mentalidad varonil”.<sup>16</sup> La virilidad es en este contexto un valor en oposición a lo “femenino”, que carece de valor en la cultura.

Las poetas que desbordan el cincho de la escritura aceptada como femenina sólo pueden existir si se las valida como “viriles”, parece decimos este discurso crítico. En la retórica de la crítica de la época la escritura de Delmira Agustini quedaba despojada de la marca de la sexualidad, inserta en la generalidad de la mentalidad varonil, descontextualizada, vista como una rareza excepcional cuya “virilidad” le aseguraba un pequeñísimo espacio en el canon sagrado.

Curiosamente las valoraciones posteriores, al menos las que se inscribieron en las historias literarias hasta años recientes, alteraron la supuesta “virilidad” de Agustini y volvieron a encerrarla en el gineceo de las poetisas, descontextualizándola de otra manera. En ambas lecturas funciona la clasificación sesgada que ha contribuido al proceso de borrar a las mujeres del canon literario. Una escritora ha rastreado numerosos ejemplos de estos modos de establecer categorías en una antología de poesía inglesa y la representación que en ella se hace de varias poetas: Aphra Ben se convierte en la prostituta (versión de Mata Hari); Ann Finch en una delicada pieza de porcelana; Elizabeth Barret Browning pasa a ser la dedicada esposa; Christina Rossetti es la solterona; Emily Dickinson, la trastornada mental.<sup>17</sup> El discurso, como se ve a simple vista, es reductor y nubla la consideración de la poesía de las autoras al inmovilizarlas en los estereotipos.

### **Una escritura distinta**

La rareza de la poesía de Agustini, habría que trazarla en la configuración de la sexualidad y el deseo en su poesía, en las máscaras que creó. De todos los juicios críticos que aparecen recopilados en sus libros opto por retener el de Alfonsina Storni, que reconoce tanto la novedad como el poder de esa escritura, para ella fundadora:

...esta feroz feminidad avasallante, que la hizo producir una poesía nueva, cálida, porque es la expresión viva de un temperamento humano excepcional, suerte de llamarada ardiente que se levantó como un volcán de este suelo, iluminó el cielo americano, se corrió hacia España y levantó en el mundo de habla castellana un rumor de admiración, de aplauso, de consagración. Nunca la amaremos bastante.<sup>18</sup>

Esa oración final recogía tanto la admiración de Storni como su reconocimiento del aspecto inaugural de la escritura de la uruguaya, el agradecimiento ante la apertura de rutas no transitadas.

### **La morada interior**

Alfonsina Storni, al igual que Delmira Agustini, se reconstruye a través del lenguaje, buscando fundar una identidad literaria. La escritura es una vía para salir del propio encierro y grabar un yo fragmentado:

¿Qué fuera de mi vida sin la dulce palabra?  
Como el óxido labra  
Sus arabescos ocres  
Yo me grabé en los hombres, sublimes o mediocres.  
...        ...        ...  
Me salí de mi carne, gocé el goce más alto:  
Oponer una frase de basalto  
Al genio oscuro que nos desintegra.  
("La palabra", 270-71) <sup>19</sup>

El afianzamiento en la palabra, el anclaje en la poesía y la conciencia de la escritura la encontramos también en Gabriela Mistral y en Julia de Burgos. Esa "frase de basalto" que es la poesía es una morada interior habitada por un sujeto que va distanciándose de su voz inicial para construir otras voces, "desde un decir sin consecuencias, atrapado en el enredo banal y doméstico de la repetición, hasta una voz casi animal emergiendo en los intersticios del vacío".<sup>20</sup> Publica su primer libro dos años después de muerta Agustini y, como ésta, sus textos iniciales fueron objeto de gran popularidad, de una recepción cuyo entusiasmo combinaba el elogio con el estereotipo de la "poetisa". Los críticos señalaron en múltiples ocasiones el carácter novedoso de su obra, tal vez por percibir el empuje de una voz en lucha por afirmarse o el sujeto femenino cuya diferencia se empieza a inscribir desde el comienzo de su escritura. Contrario a la uruguaya, se enfrentó durante el transcurso de su vida a la virazón de la recepción crítica pues el elogio dejó de serlo cuando Storni empezó a tratar con desparpajo no usual los temas eróticos (nadie habló de trances místicos, como en el caso de Agustini, así que los referentes no quedaron opacados). La

contrapartida a sus propuestas, que no eran aisladas sino integrantes de las palabras habladoras de un rol en crisis, fue pronta y la encontramos en el poderoso espacio de control que ejercían revistas y semanarios: “un gran número de publicaciones alertan sobre sus osadías, peligrosas y prohibidas para la masa de público femenino que, tal vez, leía a Alfonsina con la misma fruición ‘pecaminosa’ con la que escuchaba un tango”.<sup>21</sup>

Storni fue también periodista, oficio que sólo ejerció brevemente Agustini, y en sus artículos se asume esa conciencia de ser, como dice un verso suyo “mujer al fin y de mi pobre siglo”(204) y de haber vivido “veinte siglos de terribles fardos” (156). Participó en grupos feministas, analizó en artículos periodísticos las condiciones sociales y culturales de las mujeres de su tiempo y tuvo visión crítica de la relación entre las coordenadas literatura y sexualidad, a las cuales aludió explícitamente en varias ocasiones. Refiriéndose a esos espejos que fueron sus contemporáneas Juana de Ibarbourou y Gabriela Mistral, escribe: “Somos todas hijas del instinto femenino, ahogado durante largos siglos y flotante ahora en nuestros versos a través de modos anímicos personales.”<sup>22</sup> Las palabras de Storni convocan tanto la ausencia de una escritura reprimida como la expresión silenciada que para ella empieza a salir a flote.

Un poema del libro *Ocre* (1925), “Palabras a Delmira Agustini”, afina, desde el discurso poético, el arma de la solidaridad como protección ante posibles ataques:

Pero sobre tu pecho, para siempre deshecho,  
Comprensivo vigila, todavía, mi pecho,  
Y, si ofendida lloras por tus cuencas abiertas,

Tus lágrimas heladas, con mano tan liviana  
Que más que mano amiga parece mano hermana,  
Te enjugo dulcemente las tristes cuencas muertas.  
(258-259)

Esa actitud vigilante es el recurso de un sujeto que se sabe asediado y observa el asedio de que son presas quienes se alejan de la norma estipulada o se aventuran a otra escritura.

**“Suelo usar antifaz”**

Si la poesía de Delmira Agustini enarbola un sujeto signado por el deseo y la sexualidad, en la obra de Alfonsina Storni reconocemos un yo recio en su intención de afirmarse. Un sujeto que, si bien adopta en muchos de sus primeros poemas los estatutos asignados a la feminidad, en otros impreca, rechaza, instauro la posibilidad de otro modo de ser cuyo emblema podría ser el poema “La loba”:

Yo soy como la loba.  
Quebré con el rebaño  
y me fui a la montaña

Fatigada del llano.

(52-54)

La alegoría de la loba y las “mansas ovejas del rebaño” concentra una oposición que se reitera en otros poemas, aquí con signo femenino: las ovejitas balan, son “pobrecitas y mansas”, incapaces de “caminar sin los dueños”. La loba, en cambio, afirma sus opciones: “ando sola / y me río del rebaño” y en *El dulce daño* (1918) se trocará en “oveja descarriada”, aceptando el mote adjudicado despectivamente y afirmándose en él, otorgándole sentido diferente:

Oveja descarriada, dijeron por ahí.  
Oveja descarriada. Los hombros encogí.

En verdad descarriada. Que a los bosques salí;  
Estrellas de los cielos en los bosques pací.

En verdad descarriada, que estoy de paso aquí.

(119)

Asoma en ese segundo libro, si bien esporádicamente, la voz de la protesta (la del tan citado poema “Tú me quieres blanca”, 108-109) y también la de la ironía que aflorará en libros posteriores, esa que reconoce las “vulgares mordazas” y se divierte imaginando opciones:

## Espejos para Julia: Poetas latinoamericanas de fin de siglo

¿Qué diría la gente, recortada y vacía  
Si en un día fortuito, por ultrafantasía,  
Me tiñera el cabello de plateado y violeta,  
...                   ...  
O dijera mis versos recorriendo las plazas,  
Libertado mi gusto de vulgares mordazas?  
(“¿Qué diría?”, 115)

La pregunta elabora los comportamientos posibles con los que reaccionaría el conjunto social (mirarla, quemarla, llamar a misa) y cierra con el gesto del desenfado, que con mayor frecuencia nos irá regalando Storni: “En verdad que pensarlo me da un poco de risa”.

Apunta ya en *El dulce daño* la conciencia de la máscara social (piel postiza, antifaz, armadura feroz: son las metáforas evidentes de ese yo sobrepuesto) a las que se encuentra abocado este sujeto, así como la de una voz propia, fiera y tenaz. Es el discurso esgrimido por un yo que se siente obligado a rehacerse, reinventándose cuando otros lo cercenan:

Siete vidas tengo, tengo siete vidas,  
Siete vidas de oro bellas y floridas.  
Cabeza cortada, cabeza repuesta:  
Mi espíritu- árbol retoña en la siesta.  
(“Siete vidas”, 110)

### Alma mía, la sola

Esa voz que se articula en oposición a la mujer implícita en el discurso masculino<sup>23</sup>, va diseñando sus estrategias, explícitas en el prólogo del libro a partir del cual va entonando su propia canción: *Languidez* (1920). Se expone en este prólogo la intención de punto y aparte, de ruptura respecto al propio hacer literario: “Este libro cierra una modalidad mía”. Esa voz o “modalidad” se califica y propone como agotada: “Inicia este conjunto, en parte, el abandono de la poesía subjetiva, que no puede ser continuada cuando un alma ha dicho, respecto de ella, todo lo que tenía que decir, por lo menos en un sentido”.

La escritura, parece alertarnos Storni, intentará ser otra cuyo propósito se adscribirá a “ver así lo que está a mi alrededor”. Se ensaya aquí una óptica de mirada lejana, aún incipiente, que va cuajando para

desplegarse en libros posteriores. En “Van pasando mujeres...” (206-7) la mirada se detiene sobre mujeres llenas de ensueño y “divina ilusión”, “pequeñas criaturas” con las cuales se compara para enhebrar la distancia de su propio sueño:

Les llevo una ventaja que place a mi conciencia:  
Los sueños que ellas tejen no los supe tejer,  
Y en manos ignorantes no perdí mi inocencia.  
Como nunca la tuve no la pude perder.

El poema recoge ese modo de volcarse hacia adentro que es simultáneamente fisura con el mundo exterior y recuperación del yo, morada propia, espacio desde el cual se va perfilando el mirar:

Cada día que pasa, más dueña de mí misma,  
Sobre mí misma cierro mi morada interior;  
En medio de los seres la soledad me abisma.  
Ya ni domino esclavos, ni tolero señor.  
(206)

### “Yo me vuelvo de espaldas”

Volver la espalda es el gesto simbólico de esta voz emergente que se va distanciando del yo, cuyo diseño adquiere factura más permanente en *Ocre* (1925):

Yo me vuelvo de espaldas. Desde un quiosco  
Contemplo el mar lejano, negro y fosco.  
Irónica la boca. Ruge el viento.  
(247)

En el libro ese voltear el cuerpo es la armazón de una nueva mirada que busca fijar la vista en otras imágenes y que entona la ironía. Es un proceso descentralizador que, como ha indicado una estudiosa, altera su foco para integrar elementos ajenos a la esfera de lo personal, sin abandonar el cuerpo como tensor o campo de batalla del espíritu pero constituyendo un yo más allá del yo corpóreo.<sup>24</sup> El proyecto de esta voz alcanza el punto de caramelo en el último libro publicado de Storni *Mascarilla y trébol*, (1938): el hilo fino que se desliza con precisión tras haber cuajado lentamente.

**“Otras formas me atraen, otros nuevos colores”**

Volverse de espaldas es reconocer otras voces a las que se puede regresar si es que hay el deseo. El poema “Palabras a Rubén Darío” (252) observa a distancia la relación con la retórica modernista, mirada ahora desde el filtro de otras escrituras (“Tus libros duermen. Sigo los últimos autores”):

Amante al que se vuelve como la vez primera:  
Eres la boca que allá, en la primavera,  
Nos licuara en las venas todo un bosque de rosas.  
(252)

Hay en *Ocre* “divertidas estancias a Don Juan” (271), versos a un tímido amante (280), encuentros fortuitos con el antiguo amor al que se mira sin sorpresa (251), palabras de una virgen moderna (282) con las que, simbólicamente cierra el libro; el sujeto se sabe parte de ese siglo y acepta sus gestos o, al menos, hace la mímica para imitarlos.

Hay también en *Ocre* los poemas de un sujeto desolado, que se aleja del propio cuerpo, que se desdobra mirándose, que se observa ya muerta. “Epitafio para mi tumba”, tan cercano al “Poema para mi muerte” de Julia de Burgos, es quizás el más conocido de esos empeños por verse en la situación límite desde una distancia no exenta de ironía:

Aquí descanso yo: dice Alfonsina  
El epitafio claro al que se inclina.

Aquí descanso yo, y en este pozo,  
Pues que no siento, me solazo y gozo.

...            ...            ...  
Duermo mi sueño eterno a pierna suelta,  
Me llaman y no quiero darme vuelta.  
(272-73)

La vuelta de espaldas permite otra mirada, no la directa a los ojos sino una oblicua, que reconoce de manera distinta el mundo y el propio cuerpo, que nos devuelve un paisaje en el cual se espera, de un momento a otro, ver “volar el alarido”.

### **“Para que el mar no calle nunca”**

Esa voz distinta, distante de los primeros libros, que escucha y mira y devuelve palabra y mirada a través de las puertas que abre se va desplegando en *Mundo de siete pozos*, en el que cuerpo y voz se abrazan en el “cráter de la boca” o en “las antenas acurrucadas / en las catacumbas que inician las orejas”:

caracoles de nácar donde resuena  
la palabra expresada  
y la no expresa;  
tubos colocados a derecha y a izquierda

para que el mar no calle nunca,  
("Mundo de siete pozos", 286)

Ojo y mirada adquieren relevancia en los poemas, verdadera secuela de observaciones en la que hasta el amor deviene paisaje y el deseo atraviesa burlón el filtro del nervio óptico: en “Balada arrítmica para un viajero” se despide de un antiguo amor - “nunca lo vi en traje de baño”- a quien imagina bajando de un barco “cantando un foxtrot”. La pupila nos devuelve paisajes urbanos y naturales, espacios y objetos por los que transita la mirada.

### **“Con la pupila negra y descarnada”**

El verso final de *Mundo de siete pozos* es metáfora de este libro tan rico en miradas, por cuyas páginas vemos desplegarse el afán observador, la cámara en tránsito. Ya desde el primer poema los ojos se presentan como núcleo del “mundo de siete pozos” que es la cabeza humana:

Desde el núcleo,  
en mareas  
absolutas y azules,  
asciende el agua de la mirada

y abre las suaves puertas  
de los ojos como mares en la tierra.  
“Mundo de siete pozos” (285-87)

## Espejos para Julia: Poetas latinoamericanas de fin de siglo

Voz y contravoz (título de dos poemas) apuntan a la configuración del libro; “Voz” (302-3) articula lo imprescindible de la mirada, su urgencia, la imperiosa necesidad de mantener los ojos abiertos:

Abiertos los párpados;  
separados en los dedos ,  
si quieren ceder,  
(303)

La línea melódica alterna, “Contravoz”, define el paso de la imagen a la palabra, asidero de esa “pupila negra y descarnada”:

La palabra arrastra limos,  
pule piedras,  
y corta selvas imaginarias.  
(303)

### “¿Qué me quieres oh tú palabra grave?” (372)

Dos poemas, “A Eros” (soneto inicial) y “A Madona Poesía” (último soneto del libro), enmarcan el espiral que es su último libro, *Mascarilla y trébol* (1938); en el comienzo hay una lectura del amor o de la poesía amorosa que es una reflexión sobre la propia obra, a la vez que un nuevo modo de lectura erótica:

Como a un muñeco destripé tu vientre  
y examiné sus ruedas engañosas  
y muy envuelta en sus poleas de oro  
hallé una trampa que decía: sexo.  
(359)

En un punto distinto del espiral y como coda, otro comentario sobre la poesía, desde la admiración y la reverencia, en el cual se puede leer una aseveración sobre la elección de la escritura como fuente vital; ante el engaño de Eros, desechado ya como muñeco destripado, “guiñapo triste”, se propone la inmarcesible Madona Poesía:

tú, virgen entre ejército de palmas  
que no encanecen como los humanos.  
(393)

La mirada vuelve otra vez por sus fueros y es ahora no atreverse a mirar, quedar cegada ante la palabra, ante el ejercicio de la escritura representada por esta figura femenina a cuyo oficio se adhiere:

Una pequeña rama verdecida  
en tu orla pongo con humilde intento  
de pecar menos, por tu fina gracia,

ya que vivir cortada de tu sombra  
posible no me fue, que me cegaste  
cuando nacida con tus hierros bravos.

Eros tirado al mar, agarrado por el pescuezo justo en el momento en que iba a disparar una flecha, degradado como buscón (“buscón de tus hazañas”); la Poesía, virgen de mano milagrosa cuya fuerza unge a este sujeto. La fuerza, la “burlesca boca” o el “pico fiero y torvo” que encontrábamos en poemas anteriores son las señales de un yo que recupera su ánimo (su palabra) al hacerse abanderado de la poesía.

No es de extrañar que Gabriela Mistral, en un artículo inédito sobre Storni, “Dos encuentros con Alfonsina Storni”<sup>25</sup>, se exprese en términos parecidos a los de la argentina sobre la dedicación de ambas a la poesía: “Dos veces el azar juntó a estas dos mujeres servidoras de nuestra señora y ama- la Poesía... y estas ocasiones no fueron más numerosas porque ambas éramos siervas del mismo oficio que ata y fija a sus servidoras”. En esta servidumbre, en la que adquirieron conciencia de oficio (y de oficiantes) encontraron Storni y Mistral su mejor camino: el de la dedicación fiera a la escritura. Es de rigor oír de nuevo a Gabriela Mistral cuando dice en esa misma ocasión: “Aunque se hable y exagere... las acideces y agruras que corren como un hilillo dentro de los gremios literarios y artísticos, la verdad es que no escasean sino que abundan los casos de la cordialidad o el amor entre los que sirven el mismo oficio, nuestro dueño y señor”.

### **Dos lecturas de Ero**

Probablemente desborde la casualidad el hecho de que tanto el tercer libro que publica Agustini, *Los cálices vacíos* (1913, el último que ella editara) como el último libro de Storni (*Mascarilla y trébol*, 1938) se inicien con un poema a Eros. En el caso de la primera hay la

intención explícita de que el libro sea una ofrenda a ese dios en cuyo cuerpo se aúnan los “truncos discordantes” del placer y el dolor: “Ofrendando el libro. A Eros”. El poder de Eros sobre los sujetos a él ofrendados es restrictivo (aprisiona, encadena). Eros enlaza, abrocha y conduce con mano “bella y fuerte” a la muerte, punto ineludible del triángulo junto al placer y al dolor la poesía de Agustini.

Median veinticinco años entre estos libros, en los que se cuaja la admiración de Storni por la figura de Agustini, su lectura atenta de esa poesía y las posibilidades de otra escritura. El Eros del poema de Storni pasa por un proceso de degradación: se le caza por el pescuezo, su corona rueda por el suelo. La servidumbre a Eros ha llegado a su fin y hay en el libro otra propuesta cuya distancia respecto a la de Agustini es evidente. Al separarse así de esa antigua sujeción, en la que se inscribe parte de la obra de Storni, el sujeto puede transitar las rutas de otra escritura reajustando el pentagrama y abandonando la antigua partitura como en el poema “Página musical” (389):

Y era el volver de negras y corcheas  
al aletazo oscuro de la noche<sup>20</sup>  
que reajustaba la borrada plana.  
(389)

**-¿Quién es esa mujer que así se atreve,  
Sola, en el mundo muerto que se mueve?**

(Storni, 231)

Ese reajuste del pentagrama de la “Página musical” de Storni quiso hacerlo, casi desde el comienzo de su obra, Gabriela Mistral. Con una aguda conciencia de oficio ya en su juventud buscó un nombre “literario”, un estandarte para anclarse en el mundo de la escritura que evidenciara su decisión de convertirse en escritora: “Está claro que su verdadero nombre era este de Gabriela Mistral que adoptó para hacer su poesía, compuesto por el nombre de un arcángel y el de una fuerza de la naturaleza... Ella era desde siempre la mujer fuerte y grave que luego vimos vagar de una a otra de las tierras de América... la solitaria en todas partes, la apartada, la madre de sólo el idioma nuestro.”<sup>26</sup> Ese anclaje de Gabriela Mistral la llevará a alejarse de las rutas que transitaban sus coetáneas, que de seguro reconoció como restrictivas,

en tanto no se le debe haber escapado el hecho de cómo las poetas quedaban aisladas por la crítica y enlazadas en una poesía que se consideraba “femenina”.

De la admiración de Gabriela Mistral por las poetas que con ella compartieron el relevo generacional, así como del conocimiento que tenía de su obra dejó constancia, a veces inédita, ella misma. “Delmira Agustini estoy contigo”, comienza un poema inédito dedicado a la uruguaya; “Alfonsina” es otro, también inédito, a Alfonsina Storni. En un artículo sobre Isadora Duncan, “Primer recuerdo de Isadora Duncan”, publicado en el periódico *El Mercurio* de Santiago de Chile, (1928) y reproducido en *Grandeza de los oficios*, (selección de prosas y prólogo de Roque E. Scarpa, Santiago de Chile, 1979), al elogiar a la bailarina nos remite a su conocimiento de la obra de la uruguaya: “Pudo decir como la gran Delmira: ‘A veces toda soy alma y a veces toda soy cuerpo’”.

Por esos mismos años, en 1926, escribe “Algunos semblantes: Alfonsina Storni”, en *El Universal* (México) y *El Mercurio* (reproducido en *Gabriela piensa en...*, ed. de Scarpa, Santiago de Chile, 1978). Ya sabemos cuán cerca de las querencias de Mistral está la noción de lo primigenio y la continuidad, de tradición reencarnada, frecuentemente materializada en figuras de signo femenino: la madre, Sara, Ruth, las “locas mujeres”.

A pesar de que buscó otros espacios en los que pudiera habitar como escritora, gran parte del discurso crítico del momento se encargó de enclaustrarla de otra manera, haciéndola habitar ese orbe de magisterio y maternidad en el sentido tradicional de los conceptos, que es en verdad sólo una porción de su poesía y cuyo signo no es unívoco sino más bien preñado de ambigüedad. Vuelvo a la cita de Storni que encabeza la sección, tomada de un poema dedicado a Gabriela Mistral (“Letanías de la tierra muerta”). Ubicado en un libro que tímidamente va dejando atrás los referentes que había preferido Storni (*Languidez*) el poema se destaca en el conjunto por la construcción de mundo desolado, arrasado. La figura de esa mujer del poema, que “se atreve sola” bien podría ser metáfora de la figura literaria de Gabriela Mistral, de su poesía fraguada en un mundo de dureza y desolación, un doble de la imagen del arte que dibujara la escritora chilena en la sección en prosa de *Desolación* (1922)<sup>27</sup>:

“Una mujer está cantando en el valle. La sombra que llega la borra; pero su canción la yergue sobre el campo... En el campo ya callan por la muerte cotidiana las demás voces, y se apagó hace un instante el canto del pájaro más rezagado. Y su corazón sin muerte, su corazón vivo de dolor, ardiente de dolor, recoge las voces que callan en su voz.”

(II. El canto, “El arte”, 173-74).

Esa mujer erguida cuyo canto recoge muchas voces es la que reconoce Storni (quien debe haber conocido los poemas que integran el libro *Desolación* antes de que el mismo se publicara), en el poema que dedica a Mistral.

**“Vivo una vida entera en cada hora que pasa”**

Mistral, por su parte, conocía la obra de Storni y le dedica uno de los poemas de su primer libro, “Poema del hijo”, de versos secos y monumentales, en el cual el deseo de tener un hijo se trueca violentamente en el sosiego de no tenerlo:

Mientras arde la llama del pino, sosegada,  
mirando a mis entrañas pienso qué hubiera sido  
un hijo mío, infante con mi boca cansada,  
mi amargo corazón y mi voz de vencido.

(195)

El deseo personal deviene, en la segunda parte del poema, voz colectiva: “¡Bendito pecho mío en que a mis gentes hundo” (111). El reconocimiento de este sujeto portador de las amarguras de todos, evidente ya en este poema, la hermana a Vallejo y a Martí, como ha visto lúcidamente Cintio Vitier: “Porque esta mujer trae, más allá de su experiencia personal, una carga previa y extrañamente honda de dolor. Hay algo en ella que no puede verificarse en las relaciones contingentes de persona a persona. Hay en su levadura un soplo tremendamente impersonal...”<sup>28</sup> Ese aliento impersonal pueden proveerlo los diversos sujetos que se encuentran en los poemas de Gabriela Mistral, sobre todo los posteriores a su primer libro.

Hay un sujeto colectivo, múltiple y deshecho, que irá hilando la poesía de Gabriela Mistral, aun desde el mito de la maternidad que se

le ha impuesto a la lectura de su obra. Se nos echa encima ese sujeto fuerte ya desde los tanteos de su primer libro en el que aparece una mujer desparramada sobre la humanidad (“y era su vida humana la dilatada brecha”). Es este un sujeto que, pese a sus marcas de juventud, se siente cercano a la muerte (“Ahora tengo treinta años, y mis sienes jaspea / la ceniza precoz de la muerte.”; “no enseñé para hacerme / un brazo con amor para la hora postrera”, leemos en el “Poema del hijo”) y que pasa, en pleno fervor de juventud, de la pasión amorosa a un mano a mano con la muerte:

Tal vez morir sólo sea  
ir con asombro marchando  
entre un rumor de hojas secas  
y por un parque extasiado.  
 (“Otoño”, 116)

### “La sombra que llega la borra”

En varios poemas de *Desolación* el sujeto se sitúa ante la llegada de la muerte (“Poema del hijo”, “Serenidad”, “Palabras serenas”, “Paisajes de la Patagonia” y “Otoño”, por ejemplo), amén de aquellos que tienen como referente directo la muerte, aunque no se trate del yo sino de manera incidental. Una ensayista ha indagado sobre ese sujeto prematuramente viejo, que se afianzará en Tala, (1938), sujeto femenino que decide trocar la juventud y el deseo por la sabiduría, por el acceso al discurso que se va convirtiendo en ritual sagrado desde el cual se oficia (recuerdo aquello de “siervas del oficio que ata a fija a sus servidoras” del ensayo de Mistral sobre Alfonsina Storni). Cito uno de los muchos puntos que me entusiasman de este ensayo: “El esquema patriarcal se agotó junto con el Dios del valle del Elqui. Junto, también, con la juventud. Requisito del sacerdocio femenino es la vejez y la renuncia a la relación erótica: toda relación es enseñanza, y al imperativo de la atracción sexual se sustituye el imperativo de la sabiduría. Vejez, sabiduría, poder sacerdotal van juntos.”<sup>29</sup>

Así puede afirmar el envejecimiento del propio cuerpo: “yo con mi cuerpo de Sara vieja”, dice el poema “Pan” en *Tala* (55-7), despojándolo de una connotación peyorativa de la vejez a la vez que “se apropia del discurso que ha consagrado la respetabilidad a los patriarcas viejos y lo subvierte en textualidad de mujer, para reivindicar a las mujeres viejas”.<sup>30</sup>

## Espejos para Julia: Poetas latinoamericanas de fin de siglo

El sujeto es una anciana a la que este yo ayuda a llegar a la muerte para luego “sembrarla lealmente / como se siembran maíz y lenteja” junto a otras que siguen retoñando:

El corazón aflojado soltando,  
y la nuca poniendo en una arena,  
las viejas que pudieron no morir:  
Clara de Asís, Catalina y Teresa.  
(128)

Así se perfila la presencia de otras viejas sabias cuya resistencia evade la muerte y sus olvidos, se emblematisa el contorno de este sujeto, cuya cara envejece o renace en cada hallazgo, aliado a esa figura llena de arrugas.

### “¿Qué llama lleva ésta que no la afiebra ni la consume?”

Una de las secciones en prosa de *Desolación*, “El arte”, en la tercera de sus selecciones (“El ensueño”) prefigura ya, desde el lenguaje propio del libro, la ruta que escoge este sujeto, que todavía se constituye frente a la mirada del Dios judeo-cristiano, el que otorga la lámpara:

- Lo único que te he dejado es una lámpara para tu noche.  
Las otras se apresuraron y se han ido con el amor y el placer.  
Te he dejado la lámpara del Ensueño y tú vivirás a su manso resplandor.  
No abrasará tu corazón, como abrasará el amor a las que con él partieron, ni se te quebrará en la mano, como el vaso del placer a las otras...

La elección, aquí presentada con el artificio de ofrenda recibida, propone ya un sujeto distinto, cuyas marcas no serán (o no intentarán ser) las del amor o el placer. Presupone otro camino, frente al de los que “llevan los ojos ardientes de vino o de pasión”, un camino en el que el sujeto sirve de filtro para la pasión de otros y a la vez se sitúa más allá de la misma, buscando otros entornos para su poesía y adquiriendo, a la vez, una nueva riqueza.

El ensueño bien puede sustituirse por la escritura y la lámpara huelga decir que es la luz del conocimiento, vestido a veces con figura

de maestra (la que sobre la vida de Gabriela Mistral destacaron los biógrafos y que ella misma apoyó), ceñido también con otros ropajes: la madre que enseña, la sibila o poseedora del conocimiento, la que acoge, nutre, ordena las materias del consumo alimenticio (pan, sal, agua en la sección *Materias*, de *Tala*) y conserva la vida. Esos sujetos se deslindan más nítidamente en *Tala* y en *Lagar* (1954), sujetos tanteando su nombre como el personaje de “Electra en la niebla” (de *Lagar II*):

En la niebla marina voy perdida,  
yo, Electra, tanteando mis vestidos  
y el rostro que en horas fue mudado.

**“No seré nunca más una”**

Sujetos que pierden el rostro, desnombrándose (“No sé las voces que me llaman”, lee un verso), deshaciéndose, tambaleándose en sus “identidades tránsfugas” (como titula Adriana Valdés su lectura de *Tala*), sujetos en proceso de resquebrajamiento, como serán también los de la poesía de Julia de Burgos. En consonancia con ellos o para alertar a los lectores sobre esa presencia, el poema “La otra” (metamorfosis de un yo que cercena parte de sí), se ubica como “Prólogo” al comienzo de *Lagar*: “Una en mí maté: / yo no la amaba”. En “El reparto”, del mismo libro, el sujeto se deshace de su cuerpo, desmembrándose, para quedar literalmente encarnada en la multiplicidad:

Acabe así, consumada  
repartida como hogaza  
y lanzada a sur o a norte  
no seré nunca más una.  
(669)

Esa pluralidad del yo se nutre de los sujetos de las poetas que compartieron con ella el relevo generacional, o al menos un tramo del mismo toda vez que Delmira Agustini y Alfonsina Storni tuvieron vidas mucho más cortas que las de Gabriela Mistral: la uruguaya murió a los veintiocho años, casi al inicio de su carrera literaria (justo en el año en que Gabriela Mistral obtiene la más alta distinción en los Juegos Florales de Santiago con sus “Sonetos de la Muerte”); la argentina a los cuarenta

y seis, mientras que la chilena murió en 1957, a los sesenta y ocho años. Tal vez esa disparidad en sus ciclos de vida ha opacado también el hecho de sus cercanías, la apetencia que tuvieron por leerse (sobre todo Storni y Mistral), la conciencia de escribir en medio de discursos que las silenciaban, más evidente también o quizás más articulada en el caso de ellas dos.

Estas escrituras enarbolan lo que tanto ha recalcado la crítica feminista: la búsqueda y problematización del sujeto. En el proceso van descascarando ese yo, descarnándolo y fortaleciéndolo: lo nutren de multiplicidad, lo desatan, lo difuminan y nunca llegan a apaciguarlo. Tal vez por eso convocan la lectura con fiereza. En la distancia de cada escritura, estas poetisas bordean la muerte y el silencio con obsesión. Eros y Thanatos se abrazan largamente en la poesía de Delmira Agustini. El dolor y la muerte van bordando los textos de Alfonsina Storni y Gabriela Mistral, como también lo hará Julia de Burgos. Propongo la interrogante final de un poema de esta última como emblema de todos estos textos:

“¿A dónde llegaré donde no esté yo misma tras mi sombra?”  
 (“Retorno”)

## NOTAS

1. Rosario Castellanos, *Sobre cultura femenina*, (México: Ediciones de América, 1950) 32.
2. Silvia Molloy, “Marginaciones y desvíos: dónde leer los textos de las mujeres”, en *La crítica literaria en Latinoamérica* (Memorias del XXIV Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1985) 274. Delfina Muschietti en “Las mujeres que escriben: aquel reino anhelado, el reino del amor”, *Nuevo texto crítico* 4.1 (1989) pp.79-102 ha rastreado con sagacidad en páginas de opinión, encuestas y editoriales una polémica ampliamente difundida en el periodismo de los años 1916 a 1930 en Argentina sobre “la crisis del rol férreamente establecido por la sociedad para la mujer”, polémica que produjo “la inmediata reacción de las clases tradicionales en el poder”. La generosidad de Juan Gelpí me dio conocimiento de este ensayo y una copia del mismo.
3. Raimundo Lazo, *El Romanticismo* (México: Porrúa, 1975) 85.
4. Arcadio Díaz Quiñones, *La memoria rota*, (Río Piedras: Huracán, 1993) 107. En el ensayo memorioso sobre Aurora de Albornoz (“La tradición del exilio”) incluido en este libro, Díaz Quiñones busca la tradición que se construyó la escritora y concluye que resiste definiciones ya que ella se negó a definir una tradición unívoca.

5. Muschietti, 81.
6. Silvia Molloy, "Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini", en Patricia E. Gonzáles y Eliana Ortega (editoras) *La sartén por el mango* (Río Piedras: Ediciones Huracán, 1984) pp. 57-69.
7. Gwen Kirkpatrick, "The Limits of Modernismo: Delmira Agustini and Julio Herrera y Reissig", *Romance Quarterly* 36.3 (1989) pp.307-314.
8. Los trabajos se recogieron en la publicación *Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral*. Santiago de Chile: Isis Internacional, 1989.
9. Anjelamaría Dávila, " 'Un clavel interpuesto' ", *Claridad*, Suplemento *En Rojo*, San Juan, 24 de febrero-1 de marzo de 1984, 15.
10. María Solá, "Julia de Burgos: mujer de humana lucha" en *Yo misma fui mi ruta* (Río Piedras: Huracán, 1986), 7-48.
11. Comenté sobre la inserción de Julia de Burgos en la cultura puertorriqueña en las páginas 47-48 de "Julia de Burgos: los textos comunicantes", *Sin Nombre* X.1 (abril-junio 1979) pp.47-68. El ensayo de Solá también aborda este aspecto (pp. 9, 29 y 30).
12. Juan Gelpí, *Literatura y paternalismo en Puerto Rico* (San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993).
13. Los datos sobre Suramérica están tomados del libro de Mirta Aguirre *Influencia de la mujer en Iberoamérica* (La Habana: Imp. Fernández y Cia.,1947); para Puerto Rico véase el trabajo de Yamila Aziza *Luchas de la mujer en Puerto Rico, 1898-1919* (San Juan: Litografía Metropolitana, 1979) y el ensayo de Isabel Picó "Apuntes para el estudio de la mujer puertorriqueña y su participación en las luchas sociales de principios del siglo XX", en Edna Acosta Belén (editora), *La mujer en la sociedad puertorriqueña* (Río Piedras: Ediciones Huracán, 1980) pp.23-40.
14. Nancy Saporta Stembach en "The Death of a Beautiful Woman: Modernismo, The Woman Writer and the Pornographic Imagination", *Ideologies and Literature*, 3.1 (Spring 1988) pp.35-60 elabora sobre el destino que les espera a las protagonistas de las novelas del modernismo. La nota 8 muestra cuál es su fortuna; veamos algunos ejemplos: A Guiomar en *La gloria de Don Ramiro* y Juana en *Juana Lucero* las violan; María en *El triunfo del ideal* y Beba en *Beba* se suicidan ahogándose; Ramiro apuñala a Beatriz y a Aixa la queman en la hoguera (*La gloria de Don Ramiro* en ambos casos); Juana Lucero se vuelve loca (traduzco libremente y no doy todos los ejemplos). Una excepción a este modelo de personajes femeninos frágiles a quienes les espera una muerte temprana y violenta se encuentra en *Mecha Iturbe*, de la novelista Argentina Emma de la Barra. No en balde, concluye Saporta prefirió ella un seudónimo masculino (César Duáyen) 56.
15. Cito de los "Juicios críticos" que Agustini incluyó al final de *Los cálices vacíos*. Las citas corresponden a la edición de Manuel Alvar, *Delmira Agustini. Poetas completas* (Barcelona: Labor, 1971) pp.243-250.

## Espejos para Julia: Poetas latinoamericanas de fin de siglo

16. Alberto Zum Felde, *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*, II (Montevideo: Mundo Nuevo, 1967) 272. En la primera edición de este libro (Montevideo: Impresora Nacional Colorada, 1930) Zum Felde en el capítulo sobre Agustini tomaba como punto de partida que la poesía de ésta era una búsqueda de trascendencia, un modo del misticismo. Dada la autoridad y el prestigio del ensayista no es de extrañar que la crítica posterior siguiera este paradigma. El propio Zum Felde cambió su criterio pocos años después pero el peso de su ensayo original ha sido avasallador.
17. Joanna Russ, *How To Suppress Women's Writing* (Austin: University of Texas Press, 1983) 56. Sobre el problema de las clasificaciones adjudicadas a los escritores expone Russ: "The false categorizing of male writers into something other than writers does occur... But these personae are flattering to the ego and freeing as to conduct; what male writer has been transformed by critics into The Sad Reclusive, Timid Bachelor (solely by reason of not being married) or The Devoted and Submissive Husband (seen as an exemplary figure)? The male personae, if they exist, add to the male writer's authority as poet; the female personae substitute for the category Writer are in themselves still indecent (The Whore) or constricting (The Wife, The Spinster, The Lady)", 57. Los capítulos 7 y 8 del libro son de particular relevancia para el tema que aquí abordo.
18. Las palabras de Storni aparecen recogidas en el volumen de *Correspondencia íntima* de Delmira Agustini, ed. Arturo S. Visca (Montevideo: Biblioteca Nacional, 1960) 36.
19. Las citas de Alfonsina Storni corresponden a *Obras Completas. Poesías I* (Buenos Aires: Sociedad Editora Latinoamericana, 1968).
20. Muschietti, 88. La autora señala la complejidad del discurso de Storni en el que la marginalidad de la disonancia se ve acosada por los discursos de la moral cristiana y el médico seudo-científico que se articulan en diversas revistas de la época; este último abacoraba a las mujeres con consejos para mantener la salud y la belleza. Esa "policía discursiva" se encuentra en reseñas y comentarios, verdaderas joyas que nos brinda Muschietti como ejemplo de la recepción literaria de la época. Un ejemplo citado: "Adela García Salaberry, en cambio, prefiere *El dulce daño ... a Languidez* porque en éste 'Alfonsina Storni renuncia deliberadamente a deleitarnos con las intimidades de su neurosis'" (90).
21. Muschietti, 85.
22. Citado por R. Brenes Mesen en "Alfonsina Storni", Editorial, *Revista Iberoamericana*, I(mayo, 1939),14.
23. Gwen Kirkpatrick en "Alfonsina Storni: 'Aquel micromundo poético'" (*Modern Language Notes* 99.2, March 1984, pp.386-92) lleva a cabo una lectura del último libro de Storni en la que ve una nueva voz mucho menos señalada por la crítica, en la que es claro el distanciamiento de la poesía modernista y en la que la ironía y el humor designan otro modo de inscripción de lo erótico, otro lenguaje del cuerpo. Rachel Phillips en *Alfonsina Storni: From Poetess to Poet* (London: Tamesis, 1975) señaló el tránsito de la obra de Storni en lo que ella veía como un abandono de los temas tradicionalmente 'femeninos' y un reclamo de libertad artística.

24. Kirkpatrick ("Alfonsina Storni"), 387. La cita exacta lee en inglés: "While it does not leave the deep site of spiritual ferment and holds to the body as the testing ground of the spirit, the changing focus allows for the incorporation of elements outside the personal sphere... And ultimately it moves to a new constitution of the self outside the bodily self".
25. Este artículo se encuentra en los manuscritos de Gabriela Mistral que están microfilmados y depositados en la Biblioteca del Congreso en Washington, en la Sala de Manuscritos, Biblioteca Madison. Hay un índice para la consulta de los manuscritos (*Index to Gabriela Mistral Papers on Microfilm, 1912-57*). El artículo sobre Storni se encuentra en el carril 17, libro 194, ítem 29. Está incompleto, llega hasta la página 14 y se interrumpe repentinamente. Parece haber sido la primera conferencia de un ciclo sobre escritores latinoamericanos, dato que deduzco de la siguiente cita: "Por la importancia de su obra pero también por este vínculo racial yo he querido comenzar con con Alfonsina Storni la divulgación de nuestros valores literarios. Me es particularmente dulce recordar en esta noche romana a una mujer americana de raíces itálicas".
26. Eliseo Diego, prólogo a Gabriela Mistral. *Poesías* (La Habana: Casa de las Américas, 1967) VIII. Diego hermana a Mistral con Teresa de Jesús en una curiosa observación sobre el afán de ambas de apartarse de los "juegos del hombre": "Pues en la relación de las mujeres con la literatura advertimos en seguida tres actitudes fundamentales: una, de inteligente simulación, que produce atildadísimos afectos; otra que pone las "bellas letras" al servicio de la ternura; y una tercera en que la mujer, arrastrada como a pesar suyo por la necesidad de expresarse, no deja por ello de sentir su innato desprecio hacia los "juegos" del hombre... Gabriela Mistral resulta en esto hermana de Teresa de Jesús..." (X).
27. Las citas de los libros de Gabriela Mistral provienen de las siguientes ediciones: *Desolación*, 2a. ed. (Buenos Aires: Austral, 1960); Tala (Buenos Aires: Losada, 1946); *Lagar I en Poesías Completas*, 3a. ed. (Buenos Aires: Losada, 1946). El poema "Electra en la niebla" se incluye en *Lagar II* (Santiago de Chile: Biblioteca Nacional, 1991), pp. 61-64.
28. Cintio Vitier, *La voz de Gabriela Mistral*. (Santa Clara: Universidad Central de las Villas, 1957) 13, subrayado del autor. Sobre este punto dice más adelante el poeta: "Diríase que hay en estos hispanoamericanos esenciales, como en nuestro Martí, un apriori misterioso de dolor, una capacidad privilegiada de sufrir que excede sus propias penas, o que en ellas cifra y padece las pesadumbres de la raza." (15)
29. Adriana Valdés, "Identidades tráfugas", en *UPC*, pp. 75- 85. Se reflexiona en el ensayo sobre cómo el sujeto de *Desolación*, construido ante la mirada del Dios cristiano, se quiebra y la identidad comienza un peregrinaje. Valdés observa la identidad del primer libro ligada al valle del Elqui, espacio que luego se ampliará para poner al sujeto en la intersección de diversas culturas y construir en *Tala* diversas identidades: "Todas ellas tienen en común la necesidad de afirmar un sujeto tambaleante" (83). Si bien hay la identidad colectiva esta no es la única, puntualiza una de las propuestas del ensayo.
30. Liliana Trevizán, "Deshilando el mito de la maternidad", en *Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral* (Santiago de Chile: Isis Internacional, Ediciones de las mujeres, no. 12, 1989, en adelante citado UPC) pp. 27-35. El ensayo parte de marcas textuales referidas a la maternidad para mostrar cómo los poemas elegidos no se someten al mito tradicional de la maternidad. Sobre los poemas para niños de Mistral apunta Trevizán que "falta un estudio serio, que considere el eje articulador de estos poemas, en torno a la denuncia de la situación social, en la cual los niños están desprotegidos frente a una sociedad clasista" (28).